

TRENTIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2013)

La préparation de cet ouvrage
a été assurée par les auteurs des conférences,
les participants aux tables rondes et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Bernard Hœpffner, Paul Lequesne,
Mona de Pracontal, Nicole Thiers et Dominique Vittoz.

TRENTIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2013)

Les trentièmes rugissantes : traduire la mer

NOMMER LES MERS ? PAS SI SIMPLE...

par Philippe Pelletier

RENCONTRE AVEC UN LIVRE LÉVIATHAN :

HORCYNUS ORCA DE STEFANO D'ARRIGO

ALBERT CAMUS : *LA MER AU PLUS PRÈS*

TABLE RONDE ATLF :

LES QUARANTIÈMES TRADUISANTS

SINDBAD, ULYSSE, ROBINSON :

LES GRANDS NAUFRAGÉS

avec la participation de :

ANTHONY AQUILINA

PIERRE ASSOULINE

MONIQUE BACCELLI

ÉRIC BOURY

DENISE BRAHIMI

PATRICK CHARBONNEAU

CÉCILE DENIARD

BERNARD HÉPFFNER

PIERRE JUDET DE LA COMBE

LAURENCE KIEFÉ

TITOUAN LAMAZOU

PAUL LEQUESNE

ÁSDÍS R. MAGNÚSDÓTTIR

MARIANNE MILLON

DENIS MOLCANOV

CLAUDE MURCIA

MARC PARENT

MICHEL PASTOUREAU

PHILIPPE PELLETIER

MONA DE PRACONTAL

DANIÈLE ROBERT

PIERRE SENGES

FRANÇOISE DU SORBIER

EVANGHELIA STEAD

CAMILLE DE TOLEDO

BENOÎT VIROT

DOMINIQUE VITTOZ

ANTONIO WERLI

ATLAS

Conception et coordination des Assises :

le conseil d'administration d'ATLAS

Bernard Hoepffner (président)

Jürgen Ritte (vice-président)

Marianne Millon (secrétaire générale)

Geneviève Charpentier (trésorière)

Marie-Claude Auger, Anne Damour, Paul Lequesne, Mona de Pracontal, Julie Sibony,
Nicole Thiers, Dominique Vittoz, Catherine Weinzorn

et le directeur du Collège international des traducteurs littéraires

Jörn Cambreleng

assisté de

Christine Janssens, Caroline Roussel, Béatrice Brociner et Fanny Guillaume

Parmi les organismes publics et privés qui nous ont apporté leur aide,
nous tenons à remercier :

la Ville d'Arles

le CNL (Centre national du livre)

le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

le conseil général des Bouches-du-Rhône

l'Institut français

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

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

à la langue française et aux langues de France)

le ministère des Affaires étrangères

l'ATLF (Association des traducteurs littéraires de France)

la Société des gens de lettres (SGDL)

le programme européen pour l'Éducation et la Formation tout au long de la vie

Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture

l'association du Méjan

l'antenne universitaire d'Arles

Web TV culture

l'École nationale supérieure de la photographie

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

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 8 novembre 2013

| | |
|--|----|
| ALLOCUTION D'OUVERTURE par Bernard Hoepffner, président d'ATLAS | 9 |
| NOMMER LES MERS ? PAS SI SIMPLE... FAUSSES ÉVIDENCES D'UN ÉCUEIL GÉOGRAPHIQUE Conférence de Philippe Pelletier | 13 |
| RENCONTRE AVEC UN LIVRE LÉVIATHAN : <i>HORCYNUS ORCA</i> DE STEFANO D'ARRIGO Table ronde animée par Dominique Vittoz, avec Monique Baccelli, Benoît Virot et Antonio Werli..... | 29 |

DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 9 novembre 2013

| | |
|--|----|
| ATELIERS DE TRADUCTION Espagnol : atelier spécial pour non-traducteurs, avec Marianne Millon | 63 |
| Anglais : <i>Tout ce que j'ai trouvé sur la plage</i> , traduire Cynan Jones, avec Mona de Pracontal | 65 |
| Espagnol : La mer en poésie, avec Claude Murcia..... | 67 |
| Islandais : <i>Entre ciel et terre...</i> la mer, avec Éric Boury..... | 68 |
| Italien : <i>Horcynus Orca</i> – la mer mue par les mots, avec Monique Baccelli et Antonio Werli | 71 |
| ALBERT CAMUS : <i>LA MER AU PLUS PRÈS</i> Table ronde animée par Denise Brahimî, avec Anthony Aquilina (Malte), Ásdís R. Magnúsdóttir (Islande) et Denis Molcanov (République tchèque) | 74 |

| | |
|--|----|
| CARTE BLANCHE : LA COULEUR DE LA MER Rencontre animée par Bernard Hœpffner, avec Michel Pastoureau et Titouan Lamazou..... | 97 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| ENCRES FRAÎCHES DE L'ATELIER FRANÇAIS-ARABE DE LA FABRIQUE EUROPÉENNE DES TRADUCTEURS | 115 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION | 117 |
|---|-----|

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 10 novembre 2013

| | |
|---|-----|
| TABLE RONDE ATLF : LES QUARANTIÈMES TRADUISANTS Animée par Laurence Kiefé, avec Pierre Assouline, Cécile Deniard et Marc Parent..... | 123 |
|---|-----|

ATELIERS DE TRADUCTION

| | |
|---|-----|
| Allemand : <i>Campo Santo</i> ... naviguer à vue, avec les yeux de l'autre, traduire W. G. Sebald avec Patrick Charbonneau..... | 151 |
| Anglais : <i>Moby Dick</i> on-site et on-line, traduire Herman Melville, avec Bernard Hœpffner et Camille de Toledo | 157 |
| Italien : <i>Porto di giorni</i> , carrousel des barques, carrousel des mots, traduire Michele Tortorici avec Danièle Robert | 160 |
| Russe : <i>Histoires de mer</i> , traduire Konstantin Stanioukovitch, avec Paul Lequesne..... | 165 |

| | |
|--|-----|
| SINDBAD, ULYSSE, ROBINSON : LES GRANDS NAUFRAGÉS Table ronde animée par Pierre Senges, avec Pierre Judet de la Combe, Evanghelia Stead et Françoise du Sorbier | 171 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Biobibliographies des intervenants | 207 |
|--|-----|

ANNEXE

| | |
|--|-----|
| Sommaires des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2012..... | 217 |
|--|-----|

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'OUVERTURE par Bernard Hœpffner

Monsieur le maire d'Arles, chers collègues et amis,

C'est avec un très grand plaisir que je vous présente aujourd'hui les Trentièmes Assises de la traduction, qui, comme l'indique leur titre cette année, seront rugissantes. Rugissantes à plusieurs titres, parce que vous êtes venus plus nombreux que par le passé, parce qu'il s'agit de "traduire la mer" et que cette mer est souvent rugissante, parce que, aussi, nous avons pensé que ce trentième anniversaire méritait d'être fêté dans la joie avec l'aide de la fanfare jazzpunk No Water Please qui vous fera danser ce soir au Méjan.

Être traducteur littéraire est un métier solitaire. Il y a trente ans, au moment de la création des Assises de la traduction à Arles, nous nous connaissions peu, chacun travaillait dans son coin. Puis peu à peu, grâce au travail de l'ATLF, à l'origine de notre association, grâce à ces Assises, qui réunissent aujourd'hui plus de trois cents traducteurs, nous savons qui nous sommes, ce que nous faisons, comment nous le faisons.

La mer est à la fois ce qui sépare et ce qui lie les peuples, donc les langues, elle est une frontière, mais aussi une voie de communication, c'est ce dont nous parlera le géographe Philippe Pelletier. Traduire, selon l'étymologie de ce mot, c'est "traverser". Les traducteurs traversent les mers des langues, s'affrontent aux difficultés de cette traversée et tentent de rapporter quelque chose de leur voyage, en cela ils ressemblent un peu à Ulysse, Sindbad et Robison Crusoe ; nous espérons cependant qu'ils atteindront la rive qu'ils ont choisie comme but de leur traversée avec moins de difficultés que ces trois personnages.

Philippe Pelletier connaît les mers, il sait à quel point il est difficile de les nommer, à quel point il est difficile, sinon impossible, de les délimiter, de savoir si elles appartiennent à un pays ou à un autre, si elles sont frontières interdites ou si, au contraire, elles permettent à deux langues, deux peuples, deux cultures, de se rencontrer. C'est ce à quoi nous sommes confrontés en ce moment, alors que la Méditerranée, située au milieu des terres, lieu de partage qui devrait être le lien entre tous les pays qui l'entourent, devient un mur difficilement franchissable entre le Nord et le Sud.

La mer, c'est également les monstres. Ses profondeurs inconnues ont de tout temps contenu tout ce que l'imagination pouvait y loger ; deux traducteurs, Monique Baccelli et Antonio Werli, aidés par leur éditeur Benoît Virot, nous aideront, grâce à *Horcynus Orca* de Stefano D'Arrigo, à mieux connaître quels monstres elle recèle ; et d'ailleurs Homère ne nous dit-il pas qu'Atlas, le féroce Atlas, père de Calypso, connaît mieux que quiconque les abîmes de la mer ?

Le vernissage de l'exposition "Traducteurs du monde", portraits de traducteurs qui sont venus en résidence au Collège des traducteurs d'Arles, nous permettra d'entendre Françoise Nyssen, Christine Lebœuf et Philippe Picquier, qui nous parleront de ces trente ans d'ATLAS à Arles et d'Hubert Nyssen, qui nous a aidés à nous y installer.

Ensuite, comme je vous l'ai dit, ce sera la fête : buffet, musique et danse. Et samedi matin, ceux qui ne se seront pas couchés trop tard pourront se rendre aux Croissants littéraires pour entendre lire des textes dans leur langue originale et en traduction.

Les dix ateliers de traduction de ces Assises ont la mer pour sujet, deux d'entre eux ont été créés spécialement pour les non-traducteurs d'Arles et de sa région, les langues sont – samedi matin – l'anglais, l'espagnol, l'islandais et l'italien ; le dimanche matin – le russe, l'anglais, l'allemand et l'italien ; l'atelier sur *Moby Dick* sera également l'occasion de présenter et de mettre en œuvre le système en réseau TLHub avec l'aide de Camille de Toledo.

La table ronde sur ce merveilleux texte d'Albert Camus, *La Mer au plus près*, sera dirigée par Denise Brahimi et rassemblera trois de ses traducteurs, venus d'Islande, de Malte et de la République tchèque. Il est important de mettre le pourtour méditerranéen au centre, et ce n'est pas pour rien que nos Assises ont lieu à Arles.

Michel Pastoureau, grand spécialiste de l'histoire de la couleur, et Titouan Lamazou, navigateur et peintre, viendront nous dire quelle est, selon deux points de vue très différents l'un de l'autre, la couleur de cette mer.

Deux nouveautés ensuite, pour ces Assises rugissantes, Encres fraîches, une mise en scène des traductions de la Fabrique européenne des traducteurs français/arabe ; et Levées d'encres ! exploration des voix à traduire en Méditerranée qui aura lieu aux Cryptoportiques. Et pour finir la journée, les proclamations des prix : le concours ATLAS junior, le grand prix de traduction de la Ville d'Arles et le grand prix de traduction de la SGDL.

Le dimanche, la table ronde ATLF, animée par Laurence Kiefé, réunira Pierre Assouline, Cécile Deniard et Marc Parent, qui nous parleront du travail effectué par l'ATLF ces quarante dernières années et sans doute des quarante années à venir.

Ces Assises se devaient de se terminer avec éclat par trois naufrages, ceux de Sindbad, d'Ulysse et de Robinson Crusoé. Sous la direction érudite de Pierre Senges, qui était déjà venu nous parler de l'influence d'Arno Schmidt sur son écriture il y a deux ans, Pierre Judet de la Combe, Françoise du Sorbier et Evangelina Stead évoqueront ces trois personnages et sans doute aussi les problèmes que pose la retraduction de textes classiques.

Je voudrais aussi à cette occasion remercier tous ceux qui ont permis que ces Assises existent et se déroulent le mieux possible : le conseil d'administration d'ATLAS avec l'aide des permanents du CITL – Christine Janssens, Caroline Roussel, Chloé Roux, Béatrice Brociner et son directeur, Jörn Cambreleng ; nous remercions également les institutions qui, depuis très longtemps, appuient notre travail et permettent à ces Assises d'être ce moment de rencontre et de réflexion sur la traduction, le Centre national du livre, la Ville d'Arles, son maire et son attachée culturelle, l'Institut français, la Commission européenne, la SGDL, la Sofia, le conseil régional et tant d'autres encore. Nous sommes aussi très heureux d'accueillir les membres de ces institutions qui sont venus partager ces trois jours avec nous.

Et, sans prolonger plus longtemps cette introduction, je vous invite maintenant à écouter Philippe Pelletier.

NOMMER LES MERS ? PAS SI SIMPLE...
FAUSSES ÉVIDENCES D'UN ÉCUEIL GÉOGRAPHIQUE

Conférence de Philippe Pelletier

BERNARD HCEPFNER

Je vous présente Philippe Pelletier que nous avons rencontré il y a six mois à la Maison du Japon, à l'occasion de la présentation de la Fabrique des traducteurs japonaise. Philippe Pelletier est géographe, grand connaisseur du Japon, de l'Orient et des mers. Il va nous parler aujourd'hui de "Nommer les mers ? Pas si simple...".

PHILIPPE PELLETIER

Bonjour à toutes et à tous. Merci aux Assises de m'avoir invité et de m'accueillir. Merci à vous toutes et à vous tous d'être venus. Je dois dire que je suis vraiment honoré d'être parmi vous, par ce que vous représentez. Vous avez tous entendu des dizaines de fois cet aphorisme inspiré de l'italien : "*Traduttore, traditore*". Vous seriez donc des traîtres en puissance, peut-être même en actes. Il faut balayer cette idée-là. Vous êtes des passeurs et je crois que vous êtes extrêmement importants pour la communication ou l'échange entre les individus et les peuples.

Comment nomme-t-on les mers ? La question relève de la métagéographie – la façon dont les individus et les sociétés organisent leur carte du monde – et de la géopolitique – l'interrelation entre le géographique et le politique. Les enjeux sous-jacents sont forts, de tous ordres. La réponse à cette question a l'air simple, elle ne l'est pas.

Pour nommer une mer, il faut d'abord la définir. Or, au-delà de quelques évidences (la mer Méditerranée, la mer Noire, la mer Rouge, mais, déjà, que faire de la mer Morte : lac ou mer ?), l'affaire n'est pas toujours évidente. Se posent donc là deux écueils géographiques d'importance qui vont être peu à peu résolus, du moins en partie : définir et nommer.

Dans sa dimension générale, la problématique relève d'une géographie comprise comme une lecture-écriture de la terre : lecture de ce qui est inscrit sur la terre, restitution par l'écriture littéraire ou cartographique. En grec (*geo-graphhein*) comme en chinois (*di-ri*), il s'agit de la même idée d'un principe terrestre. Les mers et les continents sont en quelque sorte lus et inventés. Ils existent certes, ils ressortissent à la géologie mais aussi à la

phénoménologie et, par conséquent, à l'histoire. Leur définition actuelle ne s'est progressivement élaborée qu'à la suite d'une longue étape d'explorations, de découvertes et de transcriptions : en plusieurs langues, en plusieurs écritures avant la tentative d'une homogénéisation planétaire finale.

Connaître l'étendue des mers ainsi que leur forme nécessite d'abord de connaître les terres et la forme de la terre. Depuis l'Antiquité, l'observateur ou le cartographe se situent toujours dans une interrelation entre terre et mer. Le rapport entre les deux, la question de la surface et des contours, opère selon un processus inhérent à la géographie et bien connu des géographes : la déclinaison des échelles – micro, méso, macro, schématiquement – de la simple baie à l'immense océan en passant par la passe, le détroit, le golfe et la mer, le large, la "haute mer".

Simultanément se dégage un nom – un toponyme – qu'il s'agit d'"imposer", et de diffuser. Son choix obéit à des conditions géopolitiques et relève aussi d'une déclinaison des échelles en fonction des acteurs incriminés (simples riverains, pêcheurs et navigateurs, côtiers ou au long court, petit pays ou grande puissance). Orientation, étymologie et couleur entrent aussi en ligne de compte. La nécessité sociopsychologique, intime mais aussi collective, de se repérer dans l'espace se combine à des aspirations esthétiques.

Le besoin de dénommer les mers est bien entendu lié à la navigation. Comme le dit très bien Jean Randier, on navigue pour cartographier et on cartographie pour naviguer. C'est une constante dans l'histoire et la géographie depuis des siècles. L'actuelle conception cosmogonique, sinon philosophique, de l'ensemble terres/mers remonte en particulier aux Grecs de l'Antiquité.

Le globe terrestre réalisé par le stoïcien Cratès de Mallos (II^e siècle avant J.-C.), le premier du genre, disparu mais reconstitué, postule quatre ensembles. Le monde connu, "l'écoumène" ou "monde habité", est situé en haut à droite (je n'utilise pas les points cardinaux comme je devrais le faire – nord-est – car si nord et sud sont identifiés, est et ouest posent la question du centre à laquelle je ne répondrai pas ici : on est toujours à l'est ou à l'ouest de quelqu'un). Le monde inconnu est imaginé par Cratès de façon symétrique, conformément à la géométrie et à la philosophie grecques réclamant une harmonie, en trois autres ensembles répartis sur le globe : en face de l'écoumène se trouvent le *périèque* (donc en haut à gauche), l'*antièque* de l'autre côté (en bas à droite) et l'*antipode* à l'opposé (en bas à gauche). Avant même une connaissance concrète des espaces, le géographe-cartographe organise donc de façon réflexive, théorique et philosophique l'articulation entre terre et mer.

Le grec ancien propose au minimum trois termes pour définir la mer. Le terme générique est *pelagos*, qui donnera, en français, pélagique, archipel et archipélagique ; *pelagos* est la mer en tant que *choros*, c'est-à-dire en tant qu'étendue spatiale. *Pontos* désigne la mer à traverser, comme dans Pont-Euxin, l'actuelle mer Noire, soit *pontus* en latin qui donnera le "pont", objet traversant une ligne d'eau. Enfin, *thalassa*, de la racine indo-européenne *thals*, renvoie à l'eau salée et désigne la mer comme étendue d'eau

salée, soit *bahr* en arabe. Ces termes, que l'on retrouve dans les textes de l'Antiquité grecque, chez Strabon, Ptolémée, Hérodote ou même Homère, ne sont donc pas conçus uniquement en fonction de l'eau maritime mais aussi par rapport à la terre, ou aux terres.

Autour des terres émergées de l'écoumène est pensé un *okeanos*, terme à l'origine du mot "océan". Dans les textes grecs anciens, il est caractérisé comme étant un fleuve, *potamos*, d'abord mythique puis qualifié de "mer extérieure", parfois d'"Atlantique", voire, chez les Romains comme Pliny l'Ancien, d'*oceanus occidentalis*, ou océan occidental. Cette mer extérieure se définit en opposition à la mer intérieure, la future Méditerranée dont le nom est inventé par les Romains.

L'idée d'*okeanos* est reprise par la géographie arabo-musulmane qui a poursuivi le savoir d'Ératosthène et de Ptolémée. Soulignons-le, sans les savants de Bagdad, de Samarcande ou de Tanger, l'héritage de la géographie grecque aurait d'ailleurs disparu puisqu'elle était mal vue par l'Église catholique. Elle ne sera redécouverte en Europe occidentale qu'à partir du xv^e siècle.

Selon les géographes grecs de l'Antiquité, l'écoumène est divisé en trois parties. Le terme utilisé, *meros*, soit *pars* en latin, ne doit pas être traduit par "continent", sous peine d'anachronisme, car la notion de continent, comme on va le voir, apparaîtra plus tard, au xvi^e siècle et dans un sens différent de *meros*. La notion de continentalité est exprimée par le terme d'*epeiros*, que l'on retrouve dans le toponyme d'Épire et qui, par métonymie, désigne soit un rivage, soit une terre ferme opposée aux îles.

Les géographes grecs s'efforcent de nommer les mers en utilisant généralement le terme de *pelagos* comme on le voit sur la carte reconstituée de Strabon (64 avant J.-C., 21 ou 25 après J.-C.), L'idée d'*okeanos* perdue jusqu'au xv^e siècle, par exemple sur la magnifique mappemonde de Fra Mauro (1459), orientée avec le sud en haut – probablement sous l'influence croisée de la géographie musulmane et sinisée. On y voit la péninsule Ibérique, l'Italie, la Méditerranée, l'Arabie, la mer Rouge, le golfe Arabo-Persique et l'Afrique. Est également mentionnée la "mer obscure", ou "mer ténébreuse", l'une des dénominations attribuées à l'océan Atlantique au cours du Moyen Âge qui met en valeur son caractère effrayant.

Le principe d'un *okeanos* entourant les terres habitées existe aussi dans le monde sinisé, en particulier sur les rouelles *ch'onhado* que l'on trouve en Corée où elles ont été bien conservées. Au centre se trouve la Chine, ou "Pays du Milieu" (*Zhongguo*), conformément au sino-centrisme, la péninsule coréenne, le Japon, l'Asie du Sud-Est, l'Inde, puis l'Ouest de l'Eurasie. L'*okeanos* sinisé comporte des îles mythiques.

La langue japonaise offre une bonne approche pour analyser la notion de mer en Asie orientale car elle est particulièrement riche, ne serait-ce que dans le rapport entre le signifiant et le signifié. Les idéophonogrammes (une idée, un son, un signe) peuvent y être lus (prononcés) au moins de deux façons différentes. Les noms ont de nombreux sens. Il peut y avoir plusieurs idéophonogrammes pour désigner un même signifié, et selon les époques ou le contexte. Par exemple pour l'île *shima*, il en existe au moins

trois, soit du plus moderne au plus ancien : 島, 巖, 嶋. Et même cinq si l'on compte l'écriture syllabaire en *hira gana* しま ou en *kata kana* シマ.

L'idéophonogramme désignant la mer 海 est lu *umi*, quand il est seul, *kai* quand il est combiné avec d'autres idéophonogrammes comme dans Tokaidô 東海道 ou Hokkaidô 北海道. Le mot ancestral d'*umi* a la même étymologie qu'*ama* 天 qui désigne le ciel, et que l'on retrouve aussi dans *ame* 雨, la pluie (qui tombe du ciel, comme chacun sait). Il renvoie également à l'homonyme *ama* qui désigne des hommes 海士 ou des femmes 海女 ramassant coquillages ou algues sur la grève. Autrement dit, le vocabulaire japonais exprime une continuité du ciel à la mer. Il s'agit du même monde, un monde bleu peut-être.

Un schéma universel ancien, quasi anthropologique, postule donc des terres au milieu des mers, souvent considérées comme des îles ou des grandes îles, ce qui entraîne une autre question : quelle est la plus grande île du monde ? La réponse n'est pas davantage évidente, malgré les apparences, que la définition d'une mer.

Les cartes médiévales européennes, dites T/O ou T dans O (T pour *terra* et O pour *orbis*) organisent l'écoumène en trois parties, conformément à la conception grecque puis latine : Asie, Europe, Afrique (Libye chez les Grecs). Chaque partie est respectivement attribuée aux trois fils bibliques de Noé : Sem, Japhet et Cham. À partir du XVIII^e siècle, des savants feront correspondre une hiérarchie culturelle puis raciale à cette distribution. L'Est, point cardinal, est placé en haut – d'où le sens d'"orienter" la carte qui est encore utilisé de nos jours – car il s'agit de la direction du paradis évoquée par les Évangiles comme étant au levant. La barre du T est représentée par l'alignement de la mer Noire et de la mer Rouge, le pied par la "Grande Mer" ou "mer Méditerranée". Au centre se trouve la ville sacrée, Jérusalem.

L'imaginaire géographique qui se développe au sein du monde médiéval, en particulier dans l'un des premiers atlas, l'*Atlas catalan* (1380) puisque Barcelone était une place de navigateurs et de cartographes, véhicule le fantasme de l'Orient, sinon de l'extrême Orient, où se trouvent de nombreuses îles, des merveilles, de l'or, de l'argent et des épices.

Une question déjà formulée du temps des Grecs se repose régulièrement jusqu'au XVI^e siècle : est-ce que les mers sont continues ? C'est-à-dire : est-ce que l'*oceanos* rentre plus ou moins à l'intérieur des terres ? Ou bien est-ce que ces terres sont bouclées et entourent de grandes mers intérieures ? Soit, respectivement, l'hypothèse de l'école d'Ératosthène et celle de l'école d'Hipparque, cette dernière ayant la préférence puisqu'elle est partagée par le grand géographe du monde méta-méditerranéen, l'Alexandrin Claude Ptolémée (90-168). Selon lui, l'océan Indien, par exemple, est une mer fermée. Mais aucun ne peut le démontrer, puisque personne n'est allé vérifier tous les voyages plus ou moins mystérieux de Hannon autour de l'Afrique, par exemple.

La question parallèle est la mesure des mers, qu'elles soient fermées ou ouvertes. Les théories se sont multipliées jusqu'à la Renaissance, mais la démarche scientifique est obérée par le dogme chrétien et en particulier par Augustin d'Hippone (354-430) qui prône une lecture littérale de la

Bible. Le Créateur aurait en effet créé six parties de la terre pour les livrer à l'homme, la septième étant la mer. Roger Bacon (1212-1294) est l'un des premiers à modifier le schéma augustinien.

S'appuyant notamment sur le savant Pierre d'Ailly (1351-1420), cardinal qui se situe dans le schéma augustinien, Christophe Colomb (1451-1506) postule des terres plus grandes que les mers, et une terre plutôt petite tout en acceptant le principe théorique de sa rotondité. Selon lui, pour trouver les pays de Cathay (la Chine) et de Cipango (le Japon) évoqués par Marco Polo (1254-1324), et que l'on sait à l'Est, le voyageur peut aussi partir vers l'Ouest, par l'océan, et peut-être plus rapidement que par voie terrestre. Une conception géographique aux implications bouleversantes ! Car, comme on le sait, Christophe Colomb est "tombé" sur autre chose "en passant" : l'Amérique. Comme quoi une théorie fautive peut donner des éléments justes.

L'épisode colombien est fascinant dans cet amoncellement d'erreurs qui donnent de la vérité. Sur la carte de Toscanelli (1468), que connaissait Colomb, qui a disparu et qui a été reconstituée, on peut voir, avec la surimposition du tracé réel des masses terrestres, que le Cathay et le Cipango imaginés par Colomb se situent à l'emplacement des Antilles actuelles. Quand Colomb arrive aux Antilles, muni de la lettre d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon pour l'empereur du Cathay, il pense vraiment arriver en Cipango. Jusqu'à la fin de sa vie, il refuse de croire qu'il a découvert un autre continent, une autre terre.

C'est parce qu'il se trompait sur l'étendue des masses terrestres, et par conséquent des masses océaniques, que le roi du Portugal – bien informé par ses savants plus compétents – a refusé de financer son projet d'expédition vers l'Ouest. En revanche, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, les rois très catholiques qui sont en train d'expulser les Maures et les Juifs au nom de la *limpieza de sangre* contrôlée par l'Inquisition, misent sur lui, mais on ne sait pas trop s'ils étaient inconscients ou s'ils n'y connaissaient rien.

Le traité de Tordesillas du 7 juin 1494 attribue aux deux royaumes portugais et "espagnol" (Castille et Aragon), des zones d'influence à l'échelle planétaire. À partir d'un méridien d'origine établi au large des îles du Cap-Vert, donc d'une approche scientifique du monde, il trace un méridien de partage : à l'Ouest, les *Indias Occidentales* reviennent à l'Espagne, à l'Est les *Indias Orientales* reviennent au Portugal. Il s'agit du premier partage géopolitique planétaire, étant entendu que sa conception et son application sont aussitôt contestées par d'autres royaumes européens, la France et l'Angleterre au premier chef.

Sur la mappemonde de Cantino (1502), qui est la première à cartographier le partage de Tordesillas et qui indique son méridien, le Brésil est figuré partiellement, et placé du côté portugais. Officiellement découvert par les Portugais en 1500, c'est-à-dire validé par le pape, il est probablement déjà repéré par certains Européens, des navigateurs franco-normands par exemple. On peut donc supposer que les Portugais ont caché leur connaissance du futur Brésil au moment de la négociation du traité pour pousser le plus à l'Ouest possible le méridien de partage et "faire tomber" cet espace dans leur zone d'attribution.

Amerigo Vespucci (1454-1512), navigateur florentin au service des couronnes espagnole puis portugaise, parfaitement au courant des différentes expéditions de Colomb, de Cabot, etc., et des nouvelles découvertes géographiques, écrit une lettre (1503). Il y met en avant deux éléments fondamentaux. Premièrement : les terres découvertes à l'Ouest constituent vraiment un *mundus novus*, un nouveau monde, ce qui, par conséquent, définit un ancien monde correspondant aux trois parties gréco-latines. Deuxièmement : les grands espaces désormais connus constituent des "terres continues", d'où le nom de "continent" qui se forge dans le vocabulaire moderne.

La lettre de Vespucci, bien diffusée auprès des savants et des élites du monde européen occidental, arrive jusqu'au Gymnase vosgien et son équipe de géographes autour de Martin Waldseemüller (1470-1520). Celle-ci réalise une mappemonde (1507), qui existe toujours à Saint-Dié-des-Vosges, devenue célèbre car, en l'honneur de Vespucci, ces géographes baptisent le continent découvert du prénom de Vespucci : America.

Avec les explorations du côté de l'Atlantique, du côté des Indes ou du côté du futur océan Pacifique, de nouvelles surfaces maritimes et de nouvelles mers sont découvertes. Les toponymes affluent alors en masse et dans tous les sens sur les cartes : océan Indien, mer Chinoise, mer Blanche, Grande Mer orientale, etc. Vasco Nuñez Balboa (1475-1519) découvre l'océan Pacifique en 1513. Arrivant par le nord à travers l'isthme centro-américain, il l'appelle *mer du Sud*, un nom que l'on trouvera sur les cartes européennes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Quand Magellan, en 1521, franchit le détroit qui portera son nom, la mer est tellement tranquille qu'il l'appelle Pacifique, paradoxalement car cet océan est loin d'être toujours calme.

Simultanément, les continents sont soigneusement délimités et coloriés sur les cartes. L'identification des terres et des mers devient de plus en plus précise et de plus en plus politique, non sans variantes. Les Flamands élaborent une géographie influente grâce à l'imprimerie avec une impressionnante édition de cartes et d'atlas qui détrône la cartographie ibérique.

Si l'on prend l'exemple de la cartographie de l'archipel japonais aux débuts du XVII^e siècle, des noms différents désignent les terres et les mers de cette région ; la Corée est même considérée comme une île (*Corea Insula*). Les savants et les hommes politiques coréens actuels s'appuient d'ailleurs sur cette variété, et cette confusion, pour faire débaptiser le nom de *mer du Japon* en *mer de l'Est* voire en *mer de Corée*.

Face à cette hétérogénéité foisonnante de noms de mers, émerge, à partir du milieu du XVII^e siècle, c'est-à-dire une fois que ces espaces commencent à être beaucoup mieux connus, une volonté de rationaliser le vocabulaire géographique. Cette aspiration va de pair avec une nouvelle conception cosmogonique de la terre, celle d'un globe *terraqué*, c'est-à-dire constitué de terre et d'eau. Ce terme est forgé par un prêtre jésuite français, Georges Fournier (1595-1652), dans son *Hydrographie* (1643) qui contient la théorie et la pratique de tous les aspects relatifs à la navigation. La préoccupation de l'époque est bien double : à la fois de connaissances géographiques pures et de connaissances pratiques.

Dès la fin du xvi^e siècle et le début du xvii^e, un grand nombre de traités de navigation et donc de géographie des mers sont publiés. Guillaume Levasseur de Beauplan (1595-1685), un ingénieur cartographe normand très connu à l'époque, donne quatre consignes pour dresser des cartes maritimes : tracer des lignes droites pour la navigation, tracer des côtes à partir d'un point de référence bien identifié de latitude et de longitude, établir la toponymie, puis colorier et orner.

La réalisation de cartes marines constitue l'une des préoccupations, sinon des obsessions, de la monarchie française avec Richelieu et Colbert, notamment. D'où la publication, fameuse à l'époque, du *Neptune Français* (1693), atlas des mers et de la navigation. Le contexte géopolitique est extrêmement important. L'Europe occidentale sort en effet des guerres de religion, avec les traités dits de Westphalie (1648) qui établissent deux principes majeurs : la définition d'un territoire lié à un État et la reconnaissance mutuelle de ces États pour déterminer des frontières fixes. Se dessine ainsi la conception territoriale de l'État moderne, reposant sur une continuité spatiale, contrairement à l'État féodal en taches de léopard. Sur le plan politique, la théorie de Hobbes selon laquelle "l'homme est un loup pour l'homme" (*homo hominis lupus*), légitime l'État comme outil de contrôle des pulsions animales.

L'Europe occidentale connaît aussi les premières formulations du droit de la mer, de surcroît appliqué à l'échelle internationale. Si la terre est relativement facile à définir, à contrôler et à maîtriser, si aux frontières terrestres on peut installer des gardes, plus tard des barbelés ou des murs, sur la mer, c'est plus difficile. Il s'agit d'un espace de liberté qu'apprécient toujours pirates, clandestins ou navigateurs en solitaire. Et cet espace de liberté amène finalement, sur le plan des idées politiques, à penser soit l'anarchie, soit l'État. Quelque part, dans la cote mal taillée de l'humanité en voie d'émancipation, le droit de la mer oscille jusqu'à nos jours entre ces deux pôles paradigmatiques.

Le droit maritime international est conçu au xviii^e siècle en Europe selon deux visions opposées, qui correspondent aux deux puissances maritimes de l'époque. D'un côté, les Néerlandais, par le biais d'Hugo Grotius (1583-1645), qui propose par ailleurs une philosophie sur la paix entre les peuples, estiment que la mer appartient à tout le monde et qu'elle doit être libre : *mare liberum* (1604-1609). Ce principe est conforme à la logique politico-économique des Pays-Bas et de la Compagnie des Indes orientales pour qui ne doit pas être entravée l'activité marchande fondée sur quelques comptoirs. En revanche, de l'autre côté, les Anglais, par le biais de John Selden (1584-1654), sont favorables à des mers fermées et posées : *mare clausum* (1635).

La conception de *mare liberum* l'emporte d'abord, parce qu'il est difficile de cerner concrètement les mers. Mais le droit international évolue au cours des siècles vers la conception de *mare clausum*, avec des nuances. Suivant l'idée du Néerlandais Van Bynkershoek (1673-1743) (*De dominio maris*, 1702/1744), les eaux territoriales sont définies par une limite qui est établie à partir du rivage, et qui correspond d'abord à une portée

de boulet de canon. Depuis la Convention dite de Montego Bay (1982), elle passe à douze milles nautiques.

La rationalisation toponymique et géographique des mers à partir du XVII^e siècle évolue dans un contexte scientifique et philosophique où se propagent les idées de Descartes. Ses *Principes philosophiques* comportent d'ailleurs une partie sur la géographie et sur les espaces. Georges Fournier connaît très bien Descartes. Les deux hommes échangent, saluent leurs découvertes respectives. La philosophie cartésienne et, plus en amont, celle du calviniste Pierre de La Ramée (1515-1572), imprègnent l'école française de géographie.

Impulsée par Colbert, notamment, qui crée l'Académie au milieu du XVII^e siècle et qui recrute en Italie l'astronome-géographe Jean-Dominique Cassini (1625-1712), celle-ci prend son essor au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle. Jean-Félix Picard (1620-1682) établit la méridienne. Quelques décennies plus tard, avec les descendants de Cassini, le système de triangulation permet de tracer des cartes exactes.

Nicolas Sanson d'Abbeville (1600-1667), l'un des grands géographes de l'époque, établit, avec sa *Table de l'eau* (1644), une typologie systématique de dénomination des mers sur la base de critères précis. Dans sa perspective de rationalisation, il va loin. Il se demande quelle est la définition la plus scientifique d'une mer. Il est certes facile de définir la Méditerranée, mais pourquoi les eaux qui contournent le Sud de l'Afrique, de part et d'autre du cap de Bonne Espérance, par exemple, ne peuvent-elles pas être considérées comme relevant d'une même mer ? Pourquoi les séparer en océan Atlantique d'un côté et l'océan Indien de l'autre ?

Du coup, Sanson établit une autre théorie que l'on appelle rétrospectivement la théorie des arcs océaniques, qui prône l'idée d'une continuité des océans autour des continents. Selon elle, la géographie ne considère donc plus des bassins, comme pour la Méditerranée, la mer Noire ou la mer Rouge, elle prend en compte des arcs océaniques. Ici, l'océan Méridional éthiopien entoure la Corne de l'Afrique. Là, la mer Magellanique contourne le continent sud-américain, etc.

Appliqué aux échelles méso-macro, un même ensemble océanique couvre, par exemple, les eaux qui s'étendent de l'Inde jusqu'à l'Est des Philippines : l'océan Oriental. Cette logique n'est pas invraisemblable puisque l'Insulinde est baignée par les mêmes eaux. À l'intérieur, des subdivisions distinguent des sous-ensembles en "mers", mais toujours avec la même logique en "arc" ou en "écharpe", comme la mer de Chine entourant l'archipel japonais. À l'échelle micro, le Japon baigne dans l'océan Oriental, ce qui peut séduire les Coréens cherchant à rebaptiser la mer du Japon en mer de l'Est, mais occultant la logique d'ensemble, macro, sous-jacente à "oriental".

D'autres géographes emboîtent le pas à Sanson, comme Vincenzo Coronelli (1650-1718) qui travaille pour le roi de France, avec de très belles cartes, ou comme Nicolas de Fer (1646-1720). Mais, au cours des décennies suivantes, Guillaume Delisle (1675-1726), autre géographe français influent, infléchit la théorie de Sanson. Il revient à une approche

plus classique en bassins, quitte à rebaptiser l'Atlantique *mer du Nord* et le Pacifique *mer du Sud*. Sur cette base, il appelle, par exemple, la mer du Japon *mer Orientale* ou encore *mer de Corée*.

Delisle apporte cependant des innovations. Il utilise des projections polaires qui font voir le monde autrement, et qui montrent l'importance de l'espace maritime planétaire. L'un de ses mérites consiste, en outre, à refuser de tracer les contours de pays que l'on ne connaît pas. C'est lui qui cultive l'idée de laisser des espaces en blanc sur la carte. Si l'on ne sait pas, on ne raconte pas des histoires car on est scientifique. L'une des conséquences importantes de ce principe sera l'obsession, pour tout le XIX^e siècle, de vouloir et devoir combler les blancs sur la carte, comme chez Jules Verne par exemple. Elle stimule l'imagination, aiguise les désirs d'exploration, mais excite aussi les convoitises et les compétitions.

L'approche radicalement innovante en arc océanique, tout aussi cohérente que l'approche en bassin, n'est donc pas retenue, finalement, par la géographie européenne. C'est un peu le paradoxe de Sanson qui réussit avec sa typologie distinguant soigneusement océans, mers, golfes, etc., mais qui échoue dans son application cartographique. Philippe Buache (1700-1773), un peu plus tard, avance sa théorie des fonds sous-marins qui seraient unis par des chaînes de montagnes ressortant sur les terres. Il reprend la typologie à Delisle, celle de Sanson est oubliée. Avec lui et la recherche des terres ou mers australes, la dénomination en bassins océaniques est consacrée.

Au sein du monde sinisé (Chine, Japon, Corée, Vietnam), l'espace terrestre habité occupe le centre de la carte, au milieu de l'équivalent d'un *okeanos*. Quatre "mers-océans" (ch. *yang*, jap. *yō*) le bordent, comme des arcs océaniques à la manière de Sanson, et sont appelées en fonction de leur orientation cardinale : mer de l'Est, mer de l'Ouest, mer du Sud, mer du Nord. À une échelle méso ou micro, la cartographie sinisée se désintéresse de la dénomination des espaces maritimes. La mer, c'est la mer.

En outre, ces mers sont représentées différemment par rapport aux cartes européennes de l'époque. Au lieu de surfaces unies, laissées en blanc ou colorées, les vagues sont dessinées et stylisées de façon à faire ressortir leur caractère hostile. Même l'espace insulaire au large de la Chine est mal représenté dans la cartographie chinoise ancienne, non seulement parce qu'il est plus ou moins bien connu mais aussi parce qu'il n'intéresse pas les Chinois. Sur les cartes médiévales, l'île de Taïwan, par exemple, n'est même pas représentée. Ce qui doit conduire à une certaine prudence et relativisation quand il s'agit de se référer à des cartes anciennes pour justifier d'une appartenance historique.

La mappemonde de Matteo Ricci (1552-1610), ou *Carte complète des myriades de pays dans le monde* (*Kun.yu wanguo quantu* 坤輿萬國全圖, 1602), représente un tournant extrêmement important dans la cartographie du monde aussi bien pour la géographie sinisée que pour la géographie européenne. Missionnaire, Ricci, qui fait partie de cette escouade jésuite partie évangéliser la Chine, s'aide de géographes et de cartographes chinois.

La stratégie des jésuites est limpide : il faut gagner les élites à la foi chrétienne, ce qui permettra d'emporter le peuple qui leur est subordonné.

Contrairement à ce qui s'est passé en Amérique, le massacre des indigènes et leur christianisation de masse ne sont toutefois pas possibles dans les pays sinisés qui disposent d'une avance technique et culturelle très importante. Ils connaissent déjà la boussole, l'imprimerie, le billet de banque, les jeux de cartes, l'écluse à sas, la poudre à canon, le gouvernail d'étambot, entre autres centaines d'inventions.

Les jésuites misent donc sur la connaissance scientifique, là où les Européens ont, sinon de l'avance, du moins des chances de séduire les élites chinoises. C'est le cas de l'astronomie – bien que le système copernicien et galiléen soulève alors des problèmes en Europe et dans l'Église – et de la géographie qui bénéficie d'une maîtrise technique et d'une connaissance de l'Amérique. Les jésuites expliquent donc aux savants chinois que la terre est ronde, que l'on utilise un système de latitudes et longitudes pour la représenter, que le monde est organisé en continents, que parmi eux existe l'Amérique. Ils prévoient aussi avec succès une éclipse, ce qui réjouit l'empereur chinois.

La grande habileté de Ricci est de combiner savoir européen et savoir chinois, ce qui procure à sa mappemonde une valeur scientifique incomparable à l'époque, et qu'il place délibérément la Chine au centre du planisphère conformément à la conception sino-centrique. Certes les savants et les dirigeants chinois apprennent que le monde est plus compliqué qu'ils ne le pensaient, mais ils sont rassurés de constater que la Chine en est toujours le cœur. Ils ignorent alors que l'objectif de Ricci est tactique puisque, avec cette disposition qui leur "procura grande joie et satisfaction", "nul n'eût pu faire découverte de nature à mieux disposer le peuple pour recevoir la foi", comme il l'écrit dans ses mémoires.

L'un des principaux apports de la mappemonde de Ricci réside dans sa toponymie écrite en chinois, c'est-à-dire en caractères chinois, donc lisibles par les autres peuples sinisés. Les mers et les continents sont dénommés à partir du latin, mais sinisés. La nomenclature qui en résulte est encore utilisée de nos jours. Le terme et la notion d'"Asie" font leur apparition (亞細亞 ch. *Yaxiya*, jap. *Ajia*), jusque-là complètement incongrus pour l'empire chinois qui n'avait "pas de voisins" puisqu'il pensait en centralité civilisée (sinisée) et périphérie barbare.

Au cours des siècles suivants, cette idée d'Asie dont on oublie l'origine gréco-européenne est complètement reprise à leur compte par les Chinois, les Coréens et, surtout, les Japonais. Sous la pression de l'impérialisme occidental au cours du XIX^e siècle apparaît même un asiatisme qui rendrait "l'Asie aux Asiatiques". Avant de devenir la bannière de l'expansionnisme nippon, cette idée est partagée, au début du XX^e siècle, par des démocrates voire des socialistes. Le discours du leader républicain chinois Sun Yat Sen (1866-1925) prononcé à Kôbe en 1924 est en faveur du panasiatisme.

La mappemonde de Ricci introduit une nouvelle toponymie maritime, dont la distinction entre mer et océan. Il écrit *mer du Japon* à l'emplacement actuel, *mer des Grands Ming* au large de la Chine, *Petit océan oriental* au large oriental du Japon pour désigner l'océan Pacifique, *Grand océan occidental* au large de l'Europe pour désigner l'Atlantique.

Au cours du XIX^e siècle s'effectue le bouclage des océans par des navigateurs et explorateurs européens, britanniques et français essentiellement. L'exploration de l'océan Pacifique s'accélère avec Carteret, Bougainville, Lapérouse, Wallis et surtout James Cook qui "descend" assez loin au niveau des hautes latitudes de l'hémisphère méridional – il franchit le Cercle polaire antarctique en 1773. Cook brise le mythe du continent austral, le fameux Cinquième continent, pour dire en substance : non, il n'y a rien, il y a probablement quelque chose un peu plus au Sud – le futur Antarctique aperçu pour la première fois par l'expédition Lazarev en 1820, atteint par Dumont d'Urville en 1840 – mais pas de grande terre habitable.

En revanche, l'océan Pacifique et ses îles sont sillonnés et repérés. C'est à partir de ce moment qu'apparaît une nouvelle famille de toponymes qui mélangent le maritime et le terrestre, regroupant dans une même catégorie spatiale mers et îles, mers et archipels. Ce processus toponymique est important car il permet de comprendre la géographie actuelle, jusqu'aux dénominations d'*Extrême-Orient* (1846), de *Moyen-Orient* (1900) et de *Proche-Orient* (1910). Il fonctionne par effet domino d'Est en Ouest, chaque définition et appellation d'un espace entraînant la définition de l'espace voisin, et ainsi de suite.

C'est en France que la nouvelle phase du processus toponymique démarre au milieu du XVIII^e siècle. Charles de Brosses (1709-1777), aristocrate bourguignon, lettré et ami de Buffon, sorte de "géographe de cabinet", récupère un certain nombre de récits de voyages et d'explorations. Dans son *Histoire des voyages aux Terres Australes* (1756), illustrée par les cartes du géographe Didier Robert de Vaugondy (1723-1786), il propose trois toponymes pour désigner ces nouveaux espaces parcourus par les Européens : *Océanie*, *Australasie*, *Polynésie*.

Chacun de ces trois termes se réfère à la nature qui constitue l'un des principaux points d'ancrage de la philosophie des Lumières : la nature supposée universelle, neutre et objectivante. *Océanie* renvoie à l'immensité océanique, *Australasie* émet l'idée d'une Asie australe et *Polynésie* désigne un ensemble de "plusieurs îles". La Polynésie selon De Brosses et Vaugondy couvre un espace plus vaste que le terme actuel, allant des Marshall au Nord-Ouest jusqu'à l'actuelle Polynésie au Sud-Est en passant par les archipels Kiribati, Fidji et Tonga.

Dans *Cosmologie, ou description générale de la Terre* (1816) Charles-Athanasie Walckenaer (1771-1852), ingénieur, naturaliste, baron et homme politique français, propose *Notasie* à la place d'Australasie, mais l'idée reste la même (*notos* signifie "sud" en grec). La vision d'une terre australe asiatique disparaît cependant peu à peu, à la suite d'un processus toponymique et géopolitique qui relève là encore d'un "effet domino" : cela à partir de l'océan Pacifique et de l'Australie.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'Australie porte le nom de Nouvelle Hollande (*Nova Hollandia*), ce depuis les voyages de Tasman et de Visscher décrits par l'atlas Van der Hem (1670). C'est un Anglais, Matthew Flinders (1774-1814), qui est le premier, en 1802, à effectuer la circumnavigation de l'Australie avec un repérage de toute la côte (ce que n'avait pas

fait Tasman en 1642-1643). Dans son récit intitulé *A Voyage to Terra Australis*, il propose d'appeler *Australia* cet ensemble de terres. Enchanté, le gouverneur des Nouvelles Galles du Sud écrit à la Couronne britannique pour que ce nom soit officiellement entériné, ce qui est fait en 1824. C'est à ce moment qu'est abandonné le terme d'*Australasie*.

En fait, les Européens et plus particulièrement les Britanniques, qui sont en train de s'approprier les terres australes et qui veulent en faire une "colonie blanche", sont préoccupés par deux choses. D'une part, ils veulent "sortir" l'Australie de l'Asie, c'est-à-dire la détacher des peuples jaunes pour que ceux-ci ne la revendiquent pas. D'autre part, ils découvrent qu'elle est habitée par des Aborigènes, autrement dit des Noirs. Or cette présence contrevient au découpage biblique réinterprété par des savants orientalistes, comme le bénédictin Antoine Calmet (1672-1757) dans son *Histoire de la Bible* (1728) qui attribue l'Europe à Japhet, donc aux Blancs, l'Asie à Sem, donc aux Jaunes, et l'Afrique à Cham, donc aux Noirs. Que viennent donc faire des Noirs dans un pays où on ne les y attend pas ?

Ces interrogations renvoient à une approche de l'humanité, et donc à un découpage du monde, en races qui se structurera surtout au XIX^e siècle, mais qui remonte au XVII^e siècle. Avec sa théorie préadamite (1655), le philosophe français libertin et millénariste Isaac de La Peyrère (1596-1676) avait imaginé que deux races humaines existaient, deux filiations distinctes à partir d'Adam et d'Ève. La papauté avait condamné cette idée, mais la recherche de plusieurs races et de leur explication ressurgit régulièrement, singulièrement en France.

François Bernier (1620-1688), grand voyageur en Asie (de 1656 à 1669), le fameux Bernier-Mogol moqué par Voltaire, est le premier à postuler une théorie des races. Il s'appuie notamment sur des critères plus physiologiques que culturels comme la couleur de la peau. La hiérarchie induite par les différences physiques n'est pas très bien établie à cette époque-là, et il ne s'agit pas encore de véritables théories racialistes. Celles-ci se mettent en place à la fin du XVIII^e siècle par une tentative d'appliquer aux espèces humaines le schéma linnéen d'organisation rationnelle des espèces naturelles.

Emmanuel Kant (1724-1804), qui est également géographe, ne l'oublions pas, établit une typologie hiérarchisée des races avec les Blancs en haut, les Noirs en bas, et les Jaunes au milieu, reprise par l'orientaliste néerlandais Gustave Schlegel (1840-1903) et le philosophe prussien Johann Gottfried Herder (1744-1804). Hegel y ajoute sa *Philosophie de l'histoire* (1822-1830) qui postule des stades d'avancée des peuples : des peuples en retard, des peuples en enfance, des peuples à l'âge adulte, des peuples plus avancés, les Orientaux étant restés au stade de l'enfance.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les nouvelles idées géographiques de Jules Dumont d'Urville (1790-1842), navigateur français, et de son adjoint René-Primevère Lesson (1794-1849). Dans son *Atlas du voyage de l'Astrolabe* (1833), D'Urville propose, sur une carte déterminante, une toponymie des régions situées au large oriental et méridional de l'Asie.

Il reprend la *Polynésie* de De Brosses, mais en la rétrécissant, soit l'espace actuel plus Kiribati et la Nouvelle-Zélande. Il distingue trois nouveaux espaces : la *Micronésie* – l'espace actuel plus la partie occidentale de l'archipel Hawaï et les îles japonaises d'Ogasawara ; la *Mélanésie* – en incluant l'actuelle Mélanésie, la Nouvelle-Guinée, l'Australie ; et la *Malaisie* – soit les actuelles Indonésie (sans Irian Jaya), Malaisie et Philippines.

La *Mélanésie*, terme inventé par D'Urville, désigne au sens propre les "îles noires" (*melas* = noir en grec), d'après la couleur de peau des Papous, des Canaques et des Aborigènes ; le terme d'*Australie* est gardé, mais comme espace à l'intérieur de cette *Mélanésie*. Cette grande région est donc désignée à partir d'un critère ethnique. L'approche est identique pour la *Malaisie*, terme inventé par Lesson, à partir de la langue et de l'ethnie malaises. Avec Dumont d'Urville et Lesson, une autre logique est donc promue par rapport à De Brosses, une vision plus ethniciste du monde. Lesson, chirurgien, naturaliste, zoologue et ornithologue, classifie et établit des typologies comme pour des espèces animales ou végétales.

Mais contre cette logique, on trouve d'autres propositions. Par exemple Malte-Brun invente et suggère *Indo-Chine* (1837) à la place de la Malaisie du Nord-Ouest, mettant en avant des caractères culturels et historiques partagés par l'Inde et la Chine. Eduard Douwes Dekker (1820-1887) propose le terme d'*Insulinde* (1883). Élisée Reclus (1830-1905) reprend et propage ces deux termes d'*Indo-Chine* et d'*Insulinde* (1883). Géographe très connu à l'époque, dont les ouvrages sont diffusés au moins à vingt mille exemplaires, il participe à la diffusion d'une terminologie qui relève davantage de la culture ou de la topographie (*-nésie, insul-*) que d'une vision ethnique du monde.

Ces choix ne relèvent pas du hasard mais d'une vision liée à des convictions politiques et à des statuts sociaux. Dumont d'Urville et Lesson font partie de l'aristocratie, et sont très proches du pouvoir. En revanche Malte-Brun, qui est d'origine danoise, s'est réfugié en France au moment de la Révolution française parce qu'il veut en partager les idéaux. Le Néerlandais Dekker, plus connu sous son nom de plume de Multatuli, est considéré comme l'un des premiers écrivains anticolonialistes avec son roman *Max Havelaar* (1859). Administrateur au service de la Compagnie des Indes orientales néerlandaises à Java, il est écœuré par le colonialisme et la brutalité des Néerlandais ; il est proche du socialisme libertaire. Quant à Élisée Reclus, c'est un géographe, communal et anarchiste, compagnon de Bakounine et pionnier du mouvement anarchiste après la fin de la Première Internationale.

Au milieu du XIX^e siècle, la toponymie des espaces maritimes et terrestres est à peu près fixée par la géographie européenne qui, vu la puissance des pays dont elle est issue, devient finalement universelle. Mais si le découpage terrestre du monde et des colonies possédées par l'Occident, notamment au Congrès de Berlin (1885) est accompli à la fin du XIX^e siècle, ce n'est qu'au début du XX^e siècle que les États essaient de se mettre d'accord sur la délimitation stricte des mers, et leur dénomination.

Cette préoccupation suit le bouclage définitif du monde. Les mers sont connues, l'Antarctique est identifié, le pôle Nord est exploré. Dans

le cadre de la mondialisation économique et de la multiplication des navires à vapeur, il faut mieux organiser le transport maritime : se mettre d'accord sur les sémaphores, les signaux, les systèmes de navigation, le sens de circulation, les balises, les phares... et l'identification des espaces concernés.

Les premières rencontres internationales (1908, 1912, 1919) débouchent en 1921 sur la création du Bureau hydrographique international sis à Monaco, car la dynastie des Grimaldi est très intéressée par la mer et voit un rôle géopolitique dans l'affaire. Le BHI, qui se transforme en Organisation hydrographique internationale en 1970, dispose désormais d'une convention auprès du secrétariat des Nations unies. Il s'agit d'un organisme indépendant, c'est-à-dire que l'adhésion se fait sur la base du volontariat, regroupant soixante-dix-sept membres actuellement, soit la plupart des grands États maritimes.

C'est par des conférences successives que cet organisme décide du nom des mers, en particulier la quatrième Conférence, celle de 1937. Le BHI, qui adopte la conception en bassins maritimes ou océaniques, définit le périmètre de chaque mer par des points précis de latitude et de longitude, et lui donne un nom ainsi qu'un numéro.

Si l'on remonte à Ératosthène ou Cratès de Mallos, on constate donc que la dénomination précise des mers, et admise internationalement, est récente dans l'histoire de l'humanité. Elle n'en est pas pour autant stabilisée comme en témoignent certaines polémiques sur l'appellation du golfe Arabo-Persique ou sur la mer du Japon / mer de l'Est. Mais la hache de guerre semble enterrée à propos du *Channel* anglais et de *La Manche* française. Les habitudes vernaculaires se moquent des disputes entre États à moins d'être instrumentalisées par le nationalisme.

Pour conclure à propos des mers, il est difficile, surtout pour un géographe japonisant, de ne pas évoquer ce qu'il s'est passé le 11 mars 2011 au Japon : le séisme et le tsunami auxquels s'est ajoutée la catastrophe nucléaire de Fukushima. Tout le monde connaît la fameuse estampe de Hokusai (1760-1849) qui a suscité un grand nombre de représentations pour illustrer le drame. Dite *La Grande Vague* ou encore *La Vague*, elle représente un flot édenté qui semble déferler sur une barcasse avec, en toile de fond, en tout petit, le mont Fuji. Mais il faut en faire une lecture différente et, pour cela, passer par son histoire.

Cette estampe, publiée en 1831, fait partie de ces œuvres japonaises qui fascinent les esthètes et le public européens au cours du XIX^e siècle, en particulier les critiques comme les frères Goncourt qui établissent les cadres esthétiques, les références, les modèles et les conventions de l'époque. Dans son livre *Hokousai* (1892), Edmond de Goncourt (1822-1896) introduit le peintre japonais auprès du public francophone. Il légende toutes ses estampes, en particulier celle qui nous intéresse. Voici ce qu'il écrit : "*C'est un dessin un peu divinisé par un peintre sous la terreur religieuse de la mer redoutable entourant de toute part sa patrie*". Pour Goncourt, pas de doute, il s'agit d'un peintre terrifié comme ses congénères face à une mer redoutable et considérée comme sacrée.

Cette estampe a beaucoup de succès, notamment parce que Claude Debussy (1862-1918), fasciné par les impressionnistes et le japonisme, la fait figurer sur la couverture du livret présentant sa célèbre pièce musicale intitulée *La Mer* (1905). Cela contribue à la popularisation de l'imaginaire interprété par de Goncourt, dont il faut maintenant dire qu'il est faux. Ce qu'on peut démontrer en se basant sur l'analyse de Julian Cartwright et Nakamura Hisami.

Il faut déjà revenir au titre de l'estampe, et en décomposer les éléments : *Kanagawa-oki nami-ura* 神奈川|冲浪裏. *Nami* 浪 signifie la vague, *oki* 沖 le large, *ura* 裏 l'intérieur. Kanagawa 神奈川 correspond à la région de Yokohama. On voit le mont Fuji, nous sommes bien dans la baie de Tôkyô. Or, dans cette baie, le tsunami du 11 mars 2011, qui est l'un des plus redoutables qu'ait connu le Japon depuis plusieurs siècles, n'a pas dépassé un mètre, ce qui n'est pas beaucoup. En voyant les images de la raffinerie en flammes au bord de cette même baie ou le parking de Tokyo Disneyland envahi par les eaux, le téléspectateur français avait certes l'impression que Tôkyô sombrait sous les flots, inondé par le tsunami. En fait, ce n'était pas dans la capitale mais chez les paysans et les pêcheurs du Nord-Est qu'avait lieu le drame.

L'occurrence des tsunamis est faible dans la baie de Tôkyô, historiquement et géographiquement parlant, sauf en cas d'un énorme séisme dont l'épicentre serait dans la baie. Segmentée en zigzag, cette baie freine en effet l'arrivée des vagues venues de l'océan Pacifique. De son vivant, Hokusai n'a pas pu voir à cet endroit un tsunami qui n'a pas existé. Ou bien il s'agit d'une composition imaginaire de sa part, mais grossièrement inadaptée, ou bien d'autre chose.

En outre, l'estampe montre des embarcations au fond plat. L'étranger qui regarde se dit : ces Japonais sont complètement fous, ils se lancent sur des mers diaboliques avec de frêles barcasses. Mais ces embarcations, qui existaient bien, étaient celles des pêcheurs du coin, bien équipés sur une baie relativement tranquille.

La couleur bleue, dominante, donne un nouvel indice pour une autre lecture. Il a beaucoup attiré les regards européens, ceux des impressionnistes notamment, par son intensité et sa beauté. Mais quel est ce bleu ? En japonais, il est désigné sous le nom de "bleu de Berlin" (*Berurin no ao*) : autrement dit, il s'agit du bleu de Prusse, d'un pigment et d'une technique occidentale. C'est Hokusai qui l'a introduit au Japon, en provenance d'Europe. Pourquoi ?

Parce que, contrairement à ce que l'on peut penser, Hokusai n'est pas un peintre traditionnel occupant ses journées à peindre les pivouines, les petits oiseaux ou les natures mortes. Contrairement aux artistes japonais de son temps, il est passé à autre chose, notamment aux paysages, mais plus comme ceux qui sont peints à l'encre de Chine, d'inspiration chinoise, et qui étaient en vogue jusque-là. Surtout, il veut peindre à l'européenne, en utilisant notamment la perspective moderne.

En fait, il introduit dans l'estampe japonaise des techniques, des conceptions, et même des couleurs qui sont complètement européennes. C'est

probablement cet aspect qui a fasciné les impressionnistes inconsciemment familiarisés par des schémas picturaux, et consciemment attirés par des aspects japonais jugés plus exotiques. Pour eux, il s'agissait d'une peinture japonaise traditionnelle, ce qui n'était pas le cas... Alors, qu'a donc voulu représenter Hokusai ?

Quand il peint cette estampe, il a plus de soixante-dix ans. C'est un artiste confirmé, mais toujours en recherche. Auparavant, tout au long de sa vie, il a passé des jours et des jours devant l'océan – pas la baie de Tôkyô, l'océan – pour observer la vague en train de se briser, ce moment bien connu des surfeurs. À l'époque, il n'y avait pas la photographie. C'était un instant extrêmement difficile à repérer, comprendre, représenter. Or la grande force de Hokusai est son talent d'observation, il a enfin vu et compris. Il veut montrer une vague qui se brise, pas un tsunami.

D'ailleurs, il n'utilise pas ce mot – japonais – de tsunami dans le titre de son estampe, alors qu'il aurait pu le faire. Il n'écrit même pas “grande vague” ou “grosse vague” comme des interprétations postérieures le feront, il écrit simplement “vague”, et, plus précisément “à l'intérieur de la vague” comme s'il fallait bien saisir l'instant magique.

Les pirouettes de l'art et de la géographie font que, malgré tout, cette image est tellement forte qu'elle a été adoptée un peu partout dans le monde entier pour illustrer le phénomène du tsunami, et qu'elle a même été adoptée comme logo par l'organisme international de protection contre les tsunamis.

Cette estampe véhicule aussi le fantasme d'un Japon submergé, fragile, instable, en proie aux aléas naturels, où la mer serait décidément dangereuse. Meurtrière, la mer l'est certainement ; nourricière, elle l'est assurément. C'est pour cette raison que, malgré les grands tsunamis qui surviennent sur leurs côtes (1896, 1933, 1960), à un rythme qui permet d'en garder la mémoire d'une génération à l'autre, les habitants du Sanriku persistent à vivre dans la même région : là où reposent les tombes des ancêtres, là où se trouvent de fabuleux lieux de pêche. Mais la contamination des espèces maritimes causée par les rejets radioactifs de la centrale nucléaire de Fukushima va-t-elle bouleverser cette géographie ?

Merci de votre attention.

(Applaudissements chaleureux.)

Merci beaucoup et bonne fin de journée.

RENCONTRE AVEC UN LIVRE LÉVIATHAN :
HORCYNUS ORCA DE STEFANO D'ARRIGO

*Table ronde animée par Dominique Vittoz,
avec Monique Baccelli, Benoît Virot
et Antonio Werli*

DOMINIQUE VITTOZ

Je suis ravie de pouvoir parler avec vous, Monique Baccelli et Antonio Werli, qui êtes les deux traducteurs français en plein chantier d'*Horcygnus Orca*, ainsi qu'avec votre éditeur Benoît Virot.

De ce roman de Stefano D'Arrigo, auteur sicilien, je ne dirais qu'une chose avant que l'on en entende, grâce à Carlotta et Jörn, deux extraits en lecture bilingue italien-français, c'est le jugement qu'on trouve sous la plume de George Steiner : "*Horcygnus Orca* reste pratiquement ignoré en Italie et inconnu à l'étranger." C'est un scoop absolu : accéder en français à ce livre gigantesque dans lequel on ne s'est pas encore aventuré dans notre langue. Le jugement de Steiner se termine par les mots suivants : "Pourtant, *Horcygnus Orca* est la réponse européenne à *Moby Dick*". Voilà me semble-t-il de quoi nous mettre l'eau à la bouche.

CARLOTTA VISCOVO (*Lecture en italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Chez les féministes, il est difficile de trouver la laide, pas la belle, et parmi cette dizaine de femmes tassées dans l'ombre du jardin, les belles assurément ne manquaient pas. Peut-être y en avait-il même de plus belles que cette Cata, mais elle était différente, elle était rare. Ce n'était pas une beauté, c'était une vénusté. C'est pour cela que l'entremetteuse disait qu'il devait purifier ses yeux pour la voir, parce qu'elle ne ressemblait pas aux autres, à aucune autre. Elle n'avait rien de la carnation féministe, ferme, impérieuse, hâlée, rien de leur allure malandrine si naturelle avec leur corps de statue plutôt grand mais bien proportionné, parfait, un corps haut de pont, cuisses longues, jambes échassières, les larges noires et poussiéreuses plantes de pied toujours nues sur lesquelles repose puissamment ce corps pourtant doux et élastique, comme de vraies statues qui marchent, animées de cette moelle de roseau leur donnant une allure de tige vibrante que l'on ressent jusque dans l'air où elle passe. Cette Cata n'avait aucune des fameuses particularités féministes, rien de l'air despotique et insolent avec lequel elles assurent leur ascendant sur l'homme, rien, somme toute,

de cet ensemble canaille qui, chez la féminaute, attire et décourage à la fois. Elle était tout le contraire, la négation d'une féminaute.

CARLOTTA VISCOVO (*Lecture en italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Il restait la bouche ouverte et détournait les yeux des autres. Il la regardait, elle, une fémignonne, une mignonnette, une miniature, un petit bijou de corps s'élevant de la taille galbée jusqu'aux seins qui gonflaient son casaquin entre les lacets, pas comme cette mamellerie débordante que l'on voyait au jardin, mais comme un gros soupir. Cette féminelle était une vraie figure de mode, au point que l'on songeait à croiser les mains en berceuse et à la bercer dans ses bras comme un poupon. Mignonnette, une peau satinée, le visage comme du sucre fondu, une blancheur si naturellement vierge, laissant penser qu'elle, tandis que ses compagnes boucanées et hâlées marchaient toujours en plein soleil, elle s'abritait jalousement sous une ombrelle. Des traits de visage que l'on aurait dit dessinés à la main dans un petit format modulé juste ce qu'il fallait pour cet ovale, des yeux en amande, le blanc à peine éclos et la pupille comme une coccinelle, papillon encore fermé, soucoupe noire translucide. Elle était d'une beauté captivante, si surprenante à voir en cette compagnie qu'elle coupait le souffle. Pour conclure, on avait envie de la manger des yeux.

CARLOTTA VISCOVO (*Lecture en italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Ce qu'il se passait, c'est qu'au moment de rechercher son regard, peut-être pour lui faire un petit clin d'œil, de connivence, l'enthousiasme se refroidissait, l'intention mourait, parce que, pour filer la comparaison, les yeux couraient vers elle comme deux abeilles attirées par l'odeur du miel, puis s'envolaient aussitôt, alarmés de découvrir que ce parfum de miel émanait d'elle comme d'une fleur artificielle, ou une vraie fleur mais carnivore.

CARLOTTA VISCOVO (*Lecture en italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

D'après l'expression du marin, on aurait dit que son esprit regardait cette beauté de corps ni plus ni moins que comme un petit nuage au-dessus de lui qui jouait à lui faire de l'ombre, tantôt le couvrant, tantôt le découvrant, tantôt faisant mine de le poursuivre, tantôt de se laisser poursuivre. C'était une impression immédiate mais obscure à la fois que l'on éprouvait au premier regard, dans l'ombre molle, sous-marine du jardin. On croyait la voir comme un reflet dans l'eau, non pas la voir elle, avec son regard fin, réel, mais une image reflétée hors d'elle, discrètement, dans ses propres yeux, comme une pensée tombée dans son esprit.

JÖRN CAMBRELENG

Elle était là, posée plus qu'assise sur le bord de la couche, entre les deux vieilles qui la regardaient debout, en silence, avec son sourire étrange, terrible, béat. Un air fragile, en vitrine, comme quelque chose d'intouchable sous un verre, un air tangéleux, où elle apparaissait nimbée d'une majesté sans raison et sans force, et là était son mystère, ce qui appelait vers elle et éloignait d'elle, ce qui poussait presque à la prendre dans ses bras et qui poussait presque en même temps à échapper à ses yeux.

(*Applaudissements.*)

DOMINIQUE VITTOZ

Vous avez peut-être entendu dans ce texte, à la fin, l'expression mystérieuse "un air tangéleux". Je vais partir de là : si le texte que nous venons d'entendre n'était pas trop farci de choses étranges, le livre en revanche a la spécificité première de proposer une langue complexe, avec une grande part d'inventivité. Donc, l'aventure de la traduction d'*Horcynus Orca* dans toutes les langues, allemand, anglais, français, etc., comporte cette monumentale difficulté, qui pour le moment a découragé la plupart des entreprises. C'est pourquoi je me tourne vers Benoît, l'éditeur, pour lui demander : finalement, c'est quoi, ce drôle de compagnonnage, ce trio qui se retrouve là autour de moi ? Quelle a été cette rencontre entre trois personnes ? Ensuite on abordera le livre et la traduction de façon plus scientifique, mais entrons d'abord dans la dimension humaine de cette aventure.

BENOÎT VIROT

Quand on est confronté à un ovni ou à un objet aussi monstrueux que celui-ci, c'est-à-dire dont on entend parler de longues années avant de tomber sur le texte, la première chose c'est d'abord des questions et des envies, avant de se demander comment on va y arriver, parce qu'à Attila on est un peu spécialiste des causes perdues ou des missions impossibles. C'est quand même le ressort premier de ces jeunes maisons de s'emparer de choses comme ça et de réunir des équipes pour aller au bout.

J'ai découvert *Horcynus Orca* de manière assez prosaïque, grâce aux recherches de Jean-Paul Archie, le fondateur des éditions Ombres, qui a également fait beaucoup de dossiers bibliographiques pour L'Œil de la lettre et pour la librairie Compagnie. Puis c'est revenu dans mes discussions avec chacun de ces deux personnages : à ma gauche, championne en titre, Monique Baccelli, je ne sais plus combien de combats et pas mal de victoires, qui a traduit pour Attila deux livres d'Ermanno Cavazzoni, avec qui nous passons notre temps à parler des coulisses de l'édition, de ce qu'elle ramène d'Italie, de ce qu'elle a envie de faire émerger en France, de ses amis poètes, prosateurs. À ma droite, une autre génération : Antonio Werli, instigateur en France du Fric-Frac Club, militant infatigable d'écrivains tout aussi uniques que Bolano, Lezama Lima, Pynchon, qui a beaucoup fait avec son groupe de blogueurs, de lecteurs et de traducteurs

pour les promouvoir en France, à l'époque, parfois avant même qu'ils soient réédités par les grandes maisons.

Antonio est d'origine italienne, même s'il traduit avant tout de l'espagnol et de l'argentin. Quand on a commencé à parler de *Horcynus Orca* tous les deux, il est allé en bas de chez lui, à l'Institut italien de Strasbourg, il a commencé à lire le livre. Chaque fois que Monique passait au bureau à Paris, elle me demandait : "Quand est-ce qu'on se met à *Horcynus Orca* ?". Un jour, je lui ai dit : allez voir Antonio et on en reparle. C'était l'été dernier. Il a fallu assez peu de chose pour se décider. Monique a fait un premier jet d'une trentaine de feuillets. Je les ai relus cinq ou six fois en ayant l'impression de lire chaque fois un texte différent. C'était beau et fluide comme du Victor Hugo, très loin du livre postmoderne dont on m'avait parlé. À ce moment-là, j'ai dit : il faut tout faire pour y arriver. Je ne sais pas dans quel ordre on va travailler, avec quel argent, mais ce serait bien de commencer, de rentrer dans le dur et de l'afficher ensuite.

Un bon conseil : éviter de se poser trop de questions au départ, suivre ses envies, ne jamais se demander avec quels moyens on va arriver au but, mais savoir juste quel but on poursuit.

(*Applaudissements.*)

DOMINIQUE VITTOZ

Ce "petit" livre qui fait mille quatre-vingt-une pages, il faudrait peut-être qu'Antonio nous en donne quelques informations, un peu sur l'auteur, un peu sur le livre.

ANTONIO WERLI

Je vais donner quelques informations sur l'auteur, d'abord parce que si son livre semble phénoménal dans l'écho qu'il a eu chez certaines personnes ou certains critiques comme Steiner, lui-même est un personnage fascinant, un écrivain qui a consacré toute sa vie à son travail d'écrivain. Il n'a écrit que trois livres : un recueil de poèmes au début des années 1950, *Horcynus Orca* qui est sorti en 1975 en Italie, et un autre livre, *Cima delle nobildonne* qui a été traduit en français au début des années 1990. Le livre date du milieu des années 1980, c'est un roman court, deux cents pages, complètement différent de celui-ci, mais qui est aussi un chef-d'œuvre absolu.

DOMINIQUE VITTOZ

Oui, il a été traduit par René de Ceccatty sous le titre *Femme par magie* (Denoël, 1986).

ANTONIO WERLI

Je pense que Benoît reviendra tout à l'heure sur quelques éléments autour de l'histoire éditoriale du livre, qui est justement une histoire en soi.

Stefano D'Arrigo est sicilien, il est né en 1919, exactement cent ans après Melville, ce qui n'est pas complètement anecdotique, puisque ce sont deux grands livres qui parlent d'une quête en mer et de monstres marins.

Il a fait des études à l'université de Messine et une thèse sur Hölderlin. Très rapidement, après le service militaire qui ne lui a pas très bien réussi, il s'est consacré à l'écriture. D'abord journaliste, ensuite poète et critique d'art, il a écrit plusieurs articles à la fin des années 1940 et surtout dans les années 1950. Très rapidement, dans le courant des années 1950, il mûrit le projet d'un immense roman qui se voulait être un roman total. Pour l'anecdote, il a mis vingt-cinq ans à écrire *Horcynus Orca*. J'espère que l'on ne va pas mettre autant de temps à le traduire, que ce sera plus court et que l'on pourra goûter ce texte en français d'ici quelques années seulement. Au cours de son parcours, il a rencontré une femme qui est devenue sa femme, Jutta Bruto, qui a une part importante en tant que première lectrice et qui est dédicataire du roman. Il disait : "Le nom de Jutta devrait apparaître sur la couverture, à côté du mien".

Il est important de savoir que c'est un écrivain qui s'est complètement dédié à ce travail, corps et âme, et qui a mis plus de vingt ans à réaliser l'ouvrage. Suite à cela, il y a eu une espèce de silence littéraire pendant dix ans jusqu'à la publication en 1985 de ce roman, *Femme par magie*. À la fin de sa vie, au tournant des années 1990, il a rédigé pour le théâtre une pièce courte, une adaptation d'*Horcynus Orca*, qui a été représentée. Alors qu'il projetait d'écrire un nouveau livre qu'il prévoyait comme un pendant à *Horcynus Orca*, on trouve cela dans sa correspondance, il va malheureusement décéder l'année suivante.

DOMINIQUE VITTOZ

Pourrais-tu nous résumer assez brièvement *Horcynus Orca* ?

ANTONIO WERLI

Ça tient en trois lignes, c'est très rapide. C'est un roman qui se passe en huit jours, au début du mois d'octobre 1943. Le marin Ndrja Cambria rentre de la guerre et décide de retourner chez lui en Sicile. Il passe quatre jours sur la côte calabraise et va réussir à franchir le détroit de Messine qui est le cadre du roman pour retrouver son père, la communauté de pêcheurs dans laquelle il a grandi, et voir comment la guerre a transformé les mentalités, le paysage géographique concret du détroit de Messine. Évidemment, un événement inopiné vient bousculer ce périple, ce retour à la maison, c'est l'apparition du fameux *Horcynus Orca* qui est un monstre marin. C'est une orque qui vient envahir le détroit et, en opposition à l'histoire de Melville où l'on a un capitaine complètement fou qui décide de courir le monde à la recherche de la baleine, là c'est l'orque qui déboule dans la société humaine et qui vient perturber tous les pêcheurs qui se croyaient chez eux. C'est à la fois un grand roman du retour, avec ce personnage qui rentre chez lui, et c'est aussi un livre, avec ce contexte social, historique, politique et culturel, qui va expliquer la grande catastrophe qui s'est plantée au milieu du xx^e siècle. Tout cela va se produire dans l'esprit de ce personnage.

Un mot sur le passage qui vient d'être lu, qui se situe aux alentours de la quarantième page, c'est au début du livre. Le personnage, Ndrja, va

rencontrer un groupe de femmes, en italien *feminote*, que l'on a choisi de traduire en français par féminantes, donnant une consonance un peu mythologique à cette population qui est une population contrebandière et, parmi elle, apparaît cette Cata qui est un personnage comme une déesse incarnée et qui vient illuminer ce retour qui s'annonce un peu délicat pour le personnage.

DOMINIQUE VITTOZ

Je pense qu'on touche à la part féminine et sensuelle, ce qui va nous amener à la mer. Si vous en êtes d'accord, nous pourrions entendre le deuxième extrait que nos lecteurs ont prévu de faire résonner ici : la plainte des féminantes. Cette vision féminine, ce moment féminin à l'intérieur du livre nous introduira à un de ses éléments constitutifs : sa dimension extrêmement sensuelle et la présence de nombreux jeux de mots, références et échos de nature érotique.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Moi, si vous le permettez, je voudrais parler pour nous toutes.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Moi, un jour, sur le *Scylla*, j'étais à l'entrée d'une coursive de la *salledemachines*.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Là, absorbée dans mes pensées, à un certain moment...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... je me suis sentie manœuvrée par-derrière...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... par une main si pleine de tact et d'amanterie...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... que, je n'ai pas honte à vous le dire, je m'y prêtai plutôt volontière.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... lui muet, moi muette.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Juste le temps de réajuster mes plumes, puis je me suis retournée sur la
cursive, je n'ai vu personne.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Mais je suis restée là à écouter le bruit des pistons et, bizarre à dire, j'ai fixé
mon esprit comme je ne l'avais jamais fait avant sur ce touf-touf, touf-touf.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Au transbordement suivant...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... je me suis isolée tout de suite et je me suis remise dans ce recoin in-
connu...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... à un cheveu des pistons qui me soufflaient de l'air chaud par en dessous.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Toujours est-il que j'étais curieuse de le voir en face, ...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... le chauffeur ou le machiniste.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Le phénomène se répétait exactement comme la première fois.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Et puis cela a continué, ...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... vu que la curiosité ne m'avait pas quittée et que j'étais attirée par l'étrangeté de ce pour ainsi dire pourparler silencieux.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Et si je prêtais l'oreille au touf-touf des pistons dans la salledémachines...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... le pourparler n'était plus silencieux...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... au point que m'est passé par l'esprit que celle qui prenait son plaisir avec moi n'était personne d'humain...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... mais le *Scylla* lui-même.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Pensez donc qu'il me passait par l'esprit que cette énorme grotte de salledémachines se trouvait au milieu d'une forêt enchantée...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... en ferraille et en bois...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... avec des mâts, des châteaux, des cheminées, des ponts...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... et que dans l'énorme grotte il y avait l'enchantement d'un pistachier...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... bien connu, rendez-vous compte, comme cet acteur, là...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... avec un casque à pointe,...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... il s'appelait Rodolphe...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... que l'on a surnommé Valentino le Valeureux...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... pour l'ardeur qu'il mettait dans son petit service.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Touf-touf, touf-touf, faisaient les pistons comme pour m'assourdir.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Et qui pouvait nous envoûter, sinon un pistachier, ...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... un vrai expert en touf-touf, touf-touf.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Alors, toujours dans mon esprit, dès que je me mettais dans le recoin

habituel de la grotte, celui-ci décalottait au-dehors une forme humaine et m'attrapait.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

L'enchantement se brisait quand et comme je le voulais, moi.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Bien sûr, aujourd'hui, même moi, en m'entendant parler, je me dis : une millunenuits de choses te passaient par la tête.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Oui, mais le fait était...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... le fait réel...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... était qu'à peine il avait fait avec moi son petit service...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... je me retournais...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... et je ne voyais personne.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Alors...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... j'entendais le bruit des pistons...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... et cela m'impressionnait.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Je tremblais tout entière.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Je gambergeais comme cela ne m'était jamais arrivé avant,...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... quand cela ne touchait même pas mon oreille, ce fracas de touf-touf,
touf-touf...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... des pistons à l'intérieur des cylindres...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
... et leur tourniquet masculin.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Et je me suis dit :

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Mais que diable es-tu en train de chercher ?

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG
Sa carte d'identité ?

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Par-dessus le marché, dans cette solitude de course, j'ai pensé :

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Je peux en profiter.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Il y a peut-être une cachette idéale pour le sel.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Ni les pandores ni les gabelous ne vont jamais s'aviser par ici.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Et ainsi fut fait...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... pour une flopée de traversées.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

J'ai fait un voyage...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... et deux fois j'ai eu le service du très galant *Scylla*.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Je montais à bord du ferry...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... et je voguais...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... vent en poupe...

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

... à bord de ce fourreau viril.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

À présent, pardonnez-moi si j'ai parlé de moi et du *Scylla*.

(*Applaudissements.*)

DOMINIQUE VITTOZ

C'est quand même une affaire de femme, donc je me tourne vers Monique : qu'est-ce que tu vas nous raconter sur tout cela ?

MONIQUE BACCELLI

C'est l'un des rares passages, non pas érotiques parce qu'il y en a beaucoup d'autres, mais un des rares passages un peu rigolos.

(*Rires.*)

Ce que je dis n'est pas péjoratif, parce que c'est une mer plutôt tragique et une mer en majesté, une mer qui n'a rien à voir avec la mer que l'on connaît, c'est-à-dire la mer des bains de mer, de l'ambre solaire et des pâtés de sable. Il n'y a rien de cela chez D'Arrigo. C'est une mer qui sent le mazout, parce qu'il y a des bateaux de pêche et qui est *di sangue pestato*, brassée de sang, c'est le sang des dauphins et des marins morts. Donc, c'est une mer tragique. Je trouve qu'elle tient une place considérable dans le roman, je pense même que c'est le personnage principal. On pourrait penser que Ndrja, qui est une sorte de nouvel Ulysse, est le personnage principal parce que c'est lui qui raconte. On pourrait penser que ce sont les dauphins, puisque sur les mille trois cents pages, D'Arrigo a consacré sept cents pages aux dauphins que l'on commence à bien connaître. En fait, c'est la mer vraiment sous tous ses aspects, c'est assez courant, on la voit à l'aube, on la voit à l'aurore, sous le vent, dans la tempête.

Mais ce qui est plus riche que dans beaucoup de livres, même chez Melville, Stevenson ou Conrad, c'est qu'il y a des aspects absolument multiples. Il faut quand même que je rappelle, pour ceux qui ne le savent pas, qu'il s'agit de la Méditerranée, puisqu'on est en Sicile. C'est une Méditerranée qui a amené dans l'île une série d'envahisseurs absolument considérable : les Grecs, les Romains, les Arabes, les Espagnols, les Français, pour ne citer que les anciens. C'est très important de le signaler, parce que tous ces envahisseurs ont pillé, ont dominé, mais tous ont laissé un peu de leur culture et de leur langue. L'un des buts de D'Arrigo est de recréer une langue qui

soit faite de l'apport de toutes ces bribes. En fait, ce n'est pas que du dialecte sicilien, c'est une espèce de vision, je pense que c'est grandiose.

La Méditerranée donc, et plus précisément le livre, tourne autour du détroit de Messine, qui est un lieu totalement différent des autres endroits de la Méditerranée. C'est par le détroit de Messine que Garibaldi est venu libérer la Sicile. Il faut quand même dire que ce livre, qui est multiple et d'une richesse incroyable, est en fait un livre de guerre, parce que c'est par le détroit de Messine et l'opération Husky en 1943 que les alliés sont passés de la Sicile au continent. Ce sont ces événements de guerre très violents qui sont constamment décrits en flash-back dans le roman. Donc, c'est une mer historiquement chargée et même, en allant plus loin, c'est une mer biblique, parce que Ndrja remonte en Calabre et veut passer dans son village qui est au sommet du détroit, mais le passage est devenu impossible. Cela devient tellement symbolique que l'on a l'impression que ce passage du détroit est le passage de la mer Rouge. Cette image est complétée, parce que tout est très calculé dans ce livre, par le fait que Ndrja, qui est un marin, est suivi par trois ou quatre soldats qui ont été eux-mêmes démobilisés et qui sont persuadés que Ndrja va les aider à passer le détroit. Ils le suivent de loin et constamment – c'est très beau – ils l'appellent : “Moïse ! Moïse !” Il y a un aspect biblique.

Il y a aussi un aspect mythique extrêmement fort, puisque au sommet du détroit de Messine se trouve le village de Charybde et Scylla. Et donc les monstres mythiques.

Il y a une très grosse documentation sur la guerre, une guerre que D'Arigo a faite, il sait de quoi il parle. Après, vous avez l'énorme documentation sur la faune marine, c'est absolument infini. L'espardon est le poisson noble, il représente le côté positif. Viennent après cela les dauphins, il y a là-dessus une discussion importante sur laquelle je reviendrai, et l'orque finale qui est l'image de la mort. Après, il y a tout ce qui concerne les côtes, et ce qu'il y a d'assez formidable dans ce livre, c'est que je suis persuadée qu'il ne se passe pas un événement qui ait lieu à plus de deux kilomètres du ressac. Tout est vraiment un peu sous la mer, les monstres, et au bord de la mer, mais très près. Une seule fois Ndrja va à Messine et peut-être qu'il s'enfonce un peu plus dans les terres. Mais autrement la mer est omniprésente.

Je peux parler de l'histoire des dauphins, qui est vraiment une clé du livre. Ndrja, à ce moment-là, n'a pas encore débarqué. Il y a constamment des flash-back. Il est sur une corvette qui est accompagnée par deux contre-torpilleurs et il lie un dialogue avec un personnage curieux, un enseigne de vaisseau un peu précieux, sympathique, mais visiblement élevé dans du coton et qui a une passion pour les dauphins. Il se trouve que les dauphins, c'est authentique, suivent les bateaux et se livrent à des sortes de comédies, de danses, comme pour amuser l'équipage. Ce M. Monanin est passionné, admiratif. Ndrja et l'autre matelot sont effarés, parce qu'ils appellent les dauphins bien autrement, ils les appellent les *fères*. Il y a une sonorité un peu sauvage. Pourquoi les appellent-ils les *fères* ? Monanin pense que les dauphins sont des personnages sympathiques, si l'on peut

dire, tandis qu'eux savent que ce sont des poissons qui déchirent leurs filets, qui décapitent leur pêche. D'Arrigo veut démontrer que M. Monanin parle la langue savante, classique, une langue abstraite, alors que le pêcheur et son copain parlent une langue populaire, sinon un dialecte, et que c'est une langue concrète qui parle de la réalité des choses. Il faudrait arriver à trancher.

Je pense que les dauphins sont aussi très intelligents, et dans le livre, c'est là où l'on voit que l'on frise le fantastique, il y a, comme dans le poème grec, un dauphin qui accompagne un petit garçon à l'école, un autre qui est capable de dialoguer avec les enfants. Les dauphins prennent une place considérable, évidemment. Sans compter le côté mythique d'Ulysse. Il est en effet évident – beaucoup plus, à mon avis, que dans le livre de Joyce – que Ndrja est Ulysse. Il a fait la guerre, il revient, il rencontre quantité de difficultés, il rencontre les sirènes, et quand il arrive enfin à passer le détroit, il retrouve sa fiancée qui s'appelle Mona Rosa occupée à broder des poissons sur un drap blanc. Quand elle a brodé les poissons, elle les défait pour continuer. Le rapprochement est plus qu'évident.

DOMINIQUE VITTOZ

Merci, Monique. On va revenir sur d'autres éléments que tu as peut-être envie d'aborder. Mais j'aurais une question à niveau de microscope, j'aimerais m'arrêter sur un choix de traduction en détail. Dans ce que l'on a entendu, figurait le mot "pistachier".

MONIQUE BACCELLI

S'il y a des gens qui connaissent le provençal dans la salle, ils l'auront reconnu tout de suite. Puisque j'ai vécu dans le Midi et que nous prenons le provençal comme équivalent du dialecte sicilien, je ne sais pas si on me contredira, mais le pistachier est un homme qui plaît, un homme à femmes.

DOMINIQUE VITTOZ

Dans son texte, D'Arrigo emploie le mot *femminaro*. Tu dis cela tout tranquillement : on a décidé que l'on prenait le terme provençal pour équivalent. Il faut quand même développer cette question-là.

BENOÎT VIROT

Monique voulait tout traduire en provençal, au début.

(*Rires.*)

Je peux dire en deux mots le pourquoi de la complexité linguistique et Antonio décrira les mécanismes. D'Arrigo a commencé à écrire le premier jet de ce roman à l'été 1956 sous le titre *La testa del delfino*. Il a soumis une centaine de pages à un concours organisé par Vittorini, le texte a gagné le prix, Vittorini en publie des extraits dans une revue, *Il Menabò*, qu'il dirige avec Calvino. En deux ans, D'Arrigo a un texte de mille deux cents feuillets pour lesquels, chose incroyable, il reçoit quatre propositions d'éditeurs, Mondadori le premier, puis Einaudi, Rizzoli et Garzanti. Finalement, c'est Mondadori qui emporte le morceau. D'Arrigo confie le

manuscrit, reçoit les épreuves, promet de les retourner sous quinze jours et il met quinze ans.

(Rires.)

C'est donc à l'issue de ce processus que le livre a doublé de volume et a subi une légère élaboration linguistique.

ANTONIO WERLI

Sur les premières versions, puisqu'il y en a plusieurs : son premier jet, la *Tête du dauphin*, ensuite il y a deux autres étapes successives où il va donner des titres différents jusqu'à aboutir au titre final. La particularité du travail des quinze années qu'il va passer à "réviser" son texte, au-delà d'ajouter substantiellement des centaines de pages et des épisodes entiers, c'est de transformer le dialecte sicilien qu'il avait utilisé, des mots de dialecte propres à la Sicile et en particulier propres au détroit et même à la communauté des pêcheurs, c'est-à-dire que les gens de Catane ou de Palerme ne vont pas forcément comprendre ce que racontent les pêcheurs, par exemple. Il a voulu, à partir de ce moment de révision, patiner le texte, le lisser, apposer un vernis italianisant pour fabriquer une langue nouvelle, c'est-à-dire que l'on a une quantité de mots siciliens qui vont être transformés en mots italiens. Un Italien non sicilien, ou qui n'est pas forcément habitué à la langue du Sud de l'Italie, peut se dire que le mot doit exister dans un lexique, puisque c'est un mot qui a tout à fait l'orthographe et la morphologie de l'italien. Il disait lui-même : "Si je fais lire le livre à un pêcheur de Messine, il y a peu de chances qu'il le lise, mais si je le lui fais lire, il ne comprendra pas les mots, mais il saura exactement de quoi je parle, puisqu'il connaît parfaitement le contexte." Tout son travail est d'élaborer une nouvelle langue pour justement essayer de toucher au plus près du réel, ce que disait Monique tout à l'heure avec l'histoire de *fera* et *delfino*. Ce travail a donc été mené sur plus de mille deux cents pages. La première édition était un peu plus volumineuse encore, vu la mise en page.

Cela ne se passe pas simplement sur le lexique, mais aussi sur des expressions. Il va italianiser des expressions typiques de Sicile et il va en plus modifier le contexte pour nourrir à nouveau l'expression pour qu'elle corresponde exactement à ce qui va devenir une réalité mythique, historique, biblique, référencée à la littérature et qui va se détacher finalement de l'expression initiale. Il va aussi opérer ce travail-là sur le lexique pour toutes les langues que la Sicile a connues, dont elle a été nourrie, à savoir le français, le fameux "pourparler" de tout à l'heure. Il y a aussi des mots d'anglais qui sont inclus. Il y a beaucoup de néologismes, même si ce n'est pas la part la plus importante du livre, mais on le voit plus à l'écrit qu'à l'oral. À l'écrit, il y a vraiment un travail sur la graphie, sur les agglutinations de mots, des mots-valises. Mais là où c'est extraordinaire, c'est qu'il va aussi creuser, au-delà de l'italien contemporain de son époque, en cherchant la langue du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, des références à la Renaissance italienne, à la littérature de l'Arioste ou de Dante. L'Arioste revient constamment. Il utilise les épisodes de l'Arioste comme des métaphores pour incarner ses personnages, jusqu'au latin qu'il va italianiser plus que

ne le fait la langue originale. C'est très délicat. C'est comme si l'on retrouvait un amas de tessons qui a passé des siècles en mer et que l'on essaie de recoller les bouts et de retrouver une forme initiale en français qu'il va falloir repatiner, revenir, raboter encore une fois pour qu'en français on puisse obtenir un nouvel amas de tessons.

Pour revenir à l'exemple du pistachier de tout à l'heure, pour l'instant c'est l'option qui nous a semblé la plus évidente, mais le mot italien est un néologisme. On est aussi sur la piste de néologismes, mais dans ce cas-là il faut réussir à donner en français une musique qui corresponde au texte et qui ne dérouté pas trop le lecteur. On est dans un laboratoire de traduction constant, on a encore beaucoup de pain sur la planche, mais cela nous apprend aussi à réinventer une langue à ce niveau-là.

DOMINIQUE VITTOZ

Monique, veux-tu rebondir sur cet aspect-là ? On est vraiment au cœur du travail des traducteurs.

MONIQUE BACCELLI

Puisque vous êtes traducteurs, vous devez comprendre notre souffrance et en même temps notre plaisir, parce que c'est un pari difficile. Pour notre travail, il faut avoir une très grande table, avec un ordinateur, évidemment, Google, donc toutes les versions de M. D'Arrigo, puisqu'il peut offrir des variantes par rapport à d'autres. Il faut des montagnes de dictionnaires de dialectes sicilien, calabrais, de documentation sur la marine, sur la faune sous-marine, sur la pêche. Tout cela pour décrypter, mais il faut rendre après. Donc, il faut des dictionnaires de dialectes bourguignon, provençal, une documentation équivalente sur les bateaux, la pêche, les poissons. On est absolument submergés et on avance à pas très lents. On espère arriver quand même au bout. Notre façon de travailler, puisqu'on travaille à deux, ce qui est réalisable grâce à Internet, autrement il faudrait vraiment que l'on vive ensemble...

(Rires.)

DOMINIQUE VITTOZ

C'est le deuxième scoop de la soirée ! On va les surveiller, ce soir !

MONIQUE BACCELLI

Deuxième épisode érotique !

(Rires.)

Avançant très lentement, je traduis à peu près quinze pages par semaine, à raison de six heures de travail par jour. J'envoie ma traduction à Antonio qui la revoit très longuement, plus longuement que je ne revois la sienne, il me la renvoie, je peux encore discuter ses suggestions et ses modifications. Une fois que j'ai fait cette seconde vision, je la lui renvoie et, en principe, c'est définitif, parce que, il vient de vous le dire, il n'est pas sûr qu'on laissera "pistachier". C'est un travail passionnant, un peu épuisant, et on espère arriver au bout.

ANTONIO WERLI

J'ajouterai, sur le processus de traduction, que ce que souhaite rendre D'Arigo en termes de langue et de texte c'est quasiment le mouvement et la morphologie de la mer elle-même. Tout ce travail de patine sur le texte fait que, quand vous êtes à la page 100, que vous tombez sur un mot un peu compliqué, vous avez fait un choix, vous vous arrêtez dessus, vous faites encore cinquante pages, cent pages, etc., et tout d'un coup, à la page 650, il y a un épisode entier qui vous explique que ce mot a un sens bien précis qui dit le contraire, ou qui vous explique, selon un contexte, dans un dialogue de personnages, dans une description ou dans une allégorie ou une référence, que ce mot a un sens bien précis et que les jeux de mots qui tournent autour doivent fonctionner. Ce qui fait que l'on est obligé de revenir en arrière et voir si cela continue de fonctionner. Je serai plus prudent que Monique, par rapport à une version définitive. J'attends simplement que l'on finisse le texte pour recommencer !

(Rires.)

MONIQUE BACCELLI

C'est intéressant, on a deux approches complémentaires. Ce chef-d'œuvre est réputé illisible. C'est quand même quelque chose d'un peu surprenant, c'est un peu un diamant dans une boîte fermée. Donc, mon idée était d'un peu simplifier, avec un grand respect du texte. D'ailleurs, Dominique fait de la même façon avec Camilleri, je pense, parce que les textes de Camilleri sont aussi dans un langage presque impossible à traduire et Dominique arrive à surfer dessus. Donc, mon approche est de simplifier pour révéler ce chef-d'œuvre qu'il est réellement et qu'il devienne plus compréhensible pour un plus grand nombre de personnes. Antonio, qui est un peu oulipien ou roussellien, veut absolument rendre tous les niveaux de langues et passera facilement quinze jours sur un mot pour non seulement savoir ce qu'il veut dire, mais trouver un équivalent parfait. Nos deux approches sont complémentaires, parce que je serais peut-être un peu trop simplificatrice et lui un peu trop pinailleur. Entre les deux, on arrive à une bonne moyenne.

BENOÎT VIROT

Nous avons des séances collectives de travail, parce que deux ou trois fois par an on se retrouve dans un lieu tenu secret en Saône-et-Loire, pas très loin de chez Monique, pour faire le point après quelques feuillets, tout cela sous l'œil vigilant du mari de Monique qui, quand il considère que nous avons travaillé trop longtemps, passe la tête par la porte et dit : "Il me semble qu'il y a trois quarts d'heure vous étiez déjà sur le même mot" !

(Rires.)

DOMINIQUE VITTOZ

Je propose de continuer à pénétrer dans le texte en passant à une troisième lecture, celle du texte sur le requin caud. Je vais demander à Antonio de donner deux ou trois indications qui permettront à l'auditoire de

mieux comprendre et goûter le texte, ensuite nous écouterons la lecture de Carlotta et Jörn.

ANTONIO WERLI

C'est une page qui se situe à peu près à un tiers du livre. Ndrja a franchi le détroit, retrouve son village natal en pleine nuit, il observe son père réveillé dans la maison, avec une petite lumière tamisée, en train de découper un dauphin dont il dépose les pans dans des bassines de vinaigre. En temps de guerre, il n'y a plus de poisson. Il faut bien manger quelque chose, et ce qu'il reste dans l'eau ce sont les dauphins, ces "sales bêtes", ces *fères*. Il s'avère que le pauvre Caitanello, son père, a perdu sa femme il y a des années de cela et a un peu perdu la boule. Cela fait un peu mal au cœur à Ndrja de voir son père dans cet état-là. Il décide de faire le tour du village, de se rapprocher du rivage, de voir la mer et cela lui rappelle une scène qu'il avait vue il y a longtemps, qui est l'histoire de ce requin caud. Le mot *caud* appartient au dialecte bourguignon et signifie "sans queue". En italien, c'est *scaudato*. Plusieurs options étaient possibles. On aurait très bien pu équeuter un requin.

DOMINIQUE VITTOZ

Et ces options restent possibles.

ANTONIO WERLI

Bien sûr, mais j'ai trouvé que requin caud avait une sonorité intéressante, même si effectivement on a un jeu différent à l'oral et à l'écrit. En tout cas, voilà pour l'explication du mot et on va donc entendre le passage.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMRELENG

Devant ses yeux, comme un symbole, se présenta un requin caud, un requin que des fères avaient attrapé en traître et dont elles avaient estropié la queue et, du coup, elles le faisaient flotter comme une épave. Elles jouaient et faisaient de lui leur misérable souffre-douleur, un spectacle parmi les plus terribles et les plus pitoyables qu'il avait jamais vus, un chien de mer équeuté, quelque chose de gros, avec une petite chose à l'intérieur, quelque chose de puissant avec quelque chose de faible à l'intérieur, quelque chose de vivant avec à l'intérieur quelque chose de mort. Ce requin lui était venu comme une parabole. Autrement, pourquoi l'avait-il vu ressurgir du fond de sa mémoire, directement à la surface de la mer, en cet instant, comme s'il bougeait les lèvres en disant : "Regarde-moi et dis-moi si moi, grand lazardeur de poisson, réduit à cet état, un moignon, je ne te rappelle pas ton père, en cet instant ?"

C'était une projection âpre, il le comprenait, ce n'était plus celle de l'espadon à l'eau de rose. Pourtant, il l'assortissait à son père, l'un pour l'autre. Inutile de tourner autour du pot et de se faire des scrupules de fils. Caitanello Cambria et le requin caud étaient deux figures dans un seul fait, le

fait de brasser de l'eau dans le mortier, le fait de penser à naviguer et virer sans queue de timon, le fait de retourner les yeux vers l'intérieur, comme pour voir poindre la femme-queue et s'illusionner de pouvoir encore nager, aller et venir, dessus, dessous, en grands cercles dans la grande, profonde, houleuse mer sous l'ardoise, agitant la belle, exaltante timonière, femme-queue. Le fait de ne pas se reconnaître, de ne pas avoir l'œil pour se voir, une fois équeuté, ramassé pour toujours sur l'eau, ancré, jusqu'à ce que la mort vienne le libérer dans un grailon de la mer.

Pour avoir une idée de ce qu'effectivement peut signifier la vue d'un requin caud, il est d'abord nécessaire d'avoir une idée du requin quand il a encore sa queue et que c'est le requin, c'est-à-dire un pèreternel. Le requin, on le sait c'est lui, le véritable pellisquale. Lui, c'est le squalé de nom et de fait. C'est lui, l'original, la peau pour équarir, râpeuse comme du papier de verre, et quelle peau, quel caractère, héroïque et rustre, de la même couleur verdâtre, bilieuse, de l'éternelle meurtrière noirçure qui lui grave la face. Mais sur le requin, à part le fait que c'est un requin, il n'y a rien à dire. Dessus, dessous, dans le Charybde et Scylla, avec sa seule ombre, il fait son métier et ça se voit, il ne fait pas le contraire, il ne cache pas l'intention avec laquelle il s'amène, de cacher par nature. Il n'y a que la bouche qui semble aussi lui servir de bouche d'estomac. La bouche, il se grouille de la montrer. S'il vient, il vient pour te faire du mal, il vient, mais tu le vois, tu le sais, et si tu peux, tu te planques. Il porte écrit sur le front son assassinage. Il ne porte pas de masque. Il est toujours là où il gagne son pain de chien de mer, vivant sur la vie des autres.

Si l'on pense à la fère, on aurait envie de le porter dans le creux de la main : une seigneurie, pour le dire à la manière de ce cinglé de Crochito, un forcené, mais à sa manière, sérieuse, spartiate, meurtrière.

Ce n'est pas avec lui, avec le squalé, que la fère peut se permettre des familiarités, le cœur léger, cette lâchissime et traîtreuse. Mais si c'est à sa portée et qu'elle peut en calculer le risque, cette familiarité, elle se la permet. Alors, une bonne fois pour toutes, peut-être que peu d'autres choses dans sa vie, qui en soi est un plaisir, vont lui donner un plaisir plus bestial et plus exquis que cela, à savoir de voir pour toujours cet épouvanteur ridicule à terre.

(Applaudissements.)

DOMINIQUE VITTOZ

Quel effet cela vous fait d'entendre, mise en voix, votre traduction ?

MONIQUE BACCELLI

On ne peut pas rêver mieux, parce qu'on peut relever nos défauts et voir ce que ça donne. Il me semble que ça ne sonne pas mal, en fin de compte.

(Applaudissements.)

ANTONIO WERLI

Je trouve cela extrêmement émouvant, tout simplement. Au-delà du fait d'entendre notre travail en dehors de notre propre corps et de notre tête,

c'est émouvant parce que en quarante ans il y a eu seulement trois tentatives de traduction et de publication en France dans deux revues et dans un livre de Primo Levi. Il y a au total une quinzaine de pages qui existent. On est quarante ans après la publication du livre et cela fait plaisir d'avoir un public pour entendre cela.

MONIQUE BACCELLI

C'est quelque chose d'un peu concret qui va nous encourager.

BENOÎT VIROT

Jean-Noël Schifano en a donné un extrait dans la revue *Les Lettres nouvelles* en 1976 ou 1977. Danielle Appolonia a traduit l'incipit pour la revue *Caravanes* publiée par les éditions Phébus au milieu des années 1980. Elle avait aussi un projet de publication pour "Le Promeneur" qui n'a jamais vu le jour, et d'ailleurs nous n'avons jamais réussi à retrouver la trace de Danielle Appolonia. Je fais appel à d'anciennes connaissances dans la salle. Sa dernière publication était une anthologie personnelle littéraire de Primo Levi qui s'appelait *À la recherche des racines*. Je n'ai plus le nom du traducteur en tête.

C'étaient les trois séquences de pages traduites. Après, on a effectivement découvert, au moment où on a acheté les droits, qu'il y avait eu des intérêts plus récents, notamment Martin Rueff, qui rêve depuis plusieurs années de constituer une équipe de huit personnes aux Éditions Verdier pour ce faire, et les éditions Passage du Nord-Ouest. Pierre-Olivier Sanchez avait découvert ce texte au retour de son service militaire en Italie. Ce texte ne l'a jamais quitté. Il a finalement renoncé à le faire traduire, mais il a en tête le projet d'un livre sur l'aventure éditoriale et personnelle de D'Arrigo. Il y a également les éditions de l'Écarquillé qui publient deux livres de sciences humaines, et je trouve cela remarquable, ils ont envoyé une demande de droits en bonne et due forme à Rizzoli au début de l'année. *A priori*, comme ce sera un vrai travail collectif, à l'image de ce qui se fait au niveau de la traduction, il y aura aussi un travail collectif de révision, et sans doute au niveau de la communication on va mettre en place avec Antonio un site Internet qui sera un journal de la traduction, une vitrine de ce travail.

MONIQUE BACCELLI

On vient d'achever la traduction allemande complète de *Horcynus Orca*. Je pense que le traducteur a travaillé seul et qu'il a mis une quinzaine d'années à traduire.

DOMINIQUE VITTOZ

Il s'agit de Moshe Kahn, qui est un des traducteurs de Camilleri en allemand. Côté anglais, on trouve Stephen Sartarelli, poète et traducteur de l'italien en anglais, et lui aussi traducteur de Camilleri. À titre personnel par passion, un peu comme Monique, Sartarelli traduit *Horcynus Orca* depuis fort longtemps, mais pour le moment sans éditeur à ses côtés, du

moins à ma connaissance. C'est un travail en cours, une chose qui verra peut-être le jour. On en est là, concernant d'autres traductions.

Vu le réservoir de collègues en face de nous, on va un peu les exploiter quand même, parce qu'ils sont là en train d'écouter. Ou de somnoler. Ou d'imaginer la fête de ce soir. On va un peu les réveiller. Je serais très curieuse d'avoir des réactions, peut-être des suggestions, des rapprochements. Avec ce que l'on a essayé de dresser comme panorama et comme pistes, est-ce que certains d'entre vous ont envie de citer d'autres choses, d'intervenir, de poser des questions, de s'insurger, de nouer un dialogue ? Comme vous l'avez très bien compris, il s'agit d'un travail en cours et c'est pour cela que je tenais beaucoup à faire cette table ronde. Rien n'est fini, il n'y a pas de boulons vissés, on est en pleine vie... et plutôt sympathique ! La traduction est pleinement un échange humain et je trouve que c'est la beauté de cette aventure-là qui, en plus, inclut totalement l'éditeur. Je trouve très agréable de pouvoir montrer à quel point l'aventure d'un livre traduit est une aventure à plusieurs, l'éditeur est dedans, et quel plaisir de pouvoir le faire avec un éditeur qui partage le dynamisme et le mouvement où sont les traducteurs.

FRANÇOISE WUILMART

Pardonnez la naïveté de ma question, et Dieu sait si je suis une admiratrice de Monique depuis des décennies. Je connais mal l'italien, mais assez tout de même pour comprendre ce qui a été dit. Si j'ai bien compris, ce texte fourmille de néologismes et de dialecte, mais à mon sens compréhensibles par les Italiens.

MONIQUE BACCELLI

Non, pas totalement.

FRANÇOISE WUILMART

Je prends un petit exemple concret : le pistachier. Quand je l'ai entendu, sans l'explication, cela ne me disait rien. Il faut que j'aie un dictionnaire de provençal pour comprendre. En revanche, *femminaro*, cela dit quelque chose à un Italien, il comprend ce que c'est. Je sais que la traduction des dialectes est un des écueils monumentaux de la traduction. Mais ne croyez-vous pas qu'il y a trop d'hermétisme, pour moi qui suis belge, par exemple – *nobody is perfect* ! – et il faudrait que j'achète un dictionnaire provençal pour comprendre le livre, alors que *femminaro*, me semble-t-il, est compréhensible par les Italiens. C'est juste une petite remarque que je fais modestement. Qu'est-ce que vous en pensez ?

MONIQUE BACCELLI

C'est une remarque très intéressante, mais malheureusement tous les Italiens ne comprennent pas *Horcynus Orca*. Il se trouve que peut-être on aura mis un mot plus compliqué dans ce cas-là, mais on en aura simplifié un autre dans un autre cas. Mais on ne peut pas rendre un texte transparent lorsque l'auteur n'est pas transparent.

FRANÇOISE WUILMART

On pourrait trouver un néologisme où l'on comprendrait un peu que c'est un coureur de jupons.

MONIQUE BACCELLI

On cherche encore.

FRANÇOISE WUILMART

Un "féminariste" ou je ne sais quoi !

MONIQUE BACCELLI

Ça ressemble trop à séminariste !

FRANÇOISE WUILMART

Je l'ai fait exprès !

(Rires.)

BENOÎT VIROT

Chaque fois que ses éditeurs ont proposé à D'Arrigo de publier un lexique des termes patoisants ou archaïsants, il a refusé. Le travail de révision qui avait été effectué à la demande de Mondadori par deux personnes, dont Walter Pedullà qui est devenu l'éditeur des œuvres complètes et des éditions successives, a été refusé en bloc par D'Arrigo dès la première publication.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je vais revenir sur le point de Françoise tout à l'heure, mais je dois vous dire qu'il y a quelque chose que vous avez vraiment transmis, c'est l'émotion, la découverte absolue de ce texte. En plus, sans être trop flatteur, Carlotta et Jörn sont des lecteurs absolument magnifiques qui nous ont prêté des voix tout à fait inspirées et je crois qu'il est évident que l'on a un choc majeur. On sent qu'il y a là un travail de langue absolument fabuleux.

Tu demandais, Dominique, que l'on cite des exemples. On a envie de dire : si on est arrivé à traduire *Finnegans wake*, même avec un résultat contestable – c'est tellement difficile – en tout cas Joyce est arrivé à traduire en italien un petit extrait de *Finnegans wake*. Donc, si on est arrivé à traduire *Finnegans wake*, vous arriverez à traduire ce magnifique livre que l'on aurait envie de lire tout de suite. Je vais me précipiter pour l'acheter en italien, parce que Françoise a tout à fait raison : on entend quelque chose. Même un Français qui ne connaît pas très bien l'italien – c'est mon cas – entend quelque chose dans *femminaro*. Il n'entend rien du tout dans *pistachier*, ou plutôt il entend autre chose, un arbre à pistache. Sur ce point-là, je suis persuadé que vous avez tout à gagner à mettre n'importe quoi, un coureur, cherchez un peu plus, si vous voulez. Mais nous savons tous ici, traducteurs, à quel point le dialecte est périlleux, à quel point c'est difficile de faire correspondre les vernaculaires, même s'ils sont tous les deux du Sud du pays. Je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Françoise : d'emblée,

si vous partez sur cette piste, vous allez empêcher des lecteurs français qui ne connaissent pas le provençal de vous suivre.

Il y a quand même aussi une piste que Dominique a soulevée, celle de l'écoute. Il faut que les choses soient possibles oralement. Personnellement, je tique un peu sur le requin caud. Vous êtes dans le vif du travail, vous y passez toute votre énergie, votre passion, on l'entend, on y croit, on a envie de lire ce livre. En plus, je vous félicite parce que, avec toutes les qualités que vous avez montrées déjà, vous êtes quand même d'une grande humilité. Quand on s'attaque à un chantier aussi difficile, on essaie d'avoir quelques convictions, et c'est vraiment très heureux de vous entendre aussi mettre en doute, nous annoncer cela comme un travail en cours, qui n'emporte pas encore l'autorité d'une chose qui ne sera jamais maîtrisée. Je suis très impressionné par votre courage, mais vous avez raison : quand vous l'aurez fini, il faudra le recommencer.

DOMINIQUE VITTOZ

Je te remercie de ton intervention qui me suggère deux remarques. La première – et j'aurais peut-être dû commencer par là –, c'est de remercier Antonio et Monique de s'être soumis à cet exercice extrêmement périlleux de la lecture de fragments, parce qu'on sait à quel point nos choix, surtout sur des textes aussi délicats, s'inscrivent dans une continuité : il y a un début, une progression, on éduque le lecteur à entendre des mots qu'il n'a pas l'habitude d'entendre. Tandis que, là, on vous balance des "carottes" que l'on a extraites en plein cœur du texte, sans préparation, sans suivi. Vraiment, je les remercie de s'exposer à nu dans leurs choix – pistachier va peut-être partir, en fin de compte, on n'en sait rien – avec beaucoup de gentillesse. Donc, un grand merci pour cela.

(Applaudissements.)

La deuxième – tu l'as souligné –, c'est le choc de la rencontre avec ce livre. George Steiner le décrit en ces termes : "Je suis passé par-dessus toutes les barrières linguistiques et grammaticales." Il a lu *Horcynus Orca* dans la langue originale alors qu'il ne la maîtrisait pas et il dit qu'il a pénétré le texte quand même "grâce aux mouvements océaniques de l'histoire, grâce à la force incroyable jaillissant de la combinaison de motifs archaïques mythologiques avec la réalité cruelle de la Deuxième Guerre mondiale, grâce à la capacité de D'Arrigo de donner une vie violente et lyrique aux éléments du temps et du paysage, de la mer et de la terre". C'est une aventure de lecture si exceptionnelle qu'il a su nous mettre en appétit à ce niveau-là.

ANTONIO WERLI

Sur la question du vocabulaire, sincèrement, si vous n'avez tiqué que sur deux mots, je crois qu'on va vraiment dormir tranquilles cette nuit !

(Rires.)

Pour donner une précision, on essaie de puiser dans toutes les ressources qui sont à notre disposition, le provençal ou le bourguignon, je pourrais même intégrer des mots alsaciens, pourquoi pas, ce ne serait pas impossible. J'ai grandi en Alsace, je connais un peu. La grande difficulté

est effectivement de donner un extrait à lire quand l'extrait fait partie de l'océan du texte. Sur les trois premières pages que finalement nous avons décidé de ne pas lire là, vous avez, rien que dans les trois premiers paragraphes, au moins dix mots que personne ne comprend, si l'on n'est pas pêcheur sicilien, même pas un Italien. Pour vous donner une idée, au lieu d'utiliser le mot "barque" ou "canot" à cet endroit, on a simplement dans l'immédiat décidé de franciser le mot, et ça va être le contexte du livre, c'est-à-dire qu'au bout de cinquante pages on aura compris qu'il parle d'une barque. On ne saura pas exactement quelle forme elle a, mais on aura senti la chose. C'est effectivement très important de se rendre compte du souffle, de la longueur du texte, particulièrement chez D'Arrigo, puisque des mots qui sont extrêmement importants vont trouver leur justification. Peut-être sur le pistachier on n'a pas trouvé quelque chose d'évident encore.

Il y avait un autre mot sur lequel je voulais revenir, c'était le fameux "pellisquale" que vous avez peut-être relevé. Le mot italien est *pellisquadrà* et c'est le surnom des pêcheurs du côté sicilien du détroit de Messine dans le livre. Il y a deux endroits dans le livre où il explique l'étymologie du mot italien imaginaire, c'est la peau de requin. On aurait très bien pu les appeler les "peaux-de-requin", mais cela nous semblait un peu trop explicite. Pour ce mot-là, on a fait un travail de recherche et d'élaboration peut-être plus important que pour *femminaro*.

La difficulté qu'il y a régulièrement à tous les paragraphes, à toutes les phrases, ce sont ces mots que l'on peut extraire et sur lesquels vous avez des éclairages qui vont être apportés cent, deux cents ou huit cents pages plus loin. Je suis animé par l'enthousiasme de reprendre la traduction une fois qu'on l'aura finie parce que cela permettra de saisir ce qui aura fonctionné et ce qui n'aura pas fonctionné. C'est très important d'avoir ce retour de votre part aussi sur ces détails, parce que tous ces petits détails font partie de l'ensemble du livre.

MONIQUE BACCELLI

Je vous remercie beaucoup de vos remarques, parce que nous sommes très ouverts à toutes les suggestions. Il est préférable que l'on nous fasse des remarques au moment où nous travaillons, plutôt qu'une fois le texte rendu. Je pense que l'on va, malgré tout, essayer de tenir compte de ces remarques.

Vous avez parlé de la traduction de Joyce. Je ne sais plus si vous avez laissé tels quels ou traduit les noms propres qui ont, en général, un sens.

BERNARD HCEPFNER

Comme je suis un des traducteurs, je peux répondre à ta question. C'est justement la première question que nous nous sommes posée, parce qu'il y avait parmi nous un écrivain français qui, lors d'une de nos sessions de travail, nous a dit : chaque nom propre a un sens sur lequel on va jouer tout au long des pages du livre. Et il a réussi en quatre ou cinq heures à nous persuader qu'il avait raison. Heureusement, à la session suivante, il n'était pas là...

(Rires.)

... parce que si on l'avait suivi, le roman ne se passait plus à Dublin mais à Paris. Il y avait Saint-Nicolas, etc., tout cela changeait, parce qu'on se sentait obligés, à cause du sens inscrit dans le nom propre. On a tripatouillé, comme toute traduction de ce genre de livre et comme la vôtre, c'est de la manipulation de lecteur. Par exemple, le premier nom propre du livre est Buck Mulligan. Dans Buck, il y a bouc, la notion de rut, etc. Donc, à un moment, il fallait qu'on place bouc, mais on ne pouvait pas l'appeler Bouc, parce que si on l'avait appelé Bouc, il n'habitait plus à Dublin mais à Perpignan, par exemple, parce que c'était un nom français. C'est sans arrêt ce double embarras des traducteurs qui fait que l'on est obligé de tricher pour essayer de donner le maximum d'informations, de poésie et d'allitérations qui viennent dans le livre. On a passé notre temps, pendant trois ans, à dire : attendez, on a traduit tel mot de telle façon à la page 130, mais à la page 450 ça ne marche pas, parce que le même mot est là, mais apporte une autre dimension. Vous avez fait un peu la même chose.

UNE INTERVENANTE

N'écoutez pas trop les objections. Vous êtes bien partis, continuez comme cela.

MONIQUE BACCELLI

Vous êtes gentille, mais je pense qu'au contraire... On a beaucoup d'enthousiasme, malgré mon grand âge... enfin, à eux deux, avec toutes leurs années additionnées, ils n'arrivent pas à atteindre mon âge !

L'INTERVENANTE

Je voudrais dire quelque chose sur la peau de requin : cela pourrait être la peau de chagrin, parce que les Anglais disent *shagreen* pour la peau de requin.

MONIQUE BACCELLI

Oui, mais alors on perd le côté pêcheur.

L'INTERVENANTE

Vous pouvez encore tomber sur plein de choses.

MONIQUE BACCELLI

C'est passionnant.

L'INTERVENANTE

Ce que vous avez fait est magnifique, bravo !

MONIQUE BACCELLI

Merci, nous sommes très sensibles à vos encouragements.

LISE CAILLAT

Vous avez eu l'idée effectivement de nous présenter votre texte ce soir. Je pense qu'on réagit, il ne s'agit pas du tout d'objections, ce n'est pas comme

cela qu'il faut le prendre, et à partir des extraits que l'on a eu le bonheur d'entendre, on réagit aussi. Sur la question des dialectes, avec ma jeune expérience de traductrice, je suis un peu perplexe, parce que je pense que l'histoire de la langue en Italie et en France et l'histoire des dialectes ne correspondent pas bien. Même si j'ai beaucoup de respect pour toutes les tentatives qui ont été faites de rendre les dialectes en français, je pense que c'est difficile et je suis toujours un peu gênée quand on prend le parti de remplacer un dialecte italien, quel qu'il soit, par un patois ou un dialecte français ciblé, hormis peut-être pour un mot isolé, pour lui donner une couleur particulière, compte tenu d'une sonorité, d'un élan, là oui. Pourquoi pas le requin caud, il y a quelque chose de très poétique là-dedans, je trouve cela rigolo.

Parfois, il ne faut pas non plus forcément aller chercher trop loin, parce que la langue elle-même, le français, en l'occurrence, est porteuse dans son histoire. Un mot peut porter en lui, à travers son histoire, la philologie, une évolution et des échos qui peuvent rendre la complexité du texte italien, en l'occurrence de D'Arrigo.

Peut-être deux idées – parce que je ne m'arrêteraï plus, c'est très exaltant, je suis jalouse de votre projet ! – c'est peut-être s'appuyer davantage sur le latin qui, pour le coup, est bien un héritage commun aux deux langues, et peut-être effectivement une adaptation de mots latins parfois un peu fantaisiste, comme *pellisquale*, je trouve que c'est très pertinent dans un livre comme celui-là, donc transformer le latin et en faire une langue vivante pourrait être extrêmement séduisant.

Une approche que je privilégierais pour traduire le dialecte, par moments, c'est ce que disait Antonio : le mouvement, le rythme, le registre, qui sont parfois pleins de ressources dans les passages difficiles.

En tout cas, bravo !

MONIQUE BACCELLI

Merci de vos sages conseils. On accepte tous les conseils, on les enregistre. Vous avez raison quand vous dites qu'il n'y a pas d'équivalence. En France, plus personne ou presque plus personne ne parle ou ne comprend les dialectes, alors qu'en Italie je pense que les dialectes sont beaucoup plus vivants. La preuve est qu'il y a beaucoup plus d'auteurs italiens qui écrivent plus ou moins en dialecte. Sur ce point, je suis de votre avis. Curieusement, à l'inverse, notre argot est infiniment plus riche que l'argot italien. Donc, je pense qu'il ne peut pas y avoir d'équivalence. Mais d'un autre côté, si on s'amuse à traduire un texte qui est connu pour la richesse et la variété de ses dialectes, que l'on met du latin ou du français très plat, je crains que cette démarche soit appauvrissante.

LISE CAILLAT

Ce n'est pas forcément du français très plat.

ANTONIO WERLI

Il n'y a pas que le français très plat, effectivement. Le français a beaucoup de registres. J'aime bien l'idée du latin, mais dans le sens de Rabelais, dans

ce cas-là. Personnellement, mon ressenti de la dynamique du langage de D'Arrigo est que c'est la même dynamique que l'on a chez Rabelais, c'est-à-dire fabriquer un français unique que le lecteur de l'époque va saisir ou non, avec tous ses emprunts à huit ou dix langues qui viennent innover son texte. Je pense que c'est dans cette démarche-là, en essayant de chercher toutes les ressources possibles. Après, il y a un travail de patine très long à faire à l'oral, à l'écrit, etc., mais c'est cette dynamique-là qui me séduit beaucoup dans le travail que l'on mène autour du texte.

DOMINIQUE VITTOZ

Je suis désolée, le timing nous oblige à arrêter là la conversation, mais Antonio et Monique animent demain un atelier sur les premières pages d'*Horcynus Orca*. Donc, vous pourrez y aller à fond pour le dialogue et les mains dans le cambouis jusqu'aux coudes. Nous avons prévu de terminer cette rencontre sur une dernière lecture, pour que la parole finale reste à l'auteur et à ses traducteurs. Si vous avez encore quelques minutes à nous accorder, le texte n'est pas long, nous allons entendre un dernier passage lu par Carlotta et par Jörn.

ANTONIO WERLI

Juste pour introduire le passage, comme vous l'avez certainement compris, il y a une certaine dimension fantastique dans le livre, voire complètement visionnaire. Il y a plusieurs récits qui sont des récits de rêves dans le texte, qui font évidemment écho à différents passages du livre. Le passage lu est un récit de rêves.

JÖRN CAMBRELENG

Il commençait à explorer du regard le mystérieux endroit. Il voulait bien voir, tout graver dans son esprit et se souvenir, se souvenir de la moindre chose de cette outre-tombe pour pouvoir en parler aux pellisquales avec profusion de détails, pour pouvoir l'enluminer comme elle le méritait, cette fêre. La prévision qu'il avait faite au départ lui revenait. Ils ne le croiraient pas. Pour cela, il voulait imprimer parfaitement dans son esprit chaque chose pour leur prouver les circonstances de lieu et de temps, que ce prodige des fêres était un fait avéré. Lui l'avait vu de ses yeux, il ne l'avait pas rêvé, comme on pouvait le croire de prime abord.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

Le panorama à l'intérieur de cette corniche était en ordre serré et, sur une grande hauteur, entièrement encarcassé de fer. Les spirales des cimetières prenaient les courbes écumeuses de braisons de la cavité conique, et les carcasses, toutes de dimensions et de tailles identiques, comme si la mort les avait rendues égales au-delà de l'âge, étaient disposées en longueur sur la spirale, comme si elles aspiraient à tourner et à monter au ciel.

CARLOTTA VISCOVO (*Italien.*)

JÖRN CAMBRELENG

La tête renversée en arrière, il remontait le regard du cratère au cimetière. Ses yeux allaient de droite à gauche, admiratifs et insatiables, et c'était comme s'il essayait de défaire du regard la pelote de ce long tour, détour de carcasses envoûtées à travers lequel circulait comme un fluide, comme s'il était enchanté. Et c'était en même temps comme si son regard lançait bout à bout les fils de son étonnement pour cette nouvelle espèce de fêre qu'il avait découverte, courageuse, digne, avec le culte du bon vivre, sinon du bien mourir. Avec son regard, l'étonnement se déposait sur le cratère encarcassé et chaque fois c'était comme si le silence et la solitude de cette cavité augmentaient sous ses yeux au lieu d'en être diminués comme cela devait normalement être, et il semblait à un certain moment que silence et solitude s'animaient comme si véritablement un fluide courait de la tête bécue à la queue arquée du long serpent de carcasses.

CARLOTTA VISCOVO *(Italien.)*

(Lecture simultanée en français et en italien.)

CARLOTTA VISCOVO *en italien* et JÖRN CAMBRELENG *en français*

Il avait alors la curieuse impression que le secret du lieu et que le prodige de la fêre s'accomplissaient là, se repaissaient de son propre étonnement. Il pensait que c'était l'empreinte de tout arcane, le stratagème simple comme l'œuf de Colomb pour maintenir le secret.

(Applaudissements chaleureux.)

DOMINIQUE VITTOZ

Je tiens à remercier vraiment de tout cœur aussi bien vous, l'auditoire, de votre écoute extrêmement présente, et bien sûr les deux lecteurs, Jörn Cambreleng et Carlotta Viscovo qui est comédienne de métier...

(Applaudissements.)

... ainsi que notre équipe. Merci encore.

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER DE TRADUCTION DE L'ESPAGNOL
POUR NON-TRADUCTEURS

animé par Marianne Millon

Neuf participants sont venus en ce samedi matin, ayant tous des notions d'espagnol à l'exception de l'un d'entre eux, Nuredine, qui sera pourtant l'un des moteurs de l'atelier par ses questions et ses suggestions. Ils s'intéressent tous à la littérature et aux langues, et ont eu envie de participer à cette expérience inédite pour eux... et pour moi, qu'ils soient arlésiens, étudiants de master, enseignants, correcteurs ou éditeurs étrangers. J'ai choisi un passage de *La nave de los locos* (*La Nef des fous*), une nouvelle d'un auteur catalan que je traduis régulièrement pour Actes Sud, Albert Sánchez Piñol, tirée du recueil *Trece tristes trances* (*Treize mauvais quarts d'heure*). Je leur soumetts deux pages de cette nouvelle traduite en castillan et revue par l'auteur, car, si je me doute que les participants ont tous une approche de l'espagnol, je sais que ce n'est pas nécessairement le cas par rapport au catalan, et je n'ai pas souhaité compliquer les choses. L'an prochain peut-être... Comme souvent chez Sánchez Piñol, on est à la lisière du fantastique, et le naufragé qui se croit sauvé en étant hissé à bord d'un bateau ne va pas tarder à déchanter en s'apercevant qu'il est entouré de fous que l'on a entassés là pour les envoyer à une mort certaine. Je mets immédiatement à contribution pour la lecture Violeta, enseignante d'origine espagnole, et Sol, éditrice argentine et traductrice, mais dans le sens français-espagnol. Chaque phrase sera ensuite lue et décortiquée comme il se doit. Je donne au fur et à mesure des précisions sur la structure espagnole des phrases, les sujets inversés, sur certains mots tandis que d'autres sont devinés grâce au latin et au français, comme dans la phrase d'ouverture, assez transparente : "*Auxilio, auxilio, por el amor de Dios, implora el naufrago, cuyo cuerpo se debate contra el oleaje del Báltico.*" *Auxilio*, c'est bien sûr "à l'aide / au secours", *por el amor de Dios* "pour l'amour de Dieu / je vous en prie", *implora el naufrago* "implore le naufragé", avec un très bon exemple de sujet inversé, *cuyo cuerpo*, "dont le corps", permet de préciser qu'en espagnol "dont" s'accorde avec le substantif, et enfin *se debate contra el oleaje del Báltico*, "se débat contre la houle de la Baltique", ne pose guère de problèmes, ce qui réjouit l'assistance. Plus loin, ils reconnaissent tous le sujet inversé de *Toca una campanita* ("Une clochette sonne / On entend une clochette"). Très vite, cet atelier pour non-traducteurs s'avère être en

fait un atelier de traduction comme un autre, avec un rythme aussi soutenu et autant de trouvailles ou de fausses bonnes idées, de confrontation des points de vue qu'avec des traducteurs professionnels. La seule différence étant peut-être que l'on "pinaille" moins et surtout moins longtemps sur certains termes ou propositions qu'avec des traducteurs chevronnés, parfois très (voire trop) accrochés à leurs certitudes. Ici, l'attrait de la nouveauté, la découverte d'une langue étrangère et la réflexion sur sa propre langue présentent une spontanéité séduisante et rafraîchissante. Nous nous donnons rendez-vous pour l'an prochain si la formule est conservée en sachant que certains ne seront peut-être plus non traducteurs d'ici là.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Mona de Pracontal

Everything I found on the Beach de Cynan Jones

Comme souvent pour les ateliers d'anglais, la salle était pleine – peut-être pas les quatre-vingts participants inscrits, mais assurément un grand groupe. Avant de nous mettre à traduire, j'ai présenté rapidement Cynan Jones, son travail, ce roman en particulier, et replacé l'extrait sur lequel nous allions travailler dans son contexte. Puis nous avons entendu un enregistrement de deux pages du texte, lues par Cynan Jones. Les participants ont beaucoup apprécié de pouvoir entendre l'auteur ; ces quelques minutes ont permis à tout le monde de se poser, de se concentrer et de rentrer dans l'atmosphère du roman et du passage à travailler. Nous avons échangé nos premières impressions sur le texte, notamment la simplicité délibérée de la syntaxe et l'absence de subordonnées, les répétitions, le peu de ponctuation, la grammaire parfois malmenée ; j'ai rebondi sur les difficultés que j'avais eues à rendre l'écriture linéaire, l'effet d'"à plat", produits par tout cela, puis partagé avec le groupe un échange d'e-mails que j'avais eu avec Cynan Jones sur la physiologie de la plage et le sens un peu personnel qu'il donne à un mot particulier – *conglomerate*. Les réactions au texte ont été diverses, certaines enthousiastes, d'autres moins, notamment celle d'une traductrice anglaise qui nous a expliqué ce qu'elle n'aimait pas dans la façon de Cynan Jones de manier l'anglais.

Pour pouvoir quand même travailler en atelier malgré le grand nombre de participants, j'ai divisé la salle en quatre quarts et dans chacun, une personne a joué le rôle de rapporteur. Chaque quart a travaillé à son tour, la parole étant libre dans ce mini-groupe et les traductions proposées notées par le rapporteur, tandis que les autres groupes écoutaient. À chaque phrase, nous changions de groupe. Nous avons beaucoup parlé oiseaux marins, rochers, plage, ayant parmi nous des traducteurs connaissant très bien ces paysages atlantiques et un traducteur spécialisé dans le maritime ; beaucoup expérimenté aussi sur le rythme, le vocabulaire et les sons. Au bout d'une bonne heure, chaque groupe avait finalisé une phrase, ce qui n'est pas énorme, certes, par rapport aux ambitions de départ, mais nous a donné le plaisir d'un texte fini, que nous avons lu à la fin en passant d'un

rapporteur à l'autre. À la demande du groupe, pour clore, j'ai lu ma traduction des deux pages dont nous avons entendu la lecture par Cynan Jones, dont le passage travaillé tous ensemble – à mes risques et périls puisque j'avais employé certaines solutions rejetées lors de l'atelier !

Voici le passage que nous avons finalisé :

He cut down to the beach in that dark tunnel of torchlight, with the scree of rock ancient-formed, split and busted down the edge of the path. The iron rust showed in the rock and the smooth shale bedewed reflected and he felt for once that it was he the strange thing here. How the curlews had undone their compactness at him, and lost their peace as if he was not something fearful, but to them impossible.

He hopped down the foot or so drop from where the cliff fell away to the beach and the sense of the beach was immediate, like jumping into water.

Et voici notre traduction (dernière phrase manquante) :

Il descendit jusqu'à la plage dans le tunnel sombre du faisceau de sa lampe, à travers l'éboulis de roches anciennes fendues et éclatées sur les bords du sentier. La rouille affleurait sur la roche, le schiste poli luisait de rosée et pour la première fois il sentit qu'en ce lieu c'était lui l'intrus. Déjà les courlis avaient défait leur masse compacte à son approche, troublés dans leur quiétude comme s'il était non pas quelque chose d'effrayant, mais d'impossible pour eux.

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Claude Murcia

L'atelier "La mer en poésie" que j'ai animé pendant deux heures le samedi 9 novembre 2013 a réuni une trentaine de participants qui connaissaient la langue espagnole de façon inégale : certains assez peu, d'autres très bien – quelques-uns ayant même l'espagnol comme langue maternelle. Cet éclectisme s'est révélé plutôt productif.

J'ai choisi de travailler sur un poème de Jenaro Talens (VIII), extrait de son dernier recueil *Un cielo avaro de esplendor* (Editorial Salto de Página, 2011) dans lequel le paysage marin sert de décor – mais aussi de métaphore – à l'évocation du jeu amoureux. Le poème, composé de vingt et un vers libres, ne pose pas de gros problèmes de lisibilité au premier abord mais suscite des questions de traduction intéressantes. Par exemple, celle du choix entre la conservation du passé simple ou l'adoption du passé composé. Ou encore certains choix lexicaux ou syntaxiques en fonction de la matérialité des mots, du rythme, des échos sonores, etc.

Après un rapide préambule sur les spécificités de la traduction poétique, nous avons rapidement analysé le poème et défini sa tonalité. J'ai mis en garde les participants contre l'une des tentations du traducteur : celle de la traduction "hypertextuelle" qui tend à déformer le texte-source par divers procédés d'ennoblissement, de clarification ou d'homogénéisation.

L'auditoire s'est montré très participatif, dans une ambiance tout à fait conviviale.

ATELIER D'ISLANDAIS

animé par Éric Boury

Traductrice de l'italien et membre du conseil d'administration d'ATLAS, Dominique Vittoz m'a sollicité pour participer aux Assises de la traduction et diriger un atelier de traduction d'islandais pendant l'édition 2013 consacrée au thème "Traduire la mer". L'idée de faire travailler les participants sur un texte de Jón Kalman Stefánsson extrait d'*Entre ciel et terre* s'est immédiatement imposée. L'histoire se passe dans le Nord-Ouest de l'Islande à la fin de XIX^e siècle : le lecteur est plongé dans l'univers des pêcheurs où l'océan, assassin et nourricier, est omniprésent.

Lorsque je suis arrivé en Arles, on m'a dit qu'une vingtaine de personnes s'étaient inscrites et le lendemain, le samedi 9 novembre à 10 heures, la salle s'est graduellement remplie d'une bonne trentaine de participants. Il y avait là un grand nombre de traducteurs, mais personne qui maîtrisât l'islandais à l'exception d'Ásdís Magnúsdóttir, laquelle travaille actuellement à une nouvelle traduction de Camus vers sa langue maternelle. Sa présence m'a légèrement rassuré, surtout lorsque je me suis rendu compte, après un bref tour d'horizon, que personne ne connaissait aucune des langues nordiques, à l'exception d'une jeune fille vêtue d'un pull-over islandais, qui m'a confié plus tard qu'elle était allée en Islande et qu'elle parlait le norvégien. Comment conduire un atelier de traduction en impliquant un public dont une écrasante majorité ne connaît *a priori* absolument rien de la langue source ? La question m'angoissait un peu, dirait un Normand, en français standard, on dirait plutôt, la question me hantait véritablement. Dominique m'a rassuré, bienveillante et souriante : "Tu improvises !" Je n'avais de toute façon d'autre choix que de suivre son conseil. La présence d'Ásdís permettait aux participants d'entendre la texture et les sonorités de la langue islandaise. J'ai donc fait appel à sa gentillesse en lui demandant de lire le début du texte. L'extrait que nous avons travaillé est celui de la mort de Bárður, l'un des personnages principaux de l'œuvre, trois petites pages de musique poignante et sublime.

Mais comment faire face à cette trentaine de personnes sans doute en quête d'un peu d'exotisme ? Leur livrer en pâture ma traduction du texte islandais ? À quoi bon ? Elles ne pourraient qu'acquiescer poliment, n'ayant pas accès à l'original. J'ai donc commencé par présenter le plus

succinctement possible ce qu'est la langue islandaise. Très proche de l'origine des langues germaniques, de leur source, c'est du vieux norvégien presque intact, elle a conservé un système de flexions extrêmement sensible, une déclinaison à quatre cas, un subjonctif présent et imparfait, phénomènes qui ont presque entièrement disparu des autres langues nordiques. D'un point de vue lexical, elle fait également figure de conservatoire linguistique vivant : les emprunts aux langues étrangères sont peu nombreux, surtout à l'écrit, et la plupart du temps, on s'emploie à créer de nouveaux mots à partir des racines nordiques pour décrire les réalités modernes. L'islandais est, au risque de schématiser un peu, une langue ancienne au même titre que le latin ou le grec ancien, mais qui est toujours parlée au quotidien et a su s'adapter au monde d'aujourd'hui.

Elle permet donc un accès de choix aux autres langues et cultures germaniques. Du reste, l'angliciste ou le germaniste ne manqueront pas, certes avec un peu d'aide, de repérer un grand nombre de correspondances. C'est en grande partie le jeu auquel j'ai amené les participants à cet atelier à se livrer, en les guidant. Et j'ai été agréablement surpris par leurs capacités autant que par leur implication. Nous sommes ensemble parvenus à traduire huit lignes du texte que je proposais : c'est assez modeste, pourrait-on dire, mais franchement, qui serait capable en deux heures de traduire sans dictionnaire un texte dans une langue qu'il ne maîtrise pas ?

Nous avons également abordé des problèmes liés à la traduction et à la fidélité au texte, à ce qu'on peut ou doit faire pour ne pas châtrer un livre en le trahissant le moins possible. Nous nous sommes amusés à traduire quelques phrases mot à mot et à les remettre en français, en beau français. Car *Entre ciel et terre* est en islandais une œuvre extrêmement lyrique, toute en poésie et en finesse. J'ai tenté de souligner à quel point le phrasé de l'islandais diverge du nôtre. Ainsi, une phrase brute comme "Rien ne m'est plaisir sans toi" est devenue "Nulle chose ne m'est plaisir, en dehors de toi". Les participants à l'atelier ont évidemment adhéré à mes choix, tout comme l'a fait l'éditeur du livre. À la fin de la séance, tout le monde a reçu un exemplaire des pages islandaises traduites en français, il y avait encore des questions – il y en a toujours – j'ai perçu chez les participants une grande soif de connaissance et d'échange, une soif désaltérante. *Entre ciel et terre* est publié chez Gallimard dans la collection "Du monde entier", il existe aussi en Folio et il me semble qu'un certain nombre de mes "élèves" – les plus motivés que j'aie jamais eus – avaient bien envie d'acheter cette œuvre capable de faire pleurer les traducteurs autant que certains lecteurs. C'est qu'on traduit avec le cerveau, mais aussi et surtout avec le cœur.

Puis à mon retour en Normandie, j'ai reçu quelques courriels de remerciements. Anne, qui souligne combien notre univers serait pauvre en l'absence des traducteurs, Emmanuèle Sandron, qui m'a demandé de lui accorder une interview pour *TransLittérature*, Camille, la jeune fille au pull islandais, qui me remercie pour une intervention pleine de sensibilité et de sincérité tout en me confiant qu'elle a pleuré à chaudes larmes en lisant *Entre ciel et terre*. Et il y a aussi Dominique, qui me remercie d'être

venu. Mais c'est moi, qui dois remercier tout le monde pour ces très beaux moments, ce partage : il est rare de pouvoir ainsi communiquer sa passion à un public aussi réceptif et aussi doué. Alors merci !

ATELIER D'ITALIEN

animé par Monique Baccelli et Antonio Werli

Stefano D'Arrigo : *Horcynus Orca* – la mer mue par les mots

Avec cet atelier autour de la traduction d'*Horcynus Orca*, nous avons voulu mettre en situation les participants, face à un texte dont la mer de mots regorge d'écueils et de remous, multipliés jusqu'à saturation. Nous avons choisi de démarrer par le début, trois pages composées comme un poème, qui rassemblent, dans une impressionnante densité, la plupart des enjeux. De fait, cet incipit fait partie des passages les plus difficiles du livre. Nous avons pensé au départ que le public participant serait essentiellement italo-phonie du fait de la rareté de l'œuvre et nous avons eu l'heureuse surprise de découvrir une assemblée surtout curieuse, séduite par la table ronde de la veille, animée par Dominique Vittoz où, en compagnie de Benoît Viot, nous avons fait une présentation roborative du chef-d'œuvre de Stefano D'Arrigo. L'atelier s'est donc naturellement présenté comme un complément ou une mise en pratique immédiate de la table ronde.

Nous pouvons regretter que Benoît Viot, qui a le grand courage d'assumer l'édition de ce "projet suicidaire" et dont la supervision est indispensable à notre travail, ait préféré rester, modestement, au fond de la salle. Une salle pleine, pour laquelle il n'a pas été nécessaire de situer l'auteur et l'œuvre, car les personnes présentes avaient toutes assisté à la table ronde. Les participants étaient dès lors au courant des difficultés que renferment ces mille trois cents pages : cinq niveaux de langue, des constructions enchevêtrées, des phrases sibyllines, des allusions hermétiques, une langue inventive truffée de néologismes et de détournements, en somme une musique dont le rendu *naturel* est à la hauteur de la complexité de sa composition. Ces caractéristiques inhabituelles pouvant se retrouver dans la traduction de n'importe quelle langue – par exemple l'*Ulysse* de Joyce –, l'assistance comptait autant, sinon plus, de non-italianisants que d'italianisants.

Sans plus de préambule, nous avons donc demandé à une aimable volontaire de lire la première page en italien. Toujours aimablement volontaire, cette participante a traduit la première phrase, sur laquelle nous avons passé un bon moment. *Il sole tramontò...* En premier exemple de la richesse poétique

du livre, nous avons relevé en vitesse la nuance d'un sens caché derrière le premier mot *il sole* (le soleil), qu'on peut entendre *isole* (les îles). Ensuite, fallait-il traduire textuellement "Le soleil se coucha" ou chercher un terme plus poétique et plus évocateur ? Sachant que la suite nous réservait des hésitations plus justifiées, nous avons tenté d'accélérer le mouvement, avant de buter immédiatement sur le quatrième mot du texte – qui est, sans hasard, le mot *quattro* (quatre) – pour débattre de l'ordre très important des mots dans cette même phrase. Le soleil devait-il être en vedette, en tête de la phrase ou fallait-il privilégier le son, le rythme en commençant par "quatre fois" ? En toute logique, c'est le soleil qui l'a emporté. D'autant que le dernier mot du roman est : "la mer", dans laquelle tout le livre s'abîme, y compris la lumière qui ne cesse de décliner tout du long. Dans cette même première phrase, où le lecteur rencontre le personnage principal du livre, le marin Ndrja Cambria, le qualificatif *nocchiero semplice* qui lui est attribué balançait entre un simple "nocher" à l'évidence étymologique, et un singulier "nautonnier" à la couleur mythologique, à nos yeux, tout à propos.

Immédiatement, ce texte nous a obligés à éclairer le contexte. Nous avons donc précisé le cadre géographique des lieux : le détroit "de Charbyde et Scylla", *dello scill'e cariddi*, où les minuscules et l'éliision interrogeaient sur les possibilités du rendu français ; et plus particulièrement sur la qualité des mouvements de mer, induits par un courant spécifique au détroit, connu uniquement des pêcheurs de Messine et des océanographes, *rema*, que nous avons francisé en "rème", pour respecter le jeu phonétique avec *mare* (mer) et parce que *rema* révèle une autre nuance de sens caché, "rhème", à savoir en linguistique les éléments d'un discours s'ajoutant à un thème. La formule musicale *nel farsi da mare rema* nous avait à ce propos inspiré le titre de cet atelier.

Dans la suite du passage, ce sont surtout les mots, comme le voulait D'Arrigo, qui ont retenu notre attention : *ventilazione* et *calmeria* par exemple. Ventilation : jugé trop mécanique par certains, faisant penser à un vulgaire climatiseur, accepté par d'autres comme synonyme de brise. *Calmeria*, bel exemple de néologisme darrighien, a donné lieu de multiples suggestions, de même que *allionirsi*, devenir sauvage, un "s'enfauver" emprunté au sicilien. L'une des phrases suivantes présentait des difficultés au niveau de la construction, cette fois-ci, évoquant un problème récurrent chez D'Arrigo : le sujet était-il la mer ou le sirocco ? Hésitations venant en partie de ce que *mare*, la mer, est, comme le sirocco, masculin en italien. À ce moment-là, plusieurs participants ont émis des opinions différentes, parfois contradictoires, avec raisonnement à l'appui, évidemment. C'est ce qui fait le charme de ces ateliers. Pour finir nous avons tranché, en soumettant à la fois quelques-unes des versions intermédiaires que nous avions imaginées, et la dernière sur laquelle nous nous accordions. Il faut dire que nous avons nous-mêmes passé, il y a près d'un an, plusieurs heures sur ces phrases, alors que notre public improvisait. Nous n'en tombâmes pas moins d'accord.

À ce stade déjà passablement avancé de l'atelier, bien que nous n'ayons abordé que quelques phrases, l'assistance stimulée multipliait

les interventions orales et les discussions filaient bon train à chacune des tables. Nous avons alors décidé de prendre la vague dans un autre sens et de recentrer l'exploration du texte en nous détachant de celui-ci, afin d'avancer, pour parler d'autres aspects fort intéressants qu'une lecture ligne à ligne ne nous permettrait pas d'aborder dans le temps imparti. Entre autres, nous avons évoqué l'apport du sicilien chez D'Arrigo et sa manière de l'italianiser – *allionirsi* par exemple, mais plus loin, *ontro*, *intinnere* ou *palamitara*, que nous avons francisé car ils appartiennent au lexique des pêcheurs, mais non sous cette forme à la graphie italienne. Un autre aspect abordé a été celui des mots dédoublés que D'Arrigo emploie de plusieurs manières : classiquement, superlatif en italien, avec une fréquence importante en sicilien (*flacco flacco*) ; particulièrement, élatif avec une graphie synthétique (*strettostretto*) ; et, à la manière sicilienne, comme des adverbes dont la valeur est celle d'un déplacement "au ras d'un lieu" (*rivariva*).

Mais il n'y eut pas que des approbations. De même que la veille, on nous avait signalé "pistachier" (coureur de jupon, en provençal) comme incompréhensible pour un lecteur normal, on tiqua, au cours de l'atelier, sur "nuageaille" pour *nuvolaglie*, compréhensible mais pas français et pas très beau. Ces remarques sont justifiées, mais nous qui en sommes à la page 300, nous savons que ces mots bizarres, déroutants et parfois râpeux, sont tout à fait dans l'esprit de D'Arrigo, friand de néologismes un peu provocateurs, d'emprunts à d'autres langues et dialectes, et de détournement subtils de la langue. Les textes français lus la veille comportaient beaucoup de mots de ce genre, qui furent très bien accueillis. Ce qui nous rassure sur notre démarche et notre vision du texte, quand seuls l'un ou l'autre ont semblé poser véritablement problème au cours de ces deux rencontres publiques.

Les personnes présentes étant pour la plupart du métier, elles auront une idée de la beauté et de l'étrangeté de ce chef-d'œuvre hermétique, mais aussi de la lourde tâche à laquelle nous nous attaquons. Leurs critiques, ou plutôt leurs remarques, nous sont aussi précieuses que leurs applaudissements, – et il faut noter qu'au sortir de l'atelier, les discussions se poursuivaient sur l'un ou l'autre aspect du texte – nous tiendrons compte des unes et des autres, mais il va sans dire que nous ne renoncerons pas aussi facilement à nos *nuageailles*, *ventilations*, *pistachiers* et autres "enfaivement" de la langue. Si nous n'étions pas têtus, nous aurions déjà refermé *Horcynus Orca*, version originale, depuis belle lurette...

ALBERT CAMUS : *LA MER AU PLUS PRÈS*

*Table ronde animée par Denise Brahimi,
avec Anthony Aquilina (Malte), Ásdís R. Magnúsdóttir (Islande)
et Denis Molcanov (République tchèque)*

JÖRN CAMBRELENG

Je vous souhaite la bienvenue pour cette deuxième après-midi d'ATLAS. Avant de vous présenter Denise Brahimi qui va animer cette table ronde, je voulais répondre à une question qu'on m'a posée et qui vous tracasse peut-être : pourquoi, alors que la première après-midi là-haut était si confortable, qu'il n'y avait pas de piliers qui barraient la vue, avons-nous démenagé ici-bas, pourquoi et comment ?

Première question, pourquoi : nous sommes trois cent quinze participants aux présentes Assises, ce qui est plus que cela n'a jamais été, et qu'une norme de sécurité veut que l'on ne soit pas plus de deux cent cinquante là-haut. Au cours de l'après-midi, cette salle va se remplir et nous ne pouvions pas prendre le risque de dépasser cette barre. C'est une réponse tout à fait factuelle. C'est vrai que l'on avait une bonne visibilité là-haut.

La deuxième question – sur le comment – est pour moi tout à fait mystérieuse. Si vous étiez là hier soir et que vous arrivez à 14 h, vous découvrirez un “petit” changement. Je voudrais profiter de cet instant pour remercier du fond du cœur chaleureusement Christophe Guibert, Valérie Julien et Etienne Eynaud qui sont nos trois techniciens qui ont fait un miracle. Je tenais à le dire...

(Applaudissements.)

... et je le dis avec une certaine émotion, parce que cela fait quatre ans maintenant qu'on travaille ensemble, que l'on se fait confiance. Ce n'est pas la première fois que Christophe fait des miracles, mais ils ne sont jamais mentionnés sur les programmes et je voulais que vous sachiez tout le travail que cela représente, tout ce qui est derrière, c'est eux. Merci.

(Applaudissements.)

JULIE SIBONY

Bonjour. Nous allons bientôt commencer la deuxième table ronde de ces Assises, qui est consacrée à Albert Camus et plus particulièrement à une nouvelle de Camus qui s'appelle *La Mer au plus près*, appartenant au recueil *L'Été*. Quand on a réfléchi à cette thématique sur la mer, on a pensé

à ce texte dont le titre seul, *La Mer au plus près*, se prêtait parfaitement bien à notre thématique, et qui surtout est magnifique.

Denise Brahimî, qui va animer cette table ronde, est spécialiste de l'œuvre de Camus. Avec elle, trois traducteurs qui ont traduit ce texte dans leurs langues respectives : Ásdís Magnúsdóttir qui vient d'Islande, Anthony Aquilina, de Malte, et Denis Molcanov, de République tchèque.

DENISE BRAHIMI

Merci d'être présents dans ce lieu qui hier soir était consacré à la fête. Aujourd'hui, c'est un peu moins la fête, mais j'espère bien que ce ne sera pas triste, Camus ne l'aurait pas voulu. Camus est avec nous, si je puis dire, pour la raison principale que vous savez : 1913-2013, c'est l'anniversaire de sa naissance. Je pense que cela n'a échappé à personne, à cause de la profusion médiatique d'articles, d'interventions, de publications aussi – c'est peut-être le côté le plus positif – qu'a provoquée cet anniversaire. Ceci dit, à moins que quelque chose ne m'ait échappé, ce qui est tout à fait possible, je n'ai pas l'impression d'avoir vu beaucoup de publications consacrées aux rapports de Camus avec la mer. Si l'on formulait d'une façon extrêmement simplifiée, un peu trop scolaire, ce qui va être notre préoccupation pendant les deux heures qui suivent, cela pourrait être "Camus et la mer", à l'aide de quatre langues dont trois vont nous aider à mieux comprendre le texte en français.

Je n'ai sûrement pas tout entendu de ce qui s'est dit et écrit ces derniers temps. Je pense que cet admirable sujet – et je suis très sincère quand je remercie les organisateurs de l'avoir choisi – ne fait pas partie de ceux qui sont les plus traités et il se peut qu'au cours du moment qui va suivre, nous soyons amenés à nous demander pourquoi ; peut-être, dans le meilleur des cas, répondrons-nous à la question : pourquoi est-ce à la fois un sujet magnifique, fascinant, mais pas facile, beaucoup moins facile que son évidence apparente ne donne à penser ?

Dans ce débat, Camus et la mer ne sont pas les seuls interlocuteurs. Il s'agit aussi et surtout du rapport entre un texte bien particulier qui s'appelle *La Mer au plus près*, et trois traducteurs, ce qui veut dire non seulement trois langues, mais trois cultures ou trois civilisations. Cette approche complexe est largement justifiée à l'égard d'un texte digne de tous nos soins, qui implique forcément un regard un peu plus large sur la manière dont Camus parle de la mer. Bien que le mot "parler" ne soit pas très exact, il a pour but d'éviter le mot "description", parce que je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment de descriptions. Définir la nature du texte sera un de nos fils conducteurs parce que ce point joue un rôle tout à fait important dans le choix des traducteurs pour le style, le vocabulaire, etc.

Donc, il est certain que nous n'avons pas inventé la problématique. Dès qu'on lit ce texte, et je pense que vous l'avez presque tous lu, on se dit : c'est admirable, c'est beau, mais ce n'est pas simple, c'est un texte vraiment complexe qui, dans un premier temps, a tendance à échapper, et on n'a absolument pas envie qu'il échappe, parce qu'on est tellement fasciné par sa beauté qu'on voudrait en savoir plus. Je crois que, sur ce point, le

peu de conversations que nous avons eu à nous quatre m'a prouvé que nous étions bien d'accord sur ce fait : à la fois l'envie d'être au plus près du texte – excusez-moi, c'est un peu facile ! – mais aussi la difficulté à l'être. Je crois que c'est de cela que nous allons partir.

Pour ce qui concerne les trois traducteurs que Julie Sibony a déjà présentés, j'ajoute simplement un point qui me paraît tout à fait intéressant et sur lequel ils vont peut-être nous dire un premier mot très rapide, s'ils le souhaitent : ce qui m'a frappée, dès que j'ai appris leur présence ici aujourd'hui, c'est le fait qu'ils représentent une très grande diversité, linguistique et géographique, puisque l'un des pays d'accueil n'a pas la mer sur son territoire, ce qui peut évidemment poser des problèmes de traduction, alors qu'un autre vit au cœur de la mer dans une île méditerranéenne – et qu'enfin la troisième interlocutrice certes, vient d'un pays, l'Islande, parfaitement baigné par la mer, mais quelle mer ? Ce n'est certainement pas la même que celle qui entoure l'île de Malte. Inévitablement nous allons être confrontés au problème que pose une grande diversité de cultures autant que de langues.

Je vais demander aux trois interlocuteurs présents (avant d'en arriver aux caractéristiques de leur langue, etc.) de nous dire rapidement comment ils ont été amenés à s'intéresser à ce texte particulier de Camus et quelles ont été leurs expériences antérieures de son écriture, à propos de la mer mais peut-être pas seulement, puisque nous avons affaire de toute façon à des traducteurs chevronnés qui ont déjà beaucoup traduit.

Pour le moment, merci de bien vouloir nous dire simplement votre rapport factuel à Camus, à ses écrits et à celui-ci en particulier.

ANTHONY AQUILINA

Merci à ATLAS de m'avoir invité. Camus est bien connu à Malte surtout à travers *L'Étranger*. Celui-ci est même traduit par trois traducteurs différents. Cela montre l'intérêt que l'on porte à Albert Camus sur notre île. J'ai préparé un mémoire de maîtrise et une thèse de doctorat ici en France à l'université de Poitiers et j'ai choisi chaque fois de me pencher sur Albert Camus. D'abord, il s'agit d'un auteur d'envergure et ensuite son œuvre est imprégnée d'idées concernant la Méditerranée. Et j'ai fini par traduire bon nombre de ses livres pour pouvoir bien cerner mon sujet de doctorat, "L'Idée de la Méditerranée dans l'œuvre d'Albert Camus".

DENISE BRAHIMI

Vous, Denis, quel est votre rapport aux textes de Camus en tant que traducteur, et peut-être en tant qu'auteur, et à ce texte en particulier ? Dans quel contexte historique (de l'année 2013 ou auparavant ?) avez-vous été amené à vous intéresser à ce texte pour le traduire ?

DENIS MOLCANOV

Mon rapport à ce texte et à Camus plus particulièrement vient d'un amour de Camus, de cet écrivain et de sa façon d'écrire, d'une espèce d'identification personnelle probablement très intime avec sa façon de voir et de sentir

les choses depuis toujours. En République tchèque, l'œuvre de Camus a été presque entièrement traduite et publiée, même pendant la période communiste. C'était un des rares écrivains occidentaux qui étaient plus ou moins en grâce, donc il a été traduit, publié et aimé, sauf les premières œuvres. Je suis particulièrement amateur des fonds de tiroirs, donc j'ai traduit ce texte juste pour moi, puis les trois premiers recueils de ses essais, *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* et son pendant, *L'Été*, qui a déjà été publié dans les années 1970. J'attendais patiemment qu'un éditeur se présente et me dise : "Monsieur Molcanov, nous avons besoin de votre traduction" et il est venu. Nous préparons cette traduction pour le printemps prochain.

Concernant ma relation avec le texte *La Mer au plus près*, je trouve que c'est toujours une espèce d'aventure de traduire Camus. Vous remarquez que son style, lorsqu'il écrit des textes courts ou même fragmentaires, est très dense, comme une espèce de réduction de son écriture. C'est toujours un défi, une aventure. C'est très difficile, il n'y a pas une phrase qui ne pose problème, qui soit évidente. Donc, des gens comme moi sautent sur l'occasion !

DENISE BRAHIMI

Pour relever le défi !

Ásdís, s'il vous plaît, voulez-vous nous dire ce qu'il en est, pour vous en particulier, du rapport à Camus et de la connaissance que l'on peut en avoir dans votre pays.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

Camus est un auteur bien connu en Islande. Puisque la question m'est posée personnellement, c'est un auteur que j'ai découvert plutôt sur le tard, parce que pendant mes études universitaires j'ai essentiellement travaillé sur la littérature médiévale, et c'est surtout en tant qu'enseignante que j'ai utilisé *L'Étranger* avec mes étudiants, et c'est à ce moment-là que j'ai relu Camus, ce qui a été pour moi une découverte formidable. À un moment donné, on m'a demandé de traduire en édition bilingue une œuvre française en islandais et j'ai tout de suite choisi *L'Étranger* qui avait pourtant déjà été traduit en 1961, probablement à partir d'une autre langue, le suédois. Cette proposition a été acceptée et en travaillant sur *L'Étranger* en tant que traductrice j'ai encore redécouvert Camus, parce que c'est vraiment en traduisant qu'on lit une œuvre, en tout cas c'est mon impression. À ce moment-là, j'ai été frappée par la façon dont Camus parle de la mer, pas uniquement de la mer mais aussi du soleil, et j'ai découvert le monde méditerranéen que je connaissais très peu. Son rapport avec la mer, la description de la mer dans *L'Étranger* et dans d'autres œuvres m'a fascinée. Comme il a été dit il y a quelques minutes, la mer en Islande c'est autre chose. C'était pour moi toute une découverte de lire par exemple comment Meursault, dans *L'Étranger*, se sentait bien dans la mer.

ANTHONY AQUILINA

Dans *L'Étranger*, il y a la mer, mais il y a aussi un soleil qui tape.

DENISE BRAHIMI

Nous y viendrons, rassurez-vous !

ANTHONY AQUILINA

L'amour de Camus pour la mer est plus qu'un amour, c'est vraiment un amour éternel, exclusif.

DENISE BRAHIMI

Avant même d'avoir commencé à parler du texte, nous pressentons déjà une très grande diversité de moyens pour l'aborder. Le premier moyen serait ou aurait pu être de commenter ce titre, puisque c'est par là que l'on aborde un texte, *La Mer au plus près*. Mais il se trouve que cela nous entraînerait vers des questions grammaticales qui sont réservées à une deuxième partie. Pour le moment, il s'agit seulement de présenter le texte, ce pour quoi le meilleur moyen est évidemment de le faire entendre. Nous avons la chance d'avoir une lectrice, Marie-Claude Auger, qui va nous lire non seulement un extrait de *La Mer au plus près* maintenant, mais par la suite deux autres, puisque trois lectures ont été prévues, et, pour finir, dans la conclusion, je vous lirai un bref passage de *La Peste*, l'œuvre la plus connue de Camus, où l'on va retrouver des termes tout à fait comparables à ceux qui figurent dans *La Mer au plus près*.

MARIE-CLAUDE AUGER

Les pieds nus des marins battent doucement le pont. Nous partons au jour qui se lève. Dès que nous sommes sortis du port, un vent court et dru brosse vigoureusement la mer qui se révolue en petites vagues sans écume. Un peu plus tard, le vent fraîchit et sème l'eau de camélias, aussitôt disparus. Ainsi, toute la matinée, nos voiles claquent au-dessus d'un joyeux vivier. Les eaux sont lourdes, écailleuses, couvertes de baves fraîches. De temps en temps, les vagues jappent contre l'étrave ; une écume amère et onctueuse, salive des dieux, coule le long du bois jusque dans l'eau où elle s'éparpille en dessins mourants et renaissants, pelage de quelque vache bleue et blanche, bête fourbue, qui dérive encore longtemps derrière notre sillage.

Depuis le départ, des mouettes suivent notre navire, sans effort apparent, sans presque battre de l'aile. Leur belle navigation rectiligne s'appuie à peine sur la brise. Tout d'un coup, un plouf brutal au niveau des cuisines jette une alarme gourmande parmi les oiseaux, saccage leur beau vol et enflamme un brasier d'ailes blanches. Les mouettes tournoient follement en tous sens puis, sans rien perdre de leur vitesse, quittent l'une après l'autre la mêlée pour piquer vers la mer. Quelques secondes après, les voilà de nouveau réunies sur l'eau, basse-cour disputeuse que nous laissons derrière nous, nichée au creux de la houle qui effeuille lentement la manne des détritits.

À midi, sous un soleil assourdissant, la mer se soulève à peine, exténuée. Quand elle retombe sur elle-même, elle fait siffler le silence. Une heure de cuisson et l'eau pâle, grande plaque de tôle portée au blanc, grésille. Elle

grésille, elle fume, brûle enfin. Dans un moment, elle va se retourner pour offrir au soleil sa face humide, maintenant dans les vagues et les ténèbres.
(*Applaudissements.*)

DENISE BRAHIMI

J'ai oublié de vous annoncer que chaque lecture du texte de Camus en français serait suivie – c'est bien la moindre des choses – par la lecture du même passage dans l'une des trois langues de nos traducteurs. Pour le moment, c'est Denis qui va nous lire sa traduction de ce texte en langue tchèque, de manière à nous faire sentir la qualité de cette traduction. Malheureusement, dans mon cas, je devrai me contenter de la musique du texte, mais c'est déjà beaucoup.

DENIS MOLCANOV (*Lecture en tchèque.*)
(*Applaudissements.*)

DENISE BRAHIMI

Je crois qu'après ces premières lectures nous sentons mieux la présence du texte, ce qui ne veut pas dire que nous avons résolu aucun des problèmes qu'il pose. Je vous ai dit que nous laissons de côté provisoirement pour la deuxième partie les problèmes liés au titre, *La Mer au plus près*. En revanche, nous allons attaquer, si je puis employer un terme un peu guerrier, les problèmes posés par le sous-titre, car il y a un sous-titre, *Journal de bord*. Cette expression implique, ou devrait impliquer, qu'il s'agit d'un voyage en bateau et que le narrateur va raconter étape par étape l'itinéraire suivi, les lieux traversés, la durée de l'expédition, etc. Or, nous sommes ici quatre personnes, mais j'imagine beaucoup plus dans la salle, à penser que ce n'est absolument pas un journal de bord, et que c'est un leurre de la part d'Albert Camus, évidemment volontaire, de laisser entendre que cela *aurait pu* être un journal de bord, alors que c'est tout à fait autre chose.

Pourquoi n'est-ce pas un journal de bord ? Parce qu'on ne part pas d'un point pour arriver à un autre dans un temps donné. Certes, beaucoup de lieux géographiques sont cités tout au long de ce texte qui n'est d'ailleurs pas très long, mais la plupart du temps, c'est volontairement dans le désordre, de façon très déconcertante, avec des rapprochements imprévus entre toutes sortes de lieux, ce que certains critiques ont appelé un brouillage volontaire des pistes, et en effet il s'agit bien de cela. Donc, on ne suit pas des étapes qui seraient les étapes d'un seul voyage et cela ne se passe pas dans une durée définie. À de nombreuses reprises, on voit apparaître le matin, midi, la nuit. Mais quand l'évocation d'une journée s'achève, il est question d'une succession d'autres jours, etc. Le temps, lui aussi, est très difficile à saisir et l'auteur ne nous donne pas ce genre de repère.

Mais surtout, ce qui n'existe pas, c'est un itinéraire plus ou moins précis (par rapport auquel il pourrait y avoir des insertions ou des digressions). Pas d'itinéraire précis et pas d'indications sur les buts du voyage, sur le fait qu'il voudrait atteindre tel ou tel point à partir de tel ou tel autre. En tout cas, cela n'est pas dit dans ce texte supposé être un journal de bord,

bien que... Comme à chaque fois que l'on affirme quelque chose concernant ce texte, on est tout de même obligé d'introduire quelques réserves ou quelques commentaires. La réserve ici vient de ce que Camus a en effet utilisé des journaux de voyage, sinon de bord pour écrire ce texte, et qu'on sent leur présence à l'arrière-plan. Ceci est connu car les journaux de voyage en question ont été publiés. Tout à l'heure, peut-être qu'Anthony nous dira un mot de ces publications qu'il connaît. En fait, il y a principalement deux journaux de voyage à l'arrière-plan de cet essai poétique. Ces deux récits sont, dans l'ordre chronologique, d'une part le récit d'un voyage aux États-Unis qui s'est passé en 1945 ; Claude Lévi-Strauss, qui était alors conseiller culturel à New York, avait fait en sorte que Camus y soit invité. Ce voyage est quelque part à l'arrière-plan du texte lorsqu'il est fait allusion à l'Amérique du Nord.

Un peu plus marquée, la présence d'un voyage au Brésil, un peu plus tardif, de juin à août 1949. Il y a un texte, très peu enthousiaste et même assez sombre, qui fait état des étapes de ce voyage en Amérique du Sud.

Donc, dans la mesure où il avait déjà écrit des journaux de voyage, il est clair que Camus ne recommence pas dans *La Mer au plus près*, qui est d'ailleurs un texte nettement plus court. Anthony, voulez-vous nous dire quelques mots de ces journaux qui ont été publiés par Roger Quilliot ?

ANTHONY AQUILINA

Tout d'abord, c'est un journal de bord symbolique, qui marque le voyage d'une vie, et je dirai que Camus n'a pas vraiment voulu nous dire exactement ce qui se passait à bord. Comme l'a bien dit Denise, ce sont des moments qu'il a ressentis pendant deux voyages en Atlantique. Camus a fait une courte visite aux Baléares, en compagnie de sa première femme Simone Hié, et il a traversé la Méditerranée pour venir en métropole. Mais ce sont ces deux grands voyages en Atlantique qui lui ont fourni l'inspiration pour *La Mer au plus près*. Il y a une grande part d'imaginaire et tout ce qui touche à l'imaginaire ne peut pas avoir une fin. Ce texte-là, qui clôt *L'Été*, ne clôture rien, parce que l'auteur nous dit qu'il attend toujours.

Pendant la deuxième traversée de l'Atlantique, il ressentait la rechute de la maladie. Camus était tuberculeux et cela l'empêcha de faire des voyages. Il aurait aimé par exemple aller d'Alger jusqu'à Gabès sur un caboteur, mais à cause de la maladie il a dû renoncer à ce voyage. Quand on parle de cette maladie, il faut tenir compte qu'en 1953, quand il était en train de peaufiner le texte en question, il y avait la dépression de Francine, sa deuxième femme. Donc, ce n'est pas étonnant qu'on y trouve manifesté le côté néfaste de la mer aussi bien que le côté bénéfique.

DENISE BRAHIMI

Ce que nous venons d'entendre nous permet de dire que Camus est certainement, selon la définition latine, un *homo viator*, mais pas ce que l'on appelle depuis un certain nombre d'années en France un écrivain voyageur. D'où notre difficulté à appréhender le texte. Pour essayer d'avancer, grâce à cette espèce de musique qui s'en dégage, dans l'énigme qu'il

représente pour nous, écoutons une deuxième lecture, toujours par notre lectrice, Marie-Claude Auger.

MARIE-CLAUDE AUGER

Pleines eaux. Le soleil descend, est absorbé par la brume bien avant l'horizon. Un court instant, la mer est rose d'un côté, bleue de l'autre. Puis les eaux se foncent. La goélette glisse, minuscule, à la surface d'un cercle parfait, au métal épais et terni. Et à l'heure du plus grand apaisement, dans le soir qui approche, des centaines de marsouins surgissent des eaux, caracolent un moment autour de nous, puis fuient vers l'horizon sans hommes. Eux partis, c'est le silence et l'angoisse des eaux primitives.

Un peu plus tard encore, rencontre d'un iceberg sur le Tropic. Invisible sans doute après son long voyage dans ces eaux chaudes, mais efficace : il longe le navire à tribord où les cordages se couvrent brièvement d'une rosée de givre tandis qu'à bâbord meurt une journée sèche.

La nuit ne tombe pas sur la mer. Du fond des eaux, qu'un soleil déjà noyé noircit peu à peu de ses cendres épaisses, elle monte au contraire vers le ciel encore pâle. Un court instant, Vénus reste solitaire au-dessus des flots noirs. Le temps de fermer les yeux, de les ouvrir, les étoiles pululent dans la nuit limpide.

La lune s'est levée. Elle illumine d'abord faiblement la surface des eaux, elle monte encore, elle écrit sur l'eau souple. Au zénith enfin, elle éclaire tout un couloir de mer, riche fleuve de lait qui, avec le mouvement du navire, descend vers nous, inépuisablement, dans l'océan obscur. Voici la nuit fidèle, la nuit fraîche que j'appelais dans les lumières bruyantes, l'alcool, le tumulte du désir.

Nous naviguons sur des espaces si vastes qu'il nous semble que nous n'en viendrons jamais à bout. Soleil et lune montent et descendent alternativement, au même fil de lumière et de nuit. Journées en mer, toutes semblables comme le bonheur...

(Applaudissements.)

DENISE BRAHIMI

Nous allons entendre le même texte en islandais, grâce à notre amie Ásdís.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR. *(Lecture en islandais.)*

(Applaudissements.)

DENISE BRAHIMI

L'extrait du texte en français s'achève sur le mot "bonheur". C'est la dernière phrase : "Journées en mer, toutes semblables comme le bonheur." Un mot qui ne manquera pas d'écho dans la suite de nos évocations du texte, ne serait-ce que parce que la toute dernière phrase de *La Mer au plus près* le comporte et l'exalte magnifiquement. Je vais la lire, elle est très courte : "J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal." Dans cette phrase, il y a évidemment le raccord entre les mots mer et bonheur, preuve évidente du rapport que Camus établit entre

les deux. Ce que nous retrouverons à la fin de cette séance, au moment de la conclusion, dans le passage de *La Peste* dont je vous ai parlé, qui est en effet le seul moment de baignade au cœur de ce livre tragique, tendu, marqué par la mort. Le rapport entre le mot “mer” et le mot “bonheur” est le fil directeur que nous allons essayer de suivre à partir de maintenant, mais Denis souhaite dire quelque chose.

DENIS MOLCANOV

Je voulais revenir sur cette idée de sous-titre, *Journal de bord*, parce que j’ai une théorie personnelle, un peu bizarre. Camus était toujours très sensible et méfiant vis-à-vis de sa sensibilité, toujours à vif. Chaque fois qu’il a une envolée lyrique, si j’ose utiliser ce mot, il se rattrape avec une chute un peu ironique, un sous-titre ou un exergue. Je trouve que chaque fois qu’il y a cette espèce de chute, il nous dit quelque chose de très important avant, avant cette ironie, avant ce retour en arrière où il se reprend. Il se montre captivant, classique, sévère, etc. Prenons l’exemple de *Noces*, qui est un texte extrêmement lyrique, c’est pour cela qu’il ne l’aimait pas beaucoup, qu’il ne le mettait pas en avant, et je crois qu’il avait tort. En exergue de *Noces*, nous lisons un passage de Stendhal, de la *Duchesse de Pagliano* : “Le bourreau étrangla le cardinal Carafa avec un cordon de soie qui se rompit, il fallut y revenir deux fois. Le cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot.” Ceci est en exergue de *Noces*, quatre méditations sur le paysage, sur son rapport avec ce paysage de l’Afrique du Nord. D’ailleurs, le mot “bonheur” que vous venez de prononcer, nous ne l’avons pas en tchèque, ou plutôt nous n’avons pas cette espèce de plénitude en plus, le b et le o, “bo”, et “nheur” qui suit et le prolonge. Nous avons un mot qui est utilisé très souvent, mais qui veut dire “la chance”. Ensuite, nous avons un mot qui est utilisé pour traduire “béatitude”, qui serait sans doute plus proche mais, à cause de sa proximité religieuse, ce mot n’est pas utilisé très souvent. Donc, j’avais beaucoup de mal à le traduire de façon un peu plus proche du texte.

DENISE BRAHIMI

Voici une transition magnifique pour aborder maintenant une deuxième partie où nous allons essayer de nous tenir au plus près des trois langues d’accueil, comme je les appelle, c’est-à-dire que cette fois, au lieu d’aborder le rapport entre Camus et la mer à partir du texte, nous allons l’aborder à partir de questions un peu plus techniques, comme ces questions de vocabulaire que Denis vient d’aborder. Incontestablement, chacune des trois langues pose des problèmes de vocabulaire, à chaque fois différents et suggérant quelques réflexions, qui seront évidemment suivies par des exemples concrets.

En commençant par le vocabulaire, (avant d’en venir à la grammaire et éventuellement à la syntaxe), ce qui me semble difficile dans l’entreprise de traduire ce texte, et peut-être aussi d’autres textes de Camus liés à la mer, c’est qu’il branche en direct l’un sur l’autre d’une part un aspect extrêmement physique de la présence du corps à la mer, et d’autre part un aspect métaphysique, qui implique un tout autre vocabulaire, en tout cas dans

la langue française. Le vocabulaire dans les textes français appartient à de nombreux registres : il y a le descriptif, il y a le narratif, il y a l'émotif, le sentimental, le symbolique peut-être, la comparaison explicite, etc. Mais ce branchement en direct du très physique sur le très métaphysique, en français du moins, ne fournit pas un vocabulaire très varié. Cela fournit un vocabulaire très intense certainement, mais très resserré sur lui-même.

Qu'en est-il dans vos trois langues ? Vous semble-t-il, Anthony, que le vocabulaire maltais est finalement plus riche que le français dans la possibilité d'évoquer tous les aspects divers de la mer ? Dans le cas de la langue tchèque, malgré l'absence géographique de la mer, y a-t-il une diversité suffisante de termes pour exprimer certains aspects globaux mais très précis tout de même que Camus veut signifier ? Ásdís nous dira sans doute si le vocabulaire qui peut servir en islandais à parler de la mer (d'un point de vue physique ou métaphysique), offre les mêmes gammes que le vocabulaire d'origine méditerranéenne de Camus.

Mais en fait, avec ce texte de Camus, nous ne sommes plus dans la Méditerranée c'est-à-dire que, par rapport à lui-même et à ses habitudes d'évocation de la mer, Camus s'est déplacé, il se situe du côté Atlantique ou du côté Pacifique. Il est donc probable que vous ne pouvez pas vous référer complètement à un texte comme celui de *Noces* qui est extrêmement méditerranéen.

Il est temps de passer à la réalité des langues et du vocabulaire propre à chacune d'entre elles. Offrent-elles la possibilité de passer directement du physique au métaphysique sans les étapes intermédiaires ?

ANTHONY AQUILINA

Il faut d'abord dire que, du point de vue structural, la langue maltaise n'est pas si loin de la langue française. Pour vous donner un exemple, quand on dit en français "je ne sais rien", le sujet, je, est *jien* en maltais, ne, qui indique la négation, *ma*, le verbe sais, *naf*, rien, *xejn* – *Jien ma naf xejn*. C'est la même chose, mais on peut alléger la phrase, en biffant le sujet, et dire tout simplement *ma naf xejn*. Mais quand on veut dire que l'on est en train de faire quelque chose, alors là on ajoute le verbe *qiegħed*, *qiegħed nahdem*, "je suis en train de travailler". *Qiegħed* n'est pas seulement un verbe ; ce peut être aussi un adjectif, avec la signification de stagnant, impudent (par exemple dans *wiċċu qiegħed*) et même chômeur (dans *raġel qiegħed*). *Qiegħed* peut aussi signifier immobile. Dans ce texte, il y a la scène de l'immobilité et je devais me décider, soit à employer deux mots, *ma jiċcaqlaqx*, soit à employer *qiegħed*. Je me suis décidé pour le dernier mot. Pourquoi ? Parce que c'est un texte lyrique. Dans *La Mer au plus près*, il y a les pages les plus poétiques que Camus ait écrites depuis *Noces*. Naturellement, il va de soi que dans ce voyage Camus voulait aussi parler de l'autre périple, le périple de la vie des hommes. Il fallait donc tenir compte du sens particulier du mot "être". J'aurais pu choisir l'équivalence mot à mot *essri*, ou utiliser *jkun* du verbe *kien*, "être" en français. J'allais choisir *jkun* parce que c'est mythique et c'est ce qui, selon nous, donne beaucoup plus cette idée de lyrisme dans un texte.

Il y a d'autres choses, naturellement. Il y a les emprunts, tels *iceberg* et *buildings*. Chez nous, on dit également *iceberg*, comme on dit un tas d'autres choses en anglais, parce que l'anglais a le statut de langue officielle et nous le parlons couramment, même si nous ne sommes pas vraiment bilingues. Il y a pourtant l'autre mot, *ghaqbasilg* et moi, j'ai opté pour *ghaqbasilg*. De même en ce qui concerne le mot *buildings*, mais, là aussi, je me suis décidé pour *bini*. J'ai dû faire des choix, mais derrière ces choix il y avait toujours cette idée d'assurer un ton poétique au texte. C'est aussi une question de cadence et de musicalité. C'est pour cela que j'ai fait le choix de cette manière.

DENISE BRAHIMI

Nous allons demander à Ásdís de nous expliquer les difficultés qu'il y a, ce qui est probable, à dire les mots de Camus en islandais, s'agissant de la mer comme physique et comme métaphysique.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

En islandais, nous avons beaucoup de mots pour traduire la mer, les vagues, le vent ... Mais, comme j'ai dit tout à l'heure, ce n'est pas forcément la même mer. J'aimerais ouvrir une petite parenthèse concernant la mer et la traduction de la mer, ce qui est quand même le sujet de cette grande rencontre ici. C'est un exemple que j'ai trouvé dans un vieux texte du XIII^e siècle, et c'est un texte bien connu puisqu'il s'agit de *Tristan et Yseult*. Les traductions du français vers l'islandais sont anciennes, elles ont commencé au début du XIII^e siècle. C'est très intéressant parce que, dans le texte français, il y a tout un jeu de mots qui porte sur la mer. Tristan et Yseult traversent la mer d'Irlande pour se rendre en Cornouailles. Ils ont chaud et soif et Tristan demande à boire. Vous savez ce qui se passe : ils boivent le breuvage destiné à assurer le bonheur d'Yseult dans son mariage avec Marc, qu'elle ne voulait pas épouser. Mais ils boivent tous les deux et un mal étrange s'empare d'eux. Yseult utilise un jeu de mots admirable pour exprimer ce sentiment : est-il provoqué par *la mer* (*la mer* en ancien français), par *l'amertume* (*l'amer* en ancien français), ou par l'amour (*l'amer* en ancien français). Tristan n'a pas de mal à déchiffrer cette déclaration et continue le jeu.

Il s'agit d'un jeu de mots très réussi dans le texte français. Lorsque ce texte est traduit en vieil islandais (norrois) au XIII^e siècle, le traducteur supprime tout le passage qui correspond à cet échange. En fait, les dialogues étaient assez souvent supprimés ou raccourcis dans les traductions norroises des textes français.

Pourtant, on a des mots en islandais pour traduire la mer, mais peut-être qu'on ne joue pas beaucoup avec la mer. Pour nous, la mer est quelque chose d'autre que cet élément sensuel, tiède, agréable, où l'on aime nager ; dans le texte de Camus, *La Mer au plus près*, à la fin, il s'agit bien aussi de nager dans la mer.

Je pense que le traducteur se trouve face à différents types de difficultés lorsqu'il s'agit de dire les mots de Camus en islandais ; ce sont des

problèmes dus au lexique, au vocabulaire, parfois tout simplement, au genre des mots. En français, par exemple, la mer est un mot féminin. En islandais, nous avons deux mots couramment utilisés pour traduire ce terme. Le premier, le plus courant, est masculin, l'autre est neutre. Du coup, toute la connotation féminine de la mer en français est absente de la traduction. C'est déjà quelque chose de très important.

Autre chose que j'ai remarqué, en me préparant pour cette rencontre, c'est l'emploi du mot "eau", un autre mot féminin en français pour dire la mer, au singulier ou au pluriel. En islandais, c'est très rare d'utiliser ce mot pour parler de la mer. J'avais donc deux termes, l'un masculin, l'autre neutre, pour traduire la mer, l'eau et les eaux de Camus dans le texte *La Mer au plus près*, et le résultat est forcément différent de l'original. Cela ne veut pas dire qu'on n'y arrive pas. C'est toujours le cas quand on traduit. Au départ, c'est un peu comme un voyage sans fin mais la fin, inévitable, peut nous surprendre. En tant que traductrice, j'essaie de rester près du texte original, de le respecter et de le rendre tout en restant fidèle à la langue d'arrivée, parce qu'il faut toujours, comme vous le savez tous, penser au public. On traduit pour quelqu'un, parfois pour soi-même, mais dans l'idée que d'autres vont lire la traduction. On transmet le texte à d'autres personnes qui le plus souvent n'ont pas accès à l'original.

DENISE BRAHIMI

Cette question de vocabulaire est tout à fait passionnante, parce qu'elle met en œuvre la culture à travers les siècles, en plus dans sa dimension historique. Denis a bien voulu l'aborder tout à l'heure mais je suppose qu'il n'a pas du tout épuisé la question du vocabulaire de la mer en langue tchèque.

DENIS MOLCANOV

Avant de parler du vocabulaire, je voudrais quand même dire que l'on est en face d'une pièce de poésie, la poésie en prose, et il y a une sorte de musique, une cadence propre à Camus qui d'ailleurs, ici, écrit de façon fragmentaire, donc il peut se lancer dans des phrases faussement lyriques. Ça ressemble au lyrisme, mais ça n'en est pas. Tout à l'heure, on a bien entendu la mélodie, quand il écrit : "À midi, sous un soleil assourdissant, la mer se soulève à peine, exténuée. Quand elle retombe sur elle-même..." – d'ailleurs, qu'est-ce que cela veut dire, la mer exténuée, et quand elle retombe sur elle-même ? – "... elle fait siffler le silence". Le "s", évidemment. Pour quelqu'un qui a traduit un peu de poésie, c'est presque impossible à rendre dans la langue d'arrivée, à moins de recréer autre chose sans être trop infidèle au texte d'origine.

C'était mon point de vue. Je suis en face d'une poésie en prose, donc faussement lyrique. Camus écrit avec une précision extrême. Chaque mot est à sa place. On ne le sait pas, mais on voit pourquoi. Je ne sais pas si c'est compréhensible, mais c'est toujours mon sentiment quand je suis en face d'un texte aussi difficile : vous comprenez très bien pourquoi il écrit ainsi, parce que ça sonne bien, mais vous ne voyez pas comment il y est arrivé, parce que c'est un génie, un grand écrivain. Pour moi qui ne suis

ni un génie, ni un grand écrivain, le raisonnement est pratico-pratique : comment vais-je y arriver ? Je ne me pose pas vraiment des questions de vocabulaire, de lexicque, de théorie, parce que je n'ai pas le temps. De toute façon, il faut que ce soit fait, et maintenant vous ne mangez plus, vous ne dormez plus, etc.

La fin, pour moi c'est – pardonnez le jeu de mots un peu facile – est-ce qu'on sera littéral ou littéraire ? J'essaie toujours la deuxième solution, parce que, comme vous l'avez dit, il faut penser au lecteur. D'une certaine façon, le lecteur n'ira pas chercher comment j'ai traduit "j'épouse la mer". En tchèque aussi, le mot "mer" est neutre. En plus, c'est une exclamation : "j'épouse la mer", à la fin de ce fragment : "Seuls aussi avec l'horizon. Les vagues viennent de l'Est invisible, une à une, patiemment ; elles arrivent jusqu'à nous et, patiemment, repartent vers l'Ouest inconnu, une à une. Long cheminement, jamais commencé, jamais achevé... La rivière et le fleuve passent, la mer passe et demeure. C'est ainsi qu'il faudrait aimer, fidèle et fugitif. J'épouse la mer." Comment pouvez-vous épouser la mer lorsqu'elle est neutre ?

(Rires.)

Je ne veux pas dire que j'escamote, je n'escamote pas la phrase, mais je sais que je ne serai jamais aussi fort que lui à cet endroit-là. Mon problème de vocabulaire est très simple. Les Tchèques n'ont jamais eu la mer. On avait un petit bout de mer quand on était sous l'Empire austro-hongrois, c'était à Trieste. On avait des arrière-grands-pères qui étaient dans la marine impériale, mais eux parlaient l'allemand. Par exemple, un Tchèque moyen comme moi ne sait pas ce que c'est que l'étrave. L'étrave, c'est la pièce saillante de la coque d'un navire qui prolonge la quille vers l'avant à la proue. Nous ne savons même pas ce que c'est que la quille !

(Rires.)

La proue, oui. On est très limité, et comment le rendre pour un lecteur tchèque ? Évidemment, il faut justement appuyer le côté poétique, et on y arrive. Je pense que le livre a beaucoup plu en tchèque.

DENISE BRAHIMI

Merci, Denis. Je crois que l'on commence à y voir un peu clair dans cette question de vocabulaire. Mais, en plus, cette intervention est un appel évident à entendre une fois de plus un passage de Camus, son rythme, sa musique, ses assonances, etc. Nous allons donc avoir la troisième lecture par Marie-Claude Auger.

MARIE-CLAUDE AUGER

Un matin enfin, nous relâchons dans une baie pleine d'un étrange silence, balisée de voiles fixes. Seuls, quelques oiseaux de mer se disputent dans le ciel des morceaux de roseaux. À la nage, nous regagnons une plage déserte ; toute la journée, nous entrons dans l'eau puis nous séchons sur le sable. Le soir venu, sous le ciel qui verdit et recule, la mer, si calme pourtant, s'apaise encore. De courtes vagues soufflent une buée d'écume sur la grève tiède. Les oiseaux de mer ont disparu. Il ne reste qu'un espace, offert au voyage immobile.

Certaines nuits dont la douceur se prolonge, oui, cela aide à mourir de savoir qu'elles reviendront après nous sur la terre et la mer. Grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit ! Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout. À chaque vague, une promesse, toujours la même. Que dit la vague ? Si je devais mourir, entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de forces enfin, la mer, au dernier moment, emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au-dessus de moi-même et m'aider à mourir sans haine.

À minuit, seul sur le rivage. Attendre encore, et je partirai. Le ciel lui-même est en panne, avec toutes ses étoiles, comme ces paquebots couverts de feux qui, à cette heure même, dans le monde entier, illuminent les eaux sombres des ports. L'espace et le silence pèsent d'un seul poids sur le cœur. Un brusque amour, une grande œuvre, un acte décisif, une pensée qui transfigure, à certains moments donnent la même intolérable anxiété, doublée d'un attrait irrésistible. Délicieuse angoisse d'être, proximité exquise d'un danger dont nous ne connaissons pas le nom, vivre, alors, est-ce courir à sa perte ? À nouveau, sans répit, courons à notre perte.

J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé au cœur d'un bonheur royal.

(*Applaudissements.*)

ANTHONY AQUILINA (*Lecture en maltais.*)

(*Applaudissements.*)

DENISE BRAHIMI

Je vous ai dit que nous allions parler à un moment donné de ce titre, *La Mer au plus près*. Nous y arrivons. C'est ce que j'appelle la partie "grammaire", placée sous le signe d'un mot qui m'a été soufflé par Denis ici présent, dans une phrase si magnifique que je ne peux m'empêcher de vous en lire un petit fragment. Ensuite, nous essaierons de comprendre, avec l'aide de cette phrase, ce qu'il en est du titre et de l'effet qu'il produit. Voici donc la phrase de Denis que j'utilise pour introduire cette réflexion sur le titre : "Ce qui est difficile dans les premiers textes de Camus et dans *L'Été*, c'est à mes yeux son ellipse omniprésente et ce que j'appellerais des sous-entendus exploitant à fond certaines lacunes de la grammaire française. Ce qui conduit évidemment vers cette prose poétique où l'on ne marche qu'à petits pas, de peur de manquer une vue, une ouverture secrète."

Vous voyez que c'est fort beau, c'est suggestif et je pense que l'on peut s'en servir. Il y aurait beaucoup à dire à partir de cette phrase, mais essayons de nous borner à un commentaire de ce titre, *La Mer au plus près*. Pourquoi est-ce que je le mets sous le signe de l'ellipse ? Parce que évidemment on attendrait éventuellement un complément : au plus près de quoi ? Ce n'est certainement pas la même chose que "au plus près de la mer", et pas seulement pour éviter le "de" qui est un peu banal, qui fait un peu cheville.

DENIS MOLCANOV

Pour les Français, c'est incontournable, vous n'avez pas le choix.

DENISE BRAHIMI

Cette formule, "au plus près", appartient à un vocabulaire spécialisé, celui des marins, ce n'est pas une formule habituelle en français courant que d'employer "au plus près" sans dire au plus près de quoi. On peut la ressentir comme l'exemple de ces ellipses qui conduisent à un style poétique parce que énigmatique et vice versa. Il y a d'autres exemples dans le texte, mais je n'en donnerai qu'un seul, l'emploi qu'il fait à un certain moment du verbe "accomplir" sans complément. Il s'agit de savoir si l'on accomplit ou si on n'accomplit pas, mais la phrase donne l'impression de rester en suspens. On pourrait supposer qu'il va y avoir un complément, mais non, il n'y en a pas, et Camus lui-même – c'est très intéressant – tient à souligner le fait qu'il n'y a pas de complément. "Nous sommes comblés, une muette folie, invinciblement, nous endort. Un jour vient ainsi qui accomplit tout ; il faut se laisser couler alors, comme ceux qui nagèrent jusqu'à l'épuisement. Accomplir quoi ? Depuis toujours, je le tais à moi-même. Ô lit amer, couche princière, la couronne est au fond des eaux !" L'idée du bonheur *royal* est annoncée par *la couronne*.

Est-ce que vous pouvez reproduire dans vos langues l'effet produit en français par cette structure un peu surprenante du titre *La Mer au plus près*, qui n'est certes pas du tout incompréhensible, mais qui tout de même est légèrement énigmatique et inhabituelle si on s'en tient à une langue française non spécialisée ? Est-ce que l'on peut obtenir le même effet dans vos langues ?

ANTHONY AQUILINA

Oui, bien sûr, parce que le maltais permet les mêmes ellipses. Il y a la préposition *fi* plus l'article défini *l-* à la place de "au" (*fil-qrib l* au près). Pour éviter ce qui est pour nous une redondance, on biffe l'équivalent du mot "plus", *l-aktar*. Nous retenons que *Il-Baħar fil-Qrib* produit le même effet que *La Mer au plus près*. Pour ne pas sacrifier "plus" il m'aurait fallu m'exprimer autrement : *Il-Baħar max-Xatt ix-Xatt*, plus exact peut-être mais certainement moins élégant.

DENISE BRAHIMI

Et en islandais, est-ce qu'on peut faire la même chose ?

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

Non, pas vraiment.

ANTHONY AQUILINA

Ça reste ouvert.

DENISE BRAHIMI

Oui, parce que au début du texte il dit : "J'attends", sans dire quoi,

d'ailleurs, mais là aussi c'est la volonté de produire un effet, un effet d'attente, pour reprendre son mot.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

Je pense qu'en islandais on doit trouver une autre solution pour rendre ce titre. Ce que j'ai trouvé pour l'instant, si je devais le retraduire en français, ressemblerait à quelque chose comme "dans la proximité de la mer". Je ne dis pas que ce sera le titre définitif, le livre n'est pas sorti.

Puisque nous avons parlé du titre, je vais vous avouer quelque chose. Hier, nous avons abordé le titre du texte dans une de nos discussions. Pour moi, le titre n'était pas très problématique. Je l'ai compris, je l'ai traduit. C'est Denis qui m'a fait réfléchir un peu à ce titre. J'ai pris le dictionnaire que j'utilise beaucoup, le CNRTL, sur Internet, et j'ai découvert que "au plus près" était une expression maritime que je ne connaissais pas. Je me suis dit : j'ai tout faux, j'ai compris un peu bêtement "au plus près de quelque chose", mais j'ai découvert qu'au plus près veut dire quelque chose d'autre aussi, et dans le contexte de *La Mer au plus près*, cela ouvre d'autres portes, mais en même temps la traduction devient bien plus compliquée. Il y a toute une idée de vent. Au plus près, je cite le dictionnaire, signifie "la direction la plus rapprochée du lit du vent". La mer vue de ce point de vue-là, cela donne quelque chose d'autre. Peut-être est-ce complètement impossible, mais pour moi, cela correspond aussi au mouvement du texte, le vent, le voyage... Mais c'est juste une suggestion. On peut y penser.

DENISE BRAHIMI

Puisque apparemment Denis est derrière tout cela, on va lui demander comment on dit en tchèque *La Mer au plus près*.

DENIS MOLCANOV

On ne peut pas le dire...

(Rires.)

... parce que déjà, le sens de ce mot du jargon maritime, c'est facile : en tchèque, ça n'existe pas. Donc, je n'ai plus cette obligation, en tant que traducteur, d'essayer d'y arriver. Mais je crois que nous sommes là au cœur de ce texte, parce que la mer, pour Camus, c'est un navire, un moyen de voyager dans la vie, c'est un lieu de repos, c'est un lieu de sécurité et c'est en même temps extrêmement dangereux. Après moult méditations, pour moi, ce texte utilise tellement de litotes justement parce qu'à mes yeux Camus s'y livre trop, ce qu'il n'aimait pas. Il était toujours assez discret, et chaque fois qu'il faisait une confidence, il se reprenait. C'est la même chose dans sa littérature. Il y a deux littératures de Camus : il y a ses romans et ses petits textes qui sont quasi insignifiants. En tchèque, on n'a même pas pris la peine de les traduire jusqu'à maintenant, parce que c'étaient des premières œuvres. Mais dès ses premières œuvres il répète des choses qu'il va reprendre et élargir par la suite, à savoir cette espèce de lucidité amère, comment atteindre le bonheur impossible, malgré la mort. Camus, c'est cela, c'est sa philosophie, c'est la raison pour laquelle certains lui en voulaient à

mort, parce qu'il voulait tenir debout, il ne voulait pas d'une idéologie ou d'une idée qui va nous conduire au bonheur. Non. Il sait bien que ce sera dans la vie et dans la mort, que ce sera très dur. Il y a une phrase ici : "Ce jour-là, je reconnus le monde pour ce qu'il était. Je décidai d'accepter que son bien fût en même temps malfaisant et salutaires ses forfaits. Ce jour-là je compris qu'il y avait deux vérités dont l'une ne devait jamais être dite."

Il y a deux vérités sur la traduction, dont une ne doit jamais être dite : on arrive toujours à un autre texte. Toujours dans la langue d'arrivée, il y a des choses qui se perdent, qui se recréent. Pour moi, ce texte est magnifique. D'ailleurs, il a été très important pour Camus, parce qu'il l'a inclus à la fin de *L'Été* dont il dit dans ses *Carnets* qu'il représente le départ de son dernier étage, l'étage de l'amour. Après l'absurde, après la révolte, c'était l'amour. Il croyait sortir de cette maladie, la tuberculose, de cette crise de 1949. C'était après le débat et le lynchage médiatique qui ont suivi *L'Homme révolté*. Il en est sorti la tête haute. Il croyait ouvrir une autre page, mais c'est Francine qui est tombée en dépression très profonde. Pendant un an, il n'a pas pris la plume. C'était un grand personnage. Je vous livre mes méditations.

(*Applaudissements.*)

DENISE BRAHIMI

Je dois m'empresse de conclure, et le ferai comme je vous l'ai dit, en utilisant un court passage de *La Peste*. Pour résumer sommairement ce que nous avons cru comprendre et pouvoir dire au long de ces moments, il est évident que Camus n'est pas un peintre de marine, comme on dit quand il s'agit de peinture. Il ne l'est pas non plus au sens où l'est Debussy, c'est-à-dire dans une évocation qui comporte abondance d'éléments descriptifs, quitte à les transcender, à les prendre dans une mélodie verbale, quelle qu'elle soit. Je pense que sa réflexion sur la mer – et c'est exactement ce que Denis vient de nous dire – s'inscrit entre d'une part la conscience de l'incroyable désespoir qu'il y a dans la condition humaine – n'oubliez pas qu'il admirait beaucoup Malraux – et d'autre part aussi de l'incroyable plénitude qu'il peut y avoir d'une part dans la jouissance au sens physique du mot et d'autre part dans le bonheur à son sens le plus métaphysique. Je n'emploierai pas le mot de "plaisir", s'agissant de Camus, je crois que c'est jouissance, bonheur, mais pas plaisir.

Donc, ce raccord entre la mer qui soudain apparaît au cœur du désespoir et de la mort et qui va être à l'origine de la plénitude d'un moment, si court soit-il, de bonheur, c'est ce que nous avons dans ce court passage de *La Peste* qui se situe en plein au moment où l'épidémie sévit, où les morts sont innombrables et où les deux personnages principaux qui sont ici présents, Rieux et Tarrou, sont épuisés, à bout de forces et aussi à bout d'espoir, parce qu'on ne voit pas encore apparaître ce qui adviendra finalement, au moment où la maladie va peu à peu s'atténuer jusqu'à disparaître, mais on n'en est pas encore là, et c'est au milieu de cette nuit, au sens physique du mot, parce que c'est une scène de nuit, que l'un et l'autre ont l'idée d'une baignade dans le port d'Oran. Ils vont jusqu'à la mer et ils se baignent :

Un moment après, l'auto s'arrêtait près des grilles du port. La lune s'était levée. Un ciel laiteux projetait partout des ombres pâles. Derrière eux

s'éteignait la ville et il en venait un souffle chaud et malade qui les poussait vers la mer. Ils montrèrent leurs papiers à un garde qui les examina assez longuement. Ils passèrent et, à travers les terre-pleins couverts de tonneaux, parmi les senteurs de vin et de poisson, ils prirent la direction de la jetée. Peu avant d'y arriver, l'odeur de l'iode et des algues leur annonça la mer, puis ils l'entendirent. Elle sifflait doucement au pied des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. Tourné vers Tarrou, il devinait sur le visage calme et brave de son ami ce même bonheur qui n'oubliait rien, pas même l'assassinat. Ils se déshabillèrent. Rieux plongea le premier. Les eaux, froides d'abord, lui parurent tièdes quand il remonta. Au bout de quelques brasses, il savait que la mer ce soir-là était tiède, de la tiédeur des mers d'automne qui reprennent à la terre la chaleur emmagasinée pendant de longs mois. Il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. Un lourd clapotement lui apprit que Tarrou avait plongé. Rieux se mit sur le dos et se tint immobile face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement, puis il perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait.

(Applaudissements.)

UN INTERVENANT

Sur l'expression *au plus près*, quiconque a fait de la voile sait qu'être au plus près est la manière de naviguer la plus tendue, la plus difficile et la plus complexe parce qu'on risque de s'arrêter. Donc, pour quiconque a barré un bateau, cela évoque cette difficulté, cette tension.

DENISE BRAHIMI

Merci infiniment. Camus parle beaucoup de marine à voile, en particulier de cette idée de faiblesse de l'homme perdu dans l'immensité, il emploie ce mot de "goélette" qui suggère une grâce, une fragilité incroyable au milieu des vagues. Je ne sais pas si la goélette est fragile, mais peut-être que, perdue dans un tsunami, elle aurait tout de même du mal à surnager.

UNE INTERVENANTE

Je voulais demander à Denis comment il s'en était sorti pour traduire "*j'épouse la mer*" parce qu'on n'a pas eu le fin mot de l'histoire.

DENIS MOLCANOV

Déjà, "épouse", un homme épouse une femme, normalement.

(Rires.)

Pardon, nous n'avons pas encore en République tchèque tous les avantages que vous avez ! En fait, j'ai utilisé un verbe qu'un homme utilise en tchèque, parce que nous avons deux verbes différents pour dire se marier, selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Je m'en suis sorti comme cela. Malgré cela, je ne pouvais pas changer le genre du mot "la mer", qui est neutre.

Tout à l'heure, quand je disais qu'en fait on créait autre chose, le tchèque étant une langue slave, mais de l'Ouest, elle est beaucoup plus dure et elle a une musicalité un peu rude, rêche. On a une voyelle imprononçable qui est *j*, cela n'existe nulle part. On ne peut pas reproduire la musicalité de "sous un soleil assourdissant, la mer se soulève à peine". En russe, vous pouvez le faire. Le russe utilise beaucoup le *j, j*.

UNE INTERVENANTE

Je voulais remercier tous les collègues qui participent à cette table ronde et qui savent raconter ces langues que l'on n'a malheureusement pas l'habitude d'entendre parler souvent, et aussi pour cet hommage à Camus, parce que je pense que Camus était quelqu'un qui était dans la vraie vie et je souhaite que tous les traducteurs soient dans la vraie vie.

DENIS MOLCANOV

Moi aussi, j'ai une question à mes collègues, pour que vous vous fassiez une idée, parce que je connais la réponse, mais pour l'effet : à combien tirent vos ouvrages dans vos pays respectifs ?

ANTHONY AQUILINA

Trois cents exemplaires.

DENISE BRAHIMI

On ne va pas rentrer dans je ne sais quel calcul de proportions ?

DENIS MOLCANOV

Si, c'est très important.

DENISE BRAHIMI

Je suppose que cela dépend de la superficie de Malte.

DENIS MOLCANOV

Non. Ma question était de savoir pour combien de lecteurs Anthony avait fait sa traduction : donc, pour trois cents âmes.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

À peu près le même nombre, entre trois et cinq cents.

DENISE BRAHIMI

Que voulez-vous nous dire par là, Denis, en guise de conclusion ?

DENIS MOLCANOV

La conclusion est que les traducteurs sont des gens fous, surtout dans les pays où le marché du livre n'est pas aussi développé qu'en France. Par exemple, nous ne pouvons pas vivre de ce travail. On le fait par amour. En Tchéquie, nous allons pousser jusqu'à mille cinq cents.

(*Applaudissements.*)

UN INTERVENANT

Une question pour le traducteur maltais. Vous aviez commencé à nous parler du soleil et de la Méditerranée que vous connaissez bien. Est-ce que vous avez senti une proximité avec Camus et est-ce que vous avez l'impression d'être du même univers ?

ANTHONY AQUILINA

Oui, bien sûr. Camus lui-même parle, dans un essai qui s'appelle *Petit guide pour des villes sans passé*, des Maltais, avec les Italiens, les Grecs, les Juifs. Lui, il était pied-noir, mais il y avait pas mal de Maltais qui avaient dû émigrer, quitter leur petite île à cause de la pauvreté. Camus lui-même était pauvre, il connaissait bien la misère. Oui, il y a des sentiments qui nous rapprochent. On parlait tout à l'heure de cette image de la mère. C'est très important chez nous. Presque tout passe à travers notre mère. Puis l'image de la mer, c'est très important ; on est entourés de la mer. Il faut ajouter un troisième mot très proche mais avec la voyelle plus sonore, "meurt", du verbe mourir qui évoque une image encore plus méditerranéenne si j'ose dire. Il y a un passage consciemment voulu par l'auteur entre Meursault de *La Mort heureuse*, et Meursault de *L'Étranger*. On trouve presque la réplique de la baignade "fatale" dans *La Mer au plus près*, quand Camus parle de la possibilité de nager jusqu'à ce qu'on se fatigue et meure. Cette idée se trouve également dans *La Mort heureuse*. C'est pour cela que je dis que Camus reprend des idées qui nous sont proches. Chez nous, pour se suicider, on n'a pas besoin de se jeter d'un gratte-ciel. On gagne le large à la nage jusqu'à ce que l'on n'ait plus les forces de continuer.

DENISE BRAHIMI

Il s'agissait du texte *Petit guide pour des villes sans passé*. Cette expression "sans passé" est tout à fait importante pour Camus, pour toutes sortes de raisons concernant les villes en question, en tant que villes coloniales, l'amenant à exprimer sa vision d'une terre récemment colonisée, etc. Mais je pense que la mer aussi est sans passé. Nous pouvons reprendre cette expression comme une des caractéristiques de la mer.

D'où une question qui porterait sur les temps du verbe, de manière à revenir à des problèmes précis de traduction. S'il s'agissait vraiment d'un journal de bord, il y aurait des étapes passées – hier, on était dans l'océan Indien – ainsi que des étapes présentes ou futures – aujourd'hui, on est dans la mer Rouge et demain on sera dans la Méditerranée. Or, il n'y a pas cette organisation logique des temps du verbe. En français, il me semble que tout est au présent. Est-ce que cela vous pose des problèmes pour la

traduction, est-ce que vous allez mettre également tout au présent ou bien essayer quelques variations sur le temps du verbe ?

ANTHONY AQUILINA

Je dis tout simplement que nos auteurs n'ont pas cette habitude d'écrire au présent. C'est aussi grâce à ce genre de traduction qu'on leur montre que c'est aussi bien efficace, qu'on arrive à exprimer des choses même importantes à travers ce temps de verbe.

ÁSDÍS MAGNÚSDÓTTIR

Concernant le temps du verbe, il n'y a aucun problème. Au présent, c'est tout à fait cohérent.

DENISE BRAHIMI

Mais c'est une caractéristique, là aussi, un peu provocante, peut-être, de ce texte.

DENIS MOLCANOV

Je disais que le tchèque est une langue slave de l'Ouest. En tant que telle, au contraire du russe ou du polonais, elle n'a guère évolué, elle garde beaucoup de caractéristiques archaïques, empruntant un peu du grec. Une de ses particularités est que les verbes sont finis et indéfinis, non finis. Vous pouvez changer l'aspect du verbe. En changeant cet aspect, vous pouvez créer des effets qui n'existent pas dans le texte d'origine, ce qui est toujours amusant. J'ai utilisé le présent et souvent j'ai joué avec cette force de la langue tchèque, qui d'ailleurs fait le malheur de tous les étudiants étrangers, parce qu'ils n'y arrivent pas.

UNE INTERVENANTE

Juste une réflexion, parce que notre vie de traducteurs est faite parfois de hasards : j'étais ce matin à l'atelier d'islandais d'Éric Boury, auquel assistait aussi notre traductrice. Éric expliquait qu'il avait beaucoup hésité avant de traduire un verbe de son auteur islandais par le terme "fumer" en français, pour parler des embruns, des nuées que dégage la mer lorsqu'elle est un peu déchaînée, et j'entends à l'instant dans le texte de Camus : *la mer fume*. Je trouve étonnant, dans une même journée, d'entendre un traducteur français dire : "J'ose traduire par fumer" et l'après-midi on entend Camus dire : *la mer fume*. C'est incroyable !

DENIS MOLCANOV

"Elle grésille, elle fume, brûle enfin. Dans un moment, elle va se retourner pour offrir au soleil sa face humide, maintenant dans les vagues et les ténèbres."

DENISE BRAHIMI

Il est fasciné par les jeux de lumière et la vague a deux faces, la face extérieure qui est éventuellement lumineuse et la face intérieure qui est sombre. C'est quelque chose qui l'intéresse beaucoup, ces passages ombre/lumière.

UNE INTERVENANTE

Je m'adresse à Denis. Je suis en train de traduire des textes du français vers l'arabe et le titre du texte est *Ordalie*. Or le mot "ordalie" n'a strictement aucun équivalent en arabe. Donc, j'ai décidé de garder le mot "ordalie", de l'expliquer à un moment ou à un autre, mais de garder le mot français. Ma question est : avez-vous pensé à mettre *j'épouse la mer* en français ?

DENIS MOLCANOV

À mes yeux, il faut toujours prévoir la réaction du lecteur. Si le livre est publié en Algérie ou au Maroc, vous pouvez vous le permettre de façon royale. En Égypte aussi, il n'y a aucun problème. Mais si je laisse une phrase en français dans ma traduction tchèque, déjà mon éditeur ne sera pas content, il va me la rendre en me disant : "Qu'est-ce que c'est ? Tu as oublié de traduire une phrase"...

(Rires.)

... tout simplement parce que nous ne sommes pas aussi francophones que, par exemple, les Polonais. Un Polonais qui a un certain niveau d'études parle très souvent français.

LA MÊME INTERVENANTE

J'ai un grand ami japonais, traducteur de Derrida. Il traduit un livre complètement hermétique intitulé *Glas*, qui présente des néologismes incroyables. Je lui demande : comment fais-tu ? est-ce que tu trouves des équivalents en japonais ? Il transcrit exactement le mot dans le corps du texte et il met une note en bas de page où il explique le sens du mot.

DENIS MOLCANOV

Je vous arrête. Chez nous, en Tchéquie, on ne met jamais de notes de bas de page dans une fiction. Puisqu'on parle du Japon, on va parler du chinois. J'ai traduit l'avant-dernier Prix Nobel de littérature en tchèque. Le roman s'appelle, mot à mot, *Beaux seins, belles fesses*, comme vous l'avez en traduction ici. Si vous traduisez ce titre en tchèque littéralement, cela a des connotations sexuelles très marquées. Et pourtant, l'auteur a écrit ce roman pour sa mère. Pour rendre le titre proche du lecteur tchèque, j'ai choisi une tournure qui décrit la grâce d'un corps épanoui féminin. C'est un idiome que l'on utilise très souvent lorsqu'une femme n'est pas vraiment très maigre, mais lorsqu'elle est très belle. On peut toujours s'en sortir comme ça. Les titres sont faits pour être changés.

JULIE SIBONY

Nous devons libérer la salle, donc on va s'arrêter là. Merci beaucoup.

CARTE BLANCHE : LA COULEUR DE LA MER

*Rencontre animée par Bernard Hæpffner,
avec Michel Pastoureau et Titouan Lamazou*

BERNARD HÆPFFNER

Nous allons commencer par un entretien entre Michel Pastoureau et Titouan Lamazou autour de la couleur de la mer. Le cliché, évidemment, démarre chez Homère : *“la mer couleur de vin”*. Qu’est-ce que la mer, qu’est-ce que la couleur de la mer ? Nous avons avec nous Michel Pastoureau, qui est spécialiste de la couleur. Tout au début, quand j’ai commencé à le lire, il s’agissait de médailles, de rayures, puis de couleur. Et j’ai lu avec énormément de plaisir, d’intérêt, et surtout énormément appris dans ses livres sur la couleur, ce qui est particulièrement intéressant pour la mer puisque j’ai appris ce que je devais savoir inconsciemment, mais il a fallu que je le lise pour le savoir : que le bleu n’existait pas vraiment avant le Moyen Âge.

MICHEL PASTOUREAU

C’est plus compliqué que ça !

BERNARD HÆPFFNER

C’est bien ce que je pensais !

(Rires.)

Donc, d’abord Michel Pastoureau qui travaille depuis longtemps sur les textes, sur les peintures. Puis un praticien de la mer, Titouan Lamazou, grand navigateur, également peintre, qui a connu la mer sous diverses formes, et qui devrait avoir un autre point de vue sur la couleur que peut prendre cette mer.

Deux parties : d’abord Michel Pastoureau va nous parler pendant vingt minutes à peu près, ensuite Titouan Lamazou, ensuite il y aura un dialogue entre eux puis avec vous autour des questions qu’ils auront soulevées.

MICHEL PASTOUREAU

Bonsoir à tous. Je ne suis pas très bien placé pour parler de la couleur de la mer, parce que je suis un spécialiste de la couleur, de son histoire et de ses significations, mais je ne suis pas marin, même pas voyageur sur mer. Je ne connais la mer que du rivage, et encore des rivages de mers froides, l’Atlantique Nord, la Manche. Donc, je vais tenir des propos d’historien

et essayer d'attirer votre attention sur quelques problèmes plus que sur quelques réalités ou faits.

La couleur de la mer, c'est peut-être un beau sujet, mais c'est un sujet difficile, notamment en ce qui concerne les sciences humaines. L'historien, lui, a affaire à des textes, à des images. Je suis plutôt spécialiste des époques anciennes et je connais mieux une langue morte, le latin, que les langues vivantes. Donc, vous me pardonnerez si je prends un certain nombre d'exemples assez loin de nous. Mais les problèmes que je rencontre sont communs à un grand nombre de langues. Dans les textes, les premières difficultés viennent du vocabulaire, naturellement, et du champ sémantique extrêmement large des termes de base. Pour nos cultures occidentales, blanc, rouge, noir, vert, jaune, bleu couvrent une palette extrêmement étendue. Naturellement, quand on doit mettre en scène la mer et parler de ses couleurs, ces termes sont imprécis, donc il faut utiliser des nuances, des métaphores, des images, des comparaisons qui sont absolument infinies et qui sont toujours plus connotatives que dénotatives. Par là même, la couleur de la mer, c'est bien souvent le sentiment de la couleur de la mer plus que la couleur précise de la mer. Ses nuances sont infinies et, je ne vais pas vous l'apprendre, traduire les termes de couleurs et les termes de nuances d'une langue à l'autre est un exercice excessivement difficile.

En outre, contrairement à une idée reçue, il faut souligner qu'au fil du temps, notre vocabulaire des couleurs s'est appauvri. On pourrait penser le contraire. Certains ethnolinguistes, d'ailleurs, dans les années 1960 et 1970, ont souligné que plus une société était développée technologiquement, plus son vocabulaire des couleurs était développé. Ce n'est pas vrai du tout. Ça marche plutôt dans l'autre sens. Ce qui s'est développé, c'est justement, en raison de la pauvreté du lexique des couleurs, l'obligation de recourir à des termes métaphoriques techniques imprécis. Il faut bien reconnaître que, chaque fois que nous essayons de dire la nuance d'une couleur, nous manquons de précision. Pour parler du vert et du bleu de la mer, par exemple, si on dit bleu azur, vert bouteille, bleu pétrole, vert anglais, vert wagon, bleu indigo, cela ne représente pas la même chose pour les uns et pour les autres. En outre, l'expression comme bleu indigo est absurde puisque l'indigo est un matériau. Donc, si l'on dit bleu indigo, on pourrait croire qu'il y a de l'indigo dans la couleur concernée, alors que souvent ce n'est pas le cas. Voilà donc les difficultés que vous connaissez, mais que l'historien rencontre presque au quotidien.

Un exemple de cet appauvrissement du lexique au fil du temps pour les langues d'Europe occidentale, c'est celui du noir et du blanc. Les sociétés anciennes sont beaucoup plus sensibles que nous aux différentes qualités de noir et de blanc et souvent ont au moins deux termes de base, exactement comme le latin, *ater* et *niger* pour le noir, *andius* et *candius* pour le blanc. C'est aussi le cas des langues germaniques. Le blanc et le noir sont des couleurs de la mer fréquentes dans les textes anciens. En germanique commun et encore en moyen anglais, et plus récemment encore, il y a deux mots pour dire noir, deux mots pour dire blanc. *Schwarz*, en allemand moderne, c'est le noir mat et inquiétant. *Black*, c'est le noir brillant

qui a subsisté en anglais, le beau noir. Shakespeare emploie encore les deux mots, au début du XVII^e siècle. En allemand, *weit* et *blank* qui a donné blanc en français et qui a disparu en allemand moderne. *Weit*, c'est plutôt le blanc mat ou neutre. *Blank*, qui est à rapprocher étymologiquement de *black*, c'est le blanc brillant, le beau blanc.

On pourrait rencontrer la même chose pour d'autres couleurs. En latin, entre *ruber* et *rubeus*, on a là deux termes de base qui ne veulent pas dire la même chose. Les langues modernes présentent des problèmes de ce genre. Je me souviens que, quand mon livre *Bleu, histoire d'une couleur* a été traduit en italien, il y a eu pas mal de débats pour savoir si l'on choisissait *blu* ou *azzurro*. Je pensais que *azzurro* voulait dire bleu clair, mais pas du tout. Mes traducteurs italiens étaient hésitants pour savoir, quand on parle de la couleur d'un point de vue totalement conceptuel, abstrait, rouge, noir, vert, jaune, bleu, quel est le mot italien pour "bleu", est-ce que c'est *blu* ou *azzurro* ? On a tranché pour *blu*.

Une autre difficulté, si l'on sort d'Europe ou d'Occident, vient de ce que les catégories chromatiques de l'Occident ne sont pas partagées par la planète entière. Les ethnolinguistes qui se déplacent sur le terrain en Asie centrale ou en Afrique noire avec leur nuancier construit à l'occidentale autour de la coloration, de la luminosité, de la saturation des couleurs, interrogeant les populations locales pour essayer de cerner le vocabulaire qui s'y rattache, constatent que leurs questions n'ont pas grand sens et que souvent la coloration est un paramètre qui compte peu. Il n'est pas très important de savoir si l'on est dans la gamme des rouges, des bleus, des verts, des jaunes, mais de savoir si la couleur est sèche ou si elle est humide, si elle est tendre ou dure, si elle est lisse ou rugueuse. Nos vérités d'Occidentaux ne sont pas du tout des vérités, ce sont des conventions et, dans ce domaine, tout est culturel ou presque tout est culturel.

Enfin, pour en finir avec le vocabulaire, il faut souligner que, dans beaucoup de langues, les termes de couleurs sont des mots grammaticalement très ambigus, comme en français, à la fois adjectifs et substantifs, avec des règles orthographiques parfois insensées. Les élèves connaissent bien ces problèmes pour accorder les adjectifs de couleurs. Mais le cas du français n'est pas isolé. Ce serait presque une catégorie grammaticale en soi que le terme de couleur et cela pose évidemment non seulement des problèmes de traduction, mais des problèmes d'emploi au sein d'une langue donnée.

À ces difficultés lexicales s'ajoutent naturellement celles qui viennent de la mer elle-même, qui n'est jamais immobile, jamais uniforme, jamais monotone surtout. La mer est toujours polychrome, que ce soit dans les textes, dans les images ou dans la réalité. C'est pourquoi les auteurs cherchent non pas tant à noter sa coloration précise que le sentiment qui s'y rattache, l'idée qu'elle suggère, les impressions qu'elle fait naître. Puis, dans les textes narratifs ou littéraires, nommer la couleur de la mer, c'est assez souvent annoncer un épisode à venir ou en tout cas créer une ambiance pour dire au lecteur un certain nombre de choses.

Difficultés du vocabulaire, même dans les langues les plus contemporaines. Difficultés peut-être plus grandes dans les langues anciennes,

en ce sens que nous cherchons toujours, avec les langues anciennes, à traduire par des termes de coloration modernes des mots qui ne sont pas faits pour dire la coloration, mais pour évoquer la lumière, la densité, la beauté, d'autres choses encore. Le cas de la Bible est typique. En outre, au fil des traductions de la Bible, plus on avance, et c'est loin de ne concerner que la mer, plus la Bible est colorée, au sens moderne de ce mot. Dans les textes hébreux et araméens, il y a très peu de termes de couleurs. En grec, pas beaucoup. Quand on passe au latin, on note pas mal de couleurs là où précédemment il n'y en avait pas. Par exemple, une belle étoffe va devenir une étoffe pourpre, puis, dans certaines traductions en français moderne, une étoffe cramoisie, à moins que l'on garde le mot "pourpre" ou "d'un très beau rouge", comme je l'ai lu quelquefois.

Le cas d'Homère, qui a été cité, est celui qu'on commente le plus souvent. La mer, chez Homère, dans l'*Odyssée*, n'est pas seulement couleur de vin, mais couleur de bronze, couleur d'or, couleur de la robe des dieux, couleur des yeux de telle ou telle divinité, pas seulement Poséidon, quelques autres aussi. Comment traduire dans des langues modernes ce qui n'est pas fait pour évoquer telle ou telle coloration ? Ce qui me frappe, c'est qu'elle n'est jamais ni verte ni bleue. Mais c'est un gros dossier, au fond, que le bleu et le vert chez les Grecs anciens. Les Grecs nomment très rarement la couleur bleue, au point que philologues et neurologues, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont pensé que les Grecs étaient peut-être aveugles à la couleur bleue et que leur perception de la couleur n'était pas assez développée pour s'étendre jusqu'au bleu et peut-être même au vert, parce qu'ils ont aussi des difficultés pour dire vert. *Glaucos*, *chloros*, *prasinos*, sont des mots imprécis. Aujourd'hui, on sait bien que ce n'est pas parce qu'on ne nomme pas une couleur qu'on ne la voit pas, les problèmes sont assez différents et se rattachent plus à des problèmes de société qu'à des problèmes de perception.

Mais on retrouve cette même absence du bleu, pour décrire la mer, chez les Romains. Non pas que le bleu n'existe pas dans l'Antiquité romaine, mais il est discret, il est mal-aimé. Avoir les yeux bleus, à Rome, n'est pas valorisant. Pour une femme, c'est signe de mauvaise vie. Pour un homme, c'est un peu ridicule. Pour les Romains, le bleu est la couleur des Barbares. Dire "bleu" en latin est un exercice difficile. Il y a des mots très imprécis, instables. C'est pour cela que les langues romanes, quand elles ont créé leur vocabulaire du bleu, elles qui sont toutes issues du latin, ont dû aller chercher un mot germanique et un mot arabe, "azur". C'est un beau témoignage pour l'historien. Le lexique latin n'avait rien à fournir pour dire "bleu". Donc, quand on s'attaque aux couleurs de la mer, on rencontre des problèmes de ce type.

Également quand on s'attaque aux images et que l'on est historien, on s'aperçoit que dans les images de l'Antiquité la plus lointaine jusqu'à aujourd'hui, naturellement la mer peut être de toutes les couleurs, elle est totalement polychrome. Il y a parfois des dominantes. Dans l'Antiquité, elle est, dans les images, rarement verte, quasiment jamais bleue. Elle est souvent blanche, noire, dorée, argentée, brune. Au Moyen Âge, la tendance la plus fréquente, quand elle n'est ni noire, ni blanche, ni dorée, est de la

faire verte, parce que dans la culture médiévale, un peu avant l'an 1000 et surtout après, par convention l'eau est verte. Les quatre éléments constituent la nature, la nature a quatre couleurs : elle est verte quand il s'agit de l'eau, elle est blanche quand il s'agit de l'air, elle est rouge quand il s'agit du feu et elle est noire quand il s'agit de la terre. On peut s'interroger : pourquoi a-t-on choisi le vert pour l'associer à l'eau, ce qui va durer au moins jusqu'au XVII^e siècle ? Peut-être parce que, pour les sociétés anciennes et, là encore, jusqu'à une date assez avancée, l'époque moderne, le bleu est chaud. Le bleu n'est pas froid comme dans nos sociétés contemporaines. Dans l'absolu, il n'y a pas des couleurs chaudes et des couleurs froides, ce sont des conventions qui varient dans le temps et dans l'espace, de l'Antiquité grecque jusqu'au XVII^e ou au XVIII^e siècle, jusqu'à Goethe même : Goethe souligne que le jaune est froid et le bleu est chaud. Donc, quand on est historien, et historien de l'art encore plus, que l'on s'intéresse aux images et aux œuvres d'art et que l'on étudie les couleurs de la mer, n'allons pas croire que le bleu est froid comme dans nos sociétés d'aujourd'hui. Si l'on cherche à étudier la proportion des couleurs chaudes et des couleurs froides sur un tableau donné, par exemple, ne pensons pas que le bleu est froid : il est chaud. C'est peut-être pour cela que, comme l'eau est censée être froide, même quand elle est chaude, dans les sociétés anciennes on n'a pas choisi le bleu pour être associé à la couleur de l'eau et à la couleur de la mer, mais le vert qui est une couleur froide dans les sociétés anciennes.

Ce qui est vrai de la mer l'est aussi pour parler des couleurs du ciel et dire à peu près la même chose. Dans les sociétés anciennes et jusqu'à des dates avancées du Moyen Âge, le ciel est très rarement bleu. Il peut être de toutes les couleurs, mais bleu est vraiment quelque chose qui n'est pas fréquent avant l'époque carolingienne ou avant l'an 1000.

Puis les choses changent, pas d'un coup mais lentement, dans les images occidentales. La mer, le plus souvent verte, devient bleue. Cela pourrait d'ailleurs être le titre de cette petite conférence : *du Vert au Bleu*, pour les couleurs de la mer en Occident. Les cartes marines et les portulans, ainsi que d'autres types de cartes nous montrent comment la mer – et l'eau en général, celle des rivières, des étangs, des lacs – passe lentement du vert au bleu, pour des raisons qui sont difficiles à cerner. La première est proprement cartographique. Sur ces cartes terrestres où l'on représente l'eau des rivières, des lacs et du bord de mer, on représente aussi souvent les forêts, et le code veut que l'eau et la forêt soient vertes, d'où des confusions et progressivement on laisse le vert pour l'étendue des forêts et on choisit par codage une autre couleur pour l'eau, et c'est le bleu qui est choisi. En Europe occidentale, la mutation se fait entre le XIV^e siècle, les premiers portulans avec un peu de bleu, et le XVII^e siècle, voire le début du XVIII^e, où l'on passe pour l'eau et la mer en particulier du vert au bleu. Mais cela finit par s'imposer au point que dans l'iconographie, même si la mer peut rester de toutes les couleurs, à partir du XVII^e siècle le bleu est la couleur dominante, le bleu qui devient progressivement une couleur froide. Dans notre imaginaire, c'est cette couleur qui s'est imposée. Mais ce n'est pas vrai de toutes les sociétés de la planète, même en 2013.

Voilà quelques remarques d'historien. Je suppose que Titouan va ajouter des remarques à la fois d'artiste et de navigateur, et nous parler des couleurs et de la mer dans sa réalité.

(*Applaudissements.*)

TITOUAN LAMAZOU

Merci d'être là et merci de m'avoir invité. C'était *a priori* assez pertinent d'inviter un navigateur artiste. Pour ceux qui connaissent mon travail, je suis parfois qualifié de peintre et de photographe de la couleur. Pourtant, chemin faisant en venant ici, je me suis aperçu que je n'avais pas grand-chose à dire. Alors, me demandera-t-on, pourquoi suis-je là ? J'étais animé en priorité par la curiosité, peut-être la même que vous, de rencontrer M. Pastoureau...

(*Rires.*)

... et de l'écouter. Je l'avais déjà écouté à la radio, mais je ne l'avais jamais vu parler, puis j'ai lu tous ses livres, qui m'ont passionné.

Pourquoi n'ai-je rien à dire ? Parce que j'ai l'impression que, pour un marin, surtout un marin contemporain en tout cas, la couleur n'est pas la première chose à laquelle on prête attention quand on est en mer. Je ne suis pas vraiment un peintre de la mer, bien que je sois un peintre officiel de la Marine nationale, je peins plutôt des bateaux que la mer elle-même. Je suis allé rechercher dans l'histoire de l'art ce qu'évoque la mer. J'ai trouvé quelque chose d'amusant. C'est d'ailleurs un bon exemple, ce petit dépliant que vous avez édité, où l'on voit la mer telle qu'elle a été souvent dans la mémoire collective. Il n'y a pas spécialement de la couleur là-dedans, il y a de la violence, de l'hostilité et de la lumière. Pour ce que j'ai vu et étudié des peintres, je pense tout de suite à Turner, qui était le peintre précurseur des impressionnistes, qui était un peintre fin XVIII^e / début XIX^e, et qui a peint la mer. Tout le monde connaît Yves Klein, le fameux bleu Klein, qu'il appelait IKB, International Klein Blue. Les artistes contemporains n'ont jamais peur, ils annoncent parfois leurs concepts avec des méthodes de marketing. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne peignait pas en bleu la mer, et voici ce qu'il disait : "Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, à l'inverse des autres couleurs qui amènent des associations concrètes, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature, c'est-à-dire l'intangible." Il fait aussi référence au vide. "Pour moi, la conclusion est que la mer est bleue" d'après Klein, "parce qu'en fait le bleu ne se mouille pas." C'est un bon mot, si vous voulez, mais l'art contemporain, c'est toujours des bons mots. Ou alors on considère le bleu qui est une couleur qui ne se mouille pas, dans notre subconscient, parce que c'est justement la couleur de la mer. Klein n'a jamais peint la mer, il a peint du bleu en faisant référence à la mer.

J'aimais bien dans votre propos le mot "métaphore", "allégorie", qui est souvent ressorti, parce que ce ne sont pas les couleurs de la mer qui inspirent les artistes, c'est ce qu'elle peut susciter comme impressions, pour en revenir à l'impressionnisme. Chez Turner, c'est la puissance écrasante

de la nature, il peint la lumière, la violence. J'ai retrouvé cela aussi dans les peintures que tout le monde connaît, je pense, d'Hokusai, où l'on voit souvent de grandes déferlantes qui sont peintes effectivement en bleu, vert et blanc pour l'écume. Mais ce que l'on voit d'abord, c'est la violence de la mer, et au fond il y a la terre, le mont Fuji qui est plus paisible. Donc, c'est cette hostilité, cet inconnu. On retrouve cela chez Monet qui est connu peut-être comme un peintre doux, mais quand on voit les séries des falaises d'Étretat qui sont, dit-on, inspirées d'Hokusai, c'est un peu la même chose, cette violence, cette hostilité. Monet disait : "Un paysage est une impression" – impression, soleil levant, qui a donné le mot "impressionnisme" – "que le pinceau doit saisir dans son instantanéité". On retrouve cela chez les artistes contemporains. Si vous connaissez les œuvres du New-Yorkais Robert Longo, qui peint la mer, mais ne peint pas vraiment la mer, il peint ce qu'il appelle des monstres. Ce sont d'immenses toiles, des fusains, donc noir et blanc. Cela représente aussi, comme Hokusai, une vague qui déferle et qui est une métaphore de notre petitesse. Il compare cela aussi à un processus final, à une bombe. La bombe finit par exploser et la mer finit par se briser. C'est une métaphore pour montrer combien on est petit devant la nature et même devant les machines du pouvoir, les sociétés. Vous aurez sûrement des exemples qui vont me contredire tout à fait, de peintres qui sont influencés uniquement par la couleur.

Ce qui revient souvent dans la peinture, surtout dans l'allégorie et la métaphore, c'est le naufrage, la noyade, l'exode. Le naufrage, on le voit chez Turner. La noyade est un thème aussi récurrent dans la peinture. L'eau n'est pas abordée par la couleur. C'est pour cela que je vous disais que je n'avais pas grand-chose à dire là-dessus.

Pourquoi la mer est-elle bleue ? C'est parce que les molécules d'eau absorbent dans le spectre des couleurs les longueurs d'ondes qui sont le rouge et le jaune, ce qui fait que ça renvoie du bleu. J'ai navigué assez tôt avant qu'il y ait des GPS et tout ce qui fait qu'on ne regarde plus rien du tout. Mais quand vous avez un bleu profond, un vrai bleu marine, cela veut dire que l'eau est profonde et que l'on est en sécurité. Dès qu'elle devient un peu claire, cela veut dire qu'il y a moins d'eau, donc ça absorbe moins les couleurs, l'eau devient translucide et il y a danger. Ce dont on se soucie surtout, quand on part, c'est des courants marins, de la houle – on revient aux peintres – et aussi de la température de l'eau, parce que cela fait des lignes de convergence. Autrefois, quand on n'avait pas la météo à bord, on regardait ces signes, parce qu'on sait que les phénomènes climatiques, donc les dépressions, suivent ces lignes de convergence.

Je me souviens que les couleurs des eaux du Nord étaient très frappantes. En passant les Bermudes – c'était lors d'une course autour du monde qui allait vers les États-Unis – c'était quelque chose de très frappant et c'était un signe pour les marins d'autrefois qu'ils arrivaient dans un autre système maritime, quand on aborde le Gulf Stream et que l'on vient des eaux plus chaudes du Sud, on passe des eaux bleues aux eaux noires. Peut-être pour une question de particules dans les eaux, les eaux changent de couleur.

C'est un peu comme le phénomène que l'on trouve là où le Rio Negro qui se jette dans l'Amazonie. L'Amazonie a des eaux jaunes et le Rio Negro a des eaux vraiment noires, et il y a cette même spirale que l'on rencontre dans la mer. Ces zones de convergence et de lignes de partage sont des zones que l'on aborde avec précaution, parce que cela génère souvent des phénomènes dangereux pour les navires.

Cela fait longtemps que je n'ai pas couru sur les océans, mais avec les positionnements satellites, on sait exactement où l'on est, on a des cartes météo qui arrivent et je pense que les marins d'aujourd'hui ne se soucient plus beaucoup de la couleur de la mer.

Voilà tout ce que j'ai à vous dire.

(*Applaudissements.*)

BERNARD HCEPFNER

Je vous remercie tous les deux pour ce que vous venez de nous dire, en vous écoutant je pensais à un problème auquel je dois faire face en tant que traducteur depuis longtemps : le jour où je me suis rendu compte, en traduisant en particulier un livre de Gilbert Sorrentino intitulé en français *Salmigondis*, un livre où le bleu revient sans arrêt et où j'ai commencé à me rendre compte que, chaque fois que je traduisais *blue* – que j'étais obligé, vous le savez bien, de traduire par bleu, car je n'avais pas le choix – chaque fois je faisais une faute de traduction. Ce n'était pas vraiment une faute, mais je dérivais par rapport à ce qui existait dans le texte original.

Ensuite, le bleu et le vert, vous l'avez très bien dit tout à l'heure, posent un problème. Qu'est-ce qui est bleu, qu'est-ce qui est vert ? Je me souviens d'une recherche que j'avais faite à l'époque où j'ai commencé à avoir ce problème avec *blue*. Je connais le bleu de Prusse ou le bleu de Berlin, mais je connais aussi le vert de Prusse. Or, en discutant avec mon épouse qui est française, je me suis rendu compte qu'elle connaissait très bien le bleu de Prusse, mais que le vert de Prusse ne voulait rien dire pour elle. C'est un problème que nous avons souvent parce que, quand nous parlions de couleurs, de bleu, elle disait que j'étais daltonien parce que je ne disais jamais la même chose qu'elle pour les nuances situées entre le bleu et le vert. J'ai regardé sur le Web, j'ai cherché vert de Prusse sur Google et ensuite j'ai cherché *Prussian green*. J'ai trouvé des millions de réponses pour *Prussian green*, mais j'en ai trouvé très peu pour vert de Prusse, et pourtant le vert de Prusse est une couleur qui a une formule chimique, qui est définie, etc. Donc, les Français ne verraient pas cette couleur que voient les Anglais. Cela pose un problème de traduction. Je pense que tout ce qui a été dit tout à l'heure a une application directe dans la traduction. Est-ce que ce que Michel Pastoureau nous a expliqué tout à l'heure voudrait dire que, dans toutes les traductions des Grecs et des Romains en français contemporain, on ne devrait pas voir apparaître le mot "bleu", par exemple ? Ce serait intéressant d'aller regarder dans les traductions du grec pour voir combien de fois le mot "bleu" apparaît, s'il n'existe pas dans les termes de départ.

Je me suis rappelé une vieille blague d'autrefois : le soldat à qui l'on demande, pendant l'instruction : le drapeau français, qu'est-ce que cela veut

dire, qu'est-ce que cela représente ? Il réfléchit et dit : le blanc, c'est la couleur de la pureté de nos âmes quand nous allons nous battre pour notre patrie ; le rouge, c'est la couleur du sang que nous allons verser pour défendre notre patrie ; le bleu, eh bien, si c'était vert, ce serait la couleur de l'espérance.

(Rires.)

Pour commencer cette deuxième partie, d'abord des questions entre vous deux, et ensuite des questions ou des choses à dire avec la salle, des questions que vous auriez à poser à l'une ou l'autre ou aux deux personnes ici présentes.

MICHEL PASTOUREAU

Un témoignage, à propos du drapeau français : quand j'ai fait mon service militaire, j'ai appris à plier les couleurs de la France, c'était dans les années 1970 et le bon usage voulait et veut encore que, quand on plie le drapeau, on doit cacher le rouge et le blanc et on ne doit plus voir que du bleu. C'est le bon usage, ce qui fait que la couleur de la France est le bleu. D'ailleurs, les sportifs qui représentent la France sur les terrains de sport jouent en bleu, les Italiens aussi, alors que leur drapeau est vert/blanc/rouge.

BERNARD HCEPFNER

Avez-vous trouvé la réponse à la nécessité de garder ce bleu visible ?

MICHEL PASTOUREAU

Je pense qu'elle est idéologique, et c'est assez ancien, cela ne date pas d'hier. On doit cacher le rouge qui est une couleur politiquement subversive et le blanc qui, à l'origine, était une couleur royale. Donc, on ne doit plus voir que la couleur républicaine et démocratique, le bleu. Je pense que c'est quelque chose comme cela, mais ce serait intéressant de savoir si, dans les pays voisins, il y a aussi cette façon quasi officielle de plier le drapeau national.

Sur les traductions, évidemment, quand on traduit les langues anciennes, on est anachronique en avançant un terme de couleur là où, le plus souvent, ce n'est pas cela qui est l'enjeu principal, et c'est particulièrement vrai pour les textes latins. En outre, il y a des termes qui sont, non pas volontairement mais presque ontologiquement, à cheval sur plusieurs couleurs, non seulement dans les langues anciennes, mais même dans des langues très modernes. Par exemple, en breton, il n'y a qu'un mot pour dire "bleu", "vert" et "gris", *glaz*. Il vient de loin, lui aussi. On est gêné pour avancer un terme moderne. Il faudrait pouvoir avancer les trois. En plus, entre bleu, vert et gris, c'est vraiment la couleur de la mer, pour les Bretons.

Je suis un peu désolé que les marins aujourd'hui ne s'intéressent plus aux couleurs de la mer. Est-ce que c'est parce que les moyens techniques d'aujourd'hui leur permettent d'avoir des réponses qu'autrefois la couleur de la mer leur donnait et qu'ils cherchent sur des appareils ?

TITOUAN LAMAZOU

Certainement. Ils ne regardent même plus les étoiles, ou seulement s'ils en ont le temps. J'ai fait le tour du monde pour la première fois à bord du bateau

d'Éric Tabarly. Il faisait le point tous les jours au sextant, de nuit comme de jour. Il prenait les droites du soleil et les droites des étoiles. On regardait effectivement la nature, parce que c'était indispensable. Les couleurs de la mer, quand ça commence à devenir bleu clair, danger. Aujourd'hui, vous savez au mètre près, à la seconde près, où vous êtes. On oublie le sextant et il vaut mieux rester à sa table à cartes, avec des cartes sur votre ordinateur pour savoir exactement où vous êtes sans lever le nez. On peut avoir une certaine nostalgie.

MICHEL PASTOUREAU

Cela dépoétise la mer.

TITOUAN LAMAZOU

Ceux qui vont en mer ne sont peut-être plus les mêmes que ceux qui y allaient, et même sûrement.

MICHEL PASTOUREAU

C'est accablant !

TITOUAN LAMAZOU

Je ne dis pas que ceux qui y allaient étaient meilleurs. J'ai réfléchi en vous écoutant. Par exemple, la couleur verte porte malheur sur scène, pour les directeurs de théâtre. Il y a plein de superstitions sur les bateaux qui nous viennent d'un lointain passé et que même les marins d'aujourd'hui respectent, mais il n'y a pas de superstitions liées à la couleur comme au théâtre. Le chat noir qu'il peut y avoir sur un bateau, c'est la même chose que si l'on était à terre.

MICHEL PASTOUREAU

J'avais constaté qu'il y avait quand même un patrimoine de superstitions commun entre le monde des marins et celui des comédiens, des interdits de vocabulaire qui sont les mêmes : corde, marteau, vendredi.

TITOUAN LAMAZOU

Ce ne sont peut-être pas des superstitions, c'est pour ne pas se tromper dans le langage, dans les manœuvres.

MICHEL PASTOUREAU

Pour montrer que l'on n'est pas un amateur.

TITOUAN LAMAZOU

La manœuvre du théâtre est souvent faite avec des marins.

MICHEL PASTOUREAU

Les machinistes sont souvent d'anciens marins qui ont peut-être apporté un certain nombre de ces interdits de vocabulaire. Il est vrai qu'au théâtre le tabou sur la couleur verte est très ancien. Il existait déjà à l'époque de Shakespeare. Il vient sans doute de ce que, dans le théâtre baroque, la

couleur de l'habit du comédien annonce son rôle. Le comédien qui porte un habit vert a souvent un habit qui n'est pas teint, mais peint. Teindre en vert est un exercice difficile en Europe pendant très longtemps. Pour accélérer les choses, on le peint avec un pigment bon marché qui donne un très beau vert, mais qui est un poison, le vert-de-gris. Il y a probablement eu des accidents et on s'est dit que le vert devait porter malheur aux comédiens et au spectacle. On dit aussi que cela vient de l'époque romantique, des éclairages qui ne mettaient pas bien en valeur notamment les comédiennes, mais c'est plus ancien que cela, ce tabou sur le vert chez les comédiens qui est encore très présent chez les gens de théâtre aujourd'hui.

Donc, pas de tabou sur telle ou telle couleur chez les marins ?

TITOUAN LAMAZOU

Non. Il y a d'autres sortes de superstitions.

MICHEL PASTOUREAU

Je pensais, par exemple, que les coques vertes ce n'était pas...

TITOUAN LAMAZOU

Cela ne se fait pas fréquemment, mais ce n'est pas pour une question de superstition.

BERNARD HCEPFNER

Il y a des bateaux de pêcheurs écossais dont la coque est peinte en vert.

UN INTERVENANT

Les Anglais détestent le vert, qui porte malheur. Les pêcheurs anti-anglais peignaient systématiquement leurs bateaux en vert par provocation.

(Rires.)

J'ai navigué avec un ami anglais qui avait un bateau de course. Chaque fois qu'il sortait, on disait : où il va aller ?

TITOUAN LAMAZOU

J'ai remarqué que les superstitions diffèrent d'un pays à l'autre. Par exemple, en France, on ne part pas en mer un vendredi – cela n'a rien à voir avec les couleurs – parce que autrefois, dans la marine marchande et militaire, la paye des matelots était le jeudi et le vendredi matin ils étaient totalement bourrés. Donc, c'est devenu une tradition et une superstition, on ne prend jamais la mer le vendredi. Mais cela ne marche pas en Angleterre, s'ils étaient payés le lundi, par exemple.

MICHEL PASTOUREAU

Dans la marine française au XVII^e siècle, Colbert a proscrit l'usage du vert parce que lui-même avait la phobie de cette couleur, et il a pris plusieurs décisions concernant la Marine royale pour interdire l'usage de cette couleur, mais cela ne dura pas très longtemps. Il y a pas mal de personnages dans l'histoire qui ont la phobie du vert. Schubert était connu pour fuir

cette couleur. La reine Victoria avait horreur de la couleur verte et l'a chassée de tous les palais royaux où elle n'est pas encore revenue, m'a-t-on dit ! Le vert, en effet, est une couleur qui, peut-être beaucoup plus que le bleu, suscite tabous, superstitions et aversion. D'ailleurs, dans les enquêtes d'opinion, la couleur préférée aujourd'hui dans tout le monde occidental est le bleu, plus de 45 % de la population, même résultat pour les hommes et pour les femmes. Depuis que l'on a des enquêtes d'opinion, c'est-à-dire depuis la fin XIX^e siècle, c'est fascinant, les résultats sont toujours les mêmes, malgré les changements de société, malgré les nouvelles lumières, les nouvelles matières. Couleur préférée, le bleu, loin devant toutes les autres, puis le vert, autour de 15 à 18 % des réponses, puis le rouge, puis le noir, puis le blanc, puis le jaune tout à la fin, pour les six couleurs de base. Mais quand on prend les couleurs mal-aimées, détestées, en tête il y a le trio brun-violet-rose, mais le vert est une couleur autant aimée que détestée. Au moins 15 % des personnes n'aiment pas le vert, qui porterait malheur. Mais cela ne concerne pas les marins.

BERNARD HCEPFFNER

Je pensais à ce que disait Michel tout à l'heure à propos du changement du bleu qui passe de couleur chaude à couleur froide de nos jours, donc à partir d'un monde plus ancien. J'y pense en tant que traducteur, c'est-à-dire qu'en traduisant un texte ancien où l'on parle de bleu et que l'on est obligé de traduire par bleu, puisqu'il n'y a pas vraiment le choix, on ne va pas traduire bleu par vert ou par une autre couleur. Or, on fait une faute de traduction, puisque dans le texte ancien on voulait dire une couleur chaude, et que dans le texte dans lequel on arrive cela devient une couleur froide, pour le lecteur d'aujourd'hui. C'est vrai pour la couleur, mais là on ne parle que de la couleur. Ce serait vrai pour l'oreille, ce serait vrai pour tous les sens, donc en fin de compte on arrive à l'impossibilité de traduire correctement.

MICHEL PASTOUREAU

La musique des mots qui fonctionne d'une certaine façon dans une langue ne fonctionne pas de la même façon dans une autre langue, une fois que l'on a fait la traduction, en effet. Mais vous connaissez ces problèmes beaucoup mieux que moi. Je les rencontre en historien, donc je m'intéresse d'abord au sens. Pour ce qui est des notations colorées, nous sommes souvent non seulement en état d'anachronisme, mais aussi de trahison.

BERNARD HCEPFFNER

Je pense qu'il serait temps de passer la parole à la salle.

UN INTERVENANT

Je crois qu'il y a une certaine ambiguïté à parler de la couleur de la mer, hormis sur le rivage où le fond a une certaine influence sur sa couleur. Quand on est au large, on parle de la couleur de la surface qui est une interface entre l'atmosphère et la mer, donc c'est surtout l'atmosphère qui définit la couleur de la mer.

Autre point : ce qui est fascinant en mer, c'est la texture de la mer qui varie énormément, et là, côté peinture, on est plutôt dans Soulages.

MICHEL PASTOUREAU

Oui, les couleurs de la mer dépendent de beaucoup de choses, des conditions météo, de la nature des fonds, de la couleur du ciel, des particules en suspension à la surface de l'eau qui, comme l'a dit Titouan, renvoient les rayons du soleil de telle ou telle façon, selon qu'il s'agit de particules calcaires, terreuses, d'algues, de micro-éléments organiques divers. Puis cela dépend aussi du spectateur qui regarde. On ne voit pas les mêmes couleurs selon que l'on est à terre, sur mer, sous l'eau. Je ne suis jamais allé sous l'eau assez profondément, mais je suppose que cela doit donner un spectacle chromatique assez différent du bord de mer, et même en avion on voit d'autres choses. Ce sont des paramètres multiples qui expliquent pourquoi la mer, aussi bien sans sa réalité que dans ses représentations, est totalement polychrome.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais poser une question à l'historien des couleurs. Le bleu est donc une couleur froide qui évoque le froid, les glaciers. Savez-vous d'où vient l'expression "être bleu de", qui veut dire être passionnément amoureux de. Est-ce que c'est une très vieille expression qui date du temps où le bleu était encore chaud ? Est-ce que vous avez une idée ? Être bleu de quelqu'un, d'où est-ce que ça peut venir ?

MICHEL PASTOUREAU

C'est assez récent. Ce n'est pas antérieur à la fin XVIII^e ou au début du XIX^e siècle. C'est en tant que couleur du rêve, couleur de la passion, couleur du cerveau, pourrait-on dire. Les cellules grises sont parfois associées à la couleur bleue. Cela date de l'époque romantique. La fin du XVIII^e siècle a eu la passion de la couleur bleue immodérée, c'est la couleur de la Bible de Werther, de la fleur bleue de Novalis. Notre *blues* est l'héritier complet de ce bleu romantique. Jamais auparavant le bleu n'était associé à un quelconque dérèglement de cette nature, un sentiment excessif. C'est le mouvement romantique qui, poussant un certain nombre de sentiments dans un stade très avancé, a fait de même avec certaines couleurs, d'abord le bleu dans le premier mouvement romantique, puis le noir dans le deuxième mouvement romantique, le noir de la mélancolie, mais c'est d'abord le bleu. C'est le premier romantisme qui crée ce bleu passion qui n'existait pas du tout dans les sociétés ni les langues précédentes.

FRANÇOISE WUILMART

Merci, j'ai enfin la réponse. Ça valait la peine de venir à Arles rien que pour cela !

BERNARD HEPFFNER

J'ai aussi une deuxième réponse un peu humoristique, c'est qu'en allemand, être fou, c'est *blöd* !

MICHEL PASTOUREAU

Blau sein, c'est être ivre.

BERNARD HCEPFNER

On parlait de la mélancolie. On trouve chez Vigny un mot qu'il a pris à l'anglais pour exprimer la mélancolie : *blue devils*, les diables bleus, nom qui a été repris plus tard par des militaires français dans les Alpes.

MICHEL PASTOUREAU

Les contes bleus sont des contes à dormir debout, où le cerveau se laisse entraîner vers soit l'infini, soit la passion, soit l'imaginaire chimérique. Ces contes bleus sont un peu antérieurs au romantisme. L'expression apparaît au XVIII^e siècle, d'abord dans les pays de langue germanique.

ROSE-MARIE VASSALLO

Je m'interroge sur l'adjectif glauque. Je n'ai pas vu comment il est passé d'une couleur qui, certes, n'était pas très bien définie, à la façon dont il est employé par les jeunes générations.

MICHEL PASTOUREAU

C'est le *glaucos* grec.

ROSE-MARIE VASSALLO

Je suis au courant du *glaucos* grec, j'aime le glauque. Mais si vous interrogez les jeunes locuteurs, glauque est un vilain mot. Vous n'êtes pas au courant ?

(Rires.)

Glauque est synonyme de lugubre, terrible, vulgaire, tout ce qui est mauvais.

MICHEL PASTOUREAU

Ce n'est pas récent. Dans la langue française du XVIII^e siècle, glauque est déjà incertain, inquiétant, entre deux.

ROSE-MARIE VASSALLO

Si vous ouvrez un Larousse maintenant, vous avez l'acception actuelle de glauque qui est prééminente. Ouvrez un Larousse de 1968, vous ne l'avez pas. Dans celui de 2000, vous l'avez.

MICHEL PASTOUREAU

Glauque synonyme de blafard, c'est très ancien, c'est ce que vous voulez dire ?

ROSE-MARIE VASSALLO

Oui, mais j'ai l'impression que c'est devenu pire que blafard. C'est utilisé dans un sens très péjoratif.

MICHEL PASTOUREAU

Je suis un vieux monsieur...

ROSE-MARIE VASSALLO
Et moi, je suis une vieille dame !

MICHEL PASTOUREAU
... alors je connais mal le langage des adolescents.

ROSE-MARIE VASSALLO
Justement, je me demande si ce n'est pas irréversible et si le mot "glaouque"
est encore utilisable.

MICHEL PASTOUREAU
Rien n'est irréversible dans les faits de langue, notamment appliqués à la
couleur.

ROSE-MARIE VASSALLO
Je suis sceptique. Je pense que glaouque est mal parti.
(Rires.)

ÉRIC ANDLAUER (*marin et traducteur de mer*)
Cela n'a rien à voir avec la couleur de la mer, mais c'est une question qui a
été posée. La raison pour laquelle on plie les drapeaux de cette façon-là, c'est
que dans la marine de guerre des Anglais au départ, des Français après, on
pliait les drapeaux de façon que l'on puisse les hisser à bloc et, après cela, en
tirant sur la drisse du bas, les déployer. Qu'ils soient rouges, verts, bleus ou
jaunes, le pliage des drapeaux de la marine de guerre est le même, et comme
les marins manipulaient les drapeaux pour dialoguer d'un bateau à l'autre,
c'est eux qui ont formalisé cela, et ça a été repris après par l'armée de terre,
par l'armée de l'air et par tout le monde, donc par la société civile. Voilà
pourquoi le bleu est au-dessus quand on plie un drapeau. Cela n'a strictement
rien à voir avec un choix de bleu, c'est juste un choix mécanique fait
par la marine du temps de Colbert.

MICHEL PASTOUREAU
J'ai donné l'exemple du drapeau français, et le lieutenant qui était le mien
quand je faisais mon service militaire m'avait très bien expliqué – c'était
une explication très positiviste – que la couleur qui enveloppait le tout
était celle qui était la plus proche de la hampe. En effet, pour les drapeaux
français, c'était le bleu, mais ç'aurait pu être une autre couleur pour des
drapeaux voisins. C'est donc une explication matérielle qu'il faut recevoir.
Mais naturellement j'y vois un peu plus pour ce qui concerne le drapeau
français. On peut quand même penser qu'il y a une certaine dimension
soit idéologique, soit nationaliste, derrière cette primauté accordée à la
couleur bleue. Cela n'a rien de scandaleux, mais pour l'historien, ça le
chatouille un peu.

BERNARD HEPFFNER
C'est surtout étrange quand on pense que le bleu est la couleur de la Vierge.

MICHEL PASTOUREAU

Oui, le bleu français est extrêmement lié au bleu de la Vierge, pour des raisons qui seraient trop longues à expliquer, mais le bleu républicain est l'héritier du bleu monarchique de l'Ancien Régime. Le bleu est le drapeau national français bien avant la République. Tout remonte au XI^e siècle, au moment où le royaume de France est placé sous la protection de la Vierge et où le roi de France adopte comme emblème deux attributs de la Vierge, la couleur bleue et la fleur de lys. Cela crée les armoiries du roi de France : d'azur semé de fleurs de lys et d'or. Au fil du temps, cet emblème, qui est à la fois dynastique et monarchique, devient étatique, puis national, selon un schéma qui est courant pour les emblèmes et les drapeaux partout en Europe. On peut penser en effet que, de la Vierge au roi de France, du roi de France à la République française et de l'État français à la nation française, il y a un schéma totalement continu autour de cette couleur bleue.

Plus étrange est le fait que les équipes sportives qui représentent l'Italie sur les terrains de sport jouent depuis la fin du XIX^e siècle en maillot bleu – bleu qui peut être clair, moyen, foncé, cela n'a aucune importance – alors que dans le drapeau italien qui est apparu bien avant 1860, il n'y a pas de bleu. Là, il y a une vraie question. Les érudits répondront que le bleu était la couleur dynastique de la Maison de Savoie qui a régné sur l'Italie lorsqu'elle est enfin devenue un État indépendant en 1860-1861. C'est une explication tout à fait recevable. Mais il y a un écart entre la couleur du drapeau et la couleur du maillot. Cela existe, mais ce n'est pas si fréquent sur les terrains de sport qui sont des champs d'observation merveilleux pour un historien des couleurs.

UNE INTERVENANTE

Pour revenir à nos moutons, c'est-à-dire à la mer, vous avez beaucoup parlé du vert, du bleu. On a souvent une discussion à la maison qui ne me pose pas de problème de traduction, mais qu'est-ce que le bleu marine ? *Azul marino*, c'est beau, mais qu'est-ce que le bleu marine, comment le définissez-vous ?

MICHEL PASTOUREAU

Ce n'est pas la même chose pour tout le monde, mais on est dans la gamme des bleus foncés. Je vais vous raconter une anecdote. Quand j'avais douze ans, ma mère m'a acheté ma première veste pour aller à un mariage, c'était un blazer. On est allés, avec ma mère et ma tante, dans un magasin de vêtements pour enfants. Il y avait plusieurs blazers bleu marine, il y en avait un croisé qui me plaisait beaucoup, je trouvais que cela faisait aviateur ou officier de marine, je voulais un blazer croisé, et le vendeur – un homme atroce ! – a dit que, pour un enfant replet – c'est le mot qu'il avait employé ! – comme moi...

(Rires.)

... un blazer droit serait mieux qu'un blazer croisé. J'avais observé que les blazers droits étaient un peu moins marine que les blazers croisés, et ce n'était pas possible, parce que j'avais une hypersensibilité aux nuances

de couleurs, mais ni ma mère, ni ma tante, ni le vendeur, ni le chef de rayon appelé au secours ne voyaient de différence entre ces bleu marine alors que moi, je voyais bien qu'il y en avait une. J'ai perdu, j'ai eu le blazer droit et j'avais honte de le porter.

C'est un peu comme quand j'étais adolescent, la mode des jeans indigo s'est répandue un peu partout en Europe occidentale. Au début des années 1960, un infime changement de nuance dans la gamme du bleu faisait que l'on avait un jean à la mode ou un jean totalement plouc.

(Rires.)

Les adultes ne voyaient pas de différence, mais nous, les adolescents, on la voyait très bien. Tout cela est complètement culturel et fonctionne par milieu ou micromilieu et même par individu. Définir le bleu marine n'est pas facile. Quand les Anglais disent *navy blue* en matière de vêtements, c'est toujours un peu plus foncé que ce que nous, en France, appelons le bleu marine. Après, il y a le bleu outremer, d'outre les mers, qui prend des nuances assez variées, puis le bleu de Prusse dont on a parlé, qui est normalement très foncé. Je crois que les regards anciens – le lexique aussi – sont plus sensibles que nous à ces variations de nuances, parce que fabriquer la couleur est difficile, stabiliser la couleur l'est plus encore. Classer socialement les individus par la couleur des vêtements est extrêmement fréquent. D'où les problèmes que rencontre l'historien pour interpréter les textes, les images, les faits de langue d'une manière générale et les représentations.

TITOUAN LAMAZOU

Quand on va chez un marchand de couleurs pour acheter des bleus, il y a les bleus de Prusse, les bleus outremer, les bleus cobalt, les bleus turquoise, mais je ne crois pas avoir jamais vu des bleu marine dans les couleurs que l'on propose. Cela doit être culturel.

MICHEL PASTOUREAU

Dans notre imaginaire de la couleur, le bleu marine représente un morceau de palette assez large. Quand on achète un vêtement sur Internet ou par correspondance dont on n'a vu que la photo, dans la gamme des bleu marine, on est souvent très déçu, parce que le vêtement n'est jamais aussi foncé qu'on croyait, il est toujours beaucoup plus clair. La photographie ou l'écran de l'ordinateur a tendance à le foncer et, quand on ouvre le paquet, on est déçu.

UN INTERVENANT

Je veux ajouter simplement une petite observation : le bleu a certainement plusieurs sens, mais il y a toujours un sens qui domine les autres. Par exemple, en français, le bleu est ce qui est proche du beau. Dans la langue arabe, par exemple, le bleu est le monstrueux. On dit un cheval bleu pour désigner sa couleur gris foncé. Je crois que c'est dû à ce dont on n'a pas parlé, qui est que la mer, dans la langue française, est une belle dame, c'est féminin. Or, dans la langue arabe, c'est masculin. Quand on parle de la mer, il y a toujours quelque chose de dramatique dans la culture

arabe. En français, on ne dit pas de gros mots, quand on est poli, quand on parle de la dame. Donc, la mer est toujours belle.

(Applaudissements.)

BERNARD HCEPFFNER

Nous allons nous arrêter là. Je remercie beaucoup et Michel Pastoureau et Titouan Lamazou d'avoir bien voulu répondre à nos questions.

(Applaudissements chaleureux.)

ENCRES FRAÎCHES

L'atelier français-arabe
de la Fabrique européenne des traducteurs

À l'issue d'un programme de neuf semaines, six jeunes traducteurs lisent quelques moments de leurs traductions élaborées entre Arles et Marrakech. Ces lectures seront mises en voix par Nabil El Azan.

Au programme :

Les Islamistes au défi du pouvoir de Samir Amghar
traduit par Dina Ali

Spinoza : philosophie pratique de Gilles Deleuze
traduit par Adil Hadjami

Féerie générale d'Emmanuelle Pireyre
traduit par Nada Issa

Lâ tariq ilâ al-janna de Hassan Daoud traduit par Nathalie Delorme

Falâfel al-Nâzihîn de Samâh Idris
traduit par Simona Gabrieli

Bil-khalass ya chebab de Yassine Haj Saleh
traduit par Marianne Babut

L'atelier français-arabe de la *Fabrique européenne des traducteurs* est coréalisé par l'association Dar al-Ma'mûn (Maroc) et ATLAS/CITL, grâce au soutien financier de l'Union européenne, de l'Institut français, du ministère de la Culture (Délégation générale à la langue française et aux langues de France), du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du conseil général des Bouches-du-Rhône, de la Ville d'Arles, de la SOFIA et de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture.

PROCLAMATION
DES PRIX DE TRADUCTION

PALMARÈS DU PRIX ATLAS JUNIOR 2013

Allemand

1^{er} prix : Isis Lepeltier et Franziska Kohler – première L, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

2^e prix : Brunella Adami – seconde 11, lycée Pasquet, Arles –, *ex aequo* avec Thibaud Ardouin – terminale S, lycée de l'Arc, Orange

Anglais

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

2^e prix : Lauriane Cherki – terminale S, lycée Georges-Duby, Aix-en-Provence

Espagnol

1^{er} prix : Sarah Reyes et Coralie Ravaioli – terminale L, lycée Montmajour, Arles

Pas de 2^e prix

Italien

1^{er} prix : Marie Darcas et Agathe Cuozzo – terminale S, lycée de l'Arc, Orange

2^e prix : Héloïse Maquignon – terminale L, lycée de l'Arc, Orange

Provençal

1^{er} prix : Lucile Briffaud et Marine François – premières S1 et S4, lycée Pasquet, Arles

2^e prix : Gwendoline Langlois – seconde, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES

Le jury du grand prix de traduction de la Ville d'Arles (prix Amédée-Pichot) a décerné le prix 2013 à Christophe Mileschi pour sa traduction de l'italien du roman *Amore* de Paola Mastrocola (éditions Arléa, 2012).

GRAND PRIX DE TRADUCTION SGDL

Il a été attribué cette année à Edmond Raillard, à l'occasion de la parution de *Confiteor* de Jaume Cabré (éditions Actes Sud, 2013).

TROISIÈME JOURNÉE

TABLE RONDE ATLF :

LES QUARANTIÈMES TRADUISANTS

*Animée par Laurence Kiefé,
avec Pierre Assouline, Cécile Deniard et Marc Parent*

BERNARD HCEPFNER

Cette année, c'est le quarantième anniversaire de la fondation de l'ATLF, comme c'est aussi le trentième anniversaire d'ATLAS, et je suis donc très heureux d'introduire la table ronde de l'ATLF.

LAURENCE KIEFÉ

Je suis d'ores et déjà éblouie, non pas par la lumière, mais par le fait que vous soyez aussi nombreux à vous être levés si tôt ce matin, je suis extrêmement admirative !

Comme le dit Bernard, nous sommes dans les fêtes décennales, puisque nous fêtons ici à Arles les Trentièmes Assises et que l'ATLF, toute l'année 2013, a fêté ses quarante ans. Donc, en 1973, fondation de notre association. Nous avons tenu à célébrer cet anniversaire le plus dignement possible, d'une part avec une fête assez officielle dans le cadre du CNL où nous avons invité les institutions, d'autre part avec une autre, un peu plus débridée, pour laquelle nous avons loué une salle à Paris – la Java, où nous avons dansé – eh oui, on a fait la java à la Java ! – avec beaucoup d'entrain. Cette fête-là était réservée aux adhérents. Nous voilà donc ici pour le dernier acte de cet anniversaire à épisodes, la table ronde que nous avons appelée d'un nom de code "bilans et perspectives". Un titre qui n'est pas extrêmement accrocheur mais qui, finalement, reflète assez bien notre objectif, c'est-à-dire : qu'avons-nous fait en quarante ans, qu'a fait l'association en quarante ans, et qu'est-ce qu'elle fera dans les quarante ans à venir, bien sûr. On ne sait pas si nous serons tous là pour en profiter, mais nous pouvons déjà tirer des plans sur la comète, cela ne fait de mal à personne.

Pour ce faire, nous avons souhaité inviter Marc Parent. Vous avez probablement remarqué qu'il y a un petit problème par rapport à ce qui est écrit dans le programme : ce n'est pas Sabine Wespieser, je ne peux pas vous le cacher plus longtemps !

(Rires.)

Sabine, malheureusement, qui avait accepté dès juillet de participer à notre table ronde avec beaucoup d'enthousiasme, a eu un empêchement professionnel, parce qu'un de ses auteurs étrangers est arrivé plus tôt à

Paris et qu'elle ne pouvait pas l'abandonner. Donc, j'ai demandé à Marc s'il voulait bien remplacer Sabine. Oui, il voulait bien, ce dont je le remercie, mais malheureusement les programmes étaient déjà imprimés. Heureusement, on a pu l'écrire sur le Net – merci, le Net, c'est toujours plus réactif que le papier, c'est un problème intéressant, comme chacun sait. Marc Parent travaille depuis pas loin de trente ans dans l'édition internationale, il a été pendant une dizaine d'années responsable éditorial du domaine étranger chez Buchet-Chastel. Depuis un peu moins de deux ans, il a créé une agence littéraire. C'est à ce double titre qu'il m'a semblé intéressant d'avoir son point de vue non seulement sur la traduction, mais sur les traducteurs et les rapports que nous entretenons les uns avec les autres. Le métier d'agent, pour pas mal d'entre nous, est un métier à la fois mal défini et polymorphe, et ce sera bien que Marc puisse nous en dire davantage.

À ma droite, Pierre Assouline. On ne présente pas Pierre Assouline, tout le monde connaît Pierre Assouline et tout le monde connaît le rapport qu'il a publié il y a deux ans sur la condition du traducteur, rapport qui avait été commandé par le CNL, je vous le rappelle, et qui, au terme d'une enquête extrêmement approfondie que Pierre a menée pendant deux ans, a abouti à ce livre qui est sur la table. La présence de Pierre à cette table ronde "bilans et perspectives" semble claire pour tout le monde, je pense, eu égard au rôle qu'il joue dans le monde éditorial.

Tout à fait à ma droite, Cécile Deniard que vous connaissez tous, qui a été, malgré son jeune âge, neuf ans trésorière de l'association. Comme vous le savez, ce poste n'est pas un poste facile, c'est un poste où l'on a des responsabilités lourdes et prenantes, parce que l'argent est le nerf de la guerre et que, si les subventions ne sont pas demandées, si les chèques ne sont pas encaissés et surtout, si le budget n'est pas suivi de près, l'association s'étouffe. Cécile, par ailleurs, a beaucoup participé il y a un peu moins de deux ans aux négociations que nous avons menées avec le Syndicat national de l'édition sous l'égide des pouvoirs publics, en l'occurrence le CNL, négociations qui ont pu avoir lieu grâce au travail que Pierre avait mené, cette enquête sur la traduction. À ce titre-là et au titre de vieux pilier, en dépit de son jeune âge, encore une fois, de l'association, Cécile avait toute sa place à cette table ronde.

Je voulais commencer par vous faire un bref aperçu de l'histoire de notre association, parce qu'il y a dans la salle un certain nombre de gens qui nous connaissent depuis quelques années seulement. Quarante ans, ce n'est pas grand-chose à l'échelle de l'histoire, mais les traducteurs ont mis beaucoup d'énergie et produit beaucoup de travail dans ce laps de temps.

En 1973, il n'existait que la Société française des traducteurs (SFT) et l'ATLF est née d'une scission de cette SFT. Un certain nombre de traducteurs littéraires, il y a quarante ans, ont considéré que, eu égard à la spécificité de nos problèmes, à nos questionnements, à notre façon de travailler et à nos rapports avec les éditeurs, un tas de choses que vous connaissez aussi bien que moi, cela valait le coup de faire une scission pour créer une association exclusivement consacrée à la traduction littéraire. Cela allait

de pair avec un certain mouvement dans la société puisque, peu de temps après, on assistait à la création de l'Agessa. La plupart d'entre vous savent ce qu'est l'Agessa, la Sécurité sociale des auteurs. Les traducteurs, assimilés aux auteurs, ont acquis un statut social à travers l'Agessa. Tous ceux qui vivaient principalement ou exclusivement de la traduction se sont affiliés à l'Agessa.

En 1978, l'association a cinq ans. Elle a fourni déjà beaucoup de travail et elle sort le premier répertoire, papier évidemment. Ce premier répertoire était important parce qu'il dressait la liste des traducteurs littéraires qu'on pouvait ainsi communiquer aux éditeurs, nos donneurs d'ordre.

Avant, le métier de traducteur littéraire n'était pas vraiment posé comme un métier. C'était peut-être un art et une passion, une manifestation de l'amour des langues et de la littérature, mais en aucun cas un métier. Le milieu des années 1970 marque vraiment des prémices qui vont s'affirmer très rapidement, définir les contours d'un métier. L'instauration d'un statut social lui a déjà donné une "assise".

Dans les années 1980, le traducteur qui vivait de sa plume et travaillait régulièrement gagnait largement plus que le SMIC, deux tiers de plus. Aujourd'hui, quarante ans plus tard, si la reconnaissance symbolique du métier de traducteur est absolument avérée, nos conditions matérielles, en revanche, ont beaucoup régressé.

À la fin de 1980, la cotisation ATLF était fixée à 100 francs, soit 16 euros, et nous étions rémunérés entre 25 et 40 francs le feuillet. À l'époque, il n'était évidemment pas question de comptage informatique, il n'était question que de feuillets dactylographiés, 25 lignes de 60 signes. Le tarif plancher que conseillait l'ATLF – parce qu'à l'époque, avant de se faire taper sur les doigts par la direction de la Concurrence, elle conseillait encore des tarifs planchers – était 40 francs.

Dès 1982, pour compléter ces premiers acquis sociaux, il est question d'un système de retraite complémentaire, et comme les choses ne vont pas si vite que cela en France, ce système ne verra le jour qu'en 2004. Cela veut dire que même si la vie associative est trépidante, les résultats sont parfois sur le long terme ! Il faut avoir des objectifs, tenir bon et cela finit par marcher. Ce système de retraite complémentaire va représenter pour les traducteurs un apport non négligeable au système de retraite Sécurité sociale *stricto sensu*, quand même un peu sec...

Fin 1982, toujours dans le cadre de la montée en puissance de la professionnalisation, avec le soutien du directeur du livre, qui était à l'époque également président du CNL, l'association entreprend des négociations avec le SNE. On abandonne le tarif plancher puisque, entre-temps, la direction de la concurrence nous a fait comprendre que l'on ne pouvait pas donner de tarif plancher, et on remplace par ce que nous avons pratiqué pendant des années, l'enquête-rémunération que l'on faisait paraître dans un numéro d'octobre de *Livres Hebdo*, celui de la Foire de Francfort, pour donner aux éditeurs une idée des tarifs à pratiquer et de leur évolution.

En 1983, l'ATLF lance une enquête socioprofessionnelle pour savoir qui sont les gens qui composent cette profession en train de naître. À

l'époque, il y avait beaucoup plus de messieurs qu'il n'y en a aujourd'hui. L'heure est venue de lancer très bientôt une nouvelle enquête sociologique. Par exemple, ce serait intéressant de connaître l'âge moyen de ceux qui entrent dans le métier. On peut s'interroger pour savoir si ce sont plutôt des hommes ou des femmes. Euh... il suffit de regarder notre assemblée, de regarder les gens qui s'inscrivent dans les masters : il y a une majorité écrasante de femmes. On peut se poser des milliards de questions sur cette majorité écrasante et nous n'y manquerons pas, dans le cadre de cette enquête sociologique.

En 1984, il y a la signature du code des usages avec la SFT, qui était encore associée à nos travaux, et le SNE. C'est également en 1984 que se tiennent les premières Assises.

À l'époque, l'ATLF comptait cinq cents membres et la cotisation était passée de 100 à 180 francs.

1987, c'est la création du CEATL, Conseil européen des associations de traducteurs littéraires, donc la volonté manifeste de sortir de nos frontières et d'aller voir un peu comment étaient traités nos collègues dans les pays avoisinants. Aujourd'hui, le CEATL est plus que jamais actif. Au fur et à mesure que l'Europe s'agrandit, il s'agrandit aussi. C'est Cécile qui nous représente au CEATL. L'idée était de créer une structure qui permettait d'envisager la défense de nos intérêts également auprès des instances européennes, de nous donner une vision la plus large possible du statut du traducteur qui, en ce qui concerne la France, est "beaucoup moins pire", si je peux me permettre cette expression, que celui de nos confrères, particulièrement en Europe du Sud où il fait moyennement bon être traducteur. En Espagne et en Italie, par exemple, et en Grèce, je ne vous dis pas !

En 1990, émergence encore d'une autre branche de la professionnalisation, la branche formation. Il y a une mise en place de formations et je salue Françoise Wuilmart qui a créé en 1990 le CETL à Bruxelles. Et puis c'est la création en même temps du DESS – les masters à l'époque s'appelaient DESS – Charles-V qui s'appelle Charles-V parce que, jusqu'à janvier 2013, il "habitait" dans un petit hôtel de la rue Charles-V, en plein cœur du Marais. Malheureusement, maintenant, le DESS devenu un master "habite" près des Grands Moulins, à côté de la BnF, dans le bâtiment Olympe de Gouges, qui n'a pas exactement le même charme que ce joli petit hôtel particulier du 4^e arrondissement.

En 1991, autre création : celle de *TransLittérature*, notre revue qui paraît deux fois par an. Un petit coup de chapeau à Jacqueline Carnaud que je vois au deuxième rang et qui a joué un grand rôle dans la fondation et le développement de *TransLittérature*.

On arrive à la période présente, sur laquelle on va peut-être revenir avec nos intervenants.

Je voulais aussi, avant de clore cet historique, faire un autre coup de chapeau d'une part à Olivier Mannoni, qui a été président juste avant moi, un président dynamique et formidable, qui, depuis, a créé l'École de traduction littéraire au CNL ; on aura sûrement l'occasion d'en reparler. Je voulais aussi saluer Jacqueline Lahana qui n'est pas parmi nous aujourd'hui

pour des raisons de santé, mais qui nous a envoyé toutes ses amitiés et tous ses vœux avant que nous prenions le train, et Françoise Cartano. Je tenais, en ce quarantième anniversaire, à évoquer le travail absolument exemplaire de tous ces pionniers.

Après avoir fait ce bilan sur le passé, on va peut-être passer à l'avenir. Pierre, veux-tu commencer ?

PIERRE ASSOULINE

Pourquoi moi ?!

LAURENCE KIEFÉ

Je ne sais pas. Peut-être parce que ton nom commence par un A, c'est une bonne raison !

PIERRE ASSOULINE

Je suis très impressionné, parce que Cécile a apporté plein de tableaux et de chiffres, et je me dis qu'on va beaucoup parler argent, mais il le faut.

Je suis le seul ici, ou l'un des rares, à ne pas être traducteur, avec Marc Parent. Quand je dis "ici", je veux dire dans la salle d'une manière générale. Donc, je suis parmi vous en toute humilité et avec beaucoup à la fois de curiosité, d'intérêt et d'affection, puisque l'activité qui est la vôtre est quelque chose qui m'intéresse de longue date. C'est pour cela, probablement, que le CNL s'était adressé à moi il y a quelques années pour faire ce rapport.

La première chose qui m'a fait plaisir, c'est que le but premier de ce rapport était que les gens se parlent, parce que c'est la première chose que l'on m'a dite, dès le début : "Le problème, c'est qu'ils ne se parlent plus." "Ils", c'est vous et eux, sous-entendu vos partenaires privilégiés que sont les éditeurs. Comme il y en a un, il va représenter la profession, il va prendre pour tout le monde ! Olivier Mannoni l'avait dit : "Cela fait quand même dix-huit ans qu'on ne se parle pas." Évidemment, il y a eu des rencontres, d'abord quotidiennes, puisque vous êtes clients l'un de l'autre en permanence, éditeurs et traducteurs, mais il n'y avait pas de rencontres institutionnelles, de rencontres pour évoquer les problèmes. Dix-huit ans, c'est long, surtout quand la situation évolue. C'était le premier but. En fait, cela a été suivi d'effet tout de suite, peut-être un peu par hasard, parce qu'à la toute fin de ce rapport j'avais été invité à la Foire du Livre de Jérusalem pour animer un débat et donner une conférence avec Antoine Gallimard, qui était président du SNE, sur l'histoire de la NRF. Je crois que c'était l'année du centenaire de la NRF. On a fait ce débat. Il y avait avec lui Jean Mattern, Jean-Guy Boin, du BIEF, et quelques autres. On s'est retrouvés une dizaine après ce débat. Je connaissais un restaurant très sympa de poètes et d'écrivains, on a été là-bas, la soirée était bien, et à la fin de la soirée – le vin aidant –, c'est là que les choses se passent !

(Rires.)

... Vers minuit, j'étais à l'autre bout de la table et j'ai interpellé Antoine Gallimard : "À propos, monsieur le Président du SNE" – pour bien marquer

les choses –, “cela fait dix-huit ans que vous ne vous parlez plus, avec les traducteurs ?” Et lui de me répondre : “Oui, et nous le déplorons.”

(Rires.)

Je lui ai dit : “Justement, est-ce qu’il ne serait pas temps... ?”, et il m’a répondu à travers la table : “Évidemment.” J’ai profité que tout le monde soit là autour de la table pour lui demander : “Est-ce que vous prenez, monsieur le Président, l’engagement de rencontrer les traducteurs, à travers l’ATLF, etc., pour parler enfin des problèmes ?”, et il m’a répondu : “Évidemment.” J’ai noté tout cela et je l’ai mis dans le rapport. Il s’était engagé, donc il ne pouvait pas se dédire. Cela tenait aussi à ce genre de petites choses.

Ce qui m’a frappé, à la fin de ce rapport et à la fin de l’enquête, et c’est ce que j’ai mis en premier, tu disais “c’est beaucoup moins pire” – comment dit-on, en anglais ?... J’ai été voir au cours de l’enquête ce qui se passait ailleurs, au cours de mes voyages, pendant deux ans, qui n’étaient pas des voyages faits pour cela, mais j’en profitais. Tu as dit l’Italie, l’Espagne, évidemment la Grèce, n’en parlons pas, mais il n’y a pas que cela. J’allais dire le reste du monde, bien que je n’aie pas fait le tour du monde, mais les États-Unis, l’Angleterre. Heureux comme un traducteur en France, ce n’est pas qu’une formule, on va parler d’argent tout à l’heure, mais c’est le seul pays où c’est un métier, où c’est vraiment considéré comme une profession, et pas seulement par les structures. Je suis sûr que quelqu’un va trouver qu’au Danemark ou en Islande... – je ne connais pas ces pays-là, je ne sais pas comment ça se passe, mais globalement, parmi les pays avec lesquels on travaille régulièrement, tous me disent : “Ah, oui, en France c’est un métier.” Je ne sais pas si c’est de l’envie ou un reproche, parfois. Dans la bouche d’un éditeur, cela peut être un reproche, parce que en général le corollaire – et je trouve cela insupportable – est toujours : “Qu’est-ce que vous nous coûtez cher ! Qu’est-ce que ça coûte cher, une traduction ! Il y a les droits à acheter, tout cela à mettre en place. Vous coûtez cher.” Alors que, dans l’absolu, par rapport au travail fourni, une traduction ne coûte pas cher. Mais c’est un ensemble de processus qui fait que le livre traduit représente un certain prix pour l’éditeur.

Cela m’a frappé de voir qu’en France nous avons une situation exceptionnelle qui participe peut-être de l’exception culturelle française qui est une vache espagnole, il faut bien le dire, mais qui a quand même certains points tangibles et je pense que cela en fait partie, on ne le dit pas assez. Je suis certain que la nature littéraire de la France, peut-être un peu moins aujourd’hui, mais dans l’histoire, participe à l’élaboration du statut du traducteur, qui est un statut vraiment à part et vraiment enviable, vu de la plupart des pays étrangers, que ce soient des pays comme l’Italie ou l’Espagne, où l’on ne paye pas, tout simplement, très souvent – je ne dis pas tout le temps, mais soit on paye mal, soit on ne paye pas – ou que ce soient des pays comme les États-Unis où l’on considère que le traducteur est un universitaire, qui d’ailleurs très souvent est flatté de traduire un livre, cela fait partie de son CV. Donc c’est une autre approche,

radicalement différente. Le cas de la France est un peu à part et c'est une situation dont il faut prendre conscience.

D'un autre côté, pour que cela continue, il est impératif de se battre, parce que la société avance et que ni le statut ni les conditions n'ont évolué. C'est de ce constat que ce rapport est né, à savoir que si l'on ne veut pas perdre ce prestige et tout ce qui va avec, il est impératif de revaloriser en permanence, pas seulement à la lumière de l'informatique (c'est un combat dont Cécile nous parlera et qui est tout à fait justifié) mais aussi à la lumière des nouvelles technologies. Le traducteur et l'auteur sont solidaires. Les auteurs se battent aujourd'hui. Je fais partie de ceux qui refusent les conditions actuelles du SNE pour le livre numérique. Je n'ai pas de livres numérisés, volontairement, parce que je refuse l'idée qui a été propagée pendant longtemps par le SNE, même si elle est amendée aujourd'hui, selon laquelle c'est aussi difficile et aussi coûteux pour un éditeur de publier un livre papier que de publier un livre numérique, ce qui n'est évidemment pas vrai, comme chacun sait. Donc, bien entendu, c'est un contrat à part et il faut le prendre en considération comme un autre objet qui est l'objet numérique, qui n'est pas aux mêmes conditions. Je crois que les auteurs et les traducteurs ont tout intérêt à mener un combat commun là-dessus, frontal, même si ceux qui vous abritent aujourd'hui à l'ATLF, à la SGDL, s'embarquent très souvent, à mon avis pas toujours dans l'intérêt des auteurs, aux côtés du SNE. C'est un autre problème.

L'autre chose qui a peut-être un peu changé aussi depuis deux ans – j'ai tout fait pour et je m'en félicite – c'est de donner une visibilité aux hommes invisibles ou plutôt aux femmes invisibles. C'est une question que je voulais vous poser : la féminisation de la profession. Il y a sûrement des explications, mais j'aimerais bien les connaître. Je voulais vous poser la question. Il doit y avoir des réponses sociologiques.

L'anglicisation de la profession, on sait à peu près pourquoi et on sait qu'il faut lutter contre. C'est un phénomène en pleine expansion. D'ailleurs, le succès des ateliers d'anglais, quatre-vingts personnes, ce n'est plus un atelier, c'est un meeting !

(Rires.)

Il faut prendre cela en considération, et le fait qu'il y a une montée des langues des pays émergents. Au cours de mon enquête, une amie m'avait dit : "C'est incroyable, mais je voulais faire traduire un livre du hongrois en français, le traducteur habituel n'était pas libre..."

UNE INTERVENANTE

Ce n'est pas possible, elle était mal renseignée.

PIERRE ASSOULINE

Peut-être. En tout cas, elle m'a dit qu'elle avait cherché pendant six mois et qu'elle avait trouvé en Finlande (c'était peut-être un Français exilé en Finlande, je n'en sais rien), mais que c'était difficile de trouver. Ceci pour dire que, pour un certain nombre de langues dites exotiques, il n'y a pas assez de traducteurs. En revanche, pour les langues les plus évidentes comme

l'anglais, il y en a trop. Comment décourager les vocations ou comment l'orienter différemment ?

LAURENCE KIEFÉ

Je pense que jeter sur le marché tous les ans à peu près quatre-vingts jeunes traducteurs d'anglais, c'est totalement irresponsable. Forcément, il n'y a pas de travail pour quatre-vingts traducteurs. Un traducteur, ça "dure" longtemps et en plus ça se bonifie en vieillissant. *A priori*, plus on traduit, meilleur on est, c'est ce que l'on peut espérer.

PIERRE ASSOULINE

"Un traducteur, ça dure", ça va rester !

(Rires.)

Un traducteur ne s'use que si l'on s'en sert !

(Rires.)

Ce qui se passe, Laurence, c'est qu'à l'arrivée dans les masters il y a beaucoup de monde qui choisit l'anglais. Toi qui es prof, comment vas-tu dire à des jeunes filles : "N'allez pas vers l'anglais", alors que la plupart d'entre elles, si j'ai bien compris, choisissent l'anglais par défaut ?

LAURENCE KIEFÉ

Peut-être les masters de traduction pourraient-ils avoir deux langues, déjà. Il y a sûrement des solutions à trouver pour ne pas balancer les gens comme cela dans un métier où il n'y a pas de débouchés. Cela n'a pas de sens.

PIERRE ASSOULINE

Une étudiante qui choisit l'anglais par défaut, comment l'orientes-tu vers le turc ?

LAURENCE KIEFÉ

Je ne pense pas que l'on va arriver à résoudre ce problème ce matin.

PIERRE ASSOULINE

C'est une question que je me pose.

LAURENCE KIEFÉ

Parmi tous ces gens qui vont dans les masters de traduction, seuls ceux qui sortent des très bons masters se retrouvent effectivement dans la profession. Ceux qui sortent de masters peut-être moins impliqués dans la profession, souvent on les retrouve dans l'édition. Il y a ainsi des reconversions. C'est peut-être une bonne formation, mais tous ces gens ne peuvent pas tous devenir traducteurs littéraires, parce que, malheureusement, c'est un métier dont les capacités d'absorption sont limitées, particulièrement en anglais où il y a une certaine saturation. Ce ne serait pas un service à rendre à la jeunesse.

PIERRE ASSOULINE

Bien sûr. Parmi les choses qui m'ont frappé, il y avait aussi la question de

la visibilité. Je poussais les traducteurs à se considérer, peut-être virtuellement, mais pas seulement, comme des sortes de coauteurs. Cela ne veut pas dire qu'il faut mettre leur nom en haut avec celui de l'auteur, mais avoir davantage, j'oserais dire, de prétention. Psychologiquement, on a tellement dit aux traducteurs qu'ils étaient des artisans de l'ombre qu'ils ont pris goût à se fondre avec le gris du mur au fond. Je leur disais : "Pourquoi n'allez-vous pas parler, pourquoi ne participez-vous pas ?" Parce que très souvent, sans faire aucune démagogie – je suis critique littéraire –, le traducteur connaît mieux et l'écrivain et le roman en question que beaucoup de critiques, pour des raisons évidentes, tout simplement parce qu'il est rentré à l'intérieur, ce qui n'est pas le cas du critique. Je connais peut-être un critique sur cent qui a la curiosité d'aller lire le livre dans la langue originale, c'est-à-dire presque personne. Pour la plupart, ils le découvrent traduit, c'est-à-dire déjà désossé, retransformé avec les mots d'un autre.

LAURENCE KIEFÉ

"Désossé", c'est un mot inquiétant !

PIERRE ASSOULINE

Non, "désossé" pour pouvoir le reformer, rentrer à l'intérieur, un peu comme un chirurgien, et lui redonner forme. C'est vous qui avez cette connaissance, ce n'est pas le critique. Très souvent, je trouve que l'on gagnerait à écouter le traducteur parler du livre en question. En tout cas, je ne suis jamais déçu, quand je participe à des réunions de traducteurs, de les écouter. La plupart de ces réunions, comme celle-ci, sont des réunions de professionnels. Vous êtes quand même, comme disait Godard, des professionnels de la profession. J'ai participé il y a un mois à une initiative très originale qui s'appelle VO/VF. C'était organisé par deux libraires de Gif-sur-Yvette et de Versailles fous de littérature étrangère. Ce qui était bien, c'est que des traducteurs parlaient aux lecteurs. Ils n'avaient pas de moyens, mais ils ont fait un travail formidable, aidés par leurs clients, c'est-à-dire des acheteurs et des lecteurs de livres qui étaient là, qui faisaient la tambouille et l'organisation pendant deux jours. Il y avait le public de la région, c'étaient à 90 % de simples amateurs de littérature étrangère, des lecteurs qui avaient de très bonnes questions, c'était vraiment intéressant, et on a entendu des traducteurs leur répondre. Cela n'arrive pas assez souvent, c'est dommage. On devrait organiser et favoriser davantage cela pour que ce ne soit pas toujours des traducteurs entre eux, ce qui est évidemment aussi nécessaire, mais pour parler d'autre chose.

LAURENCE KIEFÉ

Marc pourrait nous parler de la traduction qui coûte cher, par exemple !

MARC PARENT

Je voudrais d'abord remercier Laurence et vous tous de m'accueillir, parce que, un peu comme le disait Pierre, je viens ici en outsider mais en même temps en outsider très complémentaire, je vous dirai pourquoi, et avec beaucoup d'affection, parce que les cent cinquante livres que j'ai publiés

avec passion et flair chez Buchet pendant une dizaine d'années l'ont été grâce à vous et grâce à bon nombre de traducteurs de l'ATLF.

Je voudrais donc vous préciser que j'ai été directeur littéraire du domaine étranger des éditions Buchet-Chastel pendant presque une décennie. Au cours de ces dix années, j'ai constitué un catalogue important mais avec une dominante, puisque à 30 ou 35 % il était constitué d'écrivains indiens et pakistanais, dont j'ai d'ailleurs fait traduire certains, pour rebondir sur ce que disait Pierre à propos du hongrois, directement de l'ourdou et du tibétain, ce qui n'était pas chose aisée en matière de traducteurs, parce qu'il n'y en a toujours pas des masses en France.

Aujourd'hui, j'ai décidé de me rapprocher encore plus de mes auteurs, parce que au fond de moi je suis éditeur et que je n'en serai qu'un meilleur agent littéraire, et c'est ce en quoi je ne me sens pas emblématique de la profession dans son ensemble ; j'aime dire qu'en tant qu'éditeur et/ou agent littéraire, je me sens très, très proche de mes auteurs et donc des traducteurs avec lesquels j'ai beaucoup travaillé – on y reviendra – parce que je pense que la collaboration éditeurs/traducteurs doit passer par autre chose que des négociations et notamment par le fait d'englober le traducteur dans un processus purement éditorial. Aujourd'hui j'ai donc décidé de me rapprocher encore plus des auteurs, de les défendre, de les promouvoir et d'essayer de les vendre – ce qui n'est pas facile par les temps qui courent – dans le monde entier. J'essaie de faire publier dans leur pays d'origine, puis en France, en Allemagne, aux États-Unis, en Angleterre, dans toute l'Europe, voire en Chine, au Japon, des écrivains – il est vrai – surtout indiens et pakistanais comme Tarun Tejpal, Gurcharan Das et Sohrab Khan. Je représente également certains écrivains américains comme Ron Hansen et Mary Relindes Ellis, italiens comme Ortensia Visconti et français comme Thierry Maugenest et Bruno Portier ainsi que des photographes (mon autre passion avec la littérature) comme Patrick James Michel, mais c'est vrai que le gros de mon catalogue aujourd'hui est un contingent du sous-continent indien. Je n'aime pas dire le sous-continent, parce que, pour moi, l'Inde est un continent et plus qu'un continent, mais c'est comme cela qu'on en parle du point de vue géographique et géopolitique.

LAURENCE KIEFÉ

Tu pourrais peut-être expliquer les différentes facettes du métier d'agent littéraire.

MARC PARENT

J'ai toujours eu de très bonnes relations, contrairement à mes confrères en France, avec les agents littéraires, quand j'étais éditeur. Il faut savoir que la France est un marché d'éditeurs. Les États-Unis, l'Angleterre et le monde anglo-saxon sont un marché d'agents. Je veux dire par là qu'en France les relations entre éditeurs et auteurs sont des relations bilatérales. Aux États-Unis, en Angleterre et dans les pays anglo-saxons, ce sont des relations triangulaires entre éditeurs, agents et auteurs. L'agent littéraire est d'abord celui qui, dans la chaîne entre l'auteur et le lecteur, est le plus

proche de la source, donc de l'auteur, c'est celui qui va l'encourager, le soutenir, être son premier lecteur pour mieux travailler avec lui ses textes, notamment en anglais, avant de soumettre le texte édité, propre, aux éditeurs. De manière très pragmatique, on part du principe que ce que l'on demande à un auteur, c'est d'écrire, ce n'est pas forcément de se vendre, de se défendre, de défendre ses intérêts et d'être au courant de toutes les vicissitudes d'un contrat qui peut être parfois assez abscons. Le véritable agent littéraire, en ce sens-là, est plus proche de l'auteur que ne l'est l'éditeur.

Aujourd'hui s'amoncellent quand même des nuages assez loin dans le ciel de l'édition internationale ; je fais référence au grand coup de tonnerre qui a eu lieu l'année dernière, à savoir la fusion entre les deux grands groupes anglo-saxons que sont Random House et Penguin, passé une fois encore assez inaperçu en France comme souvent ce qui est du ressort de l'étranger mais dont on ne se rend pas compte que cela va chambouler beaucoup de choses et réduire encore plus, à mon avis, le champ de la fiction littéraire. La même chose – à une moindre échelle – est en train de se passer en France avec le rapprochement entre Gallimard et Flammarion, une fusion née de la peur face à la domination d'Amazon et du livre numérique, mais surtout d'Amazon. Or je pense que ce qui naît de la peur porte en son sein de mauvaises et périlleuses décisions.

Aujourd'hui, il est vrai que l'auteur a de moins en moins d'interlocuteurs dans les maisons d'édition parce que les fonctions éditoriales sont de plus en plus extériorisées, sous-traitées, et que l'auteur est de plus en plus isolé. À partir du moment où un auteur n'est plus vraiment écouté, publié et soutenu par un éditeur, le traducteur lui-même se retrouve en situation vulnérable.

PIERRE ASSOULINE

Si je puis me permettre, pourquoi dites-vous que le rapprochement de ces maisons d'édition aux États-Unis et en France va réduire la part de la fiction littéraire ?

MARC PARENT

Parce que aujourd'hui, dans mon travail quotidien, j'essaie de vendre des fictions littéraires. C'est un travail ardu, parce que les éditeurs ne veulent plus prendre le risque d'acheter des textes dits littéraires qui sont beaucoup plus difficiles à promouvoir que des textes que l'on appelle des best sellers. Aujourd'hui, la dominante, ce sont des auteurs comme Stephenie Meyer, E. L. James ou Sylvia Day, qui sont des marqueurs.

PIERRE ASSOULINE

Cela existait avant.

MARC PARENT

Oui, mais avant comme vous dites, il n'y avait pas Amazon ni les menaces qu'elle fait planer sur la fiction littéraire. La fusion entre Random House et Penguin fera que tous les services éditoriaux qui sont partagés entre deux maisons vont se réduire à n'être plus qu'un seul service qui ne pourra

pas traiter l'ensemble des textes qui se présenteront et encore moins les manuscrits à dominante littéraire qui ne tiendront pas la corde face aux héritiers à venir des *Twilight* et/ou *Fifty Shades Of Grey* infiniment plus efficaces et rentables.

PIERRE ASSOULINE

Vous parlez en France de Gallimard et Flammarion. Gallimard était déjà un groupe, avant cette fusion. Maintenant, c'est un mégagroupe. Mais quand il était déjà un groupe, en quoi le fait d'être un groupe a modifié en quoi que ce soit le programme littéraire de P.O.L., par exemple ? En rien.

MARC PARENT

Parce que ce sont des maisons qui sont diffusées, pour des raisons de distribution, par Gallimard. Je peux vous parler par exemple d'une collection de littérature étrangère chez Gallimard, d'une autre chez Flammarion, il n'y a pas de raison que ces deux services littéraires ne se fondent pas, finalement.

PIERRE ASSOULINE

Je ne suis pas dans les petits secrets, mais pour avoir posé la question aux intéressés, je peux vous assurer que non seulement ce n'est pas dans leurs projets, mais ce n'est pas dans leur intérêt de mutualiser cela. Leur intérêt est de mutualiser uniquement ce qui est technique. Quand on a deux comptabilités, dans toute logique industrielle, quelle que soit l'industrie en question, la logique de rentabilité veut que l'on mutualise le plus possible ces services-là.

MARC PARENT

J'aimerais croire que ce ne sont que des mutualisations de services techniques ou graphiques, mais quand je vois le nombre d'éditeurs littéraires qui sont sur le carreau aujourd'hui aux États-Unis et qui sont "virés" à cause justement des rapprochements entre les groupes ou entre les maisons, vraiment je m'interroge. Je ne suis dans les petits papiers de personne dans le petit monde exigu – et hélas très fermé au monde qui nous entoure – de l'édition française, mais...

PIERRE ASSOULINE

On ne sait pas ce qui va se passer, mais il y a déjà des groupes importants en France, que ce soit Editis ou d'autres, s'ils veulent arrêter une collection de littérature étrangère, ils ne vont pas attendre d'être un mégagroupe, ils l'auraient déjà fait. Encore une fois, leur intérêt est la diversité. N'oubliez pas que, même si les États-Unis préfigurent très souvent ce qui arrive en France dans tous les domaines, vous avez bien remarqué vous-même – c'est vous qui l'avez dit – que, dans l'édition, c'est un peu différent quand même, du seul fait que les éditeurs français rejettent le principe de l'agent, sauf s'il est étranger pour les auteurs étrangers, parce qu'ils n'ont pas le choix, parce que de toute façon, si l'on veut avoir un auteur étranger, surtout connu, mais pas seulement... Je vous donne un exemple : le fameux "chacal", Andrew Wylie, grand agent américain

qui a la plupart des grands auteurs américains, savez-vous qui il représente depuis trois mois en France, ce qui est quand même un comble ? Albert Camus ! Sur l'héritage d'Albert Camus, cela fait quand même cinquante ans que les négociations entre Lourmarin et la rue Sébastien-Bottin se passent de gré à gré. Aujourd'hui, c'est Lourmarin, New York, rue Gaston-Gallimard. On en est là. Je pense que les choses vont changer, mais dans le bon sens.

MARC PARENT

Ce n'est pas le bon sens.

PIERRE ASSOULINE

Ce n'est pas le bon sens, mais je vous donne un contre-exemple. En même temps, les choses vont changer dans le bon sens, j'espère, parce que l'agent – j'ai un agent depuis trente ans, je défends ce principe – va s'inscrire dans des relations auteurs/éditeurs en France et peut-être auteurs/traducteurs/éditeurs parce que l'on entre dans une société tellement complexe sur le plan juridique, technologique, que les contrats sont beaucoup plus épais maintenant qu'avant. Comment voulez-vous qu'un auteur s'y retrouve ? C'est impossible. Et un traducteur pareillement.

MARC PARENT

Exactement. Sans parler du fait qu'il y a à peu près 30 % d'éditeurs français qui cachent aux auteurs qu'ils ont vendu leurs droits de traduction, quand ils arrivent à vendre leurs textes. C'est gravissime à mon sens. Il faut que cela cesse et je pense que, oui, l'auteur n'est pas suffisamment défendu aujourd'hui en France, l'auteur n'est pas suffisamment promu non plus. Je pense que la profession va se généraliser et se répandre et l'agent littéraire fera qu'il y aura à terme une professionnalisation des rapports entre l'éditeur et l'auteur, et fera également que la qualité des textes qui seront proposés aux éditeurs sera plus élevée qu'elle ne l'est aujourd'hui. Je pense qu'il y a en France une propension à publier, notamment en littérature française et notamment lors des "rentrées littéraires" absurdes de volume et de médiocrité, des auteurs qui sont plus des copains de copains d'éditeurs que les porteurs de stratégies éditoriales vraiment professionnelles. Aux États-Unis, par exemple, les éditeurs n'acceptent plus de manuscrits qui viennent d'auteurs isolés, ils n'acceptent de manuscrits que de la part des agents. Cela veut dire qu'il y a un travail de filtrage demandé par l'éditeur en bonne intelligence avec l'agent littéraire d'un auteur sur lequel un éditeur a des vues. Je ne dis pas que c'est une garantie de qualité, mais on est quand même, à terme, moins confronté à une surproduction éditoriale et franchement de piètre qualité telle qu'elle se présente aujourd'hui en France.

PIERRE ASSOULINE

Est-ce que, dans cette exigence de qualité, vous appelleriez de vos vœux des agents de traducteurs ?

MARC PARENT

Absolument. Je vais vous donner des exemples concrets. J'ai vendu récemment trois manuscrits indiens à des éditeurs français. J'ai proposé des traducteurs, mais je ne peux que proposer des traducteurs, je ne peux pas vendre un package auteur et traducteur. Aujourd'hui, mon rôle s'arrête aux portes des maisons d'édition en ce qui concerne le conseil sur un traducteur. Je prie ensuite pour que l'éditeur choisisse le ou les traducteurs que je trouve adaptés aux manuscrits en question.

PIERRE ASSOULINE

Ce n'est pas seulement conseiller un traducteur. Je parle d'agents de traducteurs, comme vous l'êtes pour des auteurs. Pensez-vous que les traducteurs ici présents qui, pour la plupart, très souvent à juste titre, se plaignent qu'ils vivent difficilement de leur plume ou pas toujours très bien, seraient prêts à abandonner 10 % de leurs revenus pour passer par un agent ?

MARC PARENT

Il faut le leur demander.

PIERRE ASSOULINE

Mais à votre avis ?

MARC PARENT

Je n'en sais rien. Vous savez bien que la plupart des éditeurs français râlent contre la présence des agents littéraires parce qu'ils imaginent que les agents littéraires leur prennent une part de revenus, ce qui est complètement faux. En fait, l'agent est rémunéré par l'auteur. Est-ce qu'un traducteur aujourd'hui peut rémunérer un agent à hauteur de 10 ou 15 % ? C'est une question.

(Protestations, tout le monde dit "non".)

Je pense qu'à terme, pour qu'un traducteur soit vraiment satisfait et trouve chaussure à son pied – à savoir être en adéquation parfaite avec l'éditeur acquéreur d'un texte qui conviendrait parfaitement à tel ou tel traducteur – oui, en effet, un agent serait nécessaire.

PIERRE ASSOULINE

Cela n'existe pas, pour l'instant, en France. Laurence, est-ce que tu penses que cela peut exister ?

LAURENCE KIEFÉ

C'est une des raisons pour lesquelles j'ai voulu inviter Marc à cette table ronde, parce que justement, avec le fait objectif des contrats qui deviennent de plus en plus énormes et le nombre de questions qui reviennent vers nous, il arrivera un moment où... , mais je n'en sais absolument rien.

PIERRE ASSOULINE

Ce n'est pas seulement pour rédiger des contrats.

LAURENCE KIEFÉ

Surtout pour les comprendre.

PIERRE ASSOULINE

Mais pas seulement pour cela. Un agent est aussi quelqu'un qui vous amène des commandes.

MARC PARENT

L'agent doit plaider pour ce que je disais auparavant, le fait que le traducteur doive être incorporé dans le processus éditorial. Je donne pour exemple le travail que je faisais avec pas mal de mes traducteurs, et notamment avec Annick Le Goyat sur Tarun Tejpal, où l'on a décidé de concert de "virer" un personnage, avec l'accord de l'auteur. C'était un doublon, deux flics dans un roman qui faisaient vraiment doublon. On a présenté cela à l'auteur qui a donné son accord et le texte ne s'en porte que mieux. J'ai fait ce travail de collaboration avec pas mal de traducteurs et c'est le genre de collaboration que tout éditeur devrait faire avec un traducteur. Je pense qu'à terme, dans les années qui viennent, c'est le genre de proposition qu'il faudra faire à travers un agent.

Je voudrais juste revenir sur ce que disait Pierre sur l'édition numérique. Aujourd'hui, les frais qui incombent à un éditeur pour sortir un livre numériquement ne sont pas du tout les mêmes que pour sortir un livre sur papier, que ce soit au niveau de l'impression, de la distribution, du stockage, du transport. Dans la chaîne éditoriale, l'éditeur – c'est vrai, à sa décharge – doit payer aujourd'hui à peu près 60 % en diffusion/distribution. Sur un livre qui coûte dix euros, par exemple, il va falloir qu'il lâche six euros au diffuseur/distributeur qui lui-même va rémunérer ses représentants, qui va gérer les stocks et qui décidera de la remise à accorder aux libraires, etc. Avec le livre numérique, ce ne sera plus le cas. Donc, quand Andrew Wylie a proposé à New York il y a deux ou trois ans et demi de faire monter les royalties numériques à un auteur de 25 à près de 60 % (ce qui a donné des sueurs froides à des groupes tels que Random House justement, qui ont finalement su l'en dissuader par des menaces d'arrêter tout commerce avec lui !), dans le cadre d'une maison d'édition qu'il s'appêtait à monter, il l'a fait en connaissance de cause et ça se tient. Aujourd'hui, un auteur est rémunéré à peu près à 25 % sur le net d'un prix numérique. Je partage complètement l'avis de Pierre. C'est scandaleux et cela doit pouvoir changer, mais c'est un combat qui va être difficile à mener.

LAURENCE KIEFÉ

Cécile, en attendant que l'on ait 30 % de droits – la moitié de 60 % ! – est-ce que tu peux nous parler de choses un peu moins gaies ?

CÉCILE DENIARD

Je suis un peu soumise à une torture chinoise depuis tout à l'heure, parce que tout ce qui a été dit a été extrêmement riche et j'ai eu envie de réagir à tout. La formation, la visibilité, la rémunération, il va falloir qu'on

en parle, mais j'aimerais rebondir sur la dernière discussion sur les agents. Quand je vous entends parler, Marc, je me dis : mais à quoi sert un éditeur ? Aujourd'hui le statut de l'éditeur est déjà remis en cause sur le plan de la diffusion. Si maintenant il se décharge de ce qui est le travail éditorial sur le texte (ils le font déjà à travers l'externalisation de certains services comme l'illustration, parfois même la traduction), qu'est-ce qu'il reste au noyau de l'édition ? Rien. La seule valeur ajoutée, c'est le travail sur le texte. Quand vous nous dites qu'aux États-Unis les agents font un travail littéraire sur les textes et que cela augmente la qualité de ce qui est produit, ce n'est pas ce que je vois. Ce que nous voyons arriver, en tant que traducteurs, ce sont des textes qui n'ont pas été édités.

MARC PARENT

La traduction que tu as passée à un éditeur français et tu as vu cette traduction sortir telle quelle...

CÉCILE DENIARD

Non, il m'est arrivé une seule fois en douze ans de ne pas avoir de relecture dans la maison d'édition française. Cela arrive, mais j'ai la chance de travailler avec d'excellents éditeurs avec qui je fais ce travail éditorial, et au jour d'aujourd'hui je ne souhaite pas le faire avec quelqu'un d'autre qu'avec un éditeur – ou alors c'est l'agent qui devient éditeur. Déjà, aujourd'hui, le rôle de l'éditeur est remis en cause du côté de la distribution, de la promotion, etc. Il est en train de perdre l'aval. S'il perd l'amont, il n'existe plus ! Il y a ce double rôle de l'agent : le travail sur le texte que vous appelez de vos vœux, puis la question du juridique. C'est vrai que des questions se posent. J'ai comparé dernièrement deux contrats que j'ai signés chez un même éditeur, il y a six ans et aujourd'hui. Il y a six ans, mon contrat faisait six pages, aujourd'hui il en fait onze, écrit tout petit. Je suis formée au sein de l'association pour lire les contrats et pour enseigner à le faire, mais c'est compliqué, c'est pénible, ça évolue, l'arrivée du numérique rend les choses encore plus compliquées. Donc, je ne suis pas foncièrement contre l'idée que, peut-être, nous allons avoir besoin de quelqu'un pour nous aider à défendre nos droits. Je ne pense pas que ce soit dans l'immédiat, et en plus cela a un coût.

Aujourd'hui, ce que nous avons fait et ce que, je pense, nous devons continuer à faire dans les années à venir, c'est nous former, nous former, nous former. C'est ce que nous essayons de faire au sein de l'association, mais c'est Sisyphe ! Si l'on jette un petit coup d'œil en arrière, c'est pour cette raison que nous avons créé le statut de stagiaire il y a quelques années pour accueillir les prétendants à l'entrée dans cette profession. C'est pour cette raison que nous allons au maximum dans toutes les formations à la traduction littéraire pour assurer des ateliers à la lecture de contrats. C'est pour cette raison enfin que nous accueillons favorablement les évolutions dans la formation professionnelle continue. Vous savez que, maintenant, quand on est affilié à l'Agessa ou que l'on perçoit plus de 9 000 euros de revenus de droits d'auteurs sur une année, on peut prétendre à des

formations par l'intermédiaire de l'Afdas, qui sont très professionnalisantes. La SGDL a organisé cette année, avec l'aide de la SOFIA, des ateliers de formation juridique. Voilà ce que l'on peut faire aujourd'hui au niveau individuel pour se défendre.

Parlons rémunération. J'ai trouvé votre réaction très symptomatique. Oui, il y a des chiffres. On est en France, c'est un peu difficile de parler d'argent. Puis ce sont des chiffres, et nous sommes des littéraires.

(Rires et quelques applaudissements.)

C'est vrai qu'il y a cette gêne-là. Peut-être qu'un agent pourrait détendre les choses de ce côté-là, je ne sais pas.

Je vais vous donner un exemple d'égoïsme, de mauvaise foi et de mauvaise utilisation des chiffres, parce que j'ai eu une illumination depuis le début de cette table ronde : si les rémunérations se sont effondrées depuis six ans, c'est à cause de moi ! Christian Cler et Denis Collins m'ont fait passer ces courbes. La courbe qui est en rouge, c'est nos rémunérations au feuillet en euros constants. La courbe jaune/noire, c'est la courbe du SMIC horaire en euros constants. Très clairement, elles vont en sens inverse au début des années 2000. On voit surtout que notre rémunération en euros constants s'effondre en 2003-2004. En 2003, je suis diplômée du DESS, en 2004 je deviens trésorière de l'association, et depuis ça s'effondre, c'est très clair !

(Rires.)

Pourquoi ? Je suis une femme, je traduis de l'anglais.

(Rires.)

Pendant ces années-là, j'ai dépouillé notre enquête-rémunération. Ce qu'elle montre, ce n'est pas un effondrement, c'est une stagnation de nos tarifs depuis une dizaine d'années (grosso modo, 20 euros le feuillet pour de l'anglais, 22 ou 23 euros pour de l'allemand, de l'italien, de l'espagnol, 1 euro de plus pour les langues plus rares). Si cela se maintient, c'est que ça baisse en euros constants, puisqu'il y a de l'inflation. Par ailleurs, il y a des ponctions supplémentaires qui s'ajoutent régulièrement, l'assiette des cotisations sociales a été augmentée. Encore l'année dernière, on nous a pris 0,35 % pour la formation continue. Puis évidemment il y a le serpent de mer du mode de comptage, puisque, quand les éditeurs décident de compter non pas par feuillet de 25 lignes de 60 signes, mais en divisant le nombre de signes par 1 500 (comptage informatique sec sans revalorisation du prix du feuillet), nous perdons entre 15 et 30 % de rémunération. Ces deux pertes cumulées, on peut donc arriver à 50 % de perte de rémunération pour un traducteur dont le tarif affiché n'a pas bougé depuis dix ans, mais dont, en revanche, le mode de comptage du feuillet a changé.

Que faire ? D'abord, pour ce qui est du mode de comptage, bien sûr c'est facile de diviser par 1 500, c'est logique... Ça bouge beaucoup dans les maisons d'édition, alors les jeunes gens qui arrivent dans les maisons, il faut leur expliquer ce que c'est qu'un feuillet 25 x 60. Nous avons un rôle pédagogique. Et peut-être que, dans vingt ou trente ans, on se demandera vraiment d'où ça sort... En tant qu'association, pendant des années nous avons publié notre enquête-rémunération avec une colonne prescriptive : si vous payez votre traducteur 20 euros le feuillet 25 x 60 et si vous

décidez de passer au comptage informatique, il faut le payer 25 euros la tranche informatique. Cela a eu une efficacité nulle, il faut le dire. Mais nous avons vu ce qui était apparu dans certaines maisons d'édition, notamment Actes Sud : Actes Sud ne changeait pas le tarif affiché, comptait de manière informatique et rajoutait 15 ou 20 % au nombre de tranches informatiques obtenu – on retombe alors sur un nombre de tranches qui correspond au nombre de feuillets 25 x 60. Cela revient au même pour nous et eux étaient contents parce qu'ils pouvaient dire à leurs services financiers que le tarif n'avait pas bougé, donc on retombe sur nos pattes.

Ce système a commencé à prendre un peu, ces dernières années, pas énormément, mais nous avons décidé de changer notre fusil d'épaule et de rentrer dans cette logique-là, de faire le travail pédagogique vers les éditeurs en leur proposant cette solution-là. C'est ce dont nous avons discuté au moment des négociations avec le SNE pour la refonte du Code des usages, et c'est ce qui figure dans le Code des usages. C'est-à-dire qu'il y a deux modes de comptage : soit on calibre ses feuillets 25 x 60, soit on divise par 1 500, mais alors il faut que l'éditeur (et il faut que ça figure au contrat) rajoute 15, 20, voire 30 % dans certains cas, en fonction du genre traduit.

Notre enquête-rémunération a ses avantages et ses limites. Elle n'est pas représentative de tout ce qui se fait dans l'édition, très loin de là. Elle est représentative de ce qu'arrivent à négocier année après année entre cent cinquante et cent quatre-vingts traducteurs, qui sont les plus impliqués, les plus professionnalisés, qui sans doute négocient mieux que la moyenne, et cela porte sur quatre cent cinquante contrats. C'est représentatif de ce qui se fait de mieux. Tant mieux, parce que, comme nous n'avons plus le droit de publier des tarifs prescrits, si nous avons dû acter année après année une baisse des tarifs affichés, je pense que nous ne l'aurions pas fait. Nous avons publié, année après année, une stagnation. Aujourd'hui, nous pensons qu'il est temps de changer là aussi de tactique, sinon nous serions en train d'entériner le fait que ce sont les tarifs de la traduction *ad vitam aeternam*. L'effet pervers est que l'éditeur qui rémunère une traduction d'anglais à 22 euros trouve que, vraiment, il fait un effort. Il y a une espèce de plafond de verre qui doit certainement inhiber les traducteurs qui se disent : "Finalement, je suis plutôt bien servi."

Aujourd'hui, pour mettre un coup de pied dans le panier, il faudra mener une enquête sociologique plus large qui permettra, je l'espère, d'aller plus loin dans l'analyse de ce qui se pratique plus largement que pour ces cent cinquante traducteurs qui se défendent le mieux – mais qui ne permettra sans doute pas de répondre à la question de l'œuf et de la poule, qui est de savoir si nos tarifs baissent parce que nous sommes des femmes ou si les femmes entrent dans la profession parce que les tarifs baissent. Je ne sais pas. C'est plutôt l'inverse, intuitivement !

Il faut donc faire cette enquête sociologique pour élargir, préciser, et revenir vers les éditeurs en disant que ce partage de valeurs n'est vraiment plus tenable, parce que, dans le même temps, le chiffre d'affaires de l'édition augmente de 25 % et la part des traductions ne cesse d'augmenter de manière très forte (on est sur du 5 % par an). En 2009, c'était 14,3 %.

En 2012, on est à 17,3 %. Je suis désolée, mais on ne peut pas imaginer qu'ils aillent à ce point vers la littérature étrangère si c'est tellement douloureux pour eux de rémunérer les traducteurs.

Nous avons obtenu un premier résultat, mais qui est très loin d'être satisfaisant, sur le mode de comptage, en développant des outils pédagogiques. Il y a eu le Code des usages, ensuite il y a eu le petit livre rouge l'année dernière, le Guide de la traduction littéraire. J'avoue que j'en suis très fière. Depuis le début de la table ronde, on n'a pas beaucoup prononcé le terme CNL, mais si on a réussi à se défendre, à se retrouver autour de la table, à aboutir au Code des usages, à préserver un certain niveau de rémunération grâce à ses tarifs planchers pour les subventions aux éditeurs, etc., grâce en soit rendue au CNL. Ce Guide de la traduction littéraire est aidé par le CNL, publié par nous et par le SNE. C'est une publication conjointe. C'est là aussi une avancée.

Sur la rémunération, en tant qu'association, on peut donner des outils, on peut faire ces enquêtes, on peut porter la voix des traducteurs auprès du CNL et des éditeurs. Mais ensuite, jusqu'à l'avènement peut-être de super-agents, nous sommes seuls face à notre contrat et à notre éditeur. Honnêtement, je ne suis pas sûre que cela va changer. Après, on va se retrouver seuls face à notre agent...

(Quelques applaudissements.)

Pour les auteurs, c'est pareil. Ils ont signé, et nous avec au sein du CPE, l'accord-cadre pour une future exploitation sur le numérique. On voit bien qu'il répond à tout, sauf à la question de la rémunération. L'accord dit que nous aurons une rémunération, mais sur quelle base, à quelle hauteur ? On est toujours tout seul, et on n'obtient pas grand-chose sur le numérique. Je viens de négocier un contrat pied à pied sur le numérique. J'ai obtenu des choses. Il faut le faire et il faut se placer dans cette situation professionnelle de dire : envoyez-moi un projet de contrat, ne m'envoyez pas le contrat déjà signé par l'éditeur. Il faut faire l'effort de le lire et de voir les points sur lesquels on peut gagner. Sur le numérique, j'ai demandé à avoir 4 % et non pas 2 comme sur le papier, en arguant de l'accord signé entre le CPE et le SNE, et le service juridique m'a répondu : "Oui, mais cet accord ne fait pas mention d'un montant de revalorisation pour le numérique", et c'était exact. Alors je me suis battue sur d'autres points.

Je pense que, si nous avons obtenu des choses, c'est parce que nous avons agi ensemble. Mais après, pied à pied, il faut aussi que chacun monte au front. L'association ne protégera pas, l'agent ne protégera pas non plus.

LAURENCE KIEFÉ

Je suis peut-être un peu plus optimiste que Cécile, curieusement.

CÉCILE DENIARD

Je suis combative, ce n'est pas pareil !

LAURENCE KIEFÉ

Je pense qu'il y a tout un travail – et je pense que cela revient beaucoup aux associations professionnelles de faire ce travail-là – de mise à plat et

d'information que tu fais à ton niveau depuis des années et des années. Certes, on est seul quand on discute avec l'éditeur. Dans les masters, dans les formations, je passe mon temps à dire aux étudiants : certes, il faut aimer traduire, il faut aimer se retrouver devant son écran et écrire toute la journée, mais il faut aussi savoir que vous allez être votre propre agent, pour l'instant, et ce n'est pas une partie de rigolade, parce que, d'une certaine façon, c'est bien plus facile de défendre l'ensemble de la profession que d'aller négocier pied à pied avec ses propres éditeurs. Je vous parle de ce que j'ai vécu. Défendre son propre bifeck, ce n'est pas simple. Notre rôle à tous est d'avoir une vision claire de la situation car c'est là que réside le fond de notre travail associatif : nous devons nous armer chacun le mieux possible pour avoir cette conscience de nous-mêmes qui fait que, dans la négociation, finalement, on ne recule pas parce qu'on n'a pas l'impression de demander l'aumône, parce qu'on se sent légitime. C'est une chose évidente et, pour que ce soit évident, je pense qu'il faut avoir beaucoup d'informations et de certitudes, et ce n'est que comme cela que l'on arrivera à mener ces discussions qui, à un moment ou à un autre, sont individuelles avec l'éditeur.

MARC PARENT

Concernant le numérique, je voulais revenir sur ce que disait Cécile. D'après les chiffres, en 2016, 50 % des livres seront numériques aux États-Unis. C'est quelque chose qui va arriver en France assez vite également. Sur le chiffre d'affaires des éditeurs, c'est vrai que ce chiffre d'affaires augmente, mais pourquoi ? Parce qu'on peut surproduire, et pourquoi est-ce que l'on peut surproduire ? Parce qu'il y a des canaux de distribution qui font que, d'office, les libraires sont facturés par les éditeurs. C'est ce que l'on appelle les grilles d'office. Même si beaucoup de libraires refusent le système des grilles d'office, c'est quand même un mot qui dit bien ce qu'il veut dire. Quand on est facturé d'office, l'argent rentre dans les caisses de l'éditeur et c'est le chiffre d'affaires qui augmente, mais pas forcément les marges.

De plus en plus, les éditeurs vont extérioriser les services qui sont aujourd'hui des services de promotion, des services graphiques, des services de fabrication, mais également des services éditoriaux. Ces services éditoriaux, parce qu'ils seront extériorisés, feront qu'à terme les auteurs et les traducteurs risquent de ne plus avoir d'interlocuteurs aussi attentifs dans les maisons d'édition, parce qu'ils seront eux-mêmes confrontés à une production qu'ils devront assumer, etc. Fort de cela, je pense que l'auteur, comme le traducteur, aura besoin de plus en plus d'être défendu.

PIERRE ASSOULINE

C'est une lapalissade de le dire, mais on est dans une société, actuellement – je parle de la société globalisée –, qui n'est pas seulement en plein bouleversement, pas seulement dans une révolution, elle est dans une véritable rupture anthropologique. Le numérique introduit une rupture anthropologique à tous les niveaux de la société. Comment peut-on imaginer que le livre, l'édition, la librairie, l'écriture, la traduction ne seront pas touchés

par cela ? Évidemment, ils le seront, et je pense qu'aujourd'hui beaucoup de débats qui ont lieu en France sur tout ce qui nous intéresse tous sont des débats quasiment obsolètes, parce que, pendant ce temps-là, de quoi débattent les autres ? Du dialogue entre les objets par Internet. On n'est plus du tout dans la même sphère. Cela évolue à vitesse grand V, pas seulement aux États-Unis mais même ailleurs, dans des pays dits émergents qui sont bien en avance par rapport à nous, et, à mon avis, nous sommes encore très souvent dans des débats datés.

C'est vrai que l'industrie du livre en France marche sur la tête. Vous parlez de surproduction, mais ça a toujours été comme ça. L'édition française vit sur la cavalerie depuis pratiquement un demi-siècle. Le système des offices fait que des tas d'éditeurs, en toute conscience, produisent des livres dont personne n'a besoin et dont probablement personne ne veut, et très souvent même pas les éditeurs, uniquement pour faire du chiffre. Cela s'appelle de la cavalerie, mais c'est le cas de beaucoup de maisons, et quand des maisons font faillite, il faut pleurer, bien sûr, c'est normal, mais je suis désolé, il y a des maisons qui méritent de faire faillite parce qu'elles ont toujours fonctionné sur ce principe qui, sur le plan économique, est absurde. L'homme qui a le mieux résumé l'absurdité du système est le regretté Jérôme Lindon qui disait, s'agissant de l'industrie du livre : "La France est le seul pays où, pour un produit, le livre, où l'on ne cesse d'assister à une baisse de la demande, on assiste en même temps à une augmentation de l'offre", c'est-à-dire que, manifestement, moins les gens achètent de livres, plus on leur en propose, ce qui est économiquement totalement absurde. On en profite, on est content que ce soit le pays où 20 % de ce qui est proposé en librairie soit traduit de l'étranger, c'est aussi un record et on en est fier. Mais pour que cela puisse durer, il faut quand même au minimum s'adapter, je ne dis pas se conformer, mais s'adapter à ce qui se passe aujourd'hui.

Je suis moins pessimiste que toi, et ce que dit Marc sur les agents, pour moi, est une des "solutions". Je ne crois pas que l'auteur et le traducteur, qui sont dans le même bateau, aient intérêt à se retrouver seuls face à leur éditeur. On n'est jamais face à son agent, je le dis d'expérience, on est toujours avec son agent. L'agent nous représente, et encore une fois je le rappelle parce que ce n'est pas su, il nous trouve du travail aussi. C'est-à-dire qu'il y a des tas d'auteurs qui ont un contrat pour un livre, ils écrivent leur livre, mais très souvent cela ne suffit pas, quand on vit de sa plume. L'agent trouve parfois des scénarios à écrire, des tas de produits dérivés que l'éditeur ne trouve pas, parce que ce n'est pas son travail, parce qu'il a autre chose à faire. Un agent sert aussi à cela.

Je crois que, dans une société qui est de plus en plus procédurière et de plus en plus professionnelle, on a besoin de professionnels. C'est justement parce que les chiffres m'importent que je confie ça à quelqu'un de compétent. S'ils ne m'importaient pas, je le ferais moi-même et je le ferais mal parce que je n'y connais rien. Je pense que, si l'on veut remettre les choses à plat, il faut le faire par rapport à une évolution générale de la société. Vous ne pouvez pas imaginer un seul instant que votre profession

restera en dehors, même si l'on sait que l'édition en France est un artisanat au sein d'une industrie, que c'est quelque chose d'un peu bizarre qui se passe pour l'essentiel dans deux arrondissements de Paris, et dans ces deux arrondissements il y a aussi les bureaux d'Actes Sud. Vous allez me dire : "Actes Sud, c'est surtout ici." Oui, mais ils ont aussi des bureaux à Paris et c'est aussi là que ça se passe pour eux. Même si tout se conçoit ici, beaucoup de choses se font là-bas.

C'est totalement atypique d'imaginer cela, vu non seulement d'Amérique, mais d'Italie où c'est décentralisé, et même d'Espagne : imaginer que l'édition française se fait dans deux arrondissements. On comprend pourquoi les éditeurs veulent garder des relations directes avec leurs auteurs. On va déjeuner, puis on va s'arranger. Ça se passe toujours comme ça.

MARC PARENT

Je pense que c'est aussi pour cela que la France est en train de rater le tournant numérique en ce qui concerne le livre, et je pense que les deux choses qui devraient permettre à la France d'affronter l'avenir avec quelque chose de constructif, c'est le numérique et l'international. Aujourd'hui, la France de l'édition a raté ces deux choses-là, clairement.

CÉCILE DENIARD

Je n'ai pas eu du tout l'impression d'être pessimiste en disant qu'on était seul, j'ai eu juste l'impression de rappeler un élément de la condition humaine ! Nous ne sommes pas seuls devant nos contrats parce que, justement, nous sommes une association. Tous ceux qui l'ont fait un jour savent que, quand on écrit à l'ATLF pour avoir un conseil sur un contrat ou sur une clause, on l'a. Nous sommes assez réactifs sur ces questions. Par ailleurs, notre déménagement à la SGDL, notre rapprochement au fil des négociations globales avec les auteurs, etc. devraient déboucher, j'espère, sur des services, des conseils juridiques encore plus développés à destination de nos membres. Nous ne sommes vraiment pas seuls, concrètement. Et même au sein de la liste de diffusion, quand les gens posent des questions, il faut que les éditeurs sachent que les informations circulent.

Je voulais dire un dernier mot pour rebondir sur le numérique, l'Europe, etc. Effectivement, ça change très vite. Il y a deux ans, nous avions fait une table ronde sur le numérique. Je pense que, si on la reprend, il y a des tas de choses qui doivent être obsolètes ou en tout cas qui se sont précisées, qui ont évolué. Il faudra peut-être la refaire l'année prochaine. C'est une révolution, personne ne sait où l'on va. Je disais tout à l'heure que le rôle de l'éditeur est attaqué par l'autre bout. Est-ce que vous savez qu'Amazon a des traducteurs ? Je crois qu'ils ne l'ont pas fait en France, mais nous avons eu vent du fait qu'Amazon se servait des fichiers des associations de traducteurs pour essayer d'embaucher leurs membres. J'ai d'ailleurs découvert il y a quelques jours qu'Amazon a un traducteur qui s'appelle L. Carbone – ce qui prouve quand même un certain sens de l'ironie. L. Carbone vend ses ouvrages en format Kindle, 0,89 euro. Ce sont des œuvres qui sont dans le domaine public. Il a traduit et publié cet été les œuvres de Dickens,

Conrad, Poe, Lewis Carroll, Kipling, Mark Twain, Henry James. Il a également traduit *Le Grand Meaulnes* en portugais, Balzac en français.

(Rires.)

Il a neuf cents titres à son catalogue, sans qu'il y ait de logique éditoriale évidente. Et il a un petit frère qui s'appelle M. Carbone.

(Rires.)

Je n'ai pas de Kindle, je n'ai pas de projet d'achat, donc je ne sais pas quel est le texte qui est derrière, si c'est un texte qui a été "piqué" ou si c'est un texte qui a été fait gratuitement, mais il n'y a même pas d'affichage de nom. Donc, le rôle de l'éditeur est très clairement attaqué de ce côté-là. Évidemment, cela va nous toucher.

En plus de "pinailler" sur les contrats actuels, il nous faut agir sur l'avenir et sur le numérique. On s'y emploie, mais nous sommes quand même tout petits face à ces géants-là, parce que le numérique, c'est l'Europe, c'est le monde. On tient ce bout-là en étant proche des auteurs, en travaillant, y compris avec les éditeurs quand c'est nécessaire, pour défendre le droit d'auteur au niveau européen.

LAURENCE KIEFÉ

Pardonnez-moi d'interrompre cet échange passionnant, mais j'aurais voulu donner la parole à la salle avant que l'on se sépare. Il y a une espèce de souffle vers l'avenir et j'ai envie que la salle réagisse.

LAURENT MARUS

Vous ne le croirez peut-être pas, mais je suis étudiant en master, moi, un garçon ! Si, si, il y en a ! Ce n'est pas vraiment une question, c'est juste une réflexion que, Pierre Assouline, vous avez laissée en suspens. Vous avez conclu sur la formation en laissant une question en suspens qui est : quand on est une étudiante qui arrive à la traduction de l'anglais par hasard, comment est-ce qu'on la recadre vers la traduction du turc, par exemple ? En fait, je ne suis pas sûr que l'on arrive au bout de cinq ans d'études plus ou moins approfondies et d'une formation professionnalisante avec un concours par hasard. Ce n'est pas une réponse à votre question, mais j'en mets une autre en résonance : ne pensez-vous pas que la raison pour laquelle plus de gens se tournent vers l'anglais c'est parce que justement on se tourne déjà plus vers l'anglais ? Si l'on regarde dans les 20 % de textes qui sont traduits, il y a une grande majorité de textes américains, donc les jeunes gens comme nous avons plus d'affinités avec la culture anglo-saxonne et, du coup, on se plonge là-dedans. Ne pensez-vous pas que c'est en mettant en avant d'autres cultures qui sont plus rares dans la traduction que l'on pourra avoir des formations de traduction littéraire dans d'autres langues ?

PIERRE ASSOULINE

La mise en avant d'autres cultures ne dépend pas du master, ça dépend de la société. Vous avez raison, il y a un tropisme général vers la culture nord-américaine et anglophile. À part ça, ce qui m'avait frappé – et ce que je vais vous dire n'est pas du tout une statistique, mais un sentiment –, c'est

de constater en interrogeant nombre d'étudiants des masters, pas seulement à Charles-V, que beaucoup d'étudiants en traduction, quand vous leur demandez : "Pourquoi êtes-vous dans ce master, pour l'anglais ?" répondent : "Je veux être traducteur." Ce qui les intéresse, c'est la profession. Beaucoup d'entre eux donnaient le sentiment d'avoir choisi l'anglais par défaut, puisque c'est la première langue évidente quand on a fait des études. C'est cela qui m'intéresse. Ils viennent à la profession et éventuellement, après, à la langue, alors qu'il y a des tas de traducteurs qui, soit par leurs origines, soit par leur vécu, soit par leurs voyages ou autres, viennent à la traduction par leur passion pour une langue d'abord. Ce n'est pas la même chose.

LAURENT MARUS

Je peux vous certifier qu'en tout cas, dans notre promotion, c'est vraiment la passion qui nous a fait venir et pas purement pour rentrer dans la profession et voir ensuite ce que l'on peut faire.

MARC PARENT

L'une des raisons en est aussi que 60 % de la planète parle anglais aujourd'hui, que 75 % des conversations téléphoniques du globe et que 55 % des livres qui sont publiés tous les jours sur la planète sont en anglais. Donc, il y a un effet de contamination évident. Dans les pays émergents, notamment l'Inde et l'Asie du Sud-Est, les auteurs écrivent de plus en plus en anglais, que ce soit par culture ou par opportunité.

EVELINE VAN HEMERT

Sur le statut du traducteur en France par rapport aux autres pays d'Europe, je suis hollandaise et aux Pays-Bas les traducteurs ont un statut d'artisan, peut-être même d'artiste. On a des bourses de travail, on vit de cela. Pendant les années où j'ai eu la chance de résider au Collège des traducteurs, j'ai côtoyé énormément de collègues de tous les pays d'Europe et aussi d'Asie et j'ai l'impression que beaucoup d'entre eux étaient contraints de faire autre chose, à côté de la traduction. Je pense qu'il n'y a pas tellement d'exceptions comme l'exception française, pour ce qui est de la traduction.

CÉCILE NELSON

Je suis traductrice de l'anglais et je fête l'anniversaire de mes vingt ans de traductrice. Ce n'était pas ma première carrière. J'ai commencé comme agent littéraire en agence, donc je n'étais pas agente moi-même. J'étais toute jeune, j'ai commencé par un DESS d'édition qui m'a fait faire mon stage chez Penguin Book où l'on m'a demandé de recommander des textes français à traduire en langue anglaise. Cela a été ma première expérience, en parallèle en étant employée dans une des plus grosses agences littéraires de Paris à l'époque qui était l'agence Michel Lapoutre, qui a pris sa retraite il y a quelques années. Il représentait des gens comme Andrew Wylie, il y avait en particulier l'agence William Morris, d'autres agents extrêmement *pre-eminent*.

L'idée de professionnalisation qui est admirablement défendue depuis toutes ces années par l'ATLF et par M. Assouline, pour qui j'ai une grande admiration, cela ne doit pas devenir enfermante, c'est-à-dire qu'en tant que traducteurs nous sommes libres de faire autre chose dans la vie, d'être journalistes, écrivains, de travailler dans le cinéma, d'enseigner, et j'aimerais bien que ce statut tienne aussi compte de cela. J'ai eu la surprise agréable de voir que "autres revenus" devenait une page à l'Agessa. En revanche, si l'on a une baisse de revenus de traduction, on peut être éjecté de l'Agessa. Ce n'est pas encore très bien réglé à notre niveau, parce qu'on n'est pas encouragé du tout à aller vers d'autres sources de revenus. Or, c'est absolument vital. À un moment, je suis allée vers la langue en gagnant beaucoup moins. Il viendra peut-être un moment où j'en aurai marre d'avoir du mal à joindre les deux bouts, alors j'irai vers une autre profession. Je voudrais encourager tous les jeunes qui auront certainement du mal à débiter à penser à cela, c'est-à-dire éventuellement travailler pour un éditeur, éventuellement travailler comme comédiens. C'est aussi très professionnalisant d'aller vers autre chose.

LAURENCE KIEFÉ

Ne vous affolez pas : même si vous n'atteignez pas les 9 000 euros fatidiques pour être affilié à l'Agessa, la commission de professionnalité examine votre cas, or nous sommes présents dans les commissions de professionnalité, et je peux vous dire tant que vous êtes dans le champ, c'est-à-dire tant que vous êtes un traducteur littéraire, on ne vous virera pas, même si vous gagnez 1 500 euros par an.

EDMOND RAILLARD (*traducteur d'espagnol et de catalan*)

Il y a beaucoup de choses dont j'aimerais parler, à la suite de cette table ronde très intéressante, en particulier le rôle du traducteur dans la fonction éditoriale et le retour vers le texte original qui peut se produire, cela arrive souvent. Je suis assez d'accord avec Cécile Deniard quand elle dit que c'est plutôt l'éditeur qui, pour nous, a cette fonction éditoriale, plus que l'agent. En tout cas, il faut qu'elle soit bien identifiée, que l'on ait affaire à des textes édités et que notre travail soit un travail d'édition. On pourrait en parler beaucoup.

Il y a un point qui me paraît très important, c'est à propos des agents de traducteurs. J'ai pensé souvent, dernièrement encore plus, à la nécessité d'avoir un agent en tant que traducteur, pas seulement par pudeur mais, là aussi, pour que les choses soient plus effectives. Sacrifier 10 % de la rémunération, même si elle est faible, par rapport à une perte de rémunération de 50 %, je pense que ce n'est pas inintéressant. En plus du travail remarquable que fait l'ATLF, le genre de chose sur laquelle pourrait intervenir un agent, un point précis auquel je pense depuis quelque temps, c'est la question des droits d'auteur et des à-valoir. Cécile Deniard parlait tout à l'heure de 2 % de droits d'auteur. On se bat parfois pour avoir plus que 1,5, voire 2 %, ce qui est totalement illusoire parce que, de toute façon, on n'aura pratiquement jamais de droits d'auteur, vu la masse d'ouvrages qu'il faut vendre pour amortir cet à-valoir.

Pour nous, traducteurs de textes étrangers, il y a un point qui me paraît extrêmement important, c'est l'amortissement de cet à-valoir, sachant que, très souvent, le prix de la traduction n'est pas payé par l'éditeur ou partiellement pas payé par l'éditeur, mais par des subventions. Le CNL subventionne jusqu'à 60 % du prix de la traduction. Pour certaines langues, cela peut être 100 %. Dans mon cas, c'est très souvent 100 %, payés par une institution étrangère. L'éditeur se rembourse sur vingt mille, trente mille, quarante mille ou cinquante mille exemplaires, selon la taille du livre, d'une somme qu'il n'a pas payée. Donc, je lance ici l'idée que nous pourrions prévoir un système d'amortissement différent selon que le prix de la traduction a été pris en charge totalement ou partiellement par l'éditeur ou non, un rythme d'amortissement de l'à-valoir différent qui permettrait effectivement de toucher des droits d'auteur à partir non pas de quarante mille exemplaires mais de la moitié ou du quart, ou des deux tiers, selon la subvention obtenue. Il ne s'agit pas que nous ayons le bénéfice total de ces droits d'auteur dès le premier exemplaire, mais il n'est pas normal que l'éditeur se rembourse d'une somme qu'il n'a pas payée.

(Applaudissements.)

LAURENCE KIEFÉ

Je propose que ce soit le mot de la fin et qu'en fait, ce soit la base d'une discussion fort intéressante avec le CNL qui, comme vous le savez, nous soutient énormément dans notre combat pour une plus juste rémunération.

(Applaudissements.)

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Patrick Charbonneau

Le texte proposé pour l'atelier d'allemand n'avait pas été édité par l'auteur et fait partie du fonds des Archives Sebald de Marbach. Il est tiré du "second journal", qui ne se présente plus comme une prise de notes au jour le jour (cf. le "premier journal"), mais déjà comme l'ébauche d'un épisode rédigé de l'œuvre à venir. Il présente la caractéristique d'être syntaxiquement "saturé", avec, entre autres, une multitude de groupes adjectifs et participes (expansions à gauche), de groupes prépositionnels et circumprépositionnels, mais aussi d'appositions, d'incises et d'extrapositions propres à la prose sébaldienne (ex. : *aus der Tiefe aufwuchs zu uns*). Il faut donc en suivre les méandres et tenter de restituer en français le style "coulé", sinon "coulant", respecter la chronologie et "naviguer à vue" en se calquant sur la vision du narrateur qui effectue en avion le trajet Lyon-Calvi et découvre progressivement, avec le jour qui se lève, la vallée du Rhône, la mer, la Corse.

Nous ne sommes pas allés plus loin que les deux premières phrases, et encore... La petite salle était bondée et la disposition "frontale" – seul contre tous, comme dans la plupart des classes françaises – n'était pas faite pour favoriser les échanges entre les participants, les uns traducteurs chevronnés, les autres en formation ou traducteurs d'autres langues, qui pour la plupart, après une très belle lecture par une charmante germanophone, devaient encore prendre plus précisément connaissance du texte. Il s'est ensuivi un joyeux brouhaha dû au jaillissement de questions les plus diverses concernant un point de grammaire allemande, le sempiternel dilemme imparfait ou passé simple, la traduction de tel ou tel mot ou métaphore (*eine graue Ahnung*), ou encore le fait de savoir si la prose était lisse ou épousait les "trous d'air". Le temps imparti étant écoulé, j'ai lu à la demande générale ma traduction publiée (dans le numéro 10 de la revue *Fario*), pour m'apercevoir que par endroits je m'étais un peu trop simplifié la tâche... Conseil aux animateurs de futurs ateliers : proposez plutôt des textes bien moins longs, et surtout, des textes sur lesquels vous êtes en train de travailler : la remise en question est édifiante et utile.

Aufzeichnungen aus Korsika

Zwischen drei und vier Uhr morgens flogen wir hoch über der ununterbrochenen, entlang der großen Verkehrsadern des Rhône-Tals sich reihenden Lichterkette nach Süden hinunter & über Marseille hinweg übers Meer hinaus. Von dem noch unsichtbaren östlichen Horizont her breitete allmählich eine graue Ahnung sich aus, ließ die Sterne erblassen & durchdrang, lang vor den ersten Glanzzeichen der aufgehenden Sonne, den gesamten, mit jedem Augenblick weiter um uns her sich öffnenden Raum. Douglas erzählte, wie oft er bei seinen Flügen über das Mittelmeer schon in schwere Gewitter geraten sei & in Wolken aus feinstem, aus der Sahara aufgewirbeltem Staub. Auch durch Ascheschleier sei er mehrmals geflogen &, vor wenigen Wochen erst, durch ein riesiges, offenbar nach Norden zu ziehendes Völk von Motten, das einem mitten am helllichten Tag ausgebrochenen Schneegestöber glich. Bald tauchte die Insel Korsika vor uns auf, ein düstres, noch von Nachtschatten umfangenes Gebirge, das je näher wir kamen & je tiefer wir gingen, desto mächtiger aus der Tiefe aufwuchs zu uns. Ich hatte mit Douglas vereinbart, vor der Landung in Calvi, die ohnehin vor halb sechs nicht erfolgen konnte, einige Schleifen über der Insel zu ziehen & also flogen wir jetzt quer über die, wie es in der lichtlosen Atmosphäre schien, eben erst aufgeworfenen Felsmassen hinweg dem Tag entgegen bis fast an die italienische Küste & von dort aus, die nun aufgehende Sonne im Rücken, wieder nach Korsika retour. Bald waren wir, in der Höhe, in der wir uns befanden, umgeben vom strahlenden Morgenlicht, & auch drunten auf dem Wasser wichen westwärts die Schatten zurück. Korsika selber war noch ins Dämmer gehüllt (sic). Es dehnte [darüber: erstreckte] sich aus über unser ganzes Gesichtsfeld, in tiefdunkelbraunen & schwarzgrünen Farben mit Scharten, schorfigen Auswüchsen & Schrunden, genau so wie auf der von Hyacinthe de la Pegna vor mehr als zweihundert Jahren gemalten *Vue cavalière de la Corse*, von der ich, ich glaube es war im Januar 1992, im Museum von Versailles einmal staunend gestanden bin. Während wir unsere Kreise & Schleifen zogen, leuchteten purpur – und feuerrot, als seien sie in Brand gesteckt worden, die höchsten, zweieinhalb bis dreitausend Meter über den Meeresspiegel sich erhebenden Gipfel auf, der Monte Cinto, der Monte Rotondo & der Monte d'Oro, von denen aus [man] über das nach allen Richtungen absteigende Inselland & das ringsum ständig gleiche, ständig sich verändernde Blau hinwegsieht bis zu den weißen Seealpen, die in der äußersten, vom Auge gerade noch zu erreichenden Ferne gleich einer *Fata Morgana* über dem ligurischen Uferbogen schweben. Der Pegel des Lichts senkte sich nun auf die Steinwüsten oberhalb der Baumgrenze nieder. Es war, als würde auf der Morgenseite der Berge eine graue Stoffbahn eingeholt & Zoll für Zoll ein auf der glatten Fläche des Meers aufgebahrter Riesenkörper enthüllt oder doch die Überreste eines Felsenskeletts, eine Wirbelsäule, ein Schädeldach, eine Kinnlade, Schulterblätter & Rippen, bizarre Formen aus Quarz- und Feldspatgranit, die auftraten aus dem seit der Zeit des Tertiärs andauernd von ihnen abfallenden Schutt. Eingebettet in die von den Gletschern geschliffenen flacheren Hochtäler waren schwarze Seen & manche der nur gegen Norden zu

offenen, tief eingeschnittenen Schluchten der Serra di Niolo hatten selbst jetzt, [am Ende] eines langen, heißen und viel zu trockenen Sommers, Schneeflecken auf ihrem Grund und perennierendes Eis, von dem [man] früher geglaubt hat, dass unter ihm die wunderbarsten Kristalle verborgen seien. Weiter abwärts, auf der Wetterseite des Gebirges, waren die tagelang oft mit feuchten Schleiern verhangenen Wolkenwälder & jenseits der Pässe die in den Beschreibungen Korsikas immer wieder gerühmten Schwarzkiefer[be]stände, Relikte aus einer längst vorübergegangenen Zeit mit einem aus prachtvollen Wipfelsträußen gebildeten Dach, das von vollkommen geraden, vierzig bis fünfzig Meter hohen Stämmen getragen wird, wie ich ein paar Tage später selber gesehen habe, als ich so seltsam verlangsamt wie ein Taucher auf dem Boden des Meers, durch die Waldungen von Aitone gewandert bin unter dem leisen Rauschen der weit oben sich regenden Kronen. Vorderhand freilich flogen wir noch über den grünen Hängen dahin, sprachlos beide vor der Schönheit der nach & nach ins Licht sich hebenden Welt. Die dunkleren Areale der auf den subalpinen Höhen des Nordteils der Insel wachsenden Schwarzkiefern sahen wir übergehen in die helleren Farben der Kastanien- & Steineichenwälder, sahen Buschheiden & anscheinend endlose Berge und Täler überziehende Macchiengebiete, aber auch, insbesondere nach Südwesten zu, viel degradiertes, bereits verkarstetes & teilweise auch von Bränden verkohltes & verwüstetes Land. Einmal sahen wir quer über eine noch im Schatten eines hohen Massivs liegende Grastrift eine Schaferde dahin ziehen wie das Spiegelbild einer Wolke auf einem See. Und wir sahen die eng zusammengebauten Dörfer, Felsenburgen inmitten der Wildnis & die gleichmäßigen Muster der Obst- und Gemüseplantagen auf den Ebenen hinter der östlichen Küste. In einem letzten, weit ausholenden Bogen flogen wir noch einmal über das Meer & dann, nord- & westwärts abdrehend, über die schmale, einer eigenen Miniaturinsel gleichende Landzunge des Cap Corse hinweg & und den Golf von St. Florent, zur Linken die unwegsame Désert des Agriates genannte Wüste & bald darauf, etwas weiter in der Ferne, die stellenweise von Schatten durchfurchten Berge und Hügel der Balagne. Vor uns war schon die Landebahn des Flughafens [daneben: Ste Catherine] von Calvi zu erkennen, unter uns aber leuchtete noch in einem schönen preussischen Blau das da & dort, wo es aufgeraut war von einer Brise, wie mit Staubzucker [daneben: Puder] bestreute Meer.

“Das Korsika-Projekt”, zweite Fassung, in *Wandernde Schatten*.
W. G. Sebalds *Unterwelt*. Marbachkatalog, 2008, S. 173 ff.

Entre trois et quatre heures du matin, nous volions de nouveau à haute altitude, vers le sud, au-dessus de la guirlande de lumières ininterrompues qui longe les grandes voies de communication de la vallée du Rhône, et dépassions Marseille pour survoler ensuite la mer. Depuis l'horizon encore invisible à l'Est, une lueur grise se déployait peu à peu, qui faisait pâlir les étoiles et envahissait, longtemps avant les premiers rayons annonciateurs du soleil levant, tout l'espace qui à chaque instant s'ouvrait un peu plus autour de nous. Douglas dit

que souvent, au cours de ses survols de la Méditerranée, il s'était retrouvé au milieu de violents orages et pris dans des tempêtes de fine poussière venues du Sahara. Il avait même traversé des nuages de cendres et quelques semaines plus tôt, aussi, une gigantesque nuée de papillons de nuit qui visiblement migraient vers le nord et ressemblaient à une bourrasque de neige qui se serait déchaînée en plein jour. Bientôt apparut devant nous l'île corse, une chaîne de montagnes austère encore enveloppée dans l'ombre de la nuit qui, plus nous approchions et plus nous descendions, émergeait, prodigieuse, des profondeurs. Il avait été convenu entre Douglas et moi qu'avant l'atterrissage à Calvi, qui de toute manière ne pouvait se faire avant cinq heures et demie, nous ferions quelques boucles au-dessus de l'île ; aussi survolions-nous maintenant en diagonale, en direction du levant, presque jusqu'à la côte de l'Italie, les masses rocheuses qui, dans l'atmosphère enténébrée, semblaient tout juste sorties de terre, et de là, retour vers la Corse, avec cette fois le soleil dans le dos. Nous baignâmes bientôt, à l'altitude où nous nous trouvions, dans la lumière éclatante de l'aube, et en bas, sur l'eau, les ombres aussi refluaient désormais vers l'ouest. La Corse elle-même était encore plongée dans le noir. Elle se déployait [au-dessus : s'étendait] entière sous notre regard, en colorations brun sombre et vert profond, couverte d'entailles, de crevasses et d'excroissances croûteuses, exactement comme sur la *Vue cavalière de la Corse* peinte il y a plus de deux cents ans par Hyacinthe de la Pegna, devant laquelle, je crois que c'était en janvier 1992, je suis longtemps resté en arrêt, étonné, au musée de Versailles. Pendant que nous faisons nos boucles et circonvolutions, les sommets les plus hauts, qui s'élèvent de deux mille cinq cents à trois mille mètres au-dessus du niveau de la mer, se mirent à étinceler, pourpre et rouge feu, comme si on les avait incendiés : ces Monte Cinto, Monte Rotondo et Monte d'Oro d'où l'œil porte, au-delà de l'île s'abaissent de toutes parts vers la mer, au-delà de l'azur partout constamment le même et constamment changeant, jusqu'aux Alpes blanches qui flottent sur l'arc de la côte ligurienne. La lumière atteignait maintenant le niveau des déserts de pierre au-dessus de la limite des arbres. C'était comme si on recouvrait les flancs des montagnes exposés au levant d'une bâche grise, comme si pouce après pouce un gisant gigantesque posé sur son catafalque à la surface de la mer était dépouillé de son linceul, ou bien plutôt comme si les restes d'un squelette de roche, colonne vertébrale, calotte crânienne, mandibule, côtes et omoplates, formes bizarres de granit feldspathique et quartzique, étaient lentement dégagés de la gangue de moraines qui les emprisonnait depuis le tertiaire. Encastrés dans les hautes vallées aplanies et polies par les glaciers, des lacs noirs et nombre de gorges étroites de la Serra di Niolo ouvrant seulement sur le nord conservaient encore dans leurs dépressions, [à la fin d'] un long été chaud et beaucoup trop sec, des plaques de neige et

des glaces pérennes, dont [on] croyait autrefois qu'elles recelaient les cristaux les plus merveilleux. Plus bas, sur les versants à l'adret, il y avait les moutonnements de nuages d'où pendent souvent durant des jours des voiles de brume saturés d'humidité, et au-delà des cols, les populations de pins noirs toujours magnifiées dans les descriptions de la Corse, couvertes d'un toit de faîtes aux panaches prestigieux portés par des fûts de quarante à cinquante mètres à la verticalité parfaite, comme j'ai pu le voir moi-même quelques jours plus tard lorsque j'ai parcouru avec une étrange lenteur, tel un plongeur marchant, ralenti dans sa progression, sur le fond de la mer, le massif forestier d'Aitone, sous la canopée s'agitant tout là-haut dans un léger murmure. Mais pour l'heure nous survolions encore les pentes vertes, tous deux muets devant la beauté du monde qui peu à peu surgissait dans la lumière. Nous vîmes les zones sombres des pins noirs poussant sur les hauteurs subalpines du Nord de l'île céder progressivement la place aux aires plus claires des forêts de châtaigniers et de chênes verts, nous vîmes des garrigues et des étendues de maquis qui recouvraient apparemment à l'infini montagnes et vallées, mais aussi, en particulier vers le Sud-Est, des contrées très dégradées, déjà karstiques et en partie ravagées et carbonisées par les incendies. Nous vîmes un troupeau de moutons traverser une pâture à l'ombre d'un grand massif, comme l'image en miroir d'un nuage sur un lac. Et nous vîmes les villages aux bâtisses serrées les unes contre les autres, des châteaux accrochés à des pitons rocheux au milieu de nulle part, et les quadrillages réguliers des plantations de légumes et de fruits dans les plaines en arrière de la côte Est. En une dernière courbe très ample, nous survolâmes encore une fois la mer puis, tournant au nord et à l'ouest, l'étroite langue de terre, elle-même semblable à une île miniature, du Cap Corse, et aussi le golfe de Saint-Florent, le désert impraticable des Agriates, et bientôt, un peu plus en avant dans le lointain, encore striées d'ombre par endroits, les montagnes et les collines de la Balagne. Déjà, nous apercevions devant nous la piste de l'aéroport de Calvi [à côté : Sainte-Catherine], mais au-dessous de nous, brillante d'un joli bleu de Prusse, la mer bosselée par la brise, comme saupoudrée de sucre glace.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Bernard Hoëpffner et Camille de Toledo

Pour cet atelier avaient été choisis deux chapitres de *Moby Dick*, d'Herman Melville, le chapitre LIX, "Squid" et le chapitre CXI, "The Pacific". Cet atelier s'est déroulé dans des conditions particulières puisque nous avons travaillé à partir de TLHUB, un système en réseau qui permet aux personnes présentes d'intervenir directement sur le texte. Il permet également à toute personne connectée à ce réseau d'intervenir depuis n'importe où dans le monde. L'écran de l'ordinateur était projeté sur le mur et visible, soit directement, soit sur l'ordinateur des personnes qui étaient connectées.

La direction de l'atelier était partagée avec Camille de Toledo, à l'origine de ce réseau, qui était chargé de la partie technique, c'est-à-dire qu'il a commencé l'atelier par une explication du réseau et de son utilité ; il a ensuite aidé les participants à se relier au réseau. Cette introduction a nécessairement pris une bonne moitié de la durée de l'atelier et il ne nous restait plus qu'une petite heure pour nous servir du système et discuter, ce qui a été un peu frustrant pour tout le monde, mais il était important que nous puissions vérifier en temps réel les possibilités de cet instrument.

La discussion autour de la traduction de ce texte a alors pu commencer. Nous n'avons malheureusement pas eu le temps d'aller plus loin que le premier paragraphe du chapitre.

Chapter LIX

SQUID

Slowly wading through the meadows of brit, the Pequod still held on her way north-eastward towards the island of Java; a gentle air impelling her keel, so that in the surrounding serenity her three tall tapering masts mildly waved to that languid breeze, as three mild palms on a plain. And still, at wide intervals in the silvery night, the lonely, alluring jet would be seen. But one transparent blue morning, when a stillness almost preternatural spread over the sea, however unattended with any stagnant calm; when the long burnished sun-glade on the waters seemed a golden finger laid across them, enjoining some secrecy; when the slippered waves whispered

together as they softly ran on; in this profound hush of the visible sphere a strange spectre was seen by Daggoo from the main-mast-head. In the distance, a great white mass lazily rose, and rising higher and higher, and disentangling itself from the azure, at last gleamed before our prow like a snow-slide, new slid from the hills. Thus glistening for a moment, as slowly it subsided, and sank. Then once more arose, and silently gleamed. It seemed not a whale; and yet is this Moby Dick? thought Daggoo. Again the phantom went down, but on re-appearing once more, with a stiletto-like cry that startled every man from his nod, the negro yelled out — There! there again! there she breaches! right ahead! The White Whale, the White Whale! Upon this, the seamen rushed to the yard-arms, as in swarming-time the bees rush to the boughs. Bare-headed in the sultry sun, Ahab stood on the bowsprit, and with one hand pushed far behind in readiness to wave his orders to the helmsman, cast his eager glance in the direction indicated aloft by the outstretched motionless arm of Daggoo. Whether the flitting attendance of the one still and solitary jet had gradually worked upon Ahab, so that he was now prepared to connect the ideas of mildness and repose with the first sight of the particular whale he pursued; however this was, or whether his eagerness betrayed him; whichever way it might have been, no sooner did he distinctly perceive the white mass, than with a quick intensity he instantly gave orders for lowering. The four boats were soon on the water; Ahab's in advance, and all swiftly pulling towards their prey. Soon it went down, and while, with oars suspended, we were awaiting its reappearance, lo! in the same spot where it sank, once more it slowly rose. Almost forgetting for the moment all thoughts of Moby Dick, we now gazed at the most wondrous phenomenon which the secret seas have hitherto revealed to mankind. A vast pulpy mass, furlongs in length and breadth, of a glancing cream-color, lay floating on the water, innumerable long arms radiating from its centre, and curling and twisting like a nest of anacondas, as if blindly to clutch at any hapless object within reach. No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct; but undulated there on the billows, an unearthly, formless, chance-like apparition of life. As with a low sucking sound it slowly disappeared again, Starbuck still gazing at the agitated waters where it had sunk, with a wild voice exclaimed — Almost rather had I seen Moby Dick and fought him, than to have seen thee, thou white ghost.

Nous avons quatre traductions différentes publiées pour ouvrir la discussion : celles de Jean Giono, d'Armel Guerne, d'Henriette Guex-Rolle et de Philippe Jaworski. Dès le début, la première surprise a été de découvrir que dès la première phrase, le mot *north-eastward* était traduit par “sud-ouest” (Giono), “nord-ouest” (Guerne et Guex-Rolle), et correctement par “nord-est” chez Jaworski. Discussions ensuite sur le sens exact et la traduction du mot *brit*, faut-il le traduire par “plancton” ou par “krill” ? Puis des essais de rendre l'allitération de *surrounding serenity* (une suggestion d’“océan de sérénité”) suivie de celle de *three tall tapering masts* (“trois

grands mats”). On se demande ensuite ce que sont exactement des *mild palms* et la question est posée : “Est-ce que ce ne serait pas plutôt l’impression de souplesse, presque ondulante, des arbres aperçus depuis les bateaux à l’arrivée ?” Au cours de l’atelier, nous avons eu deux interventions d’intervenants qui n’étaient pas avec nous, dont un à Marseille, ce qui montre que les possibilités de travail à distance sont possibles.

Une longue discussion ensuite après l’annonce par un des participants que le calmar n’est pas un calmar, mais Moby Dick lui-même, en train de dévorer un calmar géant. Les intervenants s’étant rendu compte de la prose extrêmement poétique de Melville la question s’est posée de savoir comment rendre ce style en français, après une explication sur ce style baroque qui lui vient de ses lectures de Robert Burton et de Thomas Browne, de nombreuses propositions ont été faites quant à la manière de rendre ces nombreuses allitérations.

Nous espérons que cet atelier puisse continuer les jours suivants, justement à l’aide du système en réseau de TLHUB mais, sans doute parce que nous n’avons pas eu assez de temps pour nous plonger complètement dans les eaux melvilliennes, il n’y a pas eu de suite et les pages du programme sont restées telles que nous les avons laissées à la fin de l’atelier.

ATELIER D'ITALIEN

animé par Danièle Robert

Carrousel des barques, carrousel des mots sur un poème de Michele Tortorici, *Porto di giorni*

Par une heureuse coïncidence, les deux ateliers d'italien de ces trentièmes Assises avaient pour objet deux auteurs siciliens, l'un romancier, l'autre poète, dont les œuvres respectives reflètent une approche et une vision de la mer très différentes : à l'est le détroit de Messine, Charybde et Scylla, où se déroule la fresque monumentale de Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca* ; à l'ouest l'île de Favignana, dans l'archipel des Égades, inépuisable source d'inspiration pour la poésie de Michele Tortorici.

J'avais choisi à dessein un poème inédit en français, *Porto di giorni*, afin de favoriser une lecture plurielle et une large palette de propositions parmi lesquelles la mienne était susceptible d'être modifiée ; cette méthode s'est révélée extrêmement riche pour moi et probablement pour la soixantaine de participants (italianistes, spécialistes d'autres langues, étudiants français ou italiens), étant donné la diversité et la vivacité de leurs réactions.

Après une brève présentation de Michele Tortorici – que je traduis et avec qui je suis en correspondance régulière depuis quelques années –, j'ai distribué un petit texte rédigé par lui et donnant quelques indications très utiles pour notre travail : il explique en effet qu'il a "pensé" le titre et l'ensemble du poème, sur le plan rythmique et prosodique, en référence au célèbre air d'Azucena dans *Le Trouvère*, "Stride la vampa", dont nous avons tenté une écoute techniquement un peu frustrante, mais qui nous a mis tout de même dans l'oreille l'essentiel de ce dont il s'agit : une subtile combinaison de rythmes à deux et trois temps réalisée par une voix soliste lancinante et un orchestre très enveloppant. Mais il ajoute que, peu à peu, il glisse vers un rythme plus libre qui va, vers la fin du poème, jusqu'à paraître presque prosaïque.

Puis, j'ai lu le texte en italien :

*Tornano le barche tutti i giorni al porto ; e tornano
al porto i giorni con la loro
pazienza, con la cocciutaggine*

*che è necessaria perché non manchino mai coi loro soli
alti e bassi e poi le loro lune
cangianti. Tornano le barche e tornano
i giorni sui moli e si diffonde
l'attesa come l'eco
fa quando risuona sulle pareti alte che riparano,
dal lato di scirocco, il porto.*

*Porto dove le barche antiche hanno
nomi di santi usciti certe volte
da un calendario anch'esso antico, un calendario
che altrove sarà stato
dimenticato ed è rimasto qui perché si è invischiato nei detriti
salati che si ammassano e poi seguono il vento come i ragazzini
fanno con il pallone per le strade
che di là dalla Plaia alla rinfusa
si allontanano.*

*Porto di giorni visti mille volte, di ritorni
pervicaci tanto che li credi immutabili, di cicli ordinati, o pensati
così, comunque
rassicuranti.*

*Porto di giorni che fortunatamente,
uno dopo l'altro, cadono tra questi moli dove
anche loro rimangono invischiati nei detriti
che il mare accumula e che poi si disfano
in un marciume liquido : nessuno
sa quando – e se – altre correnti
riusciranno a sospingerli via di nuovo al largo.*

*Porto di giorni che, anche quando la folla per mercanteggiare
il pesce, d'agosto, si assiepa fin sul bordo
della banchina, ostinatamente ritornano, ai vocii
indifferenti, indifferenti a tutti i calpestii. E allo stesso modo
che respira, al tendersi
e allentarsi delle corde,
ogni barca ormeggiata, i giorni pure, col moto delle onde,
respirano qui in un alternarsi
di slanci e tregue, premure e svogliatezze. E l'eco
risuona sulle pareti alte che riparano,
dal lato di scirocco, il porto.*

Une première constatation : ce texte ne pose pas de problèmes insurmontables sur le plan lexical – ni néologismes, ni inventions verbales, ni emploi dialectal comme dans *Horcynus Orca* ; en revanche, tout l'art de la traduction repose ici sur la manière de faire entendre une “musique” qui

soit non pas à l'image du texte original, bien évidemment, mais en correspondance avec lui à partir des ressources que nous donne le français. Nous avons donc rapidement relevé les quelques termes qui pouvaient gêner la compréhension de l'ensemble et avons identifié leur sens premier, dans l'attente d'un affinement, puis la discussion s'est engagée sur le titre, *Porto di giorni*, dont l'accent sur la première et la quatrième syllabe reprend celui de "Stride la vampa". Nous étions dans l'impasse : impossible de faire commencer le titre français par "Port", trop abrupt, et de réduire à trois syllabes sans e muet un vers de cinq. Nous avons donc laissé mûrir les choses, et sommes passés à la première strophe qui à son tour a suscité bon nombre de questions autour de la reprise : *Tornano le barche... e tornano i giorni*, etc. Respecter ou non l'inversion du sujet ? Choisir "reviennent", "retournent", "rentrent", voire "tournent" au risque d'un léger faux-sens mais en étant plus proche des sonorités de l'italien ? J'étais plutôt pour cette dernière solution car *tornare* peut avoir littérairement le sens de "tourner" et l'expression *tornare le spalle* signifie bien "tourner le dos" ; mais je me suis rangée à l'avis de la majorité qui soutenait à juste titre que cela donnait un sens différent au texte.

En tout cas, il apparaissait clairement que nous devons toujours observer la structure d'ensemble du poème, c'est-à-dire cette alternance de rythmes à deux et trois temps qui est en étroite relation avec les idées, impressions et sentiments qu'il développe.

Une autre pierre d'achoppement a touché à l'emploi, par deux fois, de l'expression *pareti alte* qui, dans le premier cas, désigne les garde-fous – construits ou naturels ? – qui protègent le port des intempéries mais, dans le second, seulement les parois rocheuses de la côte Sud de l'île, très découpée et escarpée. Entre "murs", "parois", "murailles", "falaises", le choix était insatisfaisant car aucun de ces termes ne s'appliquait à la fois aux deux images. J'ai proposé "parapets", contre l'avis de plusieurs qui y voyaient une construction basse, mais en m'expliquant sur ce choix : d'une part, l'auteur prend soin de préciser *pareti alte* ; d'autre part, j'avais immédiatement pensé, en préparant le texte, à deux vers du "Bateau ivre" : "Fileur éternel des immobilités bleues / Je regrette l'Europe aux anciens parapets !" L'usage métaphorique du mot par Rimbaud est analogue à celui de Michele Tortorici qui n'a sans doute pas repris volontairement cette image, mais on traduit toujours avec son bagage personnel, historique, culturel et c'est ce qui rapproche le travail du traducteur de celui de l'interprète d'une partition ou d'un texte ; c'est aussi ce qui ouvre la porte à des traductions sans cesse renouvelées.

Il y a eu bien d'autres points de discussion : ainsi, trois termes évoquant l'obstination mais appartenant à des familles différentes : *cocciutaggine*, *pervicaci*, *ostinatamente* et ne devant pas être traduits par les mêmes termes ; de même, l'alliance de mots *un marciume liquido*, difficile à rendre car qualifiant à la fois les pages d'un calendrier tombées dans le sable et les jours qui tombent sur le quai du port, les unes et les autres y restant *invischiati nei detriti*. Des avis très partagés, mais aussi des doutes : entre "macération liquide", "magma liquide", "liquide putréfié", "fange liquide", quelle image épouse le mieux le mouvement du texte ?

L'expression *alla rinfusa / si allontanano* a donné lieu à plusieurs réserves : “en désordre”, trouvé trop plat ; “en pagaille”, trop familier ; “à vau-l'eau” – que je suggérais –, jugé connoté de façon péjorative. La question est restée ouverte.

Une longue interrogation aussi sur l'adverbe *fortunosamente* qui désigne l'oscillation entre la chance et la malchance, le bonheur et le malheur, et qui qualifie ici la chute des jours. J'avais proposé “bon an, mal an” mais un participant m'a fait remarquer que, sur le plan rythmique et pour donner vraiment l'impression d'une incertitude, d'une errance, il valait mieux trouver un mot plus long, et il a proposé “aventureusement”. Tout le monde a acquiescé.

Et on en a conclu que ce poème qui, à la lecture, peut paraître aisé à “déchiffrer” même pour un non-italianiste, s'avère rempli de chausse-trapes sitôt que l'on tente sa traduction.

Restait la question du titre, non résolue. Mais le temps pressait et j'ai donné ma propre solution : faire précéder le mot “port” d'un article indéfini. L'accent tombe alors sur la deuxième et la quatrième syllabes, et on aborde déjà par là le mouvement que l'on retrouvera tout au long du poème pour signifier le balancement des barques à l'arrêt, celui des vagues, et la “respiration” des jours qui se succèdent.

Sur les couples de la fin du poème : *vocii / calpestii* construit en chiasme, *al tendersi e allentarsi, slanci e tregue, premure e svogliatezze*, tout le monde a été d'accord.

Le texte que je donne ici est le produit de ma traduction de départ revue et amendée à la lumière de la réflexion collective.

Un port de jours

Retour des barques tous les jours au port ; et retour
au port des jours avec
patience, avec l'entêtement
qui leur est nécessaire pour ne jamais faillir avec leurs soleils
hauts et bas et avec leurs lunes
changeantes. Retour des barques et retour
des jours sur les môles et l'attente
s'étire comme fait l'écho
quand il résonne sur les hauts parapets qui protègent,
du côté du sirocco, le port.

Un port où les barques anciennes ont
des noms de saints parfois sortis
d'un calendrier ancien lui-même, calendrier
qui a dû être ailleurs
oublié et qui est resté là parce qu'il s'est échoué dans les détritrus
salés qui s'entassent et puis suivent le vent comme font
les gamins avec leur ballon dans les rues
qui au-delà de la Plaia s'égarent
en tous sens.

Un port de jours mille fois vus, de retours
si opiniâtres qu'on les croit immuables, de cycles réguliers, ou perçus
ainsi, en tout cas
rassurants.

Un port de jours qui, aventureusement,
l'un après l'autre, tombent entre ces môles où
échoués eux aussi ils restent dans les détrit
que la mer accumule et puis se décomposent
en une fange liquide : personne
ne sait quand – et si – d'autres courants
parviendront à les pousser au large de nouveau.

Un port de jours qui, même lorsque la foule pour marchander
le poisson, en août, se presse tout au bord
du quai, obstinément retournent, aux bruits des voix
indifférents, indifférents à tous les bruits de pas. Et de la même façon
que respire, lorsque se tendent
et se relâchent les cordages,
chaque barque au mouillage, les jours aussi, au mouvement des vagues,
respirent là dans une alternance
d'impulsions et de trêves, d'empressements et d'indolences. Et l'écho
résonne sur les hauts parapets qui protègent,
du côté du sirocco, le port.

Pour conclure sur l'importance essentielle à mes yeux de traduire *toujours* la poésie en prenant en compte le vers qui la fonde, j'ai distribué et lu une magnifique traduction de "L'albatros" que l'on doit à Antonio Prete et qui figure dans l'essai qu'il a consacré à la traduction du texte poétique (*cf. infra*), ainsi qu'une chanson de Guido Cavalcanti dont j'ai signé la traduction.

Bibliographie :

Baudelaire, Charles, *I fiori del male*, traduzione dal francese e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 2003.

Cavalcanti, Guido, *Rime*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Danièle Robert (édition bilingue), Senouillac, vagabonde, 2012.

Prete, Antonio, *À l'ombre de l'autre langue* [*All'ombra dell'altra lingua*, 2011], traduit de l'italien par Danièle Robert, Cadenet, les éditions chemin de ronde, coll. "Stilnovo", 2013.

Tortorici, Michele, *La Pensée prise au piège* [*La Mente irretita*, 2008], traduit de l'italien et préfacé par Danièle Robert (édition bilingue), Marseille, vagabonde, 2010.

ATELIER DE RusSE

animé par Paul Lequesne

Les Histoires de mer de Konstantin Stanioukovitch Un atelier coopératif

J'ai passé mon enfance sous l'uniforme, à bord d'un sous-marin en bois.

À peine débarqués chez nos grands-parents, mon frère et moi grimpons l'escalier qui menait à l'étage, où se trouvaient les greniers et la chambre de jeune homme de papa. L'escalier était très raide, la lumière chiche, l'atmosphère un peu oppressante. Il y avait deux greniers : le plus petit empli de trésors, raquettes de tennis déglinguées, gramophone, disques 78 tours, jeux de cartes patinés de crasse, manuel d'éducation sexuelle, l'autre immense à mes yeux, presque vide, au plancher couvert d'une épaisse écume de poussière, et tendu de deux cordes à linge auxquelles pendait une série d'uniformes de marin recouverts de papier journal. Des uniformes de matelot : tenues de travail, de service ordinaire, de sortie, maillots rayés, vareuses de lin, de laine, bonnets à pompon rouge. J'avais peur d'entrer là, un jour nous y avions surpris un rat énorme. Mon frère Yves, lui, avait toutes les audaces. Il remontait le bas de son pantalon pour entrer dans la poussière et allait sur la pointe des pieds décrocher les vêtements magiques.

La "chambre de Guy", comme l'appelait toujours ma grand-mère, était entièrement lambrissée. La pièce était mansardée, le plafond très bas. Il y avait un placard avec un double fond secret renfermant un portrait de jeune femme, très belle, au crayon, le *Faust* de Goethe traduit par Nerval, une pipe, un couteau à cran d'arrêt à la lame tachée de rouille, quelques cahiers de papier d'Arménie – j'imaginai mon père vidant là son sac à son retour de guerre, en 56. Sur la table de chevet trônait un crâne de plâtre dont les orbites s'éclairaient, la nuit, d'une bougie placée à l'intérieur.

Le lit était à peine plus large qu'une bannette, encastré dans une niche garnie de livres, collection Nelson, aventures de Pardaillan, Pouchkine, Stevenson et Choderlos de Laclos dans la Bibliothèque mondiale, cet ancêtre du Livre de Poche. C'était notre vaisseau sous-marin, prêt à appareiller pour deux mois de dangereuse navigation autour d'un monde imaginaire peuplé d'Allemands et de Japonais d'autant plus redoutables qu'ils demeuraient toujours cachés.

J'ai ainsi longtemps cru que je serais marin, que j'endosserais un jour un uniforme enfin à ma taille et promènerais mon pompon rouge sur toutes les mers du globe. Mais la foi se perd à l'adolescence. Plus tard, la lecture assidue de Jules Verne m'a laissé un instant entrevoir un possible avenir d'ingénieur en construction navale, mais ce n'était là qu'une ruse de ma part pour ne pas avoir à renoncer à l'enfance.

Ma dernière ruse remonte à 1992. J'avais déjà rompu les amarres, et dérivais depuis un an ou deux sur les flots très pacifiques, mais fort peu poissonneux, de la traduction littéraire, quand je croisai une île que j'imaginai aussitôt propice à un long séjour solitaire : les *Histoires de mer* de Konstantin Stanioukovitch, auteur parfaitement inconnu en France. L'œuvre était singulière, le mot "Russie" s'associe plus couramment, je crois, chez nous à "steppe", "plaine immense", "moisson", "forêt", "marécages" et "télégraphe" qu'à "océan", "pêche", "équipage" ou "navire". C'était un monde pour moi insoupçonné qui se découvrait là. Je choisis une des nouvelles, une des plus courtes à la vérité – au titre séduisant : *Une journée effroyable* –, que je traduisis *in extenso*, piochai dans l'édition soviétique des œuvres complètes, rédigeai un solide dossier sur l'auteur, accompagné de ma traduction, et expédiai le tout à plusieurs éditeurs qui, bien sûr, ne me donnèrent jamais aucune réponse.

Mon père est mort l'an passé. Nous avons eu le temps de causer longuement, mais il a toujours refusé d'évoquer ses aventures de jeunesse, son embarquement, à tout juste vingt ans, pour une destination inconnue, ses camarades commandos disparus au cours d'une mission secrète. Quand il était fatigué de parler, je lui lisais Aragon et Cendrars. Son souffle s'apaisait, il fermait les yeux, par la fenêtre ouverte la rumeur de la rue diluée par une pluie obstinée faisait comme un ressac.

C'était à peu près au moment où le programme des Assises était en discussion. Quand on m'a demandé s'il n'existait pas des textes russes sur la mer qu'il serait intéressant de présenter lors d'un atelier, j'ai tout de suite pensé, dans l'ordre : à la chambre de Guy, au sous-marin emportant mon père, à la guerre d'Indochine, enfin à ma pauvre traduction naufragée. Pourtant les *Histoires de mer* de Stanioukovitch parlent assez peu de la mer en tant que telle. Ce sont surtout des prétextes à parler des hommes qui la fréquentent. On trouve dans la monumentale *Frégate Pallas* de Gontcharov bien plus de passages décrivant l'élément liquide. Mais cette courte nouvelle sur laquelle j'avais travaillé quelque vingt ans plus tôt avait ceci de séduisant qu'elle n'était finalement que le récit d'une tempête dans un verre d'eau, et une manière de peindre la réalité d'une utopie.

Konstantin Stanioukovitch (1843-1903) avait un père amiral, mais il ne voulut pas être marin. Après le corps des Cadets de la Marine, contraint et forcé, il embarqua à dix-huit ans pour trois années de circumnavigation, expérience qu'il rapporta bien des années plus tard dans un roman : *Autour du monde à bord du Milan*, témoin des émerveillements et des désillusions de l'aspirant Achanine, de la Baltique à la toute nouvelle Californie, en

passant par l’Afrique, le Japon, la Malaisie, et jusqu’à l’Indochine. “Je quittai la colonie française de Cochinchine, rapporte Achanine, le cœur rempli d’aversion pour la guerre et pour cette froide inhumanité avec laquelle les Français se comportaient envers les Annamites...”

De retour à Saint-Pétersbourg, le jeune enseigne de vaisseau démissionne de la marine, se brouille avec son père, et part enseigner les enfants de paysans au fin fond de la province russe. Là il commence à écrire pour des revues progressistes où il publie articles, nouvelles et récits dans la veine réaliste. De retour à la capitale, il dirige bientôt une revue littéraire de tendance radicale. Assez vite repéré par la police comme “politiquement suspect” et “écrivain tendancieux”, Stanioukovitch est arrêté en 1884 pour activités subversives (on lui reproche en particulier d’avoir ouvert les pages de sa revue à plusieurs écrivains exilés appartenant à des mouvements révolutionnaires). Au bout d’un an de détention, il est exilé pour trois ans, avec sa famille, dans le gouvernement de Tomsk. C’est en prison, dans un univers rétréci aux dimensions de sa cellule, qu’il conçoit son projet de récits maritimes, et entreprend dès lors, page à page, livre à livre, de réaliser ce tour de force : la mise en abyme du monde projeté sur le miroir de la mer. De 1886 à 1903, année de sa mort, Stanioukovitch produira près d’une soixantaine de récits de mer, publiés dans une multitude de journaux et revues. Ces *Histoires de mer*, en dépit des réticences de la censure, lui apporteront reconnaissance et célébrité et lui vaudront en 1901 l’attribution du prestigieux prix Pouchkine.

C’est là à peu près le discours préliminaire que j’ai tenu, le jour de l’atelier, le dimanche 10 novembre, devant une vingtaine de traducteurs, certains amateurs, d’autres très aguerris. Peu de russisants parmi eux, quatre ou cinq seulement, suffisamment toutefois pour me fournir un appui appréciable. Le texte que j’avais choisi, un extrait du troisième chapitre du récit, avait été mis en ligne quelques jours plus tôt, et plusieurs personnes l’avaient déjà abordé chez eux.

Le récit en question : l’histoire d’un navire mouillant dans une baie de l’île de Sakhaline, pour y faire du charbon. Des hommes sont descendus à terre. Le vieux chef-navigateur est inquiet. Le navire n’est pas prêt à gagner le large, la côte est dangereuse, et le ciel, d’après lui, annonce un sérieux coup de vent. En pleine mer, le bâtiment ne risquerait rien. Ici, il risque d’être drossé sur les récifs. Le capitaine, méprisant ses mises en garde, a préféré attendre que le chargement fût complet. La tempête survient, soudaine et brutale. Pour sauver son navire, le commandant décide de l’échouer sur une plage.

Les tableaux alors s’enchaînent, presque en temps réel. Chacun à bord du bateau tient une place précise, liée à ses compétences bien plus qu’à son rang hiérarchique, et c’est parce qu’il se soumet – commandant compris – à cet ordre naturel, que l’équipage parvient à se tirer d’affaire.

Au terme de ce long préambule, et avant que mes auditeurs ne fussent tout à fait assoupis, je leur proposai de procéder de même : de former un équipage

et de tous prendre part aux manœuvres qui allaient suivre, chacun selon ses moyens. Puis de rendre compte de l'aventure, de manière à en garder trace, et surtout à m'éviter la corvée de rédiger un texte pour les actes des Assises.

Pour cela, il fallait d'abord faire provision de mots, cependant, puis examiner à la longue-vue les écueils qui nous guettaient.

Je donnai alors lecture du texte :

Опасения старого штурмана оправдались.

Только что подняли баркас в ростры и принайтовили (привязали) его, как после трех, последовательно налетевших жестоких шквалов заревел шторм, один из тех штормов, которые смущают даже и старых, опытных моряков.

Картина озверевшей стихии была действительно страшная.

По небу, с едва пробивающимися на свинцовом фоне голубыми кусочками, бешено и, казалось, низко неслись черные клочковатые облака и покрывали весь небосклон. Несмотря на утро, кругом стоял полусвет, точно в сумерки. Море, что называется, кипело. Громадные волны шумно и яростно нагоняли одна другую, сталкивались и рассыпались в своих верхушках алмазной пылью, которую подхватывал вихрь и нес дальше. Страшный рев бушующего моря сливался с ревом дьявольского ветра. Встречая в клипере препятствие, он то сердито выл, то проносился каким-то жалобным стоном в такелаже и мачтах, в люках и дулах орудий, гнул стены, потрясал поднятые на боканцах шляпки, срывал непринайтовленные предметы и сердито трепал бесчисленные снасти.

Словно обезумевший, осwirепевший зверь, бросался он на маленький клипер, как будто грозя его уничтожить со всеми его обитателями. И "Ястреб", встретивший грудью врага, то и дело вздрагивал на своих вытравленных канатах, и, казалось, вот-вот сорвется с натянувшихся, гудевших цепей. Его дергало на них все больше и больше, и он, бедный, точно от боли, скрипел всеми своими членами и стремительно качался, уходя бугшпритом в воду и отряхиваясь при подъеме, точно великан-птица, от воды.

Les caractères du passage sautaient aux oreilles des moins russophones de l'assistance : après une brève introduction mettant en place le décor, une suite de phrases lourdes, de plus en plus longues ; une allitération en "s" et "z" au début du dernier paragraphe ; de nombreux participes passés actifs rompant le rythme de la phrase ; une accumulation enfin de termes maritimes – une bonne douzaine – qui, de fait, donnent une vie propre au navire, l'isolent de l'élément furieux, le décrivent, en somme, comme un corps étranger à la Nature.

Avec l'aide des quelques russisants, nous procédâmes à un mot à mot qui permit à tous de se faire une idée plus complète du texte.

Pas de difficulté majeure, mais on voyait bien déjà à ce moment se dessiner la tâche qui attendait le traducteur : un travail essentiellement de style, de mise en forme, d'architecture en somme.

La question des termes techniques fut vite résolue : les quelques néerlandophones présents étaient là en pays de connaissance, qui reconnurent, presque inchangés, *roosters*, *takelage*, *steng* et *boegspriet* sous le masque des *ростры* (chantiers d'embarcation), *такелаж* (gréement), *стеньга* (vergue) *бузипрут* (beaupré). Il était plus difficile sans doute de reconnaître l'anglais *squall* derrière le *шквал* russe (grain, coup de vent). Par ailleurs, il ne fut pas besoin de recourir à la définition du dictionnaire pour comprendre que les *боканицы* n'étaient autres que les bossoirs servant à larguer et hisser les chaloupes.

Le verbe *принайтовить* posait un problème plus épineux, même en sachant qu'il provenait du mot *найтов* lui-même hérité des deux mots néerlandais *naaien* et *touw*. Un dictionnaire de marine du XIX^e siècle¹ permet de trouver une solution presque idéale sous la forme d'un équivalent en parfait accord avec l'étymologie du mot : on y apprend en effet qu'une *aiguillette* est "le nom d'un petit cordage employé à faire un *aiguilletage*, c'est-à-dire, à lier deux objets l'un à l'autre ou l'un au bout de l'autre, ou l'un auprès de l'autre." D'où le verbe *aiguilleter*.

Ainsi parés, les participants à l'atelier se scindèrent en trois groupes, chacun rassemblé autour d'un ou deux russisants, et passèrent l'heure qui suivit à œuvrer de concert à la traduction du passage.

Je n'intervins plus que fort peu, éludant même les questions pour laisser entière liberté à mes confrères et sœurs de ce matin-là.

Les cinq premières lignes furent rapidement expédiées, et de manière aussi spontanée qu'unanime les *старые, опытные моряки* furent convertis en "vieux loups de mer". Mais la suite requit davantage d'efforts de la part de chacun.

Un des membres de notre équipage m'écrivit plus tard ceci :

Je me fais le porte-parole de notre petit groupe pour te dire que nous avons tous trouvé l'atelier très intéressant. Le déroulement de la séance – présentation de l'auteur et du contexte de l'œuvre, suivi d'un "mot à mot" – a permis que s'établisse un dialogue fructueux entre les russisants et les naïfs autour de cette traduction, dialogue que nous avons d'ailleurs prolongé par un repas des plus sympathiques. L'ensemble avait un goût de revenez-y ! Petit rappel préliminaire, cependant, je ne parle pas un mot de russe, il faut lire ce qui suit à la lumière de ce fait.

J'ai trouvé pour ma part le texte intéressant parce que plutôt exotique dans sa construction. En même temps que tu traduais mot à mot, je m'en faisais une première idée : pas mal de répétitions, des phrases longues, des termes techniques, mais aussi une tonalité épique...

Ensuite, sous le contrôle de ceux qui comprenaient le texte, Florence et moi avons adopté une attitude de "rewriter" dans les discussions entre nous six. Par exemple, si je me souviens bien, le mot à mot de notre première phrase parlait de nuages noirs et floconneux qui *se précipitaient*

1. Vice-amiral Willaumez, *Dictionnaire de marine*, Paris, 1825.

furieusement et recouvraient l'horizon. Nous avons alors tous cherché un verbe qui permette de condenser le plus possible ce passage en italique. Au bout de quelques instants, nous avons songé que “fondre” traduirait bien la vitesse et la rage, puis nous avons converti l’adverbe “bas” en adjectif qualifiant les nuages, pour rendre l’idée de “recouvraient”.

Les principales difficultés nous ont paru concentrées sur deux phrases :
1. les vagues qui se pourchassent, etc. ; 2. le clipper aux prises avec le vent.

Pour la seconde, notamment, nous avons passé un bon bout de temps à rendre de façon fluide l’idée que le navire faisait obstacle au vent. C’est probablement ce qui nous a donné le plus de fil à retordre.

Nous sommes rentrés chez nous avec la version suivante :

Sur le ciel couleur de plomb à peine troué de bleu, des nuages noirs, bas et floconneux, fondaient sur l’horizon. Malgré l’heure matinale, la scène était baignée d’une lumière crépusculaire. La mer bouillonnait littéralement. Pleines de rage, d’énormes vagues se pourchassaient, s’entrechoquaient avec fracas, et leurs crêtes se dispersaient en une poussière de diamants saisie par un tourbillon qui l’emportait. Le terrible rugissement de la mer démontée se mêlait au hurlement d’un vent diabolique. Confronté au clipper, le vent, face à l’obstacle, tantôt vociférait, tantôt courait dans les gréments, la mâture, les écoutes et les gueules des canons...

J’espérais d’autres témoignages, mais c’est le seul que j’ai reçu. Sur le moment j’étais trop préoccupé pour relever les adresses de chacun de manière à leur rappeler leur promesse au besoin. Ce n’était pas très important non plus, sans doute, à mes yeux. J’avais aimé quant à moi cette plongée commune dans un texte oublié, et j’en étais reconnaissant à tous.

La maison de mes grands-parents a été vendue, mon frère est parti au Mexique, les mites ont eu raison des vareuses de laine, je ne sais ce que sont devenus le couteau corse et le portrait au crayon. J’ai gardé quelques livres, *Pardaillan*, *La Fille du capitaine*, *Mon oncle Benjamin*. Je n’appellerai plus mon père pour lui demander des termes de marine et les noms que prend le vent.

Et *L’Épervier*, tenant bravement tête à l’ennemi, tressaillait continuellement sur ses chaînes entièrement dévidées, et paraissait vouloir d’un moment à l’autre s’arracher à ses entraves qui vibraient tant elles étaient tendues. De plus en plus malmené, il grinçait, le pauvre, comme de douleur, de tous ses membres, et tanguait démesurément, plongeant son beaupré dans la vague et secouant son grand corps chaque fois qu’il se soulevait des eaux, tel un oiseau géant.

SINDBAD, ULYSSE, ROBINSON :
LES GRANDS NAUFRAGÉS

*Table ronde animée par Pierre Senges,
avec Pierre Judet de la Combe, Evangelia Stead
et Françoise du Sorbier*

PIERRE SENGES

Bienvenue à cette dernière table ronde. Les organisateurs de ces Assises ont eu la très bonne idée de terminer ces rencontres par un naufrage, je vous invite à faire naufrage avec nous ! C'est aussi une bonne façon de célébrer des anniversaires.

Juste un petit mot : à cette table ronde devait participer Abdelfattah Kilito qui n'a pas pu venir pour des raisons de santé. C'est un peu comme à l'opéra : quand Placido Domingo fait défaut, on prend Pavarotti. On regrette Domingo, mais on est très content d'avoir Pavarotti. Je vous présenterai Pavarotti dans un instant !

Nous avons trois personnages : Ulysse, Sindbad et Robinson Crusoé. Pour représenter Ulysse, Pierre Judet de la Combe, helléniste, traducteur, philologue, qui a beaucoup travaillé avec Jean Bollack, par exemple, notamment sur un immense commentaire des dialogues de l'*Agamemnon* d'Eschyle qui est passionnant et dans lequel on trouve cette réplique de Clytemnestre qui aurait pu servir de titre à ces Assises : "Il y a la mer, qui l'épuisera ?" C'est à la fois très court et très beau.

Pour représenter Robinson Crusoé, Françoise du Sorbier qui a retraduit *Robinson Crusoé* quelque temps après Pétrus Borel. On reparlera de ces histoires de retraduction. Vous avez aussi traduit beaucoup d'anglais contemporain. Vous n'êtes pas confinée au dix-huitièmisme compliqué et obscur, mais vous avez aussi d'obscurs contemporains.

Pour représenter Sindbad le Marin, Evangelia Stead. Sur l'un de vos livres, on trouve une très belle expression pour vous définir : traductrice littéraire polyglotte. J'aime beaucoup cette notion de polyglottisme et d'ailleurs je crois qu'effectivement vous êtes polyglotte, vous travaillez dans tous les sens, vous parlez à peu près toutes les langues. Vous auriez pu représenter aussi Ulysse, parce que vous avez travaillé sur l'*Odyssée* et publié une très belle anthologie de textes écrits autour de l'*Odyssée* que l'on pourra évoquer peut-être tout à l'heure. Votre première langue est le grec moderne, mais vous êtes ici pour parler aussi et surtout de *Sindbad le Marin*.

On ne va peut-être pas remettre dans le contexte littéraire et vous rappeler les histoires de ces différents personnages qui sont très connus,

mais qui parfois, à la relecture, nous réservent des surprises. Je pense surtout à *Robinson Crusôé* que l'on a bien en mémoire, mais à la lecture ou relecture, à la découverte de cette nouvelle traduction, on se rend compte qu'il y a des morceaux entiers de la personnalité et des aventures de Robinson que l'on a oubliés et qu'il serait intéressant de remettre au jour. Mais je pense que tous ces détails narratifs vont être rappelés au fur et à mesure de l'évocation des différents thèmes que nous allons aborder aujourd'hui.

Pour débiter, avant de parler d'aventures, de naufrages et d'aventures de navires, il est peut-être intéressant de parler de manuscrits, d'aventures de textes, à savoir, notamment pour ce qui concerne l'*Odyssée* et les *Mille et une Nuits*, comment ces textes ont vécu, comment ils se sont établis, comment on les a reçus, comment ils parviennent jusqu'à nous. Peut-être qu'Ulysse peut commencer ces aventures éditoriales.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

L'*Odyssée* est une épopée monumentale, orale. C'est comme l'*Iliade*. Il n'y en avait que deux dans le monde grec, ça durait trois jours de récitation. Au VIII^e siècle, dans les grands festivals sur la côte d'Asie Mineure, c'était la composition orale. C'est pour cela que même s'il y a quelque chose comme un poème avec un propos pour l'*Iliade* et pour l'*Odyssée*, il y a plusieurs manières. Ce sont des poèmes qui sont conçus comme étant d'emblée multiples, parce que ce sont de multiples points de vue sur une même réalité, la colère d'Achille ou le retour d'Ulysse. Cela a été fixé par écrit, mais dans des versions différentes vers le VI^e siècle. C'est là que l'on sait que les enfants commençaient à apprendre à lire le grec avec Homère. Après, différentes villes ont fait leur édition d'Homère, donc elles étaient rivales. C'est Athènes qui a gagné, quand on a refait un festival de récitations de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, avec un ordre très strict. Le texte que l'on a vient de là, d'une certaine manière, tel que ce texte d'Athènes a été repris par les philologues alexandrins. Vous imaginez la bibliothèque d'Alexandrie, c'est comme le CNRS ou l'Académie de Moscou, c'est une énorme institution scientifique. Ils ont établi, critiqué, contre d'autres académies aussi, et tout ce que l'on a vient de là, sauf qu'on a beaucoup de variantes. C'est passionnant. Quand Platon ou Aristote citent Homère, ce n'est pas nécessairement le texte qu'on lit. De même, on a des commentaires qui datent de cette époque d'Alexandrie, II^e-III^e siècle avant J.-C., avec déjà des variantes signalées. Après, c'est la grande tradition que l'on a.

C'est un texte multiple en plusieurs sens, parce qu'il y a plusieurs versions, parce que au départ c'était oral, même si c'était monumental. On est au VIII^e siècle, mais avant il y avait des siècles et des siècles de tradition de récits épiques et héroïques dont on n'a strictement rien. On sait que ça existait, mais ç'a été gommé. Les Grecs ont dit : "Notre poésie, notre pensée, notre religion commencent là." Tout le reste a été évacué. Mais c'est aussi un texte multiple au sens où Ulysse lui-même est *polytropos*, donc il a beaucoup de détours à la fois dans ses voyages et dans sa tête, il a beaucoup d'idées, comme Achille, d'une certaine manière. C'est un

texte qui multiplie les points de vue sur les réalités humaines et divines. C'est en ce sens que c'est multiple aussi.

PIERRE SENGES

C'est un peu la thèse de Luciano Canfora qui dit qu'il n'y a pas d'original, on ne peut pas remonter à une source unique, c'est une erreur de notre part, peut-être ?

PIERRE JUDET DE LA COMBE

C'est à la fois une erreur de se demander, quand on a deux versions d'un même vers, quelle est la bonne version, mais ce serait une autre erreur de dire que c'était un chaos. Pour l'*Illiade*, par exemple, les poètes – je pense qu'ils étaient plusieurs – ont dit : “Nous ne chanterons pas la mort d'Achille, nous ne chanterons pas la prise de Troie – qui sont les énormes événements du mythe – nous ne chanterons que cinquante-deux jours sur les dix ans de guerre, la colère d'Achille.” De même, le retour d'Ulysse. Les autres sont évoqués, mais on se concentre sur le retour d'Ulysse, il y a des bornes très précises et cela fait poème. Donc, il y a quand même une délimitation, un objet initial qui, ensuite, peut changer, selon les époques, on peut réécrire la même chose différemment. Mais je crois qu'il y a quand même une œuvre initiale. Il ne faut pas confondre œuvre, c'est-à-dire poème, programme, projet, et texte. Il peut y avoir des textes multiples d'une même œuvre.

PIERRE SENGES

J'imagine que l'interprète et le traducteur doivent tenir compte de toutes ces versions.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

C'est ce qui est difficile. Ou bien on va dans le sens de l'oralité stricte, et si l'on a fait des progrès gigantesques quand on a reconstitué ces formules qui se répètent, c'est vrai que la plupart des hellénistes maintenant s'intéressent non pas à ce que dit l'*Odyssee*, de quoi ça parle, mais à comment c'est fait, quelle est la langue, quelles sont les scènes typiques. Soit il faut aller de l'autre côté et se dire : de quoi est composé ce texte, il est écrit dans un ordre, les formules se transforment ou les mêmes formules prennent d'autres sens. Peut-être que dans cette juxtaposition des mêmes formules, il y a quelque chose comme un sens qui émerge, non pas dans la formule elle-même qui parfois peut surprendre, parfois être totalement hors contexte, c'est tout à fait surprenant, mais dans le rapport au contexte et dans l'ordre des formules, il y a quelque chose comme un projet poétique. Je dirais – c'est ce que je défends mordicus – qu'il s'agit de très grande poésie. C'est comme Dante ou Mallarmé, c'est extraordinairement réfléchi, même si c'est une tradition plurielle.

PIERRE SENGES

Sindbad le Marin a probablement quelque chose à dire sur ces aventures éditoriales parce que, là aussi, on a affaire à un texte rassemblé tardivement,

dont il existe plusieurs versions. Pour *Les Mille et une Nuits* et pour *Sindbad*, il y a aussi la question de savoir si, oui ou non, *Sindbad le Marin*, les voyages, font partie des *Mille et une Nuits*, ou quand ont-ils été ajoutés, etc.

EVANGHELIA STEAD

Les aventures éditoriales de Sindbad sont plus nombreuses que ses voyages. Le premier fait à retenir est qu'à l'origine cette histoire ne fait pas partie des *Mille et Une Nuits*. C'est un cycle de sept récits constitué de manière indépendante, autonome. René Khawam situe sa composition à l'époque de Hâroûn al-Rashîd, le calife omeyyade, vers 835-840. Mais c'est par *Sindbad* qu'Antoine Galland commence sa traduction, avant même de se mettre à la traduction des *Mille et Une Nuits*. On le voit bien dans sa dédicace à la marquise d'O, la fille de Guilleragues, qui est une sorte de préface aux *Mille et Une Nuits*. La marquise avait accordé sa protection à la traduction française de sept contes arabes (c'est *Sindbad*) et s'étonne de ne pas les voir imprimés. Qu'en est-il de cette première traduction mise sous presse ? On n'en sait pas grand-chose... Galland la "suspend" (c'est son mot) car il a appris que ces sept contes appartiennent, dit-il, à "un recueil de contes prodigieux", *Les Mille et Une Nuits*. Le premier volume de sa traduction paraît en 1704, et c'est alors que l'aventure des *Mille et Une Nuits* commence. Il finit par insérer *Sindbad le Marin* dans le troisième volume qui paraît aussi en 1704 (preuve que la vogue des *Nuits* est déjà en marche). Il lui imprime la division caractéristique du récit par nuits comme pour les autres contes de Schéhérazade, mais *Sindbad* n'y est pas à l'origine.

Ce point de départ est très important car la traduction de Galland est bien plus qu'une traduction : un véritable repère pour un phénomène qui ira très vite, une matrice pour les traductions des *Mille et Une Nuits* qui circuleront à travers toute l'Europe. Pendant longtemps, les premières traductions des *Nuits* dans de nombreux pays sont faites à partir du français de Galland. Au XVIII^e siècle huit nouvelles langues, neuf autres au XIX^e siècle se servent toutes de la traduction de Galland avant que les traductions à partir de l'arabe n'interviennent.

Les Mille et Une Nuits de Galland sont donc un fait éditorial central. Il va falloir attendre longtemps – en fait 1985, en France – la traduction de René Khawam qui mettra en question tout ceci, cherchera les manuscrits, réfléchira sur la tradition manuscrite, montrera que *Sindbad* ne fait pas partie des *Mille et Une Nuits*, et donc contestera cette insertion. D'ailleurs la manière de travailler de Khawam est intéressante parce qu'il isole, dans le corpus des *Nuits*, des ensembles de textes qu'il publie volume par volume. Il donne à *Sindbad le Marin* un volume d'aventures qui lui appartient en propre. Une unité textuelle émerge alors, travaillée en ce sens.

Il s'y ajoute, à la fin du cycle de *Sindbad*, un phénomène de variation passionnant, qui concerne le septième voyage. Les plus grands doutes planent sur sa nature et son contenu. Galland est accusé de l'avoir inventé, ce qui n'est pas tout à fait vrai. Mais de traduction en traduction, on s'aperçoit que le septième voyage varie. Donc, comme ses débuts, la clôture de *Sindbad* se fait de manière variable.

PIERRE SENGES

On reparlera de ce septième voyage qui peut être mystérieux. Il paraît même qu'il y en aurait un huitième, ou c'est une légende ?

EVANGHELIA STEAD

Beaucoup d'écrivains se sont posé la question d'un huitième voyage de Sindbad, comme beaucoup d'écrivains se sont posé la question de la mille et deuxième nuit...

PIERRE SENGES

L'édition de *Robinson* a l'air plus calme, à côté de toutes ces histoires.

FRANÇOISE DU SORBIER

Il n'y a pas de problème d'établissement de texte pour *Robinson Crusoe*. Je dois dire, avec beaucoup de jalousie vis-à-vis de Defoe, qu'il l'a écrit en trois mois, alors que j'ai mis neuf mois à le traduire, je ne trouve pas ça très moral !

(Rires.)

Mais c'était quelqu'un qui écrivait très vite, qui a publié la même année, 1719, une autre histoire de pirates. Il écrivait trois ou quatre livres par an. Il n'y a pas de problème d'établissement du texte, en revanche il y a des problèmes de sources. Tout le monde a bien sûr entendu parler de l'aventure d'Alexander Selkirk qui est une sorte de matrice pour *Robinson Crusoe*. Ce marin écossais a été débarqué dans une île en 1704 au large du Chili. Il s'était disputé avec son capitaine parce que le navire prenait l'eau, il ne voulait pas continuer à naviguer dessus, donc il a demandé à être débarqué sur une île. Mais quand il a vu que le capitaine l'avait vraiment pris au mot et qu'il était débarqué avec pratiquement rien : ses vêtements, des couvertures, un fusil, de la poudre, des balles, du tabac, une hache, un couteau, un chaudron, une Bible, quelques livres de piété, ses instruments de mathématiques et d'autres livres, il a trouvé que c'était quand même un peu court pour survivre et il a demandé à être réintégré sur le bateau. Mais le capitaine n'a rien voulu savoir et Selkirk est resté tout seul sur son île pendant quatre ans et demi, en attendant qu'un capitaine au long cours, Woodes Rogers, commandité par la couronne britannique pour établir des comptoirs commerciaux dans cette partie du monde, le découvre. À ce moment-là, il ne savait plus parler. Il était habillé de peaux de chèvres, il allait pieds nus. Il a décrit des phénomènes que l'on retrouve dans *Robinson Crusoe*, notamment l'angoisse de la solitude, etc.

On ne sait pas si Defoe a rencontré Selkirk. Il y a beaucoup de variantes là-dessus. On sait que Selkirk a été interviewé par Steele, qui était le grand journaliste de l'époque, devant Defoe. Il est certain que Defoe a connu très précisément ces aventures, parce qu'on pense qu'il a aidé le capitaine Woodes Rogers à écrire le récit de son voyage autour du monde, parce qu'on retrouve beaucoup de tics d'écriture de Defoe dans le texte du capitaine.

Defoe avait également lu d'autres récits de naufragés. On connaît Selkirk mais d'autres hommes avaient passé deux ou trois ans sur une île

déserte, notamment dans les Caraïbes. Selkirk était le seul qui était naufragé dans le Pacifique. Donc, il n'y a pas de problème d'établissement de texte à proprement parler.

PIERRE SENGES

Par contre, il y a deux choses très importantes pour Defoe, pour *Robinson Crusoé*, c'est l'aspect journalistique de la chose qui se retrouve peut-être dans l'écriture, ou en tout cas dans la volonté d'écrire, et l'autre point c'est l'attribution du texte, c'est-à-dire que Defoe se présente non pas comme l'auteur de ce journal, à la fois livre et journal, mais comme l'éditeur. Je crois qu'il est coutumier du fait.

FRANÇOISE DU SORBIER

Oui, c'est exact. Il se présente comme – le mot m'a donné du fil à retordre – *the editor*. Il y a une instance entre les aventures de Robinson qui dit “je” et la plume qui a été tenue on ne sait pas trop par qui, on pense évidemment à Defoe, qui dit : “L'éditeur pense que c'est là un récit exact des faits.” Donc, c'est lui qui a tenu la plume. L'histoire de Robinson est une fausse autobiographie, mais, si je peux me permettre une incise, c'est une histoire qui a été écrite par un journaliste. C'est le début du journalisme et d'un certain goût dans le public pour les histoires sensationnelles. Au début du XVIII^e siècle, le public est friand de récits d'éruptions, d'incendies, de crimes, de pirateries. Il y a une sorte de goût pour ce que j'appellerai l'écriture du désastre. Il faut voir que *Robinson* s'inscrit notamment dans toute une série de biographies criminelles. L'histoire de la peste a été écrite comme par hasard par Defoe en 1720, trois ans après *Robinson Crusoé*. Il y a une sorte de mode que Defoe a exploitée, écrivant des textes susceptibles de plaire au public de l'époque.

Toujours est-il que, pour en revenir à cette fausse autobiographie, nous avons un protagoniste qui dit “je”, qui affirme qu'il écrit lui-même ses mémoires et, en fait, qui ment du début jusqu'à la fin. Mais Defoe a très vite compris qu'entre quelqu'un qui dit “je” et qui dit vrai, et quelqu'un qui dit “je” et qui dit faux, il n'y a aucun moyen, hormis par des recoupements extérieurs au texte, de faire la différence. Il donne une foule d'explications, de relations de cause à effet extrêmement lourdes, quasi obsessionnelles, beaucoup de détails de lieux, de temps, de précisions sur ses activités, précisions qui sont complètement en dehors du réel, ses itinéraires, ce qu'il mange, ce qu'il dit à son chien ou à son perroquet, etc. Il multiplie les petits faits vrais, si bien que quand il dit par hasard “je ne sais pas”, on croit que c'est vrai. Autrement dit, “je ne sais pas, donc je ne dis pas” fonctionne comme “je dirais”, puisque quand je ne sais pas je ne dis rien, et le tour est joué. Il recommence dans tous ses romans qui sont tous des autobiographies fictives : *Moll Flanders*, *Colonel Jack*, et aussi *Roxana: the Fortunate Mistress*, et qui reposent sur le même mensonge initial. “Je” est un autre.

PIERRE SENGES

En parlant de mensonge, je vais lire tout de suite ce texte qui nous fait très envie depuis hier, parce que Evanghelia, qui a bien fait de venir et

de remplacer au pied levé, comme dirait le capitaine Achab, Abdelfattah Kilito, nous a fait découvrir un texte concernant Alexander Selkirk, donc vous auriez pu parler aussi de *Robinson Crusoé*. Borges, puisqu'il s'agit de lui, a écrit un poème consacré à l'*Odyssee*, livre 23, dans le recueil *L'Autre, le même*, et, une page avant, un poème – donc, il les rapproche vraiment, c'est très étonnant – consacré à Alexander Selkirk qui est le modèle de Robinson, un poème assez court que vous nous avez fait découvrir. On l'a lu ce matin et on voulait vous le faire partager :

“Je rêve que la mer, que cette mer m'encercler, mais de ce rêve enfin me voilà délivré par ces cloches de Dieu qui sanctifient le jour de ces très chères campagnes d'Angleterre. Cinq ans durant, j'ai souffert à ne regarder que des choses de solitude et d'infini. Elles sont à présent ce récit répété jusqu'à l'obsession à l'abri des tavernes. Enfin Dieu m'a rendu les hommes et le monde, les chiffres et les noms, les portes, les miroirs. Je ne suis plus celui qui éternellement ne voyait que la mer et sa steppe profonde. Comment pourrais-je faire pour que cet autre sache que c'est moi qui suis là, sauvé, parmi les siens ?”

(Applaudissements.)

Merci pour Borges ! Je ne sais pas si ce poème peut aussi faire écho à d'autres naufragés. Peut-être avez-vous des remarques à faire au sujet de l'attribution de l'*Odyssee* à un certain Homère ou de l'anonymat de *Sindbad le Marin*.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

On a même dit que l'*Odyssee* avait été écrite par une femme. C'est un peu antimachiste.

PIERRE SENGES

C'est la question que je voulais vous poser. Est-ce que vous croyez à cette théorie de Samuel Butler ?

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Non, évidemment pas.

(Protestations parmi les dames de l'assistance.)

PIERRE SENGES

Chapitre VII de son livre consacré à cette attribution : “Indications supplémentaires démontrant que l'auteur est une femme, jeune, déterminée et célibataire”.

(Rires.)

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Why not ?!

PIERRE SENGES

Ses arguments sont très convaincants, je trouve.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

C'est complètement absurde, d'abord parce que ça n'a pas été écrit, ensuite il n'y a pas un auteur. L'*Odyssee*, comme l'*Iliade* et comme ces poèmes qui fascinaient, est un poème de décentrement, c'est-à-dire qu'on s'attend à quelque chose et il se passe autre chose. Dans *Ulysse, Chante Ulysse, avec tous ses détours*, etc., qui a rencontré beaucoup de cultures, de civilisations, l'esprit des hommes donc, on a un programme disant que l'on va avoir un voyage normal. On a effectivement ce voyage normal dans l'*Odyssee*, dans tous les voyages où Ulysse ment. Il dit : "Je suis allé là, là et là, j'ai vu Untel", mais ce sont des mensonges parce qu'il a vu des choses hallucinantes, des choses qui n'existent pas. C'est un poème qui se place d'emblée dans la fiction, qui crée une attente, vous allez avoir une enquête, mais en fait le voyage est tout à fait autre chose. Il y a quelques autres retours, il y a Ménélas, par exemple, Nestor ou d'autres qui ont des retours parfaitement vraisemblables, tandis que là on est dans l'invraisemblable.

Cela n'a pas été écrit par un homme, ni par une femme, ni par quelqu'un d'autre, comme dirait Eschyle, quelqu'un du genre intermédiaire. C'est fait pour que des choses connues – qu'est-ce qu'une société, qu'est-ce que la mer, il y a des choses qui font l'objet de traditions narratives, poétiques, picturales, etc. – soient abordées d'un point de vue complètement décalé, qu'on soit surpris. C'est ce jeu de déplacement qui est fascinant.

PIERRE SENGENS

Est-ce que cela changerait quelque chose pour un traducteur ou un interprète d'imaginer de fixer ou non un auteur et de dire : cet auteur a un style ? Vous en parlez souvent, vous êtes traducteur d'une langue morte et cela pose déjà un problème d'ordre philologique.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Oui, parce que quand on traduit du Pindare, de l'Eschyle – ce que j'ai fait beaucoup – ou de l'Euripide, on a un auteur qui a un style très varié, donc on le reconnaît, il a ses trucs, finalement il devient presque un ami, on voit comment il fait d'une pièce à l'autre. Dans Homère, il faut absolument se l'interdire, parce qu'on ne sait pas qui a fait quoi, donc ça a pu être refait, réécrit, repris, même si le récit est d'origine, et surtout c'est une poésie qui est faite pour la variation, où l'on n'arrête pas de citer des versions possibles d'un récit puis de les démentir. L'idée d'auteur même, comme un demiurge qui tient tout et qui exprime dans sa langue une idée, ne tient pas la route, parce que c'est une poésie qui part du fait que tout a déjà été dit mille fois. Je dois dire que, comme helléniste philologue interprète, je m'oblige maintenant à n'interpréter que les textes que je traduis, parce que quand on traduit il faut vraiment voir comment on passe d'un mot à l'autre, voir le blanc entre les mots, entre les lignes, il faut essayer de se faire une idée de tout cela et on ne se laisse pas prendre dans le dilemme rythme ou sens, parce que comme tout va ensemble, on essaie d'attraper tout ça. Ce qui compte, c'est le temps du poème, comment un même énoncé peut revenir et change de sens parce qu'il arrive

deux minutes après. On voit que dans le temps d'un poème – même d'un poème aussi primitif, aussi naïf au sens où il essaie de dire la réalité – ce qui est frappant dans Homère, c'est que le bruit de la mer, l'écume, les gouttes, la salinité, tout le concret de la mer est extrêmement présent. Dans un poème naïf au sens où il représente la réalité telle qu'elle apparaît, on voit un sens qui se construit par un déplacement de discours. C'est dans le temps que ça se fait.

Donc, si l'on part de l'idée d'un auteur, on est fichu. Il faut voir comment ça se fait techniquement, en se disant que tout ce qui est ouvert a déjà pu être dit. Tout ce qui est ouvert est formulaire, mais ce n'est pas parce que c'est formulaire que l'agencement dans le temps ne crée pas un sens qui, lui, est propre à cette œuvre.

PIERRE SENEGES

Peut-être que l'on aura l'occasion de reparler de ces formules, c'est très important. Evanghelia, c'est peut-être rapidement dit, pour *Les Mille et Une Nuits*, lorsqu'on dit qu'il n'y a pas d'auteur, mais est-ce que la question s'est posée, est-ce que cette absence d'auteur en fait un texte problématique ou pas ?

EVANGHELIA STEAD

Cela crée un problème dans la réception de l'œuvre qui est très variée à travers le temps. Déjà, chez les Arabes, l'anonymat du texte est un grand défaut, on ne peut faire entrer dans le canon littéraire un texte sans auteur, sans généalogie, sans transmission, c'est un texte sans visage.

PIERRE SENEGES

C'est ce que j'avais cru comprendre, que cette absence d'auteur posait un problème de classification et d'entrée de ce texte dans un certain classicisme de la littérature.

EVANGHELIA STEAD

Tout à fait, dès le départ. Dans notre réception à nous, le problème se pose différemment. On a souvent l'impression qu'il s'agit d'une série de contes oraux racontés par des conteurs populaires, c'est loin d'être vrai. Mais disons que les conditions de narration dans cette œuvre, *la fiction d'oralité*, projetée au premier plan – puisque Schéhérazade raconte toutes les nuits (et à l'intérieur des histoires qu'elle raconte d'autres personnages n'existent que parce qu'ils content, n'existent que parce qu'ils sont narrateurs) – fait qu'une sorte de masque s'est posé sur l'œuvre et nous fait croire qu'il s'agit d'une série de contes oraux. Cela n'a rien d'oral, ne serait-ce que par le fait que Schéhérazade, lorsqu'elle entre en scène, est une jeune femme qui a longtemps étudié, qui possède une magnifique bibliothèque de mille livres. Puis intervient, de manière régulière, le motif du conte couché par écrit sur ordre de tel calife, de tel prince, ou finalement de Schahriar lui-même sur l'ensemble des *Mille et Une Nuits*, pour que la version écrite de ce long chef-d'œuvre entre dans le trésor.

PIERRE SENGES

Dès qu'une histoire plaît, on la met par écrit. Ce rappel-là est très intéressant et c'est beau de savoir qu'au départ on a une bibliothèque. C'est comme si on bouclait la boucle.

EVANGHELIA STEAD

D'ailleurs, si je puis me permettre une remarque complémentaire, on a une immense bibliothèque à la fin aussi : les *Nuits*, aujourd'hui, on ne peut les concevoir qu'en termes de multiples versions, d'une galaxie de textes, d'un fleuve. L'image est celle d'un labyrinthe. Dans un très beau poème intitulé *Métaphores des Mille et Une Nuits*, Borges travaille toutes ces images. C'est un texte qui, en français, par exemple, existe en quatre traductions au moins, qui ne sont pas des traductions d'une même œuvre, mais des variantes de quelque chose de bien plus vaste. Dès que l'on change d'époque, de traducteur, de langue, d'ère culturelle, on se trouve confronté à ce même phénomène de pluralité face aux *Nuits*.

PIERRE SENGES

En parlant de variantes et de réécriture, on va peut-être parler d'un mot sur le fait que, surtout concernant *Robinson*, on a affaire à une traduction, mais surtout à une retraduction, ce qui peut poser des problèmes. J'avais lu cette phrase de René Khawam à propos de l'autre naufragé : "Il fallait donc, pour retrouver le texte authentique, oublier Galland." Cela me fait penser d'une certaine façon à Sindbad et même à Robinson qui, lorsqu'ils sont en plein naufrage ou en pleine tempête, ont un vécu très difficile de cette tempête, mais une fois qu'ils sont rentrés chez eux, Sindbad surtout oublie complètement ses malheurs, et voilà pourquoi après il y retourne. Est-ce qu'il n'y a pas aussi un problème pour le traducteur de dire : j'en ai "bavé" pour cette traduction, c'était terrible, mais une fois que c'est terminé, je cherche un nouveau contrat ? !

(Rires.)

Sur la retraduction en général, Pétrus Borel, par exemple, est-ce que ça a été un problème, est-ce qu'il a fallu tuer ou noyer Pétrus Borel ?

FRANÇOISE DU SORBIER

En fait, je ne connaissais pas la traduction de Pétrus Borel il y a dix ans. Je vais vous raconter la genèse de cette retraduction. En bavardant à bâtons rompus avec des amis francisants, je disais que *Robinson* était le premier roman proprement dit, que c'était un bloc, un récit qui n'avait pas de chapitres et pas de dialogues, sauf quelques dialogues entre Robinson et Vendredi. Ils m'ont dit : "Mais tu plaisantes ! C'est plein de dialogues, ça s'ouvre sur un dialogue." J'ai répondu : "Ça ne s'ouvre pas sur un dialogue, c'est une rétrospective où Robinson revient... – Mais si, mais si, il y a un dialogue entre Robinson et son père. – Mais pas du tout ! Il y a un dialogue, effectivement, mais il est retranscrit par Robinson." Cela m'a rendue perplexe. En rentrant chez moi, je feuillette mon *Robinson* anglais. Évidemment, il n'y a pas de dialogue, c'est du récit rétrospectif. Je suis allée acheter la traduction

de Pétrus Borel et j'ai regardé. Effectivement, il commence par un dialogue ! Je reconnais que l'ouverture de l'original est difficile, parce que commencer un livre par une longue rétrospective au style indirect, avec des phrases de quinze lignes, c'est lourd, mais de quel droit changer la perspective narrative choisie par l'auteur ? J'ai regardé cela de près, j'ai tiqué, ensuite j'ai regardé un peu le vocabulaire. Là aussi, c'est un texte qui a été retraduit. Borel l'a traduit en 1836, mais il avait été traduit avant. Il a été publié en 1719 et traduit en France en 1720. Il a eu un succès considérable en Angleterre et un succès considérable en France aussi, et plus encore à la fin du XVIII^e à cause de Rousseau qui a dit que c'était le plus heureux traité d'éducation naturelle et le premier livre qui serait digne de la bibliothèque de son *Émile*. Là, vraiment, il avait un vade-mecum pour le XIX^e.

Toujours est-il qu'il y a eu une première traduction que j'aime beaucoup. Elle est très infidèle et pleine de contresens, mais elle est très fidèle au rythme et à la langue. C'est vraiment la langue sèche, rapide du XVIII^e siècle. Cette traduction de Thémiseul de Saint-Hyacinthe et Justus van Effen de 1720 a été en usage pendant un siècle et pillée pendant trois siècles. Elle a été encore rééditée en 1965, mais on ne mentionne même pas les noms des traducteurs. Il y a eu pendant la Révolution française une édition assez rigolote que j'ai vue à la Bibliothèque nationale, où l'on voit Robinson en *pater familias*, coiffé d'un bonnet qui n'est pas sans évoquer le bonnet phrygien, et tenant à la fin des propos qui sont ceux d'un Sans-Culotte.

(*Rires.*)

En dehors de ce Robinson révolutionnaire, au XIX^e siècle il y a deux traductions pratiquement concomitantes, celle de M^{me} Amable Tastu, 1835, et celle de Pétrus Borel, 1836. Outre qu'il prend quelques libertés avec les instances narratives, Pétrus Borel pense à l'évidence qu'il écrit beaucoup mieux que Defoe, donc il va le corriger et hausser le ton d'un cran. Par exemple, quand Defoe fait ses palissades – parce que c'est un obsédé de la palissade...

PIERRE SENGES

Il se protège beaucoup.

FRANÇOISE DU SORBIER

... il a toujours peur que les bêtes n'arrivent et qu'il se passe des choses épouvantables pendant la nuit, donc il met des palissades et il dit : *My stakes grew*, "mes pieux ont poussé", parce que c'étaient des arbres qui faisaient des rameaux. Évidemment, Pétrus Borel dit : "Mes arbres drageonnaient." De même, à un autre moment, il y a une très jolie expression, Robinson réfléchit sur sa vie et dit : *How strange a checker work of Providence is the life of man*, "La Providence fait de la vie d'un homme un bien étrange échiquier !" Rien de plus simple, mais c'est un peu trop simple pour Pétrus Borel qui dit : "Quel guillochis œuvré par la Providence que la vie de l'homme !"

(*Rires.*)

Je ne sais pas trop où il est allé chercher le guillochis, peut-être dans des dictionnaires spécialisés de graveurs où l'on trouve ce mot, mais cette tendance à la préciosité, à la complication, est une constante chez lui.

Moyennant quoi, la traduction n'est pas fidèle. Il a éreinté Thémiseul de Saint-Hyacinthe dans une préface absolument vipérine, mais il reprend tous ses contresens. Voilà pourquoi j'ai retraduit.

PIERRE SENGES

Mais vous avez eu l'élégance de ne pas éreinter Pétrus Borel dans une préface ?

FRANÇOISE DU SORBIER

Il a "duré" quelque chose comme cent soixante ans, et même plus, depuis 1836, et ma traduction est parue en 2012. Il a servi *Robinson*, c'est lui qui a été la plume de *Robinson* pendant un siècle et demi.

PIERRE SENGES

Et on s'en sert pour faire des éditions pour enfants, je crois.

FRANÇOISE DU SORBIER

Oui.

(Rires.)

On coupe beaucoup dans le texte. Comme c'est une traduction extrêmement "pâtissière", il a mis trois couches de chantilly sur quelque chose qui était une tarte fine aux pommes. Dans les éditions pour enfants, on a supprimé tout ce qui était réflexions philosophiques et théologiques sur la vie. Cela a été coupé, ainsi que les aventures après l'île, parce que ça ne se termine pas sur l'île. On a des versions tronquées, mais qui s'appuient sur la version de Borel, notamment l'histoire du père, cela m'a beaucoup énervée, parce que j'ai retrouvé dans une traduction que j'avais offerte à mes enfants : "Finalement, je n'aurais pas dû contredire papa." Il y a deux pages et demie, dans le *Robinson* original, de conversations très tendues entre Robinson et son père, et cela devient cette réflexion niaise. Voilà comment on a fait se transformer une œuvre en quelque chose entre la comtesse de Ségur et Jules Verne.

PIERRE SENGES

Juste un petit détail, si je peux me permettre : vous avez retraduit le titre ?

FRANÇOISE DU SORBIER

Oui.

PIERRE SENGES

Parce que le vrai titre fait une demi-page : "Les aventures de Robinson Crusocé échoué sur une île pendant vingt-sept ans...".

FRANÇOISE DU SORBIER

Je vous parlais de l'écriture du désastre. Il fallait appâter le chaland et donc lui dire qu'il allait trouver à l'intérieur des choses absolument extraordinaires. Voici le vrai titre : "La vie et les étranges et surprenantes aventures

de Robinson Cruséo de York, matelot, qui vécut vingt-huit ans tout seul sur une île déserte sur la côte d'Amérique près de l'embouchure du grand fleuve Orénoque, après avoir été jeté sur le rivage par un naufrage où tout l'équipage périt avec lui, avec un récit de la façon dont il fut enfin étrangement délivré par des pirates (écrit par lui-même), Londres, 1719".

PIERRE SENDES

Vous auriez dû traduire ce titre, cela aurait fait un feuillet en plus !

(Rires.)

J'ai cru comprendre ce matin qu'il y avait des problèmes de feuillets.

FRANÇOISE DU SORBIER

Mais je l'ai fait !

PIERRE SENDES

Concernant Ulysse, vous n'avez pas traduit l'*Odyssee*, vous avez traduit beaucoup d'autres géants de la littérature, mais si vous aviez à retraduire l'*Odyssee*, est-ce qu'il faudrait tuer Grimal et Jaccottet ?

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Non. Jaccottet certainement pas, c'est un immense poète et un très grand traducteur. Maintenant, il y a une espèce de mouvement en grec et en latin, enfin on se remet à traduire. Ce qui manque justement, comme tout traducteur va dire que les autres sont mauvais, sinon on n'existerait pas, c'est un forum. J'ai assisté ce matin à un atelier d'italien, c'était magnifique. On pourrait confronter les traductions, puisque tous disent que les traductions des autres sont académiques, mauvaises, ce qui n'est pas vrai. Paul Mason pour l'*Iliade*, ce n'est pas académique du tout. Bérard, c'est encore autre chose, pour l'*Odyssee*. Comme on retraduit, ce serait bien que les arguments soient donnés publiquement, parce qu'on est devant des choix. De mon côté, si je traduis, c'est parce que le niveau baisse, il y a de moins en moins d'étudiants qui font du grec. Dans mes séminaires, j'ai une petite minorité d'étudiants hellénistes, des gens qui font du cinéma, de l'anthropologie, du théâtre, donc qui ont lu Homère. Je leur traduis chaque fois en feuilletton. Je vais peut-être arriver à traduire l'ensemble. Il ne s'agit pas de détrôner, il s'agit simplement d'avoir une autre visée. Jaccottet, je trouve cela magnifique, sauf qu'il a pris une forme plus ou moins métrique courte, qui est plus courte que l'hexamètre. Un hexamètre dactylique, c'est comme une strophe. Ça commence d'une certaine manière, souvent il y a une rupture, ça se renverse, etc. Au début, on a des mots grammaticaux, puis on a la formule à la fin. Ou bien la formule est visée comme la grande chose que l'on doit dire, ou au contraire elle sert un peu de bouche-trou, cela dépend des passages. Souvent, les formules sont plus mécaniques, c'est vrai, dans l'*Odyssee* que dans l'*Iliade*.

Traduire, pour moi, correspond à une interprétation, c'est une certaine idée. J'ai décidé de ne pas traduire en rythme, de ne pas faire comme Philippe Brunet qui a voulu retrouver un hexamètre français avec les accents.

Je dis que ce n'est pas la peine. Le français n'a jamais eu cette forme et ne l'aura pas. Pourquoi faire cela ? Par contre, l'aspect grammatical aurait tous ces mots de grammaire qui lancent la phrase comme un pas de danse qu'il s'agit de lancer, c'est plutôt cela que je vais traduire. Je fais des lignes, j'essaie de respecter chaque fois le vers grec, plus longues que celles de Jaccottet, en essayant d'être le plus littéral possible mais en essayant de mettre l'accent sur le mouvement, ce qui fait que je ne vais pas traduire les formules toujours de la même manière, alors que ce sont les mêmes formules, puisqu'il s'agit de voir comment elles font sens dans le contexte.

Ce sont des choix. Cela ne veut pas dire qu'une traduction en remplace une autre, de toute manière elle ne remplacera jamais le texte d'origine, mais cela veut dire qu'une traduction est une certaine idée de la littérature. Vu ce que fait le roman, avec la fragmentation ou au contraire le retour à des formes narratives classiques, c'est pénible, je pense que l'on a besoin maintenant peut-être, d'un point de vue expérimental, d'une confrontation avec l'épopée dans la littérature contemporaine. Elle est autre chose que de la science-fiction, mais avec une épopée travaillée linguistiquement. Je crois que la traduction de l'épopée peut offrir quelque chose. Il ne s'agit pas de dire que c'est un genre qui s'impose, pas du tout, mais par rapport auquel le roman ensuite pourra bouger.

Il ne s'agit pas d'une guerre des traductions. C'est plus fondamentalement peut-être une opposition quant aux idées de la littérature et aussi – je voudrais y insister énormément – aux idées de l'enseignement. Le latin et le grec ne sont pas vraiment en train de mourir. Le latin, c'est quand même un cinquième des élèves dans les collèges, mais on renonce de plus en plus à lire des poètes. On s'intéresse aux gladiateurs et à des choses de ce genre, pourquoi pas, alors que, d'expérience, on voit qu'il y a une vraie émancipation possible par la traduction. Un enseignant, lui-même un peu fou de poésie et de littérature, peut enseigner un texte de Virgile d'abord en l'analysant grammaticalement, donc en passant à travers les fourches caudines de la rigueur, donc la défamiliarisation totale par la grammaire latine, qui n'est pas une grammaire joyeuse mais qui est en fait très facile. Si l'on passe par l'analyse et que l'on met à plat le sens du texte de manière très scolaire mais très claire, on dit : maintenant, vous avez tous ces éléments, allez-y, traduisez. J'ai eu des exemples de copies de quatrièmes, troisièmes, c'est parfois stupéfiant ce que des gens peuvent faire avec le début de l'*Énéide*, avec *Horace*, il y a des choses qu'aucun traducteur n'a pu faire, parce que c'est le dépaysement par la grammaire, par la syntaxe, qui fait que l'on peut l'acquérir dans sa propre langue, quand on a vu de quoi ça parle. Si c'est intéressant – c'est pour cela que l'on prend de très grands textes comme Virgile, Lucrèce – on redécouvre des capacités expressives. Je pense qu'il faudrait vraiment enseigner la traduction, et pas la version – la version, cela veut dire qu'on prend un texte, on enlève le contenu et on le verse dans une autre langue. Il faut savoir le faire, il ne faut pas se tromper, il ne faut pas prendre un datif pour un optatif, mais ce n'est pas traduire du tout. À l'université, on enseigne la version et jamais la traduction.

(Applaudissements.)

PIERRE SENGES

Vous avez écrit, et je trouve cela très beau : “Traduire est un exercice essentiel qui permet de reconnaître dans l’autre son propre travail.”

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Oui, c’est tout le problème. Maintenant, on voudrait arriver, au-delà des identités nationales qui nous pèsent de manière tellement horrible, à un vrai cosmopolitisme. C’est un autre débat que celui d’ici. On s’acharne pour ou contre l’anglais international, qui peut servir. Comme disait un ami linguiste, qui pourtant défend le français, au moment du tsunami, quand quelqu’un disait : “*Water ! Water !*”, il sauvait des centaines de vies, parce que tout le monde connaissait le mot *water*. Il ne s’agit pas de ne pas apprendre une langue internationale, mais il s’agit de comprendre quel rapport on a avec la réalité, c’est un rapport historique qui se fait par la langue. Il faut apprendre à traduire, parce que en traduisant dans sa propre langue on apprend les autres langues, on apprend aussi le passé de sa propre langue et on voit comment les gens qui s’expriment, qui parfois bafouillent devant nous, qui essaient de dire quelque chose, travaillent leur propre langue. C’est le travail sur sa propre langue, qui est la langue maternelle, qui est la base même de la traduction, parce qu’on est estomaqué quand on reçoit une formule homérique en pleine figure, on ne sait plus quoi faire, donc on doit trouver des choses, mais du coup on s’interprète soi-même. Si la traduction devenait vraiment une discipline essentielle, on pourrait mieux comprendre les autres dans leur propre travail sur leur langue, au lieu de dire : c’est comme ça.

PIERRE SENGES

Cela rejoint un peu deux auteurs qui sont aussi traducteurs, Jacques Roubaud et Jean-Paul Manganaro. Jacques Roubaud conseille très souvent d’accepter une traduction comme faisant partie du patrimoine national. Jean-Paul Manganaro, traducteur de l’italien, explique aussi qu’un texte traduit fait violence à la langue qui le reçoit. C’est vraiment très intéressant de voir cette violence que nous font agréablement les traducteurs.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Dans la science de la traduction, dans la traductologie, il y a les ciblistes et les sourcistes. Je ne crois pas du tout à cette opposition, parce que cela veut dire que l’on passe d’une langue à l’autre. Or, on ne traduit pas des langues, on traduit des textes, et cela n’a rien à voir. On doit déranger. Ce n’est pas le cas toujours, mais même dans Homère, où la langue homérique est tellement pesante, il y a un travail de la langue contre la langue. Dans le texte d’origine, même chez les grands classiques, ils n’utilisent jamais une langue telle qu’elle est, ils la transforment, ils la travaillent pour dire quelque chose d’autre. À mon avis, ce qui fait qu’un texte, même ancien, est traduisible, ce n’est pas sa langue. Par exemple, cette formule “la mer glauque et lumineuse”, on ne sait pas ce que veut dire *glaukos*, bleu, bleu clair, etc.

PIERRE SENGENS

On en a parlé hier, on n'a pas résolu la question !

PIERRE JUDET DE LA COMBE

“Ce n'est pas parce que ta mère s'est tellement acharnée, impitoyable, que tu es né de la mer glauque”, je pense qu'il faut traduire par lumineuse, parce que le mot fait entendre quelque chose de radieux au moment même où ça ne va pas, parce qu'il dit : “Ton père, ce n'est pas Pellée, ce sont les rochers inaccessibles.” On voit bien que la mer est quelque chose que l'on ne peut absolument pas maîtriser. Mais il y a un choc dans les mots. Ce qui est traduisible, c'est la manière dont une expression est nouvelle au sens où elle vient heurter des manières de dire traditionnelles. Ce qui fait qu'un texte est traduisible, paradoxalement. Plus un texte est singulier, plus il est traduisible parce qu'on sort du code de la langue. On ne pourra jamais traduire le code de la langue. Par contre, on peut traduire ce mouvement dans la langue qui fait que l'on fait entendre autre chose que ce que les mots sont programmés pour dire. C'est en ce sens que je ne crois pas du tout aux ciblistes et aux sourcistes. Il y a les traductions qui aplanissent et les traductions qui essaient de faire entendre ce travail historique d'un auteur dans la langue mère.

(*Applaudissements.*)

EVANGHELIA STEAD

Juste une remarque pour dire que les traductions en ce sens ne sont pas seulement des grands textes qui arrivent dans une littérature et qui finissent par en faire partie, mais également des faits de langue. On a souvent observé autour des épopées qu'il y a les traductions qui ont fait date parce qu'elles ont été des moments particulièrement importants dans une langue. Je pense que ce nouvel élan autour des épopées et des textes grecs et latins correspond à une manière de penser le français aujourd'hui, à un français capable de rendre les classiques.

PIERRE SENGENS

On va peut-être maintenant se plonger à l'eau concernant l'écriture, la traduction et l'évocation de ce monde marin, de la navigation, avec tous les problèmes géographiques et techniques que cela peut poser. Je voudrais avoir vos différents commentaires de lecteur/traducteur à ce sujet.

EVANGHELIA STEAD

À propos de *Sindbad*, on a des réalités de départ très différentes. Des traducteurs qui travaillent sur des manuscrits différents. Dans un sens, on ne peut pas les comparer entre eux, ils ne renvoient pas tous au même texte. Puis c'est un conte dans lequel la mer, curieusement, est très peu présente. La mer sert de formule d'ouverture, elle sert à Sindbad pour qu'il prenne la route, pour qu'il parte à l'aventure, mais ce n'est pas un vocabulaire réellement présent. Par exemple, on en discutait rapidement hier, pour dire *bateau*, *navire*, le texte arabe emploie le terme *markab* qui est

le plus passe-partout qui soit, qui veut dire *véhicule* et que vous pouvez utiliser pour une voiture ou un cheval. On est loin du vocabulaire technique, de ce point de vue-là.

PIERRE SENGES

La langue arabe, sur cette question-là, était pauvre en termes marins et devait emprunter, y compris pour décrire parfois des animaux, un vocabulaire plus littéraire et jouer avec un double sens ou des métaphores, ou des associations de mots.

EVANGHELIA STEAD

Je ne suis pas assez avancée pour pouvoir vous répondre de manière compétente sur le vocabulaire des animaux. Le fait est que les contes des *Nuits* viennent souvent de très loin, du persan, du sanscrit, tout cet arrière-plan est important. Tout un vocabulaire technique dans *Sindbad* concerne les marchandises, la découverte des matériaux précieux, des épices. Sindbad revient avec des épices. À la fin de chaque récit de voyage, il y a une île supplémentaire sur laquelle il trouvera quelque chose à rapporter dans ses ballots.

PIERRE SENGES

Il aime beaucoup ramener de la marchandise.

EVANGHELIA STEAD

Oui, puis les mots qui viennent avec. Sindbad revient avec les épices des mots. Cet aspect-là du conte est très séduisant. Mais pour ce qui est de la langue arabe, je suis frappée par le fait qu'un des dictionnaires arabes modernes, celui de Boutros al-Boustani, qui date de la fin du XIX^e siècle, où il s'agit – cela me semble passionnant – d'étendre la langue classique, parce que l'arabe vit ce que l'on appelle l'éveil, la *nahda*, il faut donc trouver des mots, réinventer des termes capables de rendre le monde contemporain. Un certain nombre d'intellectuels y ont travaillé, entre autres Boutros al-Boustani avec ce dictionnaire qui fait encore aujourd'hui référence. Il porte le titre *Muhit al-Muhit, l'Océan des océans*. Il vous donne tout de suite l'idée que la langue est comme une mer, surtout la langue arabe, et on peut d'ailleurs avoir ce même sentiment avec le grec. C'est une langue immense. Vous ne savez pas exactement où vous êtes, comme sur l'océan, parce que la langue a une très longue histoire, des vocabulaires divers et variés avec des formules syntaxiques. Donc, à chaque moment vous êtes jeté à l'eau. Heureusement qu'il y a le dictionnaire.

PIERRE SENGES

À propos de cet océan des océans, une citation de notre absent Kilito qui écrit : "Signalons que le mot *bahr* est l'équivalent arabe de mer, mais il signifie aussi cavité de l'utérus. Le verbe *tabahra* signifie s'enfoncer, pénétrer en avant ou au fond, chercher à approfondir, être plongé dans l'étude d'une science, parler de la science et se référer à l'élément marin. Celui qui possède un grand savoir est une mer."

EVANGHELIA STEAD

D'ailleurs, j'ai demandé à Abdelfattah Kilito pourquoi ce titre, et il m'a dit : "Le dictionnaire cherche à faire le tour des mots comme l'océan fait le tour de la terre". C'est une très belle image.

PIERRE SENGES

C'est magnifique. Le vocabulaire de la mer et de la navigation chez *Robinson*, vous avez un avantage qui est que vous avez navigué, vous avez même peut-être plus navigué que Defoe. Non seulement vous avez travaillé plus longtemps sur son livre, mais en plus vous avez pris la peine de faire de la voile.

FRANÇOISE DU SORBIER

J'ai navigué sur de petits voiliers seulement, mais n'empêche que cela m'a beaucoup aidée de savoir ce que faisaient les vents, ce que faisaient les voiles, de connaître les manœuvres de base. Je pense que Defoe n'avait pas beaucoup navigué. Il a été passager sur des bateaux marchands essentiellement. Mais son Robinson, lui, est un marin de vocation. Il cherche surtout à s'évader de la route paternelle. Ce qui m'a posé problème, ce ne sont pas tellement les manœuvres maritimes, ce sont certains mots tout bêtes qu'on lit sans aucun problème parce qu'ils existent aujourd'hui, ils ont un sens de mot-valise, mais quand il s'agit de désigner des choses de 1719 ou d'avant 1719, il ne faut pas oublier que le naufrage de Robinson date de 1659 et qu'il y avait des objets, des manœuvres ou des techniques qui n'existaient pas avant. Quand vous trouvez un mot tout simple comme *cabin*, sur un bateau, à la lecture vous ne le remarquez pas, au premier jet vous mettez cabine, mais après vous vous dites que les bateaux marchands n'avaient peut-être pas ce genre de luxe. Donc, vous allez voir et vous vous apercevez qu'effectivement la notion de cabine n'existait pas. *Cabin*, c'était uniquement la chambre du capitaine. Que veut dire Robinson quand il parle de sa *cabin* ? Je suis allée voir dans les dictionnaires contemporains et, dans les dictionnaires de l'époque, *cabin* est traduit par cabane. Allez dire à des lecteurs de 2013 : "Je suis descendu au deuxième entrepont dans ma cabane" ! Ça ne marche pas non plus. Le mot *cabin* désignait bien l'appartement du capitaine, et pour les passagers et les officiers supérieurs, il y avait une sorte de box aux cloisons de planches ou de toiles démontables. Je pense que c'est à cela que Robinson fait allusion. Du coup, j'ai utilisé le mot "chambre" pour le capitaine, et pour Robinson j'ai parlé de sa "couchette".

Il y a aussi les armes à feu. Cela a été un cauchemar. Defoe parle partout de ces armes, *gun*. Cela peut être un pistolet, un fusil, un canon. Est-ce qu'avant 1719 on peut parler de fusil ? Ce qui aide et n'aide pas, c'est qu'il y a des gravures. Robinson a été représenté avec des armes, mais qu'est-ce que c'est ? Une arqubuse, un mousquet, un tromblon ?

PIERRE SENGES

Comment a traduit Borel ?

FRANÇOISE DU SORBIER

Borel ne s'est pas posé le problème, il a repris ce qu'avait mis Thémiseul, et Thémiseul ne s'est pas posé de problème non plus, il a traduit par fusil. J'étais là avec mon fusil, est-ce qu'on peut dire fusil, est-ce qu'on ne peut pas dire fusil. Je suis allée voir quel était le système de mise à feu. J'ai découvert avec consternation (parce que les armes à feu ce n'est pas vraiment mon domaine) qu'il y avait une platine à rouet et une platine à silex.

(Rires.)

Quelle était l'arme de Robinson ? Je suis allée voir dans les musées. Après moult consultations de catalogues de musées, j'ai vu qu'il existait à Vienne, à l'époque qui m'intéresse, un fusil à rouet. J'ai poussé un soupir de soulagement, parce que le mot "fusil" existe en arabe au XVII^e siècle, mais le fusil tel que nous le connaissons n'arrive qu'à la fin du XVII^e siècle. Le fusil de chasse que nous connaissons, c'est fin XVIII^e. Donc, il s'agit d'une arme à rouet et on peut parler, parce que le mot existe dans les catalogues des musées, d'un fusil et j'ai bien précisé qu'il s'agissait d'un rouet. Bien entendu, on est obligé de mettre des notes. Quand on a affaire à un texte ancien, qu'il s'agisse de l'*Odyssée*, de *Sindbad* ou d'un texte du XVIII^e, on ne peut pas malheureusement en faire l'économie, dans la mesure où l'on parle d'objets qui n'existaient pas à l'époque ou qui avaient un sens différent.

Le troisième mot qui m'a donné du fil à retordre dans tous les problèmes d'habillement, c'est celui qui désigne les chaussures de Robinson. Il ne veut pas aller pieds nus et il récupère des chaussures sur un navire qui vient faire naufrage au large de l'île et il parle de ses *pumps*.

(Rires.)

Évidemment, dans tous les dictionnaires vous trouvez escarpins ! Il y a un petit malaise. Ce qui est assez amusant, c'est qu'il les définit lui-même quelque part comme des chaussures bien moins bonnes que nos "chaussures anglaises", mais que l'on peut porter à l'intérieur. Donc, le texte même m'a autorisée à utiliser le mot "chaussons", parce que la définition qu'il en donne à l'intérieur du texte, ce sont des chaussures d'intérieur assez molles, avec une toute petite semelle, et ça s'apparente à des chaussons. Mais je vous assure que les *pumps* m'ont donné des cauchemars !

PIERRE SENGES

Autre sujet de cauchemar, peut-être, le choix entre archaïsme et modernité, ne pas faire d'anachronismes et ne pas rendre un texte obscur non plus.

FRANÇOISE DU SORBIER

C'était assez corde raide, parce que j'ai pris le parti de ne pas utiliser de mots qui n'étaient pas encore en usage à l'époque de l'écriture. Je n'ai pas utilisé de mots que Defoe ou qu'un Français de l'époque n'aurait pas pu utiliser, mais par ailleurs je me suis interdit d'utiliser des archaïsmes et de mettre dans ma langue de traducteur des mots qui nécessitent une note. J'ai mis des notes pour l'auteur, mais pas du tout pour mon vocabulaire à moi. J'ai essayé de ne pas utiliser des structures archaïsantes, ni une ponctuation archaïsante, mais d'avoir un vocabulaire le plus simple possible.

Donc, j'étais coincée aux deux entourures, si je puis dire : pas de mots antérieurs à 1719 et pas de structures qui ne seraient pas compréhensibles par un lecteur contemporain.

PIERRE SENDES

À propos de techniques de navigation ou de géographie, ces questions-là... ?

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Sur la technique de navigation, pas tellement. Il y a parfois un mot comme *épicrian*, est-ce que cela veut dire le pont supérieur ou la vergue ? Je pense qu'on peut trancher, c'est la vergue. C'est plutôt sur les mots. En grec, il y a quatre mots pour dire mer, et parfois cinq. Quelquefois, on trouve deux fois les synonymes dans le même vers, et on est bien embêté. On a mer et océan, l'océan ce n'est pas la mer. Il y a *thalassa*, qui est le mot le plus courant, qui n'est pas un mot d'origine grecque, on ne sait pas d'où ça vient. Il y a *pontos*, c'est le pont, la mer en tant que passage. Il y a la mer en tant qu'eau salée, *als*, *alos*. Il y a la mer en tant que large, c'est *pelagos*, que l'on a encore dans les filets pélagiques. Parfois aussi, pour dire mer, on emploie un mot de la famille de *limne*, de la même famille que *leimon*, la prairie, autrement dit les hauts-fonds. Comment faire ? On est beaucoup plus pauvre, et parfois les mots ont les mêmes épithètes. *Au visage de vin*, par exemple. Est-ce qu'il faut traduire *oinopa* par *au visage de vin* ? Ça va faire comique, il faut faire attention.

À propos d'archaïsme, je crois que les anciens employaient des mots qu'ils théorisaient, ils appelaient ça des *glottai*, c'est-à-dire des mots rares ou des mots d'emprunt, ils employaient des mots qu'ils ne comprenaient pas. On voit bien qu'il y a des mots, métaphoriques ou pas, pour lesquels dans Homère et dans Hésiode ça n'a pas le même sens, visiblement. Ce sont des mots énigmes, des mots chargés de passé, donc de la tradition poétique. Il faut essayer de reconstruire le sens que l'auteur de tel passage lui donne. Par exemple, *la mer sans vengeance* ou *la mer sans récolte*, *atruketos*. En fait, il ne savait pas bien, parce que, derrière, il y a le mot *truks*, c'est la grappe, parfois c'est la lie du vin. Comme la mer est pure, c'est la mer sans lie, donc ça ne marche pas. Eux, ils comprenaient *la mer infatigable*. Ils ne pouvaient pas déduire le sens d'infatigable du mot, donc ils faisaient un peu des entourloupes, mais c'est l'idée qu'ils avaient de la mer. On voit bien que, dans la poésie, les mots ne sont pas des notatifs, ils sont posés comme des mots. Quand on traduit une tempête, il est clair que, quand Homère raconte une tempête où Ulysse est pris, c'est fait comme le schéma d'une bataille, on parle de l'assaut terrible de la vague, il y a une scène de guerre qui est derrière. À un moment, on voit Ulysse face au monstre Scylla qui est un monstre marin, il arrive avec ses deux lances pour essayer de le combattre, ce qui est absurde. C'est comme si le poème, par une espèce d'ironie, disait : "Je raconte le héros qui a pris Troie avec deux lances, face à la mer" – Scylla est une espèce de représentation de la mer dans toute sa violence, et on voit bien que ça ne va pas, c'est ridicule. C'est là où le poème analyse son propre objet.

J'ai fait le relevé de toutes les formules pour la mer. Ce qui est frappant, c'est qu'il y a plus de formules sur la mer dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, alors que dans l'*Iliade* il ne se passe rien sur mer, c'est entièrement terrestre. Dans l'immense bouclier d'Achille qu'Héphaïstos fait au chant XVIII, parce que Achille a perdu son bouclier qui a été pris par Hector, donc on lui fait une nouvelle arme, il n'y a aucune scène de mer. Dans les papyrus, ç'a été rajouté. Pourquoi n'y a-t-il aucune scène de mer ? Parce qu'il n'y a pas vraiment de travail, pas vraiment de culte, on ne peut pas danser sur la mer, alors que dans les vignes, partout, on peut danser, donc on peut figurer cela. La mer, on ne la figure pas vraiment.

Par contre, la mer est décrite de façon incroyablement précise dans les comparaisons de l'*Iliade*. C'est très intéressant. Au chant II, l'armée est présente et Agamemnon, pour la mettre à l'épreuve, dit : "Rentrez chez vous, on va perdre, on ne va pas gagner." Ils s'en vont et à ce moment-là l'armée grecque est décrite comme une mer en furie, avec les vents. Ensuite, ils se font engueuler tous par Ulysse, donc ils reviennent dans l'assemblée, et le mouvement contraire est décrit aussi comme une mer en furie ou presque avec les mêmes mots. Ensuite, quand l'armée des Grecs s'en va vers Troie, à la guerre, c'est aussi décrit comme une mer en furie.

PIERRE SENGES

Ce sont des passages très beaux. C'est cette idée que, quand la mer est un objet de métaphores, les élans sont encore plus intéressants.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

C'est très concret. L'armée grecque va vers Troie : "Comme quand, sur la plage assourdissante, la houle de la mer se précipite compactement mue par le zéphyr, d'abord elle dresse sa crête au large puis éclate sur la côte en grand tonnerre et autour des quatre rondeurs qui va, elle culmine et crache la poussière de l'eau, de même étaient compactement mues les phalanges des Danaens sans interruption vers le combat." On a plusieurs comparaisons de ce type où c'est extrêmement concret. Quand on prend la tempête dans l'*Odyssée*, c'est construit de manière beaucoup plus schématique. Je vais vous lire le début, c'est la première grosse vague qui s'abat sur le radeau qu'Ulysse a construit en venant de chez Calypso pour finalement rentrer chez lui. Finalement, il y a une tempête. Est-ce que Poséïdon n'est pas content de son retour ? Il dit : "J'aurais mieux fait de mourir à Troie." "Il disait cela quand d'en haut arriva une vague immense dans un terrible assaut. Elle prit le radeau dans ses cercles et lui-même tomba loin du radeau, l'aviron de gouverne s'échappa de ses mains, le mât se brisa au milieu sous l'ouragan terrible qui venait dans la fusion des vents. La voile, la vergue tombèrent au loin dans la mer." C'est une répétition de ces mêmes mots, tomber, loin, etc. C'est très géométrique, très schématique, ce n'est pas un alizé.

Après, par contre, ce qui est assez beau, c'est qu'il est sous l'eau et là, au contraire, il devient lui-même monstre marin. Il a avalé beaucoup d'eau, il ne peut pas remonter, "pris dans l'élan de la vague immense qui alourdissait les vêtements offerts par la divine Calypso, tard il fit surface et de

sa bouche recracha la saumure amère qui, à grands flots, faisait bruit en sortant de sa tête”. Il devient lui-même une source d’eau. Il y a les mots “faisait bruit” qu’aucun des traducteurs n’a gardé. C’est vraiment le bruit de l’eau qui ruisselle, donc il est lui-même un monstre marin.

Par contre, quand il remonte sur son radeau, il est emporté, et là, ce qui est intéressant, c’est que pour dire la violence d’un mouvement marin, Homère, qui a fait dans l’*Iliade* des tas de comparaisons maritimes, va faire une comparaison terrestre : “la vague immense l’emportait dans son flux là et là, comme quand le borée d’arrière-saison emporte les chardons sur la plaine et que, serrés, ils se tiennent les uns aux autres, de même les vents en haute mer portaient le radeau là et là. Tantôt le notos le jetait au borée pour qu’il l’emporte, tantôt l’euros le cédait au zéphyr pour qu’il le poursuive.” On est dans une scène naturelle de tempête, et ce qui va arriver, c’est une déesse. Il n’y a aucun dieu dans aucune comparaison homérique. Arrive Leucothée. Elle se met à la même place qu’Ulysse sur le radeau et elle le sauve. Le récit reprend ses droits, d’une certaine manière. Ce qui est tout à fait passionnant, quand les romantiques disaient qu’Homère était naïf, c’est-à-dire qu’il s’intéressait vraiment aux choses de très près. Le poème qui est dans un récit héroïque, la lutte contre la mer, c’est-à-dire contre Poséidon, la lutte d’Achille contre les Grecs, s’ouvre parfois sur l’expérience vécue de manière extrêmement précise, avec des formules très riches, une syntaxe beaucoup plus compliquée que dans le récit, les phrases sont heurtées, avec des comparaisons qui vont de deux à trois, voire dix vers parfois. C’est comme si le récit déléguait à la comparaison le soin de représenter le monde vécu des auditeurs, pour qu’ils se construisent une expérience, alors que ce sont des choses qu’ils voient, pour qu’ils puissent se figurer ce que c’était que ce monde héroïque qui est un monde définitivement mort. Il faut voir qu’Achille, etc., nous ne le serons jamais, ce sont des demi-dieux et les dieux n’engendrent plus, donc c’est un monde définitivement perdu et la force de ce monde existe par la comparaison où les dieux n’interviennent jamais, sauf les vents, etc.

C’est une poésie qui sait qu’elle parle d’un passé révolu et qui, pour donner la force de ce passé, ne se contente pas de le grandir, mais le décrit par des expériences dans une autre langue qui est celle des comparaisons.

FRANÇOISE DU SORBIER

En vous écoutant, j’ai regardé la scène du naufrage dans *Robinson*, et je me rends compte que Defoe a reproduit pratiquement la même suite d’actions. C’est incroyable. Ils ont la même technique, deux jours et demi, c’est l’amplification épique, mais il y a la même lame qui fait basculer leur navire ou radeau, puis ils nagent longuement sous l’eau, ensuite ils sont dressés sur des rochers où ils se font mal, ensuite – c’est quand même bizarre, c’est le même détail – ils se cramponnent à un rocher, le temps que la mer reflue. Pendant que la mer reflue, ils avancent et la vague d’après n’a plus le pouvoir de les aspirer vers le large. Quand ils arrivent, ce n’est encore pas fini, ils cherchent un arbre et tous les deux vont passer la nuit dans un arbre. C’est exactement la même chose. La description est complètement analogue, je le découvre :

“Mais je m’aperçus bientôt qu’il me serait impossible de l’éviter. Je vis la mer s’avancer à mes trousses, haute comme une montagne, furieuse comme un ennemi que je n’avais ni les moyens ni la force de combattre. Je m’appliquais à retenir mon souffle et à rester à la surface de l’eau. Je m’efforçais aussi de nager sans reprendre haleine en direction de la côte, si possible. Je n’avais qu’une crainte à l’esprit, que la vague qui m’amènerait loin vers le rivage en s’y brisant ne m’entraînât avec elle en se retirant. Celle qui s’abattit sur moi m’ensevelit aussitôt à 20 ou 30 pieds en son sein et je me sentis emporté très loin vers le rivage avec une force et une vitesse prodigieuses. Je n’en retins pas moins mon souffle et m’appliquai à nager de toutes mes forces pour avancer encore. J’étais près d’éclater, faute de respirer, quand je me sentis remonter et, à mon grand soulagement, m’aperçus que ma tête et mes mains crevaient la surface de l’eau. Je ne pus me maintenir que deux secondes à peine, mais cela me soulagea fort et je repris souffle et courage”, etc. C’est complètement inspiré d’Homère, à ceci près qu’il y a là, je crois, une dimension de naissance. Je crois qu’il y a des contractions de la mer et qu’il est dans un univers...

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Là, ce n’est pas le cas. La mer, c’est méchant, ce n’est pas maternel.

FRANÇOISE DU SORBIER

Là, c’est les deux. Disons que c’est l’accouchement vécu comme un traumatisme.

EVANGHELIA STEAD

À propos de naissance, dans le conte de Sindbad c’est très clair. La mer est un utérus et en arabe, d’ailleurs, c’est le même mot pour les deux, Abdelfattah Kilito, présent quoique absent, le rappelait à l’instant. Je vous lis un petit passage de la traduction de Khawam : “Nous mîmes à la voile par une mer houleuse qui se fustigeait elle-même de ses vagues, et gagnâmes ainsi le vaste océan briseur de navires, profond domaine où celui qui entre est considéré d’avance comme perdu, et où celui qui sort ne peut que s’estimer le bénéficiaire d’une seconde naissance” (troisième voyage). À propos de seconde naissance, il y a régulièrement dans le conte de Sindbad un étrange sommeil, il tombe dans un étrange sommeil. Il s’assoupit sous un arbre et le navire sur lequel il naviguait disparaît à l’horizon sans qu’il s’en rende compte. Il navigue sur un radeau, sur un fleuve, et passe sous une montagne obscure. Tout à coup, le sommeil le saisit, il s’assoupit, il se réveille de l’autre côté, il est dans une prairie paisible, il rencontre des êtres humains avec qui il peut échanger des mots compréhensibles. Quelque chose de très profond tourne autour du sommeil comme seconde naissance ou comme renaissance.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Dans la poésie d’Homère, ce n’est vraiment pas ça. La mer, c’est le vide, le chaos, c’est le lieu des tempêtes, c’est le chaos d’Hésiode, ce n’est pas le tohu-bohu de la Bible, c’est un vide dynamique, on retrouve les physiciens

contemporains, c'est un vide animé de mouvement. C'est ce que Démocrite va reprendre comme étant le grand vide dans lequel les corps arrivent à s'entremêler. La mer, pour eux, c'est la dépossession. Donc, Ulysse est privé de tout, à chaque fois, il doit recommencer une société dans toutes les îles où il arrive, et même chez lui où, en fait, il ne se reconnaît même pas. La mer, c'est l'absence. C'est pour cela qu'Achille peut être comparé à la mer quand il refuse de combattre, parce qu'il est aussi acharné que le vide, que le rien, d'une certaine manière. On n'a pas du tout cette idée, sauf dans Vénus Anadyomène, mais il faut quand même qu'il y ait le sperme d'Uranos qui fait quelque chose. Mais la mer par elle-même, c'est simplement le rythme, le temps, les vagues, c'est quelque chose de vide, il n'y a aucun contenu.

PIERRE SENGES

C'est toujours ambigu, parce que malgré ces épisodes de naissance, la mer, pour ces trois personnages est quelque chose d'assez effrayant. Sindbad le Marin déteste la mer, il en a de mauvais souvenirs. Robinson regrette toujours amèrement...

EVANGHELIA STEAD

C'est tout de même un peu plus ambigu que cela. Si l'on revient à l'image de la mer comme le grand chaos, dans *Sindbad* ce n'est pas du tout de cette manière-là que la mer est représentée. Par exemple, dans le dernier voyage, sur la mer extrême, le naufrage est l'occasion de découvrir le mystère de la création. Cet aspect du texte est impressionnant. Toujours dans la traduction de Khawam :

Un cri terrifiant, semblable au fracas d'un coup de tonnerre, remplit alors tout l'espace et nous fit sombrer dans l'épouvante, nous réduisant par avance à l'état de cadavres tant notre perte alors nous parut certaine. Un poisson gigantesque fondait sur le bateau, tel une vivante montagne ! Notre frayeur était indescriptible : nous allions rendre l'âme d'un instant à l'autre et récitons déjà entre nous la prière des morts. Et pourtant dans le même temps ce poisson nous fascinait, émerveillés que nous étions devant une si glorieuse créature du Dieu Très-Haut ! Mais déjà un second poisson, plus monstrueux encore que le premier, s'approchait ! Nous nous fîmes un dernier adieu, pleurant sur notre vie perdue, quand soudain un troisième poisson...

(Rires.)

... plus formidable encore que les deux autres, se fraya à son tour un chemin jusqu'à nous parmi les flots, bien décidé, semblait-il, à troubler le festin de ses congénères.

C'est magnifique !

PIERRE SENGES

Cela me fait penser à une histoire d'Honorius d'Autun qui se demande si un homme avalé par un loup, ce loup avalé par un ours, au lendemain du Jugement dernier, pendant la résurrection des corps, que va-t-il devenir, où se trouve-t-il ? C'est un peu cet emboîtement-là qui passionnait Pastoureaux que l'on a entendu hier.

EVANGHELIA STEAD

D'ailleurs, c'est au moment où il fait naufrage qu'il bat sa coulpe, qu'il se repent amèrement, il se dit qu'il n'aurait jamais dû partir. Puis ça se conclut de manière extrêmement formatrice, dans le dernier voyage il revient par une caravane. Il est tout content de reprendre la terre et de revenir pas à pas.

PIERRE SENGES

Robinson, lui aussi, regrette.

FRANÇOISE DU SORBIER

Oui, il fait la même chose, parce que quand une fois qu'il a quitté l'île sur un autre navire, il revient sur terre et pour regagner l'Angleterre il décide de ne plus mettre les pieds sur un bateau et il va remonter à cheval avec tout un groupe de compagnons et Vendredi. C'est là qu'il va rencontrer des loups, des ours, il y a des combats dans la neige qui évidemment ne figurent pas dans la Bibliothèque verte et autres versions dont nous avons l'habitude.

PIERRE SENGES

Oui, il y a une suite terrestre de *Robinson*. Mais ce que vous évoquiez à propos de ce passage souterrain, de ce fleuve, de cet endormissement et de ce réveil dans un pays – ce n'est pas l'Arcadie, mais on est parfois dans des effets de merveilleux comme cela – pose la question de la localisation de ces lieux. J'ai quelques notes ici dans l'édition de Khawam où Sindbad raconte ses aventures et la note en bas de page de René Khawam dit : "Ceci prouve que nous sommes à l'est de Sumatra", par exemple. C'est un peu le même problème avec Victor Bérard qui passe des années et des années à localiser l'île de Calypso. On a Charybde et Scylla qui sont très précis. Pour *Robinson*, c'est un autre problème, mais on peut peut-être dire quelques mots sur cette question de la précision et de l'imprécision géographique dans ces histoires de grands naufragés. Après, on laissera les milliers de questions fuser de la salle.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Dans l'*Odyssee*, c'est bien distribué, c'est-à-dire que dans la mer Méditerranée il y a l'équivalent du cap Horn, c'est en bas du Péloponnèse, le cap Malée. En général, ça se passe très mal, il y a des tempêtes, et quand on passe ce cap, on est dévié. Franchir ce cap, c'était comme franchir le cap Horn d'est en ouest. Ulysse veut franchir ce cap et à ce moment-là il quitte son programme de retour et il passe dans des lieux fantastiques. Homère

nous dit bien : ne localisez pas tout cela. Il y a l'île d'Éole qui est comme un bateau, c'est une île errante. Charybde et Scylla existent. Quand on va se baigner dans les eaux de Scylla, on est pris par un courant. Quand on dit que Calypso est le nombril de l'océan, où voulez-vous mettre ça ? Ce n'est pas dans la mer, c'est l'océan, et c'est un lieu central, c'est construit comme un centre et Calypso signifie que l'on est caché, dissimulé. C'est pour cela d'ailleurs qu'elle lui donne des vêtements qui font qu'il risque de couler. On sait, par contre, que Circée est du côté du lever du soleil. L'ombre de Calypso, c'est plutôt l'occident, mais ce sont des idées. Chaque île est une idée. Les Phéaciens, on dit que c'est Corfou parce que c'est tout près d'Ithaque, mais les bateaux qui le mènent en une nuit de l'île des Phéaciens de Nausicaa chez lui voyagent aussi vite que la pensée. On ne peut pas les situer. C'est un autre état humain. Homère fait une espèce d'anthropologie assez structurale avec des choses bien caractérisées, mais il dit : attention, ce sont des mondes contrefactuels, donc cela ne correspond à aucune réalité. Troie, oui. Ithaque, oui. Le reste, non.

PIERRE SENGES

Pourtant, Bérard a trouvé.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Il y a des traditions. Il y a par exemple Montecito qui est près de Naples. C'est la culture maritime. Il y a évidemment la mer Égée et Troie, mais aussi la Méditerranée occidentale. Homère nous dit : "Ne faites pas ma géographie."

PIERRE SENGES

J'ai retrouvé le passage : "Après quoi, ils glissèrent celui-ci sur leurs épaules et firent route dans cet appareil jusqu'au pied d'une montagne élevée." Note : ce qui semble bien confirmer que nous sommes au Sud de Sumatra. C'est toujours très émouvant, ces volontés de localiser. C'est peut-être valable pour les trois, mais on a peut-être plus un tableau géographique non seulement merveilleux, mais pour Ulysse, par exemple, un mouvement est-ouest puis retour, pareil pour Sindbad, peut-être un aller et un retour, quelque chose qui est plus littéraire, sans entrer dans les détails, mais quand même avec une surface, un monde évoqué, un jeu d'allusions plutôt que des précisions.

EVANGHELIA STEAD

Ératosthène de Cyrène disait non sans ironie : "L'on trouvera le lieu des errances d'Ulysse le jour où l'on découvrira le bourrelier qui a cousu l'ouïe des vents." La question est débattue depuis l'Antiquité. Pour *Sindbad*, ce qui est compliqué est qu'il existe de fait un récit, *La Relation de l'Inde et de la Chine*, un guide pour marchands qui donne des indications de la route vers l'est. Ce récit-là a des similitudes avec le conte de Sindbad, il est précisément daté de 237/851, par conséquent contemporain du conte. On est donc tenté de localiser les aventures et de donner un nom aux lieux.

Entre autres, un des voyages de Sindbad fait explicitement allusion à un lieu, Serendib, qui est l'île de Ceylan. L'on peut dire, je pense, avec certitude que Sindbad est un homme qui quitte le golfe Persique et s'aventure vers l'est. Mais dès qu'on regarde la première description assez précise du golfe Persique, on s'aperçoit qu'elle finit par les îles de Waq Waq, des îles très lointaines pour les Arabes, fabuleuses, une sorte de bout du monde connu. Donc, on ne sait pas très bien où il s'aventure. Géographie réelle ou imaginaire ? Problème passionnant qui se pose à la fois pour des voyages comme celui de Sindbad et sans doute aussi le voyage de Robinson.

Mais la littérature ne travaille pas sur une carte. Elle peut utiliser la carte, mais seulement comme une sorte de tremplin. Prenons, par exemple, le récit d'Amerigo Vespucci, lorsqu'il va vers l'Amérique, il y va par les textes, ce sont les textes qui le guident, et non pas les cartes. Il est sur la route que Dante a tracée dans *La Divine Comédie*, sur une cosmologie médiévale qui n'a rien à voir avec le monde des grandes découvertes. C'est cela qui est passionnant, c'est ce qui fait que la littérature est un chapitre extrêmement complexe parce qu'un monde est créé. Dans ce monde, il y a peut-être des références au monde réel, on peut les épuiser, cela n'expliquera pas plus le texte que cela. En revanche, le texte construit un monde et nous invite à naviguer dans ce monde-là. C'est beaucoup plus intéressant et plus compliqué à démêler.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Le voyage d'Ulysse n'est pas un voyage d'exploration, c'est un voyage de retour, Ithaque-Troie-Ithaque. L'idée est : dans quel monde peut-on penser à un retour où l'on a une boucle parfaite, où les choses restent identiques à elles-mêmes ? Donc, on peut faire le trajet dans les deux sens et ça se referme. Ce qui est en jeu, c'est l'idée d'un monde fini, parce que le monde grec est un monde clos, fini. Ulysse va aux bordures du monde, il explore des choses tout à fait étonnantes, mais c'est l'idée de monde qui est représentée, ce n'est pas telle ou telle partie du monde. C'est l'idée d'un monde fini, avec des identités qui se développent, le Cyclope, etc. C'est toujours des mondes fermés, avec des ports, des grottes, etc. C'est l'idée de monde qui est chaque fois en jeu et on peut se la représenter comme il savait le faire, il était très souple, il ne pensait pas qu'il y avait différentes cosmologies, sociologies, etc. On donne une idée du monde à chaque fois, avec la technique où tout est pensé ensemble.

FRANÇOISE DU SORBIER

Pour *Robinson*, il y a en théorie une géographie très précise, puisqu'il donne toujours beaucoup de précisions sur ses mouvements, la latitude, la longitude, il passe son temps à faire le point quand il s'agit de géographie, à faire des bilans quand il s'agit d'argent. Donc, on a un monde qui a l'air très structuré et balisé. En réalité, on est dans un univers imaginaire aussi. Théoriquement, l'île de Robinson est en face de l'Orénoque. L'île d'Alexander Selkirk dans le Pacifique, en face de la côte du Chili. Defoe fait un joyeux mélange entre les deux, il y met des pingouins...

PIERRE SENGES

Et un climat en quatre temps, sec-humide mais deux fois par an. C'est très étrange.

FRANÇOISE DU SORBIER

En effet. Il a fait une sorte de joyeux mélange des deux endroits, de toute façon c'est ailleurs. Surtout, il y a dans *Robinson* une phrase totalement énigmatique qui a posé problème à tous les traducteurs et qui a donné lieu à des interprétations complètement différentes. À un moment donné, Robinson sur l'île tombe malade, il a une fièvre qu'il soigne d'une façon assez aberrante avec du tabac qu'il va priser, prendre en tisane, fumer, respirer...

(*Rires.*)

... et il est très mal en point. Je ne sais pas si c'est le remède, toujours est-il qu'il ne sait plus combien de temps il a dormi. Il est très angoissé, parce que c'est un homme organisé. Le jour où il est arrivé, il a planté un poteau sur la plage et tous les jours il va faire sa petite encoche, le dimanche il fait une encoche un peu plus grande, et c'est ainsi qu'il marque le temps. Au terme de ses vingt-huit ans d'aventures, quand il rentre dans la civilisation, il s'aperçoit qu'il a une erreur de date, dimanche n'est plus dimanche, il se dit qu'il a perdu un jour et il dit : *If I have lost it by crossing and recrossing the line, I should have lost more than one day.* C'est un énoncé qui a l'air tout simple, mais de quelle *line* s'agit-il ? Il peut s'agir de l'équateur. Petit problème : on ne perd pas une journée en traversant l'équateur. Deuxième problème : est-ce qu'il s'agit de la ligne dont on parlait lors de la première conférence, la ligne de partage du monde entre le Portugal et l'Espagne pour les colonies ? Mais on ne perd pas non plus une journée en traversant cette ligne. La ligne de partage au 180° méridien n'existait pas à cette époque-là, elle n'a existé qu'à partir de la fin du XIX^e siècle. Qu'est-ce que c'est que cette *line* ? Je suis allée voir Thémiseul qui dit : "En traçant et retraçant la même ligne." Je suis allée voir Pétrus Borel : "En traçant et retraçant la même ligne", ce qui renvoie chez les deux à l'inscription sur le poteau, c'est-à-dire qu'il se serait trompé en faisant deux fois la même entaille, *crossing and recrossing the line*. Mais la phrase anglaise ne peut pas avoir ce sens. J'ai interrogé des anglophones, je suis allée voir dans un dictionnaire (l'OED) où l'on donne justement cette phrase de Defoe, pour la ligne de l'équateur. Si c'est l'équateur c'est quand même bizarre. On ne peut pas perdre une journée en traversant l'équateur. On imagine mal Defoe, qui travaillait évidemment avec des cartes, confondant méridiens et parallèles, ce n'est pas possible, ça ne fonctionne pas.

Je me suis dit que peut-être le texte donnait sa propre solution. Quand il y a le deuxième naufrage qui va propulser Robinson sur son île, Robinson nous dit : "Un violent ouragan nous entraîna tant et si bien que nous perdîmes nos repères." C'est très important, parce que le navire tourne, dérive, le capitaine fait le point et constate qu'ils sont en bas de l'arc des Caraïbes. Puis la deuxième tempête intervient, finit de brouiller les repères et c'est le naufrage. Là, Robinson n'a plus ses instruments. Donc, je crois que, dans la logique du récit, quand Robinson arrive sur l'île, il

arrive dans un autre univers. Il ne sait pas où il est et d'ailleurs il ne faut pas qu'il sache où il est. Même s'il fait des encoches sur son poteau, il dit qu'il a oublié au bout d'un moment de marquer. Je crois que la désorientation dans le temps et dans l'espace est un passage obligé et que l'arrivée dans l'île marque en fait la rupture avec le temps d'avant, avec le temps des péchés de Robinson. C'est une nouvelle naissance. Il faut que Robinson perde pied pour trouver sa vraie voie. Et l'accumulation de détails, de longitude, de latitude, de chiffres, sur les distances et les temps, produit un effet de réel, parce que, comme il a pris soin de nous dire qu'il avait perdu ses repères, le lecteur est d'autant plus prêt à le croire quand il fait le point et quand il nous dit : "Je ne sais pas où je suis", cela fonctionne, comme je vous le disais tout à l'heure, comme une espèce de logique inversée, comme une preuve de véracité. "Je ne sais pas où je suis, je ne vous dis pas où je suis, donc je dis vrai." Je crois que c'est dans cette logique qu'il faut comprendre cette phrase sibylline sur la traversée de la ligne, je crois qu'elle s'inscrit dans cette espèce de stratégie du leurre qui est celle de Defoe, où il entraîne dans un même geste son personnage et ses lecteurs. En tout cas, ça m'a donné du fil à retordre !

PIERRE SENDES

C'est une stratégie qui a beaucoup resservi, depuis.

FRANÇOISE DU SORBIER

Et pas qu'à Defoe.

PIERRE SENDES

J'imagine qu'il y a des milliers de questions à poser à Ulysse, à Sindbad, à Robinson. Il y a d'autres choses à dire, j'aurai beaucoup de questions, mais je suis volontiers à l'affût des vôtres.

JEAN-RENAUD DELPLA

À propos de localisation, celle des différents lieux où Ulysse a abordé dans son périple, cela a été remis en cause par Alain Bombard, par exemple, qui estime que l'essentiel de ses pérégrinations s'est passé dans l'Atlantique. Les Cyclopes, ce serait dans les Canaries et Calypso en Islande. Je ne sais pas comment Bérard a établi sa théorie, mais c'est peut-être sujet à caution aussi. En revanche, le commandant Cousteau situe cela autour de la Crète.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

J'avoue que je suis un peu gêné. Il y a plusieurs thèses, avec une thèse balte. Les Canaries étaient connues assez tôt. Mais qu'est-ce qu'on cherche ? On veut une réalité bien établie, avec des méridiens et des parallèles dans un monde bien ordonné, un peu géométrisé, donc partir d'une réalité tangible qui expliquerait le texte. Pourquoi pas ? Mais on peut partir du mouvement inverse, c'est-à-dire qu'il y a le texte, il y a des idées partagées par les anciens, à savoir qu'à cette époque-là le monde était fermé, entouré par l'océan. Il y a des textes vraiment cosmographiques, si l'on peut dire,

de l'*Odyssée* que personne n'a encore vraiment compris, très complexes, avec les chemins du jour et de la nuit qui se croisent dans un pays qui est le Simérien. Est-ce que c'est le Nord ? Mais quand le texte dit : "Je vous désigne un modèle de cosmos géomaîtrisable", là, oui, il faut se creuser la tête. Ou bien quand on dit : telle constellation, il faut la garder à droite, etc. Il y a des moments du texte que l'on pourrait trouver dans des instructions nautiques, d'une certaine manière.

Sinon, je pense que le texte travaille avec des mots, des idées et des expériences, mais quand une épopée nous parle d'un monde disparu, nous ne sommes plus dans le monde d'Ulysse, puisque aucun d'entre nous ne sera un demi-dieu. On ne va pas rencontrer Apollon ou Athéna au coin de la rue, alors qu'eux pouvaient. Un Grec qui écoute Homère savait qu'il n'allait pas rencontrer Athéna au coin de la rue, alors qu'Ulysse oui. Ce monde disparu est un monde qui fait sens parce qu'à chaque fois les expériences sont des expériences de totalité. On sait qu'on va mourir là. Le grand jour, c'est le jour de la mort, le jour du retour. On sait qu'on va revenir là quand une existence sera close. Malheureusement, Ulysse devra repartir pour trois autres voyages, juste après sa première nuit avec Pénélope. Mais ce sont des idées de mondes, ce ne sont pas des mondes géographiques. Homère peut prendre des éléments de la réalité. Charybde et Scylla existent et existaient avant lui. On ne les a pas nommés ainsi dans le détroit de Messine à cause de l'*Odyssée*. Aller chercher en Crète ou ailleurs, *why not* ? Mais franchement je pense que cela n'apporte pas grand-chose à Homère.

JEAN-RENAUD DELPLA

Why not, but so what ? !

PIERRE SENGES

J'ai l'impression que vous avez très bien décrit le déplacement, cette façon de perdre à la fois le naufragé et le lecteur, c'est quelque chose qui se retrouve un peu chez les trois personnages, tout d'un coup on a une sorte de fait du prince auteur qui bouleverse les règles et qui introduit de la littérature.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Il y a quelque chose de frappant, et les hellénistes se demandent comment c'est possible : on sait que, normalement, un récit épique c'est une muse qui vient raconter. La muse a vu la scène d'origine dans l'Antiquité, puisque Homère sait qu'il parle d'une Antiquité, il ne parle pas de son monde, et il dit : "Muse, raconte-moi la colère d'Achille", etc., alors que l'ensemble des aventures d'Ulysse sont dites à la première personne, donc il n'y a pas de muse et pas d'inspiration et c'est complètement délirant, mais en même temps c'est présenté comme vrai. Avant, il y a un poète qui vient chanter l'histoire d'Ulysse à Troie, qui est inspiré par la muse. Ensuite, quand Ulysse dit qui il est, il va non pas chanter mais raconter sans la muse. Il y a une espèce de déséquilibre dans le texte qui montre

que le poète sait très bien ce qu'il est en train de faire, comment il joue avec la muse, la vérité, toutes ces conventions. On a vraiment une poésie réflexive, ça devient vraiment de la littérature.

FRANÇOISE DU SORBIER

Chez Defoe, la littérature ne veut pas s'avouer comme telle. Il se met dans la perspective de l'autobiographie spirituelle et il considère beaucoup plus édifiant ce qui est fondé sur une expérience réelle. Donc, il va gommer tout ce qui pourrait relever du littéraire. Il fait un simulacre de récit authentique.

UNE INTERVENANTE

Je voulais d'abord vous remercier tous, parce que vous nous apportez tellement de choses, et remercier M. de la Combe pour cette position que je dirais politique par rapport à la traduction. Cette position par rapport à la littérature et à l'enseignement des langues me paraît essentielle. Je pense que c'est un débat qu'il faut relancer.

Une question à M^{me} du Sorbier : par rapport au titre de votre traduction, vous avez parlé de cette traduction pâtissière, vous avez dit qu'il s'agissait de l'écriture du désastre, à l'époque. Pourquoi n'avez-vous pas gardé ce titre qui serait plutôt de l'ordre d'une relation de voyage, même si c'était anachronique, et qu'est-ce que vous avez gardé comme titre ? Parce que vous n'avez pas dit, finalement, ce que vous allez garder comme titre pour *Robinson*.

PIERRE SENGES

Le titre, c'est *Robinson Crusoé*, tout simplement.

FRANÇOISE DU SORBIER

Le titre que j'ai traduit, c'est le frontispice de *Robinson Crusoé*, on mettait toujours des titres très longs qui ressemblaient d'ailleurs aux pamphlets des journaux. Cette écriture du désastre à laquelle je faisais allusion, ce sont tous les récits criminels, les récits de potence, tous les récits sur les événements sensationnels de l'époque, les éruptions, les catastrophes naturelles, la peste. Il fallait faire le plus sensationnel possible pour que les crieurs de journaux ou pour que les gens qui s'arrêtaient devant les boutiques des libraires voient qu'ils en auraient vraiment pour leur argent, parce qu'il y aurait tout cela décrit à l'intérieur de quelque chose qui, à l'époque, n'était pas très cher.

PIERRE SENGES

C'est une belle idée d'avoir repris ce processus de mettre les deux titres. On choisit celui que l'on veut : le titre tel que la tradition l'a gardé, *Robinson Crusoé*, très court, puis l'autre qui est une épopée en soi déjà.

LISE CAILLAT

Je voudrais parler du thème du débat, le naufrage et les naufragés, et de la question qui a été un peu abordée, à savoir le sommeil et ces héros qui

perdent connaissance au moment du naufrage brièvement ou plus longuement, ou qui, à plusieurs reprises dans ce genre de récit – je connais moins bien *Sindbad*, mais je crois savoir que, dans Homère notamment, la dimension du rêve est importante. Souvent Dante dans son voyage, dans *La Divine Comédie*, s'évanouit ou s'endort et rêve. Est-ce qu'au fond ce naufrage n'est pas pour les auteurs une espèce de prétexte, en tout cas une opportunité d'exprimer un rêve ou d'exprimer, à travers le héros, une forme de fantasme, que ce soit une renaissance, mais peut-être autre chose aussi, sur un autre monde, etc. ? Quelle est la place du rêve dans ces œuvres-là ?

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Dans l'*Odyssee*, je ne crois pas qu'Ulysse rêve. Il s'endort plusieurs fois au moment où il ne faut pas, quand il rentre de l'île d'Éole avec l'outre pleine de vents, il dort. Il est près d'aborder à Ithaque, dans son île, il s'endort et c'est à ce moment-là que ses compagnons ouvrent l'outre, et c'est la dispersion dans le chaos total. Même chose quand les compagnons vont manger les vaches du soleil qui sont tabou. Il s'endort, il n'y a pas de rêve, c'est une pure absence. L'esprit d'Ulysse s'arrête, c'est le pur accident, ce n'est même pas motivé. Il faut qu'il y ait un blanc dans le récit pour que ça puisse repartir autrement, avec chaque fois une catastrophe. C'est Pénélope qui rêve. Dans l'*Iliade*, il y a le grand rêve d'Agamemnon. C'est l'avertissement des dieux, sauf que, là, il est faux. C'est Zeus qui fait croire par un rêve à Agamemnon qu'il va prendre Troie le jour même, alors que pas du tout. Il s'agit au contraire que les Grecs se fassent battre et massacrer. Le rêve n'est pas onirique, si j'ose dire, ce n'est pas comme s'il y avait un autre monde. Le rêve est un signe toujours, il annonce ou interprète quelque chose. Par contre, ce qui est très intéressant, ce sont ces moments totalement irrationnels du sommeil, la pure absence, le retrait.

EVANGHELIA STEAD

Il dort lorsqu'il est déposé par les Phéaciens sur la grève d'Ithaque, il se réveille, et ne reconnaît pas son île. C'est un passage absolument superbe.

Vous avez parlé de Dante, mais Dante rêve, par exemple, au début de la *Vita Nova*, mais pas tellement dans l'*Enfer*. Par exemple, dans le passage extraordinaire du dernier voyage au chant XXVI où Ulysse parle du sein de la flamme, Dante est interdit de parole, c'est Virgile qui intervient pour assurer l'entretien. Pas de prise de parole ni d'évanouissement. On connaît l'évanouissement célèbre de Dante à la suite du récit de Francesca da Rimini à la fin du chant V de l'*Enfer*, lorsqu'il tombe comme un corps mort dans ce vers qui conclut le chant : *E caddi come corpo morto cade*.

Quant à Sindbad, il n'y a pas véritablement de rêves dans ses aventures. En revanche, sa narration a un objectif précis. Il s'agit d'expliquer, de justifier sa richesse, son statut social à l'égard de son frère, Sindbad le Terrien. On connaît très peu cet autre Sindbad, car les aventures de Sindbad nous parviennent souvent à travers des récits de seconde main qui ont occulté cette partie. Cependant, lorsque le cycle commence, on est face à un pauvre porteur, Sindbad le Terrien, qui en a assez de porter ses ballots.

Il se trouve devant le palais de quelqu'un qui jouit de la vie – c'est Sindbad le Marin – et il crie à l'injustice. Il est entendu par Sindbad, reconnu par lui comme son frère, un double de lui-même, et toute la narration du Marin se fait pour montrer au Terrien le pourquoi de cette richesse, de cette vie aisée. *Sindbad* est l'histoire de deux hommes aux ballots, l'un les a rapportés, l'autre les porte. On a aussi souvent l'impression que Sindbad est un tout jeune homme, un aventurier, alors qu'au début de ses sept narrations c'est un vieillard aux cheveux blancs qui a passé sa vie à voyager et à faire fortune, Abdelfattah Kilito l'a bien montré.

FRANÇOISE DU SORBIER

Robinson ne rêve pas. Il ne rêve qu'une fois lorsqu'il est malade, sous l'influence peut-être de sa médication et du tabac. Et là, il rêve qu'un ange vient le punir. L'ange est effectivement terrifiant, Robinson se réveille et se met à lire sa Bible. Le rêve fait partie du grand mouvement pénitentiel de *Robinson*.

UNE INTERVENANTE

Contrairement à ce que vous disiez, Dante rêve à plusieurs reprises dans l'*Enfer*, et pas seulement au début de la *Vita Nova*, et au *Purgatoire* aussi. Il y a beaucoup de visions, ce n'est jamais complètement onirique, mais ça prophétise toujours quelque chose.

PIERRE SENGES

Vous n'avez pas dormi pendant la conférence ?
(Rires.)

EVANGHELIA STEAD

Il y a une différence entre vision et rêve. Quoiqu'il y ait le rêve de la femme aux yeux louches dans le *Purgatoire*...

PIERRE SENGES

J'aime beaucoup cette idée du rêve non onirique. Mais un détail un peu cabalistique : le dernier voyage de Sindbad dure vingt-sept ans et le séjour sur l'île de Robinson dure vingt-sept ans. Il dit vingt-huit parce qu'il se trompe toujours, mais...

FRANÇOISE DU SORBIER

On n'est pas à un an près. Pour les véritables naufragés, ceux dont on a les confessions dont on a parlé, l'isolement dure entre un an et quatre ans. Pour Selkirk, c'est très long. Defoe a fait rester Robinson vingt-sept ans sur son île. Je ne dirais pas que c'est une amplification épique, mais c'est à la mesure des péchés que Robinson doit expier. Pour que Robinson devienne un homme nouveau, il faut du temps. Quatre ans ne lui auraient pas suffi.

PIERRE SENGES

Il y a une dimension pénitentielle très forte.

FRANÇOISE DU SORBIER
Absolument.

PAUL LECAILLE

Quand j'ai lu *Sindbad*, l'*Odyssee* et *Robinson*, j'étais petit, c'était des abrégés, mais j'ai immédiatement assimilé et confondu ces trois histoires. Pendant longtemps, je ne savais pas très bien ce qu'avait fait Ulysse et ce qu'avait fait Sindbad. Je voyais très bien Sindbad se balader en Méditerranée, c'était comme un calque, j'avais l'impression qu'Ulysse avait contaminé Sindbad.

PIERRE SENGES

Qui a contaminé qui ? En tout cas, c'est Robinson qui fume du tabac.

(Rires.)

EVANGHELIA STEAD

En tout cas, l'*Odyssee* a contaminé *Sindbad*. Dans le troisième voyage de Sindbad, il y a en effet des aventures qui rappellent de très près certaines aventures merveilleuses d'Ulysse, celle du Cyclope est la plus connue. Mais on peut aussi dire que, lorsque Galland traduit ce voyage-là, il a en tête l'*Odyssee*, parce que certaines expressions sont très étranges. On a l'impression qu'il traduit moins qu'il ne pense à un public qui a plusieurs formules en tête et attend de lire l'aventure de cette manière-là. D'ailleurs, il ajoute de lui-même une petite note pour dire que c'est cet épisode-là que l'on voit.

FRANÇOISE DU SORBIER

Il y a une dimension de "programme" aussi dans tous ces récits. Vous parliez tout à l'heure du titre et je crois que c'est justement un programme pour le lecteur qui attend un certain nombre de choses. Ce n'est pas nécessairement ce qu'il va avoir.

PAUL LECAILLE

En lisant quelques années après la traduction de Pétrus Borel, j'avais été frappé par la ressemblance avec Ulysse. Ce qui m'intéresse dans *Robinson*, c'est le rapport avec le père, parce que c'est l'événement déclenchant. Il passe toute sa vie à réparer cela. Sur l'île, il sauve le père de Vendredi. J'ai souvenir qu'il est frappé par les relations entre le fils et le père que lui n'a pas eues. Dans Ulysse, il y a cette relation. C'est une histoire de transmission, quand Ulysse rentre pour retrouver Télémaque. Il y a cette espèce de parenté. J'ai été frappé de vous entendre parler. L'autre point commun entre toutes ces histoires, c'est cet étirement du temps. À chaque fois ces personnages, pour résoudre leurs problèmes, se retrouvent dans un autre temps, le temps est suspendu. J'ai été frappé par le fait que Robinson se fiche complètement du temps qu'il va mettre à faire les choses. Pour faire une planche, ça lui prend un an. Pour fabriquer une barque, ça lui prend je ne sais plus combien d'années et, de toute façon, il ne peut pas la déplacer. Dans Ulysse, c'est Pénélope qui passe son temps à défaire le temps.

Elle détiſſe, ce qui empêche le temps d'avancer et fait que, finalement, Ulysſe peut rentrer, au bout du compte.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

C'est les trois générations. Ulysſe doit ſauver Télémaque, d'une certaine manière être ſauvé par lui, et de même il doit ſauver ſon père. La lignée doit ſe reconstituer et elle ſe reconstitue à la fin de l'*Odysſée*. Mais la très grande différence avec *Robinson* eſt que l'on n'eſt pas dans un monde de la faute. Ulysſe ne vient pas du péché, il vient de l'exploit le plus grandiose que l'on puiſſe faire, c'eſt-à-dire prendre Troie. C'eſt la perfection humaine totale. C'eſt cela qu'il doit quitter pour arriver chez lui. On eſt complètement à l'inverse de l'expiation.

FRANÇOISE DU SORBIER

Tandis que le récit de Defoe eſt pétri de la Bible. Robinson eſt un transgresſeur, en quelque ſorte, il a bafoué la volonté de ſon père et il va paſſer toute ſa vie, tout ce périple par l'île, à expier cette transgreſſion vis-à-vis du père. Il a refusé d'accepter la voie que ſon père lui avait tracée et il eſt allé contre la volonté de celui-ci. C'eſt cela, la transgreſſion initiale. Le premier héros de roman eſt un transgresſeur.

EVANGHELIA STEAD

On peut dire que l'Ulysſe de Dante eſt un homme coupable, Dante le représente en enfer comme un grand damné, il a entraîné ſes compagnons au-delà des limites du monde connu. Mais en même temps cet Ulysſe-là eſt un personnage héroïque qui ignore la cosmologie de Dante, qui ne connaît pas la topologie de l'au-delà, qui ne ſait pas que la montagne en face de lui eſt la montagne du Purgatoire. L'Ulysſe de Dante eſt double, un héros, qui eſt tout de même coupable, vu par les yeux d'un poète chrétien. Il ne ſe remettra pas de ſon naufrage, il y périt.

PIERRE SENGES

Merci. Nous allons clore cette table ronde. Je voulais juſte, pour la finir, citer le livre de Hans Blumenberg qui a un titre approprié : *Naufrage avec ſpectateurs*. C'eſt une phrase que je voudrais offrir aux traducteurs et auſſi aux auteurs en général : "La langue avec ſes règles syntaxiques eſt un navire dans lequel nous nous trouvons, à condition de ne jamais accoster aucun port. Toutes les réparations ou modifications du bateau doivent être effectuées en pleine mer."

Je remercie les trois intervenants qui nous ont vraiment beaucoup nourris.

(Applaudissements chaleureux.)

BERNARD HCEPFNER

C'eſt un immense bonheur d'entendre que cette dernière table ronde termine les Assises. Je pense que l'on n'aurait pas pu faire mieux que cette table ronde et je l'ai ſenti dans la façon dont vous écoutiez et dont vous

avez applaudi à la fin. C'est en même temps avec tristesse que j'annonce qu'il s'agit maintenant de la fin de ces trois jours de traversée de différentes mers. Je voulais rester sur ces mots-là.

Je voulais en même temps remercier l'équipe du CITL, Jörn, Christine, Caroline, Fanny et Béatrice...

(Applaudissements.)

... ainsi que les techniciens. Je les remercie tous d'autant plus que, dans un certain sens, on ne les a presque pas vus et que l'efficacité de ce genre de travail est le fait que tout paraît se faire tout seul. Je pense qu'il faut vraiment remercier tous ces gens-là d'avoir fait cet immense travail.

(Applaudissements.)

Pour terminer, je vous souhaite maintenant une merveilleuse traversée qui va durer trois cent soixante-deux jours pour arriver aux Trente-et-unièmes Assises de la traduction qui auront lieu à ce moment-là. Je souhaite vous revoir tous ici, avec aussi d'autres personnes.

Je vous remercie.

(Applaudissements.)

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

ANTHONY (TONI) AQUILINA

Professeur au sein du département de traduction et d'interprétation à l'Université de Malte et traducteur d'une dizaine d'ouvrages du français vers le maltais : Daudet, Camus, Simenon, Saint-Exupéry, Maupassant, Gide, Beckett... Il a publié plusieurs glossaires et ouvrages sur la traduction : *Théorie et pratique de la traduction français-maltais* en collaboration avec Anne-Marie Bezzina et Claudine Borg, Malta University Publishers, 2008, *Glossarju Franciż-Malti/Multi-Franciż* (2009), *Glossarju Ġermaniż-Malti/Multi-Ġermaniż* (2012), *Traduzzjonijiet Letterarji/Literary Translations* (2013). Il a aussi traduit les sous-titres du film *Les Choristes* réalisé par Christophe Barratier. Officier des Palmes académiques.

PIERRE ASSOULINE

Journaliste et écrivain. Collaborateur de *L'Histoire* et du *Magazine littéraire*, animateur du site *La République des livres*, producteur à France Culture, documentariste pour Arte, il est l'auteur de plusieurs romans (*La Cliente*, *Lutetia*, *Une question d'orgueil*), de dix biographies (Gallimard, Kahnweiler, Cartier-Bresson, Simenon) et d'un rapport pour le CNL sur "La condition du traducteur".

JULIA AZARETTO

Argentine, philosophe de formation, elle obtient en 2009 un diplôme de master en traduction littéraire à l'université Lumière Lyon-II. Elle a traduit *La Langue des fumées* de Pierre-Albert Jourdan (*La Lengua de las humaredas*, Gog y Magog, Buenos Aires, 2008) et dernièrement, elle a traduit en français le roman de Martín Felipe Castagnet *Les Corps de l'été*, prix 2012 de la Jeune littérature latino-américaine pour la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs (Saint-Nazaire, MEET, 2012). Elle traduit également pour Marseille-Provence 2013 des "Histoires vraies" provenant d'Espagne.

MONIQUE BACCELLI

Née en 1930 à Paris. Thèse en Sorbonne sur Landolfi et les romantiques allemands, collaboratrice entre autres des revues *NRF*, *Europe*, *La Quinzaine littéraire*, *Les Lettres françaises*, *Testo a fronte*, *Nuova Italia*. Traductrice depuis 1986 d'un vaste éventail d'auteurs anciens et contemporains, de prose comme de poésie et d'essai, en particulier Alfieri, Leopardi, Pirandello, Fenoglio, Landolfi, Alvaro, Gadda, Palazzeschi, Malerba, Solmi, Rigoni Stern, Tomasi

di Lampedusa, Savinio, Cavazzoni. Elle a reçu en 2008 le prix Sévigné pour la Correspondance intégrale de Giacomo Leopardi.

ÉRIC BOURY

Né en 1967 dans le Berry, traducteur de littérature islandaise contemporaine depuis 2001. Au fil des ans, il a travaillé pour diverses maisons d'éditions : Actes Sud, Le Cavalier bleu, Gaïa, Gallimard, Métailié, Payot & Rivages. Soucieux de ne s'attacher à aucun genre particulier et de varier les plaisirs d'écriture, il traduit autant des romans policiers ou noirs tels ceux d'Arnaldur Indriðason, Árni Þórarinnsson, Jón Hallur Stefánsson ou Stefán Máni que des œuvres considérées comme plus "littéraires", orientées vers le jeu ou les explorations linguistiques et poétiques, telles celles de Hallgrímur Helgason, Kristín Ómarsdóttir, Einar Már Guðmundsson, Sjón ou Jón Kalman Stefánsson. Une vingtaine de ses traductions sont publiées.

DENISE BRAHIMI

Elle a été universitaire en France et en Algérie, où elle a vécu pendant dix ans après l'indépendance du pays en 1962. Elle a écrit de nombreux ouvrages sur les relations culturelles franco-maghrébines, s'attachant aux récits des voyageurs européens au Maghreb et au Proche-Orient (XVIII^e et XIX^e siècles), ainsi qu'aux œuvres des écrivains de double culture, européenne et maghrébine, surtout des femmes comme Isabelle Eberhardt et Taos Amrouche (dernier livre paru en Algérie, *Grandeur de Taos Amrouche*, éditions Chihab, 2012). La littérature n'est pas son seul domaine de recherche, elle y joint la peinture et le cinéma (*50 ans de cinéma maghrébin*, Minerve, 2009). D'où sa pratique de la traversée, aussi bien entre les cultures qu'entre les genres.

JÖRN CAMBRELENG

Directeur du Collège international des traducteurs littéraires (CITL) depuis janvier 2009. Lui-même traducteur et homme de théâtre, il a nourri ses traductions de son expérience du plateau, en tant que comédien, metteur en scène ou dramaturge. Pour le théâtre, il a traduit Schiller, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Elfriede Jelinek, Andreas Marber, R. W. Fassbinder, Lothar Trolle, Anja Hilling. Avec la Maison Antoine Vitez et avec le bureau de lecture de France Culture, il a participé à la traduction et à l'exploration du répertoire théâtral le plus contemporain. Il a en outre traduit Juli Zeh et un recueil de textes sur la photographie de Walter Benjamin. Au CITL, il s'attache à améliorer les conditions d'accueil des résidents, à sensibiliser les lecteurs aux enjeux de la traduction en développant des rencontres littéraires tout au long de l'année, et à développer une plateforme de professionnalisation et de formation permanente.

PATRICK CHARBONNEAU

Ancien élève de l'ENS de Saint-Cloud, agrégé d'allemand. Docteur de III^e cycle (1982), assistant à l'université François-Rabelais de Tours (1978-1985), MCF à l'université de Lille-III (1985-1989) et à l'université de Toulouse-II (1989-2010), puis MCF honoraire rattaché au Creg, il a enseigné la civilisation et la littérature contemporaines ainsi que la traduction. Traducteur d'ouvrages historiques (Rudolf von Thadden), d'articles de géopolitique (revue *Limes*) et de littérature (œuvres de W. G. Sebald). Prix Laure-Bataillon 1999, prix Gérard-de-Nerval 2003.

MARIE CHARTON

Née à Remiremont en 1978. Elle a étudié la langue, la littérature et la civilisation arabes à l'école des Langues O de Paris, au Département d'études de l'arabe contemporain du Caire et à la faculté des Lettres de Tunis. Elle a participé à divers stages linguistiques (Yémen, Syrie et Qatar). Elle a traduit de la poésie arabe classique dans le cadre de recherches universitaires (les thèses de Layla al-Akhyaliyya et le recueil de Tawba ibn al-Humayyir), des textes de littérature moderne (de l'Égyptien Ahmed el-Aidi pour la *Revue d'études palestiniennes*, du Yéménite Wajdi al-Ahdal pour les *Chroniques yéménites* et de la Syrienne Maha Hassan pour *Siècle 21*) et le roman de l'Égyptienne Ghada Abdel Aal (*La Ronde des prétendants*, l'Aube, 2012). Elle participe en tant que traductrice au projet "Histoires vraies de Méditerranée".

CÉCILE DENIARD

Née en 1975. Diplômée de l'Institut d'études politiques de Paris en 1999 et du DESS de traduction littéraire de Charles-V en 2002. Traductrice littéraire à temps plein depuis lors. Une trentaine de traductions de l'anglais à son actif. Aime partager son temps entre traduction de fiction (Richard Lange, Lisa Gardner, Scott Wolven, Andrew O'Hagan) et de non-fiction (histoire, science politique). Trésorière de l'ATLF entre 2004 et 2013. Participe aux négociations qui ont abouti à la signature d'un nouveau Code des usages de la traduction littéraire avec le SNE en 2012 et à la rédaction du "Guide de la traduction littéraire" publié avec le soutien du CNL et cosigné par l'ATLF et le SNE.

ÉLODIE DUPAU

Née à Dax en 1984. S'est formée en études lusophones, traduction littéraire et sciences des bibliothèques. En parallèle de la traduction littéraire (poèmes, essai, nouvelles, articles) et plus rarement de la traduction pragmatique et de l'interprétariat, a travaillé – ou travaille – dans divers domaines (maison d'édition, musées, bibliothèques, lycée). A participé à La Fabrique lusophone des traducteurs pour les *Chroniques de l'Impasse des Géranius* de Mário de Carvalho (éd. In-8, coll. "Escapades", 2012). Collabore avec le CETL de Bruxelles et Ciranda, réseau brésilien de communication partagée.

NABIL EL AZAN

Né au Liban, il s'installe à Paris en 1978. Depuis 1986, il est directeur artistique de la compagnie La Barraca qu'il oriente vers la création théâtrale contemporaine. Il a mis en scène plus d'une quinzaine d'auteurs comme : Koltès, Arezki Mellal, Abla Farhoud, Jon Fosse, Claire Béchet, Carole Fréchette, Georges Schéhadé, Aziz Chouaki, Noëlle Renaude, Sylvie Chenus, Daniel Danis, Enzo Cormann, Martine Draï, Christian Rullier, Lionel Prevel, Claudine Galéa, Jean Louvet. Il a publié de la poésie (*Vingt-six lettres et des poussières*, éditions de la revue phénicienne, Beyrouth, 2011), traduit du théâtre (*Les Proscrits* de Johan Sigurjonsson, éditions Théâtrales, Paris, 2002 ; *Secret de famille* de Amre Sawah, éditions Lansman, 2007) et un essai poétique *Mirages* de Issa Makhoulf, éditions José Corti, 2004). Il vient de publier un conte biographique *May Arida, le rêve de Baalbeck*, éditions de la revue phénicienne, 2013).

BERNARD HEPFNER

Traducteur (anglais-français, français-anglais) : James Joyce, Herman Melville, Robert Burton, Thomas Browne, Robert Coover, Gilbert Sorrentino, Mark Twain, George Orwell, Martin Amis, Arthur Phillips, etc. Un livre sur Guy Davenport : *L'Utopie réalisée*.

THIBAUT JOUBERT

Né en 1982 au Puy-en-Velay. Il a étudié l'ethnologie. Il a aussi une formation en LLCE BCMS : Sorbonne Paris-IV. Son premier séjour en Bosnie-Herzégovine a lieu en février 2005 : il part alors pour assouvir sa curiosité et en profite pour choisir le thème de son travail de master, "Inscription territoriale des rapports sociaux : l'exemple de Stolac". À son retour en France, il s'inscrit à la faculté de bosnien-croate-monténégrin-serbe. Après une brève expérience de textes de la presse croate ou bosnienne pour *Le Courrier des Balkans* (Internet), il se tourne vers la traduction littéraire et participe à La Fabrique des traducteurs BCMS en 2012 avec *Kultura laži. Antipolitički eseji* de Dubravka Ugrešić.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Né en 1949. Helléniste, directeur de recherches au CNRS, il a été formé à la philologie grecque et à l'histoire des théories et des pratiques de l'interprétation littéraire par Jean Bollack à l'université de Lille-III, où il a fait ses études. Il a succédé à Jean Bollack à la direction du Centre de recherche philologique de cette université en 1986. Depuis 2003, il est directeur d'études à l'EHESS. Son travail porte sur l'édition, l'interprétation et la traduction de textes poétiques grecs : Hésiode, tragédie, comédie, et actuellement Homère, ainsi que sur l'histoire des sciences du texte. Il a souvent travaillé avec des metteurs en scène, comme dramaturge ou comme traducteur : Ariane Mnouchkine pour *Les Atrides*, Michel Raskine pour le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Jacques Lassalle pour *Médée*, Olivier Werner pour *Les Perses* (il a traduit ces trois pièces avec Myrto Gondicas), et l'*Agamemnon* d'Eschyle pour le Théâtre des Bernardines (plusieurs mises en scène, à Marseille et à Moscou, par Alain Fournieu et Michel Guerre). Récemment il a travaillé comme dramaturge pour *La Didone* de Cavalli (William Christie et Clément Hervieu-Léger).

LAURENCE KIEFÉ

A longtemps exercé parallèlement les métiers d'éditeur et de traductrice (de l'anglais). Elle a traduit plus de deux cents livres (littérature générale, littérature jeunesse), en a publié autant dans des collections de fiction jeunesse qu'elle a créées chez différents éditeurs. Depuis une dizaine d'années, elle est exclusivement traductrice et assure des cours autour de la traduction dans différentes formations. Elle est aussi présidente de l'ATLF. Parmi ses traductions : Harry Mathews, *Le Cas du Maltais persévérant* (P.O.L, 2013) ; Beryl Bainbridge, *La Fille avec une robe à pois* (Bourgeois, 2012) ; Donna Milner, *Promesse de pluie* (Lattès, 2012) ; Toni Morrison, *La Cigale et la Fourmi* (École des Loisirs, 2011) ; D. W. Jones, *L'Odyssée Dalemark* (4 tomes) (J'ai lu, 2009-2010) ; R. Kipling, *Histoires comme ça* (Hachette, 2005) ; M. Twain, *Journal d'Ève / Journal d'Adam* (Hachette, 2000).

TITOUAN LAMAZOU

Né en 1955 à Casablanca, il est très tôt attiré par l'art. Après un passage aux Beaux-Arts, il prend le large à dix-huit ans. C'est grâce à ses voyages qu'il réalise ses premiers ouvrages en 1982. Sa rencontre avec Éric Tabarly le conduit à poursuivre son parcours maritime jusqu'à la victoire dans le premier Vendée Globe en 1990 et au titre de champion du monde de course au large en 1991. Au long de ces années, il continue à affiner sa pratique artistique. Ses périples font l'objet de nombreux ouvrages, de dessins et peintures... jusqu'à la photographie qui, au début des années 2000, prend une place prépondérante dans sa démarche. Peintre et écrivain de la Marine, il a également été nommé en 2003 "artiste de l'Unesco pour la paix" en reconnaissance de son engagement personnel et en qualité de peintre, d'écrivain

et de photographe en faveur de la promotion des femmes et de l'affirmation de leurs droits. En 2007 "Zoé-Zoé. Femmes du monde" au Musée de l'Homme à Paris, rend compte de son entreprise audacieuse menée pendant six ans autour du monde à travers des centaines de portraits de femmes. Peinture et photographie sont les modes d'expression avec lesquels il continue de dresser un état des lieux subjectif de ce monde. En septembre 2013, il présente à la Marlborough Gallery de Monaco une soixantaine d'œuvres de 2003 à 2013 parmi lesquelles les toutes récentes peintures, dessins et photographies de la série sur les Touaregs.

CHRISTINE LEBCEUF

Elle a collaboré avec Hubert Nyssen, son époux, à la création d'Actes Sud ; anglophone par tradition familiale, c'est tout naturellement qu'elle a été amenée à traduire certains des auteurs dont les textes étaient proposés à la jeune maison d'édition : Paul Auster, Alberto Manguel, Siri Hustvedt, Bahiyiyih Nakhjavani et bien d'autres.

PAUL LEQUESNE

Né en 1961 quelque part à l'ouest de Paris, diplômé de l'École nationale supérieure des techniques avancées (option génie maritime), Paul Lequesne n'a jamais construit un seul navire et est d'ailleurs sujet au mal de mer. Travaillé de longue date par l'amour de la littérature, particulièrement russe, il s'est avisé au matin du 5 août 1991 qu'il pourrait gagner moins en travaillant plus et ainsi atteindre au bonheur, raison pour laquelle il s'est tourné sur-le-champ et naturellement vers le métier de traducteur, métier qu'il exerce depuis avec une constance proche de l'obstination. Si ses essais philosophiques restent très confidentiels, ses traductions des œuvres d'Alexandre Grine ont fait le tour du 18^e arrondissement, et son chef-d'œuvre, *Les Voyages fantastiques du baron Brambeus*, d'Ossip Senkovski, a même suscité un article élogieux dans une prestigieuse revue littéraire dont il a malheureusement oublié le nom. Ces succès, ajoutés à l'instructive fréquentation posthume de Victor Chklovski, lui ont valu de gagner la confiance, et parfois même l'amitié, de plusieurs auteurs bien vivants, dont Vladimir Charov (*Les Répétitions, La Vieille Petite Fille*), Boris Akounine (*Bon sang ne saurait mentir, Le Couronnement, La Maîtresse de la mort*) et Andreï Kourkov (*Laitier de nuit, Le Jardinier d'Otchakov*).

ÁSDÍS R. MAGNÚSDÓTTIR

Professeure à l'Université d'Islande où elle enseigne la littérature française et la traduction. Entre autres travaux, elle a traduit en français des sagas légendaires et des contes folkloriques islandais et, en islandais, *L'Étranger* d'Albert Camus et le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Elle travaille actuellement à la traduction des essais lyriques de Camus.

MARIANNE MILLON

Traductrice d'auteurs espagnols (José Luis Sampedro, José Carlos Somoza, José Ovejero, Alicia Giménez-Bartlett), argentins (Macedonio Fernández, Gabriel Rolón, Aurora Venturini, Natalia Moret), mexicains (Paco Ignacio Taibo II, Fabio Morábito, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla), cubains (Wendy Guerra, Senel Paz, William Navarrete) et catalans (Baltasar Porcel, Maria Àngels Anglada, Albert Sánchez-Piñol).

Anime des ateliers de traduction en masters des métiers de la traduction à Angers et Bordeaux.

DENIS MOLČANOV

Né en 1973 à Pardubice, Bohême de l'Est. Après moult tergiversations inutiles et de longs séjours à l'étranger fort à propos (France, Chine) il s'est découvert la vocation de traducteur

littéraire ou plutôt il s'est rendu compte que, probablement jamais, il ne saura faire autre chose de bien. Traduit du français : A. Camus, Ch. Bobin, F. Pouillon, F. Arrabal (et vers le français, lorsque ses amis poètes et prosateurs le lui demandent...). Du chinois : Gao Xing-jian, Mo Yan, Su Tong et de l'anglais : Janet Frame, tant admirée.

CLAUDE MURCIA

Professeure de littérature comparée et d'études cinématographiques à l'université Diderot Paris-VII. Ses recherches et son enseignement portent essentiellement sur les "modernités" littéraires et cinématographiques dans les domaines français, espagnol et hispano-américain. Elle travaille également sur les relations de toute nature qu'entretiennent la littérature et le cinéma.

Parallèlement, son activité de traduction littéraire trouve un point de convergence avec ses activités d'enseignant-chercheur dans la figure du romancier espagnol Juan Benet, dont elle est la traductrice (dix volumes traduits) et sur l'œuvre duquel elle a écrit de nombreux articles. Parmi ses traductions de Juan Benet : *Tu reviendras à Région*, Minuit, 1989 ; *Dans la pénombre*, Minuit, 1991 ; *Baalbec, une tache et autres nouvelles*, Minuit, 1991 ; *Agonia confutans*, Minuit, 1995 ; *Le Chevalier de Saxe*, Passage du Nord-Ouest, 2005 ; *Une méditation*, Passage du Nord-Ouest, 2007 ; *Les Lances rouillées*, Passage du Nord-Ouest, 2011 ; a traduit aussi : *Les Années inutiles* de Jorge Eduardo Benavides, Balland, 2004 ; *Le Grand Théâtre du Monde* de Calderón de la Barca, éditions Théâtrales, 2005 ; *La Dame lutin* de Calderón de la Barca, éditions Théâtrales, 2009.

LOTFI NIA

Né à Alger en 1978. A étudié les lettres modernes et la philosophie, a participé au programme de formation à la traduction littéraire La Fabrique des traducteurs (CITL / Dar al-Mâmûn, 2011). A traduit de la littérature algérienne (*Les Voies de l'errance* d'A. Benmansour, Barzakh, 2012), et de la littérature palestinienne (*Supplément au passé* de G. Zaqtan avec J.-C. Depaule, CIPM, 2009 ; *Hassan voyage* de H. Hourani, Riveneuve éd. ; *Journal sous occupation* de B. Takrouiri, La Courte Échelle, 2006). A collaboré avec l'Institut français du Proche-Orient de Beyrouth sur de nombreuses traductions d'articles de sciences sociales. Enseigne la traduction (Institut supérieur arabe de traduction à Alger ; Université islamique du Liban).

FRANÇOISE NYSSSEN

Née en 1951. Après des études de biologie moléculaire et un diplôme d'urbaniste, elle est d'abord chercheur au Laboratoire de biologie moléculaire de l'Université Libre de Bruxelles puis urbaniste au sein du groupe AUSIA (Architectes, urbanistes, sociologues, ingénieurs associés). C'est en 1980 qu'elle rejoint les éditions Actes Sud dont elle est aujourd'hui présidente du directoire. Parallèlement, elle crée avec Jean-Paul Capitani la librairie Actes Sud. Françoise Nyssen a reçu les titres de commandant de l'ordre des Arts et des Lettres en 2008 et d'officier de l'ordre de la Légion d'honneur en 2013.

MARC PARENT

Âgé de cinquante-six ans et franco-américain de naissance, il travaille dans l'édition internationale depuis bientôt une trentaine d'années. Récemment et pendant presque dix ans, il a dirigé le Domaine étranger des éditions Buchet/Chastel où il a constitué ce que l'un de ses auteurs indiens a appelé le plus important catalogue d'écrivains indiens et pakistanais d'Europe. Aujourd'hui, au sein de son agence littéraire – IndiaMaya Literary –, il se consacre à la représentation mondiale d'écrivains notamment du sous-continent indien, à l'édition free-lance ainsi qu'à des formations en littératures indiennes.

MICHEL PASTOUREAU

Né en 1947. Historien, spécialiste des couleurs, des animaux, des emblèmes et des symboles. Ancien élève de l'École des chartes, il est professeur à l'École pratique des Hautes Études, où il occupe depuis 1983 la chaire d'histoire de la symbolique occidentale. Il a également été pendant vingt-cinq ans directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Il a publié une cinquantaine d'ouvrages, dont certains ont été traduits dans plus de trente langues. Parmi ses dernières publications : *L'Art héraldique au Moyen Âge* (Seuil, 2009) ; *Les Couleurs de nos souvenirs* (Seuil, 2010, prix Médicis Essai 2010) ; *Bestiaires du Moyen Âge* (Seuil, 2011) ; *Vert. Histoire d'une couleur* (Seuil, 2013).

PHILIPPE PELLETIER

Né en 1956, docteur en géographie, diplômé en langue et civilisation japonaises, il est professeur à l'université Lyon-II. Il est l'auteur de plusieurs livres, sur le Japon notamment. Sa *Japonésie* (1997) a reçu le prix Shibusawa-Claudiel (1998) et le grand prix de l'Académie de marine (1999). Parmi ses dernières publications : *L'Extrême-Orient. L'invention d'une histoire et d'une géographie*, Folio/Histoire, 2011. Il a également travaillé sur Élisée Reclus, d'où son dernier livre : *Géographie et anarchie : Reclus, Kropotkine, Metchnikoff*, éditions du Monde libertaire, 2013.

PHILIPPE PICQUIER

Il dirige à Arles, depuis 1986, les éditions Philippe Picquier dont le catalogue de livres est entièrement consacré à l'Extrême-Orient.

MONA DE PRACONTAL

Américaniste de formation. Elle traduit de la fiction contemporaine, tous genres confondus. Des auteurs américains et britanniques, ainsi que diverses voix du Commonwealth. Elle porte aujourd'hui la deuxième casquette d'interprète de conférence.

Si elle devait sauver dix de ses traductions d'un incendie de bibliothèque, ce serait : *Recherche sorcière désespérément* d'Eva Ibbotson, *Le Gardien de musée* d'Howard Norman, *Le Coupe-ret* de Donald Westlake, *Snake* de Mary Woronov, *Les Aventures d'Hermux Tantamoq*, de Michael Hoeye, *Ultimes paroles* de William Burroughs, *L'Autre moitié du soleil* de Chimamanda N. Adichie, *Le Bon Larron* d'Hannah Tinti, *Y* de Marjorie Celona et *Longue Sécheresse* de Cynan Jones.

Elle a rejoint le CA d'ATLAS au printemps dernier.

DANIÈLE ROBERT

Traductrice de l'italien, du latin et de l'anglais, a traduit dans le domaine de la poésie, aux éditions Actes Sud les œuvres de Paul Auster, Catulle, Ovide (elle a reçu pour les traductions de ce dernier le prix Laure-Bataillon "classique" en 2004 et le grand prix de traduction de l'Académie française en 2007) ; aux éditions vagabonde *La Pensée prise au piège* de Michele Tortorici et *Rime* de Guido Cavalcanti. Cette traduction, qu'elle a fait précéder d'un long essai et a accompagnée d'un copieux appareil critique, a été couronnée par le prix Nelly-Sachs en 2012. Après *Le Geste du semeur* de Mario Cavatore qui inaugurerait la collection de littérature italienne "Stilnovo" qu'elle dirige aux éditions Chemin de ronde, elle signe en 2013 deux traductions d'ouvrages d'Antonio Prete : un recueil de récits, *L'Ordre animal des choses*, et un remarquable essai sur l'art de la traduction, *À l'ombre de l'autre langue*.

SOPHIE ROYÈRE

Née en 1982 à Limoges. Elle s'est formée dans les classes préparatoires littéraires, à l'université de Pise en Italie, à l'université de Savoie et à l'université d'Avignon. Elle a traduit, entre autres, *Le Génie de l'éléphant* de Marco Missiroli (Payot & Rivages, 2012), *Récits oubliés* d'Elsa Morante (Verdier, 2009), deux albums jeunesse illustrés par Antonio Marinoni (Naïve Livres, 2007 et 2009), des poèmes pour la revue italienne Palazzo San Vitale (MUP Editore, 2005). Elle collabore avec la compagnie théâtrale italienne Ricci/Forte, et a traduit les textes de leurs performances pour des théâtres français (Scène nationale de Chambéry, Scène nationale de Rouen, Ménagerie de verre...). Elle collabore comme lectrice de littérature étrangère pour les éditions Payot & Rivages et Albin Michel.

CATHERINE SALVINI

Née à Manosque, comédienne depuis plus de vingt ans. Débute à Marseille puis intègre l'École du passage de Niels Arestrup à Paris. Interprète pour Ivan Romeuf, Andonis Vouyoucas, Richard Martin, Philippe Faure, Marie-Christine Soma, Justine Simonot... dans un répertoire classique et contemporain. Participe à deux longs-métrages (Gilles Marchand et Robin Campillo). Parallèlement elle assure des missions en tant qu'intervenante théâtre (Centre National des Arts du Cirque, Institut d'art dramatique de Damas, Maison d'Arrêt de Fresnes).

PIERRE SENGES

Né en 1968. Auteur depuis 2000 de plusieurs romans ou récits aux éditions Verticales – dont *Veuves au maquillage* (2000, prix Rhône-Alpes), *Ruines-de-Rome* (2002, prix du Deuxième Roman), *La Réfutation majeure* (2004, Folio Gallimard 2006), *Fragments de Lichtenberg* (2008) et *Études de silhouettes* (2010). Certains ouvrages ont été écrits en collaboration avec des dessinateurs, comme *Géométrie dans la poussière* (avec Killoffer, 2004) ou *Les Carnets de Gordon McGuffin* (avec Nicolas de Crécy, Futuropolis, 2009). *Environs et mesures*, essai sur la localisation des lieux imaginaires, a été publié aux éditions Le Promeneur en 2011.

JULIE SIBONY

Titulaire du DESS de traduction littéraire de Paris-VII, elle est traductrice d'anglais à temps plein depuis quinze ans, essentiellement de fiction américaine et britannique contemporaine. Elle a vécu aux États-Unis et y retourne régulièrement pour de longs séjours. Elle anime des ateliers de traduction dans le cadre de festivals ou en milieu scolaire. Elle fait partie depuis mars 2013 du conseil d'administration d'ATLAS.

FRANÇOISE DU SORBIER

Spécialiste du XVIII^e siècle, elle a enseigné la littérature anglaise à l'université. Elle se consacre désormais à la traduction, qu'elle pratique depuis 1972.

Membre du conseil d'administration d'ATLAS de 1992 à 2000.

A traduit notamment des œuvres de Defoe (*Le Roi des pirates* (Corti, 1993), *Robinson Cruséo* (Albin Michel, 2012), Lady Mary Montagu, Dickens, Trollope, Mrs. Gaskell et DH. Lawrence, mais aussi des contemporains anglophones (dont John Wain, Richard Rive, Alistair McLeod, Anita Brookner, Valerie Martin, Nicholas Evans, Helen Fielding).

EVANGHELIA STEAD

Traductrice littéraire polyglotte en français et en grec moderne et Professeure de littérature comparée à l'université de Versailles-Saint-Quentin (UVSQ), elle anime aussi le séminaire

interuniversitaire du TIGRE à l'École normale supérieure depuis 2004 sur les livres et les revues. Elle a fait paraître aux éditions Jérôme Millon deux livres sur le principe de la lecture croisée : textes en plusieurs langues avec traduction française en regard construits sur une question centrale. *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges* (J. Millon, 2009) interroge le dernier voyage d'Ulysse dans le sillage de l'*Odyssée* et de l'*Inferno*, *Contes de la mille et deuxième nuit* (J. Millon, 2011) la fin des *Mille et Une Nuits*. Parmi ses livres, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tétatogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle* (Droz, 2004), un essai sur l'*Odyssée* d'Homère (Gallimard, 2007), *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations* avec Hélène Védrine (PUPS, 2008, rééd. 2011), et *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle* (PUPS, 2012).

CAMILLE DE TOLEDO

Il a étudié l'histoire et les sciences politiques à Paris, ainsi que le droit et la littérature. Il a poursuivi ses études à Londres, puis à la Tisch School of New York pour le cinéma et la photographie. En 2004, il obtient la bourse de la Villa Médicis. En 2005, il entreprend l'écriture de *Strates*. Au printemps 2008, il fonde la Société européenne des Auteurs pour promouvoir une culture de toutes les traductions. Il est l'auteur de *Le Hêtre et le Bouleau, essai sur la tristesse européenne* (Seuil, 2009) ; *Vies potentielles* (Seuil, 2012) ; *L'Inquiétude d'être au monde* (Verdier, 2012). À paraître : *Oublier, trahir, puis disparaître* (Seuil, 2014).

BENOÎT VIROT

Né en 1978. Il est le fondateur de la revue *Le Nouvel Attila* (2004) et des éditions Attila (2007), alternant rééditions et traductions d'auteurs au parcours éditorial sinueux, où il a publié, entre autres, Edgar Hilsenrath, Ludwig Hohl, Jean-Paul Clébert et Ramon Sender. Spéléologue littéraire, spécialiste de Fantômas, il est aussi l'auteur avec Dominique Bordes d'une anthologie de nouvelles épuisées : *Perdus/Trouvés, anthologie de littérature oubliée* (Monsieur Toussaint Louverture, 2007). Il travaille en ce moment à un projet de revue axée sur "les langues étranges, étrangères et imaginaires".

DOMINIQUE VITTOZ

Née en 1957, traductrice de l'italien, principalement de romanciers contemporains. Est entrée au conseil d'administration d'ATLAS en mars 2013.

CARLOTTA VISCOVO

Actrice turinoise, diplômée en 2000 de l'école de théâtre Le Teatro Stabile de Turin, dirigée par Luca Ronconi. Elle a participé à La Nouvelle École des maîtres – projet Thierry Salmon avec Rodrigo Garcia en 2005. Elle travaille principalement avec les metteurs en scène : Alvis Hermanis, Massimo Popolizio, Luca Ronconi, Massimo Castri, Cesare Lievi, Valter Malosti, Mauro Avogadro, Carmelo Rifici, Jean-Christophe Sais, Mamadou Dioume et Dominique Pitoiset, Annalisa Bianco et Virginio Liberti.

En France, elle travaille depuis 2011 avec Catherine Marnas dans *Il Convivio*.

ANTONIO WERLI

Né en 1980. Libraire depuis plus de douze années, il fonde parallèlement en 2006 une micro-édition associative et la revue littéraire *Cyclocosmia*. Depuis 2008, il anime le site de critique littéraire en ligne Fric-Frac Club. Il se consacre aujourd'hui à la traduction de l'espagnol et de l'italien, après quelques publications en revue et un premier roman traduit de l'argentin

Aventures d'un romancier atonal d'Alberto Laiseca (Attila, 2013). Il travaille actuellement à plusieurs projets, dont le mythique *Horcynus Orca* de l'italien Stefano D'Arrigo, ou le premier roman de l'espagnol Miguel Espinosa, *Asklépios, le dernier Grec*, dans le cadre de la Fabrique des traducteurs à Arles en 2013.

ANNEXE
SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 À 2012

PREMIÈRES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1984

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF
 - Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles
 - Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture
 - Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du président de la République
- Regards sur la traduction
- Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Les collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kas-saï, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello et Céline Zins

- La lettre de l'étranger : Remarques sur le concept de littéralité, par Inès Oseki-Dépré
- Traduction littérale ou littéraire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon et Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

- Table ronde "Claude Simon et ses traducteurs européens", animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

- Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan
- Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset
- Anglais (USA) : *The Color Purple* d'Alice Walker, animé par Mimi Perrin
- Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin
- Anglais : Shakespeare, autour d'un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard
- La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet

- Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktis et Jacques Lacarrière

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1985

Le traducteur dans la société

- Canada-Québec, par David Homel
- L'expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky
- Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano
- Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Élisabeth Janvier. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1986

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean Gattegno
- Présentation de Claude Esteban, par François Xavier Jaujard
- Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages, par Claude Esteban. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1986

- Table ronde "Modes de pensée, modes d'expression : de l'arabe au français, du français à l'arabe", animée par André Miquel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Medded, Sami-Ali et Anne Wade Minkowski
- Table ronde "*Les Exercices de style* de Raymond Queneau", animée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Hemle, Jan Ivarson, Achilleos Kyriakidis et Barbara Wright

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1986

Ateliers de langues

– Langues romanes, animé par Albert Bensoussan

– Allemand, animé par Bernard Lortholary

– Anglais, animé par Michel Gresset

– Table ronde “La traduction littéraire : qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génès et Jean-Pierre Salgas

– Prix ATLAS Junior

– Biobibliographies des intervenants

QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1987

– Les allocutions d’ouverture, par Anne Wade Minkowski

– Inauguration du Collège international des traducteurs littéraires, par Françoise Campo-Timal

– Table ronde “Le texte traduit « une écriture seconde »”, animée par François Xavier Jaujard, avec Laure Bataillon, Jean-Paul Faucher, Jean-René Ladmiraal et Roger Munier

– Table ronde “L’espagnol, une langue sur deux continents”, présentée par Laure Bataillon et animée par Albert Bensoussan, avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et Aline Schulman

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1987

Ateliers sur la retraduction

– Allemand, animé par Denis Messier, assisté par Pierre Cottet

– Anglais, animé par Michel Gresset, assisté par Brigitte Weltmann-Aron

– Portugais, animé par Philippe Mikriammos, assisté par Michel Chandeigne et Michelle Giudicelli

– Table ronde “Les infidélités de *L’Amant* de Marguerite Duras”, animée par Philippe Cardinal, avec Barbara Bray, Maria da Piedade Ferreira, Madeleine Gustafsson, Theophano Hatziforou, Avital Inbar, Michaela Jurovska, Marianne Kaas, Loda Kaluska-Holuj, Jukka Mannerkorpi, Leonella Prato Caruso, Ilma Rakusa et Ingrid Safranek

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 9 NOVEMBRE 1987

– Table ronde “L’informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires”, animée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiraal, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Édith Ochs

– Prix ATLAS Junior

– Biobibliographies des intervenants

CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1988

Ouverture des Assises

– Allocution de Jean-Pierre Camoin

– Allocution d’Anne Wade Minkowski

– La traduction de Dante, par Jacqueline Risset, présentée par Anne Wade Minkowski

– Remise du prix Nelly-Sachs, par François Xavier Jaujard

– Musique et poésie provençales, catalanes et gallego-portugaises, présentées par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot et Yves Rouquette

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1988

Traduire Freud : la langue, le style et la pensée

– Ouverture avec Pierre Cottet, Marc de Launay, Georges-Arthur Goldschmidt, Jean-Michel Rey et Céline Zins

– Table ronde animée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cottet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornelius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey et Céline Zins

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1988

– Table ronde ATLF “La traduction littéraire et les sciences humaines”, animée par Nicolas Cazelles et Georges Kassâ, avec Yang Jiengang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre

– Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

– Portugais, animé par Jacques Thiériot

– Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas

– Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos

– Biobibliographies des intervenants

– Prix ATLAS Junior

SIXIÈMES ASSISES

– Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

– Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourdheuil et Bernard Lortholary

– Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisset, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz Schwarzinger, Maya Slater et Merlin Thomas

– Table ronde “Texte et théâtralité”, animée par Michel Bataillon, avec Anne-Françoise Benhamou, Jean-Michel Déprats, Patrice Pavis et Jean-François Peyret

– Débat sur “Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale”, animé par Jean-Michel Déprats, avec Jacques Boncompain, Christian Dupeyron, Jean-Pierre Engelbach, Huguette Hatem, Marie-Claire Pasquier, Rudolf Rach et Heinz Schwarzinger

Ateliers de langues

– Allemand (Georg Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dort

– Allemand (Heiner Müller), animé par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel

– Anglais (Shakespeare), animé par Jean-Michel Déprats et François Marthouret

– Anglais (Sam Shepard et Joseph Chaikin, USA), animé par Michel Gresset et Shira Malchin-Baker

– Espagnol (*La Célestine*, anonyme), animé par Florence Delay

- Italien (Goldoni), animé par Ginette Henry et Jean-Claude Penchenat
- Russe (Tchekhov), animé par Georges Banu, Christine Hamon et Alain Ollivier

Le déroulement des Assises

- La séance d'ouverture
- Hommage à Elmar Tophoven
- Le prix Nelly-Sachs
- L'inauguration du CITL à l'espace Van Gogh
- Le prix ATLAS Junior, par Gabrielle Merchez
- Réunion du CEATL
- L'avenir de la traduction théâtrale
- Biobibliographies des intervenants
- Répertoire des sigles

SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1990

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod
- “Du poème à la mélodie : quelques exemples de traduction”, par Jean Gattegno
- Table ronde “Proust traduit et retraduit”, animée par Yinde Zhang, avec James Grieve, Maria Gueorguieva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CITL, par Albert Bensoussan

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1990

- Table ronde “Retraduire Dickens”, animée par Jean Gattegno et Sylvère Monod, avec Dominique Jean et Françoise du Sorbier

Ateliers de langues

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Sylvère Monod, Jean Deubergue et Philippe Jaudel
- Anglais (USA), animé par Michel Gresset
- Russe, animé par Véronique Lossky
- Japonais, animé par Alain Kervern

- Table ronde “Domaine japonais”, animée par Jacqueline Pigeot, avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1990

- Table ronde ATLF “La formation du traducteur littéraire”, animée par Jacqueline Lahana, avec Françoise Cartano, Michel Gresset, Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry, Michel Volkovitch et Françoise Wuilmart
- Proclamation des prix de traduction littéraire, par François Xavier Jaujard, Jean-Yves Masson, Marie-France Briselance, Michel Gresset, Claire Malroux et Céline Zins

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Michelle Giudicelli
- Latin, animé par José Turpin
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Japonais, animé par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

- Biobibliographies des intervenants

HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1991

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin et présentation de celle de Sylvère Monod
- “Traduction et poésie”, conférence d’Emmanuel Hocquard, présentée par Michel Gresset
- Table ronde “Autour de Rilke”, animée par Jean-Yves Masson, avec Maximine Comte-Sponville, Charles Dobzynsky, Jean-Pierre Lefebvre et Claude Vigée

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “La traduction de la poésie dans les revues et collections”, animée par François Xavier Jaujard, avec Claude-Michel Cluny (*Orphée*), Emmanuel Hocquard (*Cahiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, *Sud*) et Gérard Pfister (Arfuyen, *L’Autre*)
- Proclamation des prix de traduction littéraire et célébration du centenaire de Nelly Sachs en présence de Hilde Domin et Lionel Richard

Ateliers de langues

- Anglais (USA), animé par Yves Di Manno
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Pascal Aquien
- Grec ancien, animé par Jean-Paul Savignac
- Portugais (Brésil), animé par Jacques Thiériot
- Russe, animé par Hélène Henry

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “Baudelaire et ses traducteurs contemporains”, animée par Alain Verjat (Espagne), avec Nicos Fokas (Grèce), Harry Guest (Grande-Bretagne) et Friedhelm Kemp (Allemagne)

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Jean Malaplate
- Anglais (USA), animé par Claire Malroux
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Élisabeth Gaudin et Jacques Jouet
- Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
- Italien, animé par Jean-Baptiste Para

- Biobibliographies des intervenants

NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 1992

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d’Arles
- Allocution de Jean Guiloineau, président d’ATLAS
- “Nabokov et l’île de Bréhat”, conférence inaugurale d’Erik Orsenna
- Table ronde “Montaigne et ses traducteurs”, animée par Michel Chaillou, avec Jaume Casals Pons (Espagne : castillan et catalan), Philippos Dracodaïdis (Grèce), Fausta Garavini (Italie), Else Henneberg Pedersen (Danemark) et Jan Stolpe (Suède)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1992

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (USA), animé par Marie-Claire Pasquier

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Françoise du Sorbier
- Chinois, animé par Noël Dutrait
- Serbo-croate, animé par Mireille Robin
- “Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd’hui”, animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan et Aline Schulman
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL) et du prix Nelly-Sachs, avec Jean Blot et François Xavier Jaujard

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1992

- Table ronde ATLF “Le nouveau code des usages de la traduction littéraire”, animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF) et Hubert Tilliet (SNE)

Ateliers de langues

- Albanais, animé par Christiane Montécot
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills
- Espagnol, animé par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien, animé par Maurice Darmon
- Biobibliographies des intervenants

DIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1993

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Jean Guiloineau
- “Jacques Amyot traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud), et Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Yiddish, animé par Batia Baum
- Estonien, animé par Antoine Chalvin
- Hongrois, animé par Georges Kassai
- Provençal, animé par Claude Mauron
- Finnois, animé par Gabriel Rebourcet
- Table ronde “Le traducteur et les mutations de l’édition”, animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec Paul Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (Communauté européenne) et Élisabeth Parinet (École des chartes)
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou), Zühâl Türkkân et Nedim Gürsel (turc), et Jusuf Vrioni et Ismail Kadaré (albanais)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior
- Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
- Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
- Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
- Turc, animé par Zühâl Türkkân et Nedim Gürsel
- Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré

– Clôture solennelle des Dixièmes Assises

- “Traduction et langue parfaite”, conférence d’Umberto Eco
- Allocution de Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
- Biobibliographies des intervenants

ONZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1994

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello (Conseil de l’Europe) et Jean Guiloineau
- “Traduire : relire, relier”, conférence inaugurale d’Édouard Glissant
- Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : Mía Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Égyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli

– “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII^e siècle”, conférence de Françoise du Sorbier

- Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (République slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1994

- Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d’une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
- Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel

Ateliers thématiques

- Les jeux de mots, animé par Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Le langage amoureux, animé par André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais)

– Annexe : contrats types

- Biobibliographies des intervenants

DOUZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 1995

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle, maire d'Arles, et de Jean Guiloineau
- “De ce qu'écrire est traduire”, conférence inaugurale de Paul Fournel
- Table ronde “Les traducteurs de Giono”, animée par Paule Constant avec Thomas Dobberkau (Allemagne), Maria V. Dobrodeeva (Russie), Jeanne Holierhoek (Pays-Bas), Ladislav Lapsansky (République slovaque), David Le Vay (Grande-Bretagne) et Isabel Sancho López (Espagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 1995

Ateliers de langues

- Italien, animé par Françoise Brun
- Swahili, animé par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

- Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, animé par Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Traduction de littérature pour la jeunesse, animé par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (anglais)
- Les injures, animé par Hélène Henry (russe)

- “Armand Robin traducteur”, conférence par Jacques Lacarrière
- Table ronde “Traduire la Bible (Ancien Testament, Écrits intertestamentaires, Nouveau Testament, Bible des Septante)”, animée par Marc de Launay, avec Jean-Marc Babut, Marguerite Harl, Henri Meschonnic et Marc Philonenko
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 1995

- Table ronde “Traduis-moi un mouton”, sur la traduction de la littérature pour la jeunesse, animée par Jean-Pierre Richard, avec Odile Belkeddar, Isabelle Jan, François Mathieu et Rose-Marie Vassallo-Villaneau

Ateliers de langues

- La Bible, animé par Henri Meschonnic
- Anglais (Australie), animé par Françoise Cartano
- Espagnol, animé par Claude Bleton
- Allemand, animé par Pierre Deshusses
- Italien (poésie), animé par Philippe Giraudon, lauréat du prix Nelly-Sachs 1995
- Biobibliographies des intervenants

TREIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1996

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “La communauté des traducteurs”, conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy
- Table ronde “Les traducteurs d'Yves Bonnefoy”, animée par Claude Esteban, avec Elsa Cross (Mexique), Michael Edwards (Grande-Bretagne), Cesare Greppi (Italie), Friedhelm Kemp (Allemagne), Jan Mysjkin (Belgique), Sigeru Simizu (Japon) et Ahmet Soysal (Turquie)

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1996

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
- Anglais (Irlande), animé par Isabelle Famchon
- Brésilien, animé par Jacques Thiériot
- Poèmes d'Yves Bonnefoy, animé par Marc Grinberg (Russie) et Adam Wodnicki (Pologne)
- Atelier d'écriture, animé par Jean Guiloineau

– “François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare”, conférence par Marie-Claire Pasquier

– Table ronde “La traduction du roman irlandais contemporain”, animée par Bernard Heppfner, avec Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville, Anna Gibson et Georges-Michel Sarotte

– Proclamation du prix Nelly-Sachs, des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise, du prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles, des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1996

– Table ronde ATLF “En français dans le texte”, animée par Albert Bensoussan, avec Serge Chauvin, Anne Colin du Terrail, Bertrand Fillaudeau, Rémy Lambrechts et Kim Lefèvre

Ateliers de langues

- Italien, animé par Philippe Di Meo
- Latin, animé par Florence Dupont
- Roumain, animé par Irina Mavrodin
- Poèmes d'Yves Bonnefoy, par John T. Naughton (USA) et Anthony Rudolf (Grande-Bretagne)
- Poésie grecque, par Michel Volkovitch, lauréat du prix Nelly-Sachs 1996

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1995

QUATORZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1997

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle et de Jean Guiloineau
- “Des mots venus d'ailleurs”, conférence inaugurale d'Henriette Walter
- Table ronde “Les traducteurs de Heinrich Heine”, animée par Michel Espagne, avec Isabelle Kalinowski, Pierre Penisson et Nicole Taubes

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1997

Ateliers de langues

- Espagnol, “Les mots des mets”, animé par Denise Laroutis
- Anglais (USA), “Faulkner”, animé par Marie-Claire Pasquier
- Anglais, “L'oral dans l'écrit”, animé par Claude Demanuelli
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d'écriture, animé par Michel Volkovitch

– “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d'Hélène Henry

– Table ronde organisée en collaboration avec la maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzinger et Karin Wackers-Espinosa

– Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

- Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)
- Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)
- Inuttit, animé par Louis-Jacques Dorais
- Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

– Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS

– “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante» ?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida

– Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

- Anglais : “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen
- Anglais : “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau
- Allemand : “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven
- Italien : animé par Marilène Raiola
- Atelier d’écriture : animé par Pierre Furlan
- “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg
- Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

– Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé et Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

- Espagnol : “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
- Anglais (documentaire) : animé par Rémy Lambrechts
- Malayalam (Inde) : animé par Dominique Vitalyos
- Allemand : “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson
- Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Mikhaïl Maïatsky (Russie),

Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Astra Skrabanė (Lettonie), Paco Vidarte (Espagne) et David Wills (Nouvelle-Zélande)

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1997

SEIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1999

Ouverture des Assises

- Allocutions de François Debost, adjoint au maire délégué à la Culture, au Patrimoine et au Tourisme, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Parler pour les « idiots » : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques Roubaud
- Table ronde “Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès”, animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal) et Simon Werle (Allemagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1999

- Table ronde “Les réseaux européens de traducteurs littéraires”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart et Giuliana Zeuli

Ateliers de traduction théâtrale

- Anglais : Edward Bond, par Jérôme Hankins
- Allemand : Rainald Goetz, par Laurent Muhleisen
- Espagnol : Théâtre argentin, par Françoise Thanas
- Norvégien : Jon Fosse, par Terje Sinding
- Hébreu : Hanokh Lévin, par Laurence Sendrowicz
- Table ronde “Traduire l'autre Amérique”, animée par Yves-Charles Grandjeat avec la participation de Francis Geffard, Michel Lederer, Marie-Claude Perrin-Chenour et Jean-Pierre Richard
- “Traduire Shakespeare : le geste et la voix”, conférence de Jean-Michel Déprats
- Proclamation des prix de traduction, prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs et prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1999

- Table ronde ATLF “Profession : traducteur”, animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, avec la participation d'Annie Allain, Françoise Cartano, André Gauron, Emmanuel Pierrat et Uli Wittmann

Ateliers de langues

- Anglais : Richard Rive, par Françoise du Sorbier
- Italien : Franco Buffoni, par Monique Baccelli
- Russe : André Biely, par Anne-Marie Tatsis-Botton
- Chicano : par Élyette Benjamin-Labarthe
- Grec : Constantin Cavafis, par Dominique Grandmont
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1998

DIX-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 2000

Ouverture des Assises

- Allocutions de Paolo Toeschi, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Les coulisses de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques De Decker
- Table ronde “*Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau”, animée par Jean-Yves Pouilloux avec la participation de Mario Fusco, Jiri Pelan, Manuel Serrat Crespo et Jan Pieter Van der Sterre

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 2000

- Table ronde “Création du réseau européen des centres de traducteurs littéraires : RECIT”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Rossella Bernascone, Claude Bleton, Carol O'Sullivan, Lena Pasternak, Maïte Solana, Catherine Vélisaris, Jan Vilikovsky, Françoise Wuilmart et Giuliana Zeuli

Ateliers de langues

- Du français vers l'anglais : Yasmina Khadra, par Ros Schwartz
- Allemand : Christine Lavant, par François Mathieu
- Espagnol : Bartolomé de Las Casas, par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien : Machiavel, par Jean-Claude Zancarini
- Polonais : Marian Pankowski, par Alain Van Crugten
- Présentation du Collège par Claude Bleton, avec les résidents
- “Jorge Luis Borges et la traduction”, conférence d'Aline Schulman
- Table ronde “La traduction dans un pays multilingue : la Suisse”, animée par Marion Graf avec la participation d'Étienne Barilier, Pierre Lepori, Laurence Montandon, Alix Parodi et Michael Pfister
- Proclamation des prix de traduction : prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs, prix Gulbenkian et prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2000

- Table ronde ATLF “Du crayon à la toile”, animée par Bernard Hoepffner avec la participation d'Évelyne Châtelain, Florence-Marie Piriou, Anne Schuchman, Ros Schwartz et Rose-Marie Vassallo

Ateliers de langues

- Anglais : Annie Proulx, par Anne Damour
- Russe : Andreïev, par Sophie Benech
- Persan : Nezâmi, par Isabelle de Gastines
- Atelier Internet : Évelyne Châtelain
- Atelier d'écriture : Michel Volkovitch
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1999

DIX-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2001

Ouverture des Assises

- Allocutions d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS

- “Guerre et Paix”, conférence inaugurale de Michel Deguy
- Table ronde “Les traducteurs de Colette”, animée par Nicole Ward Jouve, avec la participation de Françoise Brun, Julia Escobar, Anna Bassan Levi et Gueorgui Zinguer

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2001

- Table ronde “Le projet européen RECIT : état des lieux et perspectives”, animée par Claude Bleton, avec la participation de Peter Bergsma et d’Igor Navratil

Ateliers de langues

- Anglais : Anthony Trollope, par Françoise du Sorbier
- Chinois : Mo Yan, par Liliane et Noël Dutrait
- Italien : Andrea Camilleri, par Dominique Vittoz
- Suédois : Harry Martinson, par Vincent Fournier
- Atelier d’écriture : Jean Guilloineau

- “Hantise de mort, hantise de mots : traduire le yiddish”, conférence de Rachel Ertel
- Table ronde “La traduction de Franz Kafka”, animée par Jürgen Ritte, avec la participation de Bernard Lortholary, Axel Nesme, Gérard Rudent et Brigitte Vergne-Cain
- Proclamation des prix de traduction : prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs (Julia Tardy-Marcus), prix Amédée-Pichot de la Ville d’Arles, remise des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2001

- Table ronde ATLF “Le traducteur au XXI^e siècle”, animée par François Mathieu, avec la participation de Françoise Cartano, Évelyne Châtelain et Jacqueline Lahana

Ateliers de langues

- Du français vers l’espagnol : Colette, par Julia Escobar
- De l’allemand vers le français : Franz Josef Czernin, par Laurent Cassagnau
- Italien : l’Arioste, par Michel Orcel, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Atelier thématique : Le voyage, par Marie-Claire Pasquier
- Atelier Internet : Évelyne Châtelain (assistée de Jean-Luc Diharce)

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2000

DIX-NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 2002

Ouverture des Assises

- Allocutions d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “Soigner, écrire, traduire”, conférence inaugurale de Martin Winckler
- “Traduire la littérature créole francophone : Chamoiseau, Confiant...”, table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation d’Anna Devoto, Frants Ivar Gundelach, Zsuzsua Kiss, Volker Rauch et Eveline Van Hemert
- Présentation du Collège et rencontre avec les traducteurs en résidence animée par Claude Bleton

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 2002

- “Les aides à la traduction”, table ronde animée par Geneviève Charpentier avec la participation de Claude Bleton, Michel Marian, Igor Navratil et Carol O’Sullivan

Ateliers de langues

- Poésie anglaise, Oscar Wilde : Françoise du Sorbier, Jean Guilloineau et Bernard Hoepffner

- Hébreu : Rosie Pinhas-Delpuech
- Poésie allemande contemporaine : François Mathieu
- Atelier d’écriture : Jean-Yves Pouilloux
- “Hommage à Claire Cayron”, présenté par Françoise Cartano
- “Traduction des écrivains de la Caraïbe anglophone”, table ronde animée par Christine Raguet avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille
- Proclamation des prix de traduction : prix Gulbenkian, prix Halpérine-Kaminsky, prix Nelly-Sachs, prix Amédée-Pichot de la Ville d’Arles, remise des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 2002

- Table ronde ATLF “Carte blanche à la maison Antoine-Vitez”, animée par Jean-Michel Déprats avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen

Ateliers de langue

- Du français vers l’allemand : Josef Winiger
- Portugais : Alain Kéruzoré
- Persan : Mahchid Nownahali et Jaleh Kahnémouipour
- Atelier “Prix Nelly-Sachs” : Jean-Yves Masson
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2001

VINGTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2003

- “Adonis, poète et traducteur de poésie”, présenté par Anne Wade Minkowski et Jean-Yves Masson
- “Ezra Pound traducteur”, conférence de Marie-Claire Pasquier

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2003

- Carte blanche à Saber Mansouri et Soumaya Mestiri, transmission de la philosophie grecque dans la culture arabe classique

Ateliers de langues

- D. H. Lawrence : Françoise du Sorbier
- *Othello* de Shakespeare : Danièle Laruelle
- Traduire la poésie arabe : Catherine Charruau et Mohamed El Amraoui
- Atelier d’écriture : Jean-Yves Pouilloux
- Célébration des Vingtièmes Assises, allocution de Sylvère Monod
- “À tout début il y a un commencement”, conférence d’Hubert Nyssen
- “Sonallah Ibrahim et ses traducteurs”, table ronde animée par Richard Jacquemond, avec Hartmut Fahndrich (Allemagne), Mary Saint Germain (USA), Marina Stagh (Suède) et Paola Viviani (Italie)
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2003

- Table ronde ATLF “Code des usages – droit de prêt”, animée par Jacqueline Lahana, avec Yves Frémion (CPE), François Mathieu (ATLF)

Ateliers de langues

- Atelier Hölderlin : Sybille Muller
 - Croate : Khedidja Mahdi-Bolfek
 - Anglais : Bruno Gaurier, lauréat du prix Nelly-Sachs
 - Du français vers l'italien : Ena Marchi
-
- Biobibliographies des intervenants
 - Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2002

VINGT ET UNIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 2004

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

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

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

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

- Allemand : Eryck de Rubercy, lauréat du prix Nelly-Sachs
 - Écriture : Jacques Jouet
 - Espagnol : Philippe Bataillon
 - Les villes de Czeslaw Milosz : Marie Furman-Bouvard
 - Portugais : Patrick Quillier
-
- Table ronde ATLF "Qui a la responsabilité d'une traduction ?", animée par Olivier Manoni, avec Yves Coleman, Jacqueline Lahana, Joëlle Losfeld et Catherine Richard
 - "Villes promises", conférence d'Hélène Cixous
 - "*Translating* Hélène Cixous", par Beverley Bie Brahic
 - "L'aventure de l'intraduisible", par Monica Fiorini
 - "Une Babel heureuse", par Marta Segarra
 - "Les îles", par Sanja Bojanic
 - "Traduire Cixous", par Éric Prenowitz
-
- Biobibliographies des intervenants
 - Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2003

VINGT-DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2005

- Allocution d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles
- Allocution de Claire Antognazza, adjointe aux Affaires culturelles de la Ville d’Arles
- Allocution de Stéphanie Van Muysen, conseillère régionale
- Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “En toute violence”, conférence de Claro
- Table ronde “Antonin Artaud et la traduction”, animée par Camille Dumoulié, avec Olga Koustova, Jean-Paul Manganaro et Jonathan Pollock
- “Hommage à Michel Gresset”, avec Marie-Françoise Cachin, Françoise Cartano, Claire Gresset, Marie-Claire Pasquier et Marie-Claude Peugeot

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Espagnol : François Gaudry
- Russe : Hélène Henry
- Écriture : Jean Guiloineau
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- “Pasternak traducteur”, conférence de Michel Aucouturier
- “Carte blanche”, avec Catherine Dufflot, Liliane Giraudon et Angela Konrad
- Rencontre avec les jeunes traducteurs, animée par Olivier Mannoni
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Allemand : Jörn Cambreleng
- Anglais (Grande-Bretagne) : Philippe Loubat-Delranc
- Italien : Françoise Liffra
- Bosnienne : Aleksandar Grujičić
- Table ronde ATLF “Le traducteur face aux mutations de l’édition”, animée par Jacqueline Lahana, avec Christian Cler, Boris Hoffman, Olivier Mannoni et Marion Rérolle
- “Violence de la traduction : traduire l’intraduisible”, conférence de Barbara Cassin
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2004

VINGT-TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 2006

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “La musique comment dire”, conférence de Christian Doumet
- Table ronde “Traduire *Un soir au club* de Christian Gailly”, animée par Jean-Yves Pouilloux, avec Anders Bodegård, Maria Madalena Cruz Beja, Doris Heinemann et Georgia Zakopoulou
- Rencontre au Collège avec les jeunes traducteurs, par Françoise Cartano et Olivier Mannoni

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun

- Russe-italien : Jacques Michaut-Paternò
- Anglais : Françoise du Sorbier
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- “Hommage à Sylvère Monod”, par Marie-Claire Pasquier
- “Surtitrage d’opéra”, avec Claire Jatosti, Heinz Schwarzingger, Mike Sens
- Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur, avec Jean-Yves Masson
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Philippe Marty
- Anglais : Jean-Michel Déprats et Lewis Furey
- Espagnol : Claude de Frayssinet
- Italien : Valérie Julia
- Persan : Charles-Henri de Fouchécour

- Table ronde ATLF “Traduction : de la prospection à la promotion”, animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Deshusses, Philippe Picquier et Aude Samarut
- Table ronde “La traduction entre son et sens”, animée par Patrick Quillier, avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos et Stevan Kovacs Tickmayer

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2005

VINGT-QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2007

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “En quelle langue Dieu a-t-il dit « *Fiat lux* » ?”, conférence inaugurale par Maurice Olender
- Table ronde “Traduire Braudel”, animée par Paul Carmignani, avec Helena Beguinovà, Alicia Martorell Linares, Sian Reynolds et Peter Schöttler

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2007

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais : Mona de Pracontal
- Italien : Marguerite Pozzoli
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Écriture : Frédéric Forte

- Table ronde “Traduire le texte historique”, animée par Antoine Cazé, avec Sophie Benech, Jacqueline Carnaud, Olivier Mannoni et Anne-Marie Ozanam
- Table ronde “Traduction et histoire culturelle”, animée par Peter France, avec Bernard Banoun, Yves Chevrel, Sylvie Le Moël, Jean-Yves Masson et Miguel-Angel Vega
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2007

Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Anglais pour la jeunesse : Michel Laporte
- Espagnol : Philippe Bataillon

- Polonais : Isabelle Macor-Filarska
- Thaï : Jean-Michel Déprats

– Table ronde ATLF “La situation du traducteur en Europe”, animée par Olivier Mannoni, avec Anna Casassas, Martin De Haan, Holger Fock, Alena Lhotova et Ros Schwartz
 – Conférence “Traduction et mondialisation de la fiction : l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud”, par Jean-Yves Mollier

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2006

VINGT-CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2008

- Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- “Lire en traduction”, conférence de Claude Mouchard
- Table ronde “Traduire, écrire”, animée par Nathalie Crom, avec Silvia Baron-Supervielle, Florence Delay et Claire Malroux

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2008

Ateliers de langues

- Albanais : Fatos Kongoli / Agron Tufa, traductrice Anne-Marie Autissier
- Allemand (Autriche) : Josef Winkler / Rosemarie Poiarkov, traducteur Bernard Banoun
- Anglais (Canada) : Neil Bissoondath / Zoe Whittall, traductrice Laurence Kiefé
- Arabe (Égypte) : Gamal Ghitany / Ahmed Abo Khnegar, traducteurs Yves Gonzalez-Quijano et Khaled Osman
- Coréen : Ko Un / Ch'ôn Myônggwan, traducteurs Tai Qing et Patrick Maurus
- Espagnol (Guatemala) : Rodrigo Rey Rosa / Alan Mills, traducteurs François-Michel Durazzo, André Gabastou, Claude-Nathalie Thomas
- Polonais : Hanna Krall / Mariusz Szczygieł, traductrice Margot Carlier
- Portugais : Gonçalo M. Tavares, par Dominique Nédellec
- “Lidia Jorge, l'Europe et l'espace ou l'auteur, le traducteur et les idées reçues”, par Patrick Quillier
- Turc : Enis Batur / Yiğit Bener, traducteur Timour Muhidine
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2008

- Table ronde ATLF “Qu'est-ce que la critique d'une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni, avec Pierre Assouline, Antoine Cazé, Laurence Kiefé et Christine Raguet
- Rencontre “Traduire/écrire”, animée par Natalie Levisalles, avec Agnès Desarthe, Mathias Énard, Rosie Pinhas-Delpuech et Cathy Ytak

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2007

VINGT-SIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 2009

- Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- “Pour un éros grammairien”, conférence d'Alain Fleischer

- Table ronde “Traduire les libertins”, animée par Jean Sgard, avec Anders Bodegård, Terence Hale, Ilona Kovacs et Elena Morozova

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais (USA) : Marie-Claire Pasquier
- Arabe : Catherine Charruau
- Grec ancien : Daniel Loayza
- Portugais : Michelle Giudicelli
- Turc : Rosie Pinhas-Delpuech

- “Hommage à Henri Meschonnic”, par Patrick Quillier
- “Les filles d’Allah”, conférence de Nedim Gürsel
- Table ronde “Le texte érotique en traduction française”, animée par Jürgen Ritte avec Giovanni Clerico, Laurence Kieffé, Maryla Laurent et Éric Walbecq
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Anglais : Karine Reignier
- Chinois : Pierre Kaser
- Espagnol : Aline Schulman
- Hébreu : Laurence Sendrowicz
- Italien : Giovanni Clerico
- Latin : Danièle Robert

- Table ronde ATLF “Traduction/édition : état des lieux”, animée par Olivier Mannoni, avec Christian Cler, Susan Pickford et Martine Prosper
- Carte blanche à Leslie Kaplan
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2008

VINGT-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 5 NOVEMBRE 2010

- Allocution d’ouverture, par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- *Je est-il moi ou un autre ?* conférence de Marina Yaguello
- Table ronde “Traduire l’épistolaire” animée par Christine Raguét, avec Elena Balzamo, Anne Coldefy-Faucard, Bernard Lortholary et Françoise du Sorbier
- Lettres et le divan, par Laurence Kieffé

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 6 NOVEMBRE 2010

- Rencontre Russie : un écrivain avec son traducteur

Ateliers de langues

- Allemand : Stéphane Michaud
- Anglais : Claude et Jean Demanuelli
- Russe : Nadine Dubourvieux

- Épistoliers russes en langue française à l’époque de Pouchkine, par Véra Milchina
- Table ronde “Traduire *Les Liaisons dangereuses*”, animée par Laure Depretto, avec Cinzia Bigliosi, Helen Constantine et Wolfgang Tschöke

- Lecture en promenade aux arènes d'Arles :
- La fabrique des traducteurs
- Boris Pasternak : Lettres à Evguénia 1922-1932
- Lecture par Didier Bezace
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 7 NOVEMBRE 2010

Ateliers de langues

- Anglais : Laurence Kiefé
- Espagnol : André Gabastou
- Italien : Chantal Moiroud
- Atelier d'écriture : François Beaune

- Table ronde ATLF "Formation à la traduction littéraire : où allons-nous", animée par Olivier Mannoni, avec Véronique Béghain, Jörn Cambreleng, Jacqueline Carnaud, Anne Damour, Sandrine Détienne et Valérie Julia
- Carte blanche à Frédéric Jacques Temple, lecture à deux voix, avec Patrick Quillier

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2009

VINGT-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2011

- Allocution d'ouverture, par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- "Avec Maurice Nadeau", conférence de Michel Volkovitch
- Table ronde "Monstres en traduction" animée par Tiphaine Samoyault, avec Guy Jouvet, André Markowicz, Patrick Quillier et Aline Schulman

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2011

Ateliers de traduction

- Anglais : Jean-Michel Déprats
- Espagnol : Alexandra Carrasco
- Grec ancien : Philippe Brunet
- Wardwêsân : Patrick Quillier et Frédéric Werst

- "Traducteurs extra-ordinaires", conférence de Bernard Hoepffner
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2011

Ateliers de traduction

- Allemand : Nicole Taubes
- Anglais (USA) : Anne-Laure Tissut
- Italien : Michel Orcel
- Sanskrit : Philippe Benoît

- Table ronde ATLF "Tout ce que vous aimeriez savoir sur le numérique", animée par Olivier Mannoni, avec Évelyne Châtelain, Jean-Étienne Cohen-Séat, Geoffroy Pelletier et Camille de Toledo
- Table ronde "Traduire *La Disparition* de Georges Perec", animée par Camille Bloomfield, avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2010

VINGT-NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2012

- Allocution d’ouverture, par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “Théâtre et politique”, conférence de Jean-Pierre Vincent
- Table ronde “Traduire les textes politiques”, animée par Marc de Launay, avec Olivier Bertrand, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Claude Zancarini
- Encres fraîches de l’atelier turc

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2012

Ateliers de traduction

- Allemand : Jean-Pierre Lefebvre
- Anglais (théâtre) : Séverine Magois
- Chinois : Emmanuelle Péchenart
- Espagnol (théâtre) : Christilla Vasserot

- Lecture-rencontre avec Boubacar Boris Diop, animée par Jörn Cambreleng, avec la participation de Sylvain Prudhomme
- Table ronde “Traduire *La Société du spectacle* de Guy Debord”, animée par Patrick Marcolini, avec Makoto Kinoshita (japonais), Mateusz Kwaterko (polonais), Donald Nicholson-Smith (anglais), Behrouz Safdari (persan)
- Perspectives numériques. *L’atelier du traducteur*, par Henry Colomer, Anne-Marie Marsaguet
- Présentation du site de *Translittérature* par Valérie Julia
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2012

Ateliers de traduction

- Anglais : Emmanuelle de Champs
- Danois (théâtre) : Catherine-Lise Dubost
- Espagnol : Aurélien Talbot
- Italien (théâtre) : Federica Martucci

- Table ronde ATLF “La place du traducteur dans le théâtre”, animée par Laurence Kiefé, avec Michel Bataillon, René Loyon, Séverine Magois, Laurence Sendrowicz
- Table ronde “Rencontre avec Valère Novarina et ses traducteurs”, animée par Bernard Hoepffner, avec Valère Novarina, Zsófia Rideg, Leopold von Verschuer, Ilana Zinguer

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2011

Ouvrage réalisé par l’atelier graphique Actes Sud reproduit et achevé d’imprimer en octobre 2014 par Corlet Numérique à Condé-sur-Noireau pour le compte des éditions Actes Sud, Le Méjan, place Nina-Berberova, 13200 Arles
Dépôt légal 1^{re} édition : novembre 2014
N° impr. :
(Imprimé en France)