

ACTES DES
TRENTE-DEUXIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2015)

TRENTE-DEUXIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2015)

ÉCRIRE, C'EST TENTER DE CONSTRUIRE, par la magie de signes alignés sur une page, une réalité de papier, une astucieuse imposture qui, dans le cadre de l'horizon de lecture, aura des accents de vérité. Les auteurs, qu'ils soient romanciers ou traducteurs, pèsent chacun de leurs mots sur ce trébuchet-là, et c'est à cela qu'on les juge.

Par un effet miroir, lire, c'est souscrire à un contrat virtuel qui exige de l'auteur que les personnages nés sous sa plume – empereur, charbonnier, assassin, dieu de l'Olympe ou chien errant – soient convaincants. Ce n'est que lorsque cette magie opère, lorsque ces personnages “prennent vie”, que l'on est en littérature. On conçoit aisément que cela n'est pas simple. Cependant, quand l'auteur met en scène un enfant, cette difficulté devient une gageure, car si tout le monde n'a pas été empereur ou dieu de l'Olympe, tout le monde a été enfant. Alors, comment faire ? Comment rendre crédible cette “voix de l'enfance”, quels que soient les genres littéraires ou les publics visés ? Tel est le thème de ces Assises, où, entre tables rondes, conférences et ateliers, nous nous pencherons sur la façon – sur les façons – dont romanciers et traducteurs relèvent chaque jour ce défi.

Santiago Artozqui

La préparation de cet ouvrage a été assurée par les auteurs des conférences, les participants aux tables rondes et les animateurs des ateliers ; la transcription par Meridien ; la préparation de copie par Karine Louesdon ; la relecture par Santiago Artozqui, Marie-Claude Auger, Jörn Cambreleng, Geneviève Charpentier, Agnès Desarthe, Bernard Hœpffner, Margot Nguyen Béraud, Mona de Pracontal, Dominique Vittoz et Emmanuelle Flammant ; la maquette par Emmanuelle Flamant.



ACTES SUD



TRENTE-DEUXIÈMES
ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 2015)
LES VOIX DE L'ENFANCE

VOIX DE L'ENFANCE par Sylvie Germain

GAVROCHES D'AILLEURS

ÉCRIRE UNE VOIX D'ENFANT

TABLE RONDE ATLF : TRADUCTEURS DE TOUS LES PAYS,
MONTRONS-NOUS !

LE PETIT NICOLAS EN LANGUES DE FRANCE

CLÔTURE par Heinz Wismann

avec la participation de :

MICHEL ALESSIO
SANTIAGO ARTOZQUI
ARNAUD BAIGNOT
ODILE BELKEDDAR
GIL BEN AYCH
VALÉRIE BEZANÇON
JÖRN CAMBRELENG
NATHALIE CASTAGNÉ
DOMINIQUE CAUBET
PERRINE CHAMBON
AYMAR DU CHATENET
JEAN-BAPTISTE COURSAUD
JEAN-PAUL DEMOULE
AGNÈS DESARTHE
HOLGER FOCK
SYLVIE GERMAIN
BERNARD HCEPFNER
AGNÈS JÀRFÀS
LAURENCE KIEFÉ
PAUL LEQUESNE
DANIEL LOAYZA

SINÉAD MAC AODHA
OLIVIER MANNONI
MAYA MICHALON
MARIANNE MILLON
ÉLISABETH MONTEIRO RODRIGUES
MARGOT NGUYEN BÉRAUD
GAËLLE OBIÉGLY
ALEXANDRE PATEAU
(PSEUDONYME : A. ROSENBERG)
LEÏLA PELLISSIER
ANASTASIA PETROVA
DANIELE PETRUCCIOLI
MONA DE PRACONTAL
VINCENT RAYNAUD
KARINE REIGNIER-GUERRE
GILLES ROZIER
CATHERINE SALVINI
ALINE SCHULMAN
DOMINIQUE VITTOZ
SVEN WACHOWIAK
HEINZ WISMANN

ATLAS

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS
(Association pour la promotion de la traduction littéraire)

Santiago Artozqui, président

Bernard Hœpffner, vice-président

Marie-Claude Auger, secrétaire générale

Geneviève Charpentier, trésorière

Olivier Chaudenson, Agnès Desarthe, Dieter Hornig, Paul Lequesne, Laurent Muhleisen,
Margot Nguyen Béraud, Mona de Pracontal, Dominique Vittoz

Le directeur d'ATLAS, Jörn Cambreleng

assisté de Chloé Roux, Caroline Roussel, Emmanuelle Flamant et Louise Villain

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

Le ministère des Affaires étrangères et du Développement international

Le ministère de la Culture et de la Communication – Délégation générale
à la langue française et aux langues de France (DGLFLF)

Le Centre national du livre (CNL)

L'Institut français

Le département des Bouches-du-Rhône

Le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

La Ville d'Arles

Le KLTi (Korean Literature Translation Institute)

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

L'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)

La Société des gens de lettres (SGDL)

L'Association du Méjan et les éditions Actes Sud

L'antenne universitaire d'Arles

Web TV Culture

Radio 3DFM

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 6 novembre 2015

ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Santiago Artozqui, président d'ATLAS p. 13

VOIX DE L'ENFANCE

Conférence de Sylvie Germain, suivie d'un dialogue avec Maya Michalon p. 17

GAVROCHES D'AILLEURS

Table ronde animée par Maya Michalon, avec Nathalie Castagné, Bernard
Hœpffner et Aline Schulman p. 40

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION p. 79

DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 7 novembre 2015

ATELIERS DE TRADUCTION

Anglais (Australie) : *Les Enfants sauvages*, traduire Louis Nowra,
avec Arnaud Baignot et Perrine Chambon p. 87

Hongrois : *La Miséricorde des cœurs*, traduire Szilárd Borbély,
avec Agnès Járász p. 91

Norvégien : *Beatles*, traduire Lars Saabye Christensen,
avec Jean-Baptiste Coursaud p. 93

Italien : *Le Temps matériel*, traduire Giorgio Vasta,
avec Vincent Raynaud p. 101

TRADUCTEURS D'UN JOUR : ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

- Anglais : *Harry Potter*, traduire J. K. Rowling,
avec Karine Reignier-Guerre p. 105
- Italien : *Montedidio*, traduire Erri de Luca,
avec Dominique Vittoz p. 108

ÉCRIRE UNE VOIX D'ENFANT

- Table ronde animée par Maya Michalon, avec Gil Ben Aych, Agnès Desarthe
et Gaëlle Obiégly p. 111

- CARTE BLANCHE À DANIEL LOAYZA p. 145

ENCRES FRAÎCHES DE L'ATELIER FRANÇAIS-CORÉEN DE LA FABRIQUE DES TRADUCTEURS

..... p. 173

TROISIÈME JOURNÉE

Dimanche 8 novembre 2015

ATELIERS DE TRADUCTION

- Allemand : *Quand on rêvait*, traduire Clemens Meyer,
avec Alexandre Pateau et Sven Wachowiak p. 179
- Espagnol : *Le Puits*, traduire Iván Repila,
avec Margot Nguyen Béraud p. 181
- Portugais (Mozambique) : *La Pluie ébahie*, traduire Mía Couto,
avec Élisabeth Monteiro Rodrigues p. 183
- Russe : *Des loups en parachute*, traduire Assia Petrova,
avec Odile Belkeddar p. 187

TABLE RONDE ATLF :

TRADUCTEURS DE TOUS LES PAYS, MONTRONS-NOUS !

- Animée par Laurence Kieffé avec la participation de Holger Fock, président du CEATL,
Daniele Petruccioli, membre fondateur de STRADE, Sinéad Mac Aodha, directrice de
l'Ireland Literature Exchange, et Olivier Mannoni, directeur de l'École de traduction
littéraire p. 190

LE PETIT NICOLAS EN LANGUES DE FRANCE

- Table ronde animée par Jörn Cambreleng, avec Michel Alessio, Dominique Caubet, Gilles
Rozier et Jean-Paul Demoule p. 225

CLÔTURE

par Heinz Wismann, témoin des Assises p. 263

Biobibliographies des intervenants p. 281

ANNEXE p. 297

Sommaire des *Actes des Assises* de 1984 à 2014

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'OUVERTURE
par Santiago Artozqui

Monsieur le maire, chers collègues, chers amis,

Bonjour et bienvenue aux Assises de la traduction littéraire, dont cette trente-deuxième édition a pour thème “les voix de l'enfance”, ou, pour dire la chose de manière plus explicite, la façon dont ces voix de l'enfance sont rendues par les romanciers et leurs traducteurs. Pourquoi ce choix ? Parce que l'enfance est une période de la vie qui, en littérature, conjugue deux états antinomiques : l'universel et le particulier. L'universel, puisque chacun, quelle que soit son origine sociale ou géographique, a commencé par être un enfant. Le particulier, parce qu'à l'évidence, nous n'existons tous qu'en un seul exemplaire, un individu unique qui s'est construit – bien, ou mal, ou tant bien que mal –, sur le socle de sa propre enfance. Or, la traduction conjugue également ces deux pôles, tout simplement parce qu'elle a pour objet d'universaliser les particularismes d'un auteur, d'une œuvre et d'une culture.

Alors, comment traduire les voix de l'enfance ? “L'enfance, écrit Jean-Jacques Rousseau dans *l'Émile*, a des manières de voir, de penser, de sentir qui lui sont propres ; rien n'est moins sensé que de vouloir y substituer les nôtres [...]” Je détourne à dessein cette citation de son contexte pour l'appliquer à la littérature, et concrètement, au fait de rendre vraisemblable la voix de l'enfant quand il est personnage de fiction. C'est pourquoi les sempiternelles questions que tout traducteur se pose devant les références culturelles – “Que faut-il adapter, que doit-on conserver, que convient-il d'explicitier ?” – se trouvent exacerbées dès qu'on touche à l'enfance, période pendant laquelle se construit notre grille de lecture du monde et qui est donc particulièrement riche en symboles culturels (la comptine

est le premier exemple qui vient à l'esprit, mais il en existe bien d'autres, marques de bonbons, vignettes de sport, jeux pratiqués dans la cour de récré, etc.).

Tout au long de ce week-end, nous allons réfléchir ensemble à ces voix de l'enfance et à leur traduction, en essayant de répondre à plusieurs questions. De quels outils conceptuels disposons-nous pour aborder ce défi ? Telle approche se révèle-t-elle plus féconde que telle autre ? Les solutions adoptées par les auteurs fonctionnent-elles pour les traducteurs ? Existe-t-il des solutions généralisables, voire susceptibles d'être théorisées ? Comme vous le savez, il serait utopique d'espérer une réponse exhaustive ou globale à toutes ces questions, aussi tenterons-nous plus modestement d'aborder différentes approches avec les auteurs et les traducteurs qui nous ont fait l'honneur d'accepter notre invitation, en espérant qu'au terme de ces trois jours de débats, nous aurons les idées plus claires, non seulement sur "les voix de l'enfance", mais aussi sur ce qui constitue l'essence même de l'acte traductif : jeter un pont entre les cultures. Une tâche qui, vous me permettrez cette parenthèse, est aujourd'hui plus que jamais pleine de sens.

Il est un combat qui nous est cher, à nous autres traducteurs, combat que nous menons à ATLAS, avec l'aide de l'ATLF, du CEATL et de quelques autres acteurs de la vie culturelle et littéraire. Ce combat, c'est celui du nom – N-O-M. Nous demandons que notre nom soit cité quand on cite notre texte. Ce n'est pas par gloriole, mais bien parce que toute parole a un nom, un nom duquel elle est indissociable. C'est pourquoi, non seulement par plaisir ou par politesse, mais surtout en vertu de ce principe, je tiens à remercier nommément chacun de ceux qui vont participer aux conférences, aux tables rondes, aux ateliers, aux lectures et à la diffusion de ces Assises, ainsi que ceux qui en assurent la logistique et l'organisation. Un chaleureux merci, donc, à : Sylvie Germain, Nathalie Castagné, Bernard Hœpffner, Aline Schulman, Valérie Bezançon, Marianne Millon, Mona de Pracontal, Arnaud Baignot, Perrine Chambon, Agnès Járfa, Jean-Baptiste Coursaud, Vincent Raynaud, Karine Reignier-Guerre, Dominique Vittoz, Gil Ben Aych, Agnès Desarthe, Gaëlle Obiégly, Daniel Loayza, Astrid Arthur, Choe Jung-eun, Isabelle Hignette, Lee Ahram, Park Mihwi, Park Sohee, Catherine Salvini, Laurence Kiefé, Leïla Pellissier, Alexandre Pateau, Sven Wachowiak, Margot Nguyen Béraud, Élisabeth Monteiro Rodrigues, Odile Belkeddar, Anastasia Petrova, Holger Fock, Sinéad Mac Aodha, Olivier Mannoni, Daniele Petruccioli, Michel Alessio,

Dominique Caubet, Gilles Rozier, Aymar du Chatenet, Jean-Paul Demoule, Heinz Wismann, Marie-Claude Auger, Geneviève Charpentier, Olivier Chaudenson, Dieter Hornig, Paul Lequesne, Laurent Muhleisen, Jörn Cambreleng, Chloé Roux, Caroline Roussel, Emmanuelle Flamant, Louise Villain, Christophe Guibert, Valérie Julien, Damien Cocard, Fabien Herbert, Céline Knidler et Hervé Schiavetti.

Je tiens à souligner que cette année, en devançant les recommandations du Centre national du livre (CNL), nous allons rémunérer tous les intervenants que nous avons invités, car comme vous le savez, une conférence, un atelier, une table ronde, c'est du travail ! Auteurs et traducteurs ne vivent pas que de l'estime du public et de l'air du temps. Je remercie donc tout aussi chaleureusement les organismes publics et privés qui rendent cette manifestation possible : le CNL, et particulièrement Vincent Monadé et Florabelle Rouyer (je salue la présence de Natacha Kubiak et de Philippe Babo) dont le soutien et les conseils nous sont précieux, le ministère des Affaires étrangères et du Développement international ; le ministère de la Culture et de la Communication ; la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) ; l'Institut français ; le Literature Translation Institute of Korea ; le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur ; le conseil général des Bouches-du-Rhône ; la Ville d'Arles ; la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (Sofia) ; l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) ; la Société des gens de lettres (SGDL) ; l'Association du Méjan ; l'antenne universitaire d'Arles ; Web TV Culture.

Enfin, je remercie du fond du cœur le public de ces trente-deuxièmes Assises de la traduction littéraire, que je déclare donc ouvertes.

VOIX DE L'ENFANCE

Conférence de Sylvie Germain

D'emblée une question se pose : comment entendre le mot "voix" ? Au singulier, ou au pluriel ? L'ambiguïté fait partie du mot ici dépourvu de déterminant, et donc du thème proposé. La voix de l'enfance est à la fois une et plurielle, car unifiée dans et par l'histoire d'une vie particulière, tout en étant composée de voix diverses, celles des proches, et tout autant celles d'êtres lointains dans l'espace et le temps, mais devenus familiers par l'évocation de leurs dires, de leurs faits et agissements, par la perception, et l'interprétation, des traces qu'ils ont laissées. La voix de l'enfance est toujours plurielle au sein de l'unicité de chaque individu. Cette ambivalence est à sous-entendre, et à maintenir ouverte, tout au long du questionnement qui va suivre.

"Du passé, c'est mon enfance qui me fascine le plus ; elle seule, à la regarder, ne me donne pas le regret du temps aboli. Car ce n'est pas l'irréversible que je découvre en elle, c'est l'irréductible : tout ce qui est encore en moi, par accès [...]". Cet aveu de Roland Barthes pointe droit un caractère essentiel de ce reste qu'est l'enfance dans la vie d'un adulte. Reste qui est moins un vestige qu'un *reliquat* – ce qui demeure après clôture des années de son enfance révolue, parfois depuis longtemps, ce qui ne s'est pas laissé totalement consumer, dissiper –, et aussi ce qui reste un *dû*, au double sens de dette et de créance. On doit beaucoup à son enfance, en bon et en fécond comme en blessures et en lest en tout genre.

L'irréversible, en effet, n'est pas ce qui importe – cela n'engendre que de la nostalgie, des idéalizations naïves, des fantasmes stériles. C'est l'irréductible qui compte, le tenace, le vivace – ce qui continue à travailler en sourdine au plus profond de notre mémoire, à fleur d'oubli, ce qui

1. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 26.

s'est diffusé dans nos chair, sang et nerfs, et qui surgit à l'improviste par à-coups plus ou moins brusques, par bouffées plus ou moins fortes, brèves ou longues. C'est cela, la voix de l'enfance, ces élancements, ces poussées, ces "accès", selon le mot de Barthes.

Tout adulte est habité de tels échos ; les artistes en sont des corps particuliers de résonance.

Ces voix peuvent être clandestines ou avouées, déguisées ou objectives, mais aussi déclarées soient-elles, aussi véridiques puissent-elles se vouloir, se prétendre, elles ne sont jamais exactes, elles subissent toujours des inflexions, des variations. L'acoustique de la mémoire est sujette à d'innombrables nuances et modulations, à des sursauts ou à des baisses d'intensité. Elle est semblable à "la mélodie des distances" évoquée par Tomas Tranströmer : "Il y a un carrefour dans chaque instant. / La mélodie des distances y afflue, s'y retrouve. / Tout s'y confond en un arbre touffu. Où des villes disparues scintillent dans la ramure²."

La mélodie des distances montée depuis l'enfance, et qui peut comporter bien des discordances, draine des sensations et des émotions disparates ; elle en appelle à tous les sens, en apostrophe parfois un davantage que les autres. Les grands cuisiniers mentionnent souvent des souvenirs de saveurs et de senteurs qui les ont marqués enfants, et qui leur ont donné le goût d'exercer l'art de la cuisine ; des saveurs qu'ils réintroduisent dans certaines de leurs recettes, et dont ils font parfois leur signature "gustative". "J'aimerais que ma cuisine ait le goût du vent, parce que le vent vient toujours d'ailleurs", déclare le chef cuisinier Olivier Roellinger qui rêvait, enfant, de navigation hauturière, mais qui a converti ce rêve marin, de grand large et de lointains, en aventure de sapidité et d'arômes en se passionnant pour les épices du monde entier. "Cuisiner, pour moi, c'est une autre manière de larguer les amarres et de prendre la mer", dit-il encore.

Un autre exemple, côté musique : le compositeur Arvo Pärt raconte qu'une de ses professeurs à l'école de musique qu'il fréquentait enfant lui avait donné un jour un cahier où elle avait écrit une citation ; il n'avait pas très bien compris la phrase, à l'époque, étant encore trop jeune, et il avait ensuite perdu ce cahier. Mais il conserve un souvenir confus, et

2. Tomas Tranströmer, *Élégie* in *Œuvres complètes*, traduction Jacques Outin, Paris, Le Castor Astral, 2011, p. 47.

néanmoins très prégnant, de cette phrase, qui disait en substance que “le plus grand mystère de la musique est de savoir comment entrer dans un son”. Pärt considère qu’il a reçu ce jour-là une bénédiction donnée pour sa vie entière. Le souvenir imprécis d’une citation perdue lui indiquant combien l’accès au secret de la musique est difficile et requiert d’écoute, d’attention et de recherche, de patience – et d’amour des sons, de tous les sons, de chacun d’eux –, est l’un des fils conducteurs de tout son travail de composition.

Un autre exemple encore, touchant la vue cette fois : celui du peintre Simon Hantaï qui, au fil d’un parcours de création à la fois cohérent et ponctué de ruptures et de bifurcations, a découvert l’art du pliage consistant à plier, froisser, rouler, ficeler la toile avant d’y répandre la couleur, puis de la déplier et de découvrir alors une œuvre qui mêle la maîtrise du geste – la technique du pliage, travail accompli au sol et nécessitant un rude corps à corps avec la matière textile – et la part d’imprévu due au tissu et aux coulées irrégulières de la peinture. Cet intérêt pour le pliage et les formidables possibilités plastiques qu’il recèle, n’a pas surgi de nulle part dans la vie de Hantaï, il a mûri grâce à l’observation/contemplation de tableaux de maîtres du passé, dont les primitifs italiens représentant la *Vierge de miséricorde* vêtue d’une ample chape de drap bleu azur doublé d’or ou modulant des tons d’indigo, d’outremer, de rose, de carmin, sous laquelle elle abrite des orants placés sous sa protection. Et en amont de ces rappels picturaux, levé du fond de son enfance en Hongrie, un autre souvenir se tient, profus comme un point radiant : celui des foulards, des jupes et des tabliers de sa mère lors des séances de repassage qui précédaient les fêtes, et qui lui paraissaient magiques. “Quand j’étais enfant, toujours pour les fêtes, les jupes et les tabliers de ma mère, il fallait les repasser”, raconte Hantaï dans un documentaire que lui a consacré Jean-Michel Meurice. “Alors, on les repassait et on séchait au même moment. C’est-à-dire, on mettait sur le sol des rouleaux tout mouillés, on faisait des pliages, au carreau, et on commençait à rouler [... cela durait] une demi-heure, ou une heure, et au fur et à mesure que le tissu séchait, la coloration [se] transformait en une tout autre matière, [le tissu] devenait de plus en plus sec et de plus en plus miroité. Et à la fin, les résultats sont tout à fait extraordinaires. Le plus étonnant, c’était justement que c’étaient des tissus très quelconques, des cotons colorés [...]. Au fur et à mesure du repassage, les couleurs changeaient et devenaient une sorte de velouté brillant, comme

les plus nobles tissus existant au monde. Et ma mère disait toujours que quand c'est bien fait, le travail, on peut prendre le tablier, on se regarde dedans et on se voit comme dans un miroir³.”

Le pouvoir de réflexion de ces miroirs textiles tendus par sa mère est demeuré intense dans l'inspiration de Simon Hantaï, ancrant en lui “un émerveillement visuel”, selon son expression, devant les capacités de métamorphoses de la couleur, de la texture et de la brillance des tissus.

“Nous sommes agis par le passé le plus lointain”, constate le poète Alain Suied, qui ajoute que “l'enfant et l'adolescent voient / le non-dit, connaissent encore / le tremblement du monde / refusent d'oublier l'illumination / de la naissance⁴”. Ce refus d'oublier l'illumination originelle, et aussi les éblouissements éprouvés au cours de l'enfance, et qui alors ont pu conduire à l'enchantement autant qu'au vertige, à l'effacement parfois, persiste tout au long de la vie d'un artiste. Ce refus n'a pas besoin de se déclarer comme tel, encore moins de se proclamer avec ostentation – les vrais refus et résistances ne s'exhibent pas, ils agissent dans la longue durée avec une ténacité discrète –, il n'est d'ailleurs pas toujours conscient, ou pas entièrement ; lui aussi relève de l'irréductible, mais un irréductible qui ne se manifeste pas par poussées soudaines et brèves, il ne s'interrompt pas, il joue en basse continue.

La voix de l'enfance est accumulative et agglutinante, sans perdre cependant sa simplicité originelle. Plus même cette voix possède un timbre net et vibrant, et plus elle est capable d'agréer de nouvelles inflexions susceptibles de se mettre à son diapason, et ainsi de faire tinter celui-ci avec davantage de finesse et de vigueur. Dans les plis colorés et les crevés de blanc de ses grandes toiles froissées, Hantaï n'accueille pas seulement un souvenir saillant de son enfance lié à sa mère, il rend aussi hommage à une pratique populaire ancienne, il en réinvente l'art du geste, et enfin il accueille, recueille et s'assimile en les métamorphosant, de grandes œuvres picturales du passé, en l'occurrence celles illustrant le thème de la Vierge de miséricorde. “C'est au loin, dans des arrière-plans éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements”, remarquait Rilke⁵. Tant que la voix de l'enfance en nous refuse de se soumettre à l'oubli, au mutisme, elle garde ouverts ces

3. Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement, conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998, p. 44-45.

4. Alain Suied, *Sur le seuil invisible*, Paris, Arfuyen, 2013, p. 25 et 80.

5. Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, traduction Bernard Pautrat, Paris, Allia, 2014.

arrière-plans d'où nous venons, d'où nous allons, sans cesser de nous y tenir à contre-jour, à contre-obscur, à contre-bruissement ; elle ranime en nous un étonnement ancien qui ébranle nos habitudes, nos opinions, qui infuse de l'incertitude dans les évidences, et du familier dans l'étrangeté.

L'arrière-fond sur lequel se détache l'écrivain est entretissé de sons autant que d'images, tous les sens y ont leur part, toutes les sensations et les émotions, mais la trame en est le langage. Le grand mystère du langage qui génère la question de savoir comment entrer dans *les mots*. La voix de l'enfance qui parle en sourdine, ou parfois crie, dans celle de l'écrivain, n'est pas constituée seulement de souvenirs marquants et de réminiscences flottantes, n'est pas nourrie seulement d'émotions, de sentiments, de sensations, elle l'est aussi, et avant tout, de balbutiements, de soupirs, de souffle nu. Une fêlure la traverse, montée de la très prime enfance, d'avant la naissance, même. Car la parole précède l'enfant, elle l'entoure dans sa vie utérine, elle l'attend à sa naissance, tout en se dérochant à lui, comme l'a souligné Françoise Dolto : "Le premier langage, c'est une parole non dite entre deux êtres qui s'étreignent, et c'est la parole non dite qui prend forme d'être humain. Nous sommes une parole densifiée, une parole absente, pas dite, qui est au-delà des sentiments qui font s'étreindre deux êtres. [...] Un être humain est un être de parole dès l'origine, parce qu'il est parole lui-même. Un être humain *in utero* est 'parlé' par ses parents, il entend la voix⁶."

Quelque chose de cet état *in utero* perdue chez l'écrivain, quelque chose de cette audition interne d'une rumeur continue et confuse. Mais son audition, qui s'exerce au sein du bruissement de la langue, n'est pas que passive, elle se fait écoute, et elle s'efforce de discerner les diverses voix qui composent la voix ambiante, dont l'ampleur et le ressassement sont océaniques, de découvrir des passées de sens, des tracés d'un récit en formation irrégulière, voire erratique, dans son inlassable perpétuation même ; et elle s'efforce de détecter, en amont, au creux, aux confins de la voix une et multiple, à la racine de la langue : la lueur d'un silence.

Un silence, un vide, un blanc – un frêle et radical éblouissement des sens et de l'esprit, un fugace accès à l'inatteignable de la très prime enfance, pas seulement de soi, mais de la langue, du monde, du visible et du lisible : voilà vers quoi tend l'écrivain, et pareillement le musicien, le peintre, tout

6. Françoise Dolto, *Parler juste aux enfants*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 14.

artiste en prise avec la flagrance du monde dont l'éclat apparent est doublé d'obscur, d'incertitude, d'inconnu. "Maintenant, ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas – c'est le blanc", déclarait Hantai à propos de sa pratique du pliage, et qualifiant ce blanc de "silence rétinien" ; "à condition de comprendre la modulation, i.e. l'essentielle musicalité, le *timbre de ce silence* touché par la couleur comme une surface d'eau traversée par une onde", précise l'historien de l'art Georges Didi-Huberman⁷. Et c'est depuis ce blanc initial remis au jour par la méthode du pliage, que les tableaux de Hantai s'offrent à la vue, à la contemplation.

Une pause, des tintements ténus s'égrenant sur un grand fond de silence : tel est le style *tintinnabuli* inventé par Arvo Pärt, inspiré par sa longue étude de la musique du Moyen Âge et particulièrement du chant grégorien, et qu'il désigne comme une solitude avec le silence. "J'ai découvert que tout est grand quand une seule note est magnifiquement jouée, dit-il. Cette note, qui peut être un battement silencieux, un moment de silence, me reconforte. Je travaille avec très peu d'éléments : une seule voix, avec deux voix, que je construis avec des matériaux primitifs – avec la triade, avec une tonalité spécifique. Les trois notes d'une triade sont comme des cloches, et c'est pourquoi je l'appelle tintinnabuli." Le dépouillement (mais non la complexité) de ses compositions est tel, qu'une anecdote rapporte l'étonnement des musiciens quand ils découvrirent, à sa création, la partition de l'œuvre *Tabula Rasa* qu'ils devaient jouer – "Où est la musique ?" ont-ils demandé.

Où est la peinture, où est la musique, où est la littérature ? À fleur de blancheur, à fleur de silence, du côté de l'enfance. "L'enfant, le sans-parole / son cri de douleur / ne s'éteint jamais / il résonne dans les espaces / dans les degrés, dans les rêves / de la distance / il résonne dans les strates / du temps / il brûle", écrit Alain Suied⁸.

L'enfant, le sans-parole qui baigne dans les sons, corps poreux tout imprégné, pénétré, innervé de voix qu'il ne comprend pas, mais qu'il respire, inspire, et qu'il infuse dans son sang, dans sa chair, dans sa mémoire encore vierge et en même temps très proche du fond sans fond de l'immémorial.

7. Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement, conversation avec Hantai*, op. cit., p. 78-79.

8. Alain Suied, *Sur le seuil invisible*, op. cit., p. 54.

L'enfant en gestation, le sans-parole pétri de voix qui toujours bouge et bruit tout bas dans la mémoire oubliée de l'écrivain, de tout adulte.

L'enfant, le balbutiant, le babillant, le pauvre en mots qui soliloque au fond de nous, et qui toujours remue, gémit, chantonne ou crie au fond de notre imaginaire où il se fraie des labyrinthes au fur et à mesure où celui-ci mûrit, se charge d'images nouvelles au fil des ans.

L'enfant, sa voix de vent, de pluie, de neige et de soleil, sa voix d'outre-temps qui lance en nous des appels – lesquels sont des rappels en tension entre passé et avenir, au vif du présent.

L'enfant, sa voix si grêle et si pressante, qui demande consolation pour les chagrins et les effarements qu'il a soufferts, réparation pour les affronts, les déceptions, les trahisons qu'il a subies, qui demande des comptes à l'adulte oublieux des rêves héroïques qu'il avait eus, des hautes promesses qu'il s'était faites, et qu'il n'a pas tenues. "Oh ! là ! là ! Que d'amours splendides j'ai rêvées !"

L'enfant, qui se pensait "Petit Poucet rêveur", qui se voulait "saint, en prière sur la terrasse [...], savant au fauteuil sombre [...], piéton de la grand-route (dans) la rumeur des écluses [couvrant ses] pas", comme l'enfant des *Illuminations* de Rimbaud, et qui ne peut plus qu'accompagner de loin, ou de tout près, on ne sait trop, l'homme qu'il est devenu, "enfant abandonné sur la jetée partie en haute mer", avançant par "d'après chemins" vers "la fin du monde", la fin de sa jeunesse, la fin des enchantements.

L'écrivain ne peut pas ne pas entendre ces sourdes et lancinantes apostrophes montées de son enfance, ni les confus appels lancés de plus lointain encore – depuis le matin du monde, alors même qu'il avance vers son couchant, depuis l'aube du langage, lui qui vient en dernier. "Que les oiseaux et les sources sont loin !" s'exclame l'enfant des *Illuminations*. Écrire est un chemin, ni le plus court ni le plus droit, et souvent âpre, escarpé, qui peut mener vers ce lointain intime, vers ce dedans désamarré. Un chemin de traverse, follement buissonnier, pour retrouver l'enfant abandonné, ramasser les cailloux qu'il a semés – nous a jetés –, et faire des ricochets avec ces éclats de voix. Tout ricochet exécuté avec attention et dextérité dessine des lignes vibratoires et des cercles tremblés, crée du mouvement, propage des ondolements, comme "une simple ligne tracée sur la toile blanche modifie à jamais le blanc de cette toile devenu modulant, ondulatoire, immatériellement coloré, et donc à travailler en conséquence", observait Hantäi à propos de la peinture de Matisse.

Percevoir la/les voix de l'enfance, et y répondre obliquement par le biais de l'art, ne consiste nullement à revenir à l'enfance "telle qu'elle fut", ou plutôt "telle qu'elle aurait été", à une illusion d'enfance, donc. Il ne s'agit pas d'un retour, mais d'un détour et d'un rebond, de retrouvailles en temps décalé avec l'enfance qui va à nos côtés, et de faire en sorte qu'elle puisse passer devant, raviver les ombres et les lueurs, les désirs et les songes qui remuaient dans notre regard, dans notre ouïe, notre bouche, dans tout notre corps de vivant quand il découvrait le monde, ainsi que l'évoque Saint-John Perse.

"Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus ? [...]

– Et tout n'était que règnes et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose [...]

Et les hommes remuaient plus d'ombre avec une bouche plus grave, les femmes plus de songe avec des bras plus lents⁹."

Entretien entre Sylvie Germain et Maya Michalon à la suite de la conférence inaugurale

MAYA MICHALON

Bonjour à tous. Je suis très heureuse d'être avec vous pour ces trente-deuxièmes Assises de la traduction littéraire. Je viens d'écouter comme vous avec la plus grande attention Sylvie Germain, qui est venue ouvrir nos pensées, nos réflexions, ouvrir la voie de ces trois jours durant lesquels nous allons réfléchir sur ces voix de l'enfance. Vous l'avez dite, Sylvie Germain, en introduction, cette difficulté pour vous de déterminer ce terme, "voix", qui peut être singulier ou pluriel. On est dans un contexte plutôt littéraire, d'écriture... des romanciers, des traducteurs vont se succéder pendant trois jours : pourquoi avez-vous eu envie d'ouvrir votre propos à d'autres arts, à la musique, à la peinture, pour dérouler ce thème des voix de l'enfance ?

SYLVIE GERMAIN

La panique devant le choix en littérature. Comment ne pas penser à des textes très célèbres, des romans, que ce soit Hugo, Dickens... la liste

9. Saint-John Perse, *Pour fêter une enfance, III*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972, p. 25.

n'arrêterait pas de se dérouler. Puis je me suis dit : mais est-ce que c'est ça, le sujet ? De toute façon, je n'ai pas de formation littéraire ou en histoire de la littérature, je me suis dit que les traducteurs en parleraient très bien selon les textes sur lesquels ils allaient s'appuyer, ou qu'un écrivain comme Agnès Desarthe serait plus à même d'en parler. Et ce qui m'est venu à l'esprit, c'est que l'enfance concerne toute personne, donc tous les domaines artistiques. On ne peut pas isoler l'écrivain. Les artistes, d'une manière générale, ont un corps de résonance particulier. L'un des sens étant privilégié dans chaque pratique artistique, j'aurais pu essayer de trouver un parfumeur : pourquoi quelqu'un devient parfumeur et a un tel sens des parfums ? Je suis sûre que chacun, dans son enfance, va trouver des souvenirs comme Simon Hantaï avec les pliages des jupons de sa mère dans la Hongrie du début du xx^e siècle. Me sont venus à l'esprit des artistes dont j'aime le travail et des artistes qui font référence, justement, non seulement à l'enfance, à des souvenirs importants de leur enfance, mais qui passent par un blanc, un silence. Ce qui m'intéresse, au-delà du particulier, qui est bien sûr important – on a tous une biographie particulière –, c'est l'universel de l'enfance. C'est tout ce que l'on a subi, récolté, senti, appris enfant, qui va faire l'adulte que l'on devient, pour le meilleur, pour le pire. Ce qui m'intéresse, c'est encore en amont de ça, c'est toujours plus amont, et puis peut-être l'extrême aval. C'est d'arriver vraiment à la source. L'écrivain, c'est la langue, c'est évident. C'est pour cela que j'aimais cette phrase qui avait tourmenté le compositeur Arvo Pärt : "Comment entrer dans le mystère d'un son ?" Voilà l'obsession du musicien. Je suis sûre que pour Hantaï, ç'aurait été : "Comment entrer dans le mystère du blanc ?" Pour certains de la couleur, d'autres du noir – si on pense à Soulages par exemple. Soulages aura passé sa vie à essayer d'entrer dans le mystère du noir.

MAYA MICHALON

Il va outre-noir.

SYLVIE GERMAIN

Outre-noir. Il y a outre-blanc, outre-noir, peut-être outre-silence... En ce qui concerne l'écrivain, c'est encore autre chose parce que sa matière, c'est le langage commun. Qu'est-ce qu'on fait avec ça ? On sent bien que les mots ont une histoire, ils ont un arbre généalogique, c'est l'étymologie. Il faut remonter, et quand on commence à écouter les mots, à les faire

sonner, ça donne un peu le vertige, justement. Que les traducteurs dédoublent, en plus.

MAYA MICHALON

Qu'ils renforcent, parfois... Vous avez évoqué cette très belle image du son *in utero* comme un parallèle entre ces artistes ou ces écrivains dont vous faites partie, qui percevaient le monde comme s'ils étaient encore *in utero*. C'est-à-dire qu'il y a un bruissement. Auquel il faut être attentif, parce que dans le ventre, c'est tout ce que l'enfant peut percevoir de l'extérieur. Est-ce que vous vous sentez proche de ce que vous avez décrit là ? Êtes-vous comme *in utero*, attentive au monde, pour le traduire ensuite sur la page ?

SYLVIE GERMAIN

Pendant que j'écris, certainement. Je ne me pose pas la question, c'est vous qui me la posez. Quand j'essaie de travailler, de me concentrer... Concentration bizarre, parce que c'est à la fois autant un état de rêverie le plus souple possible pour être en état de porosité à ce qui peut advenir d'imprévu – ce qu'on appelle bêtement l'"inspiration" –, et en même temps un état de tension, de vigilance pour ne pas perdre le fil parce que tout ça s'en va très vite. Certainement aussi, parfois, dans l'attente de la venue de certains mots, pour essayer de traduire des images, des impressions ou des pensées qui viennent à l'improviste. C'est peut-être une façon, oui, d'être *in utero* – mais du monde. En tout cas, de la langue et, en un sens, oui, du monde aussi.

MAYA MICHALON

Sylvie Germain, vous avez une très longue bibliographie. On vous connaît d'abord pour cette entrée en littérature qui a fait beaucoup de bruit à l'époque, avec *Le Livre des nuits*, mais nous retiendrons également *L'Enfant Méduse*, *Magnus*, *Tobie des marais* et, plus récemment, vos *Petites Scènes capitales*. L'enfance fait partie intégrante de votre travail de romancière, c'est l'un de vos personnages de prédilection. Vous évoquiez Agnès Desarthe qui parlerait mieux que vous de ce sujet-là demain, ce sont vos propos, alors que vous êtes vous-même extrêmement légitime sur ce sujet, puisque cette enfance traverse toute votre littérature. Mais elle la traverse de manière assez particulière puisque, on le rappelait avant que vous ne montiez sur scène, les dialogues sont très peu présents dans vos

ouvrages, c'est-à-dire que les enfants sont là, vous les faites exister, mais pas forcément à travers leur voix et leur prise de parole. Comment les abordez-vous, ces enfants-là ? Sur quoi vous appuyez-vous pour les faire exister autrement que par leurs dialogues et leur manière de parler ?

SYLVIE GERMAIN

C'est vrai, je me suis rendu compte que dans la plupart de mes livres, peut-être tous, un des personnages, et souvent le personnage principal, je l'évoque enfant. Je ne sais pas pourquoi... Ça a été le cas avec Magnus, avec d'autres. Ça démarre dans l'enfance, peut-être, parce que je ne sais pas du tout où je vais quand je commence une histoire. Peut-être que c'est une façon d'essayer de comprendre d'où vient le personnage. On vient toujours de son enfance, et souvent dans mes romans s'opère une remontée vers l'enfance.

MAYA MICHALON

Une quête.

SYLVIE GERMAIN

Oui, et je me rends compte, quand je rencontre des personnes chez qui il n'y a plus de traces d'enfance, du moins en apparence, qui ont totalement refoulé, relégué ou qui méprisent leur part d'enfance, que je n'accroche pas. Ils ne m'intéressent pas beaucoup. Quand on veut être absolument adulte, "se la jouer" adulte... C'est peut-être pour ça, souvent, que les politiques ne sont pas très sympathiques. Enfin, certains. Quand on veut être trop sérieux, comme si on confondait "enfance" et "infantilisme". Alors que ces mots sont à distinguer. Les comportements infantiles sont insupportables ; s'attarder dans une pseudo-enfance est stupide. Ce qui m'intéresse, c'est ce que l'on appelle l'"esprit d'enfance". Je ne vais pas aller jusqu'à en parler au sens des Évangiles, mais simplement l'esprit d'enfance que l'on va trouver, je pense, chez quasiment tout artiste. Ce qui ne les empêche pas, parfois, d'être des gens organisés, responsables. Ce qui me semble important, c'est qu'il reste quelque chose, un petit peu au moins, de cette voix de l'enfance. Tout enfant a des rêves, c'est pour ça que je faisais allusion à Rimbaud ; tout enfant se rêve de manière plus ou moins héroïque, qui peut sembler dérisoire ou pas, mais je crois que tout enfant projette quelque chose, a quelque chose d'éminemment poétique, habite encore poétiquement le monde. Et c'est triste quand, devenu adulte, on

a absolument tout oublié, perdu, tout détruit de ça, qu'il n'en reste plus rien, à peine un peu de nostalgie.

MAYA MICHALON

Alors, justement, en tant qu'écrivain, comment faites-vous exister dans vos pages tout ce matériau et cette poésie que vous avez conservés ? Est-ce un moment délicat, pour vous, quand le personnage enfant se présente dans l'action, dans le déroulement de votre roman ? Est-ce qu'il y a des attitudes, des comportements, pour lesquels vous prenez beaucoup de soin ? Vous parliez, tout à l'heure, de ce sentiment d'imposture. Vous aviez toujours en tête cette crainte de ne pas sonner juste quand l'enfant est présent dans vos romans.

SYLVIE GERMAIN

Non. Ça, c'est si je le faisais parler.

MAYA MICHALON

Oui, dans les dialogues.

SYLVIE GERMAIN

Il y a des écrivains qui excellent dans les dialogues. Moi, pas du tout. Je ne sais pas, je ne suis pas très à l'aise. Il n'y a généralement pas, ou relativement peu, de dialogues dans mes livres. Je préfère le style indirect. Ce n'est pas évident de faire parler un enfant. Quelques phrases de-ci de-là, mais quand je les mets en scène, la voix de l'enfance peut se manifester autrement que par la seule parole. Par le regard, par des gestes, par un comportement, une manière de décrire ce qu'il ressent face aux adultes. Chez Rilke, dans les *Lettres à un jeune poète*, ou dans le très beau texte *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, il y a des pages remarquables sur l'enfance, sur sa manière d'être devant les adultes, sa façon d'habiter le silence et de s'étonner parfois devant quelque chose qui lui semble incompréhensible dans le comportement insensé des adultes. Dans beaucoup de ses textes on trouve des choses marquantes sur l'enfance. Voilà un homme qui, je pense, était resté très proche d'un enfant blessé en lui, d'un enfant hypersensible. Il y a de multiples façons, finalement, d'évoquer l'enfance. Vous me demandez comment je procède, mais je ne peux pas vous le dire parce que cela ne découle pas d'une décision, d'un choix. J'écris avec ce qui me vient au fur et à mesure de ces temps d'attente et de rêverie.

MAYA MICHALON

Est-ce que le sentiment d'avoir atteint la justesse – parce que j'imagine que vous achevez votre texte une fois qu'il a atteint une juste tonalité à votre oreille –, est-ce que cette justesse-là, elle a pour juge votre corps ? Est-ce que vous travaillez avec le corps, l'oreille, et parfois vous vous dites : "Là, ça résonne, ça résonne juste." Est-ce qu'il y a une sensation physique à la justesse de votre écriture ?

SYLVIE GERMAIN

Oui. Je n'ai pas un gueuloir au sens de Flaubert, mais on a tous une sorte de gueuloir intérieur. Parfois, quand il y a des phrases qui me viennent et qui sont presque trop "bien" balancées, je me dis : non, je ne peux pas écrire dans une page trois phrases qui se suivent et qui sonnent comme des alexandrins. C'est dur, il faut casser le rythme. Je connais des romanciers qui ont besoin de tout maîtriser, ou du moins d'avoir l'impression d'une certaine maîtrise. Ils ont un plan, un synopsis très développé, quitte à être surpris en chemin, bien sûr – et heureusement pour eux. Moi, je suis incapable de faire un plan, je ne sais pas du tout où je vais. Il y a d'autres écrivains comme ça. On part en écriture mû par quelque chose qui nous trouble. Certains sont plus "musiciens", c'est par des sons qu'ils sont mis en mouvement d'écriture. D'autres, ce sera une idée. Et d'autres encore, ce sera davantage des images. Je suis plus de ce côté-là. Parfois me vient à l'imagination une image, qui s'impose, qui s'incruste, et au bout d'un moment je devine qu'autour de cette image se sont cristallisées plein de choses et que cela comporte certainement une histoire ; alors pour savoir ce que c'est, je me mets à écrire. Et c'est au fur et à mesure de l'écriture que je découvre l'histoire. Je n'ai peut-être pas la même rapidité d'écriture que l'écrivain qui a fait un plan, qui sait à l'avance comment ça va se dérouler, et qui peut travailler, quand il s'y met, avec plus de régularité... enfin, j'imagine... Moi, je passe des heures à attendre que ça vienne.

MAYA MICHALON

Et quand ça vient on est contents, nous les lecteurs.

SYLVIE GERMAIN

Voilà, c'est par bouffées, en quelque sorte.

MAYA MICHALON

Je voulais faire un autre lien avec Agnès Desarthe que vous citez en introduction. Dans *Comment j'ai appris à lire*, Agnès Desarthe évoque cette inversion, à son idée, quand on dit : "Les paroles s'envolent, les écrits restent." Et elle dit : "Pas du tout. C'est tout l'inverse. Les écrits, on peut les transformer, les relire différemment. Mais combien sommes-nous à avoir des paroles qui se sont fichées dans notre cœur, dans notre corps, et qui résonnent encore des années après ?" Les paroles s'installent et demeurent, parfois. Certaines, très longtemps. C'est ce que vit dans *Petites Scènes capitales* l'une de vos deux jumelles. Il y a Christine et il y a Chantal, et il y aura une scène assez dramatique que celle qui reste, Christine, après la mort de sa jumelle, ne va jamais oublier. Elles ont toutes les deux chuté d'une planche qui rompt sous leur poids et la mère ne va crier qu'un seul nom, celui de Christine, comme si elle n'avait peur que pour l'une des deux et pas l'autre. Christine va malheureusement succomber à ce choc, à cette blessure, et Chantal reste avec, dans son cœur, dans son corps, fiché, ce cri de sa mère qui n'a appelé que sa sœur. Elle reste avec cette scène.

SYLVIE GERMAIN

Ce n'est pas le nom de Christine, celle des filles qui meurt, que crie la mère à l'instant de l'accident, mais celui de sa jumelle, qui est sa préférée, et cela va provoquer une jalousie mêlée de chagrin chez la troisième sœur, l'aînée. J'avais été marquée par une histoire dont on m'avait parlé. Les parents disent toujours, et c'est vrai en un sens, qu'ils aiment autant chacun de leurs enfants, mais parfois, dans des situations tragiques, un incendie, un bombardement, un accident... il arrive que les parents crient le nom d'un seul de leurs enfants. Et les autres ne s'en consolent jamais et ne pardonnent pas à leurs parents. L'histoire que l'on m'avait racontée était différente – voyez, c'est comme ça que l'on constitue son imaginaire, ce sont des bribes d'histoires, prises ici et là et que l'on transforme. On sait qu'une seule parole peut faire revivre et qu'une seule parole peut vous anéantir. Déjà "je t'aime, je ne t'aime plus", tout le monde plus ou moins y passe un jour, dans un sens ou dans l'autre, et il y a bien plus tragique. Parfois, il suffit d'un mot et vous condamnez quelqu'un. Dans la trahison, vous dites un nom, un mot et vous condamnez à mort la personne dénoncée.

MAYA MICHALON

C'était pour illustrer à travers cette scène, qui est le pivot de votre roman, à quel point les voix de l'enfance peuvent être celles qui émanent des enfants, mais celles aussi qu'il reçoit, lui, enfant : les voix de notre enfance qui nous ont marqués, qui ont parfois provoqué des tournants, des virages, qui nous ont brisés ou qui nous ont transportés. Ce que vous illustrez très bien dans cet exemple-là. Une autre de vos particularités, il me semble, dans les textes que j'ai pu lire de vous, c'est l'abondance des questions liées à ce statut de l'enfance. Vos personnages enfants interrogent, questionnent beaucoup. Il y a énormément de points d'interrogation dans vos pages et vous êtes sur cette dynamique-là du questionnement permanent du monde à travers vos personnages.

SYLVIE GERMAIN

Oui, c'est peut-être la part d'enfance d'un écrivain. Je crois que si on ne se posait aucune question, ou si tout nous semblait aller de soi, on n'éprouverait pas le besoin de peindre, de faire de la musique, de danser, et peut-être plus particulièrement d'écrire. On sait bien que tout a été fait, que des chefs-d'œuvre étourdissants nous précèdent ou nous entourent, mais si on se compare, on ne fait plus rien, et si vaille que vaille on se remet au travail, c'est parce que l'on ressent une insatisfaction. Non parce qu'on n'a pas trouvé de réponse dans les œuvres des autres, car on trouve des propositions de réponses magnifiques dans toute l'histoire de l'art, de la littérature, dans la mythologie, dans les religions... mais ce n'est pas pour autant que ça nous dispense d'un questionnement personnel. Pour moi, écrire, que ce soit de la fiction ou des essais, c'est toujours une façon de revenir à la charge, de remettre le monde en question. Parce que le monde ne cesse de nous questionner. Et si on s'intéresse un peu à l'actualité, on a parfois l'impression que la question est presque à prendre au sens moyenâgeux, c'est de l'ordre de la "torture", du tourment mental, car quand on voit ce qui se passe actuellement – et qui s'est finalement toujours passé, mais maintenant on voit les choses massivement et en temps réel ou quasi réel –, les questions sont toujours là, aussi à vif.

MAYA MICHALON

Elles nous occupent, elles nous guident. Des questions, il y en a peut-être parmi vous, dans la salle. Sylvie Germain est très en demande de dialoguer avec les personnes dans le public, donc si vous avez envie

de réagir à ce que vous venez d'entendre, de faire un commentaire, une remarque, d'élargir la réflexion, un micro est à votre disposition. Vous êtes dans la pénombre, mais on vous devine. Est-ce que quelqu'un veut réagir ou interpeller Sylvie Germain sur cette introduction sur ces voix de l'enfance ? La première question étant la plus difficile, nous allons passer directement à la seconde. Mais il faut que quelqu'un se charge de la seconde... Est-ce qu'il y a des réactions ? Non ? On continue, dans ce cas, mais n'hésitez pas à nous interpeller. Revenons à *Magnus*, qui est un des grands livres que vous avez écrits, et qui m'a profondément marquée. Quand on s'était rencontrées autour de cet ouvrage-là, j'avais apporté *Otto* de Tomi Ungerer, ce petit album jeunesse. Sur la couverture, il y a aussi un ours en peluche, et il y a ce contexte de la guerre, et je me disais qu'il y avait peut-être un pont dans l'esprit et l'imaginaire de Sylvie Germain entre cet album, qu'elle a pu avoir lu à des enfants, et ce roman-là. J'aimerais que vous nous parliez de cet éventuel lien avec, peut-être, cette lecture d'*Otto*, de Tomi Ungerer, de la place qu'il a eue dans la composition de ce magnifique roman. Et est-ce qu'il y a d'autres romans ou albums d'enfance qui continuent à vous guider, à vous nourrir dans votre travail d'écrivain pour adultes ?

SYLVIE GERMAIN

C'est mon propre ours qui m'est revenu à l'esprit, pour ce livre. Le livre de Tomi Ungerer, dont j'aime beaucoup le travail, a été écrit bien après mon enfance. Je l'ai découvert plus tard, peut-être même après avoir écrit mon roman. Quand vous travaillez sur un thème, on connaît tous ça, votre attention est tellement concentrée autour de ce thème que vous devenez sourd ou aveugle à tout ce qui ne le concerne pas – quand on est amoureux, c'est pareil, mais avec une personne – et tout ce qui peut vous le rappeler attire votre attention. J'étais déjà dans l'écriture de *Magnus* quand j'ai découvert le livre de Tomi Ungerer, ou peut-être avais-je oublié l'avoir lu avant, je ne sais plus. C'est vrai que c'est un très beau livre. Mais des livres, des histoires d'enfants avec des ours en peluche, il y en avait beaucoup. Maintenant, c'est terminé, parce que l'ours en peluche est remplacé depuis longtemps par d'autres jouets. Mais pour la génération précédente, celle de mes parents, l'ours en peluche était l'objet-jouet d'une vie entière, que les gens gardaient parce que c'était le compagnon de leur enfance. Ça avait beaucoup d'importance. Et c'est vrai que j'ai pensé à un ours que j'ai eu enfant. Pour d'autres, c'est une poupée qui a

importé. Je me souviens, c'était à peu près à la même époque que *Magnus*, Nancy Huston a écrit un très beau roman, *Lignes de faille*, peut-être que certains l'ont lu, dont le fil conducteur est une poupée. Une poupée perdue et que l'on retrouve des décennies après, qui avait été un enjeu entre des sœurs, et liée aussi à la période de la guerre. Un jouet qui reste la seule chose à laquelle on s'accroche toute une vie en souvenir de son enfance, et pour lutter contre un deuil ; il y a toujours beaucoup de deuils à porter du fait de la guerre. Un jouet parfois, mais ça peut être un bijou, ou même un bout de ficelle, un bout de tissu, qui devient une sorte de petit corps où se cristallise une mémoire, fantasmée souvent. Ça peut être un livre aussi.

MAYA MICHALON

Oui, ça peut être un livre que l'on rouvre des années après avec une certaine émotion, on l'a tous vécu. Sur vos personnages enfants, encore une fois, une particularité revient – en tout cas dans *Magnus* et dans *Petites Scènes capitales* –, qui est la multiplicité des prénoms. Dans *Petites Scènes capitales*, Lili a deux prénoms, Lili et Barbara, Magnus s'appelle Franz-Georg, puis il va devenir Adam quand il vivra en Angleterre et prendre le nom de Magnus quand il vivra au Mexique. On assiste à des glissements, comme si vos personnages étaient en quête d'identité, voulaient essayer plusieurs peaux, plusieurs voies. Comment expliquez-vous, dans votre propre travail, cette multiplicité des prénoms et ces glissements permanents d'identité ?

SYLVIE GERMAIN

Je ne sais pas trop. Il y a les noms que l'on nous donne, et les surnoms que l'on nous donne, qui peuvent être valorisants ou au contraire humiliants. Et puis il y a des personnes qui ont des surnoms différents selon le milieu où ils se trouvent. Il y a le milieu familial : toutes les personnes qui appartiennent à une fratrie ont dû avoir, enfants, des surnoms. Les tout petits ne savent pas bien prononcer leur propre prénom et ceux des frères et sœurs, ils les déforment, et ensuite ça reste dans la famille. À l'école aussi, on peut se "choper" un surnom, plus ou moins sympathique, et c'est comme ça au cours de la vie. Sans compter que les femmes, autrefois, changeaient de nom. Certains artistes prennent aussi des pseudonymes.

MAYA MICHALON

Des femmes en se mariant ou en écrivant...

SYLVIE GERMAIN

Il y a les noms que l'on nous impose, et les noms que l'on se choisit. Il y a des gens qui en changent plusieurs fois dans une vie. On peut changer de nom pour des raisons très diverses : certaines personnes parce qu'elles changent de religion, d'autres qui veulent s'enraciner ailleurs, qui rejettent une partie de leur propre histoire familiale et qui rejettent à travers un prénom des souvenirs qu'elles n'aiment pas. C'est surtout dans mes premiers romans qu'il y a beaucoup de prénoms doubles, de prénoms qui se transforment, de surnoms. Et ça, c'était un peu en souvenir du temps où, enfant, j'allais chez ma grand-mère paternelle, dans un village du Morvan, dans le milieu paysan. Personne n'était appelé par son prénom, tout le monde avait un surnom. Il y avait – je me souviens, je trouvais ça très joli – un homme qu'on appelait M. Framboisi. Je pensais que c'était son vrai nom, puis j'ai appris qu'on l'avait appelé Framboisi parce que son propre père avait été surnommé La Framboise. C'étaient tout simplement des alcooliques finis et effectivement couleur de framboise. Le vin ayant fait son effet, la dynastie s'était arrêtée là. Mais je prenais ça au sérieux. Je trouvais ça beau, Framboisi. Tout le monde avait un surnom, en fonction d'un défaut physique ou d'un défaut de comportement, et l'on s'habituaient. Mes sœurs et moi-même n'étions pas toujours appelées par notre prénom, nous étions les petites-filles à..., du nom de la grand-mère qui était du village et qui elle-même avait droit à son propre diminutif. J'ai été habituée à ça, à la campagne ; je pensais que c'était normal, que c'était courant. Il y avait parfois beaucoup de drôlerie ou une forme de poésie, de créativité, ça donnait quelque chose d'assez vivace, je trouve, aux liens entre les gens. Ça entretissait les liens. Dans les romans qui suivent, je joue moins avec les noms. Dans *Magnus*, c'est particulier, parce que c'est un enfant dont on ignore l'origine, en quête de sa propre identité, et qui, en tâtonnant, va changer de nom. Ça dépend bien sûr des contextes et des histoires, mais le fait de nommer – ça a été dit lors de la présentation, et ça m'a semblé important effectivement – n'est jamais neutre ; ça peut même avoir des implications pour toute la vie. Je ne sais pas ce qu'il en est dans toutes les civilisations, mais en général un enfant est pleinement accueilli dans son humanité quand il est nommé.

MAYA MICHALON

Le nom, effectivement, joue un rôle. Et ce que vous évoquez me fait penser à cette tradition, malgache je crois, qui est de donner aux enfants des prénoms qui veulent dire “petite brindille”, “petit rien du tout”, “petit pas grand-chose”, pour qu’ils ne soient pas trop vite rappelés par Dieu. Pour qu’ils puissent vivre longtemps, on leur donne des petits noms qui n’attirent pas l’attention, qui ne sont pas “Lune étincelante dans la rosée du matin”, comme cela peut être le cas dans d’autres civilisations. Des petits prénoms de rien du tout, discrets, pour que l’enfant reste sur terre. Vous évoquiez Framboisi : on parlera tout à l’heure de Pinocchio avec Nathalie Castagné. Maître Cerise, qui se bat avec Gepetto et qui a le nez rouge, est surnommé ainsi, comme votre cher Framboisi, à cause de son goût pour le vin.

Un tout dernier thème (et peut-être qu’entre-temps des questions auront germé parmi le public) sur la jumeauté, présente dans vos livres, notamment avec Christine et Chantal. Ces enfants qui sont doubles, qui naissent en miroir. C’est pour faire un écho à ce miroir que vous dessinez tout à l’heure en évoquant ces artistes, ce miroir qu’ils provoquent en faisant des tableaux et des plis en miroir des œuvres de la Vierge qui avaient marqué notamment l’esprit de Simon Hantaï. Il y a un jeu de miroirs aussi dans vos personnages enfants, et cette jumeauté crée une profondeur, crée un regard en tout cas entre vos personnages enfants.

SYLVIE GERMAIN

Là non plus je n’ai pas de réponse. Je ne sais pas pourquoi il y a des jumeaux partout, du moins beaucoup...

MAYA MICHALON

Dès *Le Livre des nuits*, me semble-t-il...

SYLVIE GERMAIN

Dès le premier, oui, et c’est revenu dans d’autres livres, mais je ne m’en rends pas compte, quand j’écris ; je n’ai pas d’explication. D’ailleurs, je viens de remettre un texte à un éditeur, un livre qui va sortir bientôt, et il y a encore des jumeaux dedans. Je ne sais pas pourquoi. Souvent on prend mes sœurs pour mes jumelles, alors que l’on a quand même deux et quatre ans d’écart. Il doit y avoir quelque chose qui dépasse notre ressemblance physique. J’ai peut-être avalé une jumelle à ma naissance... Vous avez peut-

être lu sur Google l’histoire étrange d’un père qui se trouve être l’oncle de son fils... je vous laisse aller voir sur Google comment on peut être à la fois père et oncle de son fils, ou mère et tante de son enfant. Cela veut dire que lorsque vous étiez *in utero*, vous aviez un jumeau, une jumelle, mais que vous avez phagocyté. Ils peuvent se rappeler à vous plus tard, et transmettre leur propre code génétique à l’enfant que vous mettez au monde. C’est un peu flou ce que je raconte, ma formation scientifique étant nulle, mais ça laisse rêver. Sur le plan de l’imaginaire, on fonctionne comme ça, on est tous un peu cannibales, à dévorer de l’information, des impressions, des sensations, des souvenirs... L’écrivain est un peu un ogre.

MAYA MICHALON

C’est joli, cette formule : “L’écrivain est un ogre.” On va se laisser dévorer en tout cas avec plaisir pendant trois jours. Est-ce qu’il y a des questions ou des remarques ?

FRANÇOISE WUILMART

Bonjour madame. Je voudrais savoir si vous avez lu *Le Tambour* de Günter Grass.

SYLVIE GERMAIN

Non. Je dois avouer que je ne l’ai jamais lu. J’ai vu le film.

FRANÇOISE WUILMART

Ce n’est rien, c’est parce que je suis germaniste que pour moi cela s’impose. J’espère que l’on va en parler lors de ces Assises, parce qu’il s’agit là d’un enfant qui tient tellement à sa voix qu’il casse toutes les vitres et tous les verres, et refuse de grandir. Je voulais avoir votre avis sur ce *sumum* de voix d’enfance, qui est tellement voix d’enfance qu’il refuse de muer.

SYLVIE GERMAIN

C’est vrai que c’est un chef-d’œuvre. L’idée était géniale – le fait de refuser de grandir –, mais on en voit aussi les limites. C’est impossible de refuser de grandir, la nature fait son travail. On ne peut qu’être dans une sorte d’imposture, de quelque chose d’assez tragique. Il y a malheureusement des gens qui, pour des raisons médicales, ne peuvent jamais atteindre l’âge adulte. Peut-être physiquement, mais pas sur un plan psychique, intellectuel, ou alors il s’agit d’un problème de handicap mental. C’est tout autre

chose que “la grâce de l’enfance”, même s’il y a des aspects de cette grâce chez ces êtres que l’on dit “attardés”. En fait ils ne sont pas attardés, disons qu’ils ont pris une autre voie.

En revanche, là, c’est très ambigu dans le souvenir que j’ai de cet enfant qui refuse de grandir. Parce que le choix qu’il fait le rend assez adulte, assez responsable, et on ne peut pas tricher comme ça éternellement. Cela ne me semble pas tenable, en fait, de dire “je ne veux pas grandir”. Le choix n’est pas tenable parce que le temps fait son travail de maturation, de mûrissement, et cette grâce de l’enfance, qu’on le veuille ou non, on la perd en grande partie.

DE LA SALLE

Vous avez dit que vous n’utilisiez pas de dialogues, que vous préféreriez le style indirect. Cela me fait penser à Nathalie Sarraute dans *Enfance* qui, elle, s’interroge justement sur le langage de l’enfant. Est-ce que je peux véritablement, en tant qu’adulte, retrouver mes paroles d’enfant ? Et je me demandais si ce n’était pas, peut-être, une manière d’esquiver cette question de l’enfant, “comment parlait-il”, “comment je parlais enfant”. Je ne sais pas si vous vous souvenez, dans *Enfance*, c’est très très fort.

SYLVIE GERMAIN

Oui, c’est un peu ça. Je suis consciente qu’il y aurait une forme, là encore, de bidouillage, de tricherie, cela ferait un peu factice. Il y en a qui y parviennent très bien, peut-être justement ceux qui sont parents ou qui ont près d’eux des petits-enfants, et qui sont tellement proches encore de cela qu’ils y sont plus sensibles et peuvent le faire plus facilement, sans que ça sente l’artifice.

Quand on est coupé de ce monde-là avec le temps, avec l’âge, on ne retrouve pas si facilement sa voix d’enfance. C’est pour ça que j’ai abordé ce thème de “voix de l’enfance” non d’une manière directe (restituer la voix telle qu’elle est, la manière de parler de l’enfance, qui a tellement de poésie et de créativité dans son tâtonnement), mais plutôt par la manière dont l’enfant reçoit le langage, dont il entend le monde.

Ce qui me frappe toujours, c’est que les enfants sont souvent dans un grand désarroi, ou ont des représentations assez poétiques du monde, parce qu’ils ne comprennent pas tous les mots ou les formulations un peu trop élaborées. On a tous des souvenirs de confusions parfois très drôles, parfois étranges, même avec des chansons. Quand on est enfant, on prend

au pied de la lettre des propos, des mots, ou par un jeu d'homophonie on prend un mot pour un autre. Je me souviens de terreurs d'enfant, ou d'étonnements énormes, parce que je n'avais pas du tout compris ce que certains mots voulaient dire, ou parce que des mots sonnaient pareillement et qu'il y avait un sens que j'ignorais complètement.

Dans *L'Enfant Méduse*, il y a des situations ou expressions que la petite fille ne comprend pas bien, parfois, et elle délire un peu. Je me contente de ça, mais ce n'est pas pour autant que je la fais parler en langage direct (ou alors quelques mots, quelques phrases), parce que j'ai l'impression que ça sonnerait faux, si moi je le fais. M'intéresse plus le *comment* ça se passe dans la tête d'un enfant, je me sens encore proche de cela. Mais mimer sa manière de parler sur des pages et des pages dans un livre, je ne me sens pas à l'aise avec ça.

MAYA MICHALON

Vous le faites, mais sur des passages très courts ; ce n'est pas totalement absent, mais le dialogue ne s'installe pas.

SYLVIE GERMAIN

J'ai donc un peu esquivé !

MARIE-CLAUDE AUGER

Vous avez cité tout à l'heure Nancy Huston et Agnès Desarthe, mais également Victor Hugo et Dickens. Néanmoins, dans votre écriture, j'entends non seulement une voix d'enfant mais j'entends aussi une voix de femme. Je sens aussi une sensibilité particulière, et je me demandais si vous revendiquiez quelque chose comme une écriture qui s'apparenterait à une écriture féminine, de même que j'entends une voix de femme dans l'écriture d'Agnès Desarthe ou de Nancy Huston.

SYLVIE GERMAIN

Je n'ai pas de réponse. Je ne revendique pas les mots "auteure" ou "écrivaine". Cela ne sonne pas très bien, en plus. Pour moi, les mots "auteur" et "écrivain" sont des mots neutres. Surtout, ce qui m'intéresse dans l'écriture romanesque, sans rien renier de ce que je suis, c'est justement de pouvoir mettre en scène des personnages divers, hommes, femmes. Le corps de l'écrivain, au moment où il écrit, bien sûr reste sexué, mais en même temps, par son imaginaire, il dépasse pour le coup la fameuse

théorie du genre. On est censé être capable d'évoquer aussi bien le corps d'une personne très âgée, que celui d'un enfant, d'une personne dans la force de l'âge, un corps amoureux, un homme, une femme... J'avoue que quand j'écris, je ne me pose absolument pas cette question, je n'ai aucune revendication en tant que telle. Ce qui m'intéresse, c'est l'écriture même. Qu'après, à la lecture, des personnes soient sensibles, en bon ou en mauvais, au fait qu'il s'agisse d'une écriture de femme, cela se peut, mais à la limite ce n'est plus mon problème.

MARIE-CLAUDE AUGER

Je parlais uniquement de la sensibilité féminine, pas du tout de la revendication féministe dans l'écriture. Je comprends tout à fait ce que vous voulez dire.

MAYA MICHALON

Je vous remercie chaleureusement, Sylvie Germain, d'avoir ouvert nos esprits, éveillé nos curiosités sur ce sujet qui va être exploré pendant trois jours. Vous allez rester avec nous tout au long du week-end. Merci pour votre attention.

(Applaudissements.)

GAVROCHES D'AILLEURS

*Table ronde animée par Maya Michalon, avec Nathalie Castagné,
Bernard Hœpffner et Aline Schulman*

MAYA MICHALON

Nous reprenons le programme avec une table ronde consacrée aux “Gavroches d’ailleurs”. Deux de nos invités sont installés, un troisième est en perdition dans un train et devrait nous rejoindre en cours de table ronde, il s’agit de Nathalie Castagné qui nous parlera de Pinocchio.

Bienvenue à ceux qui n’étaient pas là en début d’après-midi, re-bonjour aux autres. Je suis très heureuse d’être aux côtés d’Aline Schulman et de Bernard Hœpffner que je vous remercie d’accueillir très chaleureusement.

(Applaudissements.)

Merci à tous les deux de votre présence.

“Gavroches d’ailleurs”, c’est le thème qui va guider nos échanges. Nous allons aborder deux ouvrages, puis trois quand Nathalie Castagné nous aura rejoints : *Aventures de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, et *La Vie du truand don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et modèle des filous*, de Francisco de Quevedo, dont vous êtes tous les deux les traducteurs.

Après quelques phrases d’introduction pour situer nos deux intervenants, et peut-être mettre à votre esprit les textes qu’ils ont précédemment traduits, nous nous concentrerons sur ces exemples pour évoquer d’une autre manière “les voix de l’enfance” et ceux qui sont présents dans ces pages.

Aline Schulman, vous êtes née à Casablanca, vous avez enseigné la littérature espagnole et latino-américaine à la Sorbonne. Vous êtes toujours enseignante ?

ALINE SCHULMAN

Non, je n’enseigne plus de manière permanente.

MAYA MICHALON

Traductrice de l'espagnol et du français, vous vous êtes attaquée au monument Cervantès pour nous offrir en 1997, sous la couverture du Seuil, votre version de *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*. Vous êtes auteur d'un roman, *Paloma*, paru aux éditions du Seuil en 2001. On vous connaît comme traductrice quasiment attitrée de Juan Goytisolo et vous avez aussi traduit des écrivains sud-américains, dont Carlos Fuentes. Je cite *La Célestine*, de Fernando de Rojas, qui, je crois, a eu une belle réception aussi, et qui a représenté un gros travail. Ce texte, de 1499, est paru chez Fayard en 2006 dans votre version. Pour cette table ronde, nous allons donc vous entendre parler de *La Vie du truand don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et modèle des filous*, un roman de Francisco de Quevedo que vous avez traduit pour les éditions Fayard en 2010.

Bernard Hœpffner est à vos côtés. Je suis très heureuse de vous retrouver, Bernard. On a eu l'occasion de se croiser, mais jamais d'être assis à une table ronde ensemble. Vous avez beaucoup séjourné à l'étranger au cours de votre vie, en Allemagne notamment, en Angleterre, aux Canaries. Vous avez un temps partagé votre vie entre les Pays-Bas et la Drôme. C'est toujours le cas ?

BERNARD HCEPFFNER

Non, ce n'est plus que la Drôme maintenant.

MAYA MICHALON

Vous vous êtes posé dans les collines de Dieulefit, pas très loin d'ici. Vous avez exercé de nombreux métiers, mais vous avez fait le choix de vous consacrer à la traduction à partir de 1988. Votre premier texte en tant que traducteur officiel, puisque vous avez été "clandestin" pendant un certain temps, a été pour Christian Bourgois. Il s'agissait de *The Beautiful Room is Empty, La Tendresse sous la peau*, d'Edmund White. Traducteur, vous vous dites aussi passeur. Vous passez, vous, du roman à la poésie, de l'essai à la nouvelle, des textes classiques aux auteurs contemporains. Je cite parmi vos travaux le livre de Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, celui de Martin Amis, *La Maison des Rencontres*, et l'*Ulysse* de Joyce, à qui vous vous êtes aussi attaqué. Puis il y a eu Mark Twain, *Tom Sawyer*, mais vous êtes venu aujourd'hui nous parler de l'autre, le camarade de Tom Sawyer, avec *Aventures de Huckleberry Finn* parues aux éditions Tristram

en 2008. Deux textes qui ont marqué l'histoire de la littérature, et qui sont ancrés dans une époque, comme *Pinocchio* dont nous parlera Nathalie Castagné. J'aimerais d'ailleurs que nous ouvrons nos échanges sur cette idée-là... Le texte de Francisco de Quevedo date du XVII^e siècle, de 1626 précisément. Pourquoi êtes-vous devenue traductrice de ce texte très ancien, qui a traversé les siècles ? Comment vous, traductrice, vous êtes-vous positionnée pour aborder ce texte ? Est-ce que l'on vous a commandé ce travail, ou était-ce une envie personnelle ?

ALINE SCHULMAN

Si vous le permettez, et avant d'aborder les raisons de mon choix, je souhaiterais apporter une petite précision. Au moment où Quevedo écrit sa *Vie du truand don Pablos de Ségovie*, en 1602, l'enfant vagabond est un gavroche un peu particulier. C'est le héros d'un genre littéraire à succès dans l'Espagne du XVI^e siècle : le roman picaresque. Ce *picaro* est donc sous le coup d'une détermination littéraire. Cela veut dire que sa liberté d'action est entravée avant tout par les règles de la fiction qui lui donne naissance : un *picaro* finit toujours mal, un *picaro* ne se pose pas la question du bien et du mal, comme nous le verrons si fréquemment chez Huckleberry Finn ou chez Pinocchio. Il n'a rien de notre Gavroche romantique qui mourra sur les barricades en criant... Qui va me le souffler ?

BERNARD HCEPFNER

“C'est la faute à Voltaire” !

ALINE SCHULMAN

En tout cas, le roman picaresque, donc le *picaro* espagnol, ce n'est pas du tout l'enfant au XVII^e siècle ni même au milieu du XVI^e siècle, puisque le premier roman picaresque est écrit en 1550 par un anonyme. Il ne faut donc pas chercher sous la plume de Quevedo la moindre compassion intéressée pour l'enfant en tant que tel : l'enfant n'est pas encore un objet littéraire.

MAYA MICHALON

Il n'est même pas un objet social.

ALINE SCHULMAN

Il n'est qu'une bouche de plus à nourrir, dont les parents vont se débarrasser en le vendant au plus offrant. Le roman est l'histoire de la

résistance du *picaro* à la pauvreté et à la faim par tous les moyens, même les plus frauduleux, puisque Pablos ira jusqu'au crime. Mais je crains d'être hors sujet.

MAYA MICHALON

Non. C'est une précision importante, parce qu'on a effectivement dans ce titre "Gavroches", qui donne une piste, et il est important que vous rejoigniez cette piste.

ALINE SCHULMAN

Je voudrais ajouter que dans le cas de *Huckleberry Finn* et de *Pinocchio*, on a affaire à des textes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, décrivant une société qui, bien que rude et fermée sur ses préjugés raciaux et autres, offre un possible espoir d'amélioration, non seulement des conditions de vie, mais de l'individu lui-même : *Huckleberry* se donne le choix du bien ou du mal, il va s'efforcer de devenir gentil, *Pinocchio* va sans cesse viser le bien sans y parvenir. Alors que le *picaro*, lui, est damné, d'avance et une fois pour toutes, en raison de ses origines : l'enfant subit la malédiction que ses parents lui ont transmise en héritage et, quoi qu'il fasse, elle le poursuivra.

MAYA MICHALON

Pablos a cette phrase : "Je pris la résolution d'être un coquin parmi les coquins." On va parler de cette tension entre le bien et le mal qui parcourt les trois ouvrages, mais le personnage de Pablos, lui, décide tout de suite d'être du côté du mal, de la truanderie, du vol, etc. C'est plus ambigu chez les deux autres.

ALINE SCHULMAN

Oui, en effet.

MAYA MICHALON

Maintenant que ces arguments sont posés, et vous avez très bien fait, nous allons revenir à cette traduction et vous entendre sur votre rencontre avec ce texte.

ALINE SCHULMAN

Un simple hasard. Le *Buscón* était un texte auquel j'avais échappé au cours de mes études universitaires (il était réputé pour être extrêmement

difficile). Or, cette année-là, c'était en 2007, il était au programme de l'agrégation et du CAPES d'espagnol, et j'ai pu constater avec surprise que la traduction proposée dans la bibliographie était celle de Restif de la Bretonne, datant de 1791, la seule disponible dans une édition brochée, donc à portée de bourse (la plus récente des traductions, celle de Jean François Reille, étant incluse dans un tome de la Pléiade consacré au roman picaresque, Gallimard, 1968). Mon sang n'a fait qu'un tour ! Voilà comment ce projet a germé, et a vu le jour trois ans plus tard grâce aux éditions Fayard.

MAYA MICHALON

Il y a eu d'autres traductions que celle de Restif de la Bretonne. Comment vous êtes-vous positionnée par rapport aux versions précédentes ? Avez-vous eu besoin de les lire, ou de les relire, pour les avoir à l'esprit et vous positionner contre ou en adhésion, ou est-ce qu'au contraire il a fallu les écarter pour être le plus vierge possible face à ce texte et le recevoir ?

ALINE SCHULMAN

Dès que l'on s'attaque à une œuvre célèbre du passé, il est bien évident que la traduction dont on va accoucher ne sera pas la première. Pour le *Don Quichotte*, il y en avait eu une bonne soixantaine avant la mienne ! J'ai réussi à en retrouver cinq du *Buscón*, s'échelonnant sur le XVIII^e, le XIX^e et le XX^e siècle. Quant au positionnement par rapport à ces traductions récentes ou lointaines, je rappelle ce que disait Borges : les traducteurs d'un même livre forment une "dynastie ennemie". On retraduit toujours contre celui qui vous a précédé. Cela n'empêche pas de leur demander de l'aide dans les moments de perplexité, de les interroger sur certains passages délicats. Je ne lis jamais les traductions, mais elles m'entourent en permanence. Dès que j'ai besoin de converser avec elles, elles sont là et me répondent. Ce n'est pas une lecture préalable, mais une conversation nécessaire.

MAYA MICHALON

Et vous, Bernard, comment êtes-vous devenu le traducteur de Mark Twain, sachant que d'autres traductions en avaient été faites ?

BERNARD HCEPFNER

Pour moi, c'est tout simple. Puisque l'on parle des voix de l'enfance,

Huckleberry Finn en particulier – *Tom Sawyer* aussi, mais surtout *Huckleberry Finn* –, c'est la voix de mon enfance. J'ai un souvenir très fort de la lecture de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* entre neuf ans et dix ans à peu près, dans deux livres qui devaient faire cent cinquante pages chacun, quand on sait que *Huckleberry Finn* en fait quatre cent cinquante, donc des éditions abrégées. Je dois dire que, depuis cette époque-là, mon fleuve d'enfance c'est le Mississippi, alors que je ne l'ai jamais vu que d'avion, je ne l'ai jamais vu en vrai. C'était dans ma tête, cela faisait partie de ces livres que je devais traduire un jour. Françoise du Sorbier, qui est là, sait très bien qu'évidemment *Robinson Crusé* en faisait partie et qu'elle m'a coupé l'herbe sous les pieds. Quelqu'un d'autre m'a coupé *Tristram Shandy*. Il me reste encore *Gulliver*.

Il y avait donc ces deux livres-là, *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, la raison principale étant qu'un jour, il y a maintenant une quinzaine d'années, j'ai commencé à traduire un petit extrait de l'autobiographie de Mark Twain et qu'il m'a fallu chercher des citations dans les traductions existantes, et j'ai été effaré de ce que les gens lisaient comme étant du Mark Twain. Cela n'avait pas grand-chose à voir, en tout cas, avec mon idée de Mark Twain et avec l'idée que les Américains se font de cet auteur. Un jour, je me suis dit : je vais le traduire, et je suis tombé sur les éditions Tristram qui ont été absolument enthousiastes. Pour moi, c'était une nécessité vitale de traduire ce livre, c'est-à-dire de restituer ce que Mark Twain m'avait déjà restitué de son enfance à lui. J'ai essayé de le restituer par mon truchement – mot que l'on n'utilise pas assez pour la traduction, d'ailleurs. Le résultat a été ces deux livres.

Étonnamment, traduire Mark Twain n'était pas du tout un désir au départ, mais j'ai traduit quatre mille cinq cents feuillets de Mark Twain depuis cette époque-là et il me reste encore le troisième volume de *L'Autobiographie*, qui n'est pas encore sorti aux États-Unis, puis un autre petit texte, et après je ne ferai plus de Mark Twain. Je le laisse à tous ceux qui veulent en faire, il y en a beaucoup d'autres !

MAYA MICHALON

L'autobiographie de Mark Twain est devenue le livre de chevet de Barack Obama.

BERNARD HCEPFNER

Oui, ce livre s'est vendu à cinq cent mille exemplaires aux États-Unis.

J'aimerais revenir à ce que disait Aline tout à l'heure, que Huckleberry Finn allait devenir gentil. Non, pas du tout, il ne va absolument pas devenir gentil, on va en parler. L'autre chose, c'est la malédiction. Il est vrai que, dans *Don Pablos de Ségovie*, on sent la malédiction qui frappe ce gamin qui a un père et une mère innommables et qui devient innommable par malédiction parce qu'il ne peut pas faire autrement. Huckleberry Finn est le fils d'un ivrogne, assassin, voleur, vraiment la lie de la lie. Il finit par le retrouver dans une espèce de cabane qui file au fil du Mississipi. Jim, qui a reconnu son père, n'ose pas lui dire : "C'est ton père qui était là, qui est mort." Il y a une malédiction et cette malédiction est tout notre bonheur, et c'est là qu'il y a une différence avec don Pablos, c'est que le bonheur est pour nous, c'est-à-dire que, grâce à cette malédiction, il ne va pas à l'école, il est pauvre, il vit parfois dans un tonneau. Ce qui est extraordinaire – on en parlera tout à l'heure –, c'est qu'il est le narrateur, c'est-à-dire que le livre est écrit par quelqu'un qui n'est jamais allé à l'école.

ALINE SCHULMAN

C'est le propre de toute autobiographie fictive que d'alimenter une fiction. Quevedo invente un personnage issu des bas-fonds de la société, qui, selon les règles du roman picaresque, relate ses mésaventures, ses errements et ses errances.

MAYA MICHALON

Il y a des points communs entre les deux. Le fait d'être exprimé à la première personne du singulier, ce qui n'est pas le cas de Pinocchio...

BERNARD HÖEPFFNER

Ni de Tom Sawyer.

MAYA MICHALON

... mais de Huckleberry Finn, tous deux des personnages qui appartiennent au bas de l'échelle sociale et qui sont dans une perpétuelle errance. On pourrait dans un certain sens dire que *Huckleberry Finn* est une forme de roman picaresque.

Je voudrais revenir sur votre choix, Bernard Höepffner : pourquoi, pour cette table ronde, avoir choisi *Aventures de Huckleberry Finn* et pas *Tom Sawyer*, justement ? Qu'est-ce qui les différencie ? Pourquoi celui-ci était-il plus intéressant pour notre propos ?

BERNARD HCEPFFNER

Il y a plusieurs raisons à cela. La première est qu'à partir du moment où j'ai travaillé sur ce livre, où j'ai commencé à faire quelques ateliers de traduction autour de Mark Twain, où j'en ai parlé avec les gens, j'ai remarqué que, quand je parlais de Mark Twain, on me citait immédiatement *Tom Sawyer*, puis la petite chanson du dessin animé japonais.

MAYA MICHALON

Vous aviez promis que vous alliez faire la chorégraphie de *Tom Sawyer*.
(Rires.)

BERNARD HCEPFFNER

Mais je suis peut-être le seul parmi vous qui n'a jamais vu le dessin animé. J'ai entendu des gens chanter l'indicatif, mais je ne le connais pas. Je n'ai jamais vu ce dessin animé, je ne connais pas cette chanson. Pour tout le monde, Mark Twain c'est *Tom Sawyer*. Le travail que je fais sur Mark Twain est un peu mon désir de redresser la barre. Chaque fois que l'on parle de Mark Twain, en tout cas il y a une quinzaine d'années, on décrivait un écrivain amuseur pour les enfants. C'était vraiment l'opinion générale. Il y a une trentaine d'années, on a arraché Stevenson à la littérature pour enfants pour montrer que c'était un grand moderniste, par exemple. Même Conrad, qui était considéré comme l'auteur d'une littérature d'aventures pour les adolescents, on oubliait que c'était un des grands stylistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Il en va de même pour Mark Twain, et surtout dans *Huckleberry Finn* qui est réellement son chef-d'œuvre. Vous l'avez peut-être lu. Chaque fois que l'on demande aux gens de faire la liste des dix ou quinze plus grands romans de la littérature mondiale, *Huckleberry Finn* en fait partie, pas *Tom Sawyer*.

Mes deux traductions sont sorties en même temps. Quand je demandais à Tristram les chiffres des ventes, c'était six mille pour *Tom Sawyer* et quatre mille pour *Huckleberry Finn*, et cela m'attristait énormément. C'est en train de changer. On en est maintenant à peu près à égalité autour de treize-quatorze mille. Mon désir est que les gens lisent Mark Twain comme un grand écrivain. Il a fait ce qu'ont fait Céline et Queneau en France, mais il l'a fait au milieu de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La littérature américaine en a été changée et je pense que les gens qui lisent la littérature américaine, qui lisent Faulkner, Hemingway, etc., sans avoir la connaissance de ce qu'écrivait Mark Twain, en ont une mauvaise

connaissance. De même que j'ai traduit *Anatomie de la mélancolie* pour que les gens puissent lire Melville, j'ai traduit *Huckleberry Finn* pour que les gens puissent lire Faulkner.

MAYA MICHALON

On va voir l'impact qu'a pu avoir ce texte sur la littérature américaine. À ce propos, je vous lis la phrase d'Hemingway : "Toute la littérature américaine moderne vient d'un livre de Mark Twain intitulé *Huckleberry Finn*. Si vous le lisez, vous devez stopper quand le nègre Jim est volé au garçon. C'est la vraie fin. Le reste n'est que duperie. Mais c'est le meilleur livre que nous avons eu. Tous les écrivains américains viennent de celui-là. Il n'y avait rien avant, il n'y a rien eu d'aussi bon depuis."

ALINE SCHULMAN

Si *Huckleberry Finn* et *Pinocchio* ont pu être rattachés, à tort ou à raison, à la littérature pour enfants, ou pour adolescents, cela n'a jamais été le cas du *Buscón*. Le roman picaresque est une satire grinçante de l'Espagne sous le règne de Philippe II et Philippe III, où se révèlent, par le truchement d'un jeune vagabond sans foi ni loi, toutes les turpitudes d'une société retranchée dans ses certitudes, hermétique à l'érasme qui se développe dans le reste de l'Europe. L'enfant n'est qu'un prétexte à ce dévoilement.

MAYA MICHALON

On va revenir sur cette époque à laquelle il est paru, 1626. Il y est question effectivement d'humiliations, de vols, de famines, de manipulations. On sent les ressorts politiques de la société qui sont à l'œuvre. Pouvez-vous nous rappeler en quelques phrases le contexte politique en Espagne à ce moment-là ?

ALINE SCHULMAN

L'intérêt du *Buscón* par rapport aux deux autres romans picaresques qui l'ont précédé, le *Lazarillo de Tormes* (1550) et le *Guzmán de Alfarache* (1601), vient de ce qu'il est écrit par Francisco de Quevedo, un membre de l'aristocratie, né à la cour, qui, loin de critiquer les rigueurs de la politique royale et de l'Inquisition, va les décrire avec humour ou sarcasme, justifiant ainsi tous les excès de son temps : racisme, misogynie, homophobie, dans une société comptant un très grand nombre de Juifs et de

maures convertis, et dans laquelle la “pureté de sang” et l’honneur sont érigés en valeur suprême. L’Espagne d’alors est prise en tenailles entre cette vision grandiose d’elle-même, celle d’un “empire où le soleil ne se couche jamais” et un état de faillite permanent – oui, les faillites se succèdent déjà sous Charles Quint, malgré toutes les richesses qui arrivent du Nouveau Monde, et qui ne servent qu’à engraisser les financiers de Gênes et des Flandres. Dans cette société appauvrie, on voit se développer toute une couche de vagabonds et de miséreux, souvent organisés en bandes, de ceux qu’on appelait en France les “gueux”. Le *Buscón*, Pablos, est un gueux.

MAYA MICHALON

Je m’arrête sur “*El Buscón*”, justement, qui figure dans le titre original mais pas dans la traduction française. Pourquoi ce mot disparaît-il de la couverture ?

ALINE SCHULMAN

Buscón, même s’il apparaît sur le titre espagnol avec une majuscule, est un nom commun, qui veut dire “larron, détrousseur”, tout aussi désuet aujourd’hui que la définition que je viens d’en donner. Le terme d’“aventurier” qui figurait sur les traductions précédentes ne me convenait pas. Je lui ai préféré “truand”, en donnant à ce mot non pas le sens qu’il a aujourd’hui – un homme de la pègre –, mais celui de “vagabond miséreux, mendiant professionnel” auquel Victor Hugo a redonné vie à travers ses descriptions de la cour des Miracles.

MAYA MICHALON

Un mot sur le titre, Bernard Hœpffner, parce qu’on lit parfois “Les Aventures de Huckleberry Finn”, parfois le complément, “ami de Tom Sawyer”, “camarade de Tom Sawyer”. Quelle version avez-vous choisie ? Pourquoi avoir supprimé le déterminant ? C’est le cas, je crois, de l’une des deux versions originales. Racontez-nous le voyage du titre tel qu’il s’arrête sur votre couverture.

BERNARD HCEPFFNER

C’est très simple. La première édition, en anglais, c’était *The Adventures of Tom Sawyer*, et le deuxième livre est sorti, il s’appelait *Adventures of Huckleberry Finn*. J’en ai beaucoup discuté avec les éditeurs, parce que ce n’est pas évident, un livre qui s’intitule “Aventures” et non “Les Aventures”.

Pour les gens, ça coule mieux, “Les Aventures”. Mais si Mark Twain l’a fait, même si je ne peux pas être complètement sûr de sa raison – j’ai trouvé des raisons, mais je ne suis pas sûr que ce soient les bonnes –, je n’avais pas le choix.

MAYA MICHALON

Il y a eu deux éditions du texte de Mark Twain, une première à Londres en 1884 et une autre chez Pilfond à New York en 1885. Celle de Londres s’intitule *The Adventures* et l’américaine a fait sauter le déterminant.

BERNARD HCEPFNER

Les livres étaient publiés, à l’époque, d’abord en Angleterre puis ensuite aux États-Unis pour des raisons de copyright, c’est-à-dire que si un livre était publié aux États-Unis avant d’être publié en Angleterre, n’importe qui en Angleterre pouvait le pirater. À l’époque, il n’y avait pas d’avion, pas de téléphone, cela prenait du temps en bateau, donc il y a eu une différence entre le titre anglais et le titre américain. En général, les plaques étaient faites en Angleterre pour être imprimées en Angleterre, et ensuite elles repartaient en bateau : cela coûtait moins cher que de refaire les plaques.

MAYA MICHALON

On va revenir sur le contexte historique. On a parlé du Siècle d’or de Francisco de Quevedo. Chez Mark Twain, on est à la fin du XIX^e siècle, puisqu’il a été publié en 1884-1885. Le contexte historique est très important, vous l’avez évoqué tout à l’heure. On est en présence de ce jeune garçon, Huckleberry Finn, qui fuit un père violent, entre autres, et va se retrouver à bord d’un radeau avec Jim, un esclave marron qui fuit la société esclavagiste et ses anciens maîtres. On a donc cette descente du Mississippi sur quelques centaines de kilomètres, les échanges entre ces deux personnages et les aventures qui vont se placer sur leur chemin. L’action se situe quarante ans avant la parution, donc avant la guerre de Sécession et l’abolition de l’esclavage. Je voudrais que vous nous en parliez plus en détail.

BERNARD HCEPFNER

Le moment de l’action est intéressant parce qu’il y a eu beaucoup de débats, surtout les vingt dernières années, sur le fait que certaines

personnes, dont je ne suis pas, ont considéré Mark Twain comme un écrivain raciste.

MAYA MICHALON

Notamment pour son emploi du mot *nigger*.

BERNARD HCEPFFNER

Je pense que certains d'entre vous ont entendu parler de cette édition américaine, je ne sais pas si elle est sortie ou pas, dont on a parlé il y a cinq ou six ans. Un éditeur américain voulait publier une nouvelle édition de *Huckleberry Finn* où le mot *nigger* était remplacé par *slave*. Le mot *nigger* paraît deux cent douze fois dans le livre. Tout le monde connaît le terme d'opprobre que ce mot a pu être dans les États-Unis racistes avant et après la guerre de Sécession, jusqu'à maintenant où l'on arrive à ce renversement : aux États-Unis, vous rencontrez une femme qui vous dit : "*I got to go home, my nigger is waiting for me*" et où tout d'un coup *nigger* veut dire "mon mari". Le mot insultant devient un mot positif, mais elle, elle peut le dire. Je ne peux pas dire : "Tu vas voir ton *nigger* ?" parce que je ne suis pas noir.

Huck aide cet esclave à s'échapper, c'est-à-dire qu'il veut l'emmener dans des États non esclavagistes, puisque les États-Unis avant la guerre de Sécession étaient divisés en États du Nord qui étaient non esclavagistes et du Sud où il y avait des esclaves. La personne qui était propriétaire de Jim était obligée de vendre Jim, sa femme et ses enfants séparément. Jim s'est enfui et Huck l'aide à partir. Ils se retrouvent sur une petite île sur le Mississippi. Une des choses qui a posé le plus de problèmes aux États-Unis est cette histoire d'un petit garçon blanc qui va aider un Noir à s'échapper, c'est-à-dire contre la loi, parce que Jim est dans un État, le Missouri, où l'esclavagisme est légal.

Il y a donc ce problème immédiat, qui perdure encore aujourd'hui, particulièrement dans cette édition-là, puisque j'ai ajouté deux passages qui n'étaient pas dans les éditions précédentes, dont un passage un peu dur. Quand Mark Twain écrivait ses livres, il les lisait ensuite à sa famille, surtout à sa femme, et sa femme lui demandait d'enlever les choses les plus choquantes. Lui, pour s'amuser, fait exprès de mettre des passages choquants, et cela lui permettait de dire : "Tu m'as enlevé celui-là, donc je pourrai rajouter celui-ci", qu'il voulait réellement garder.

(Arrivée de Nathalie Castagné.)

MAYA MICHALON

Merci de nous avoir rejoints. Nous avons dû commencer sans vous, mais nous sommes très heureux de votre présence. Vous allez pouvoir prendre le radeau en marche : nous sommes sur le Mississippi dans les années 1840 et nous parlons du contexte de publication de *Huckleberry Finn* dans les années 1880 et du rapport avec l'esclavagisme de l'époque et la situation politique.

BERNARD HCEPFFNER

Pour en venir au titre de ces Assises, "les voix de l'enfance", *Tom Sawyer* a été un grand succès, et Twain commence très peu de temps après à écrire ce qu'il appelait à l'époque la suite de son premier livre. Puisqu'il avait eu autant de succès, il voulait faire la même chose. Et c'est à partir du moment où il prend comme narrateur ce petit garçon illettré qu'il se rend compte assez rapidement que personne n'a jamais fait cela. Dans la littérature, jusqu'alors, il n'y avait pas eu de narrateur illettré, qui n'était pas allé à l'école, qui savait à peine lire et écrire.

Il s'est retrouvé devant un problème gigantesque : il n'avait pas non plus envie d'écrire un livre mal écrit. Donc, il a été obligé de trouver un système, un style qui lui permette de "bourrer le mou" au lecteur pour lui faire croire qu'en réalité la personne qui raconte l'histoire est illettrée. Il y parvient très bien, le style est extraordinaire, mais avec des doses de syntaxe, de vocabulaire, évidemment beaucoup d'oralité, visible à l'œil ou à l'oreille, c'est-à-dire des mots comme "sivilisé", écrit avec un *s* au lieu d'un *c*. Cela ne change guère la prononciation du mot, mais quand on le voit on comprend tout de suite que c'est quelqu'un qui ne sait pas bien écrire. Il a réussi à faire cela, et de la même façon avec Jim il a essayé de rendre (d'autres l'avaient fait avant lui) ce langage des nègres du sud des États-Unis très particulier, l'élision des *r*, etc., et je pense qu'il a réussi magnifiquement.

MAYA MICHALON

Et vous réussissez magnifiquement à le transposer en français. On reviendra en détail sur ce travail sur l'accent particulier des Noirs-Américains de l'époque. Le livre est écrit par Huckleberry Finn qui est allé très peu à l'école. D'ailleurs, il a envie d'y retourner à partir du moment où son père le lui interdit, par provocation.

BERNARD HCEPFFNER

Ça n'a pas duré longtemps.

MAYA MICHALON

Non, il est quand même bien content de sortir. Il écrit en toute fin d'ouvrage une phrase assez magnifique : "Si j'avais su quel travail c'était d'écrire un livre, je ne m'y serais pas mis et je ne le ferai plus jamais."

BERNARD HCEPFFNER

C'est le hasard qui fait cela : j'ai reçu ce matin un email de Robert Coover, écrivain américain dont j'ai traduit six ou sept livres, qui m'envoie son dernier roman, qui s'intitule *Huck West*. C'est la suite de *Huckleberry Finn*. Je viens d'en parler à Tristram. J'espère évidemment que ce livre va être publié par Tristram. Huck et Tom adultes, avec des aventures sexuelles dont je ne peux pas vous parler maintenant.

MAYA MICHALON

Ce n'est pas du tout le sujet aujourd'hui, nous parlons des "voix de l'enfance" !

BERNARD HCEPFFNER

C'est Robert Coover, ce n'est plus Mark Twain. Mais c'est quand même étrange que j'aie reçu ce mail ce matin.

MAYA MICHALON

On invite Bernard Hœpffner pour parler de l'enfant, et il déborde !

Nathalie Castagné, vous êtes romancière, poète, vous écrivez entre autres sous le pseudonyme de Eilahtan – le mot "Nathalie" à l'envers –, mais pas seulement sous ce pseudonyme, puisque vous avez signé sous votre nom Nathalie Castagné *L'Harmonica de cristal*, paru en 2001 aux éditions du Seuil.

J'ai pu apprécier tout votre talent de traductrice en savourant *L'Art de la joie* de Goliarda Sapienza, paru chez Viviane Hamy en 2005 et récemment repris aux éditions Le Tripode. J'en profite pour saluer Frédéric Martin. Vous avez traduit d'autres ouvrages de Goliarda Sapienza, mais aussi des romans d'Elisabetta Rasy, et, plus récemment, de la même Elisabetta Rasy, un recueil d'articles rassemblés sous le titre *Figures de la mélancolie* qui constitue une sorte d'essai, *Entre deux silences* de Maria Paola Colombo,

ou encore *La Virgilia* de Giorgio Vigolo, pour citer quelques titres. Vous nous avez rejoints pour nous parler de *Pinocchio*, de Carlo Collodi, dont vous avez signé une traduction qui date de 1983-1984, parue en 1985. Elle a été revue et augmentée d'une préface de M. Gardair en 2002. Elle est donc disponible dans la collection "Folio Classique". Je signale aussi une version jeunesse dont vous avez signé la traduction.

NATHALIE CASTAGNÉ

Jean-Michel Gardair a repris le texte et nous avons retravaillé un peu et très sympathiquement ensemble. Il avait fait quelques corrections qui ne me convainquaient pas, et m'a laissée libre de le dire et de les supprimer. Ce qui m'a permis de corriger deux ou trois petites choses qui ne me convenaient pas tout à fait. Il a fait un travail magnifique. L'ensemble du livre est très complet, très personnel, sa préface est très bien. Mais le *Pinocchio* vraiment pour enfants, c'est le mien.

MAYA MICHALON

Illustré par Jérémie Almanza, qui vient de paraître aux éditions Soleil. Comment s'est passée cette rencontre avec ce texte, est-ce qu'il a habité votre enfance, est-ce que cela a été un souhait de traductrice professionnelle ou une commande ?

NATHALIE CASTAGNÉ

C'était une commande. *Pinocchio* n'a pas spécialement habité mon enfance, c'est un des premiers textes que j'ai traduits. C'est Gallimard Jeunesse qui me l'a demandé, ce qui m'a fait très plaisir, mais ce n'était pas un souhait de ma part. J'ai simplement accueilli ce travail.

MAYA MICHALON

Le texte de Collodi date de 1881-1882, il est contemporain de *Huckleberry Finn*. Il est paru sous forme de feuilleton, à cheval sur ces deux années-là, en trois salves.

NATHALIE CASTAGNÉ

Avec une interruption entre les deux.

MAYA MICHALON

Pouvez-vous nous parler de la période de parution de ce texte, de l'Italie de l'époque et de sa réception d'alors ?

NATHALIE CASTAGNÉ

La période est celle qui suit l'unité italienne, ce qui a une grande importance. Le journal où le texte a paru, le *Giornale per i bambini*, a été créé pour éduquer les enfants de l'Italie nouvelle, réunifiée. On verra cela d'une manière assez différente, une dizaine d'années plus tard, avec De Amicis et son *Cuore*, livre célébrissime lui aussi, mais nationaliste, très moralisateur. Mais déjà, dans l'optique des créateurs du *Giornale per i bambini*, l'idée était d'offrir aux petits Italiens de l'époque de la moyenne ou grande bourgeoisie – c'est-à-dire pas du tout du même milieu que Pinocchio, le décalage est intéressant – quelque chose qui les instruirait dans l'amour de la patrie, de la famille. Pas de Dieu, parce qu'ils étaient très laïques, mais il y avait cet aspect leçon de morale et cet aspect instructif. On leur apprenait d'autres choses que la morale, mais dans un style très différent de ce qu'est *Pinocchio*.

L'apparition de *Pinocchio* dans ce contexte, comme le fait d'ailleurs remarquer Jean-Michel Gardair dans sa préface, ce pantin venu on ne sait d'où, ce morceau de bois qui se met à rire et parler quand on le chatouille, c'était assez particulier. Enfin, ce pantin... Pinocchio serait peut-être plus une marionnette qu'un pantin : ce qui est certainement lié à l'intérêt de Collodi pour le théâtre. En tout cas, historiquement, l'idée est vraiment de former les petits Italiens de l'époque en les distrayant, voire de les formater un peu dans la nouvelle société qui vient de se former elle-même.

MAYA MICHALON

Cette parution en feuilleton explique les résumés qui précèdent la plupart des chapitres.

NATHALIE CASTAGNÉ

Oui, mais en même temps cela se faisait pas mal à l'époque. Jusqu'à quel point Collodi était-il attaché à *Pinocchio* ? Je pense qu'il l'était. En tout cas, les petits lecteurs qui ont vu apparaître ce personnage complètement atypique l'étaient aussi, puisqu'ils ont réclamé à grands cris la suite, et dès qu'il y avait un retard, ils demandaient : "Est-ce que ça va continuer ?" Mais Collodi, ne sachant plus très bien que faire de son pantin, le tue à la fin de cette sorte de première partie. Après, il y a le basculement avec la belle enfant aux cheveux bleus, qui elle-même est morte, en principe. Et en fait non, elle n'est pas morte, c'est une fée, et lui

n'est pas mort non plus. De toute façon, c'est un pantin en bois : il était assez difficile de le tuer par pendaison.

MAYA MICHALON

Il sera effectivement pendu et sauvé par le fameux tison. On va entrer dans les textes, maintenant. Aline, si vous voulez bien nous lire un extrait, pour que nous ayons à l'oreille la saveur du texte de Francisco de Quevedo.

ALINE SCHULMAN

Le premier métier de Pablos est de servir comme valet d'un fils de noble. Il va donc à l'école avec lui. Vient le temps de Carnaval. On tire au sort lequel des élèves sera Roi et le sort tombe sur Pablos. Or, au Roi il faut un cheval. Le père de Pablos est un barbier doublé d'un voleur, sa mère une maquerelle doublée d'une putain. Voici la description du cheval qu'ils lui fournissent :

Le jour venu, on me monta sur un cheval étique et poussif qui ne cessait, moins par bonne éducation qu'à cause de la faiblesse de ses pattes, de faire des révérences. Il avait le cul calleux d'un singe, sans l'ombre d'un poil de queue et le cou encore plus long que celui d'un chameau. Il était borgne d'un œil et aveugle de l'autre, et ses salières étaient si enfoncées qu'elles lui fermaient déjà les yeux. Il avait plutôt l'air d'un faite de toit que d'un cheval, et s'il avait brandi une faux, on l'aurait pris pour la mort chevaline. Tout dans son aspect annonçait l'abstinence, criait le jeûne et la pénitence. Cet animal-là n'avait de toute évidence jamais su ce qu'étaient l'orge et la paille. Mais ce qui en faisait par-dessus tout un objet de risée, c'était son pelage couvert de plaques. Il aurait porté une serrure qu'on l'aurait pris pour un coffre vivant.

Les salières, ce sont les parties enfoncées au-dessus de l'œil du cheval, de plus en plus prononcées quand la bête prend de l'âge.

Il me fallait trouver un moyen de traduire un jeu de mots un peu alambiqué de Quevedo. Vous savez peut-être qu'on connaît l'âge des chevaux à leur dentition ; quand toutes leurs dents ont poussé, c'est-à-dire vers l'âge de sept ans, on dit en espagnol que les chevaux "*han cerrado*", qu'ils "ont fermé". Quevedo joue sur deux expressions figées à la fois : celle que je viens de citer et une autre, très courante pour dire la mort : "fermer les yeux". Il écrit : "*No le faltaba para cerrar sino los ojos*". Le mot à mot, impossible, serait : "Il ne lui manquait plus pour fermer

que les yeux.” Après avoir tourné et retourné différentes possibilités, en compulsant un dictionnaire sur la gent chevaline, j’ai découvert ces salières qui pèsent sur les paupières de l’animal et se creusent à mesure qu’il vieillit.

BERNARD HCEPFNER

On pourrait y mettre du sel.

ALINE SCHULMAN

Pourquoi pas ! Que voulez-vous, c’est une pirouette comme une autre !

MAYA MICHALON

Un peu plus loin :

La pauvre bête reçut un tel coup en plein front que, en se cabrant, elle tomba avec son cavalier dans ce qu’il est coutume de nommer, sauf votre respect, les latrines communales. Lorsque je me relevais, vous pouvez imaginer dans quel état, mes compagnons attaquaient avec des pierres la troupe des marchandes. Ils laissèrent deux d’entre elles sur le carreau. Mais de tous ceux qui participaient à la bataille, c’était moi qui, depuis ma chute, était dans le besoin jusqu’au cou.

(Rires.)

Je voulais vous entendre sur cette pirouette-là.

ALINE SCHULMAN

Je n’ai fait que suivre le texte. Je vous le lis : “*Yo, a todo esto, después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña.*” Quevedo joue sur l’emploi du substantif *la necesaria*, qui veut dire “les latrines” et de l’adjectif *necesario, a*. J’ai, pour ma part, joué, comme le français me le permet, sur le sens du mot “besoin”, selon qu’il est utilisé au singulier ou au pluriel, en laissant au lecteur le soin, dans ce contexte, d’apprécier le sens de “dans le besoin jusqu’au cou”.

MAYA MICHALON

Bernard, voulez-vous nous faire entendre un passage de votre choix ?

BERNARD HCEPFNER

Je vous ai expliqué à quel point ce texte était pour moi primordial, un

texte de mon enfance qui résonnait de façon très forte. Il s'est trouvé qu'au moment où je démarrais la traduction, j'avais démarré une nouvelle vie, et nous étions dans une maison où nous parlions trois langues. Il y avait deux gamins et on mélangeait l'anglais, le français et le croate. Je me souviens du premier soir, au moment où je commençais la traduction de *Huckleberry Finn*. On est arrivé tard, avec ces deux gamins que je connaissais encore très mal, c'était vers sept heures du soir, et tout d'un coup j'ai entendu : "Bernard, Bernard, c'est la bouffation !" On s'est rendu compte que la maison était couverte de néologismes du matin au soir entre ces trois langues, et que c'était parfait pour démarrer *Huckleberry Finn*. Il y a quelques mots qui ne sont pas de moi mais qui sont de ces deux gamins, et il y en a un que vous allez entendre dans ce court extrait, c'est "misérabilité", ce n'est pas moi qui l'ai inventé, c'est eux. Tom et Huck sont en train de faire une blague à Jim, qui est encore esclave à ce moment-là :

"Eh – c'est qui, vous ? Où vous êtes ? Qu'on me change en chat si j'ai pas entendu kekchose. Eh bien, je sais ce que je vais fai'. Je m'en vais m'asseoi' ici et écouter jusqu'à ce que je l'entende enco'."

Et il s'est assis par terre entre moi et Tom. Il s'est appuyé contre un arbre et a étendu les jambes jusqu'à ce qu'une d'elles touche presque une des miennes. Mon nez a commencé à me démanger. Il démangeait jusqu'à ce que les larmes me coulent des yeux. Mais j'osais pas me gratter. Et puis ça s'est mis à me démanger dedans. Ensuite ça m'a démangé en dessous. Je savais plus comment j'allais rester assis sans bouger. Cette misérabilité a continué au moins six ou sept minutes ; mais ça paraissait sacrément plus long. Ça me démangeait maintenant à au moins onze endroits différents. Je me disais que je pourrais pas tenir une minute de plus, mais j'ai serré les dents très fort et je me suis préparé à essayer. À ce moment-là Jim a commencé à respirer bruyamment ; et ensuite il a commencé à ronfler – et alors, j'étais de nouveau plutôt tranquille.

MAYA MICHALON

Il me semble qu'il y a de nombreux néologismes dans ce texte-là. J'ai relevé "grabataclan".

BERNARD HCEPFNER

C'est le mélange de "grabuge" et de "bataclan".

MAYA MICHALON

Et ça marche très bien. L'idée "hurluberle", et le verbe "hélasser" : "Cesse donc de hélasser tout le temps !", c'est-à-dire de dire hélas.

BERNARD HCEPFNER

Il y a aussi "majestiser". C'est passionnant, le moment où le traducteur néologise parce que l'auteur néologise, ce sont des moments de grâce de la traduction, puisque l'on est tout d'un coup en train de franchir la limite de la traduction pour passer à l'invention. Je me suis aperçu, à la deuxième ou troisième relecture, qu'à un moment j'avais fait une faute de frappe. Au lieu d'écrire "grimper", j'avais écrit "gripper". Je ne l'ai pas fait exprès, je pense que je l'ai même écrit deux fois. Je n'arrive pas à écrire "jambe" à la machine ou à l'ordinateur, j'écris "jamab" chaque fois. Chaque fois qu'il y a *climb*, qui est un verbe parfaitement normal en anglais, j'ai mis "gripper", parce qu'il y a d'autres moments où lui invente et je ne pouvais pas à cet endroit-là inventer autre chose.

MAYA MICHALON

C'était ma question, justement, de voir si vous aviez respecté à la lettre ces libertés de l'écriture de Twain, et vous y avez très bien répondu.

BERNARD HCEPFNER

J'ai essayé.

MAYA MICHALON

Parfois, ça se loge ailleurs. Ce "gripper", vous l'avez écrit avec deux *p* et il revient souvent. Il y a le mot "citrouillard", aussi, qui est très beau. L'oncle qui fait confiance à tout le monde "fait passer la clé au nègre citrouillard".

BERNARD HCEPFNER

Dans le mot anglais, je ne me souviens plus lequel, il y avait la citrouille. Mais là j'étais un cran au-dessus de Twain simplement parce que souvent je suis un cran au-dessous.

MAYA MICHALON

Il y a évidemment toute cette oralité. C'est un des apports majeurs de Mark Twain à la littérature américaine : faire entendre la voix de Huck et la voix de Jim avec leurs particularités liées à l'enfance pour Huck, et à sa

condition de nègre pour Jim. Comment l'avez-vous travaillée, cette oralité ? Justement parce qu'elle est d'autant plus caractéristique dans une langue que dans l'autre, à quoi vous êtes-vous heurté, quelles solutions avez-vous trouvées pour contourner les difficultés qui se présentaient à vous ?

BERNARD HÇEPPFNER

Je ne me suis heurté à rien du tout. Il y a des écrivains comme Eudora Welty qui est quelqu'un que j'adore, Faulkner que j'aime beaucoup, etc., et j'avais envie de travailler sur ces gens-là et je n'y arrivais pas, je ne savais pas comment faire. Un jour, j'ai simplement traduit un livre d'un ami qui était de Trinidad, qui s'appelle Robert Antoni : *My Grandmother's Erotic Folktales*, les *Contes érotiques de ma grand-mère*. C'est un livre plein de trinidadismes. Cet ami m'a dit : "J'aimerais bien que tu traduises ce livre", et je lui ai répondu : "Mais qu'est-ce que je vais faire avec ça ?" Il m'a dit : "C'est simple. Je suis trinidadien, j'ai trois défauts : je suis blanc, je suis d'une famille très riche et je suis né à Detroit. Mon trinidadien, je l'ai complètement inventé, avec l'aide de ma grand-mère. Tu fais ce que tu veux." Donc, j'ai fait ce que j'ai voulu. Pareil pour Mark Twain, j'ai fait ce que j'ai voulu.

Je ne sais pas si certains s'en souviennent, tout au début des premières Assises, on se demandait : est-ce qu'on utilise le maghrébin pour traduire les nègres du Sud, est-ce qu'on utilise le canadien pour faire ceci, est-ce qu'on utilise du belge ? Dominique Vittoz est là, on a eu des discussions autour du lyonnais, etc. Voilà toutes les discussions que l'on pouvait avoir et je n'étais pas content de ces solutions. Ce que j'ai fait pour cela, c'est d'abord de vivre avec une famille trilingue. Si vous voulez traduire des livres du sud des États-Unis, il faut vous trouver une famille trilingue, c'est aussi simple que cela !

(Rires.)

J'ai traduit le premier jet de *Huckleberry Finn*, qui est quand même un gros livre, en quinze jours. Je traduisais vingt-cinq à trente feuillets par jour.

MAYA MICHALON

Pour rester dans la spontanéité ?

BERNARD HÇEPPFNER

Pour garder ce livre que j'avais lu quinze fois dans ma vie, que je connaissais par cœur. C'est en cela que Mark Twain a réussi quelque chose

d'extraordinaire, ce n'est pas tellement parce qu'il a inventé "sivilisé", c'est parce que le rythme est le rythme d'un enfant. Je voulais absolument le garder, et pour cela il fallait que j'aie vite. Cela ne veut pas dire que j'ai mis moins longtemps à traduire ce livre, j'ai dû faire cinq ou six lectures pour ramasser toutes les erreurs que j'avais commises, mais je voulais garder cette dynamique.

MAYA MICHALON

C'est extrêmement rebondissant et très vivant. Nous allons revenir à *Pinocchio* avec vous, Nathalie Castagné. Quand Gepetto arrache cette bûche à Maître Cerise – on parlait tout à l'heure de Maître Cerise avec son nez rouge –, cette bûche parle déjà. Il va donc façonner ce pantin dans cette bûche de bois et il oublie de lui faire des oreilles – et heureusement pour Pinocchio, parce que sinon il se les serait fait tirer tout le long du livre, puisqu'il n'arrête pas de faire des bêtises. Ce pantin a une sacrée tête de bois, il est vraiment têtue. Il a le nez, non pas qui le démange, comme Huck, mais qui s'allonge quand il ment, et cette image du mensonge s'est répandue à travers le monde. Pinocchio ne veut pas aller à l'école, mais il commence par vendre l'alphabet que Gepetto lui a procuré pour aller assister à un fameux spectacle de marionnettes.

Ce qui m'a surpris quand j'ai lu ce texte pour la première fois, après en avoir lu des extraits ou des passages dans des livres de jeunesse, c'est justement cette maturité qu'il a déjà. C'est comme s'il naissait des mains de Gepetto, mais quand il arrive, il sait déjà très bien ce qu'il veut. Comment explique-t-on cela, qu'est-ce qui caractérise ce personnage de Pinocchio qui sait d'emblée que, pour aller à l'école, il faut un alphabet, qu'il a besoin de vêtements, de bonnets, comment avez-vous entendu ce personnage ?

NATHALIE CASTAGNÉ

Je pense que c'est justement le mystère de Pinocchio. En effet, il est né avant de naître, d'une certaine manière. Il a à la fois la maturité dont vous avez parlé et il se comporte comme un enfant, c'est cela qui est formidable. Il n'est pas très sage, il fait plein de bêtises, il a quand même des réflexions d'enfant, mais quant à son savoir, il y a des tas de choses qu'il devrait complètement ignorer. La temporalité est assez bizarre. À un moment, il dit : "Pendant toutes ces années où mon papa m'a appris ça", alors qu'ils n'ont passé que trois heures ensemble. C'est tout à fait étrange. Je l'ai relu, et ce qui m'a frappée c'est l'étrangeté de ce livre, beaucoup plus que

lorsque je l'avais traduit, ou alors je l'avais un peu oublié, mais c'est un livre dans lequel il y a une part de fantastique, d'onirisme, il y a des choses très troublantes.

MAYA MICHALON

C'est le souvenir que j'en gardais, une sorte de malaise.

NATHALIE CASTAGNÉ

Si l'on en fait une autre lecture, on se dit : ce petit garçon nous fait une leçon de morale, il vend l'alphabet pour aller s'amuser après, il comprend que ce n'est pas bien, etc. Tout cela au premier degré. Mais une fois qu'on suit les traces de Pinocchio, c'est tout à fait autre chose. Je pense que c'est d'ailleurs cela qui en fait un grand livre. Ce n'est pas juste la leçon de morale, même un peu rigolote et inventive, qui a fait que ce livre a eu un tel écho. Cela me frappe beaucoup : quand je dis aux Italiens que j'ai traduit un peu Pasolini... bon, oui, d'accord. Quand je leur dis que j'ai traduit *Pinocchio*, ils s'exclament : "Quoi ? Vous avez traduit *Pinocchio* ?" C'est presque comme si je leur disais que j'avais traduit *La Divine Comédie* ! C'est assez amusant.

ALINE SCHULMAN

C'est un livre qui oscille entre magie blanche et magie noire. Et c'est bien ainsi que l'enfance organise le monde. En le lisant, je me suis sentie ballotée entre ces deux extrêmes ; et les cercles magiques vont en s'agrandissant, ce qui donne au livre à la fois son suspense et son côté inquiétant.

NATHALIE CASTAGNÉ

Ce n'est pas seulement un livre d'apprentissage, c'est un livre de métamorphoses. C'est très surprenant de tomber constamment sur des choses tout à fait mystérieuses dans ce livre qui ne se donne pas comme un livre mystérieux. Il se donne comme un livre banal pour enfants. En réalité, non, ce n'est pas un livre banal pour enfants.

BERNARD HCEPFNER

Si je peux ajouter quelque chose sur cette impression de malaise. J'ai le souvenir d'avoir vu le *Pinocchio* de Walt Disney, par exemple, où ils ont ajouté Jiminy, mais le souvenir que j'en ai est un souvenir de peur, de malaise. J'ai vu il y a quelques années le film italien de Comencini et j'ai

eu la même impression. C'est drôle, c'est amusant, c'est joli, et en même temps il y a quelque chose qui nous touche de très près.

NATHALIE CASTAGNÉ

C'est très effrayant, en plus.

MAYA MICHALON

J'avais été marquée par cette figure de la limace qui descend. On est à la fin du livre, quand il revient chercher sa fée. Cette limace met des heures à descendre, il est là tout seul et il attend que la limace descende les étages. Dans le film de Comencini, c'est une image extrêmement marquante, qui est très fidèle au livre. Comment définiriez-vous ce malaise, est-ce que vous l'avez ressenti en tant que lectrice ou, *a posteriori*, en tant que traductrice ?

NATHALIE CASTAGNÉ

Ce n'est pas vraiment un malaise que j'ai ressenti, mais plutôt un intérêt pour ces profondeurs qui se découvraient au fur et à mesure. Le thème de l'objet qui devient humain me touche énormément.

MAYA MICHALON

La première traduction française date de 1902, et il a fallu attendre 1912 pour une vraie traduction à succès.

NATHALIE CASTAGNÉ

Je ne suis pas la seule traductrice de *Pinocchio*, on ne doit pas pouvoir compter le nombre de traductions de *Pinocchio*. Par ailleurs, je remarquais en effet le nombre de choses assez inquiétantes dans ce livre. Le chat et le renard sont des personnages vraiment effrayants.

MAYA MICHALON

Effectivement, le chat et le renard que Pinocchio croise sur son chemin... On est dans cette errance : Pinocchio claque la porte et s'en va, et il ne cesse de rencontrer des personnages qui vont le faire dévier. Lui veut être un petit garçon modèle, bon et sage, et chaque fois – ce n'est pas de sa faute –, il est détourné de son droit chemin. Parlez-nous de ces personnages du renard et du chat qui reviennent masqués, mais que l'on devine derrière ces masques. L'angoisse est palpable, dans ce passage.

NATHALIE CASTAGNÉ

Ce sont des assassins, ce sont eux qui “tuent” Pinocchio. Ils le trompent, ils le manipulent, ils sont terribles. J’ai relu la scène qui précède le moment où Pinocchio va être pendu au grand arbre. Il y a cet aspect sonore, ce jeu d’échos qui pourrait être comique, mais qui devient surtout inquiétant et menaçant. La fin de la phrase de l’un est répétée par l’autre. Ils sont là ensemble, complètement sinueux. L’effet est fort, je trouve.

MAYA MICHALON

Peut-être pourriez-vous nous lire cette page ?

NATHALIE CASTAGNÉ

Pinocchio commence par se vanter. Il a peur et, pour se donner du courage, il se raconte que s’il rencontre des assassins, il n’en fera qu’une bouchée. Je vous lis le monologue de Pinocchio pour que vous entendiez sa voix, puisque lui n’a pas écrit.

“Vraiment”, se dit le pantin en se remettant en route, “nous sommes bien malheureux, nous autres enfants. Tout le monde nous gronde, nous admoneste, nous donne des conseils. Si on les laissait faire, ils se prendraient tous pour nos pères ou nos maîtres, même les Grillons Parlants. Et voilà : parce que je n’ai pas voulu écouter ce raseur de Grillon, qui sait combien de malheurs, selon lui, devraient m’arriver ! Ne devrais-je pas même rencontrer des assassins ? Heureusement que je ne crois pas aux assassins et que je n’y ai jamais cru. Selon moi, les assassins sont une invention des papas, faite pour effrayer les enfants qui veulent sortir la nuit. Et puis, même si je les rencontrais ici, sur cette route, est-ce qu’ils m’impressionneraient ? Jamais de la vie ! Je leur foncerai dessus en criant : ‘Messieurs les assassins, que me voulez-vous ? Souvenez-vous qu’avec moi on ne plaisante pas. Poursuivez donc votre route, et pas un mot !’ À ce petit discours fait sans rire, ces pauvres assassins – je les vois d’ici – fileraient à la vitesse du vent. Et si jamais ils étaient assez mal élevés pour ne pas vouloir filer, c’est moi qui filerais et qui mettrais un terme...”

Mais Pinocchio ne put achever sa pensée, car à ce moment-là il lui sembla entendre derrière lui un léger bruissement de feuilles.

Il se retourna pour regarder et vit deux silhouettes noires enveloppées de sacs à charbon, qui couraient derrière lui en sautillant sur la pointe des pieds comme deux fantômes.

“Les voici vraiment !” se dit-il ; et, ne sachant où cacher ses quatre écus, il se les mit dans la bouche ou plus exactement sous la langue.

Puis il tenta de s'enfuir. Mais il n'avait pas fait le premier pas, qu'il se sentit saisir par les bras et entendit deux horribles voix cavernueuses lui dire :

“La bourse ou la vie !”

Pinocchio, ne pouvant répondre en paroles, à cause des pièces qu'il avait dans la bouche, se livra à mille grimaces et mimiques pour faire comprendre à ces deux encapuchonnés – dont on ne voyait que les yeux dans les trous des sacs – qu'il n'était qu'un pauvre pantin et n'avait pas même un faux centime en poche.

“Ça va, ça va, assez de bavardages, donne l'argent !” criaient les deux brigands, menaçants.

Le pantin fit de la tête et des mains un signe qui voulait dire : “Je n'en ai pas.”

“Sors l'argent ou tu es mort, dit le plus grand des assassins.

– Mort, répéta l'autre.

– Et quand nous t'aurons tué nous tuerons aussi ton père.

– Non, non, non, mon pauvre papa, non !” cria Pinocchio d'une voix désespérée ; mais à crier ainsi les écus lui tintèrent dans la bouche.

“Ah, vaurien ! Comme ça, tu as caché l'argent sous ta langue. Crache-le tout de suite !”

Pinocchio ne cracha rien.

“Ah, tu fais le sourd ? Attends un peu, nous allons nous charger de te le faire cracher, nous !”

En effet, l'un des deux saisit le pantin par le bout du nez et l'autre le prit par le menton. Là-dessus, ils commencèrent à tirer comme des brutes, l'un de ce côté-ci, l'autre de ce côté-là, pour le forcer à ouvrir la bouche ; mais il n'y eut pas moyen. La bouche du pantin semblait rivée par des clous.

Alors, le plus petit des assassins, sortant un couteau, essaya de lui enfoncer entre les lèvres pour le faire servir de levier ou de scalpel ; mais Pinocchio, prompt comme l'éclair, lui happa la main, et, après l'avoir coupée net d'un seul coup de dent, la recracha. Imaginez sa stupeur quand, au lieu d'une main, il s'aperçut qu'il avait craché une patte de chat.

Voilà où je voulais en arriver. C'est très important. Ne serait-ce que la tenue du renard et du chat, on penserait presque au Ku Klux Klan. Ce n'est évidemment pas la référence de Collodi, mais on sait qu'une tenue qui couvre complètement le corps avec deux simples trous pour les yeux,

c'est effrayant. En plus, c'est la nuit. Il y a tout pour créer une atmosphère vraiment anxiogène.

MAYA MICHALON

Pas si enfantine ni si joyeuse.

NATHALIE CASTAGNÉ

Même si l'on sait que les contes recèlent des choses assez impressionnantes. C'en est presque le socle.

MAYA MICHALON

Quand j'ai lu le *Pinocchio* que vous avez traduit, j'ai parfois entendu deux voix dans sa voix. C'est un petit garçon qui passe son temps à vouloir bien faire et qui va de bêtise en bêtise, qui se laisse embarquer toujours au pays des jouets parce qu'il ne résiste à aucune tentation, mais sans arrêt il dit : "C'est bien fait, c'est bien fait ! J'ai voulu faire le paresseux, le vagabond, et voilà, je suis puni. Je suis un entêté, un fieffé têtu", comme s'il avait en lui-même deux voix : la voix de l'enfant qui a envie d'aller faire des bêtises, puis la voix de l'adulte moralisateur. Comment avez-vous travaillé cette articulation-là sur ces deux registres, qu'est-ce qu'elle nous dit de ce personnage, de qui est-il le symbole ?

NATHALIE CASTAGNÉ

Je l'ai fait tout naturellement, parce qu'il n'y avait qu'à traduire. Ces deux voix sont là. En même temps, je pense que tout le monde a beaucoup de sympathie pour le Pinocchio un peu désobéissant, voyou, etc., mais il fallait bien arriver à en faire un bon petit garçon, donc le surmoi reprend le dessus à certains moments. Il est émouvant, en même temps. C'est un peu pénible de l'entendre se faire de la morale en disant : "Je l'ai bien mérité", mais son affection pour Gepetto est réelle, ce n'est absolument pas quelque chose d'obligé, c'est spontané. Plus que de dualité, je parlerais peut-être, du reste, d'une multiplicité de facettes du pantin qui va avec ce qu'on a déjà évoqué, c'est-à-dire qu'il s'agit sans doute d'un roman d'apprentissage, mais il y a aussi ce côté métamorphique du pantin. D'où vient-il ? Nous n'aurons jamais la réponse. C'est quand même rare de se trouver devant un bout de bois qui parle, rit quand on lui fait des chatouilles, et je ne sais plus quoi encore. En même temps, Pinocchio est immémorial, il existait avant qu'on ne lui ait donné son apparence.

MAYA MICHALON

Avant de revenir au *Buscón*, je voudrais juste que vous nous précisiez quelles étaient les petites modifications, parce que c'est intéressant de se réatteler à une traduction. La version de 2002 vous a donné l'occasion de corriger celle de 1985. Est-ce que vous les avez en tête ?

NATHALIE CASTAGNÉ

Non, je dois dire que je ne les ai pas en tête, mais c'étaient vraiment des petits détails qui ont juste amélioré le texte. Jean-Michel Gardair l'a sûrement revu de A à Z, et sans doute moi aussi, bien que je n'en sois pas vraiment sûre, et il m'a envoyé quelques propositions de modification sur lesquelles j'étais d'accord ou pas. Cela m'a permis de retravailler deux ou trois petites choses, comme je vous l'ai dit, mais très peu. J'avoue que je ne m'en souviens pas.

MAYA MICHALON

Parmi ces choses un peu magiques et un peu étranges, il y a le fait que Pinocchio sache lire, alors qu'il n'est pas allé à l'école, puisqu'il sait lire la stèle de cette petite fille aux cheveux bleus qui est morte de chagrin d'avoir été abandonnée par son petit frère Pinocchio. C'est assez étrange.

NATHALIE CASTAGNÉ

On va dire que ce n'est pas un livre d'un parfait réalisme.

MAYA MICHALON

C'est exactement cela. De la même manière que Huckleberry Finn, sans avoir mis les pieds à l'école, rédige un livre de quatre cent cinquante pages. Ce n'est pas donné à tout le monde.

Revenons sur *El Buscón*, sur la place des fabricants de drap. Le drap est évoqué plusieurs fois, les vêtements sont usés, réutilisés, et il m'a semblé comprendre que, dans le contexte de l'époque, il y avait une bataille sociale avec ces fabricants de drap.

ALINE SCHULMAN

En effet, Quevedo aborde là, par le biais de la caricature, un des graves problèmes structurels de l'Espagne en ce début du règne de Philippe III : l'émergence d'une classe bourgeoise, particulièrement celle des drapiers de Ségovie, capitale castillane de l'industrie du textile ; son pouvoir

économique naissant va donner à cette bourgeoisie les moyens d'affronter le pouvoir politique de l'aristocratie. Or, ces "fabriquants" sont le plus souvent des *conversos* (Juifs convertis) qui ne dédaignent pas le travail lucratif, contrairement à la noblesse de souche, petite et grande, pour qui l'argent est "sale" dès qu'il n'est pas hérité. Aussi, quand Pablos, dès la première ligne du livre, déclare : "Moi, monsieur, je suis de Ségovie", il en dit bien plus qu'il n'en paraît. D'autre part Ségovie étant, pour les raisons que je viens d'indiquer, une des villes les plus riches d'Espagne, elle attire dans ses murs fainéants, voleurs et mendiants. C'est aussi de Ségovie qu'est partie sous le règne de Charles Quint, entre 1519 et 1521, la guerre des Communautés contre l'autorité royale. C'est donc une ville marquée d'un stigmate.

MAYA MICHALON

Précisément, un thème revient, c'est un conflit qui est à l'œuvre et on dénonce ce commerce des fabricants de drap.

ALINE SCHULMAN

En effet, Pablos va présenter ses parents, dans leur activité sociale, avec des métaphores très parlantes : son père, qui est barbier, "préférerait dire qu'il était tondeur de joues et tailleur de barbes" ; quant à sa mère maquerelle, elle est qualifiée par ceux qui ont affaire à elle de "ravaudeuse de plaisirs". Tout ce qui touche aux métiers des "fabriquants de drap" est donc à dénoncer comme imposture, comme masque d'une pratique néfaste. Et, en ce sens, Quevedo ne fait que suivre les directives de l'Inquisition, omniprésente dans le livre, qui érige la dénonciation des faux semblants, la délation à tous niveaux, en vertu cardinale.

À ce propos, je me permettrai de donner un exemple de ce que Quevedo, un Céline avant l'heure, "un génie, mais un parfait salopard", comme l'a qualifié Juan Goytisolo, pouvait écrire pour démasquer aussi bien les morisques que les Juifs convers :

Notre hôte était de ceux qui croient en Dieu par politesse ou par hypocrisie ; on les appelle communément des morisques, et on en trouve en grande quantité parmi la population, autant que de ces gens pourvus d'un nez trop grand, mais pas suffisant pour sentir dès que c'est du cochon.

J'ai ressenti comme une répugnance face à ce passage qui se trouve dans le début, et j'ai même failli abandonner la traduction du livre !

MAYA MICHALON

Il n'y a pas prescription.

ALINE SCHULMAN

J'ai continué cependant, mais j'ai pris ma revanche. Quand Pablos parle de personnes condamnées au bûcher, il dit qu'ils vont "*hacer humo*", "faire de la fumée". Moi, j'ai traduit par "partir en fumée", introduisant ainsi dans le texte tout un arrière-plan d'horreurs : l'Espagne d'alors, sous la plume de Quevedo, fait un peu figure de précurseur de la folie meurtrière nazie. Voilà quelle a été ma petite vengeance !

MAYA MICHALON

Dans chaque ouvrage, il y a des profondeurs et des strates que l'on ne soupçonne pas. Vous nous en dévoilez là une belle.

Je voudrais finir avec vous, Bernard Hœpffner, sur *Huckleberry Finn*, et lire deux pages pour donner à entendre le dialogue entre ces deux personnages principaux, cet enfant qui est sur le radeau aux côtés de Jim, cet esclave marron – et l'on n'oubliera pas d'expliquer le terme "marron". Nous finirons là-dessus, parce que je trouve que ce dialogue entre les deux les met en miroir et surtout donne, pour l'une des toutes premières fois de l'histoire de la littérature, sans doute, à entendre le raisonnement d'un enfant confronté au raisonnement d'un nègre.

J'avais jamais vu un nègre comme lui. S'il se mettait une idée en tête, pas possible de l'en sortir. Il était le plus anti-Salomon de tous les nègres que j'aie jamais rencontrés. Alors j'ai continué à parler d'autres rois, et j'ai laissé filer Salomon. J'ai parlé de Louis Seize à qui on avait coupé la tête en France il y avait longtemps de ça ; et de son petit garçon le Dauphin, qui aurait dû être roi, mais ils l'ont pris pour le mettre en prison, et y en a qui disent qu'il y est mort.

"Pauv' petit bonhomme."

"Mais y en a qui disent qu'il s'est échappé et qu'il est allé en Amérique."

"Ça c'est bien ! Mais y va se senti' plutôt seul – y a pas de roi ici, pas vrai, Huck ?"

"Non."

"Alo', y peut pas trouver de travail. Qu'est-ce qu'y va fai' ?"

"Eh bien, j'en sais rien. Y en a qui rentrent dans la police, et y en a qui apprennent aux gens à parler français."

"Mais, Huck, les Français, y parlent pas de la même façon que nous ?"

“Non, Jim ; tu pourrais pas comprendre un mot de ce qu’ils disent – pas un seul mot.”

“Eh bien, dis donc, je veux bien être pendu ! Comment ça se fait ?”

“Ça, je sais pas ; mais c’est comme ça. J’ai vu un peu de leur baragouin dans un livre. Suppose qu’un type vienne vers toi et te dise *paolly-voo-franzy* – qu’est-ce que t’en penserais ?”

“J’en penserais rien ; je lui filerais un grand coup sur la caboche. Euh, s’il était pas blanc. Jamais je permettrai à un nèg’ de m’appeler comme ça.”

“Bon Dieu, il t’appelle rien du tout. Il fait que dire, ‘tu sais parler français ?’”

“Mais alors, pourquoi qu’il l’a pas dit ?”

(Rires.)

“Mais si, il le dit. C’est comme ça que les Français le disent.”

“Eh bien, c’est sacrément ridicule, et je veux pas en entendre plus. Ça a pas de sens.”

“Écoute, Jim, est-ce qu’un chat parle comme nous ?”

“Non, un chat parle pas comme nous.”

“Bon, et une vache ?”

“Non, pas plus une vache...”

“Est-ce qu’un chat parle comme une vache, ou une vache parle comme un chat ?”

“Non, pas du tout. C’est naturel et correct qu’ils parlent pas de la même façon, pas vrai ?”

“Videmment.”

“Et est-ce qu’il est pas naturel et correct qu’un chat et une vache parlent pas de la même façon que nous ?”

“Mais, videmment et pour sû.”

“Et alors, pourquoi est-ce qu’il est pas naturel et correct qu’un *Français* parle pas de la même façon que nous ? – réponds à ça.”

“Est-ce qu’un chat, c’est un homme, Huck ?”

“Non.”

“Alors, tu vois, ça a pas de sens qu’un chat parle comme un homme. Une vache, c’est un homme ? – et une vache c’est un chat ?”

“Non, elle n’est ni l’un ni l’autre.”

“Eh bien tu vois, y a pas de raison qu’elle parle comme l’un ou comme l’autre des deux. Est-ce qu’un Français est un homme ?”

“Oui.”

“Eh bien, tu vois ! que le diable l’empote, pourquoi y *parle* pas comme un homme ? Réponds à ça.”

(Rires.)

Je voyais bien que c'était pas la peine de perdre mon temps – on peut pas apprendre à un nègre à argumenter. Alors, j'ai arrêté.

(Rires.)

Cette scène est vraiment marquante, parce qu'on voit deux raisonnements qui s'affrontent. C'est très nouveau, j'imagine, pour l'époque, de donner à voir et à lire ces confrontations entre un enfant et un nègre.

BERNARD HCEPFFNER

Dans ce livre, il amène – c'est un des passages, il y en a plusieurs avant – très progressivement au moment où Huck a ce grand problème moral : il se rend compte, par rapport à ce que disent les gens autour de lui, qu'il est en train de faire quelque chose qui est horrible, c'est-à-dire qu'il est en train d'aider un nègre à s'échapper. On ne peut pas se rendre compte, nous, de ce que c'était dans le sud des États-Unis de faire ce qu'il était en train de faire là.

MAYA MICHALON

Complètement hors-la-loi.

BERNARD HCEPFFNER

C'est même écœurant. Jusqu'au moment où il a le choix entre abandonner Jim aux esclavagistes ou l'aider à s'échapper encore une fois, puisqu'il y a un moment où il est prisonnier. Et il se dit : Jim est noir, mais il a un cœur blanc. Cela peut être vu de façon complètement contraire de ce qu'il essaie d'exprimer. Mais pour qu'un gamin dise que, dans un nègre, il y a peut-être un cœur blanc... Il y a une édition de *Huck Finn* en anglais avec une préface – ou une postface, je ne sais plus – de Toni Morrison qui est une pure beauté, qui n'a jamais été traduite en français je crois, où elle attaque les gens qui critiquent Mark Twain pour son supposé racisme, et cette phrase en particulier que les gens ont eu un grand plaisir à prendre à l'envers en disant : qu'est-ce que c'est, cette histoire, un nègre avec un cœur blanc ? On pourrait parler d'un Blanc avec un cœur noir, etc. C'est magnifique, ce petit anarchiste qui décide d'encore une fois aider Jim à s'échapper et donc d'être lui-même complètement hors-la-loi.

MAYA MICHALON

Jusqu'au bout, il a hésité. Il a même commencé à rédiger une lettre à l'attention de Miss Watson, la propriétaire du nègre, pour le lui rendre et

enfin être dans le droit chemin et faire le bien. Puis il va être rattrapé par son émotion, il la déchire et il dit : “C’est bon, alors, j’irai en enfer.” C’est une scène extrêmement forte.

BERNARD HCEPFFNER

Et il y a Dieu, aussi.

MAYA MICHALON

Il dit aussi : “Je suis certain qu’il avait autant d’affection pour sa famille que les Blancs en ont pour la leur. Ça a pas l’air bien naturel, mais je crois bien que c’est ça.” Ce sont les réflexions de cet enfant qui était d’une lucidité, pour l’époque, tout à fait surprenante.

On voudrait avoir l’explication du terme “marron”, qui vient de *maroon* en anglais. Est-ce qu’il a une autre origine ? Donnez-nous des précisions sur ce terme de nègre “marron”...

ALINE SCHULMAN

On dit que c’est une traduction de l’espagnol, du *negro cimarrón* : c’est ainsi qu’on nommait en Amérique latine et dans les Caraïbes, dès les débuts de la traite, l’esclave noir qui se rebellait contre ses maîtres et s’enfuyait dans les champs, dans la forêt, bref, qui disparaissait dans la nature. Si on le retrouvait, on lui coupait un pied pour qu’il ne puisse recommencer et on le castrait. Aux Antilles françaises, existe même le substantif “marronnage”.

BERNARD HCEPFFNER

Il y a ce sens du mot anglais *maroon* qui signifie “abandonné”, *castaway*, “naufragé”, “laissé en plan”. Ces nègres marrons finissaient par former des colonies, dans les Caraïbes par exemple, et créer des petites poches de révoltés, presque de terroristes, en un certain sens, en dehors de la société qui voulait faire d’eux des esclaves.

MAYA MICHALON

Un dernier mot, Bernard, sur cette image de la gémellité. Dans ce dialogue, avec ces deux personnages sur ce radeau, on a l’impression d’un miroir tendu entre les deux. Vous évoquez cette idée que Huck et Tom seraient jumeaux.

BERNARD HCEPFFNER

Mark Twain a été toute sa vie obsédé par la jémellité. Il a raconté quatre fois de suite cette histoire que je trouve extraordinaire où il dit : “Quand j’étais tout petit, en fin de compte nous étions deux jumeaux – je reviens à ce qu’a dit Sylvie Germain tout à l’heure, ça a fait tilt – un jour, nous sommes allés nous baigner dans le ruisseau et mon frère s’est noyé, mais je ne suis pas sûr que ce soit lui qui se soit noyé, c’était peut-être moi.” Dans une autre histoire, il dit : “J’avais une tache de naissance et le bébé mort avait une tache de naissance aussi. Mon frère, lui, n’avait pas de tache de naissance.” Il a beaucoup joué là-dessus.

À la fin de *Tom Sawyer*, et surtout à la fin de *Huckleberry Finn*, on se rend bien compte que Tom est un futur petit-bourgeois. Il va faire des études, il va devenir avocat, il s’intéresse à l’argent, à la société, il veut civiliser Huck. Il ne comprend pas bien que Huck préfère vivre dans la rue plutôt que de vivre dans une maison avec plein d’or. De l’autre côté, il y a Huck le petit anar. Je viens de traduire trois mille pages de l’autobiographie de Mark Twain, il en parle assez souvent, on le sent à travers tout cela, il a quand même été président ou vice-président de l’association des anticolonialistes, il a écrit des textes contre le roi Léopold, contre le tsar, il a dit : “Heureusement qu’on a inventé la dynamite, comme ça on pourra faire sauter le tsar”, des choses assez énormes. Mais en même temps c’est un grand bourgeois qui gagne énormément d’argent. Quelqu’un a calculé que personne n’a gagné autant d’argent que lui avec les livres, il était en même temps écrivain, éditeur, diffuseur et distributeur de ses livres. Tom Sawyer et Huck Finn sont deux parties de Mark Twain, en fin de compte. On peut ajouter Jim, et c’est une tremellité, à ce moment-là, puisque Sylvie Germain nous a expliqué que ce n’était pas deux, mais trois personnes en même temps.

MAYA MICHALON

C’est le moment de vous passer la parole, si vous voulez réagir à ce qui vient d’être dit ou faire part d’un sentiment de lecture...

AGNÈS DESARTHE

Je voulais vous poser une question qui s’adresse à tous les trois. On l’a un peu perçu au cours des lectures, mais les lectures c’est toujours trop bref ; je voulais savoir si, dans les textes que vous avez traduits, il y

avait réellement une voix d'enfance, c'est-à-dire une voix spécifique de l'enfance que l'auteur avait pris soin de définir comme telle et que vous avez perçue par votre oreille. Et si c'était le cas, à quels opérateurs vous-mêmes aviez eu recours pour que cette voix, y compris dans la traduction, demeure une voix d'enfant ?

BERNARD HCEPFNER

Je vais essayer de répondre rapidement par un exemple très précis. Quand j'en étais aux dernières relectures d'épreuves, tout d'un coup j'ai eu un choc, arrivé à la page 100 : il y avait "et" tout le temps. Quand on traduit de l'anglais au français, c'est l'erreur classique du débutant. En anglais, on utilise beaucoup *and*, donc on en élimine quelques-uns en français. Je me suis dit : ce n'est pas possible que je sois revenu à ce genre d'erreur de débutant. J'ai calculé le pourcentage de "et" dans ma traduction, j'en ai trouvé 5,2 %. Cela voulait dire qu'un mot sur vingt dans tout le roman était "et". C'est énorme. J'ai ensuite regardé combien il y avait de *and* chez Mark Twain. Il y en avait 5,75 %. J'ai beaucoup de classiques anglais sur mon ordinateur et j'ai commencé à m'amuser à faire un classement avec *and*. Il y a un seul livre dans la littérature anglaise qui a un plus gros pourcentage de *and* que Mark Twain dans *Huckleberry Finn*, c'est la Bible, la *King James Bible*. C'est pour cela que les Anglais utilisent beaucoup plus *and*, parce qu'ils lisent tous la Bible parce qu'ils sont protestants et que la Bible commence toutes ses phrases, comme en hébreu, comme la Bible originale, par "et", "et", "et". C'est comme cela que parle un enfant.

J'ai eu la chance d'avoir la version numérique du texte de la première traduction, celle de Hughes, qui a été publiée un an après la publication originale : 2 % de "et". La voix de l'enfant était là, et ce que vous disiez tout à l'heure est très vrai. Quand on traduit, on ne fait pas une analyse de texte. Si l'on traduit bien, c'est-à-dire si l'on est vraiment dans la chose, ça se traduit tout seul. Ça a l'air imbécile à dire, mais si l'on est vraiment dans le bon état d'esprit, dans la situation, il suffit de traduire les mots les uns après les autres.

(Réactions diverses.)

J'exagère un tout petit peu !

MAYA MICHALON

Agnès Desarthe est entièrement d'accord avec vous !

NATHALIE CASTAGNÉ

J'abonderai dans ce sens. Il n'y a absolument pas de technique particulière. C'est écrit comme ça et ça se traduit comme ça. On entend quelque chose qui se transmet. Il n'y a pas de méthode particulière pour faire entendre une voix d'enfant. Si l'auteur a su la faire entendre, nous le saurons aussi, si nous ne traduisons pas trop mal, je pense, tout bêtement.

MAYA MICHALON

C'est peut-être dans le mot "entendre" que tout se joue...

BERNARD HCEPFNER

Avec quelques bémols, quand même.

NATHALIE CASTAGNÉ

Mais c'est toujours la question de la traduction.

MAYA MICHALON

Il faut l'entendre.

ALINE SCHULMAN

Pour ma part, comme je l'ai déjà dit, je n'ai pas eu ce souci, car il n'y a pas de voix d'enfant dans le texte de Quevedo, pas plus que dans aucun des romans picaresques écrits à l'époque en Espagne. La littérature du XVI^e ou du XVII^e ne connaît pas encore ce que nous appelons le "réalisme", non plus que le roman d'apprentissage. Ici, tout est vu à partir du même regard adulte, satirique et dénonciateur.

MAYA MICHALON

Il n'est pas enfant, mais il est quand même jeune étudiant, il a peut-être une vingtaine d'années.

ALINE SCHULMAN

Tout y est décrit, y compris les mésaventures estudiantines, avec un même regard de caricaturiste. Très souvent en traduisant, j'ai eu le sentiment que j'avais affaire à des sketches, genre bande dessinée, traitant de scènes et de sujets très à la mode à l'époque, dans lesquels Quevedo puisait en y ajoutant son immense talent d'écrivain connu pour sa plume acérée.

UNE INTERVENANTE

Pinocchio, c'est toute mon enfance. J'habitais Rome. La couverture me rappelle mon livre que j'ai encore, qui date de 1945, en italien. Vous parliez de ces personnages noirs. Ils viennent des légendes des Abruzzes. J'avais une gouvernante. Je me souviens des cauchemars que je faisais. C'étaient les mêmes personnages. Ce malaise était si fort... J'avais un lit de mon arrière-grand-mère avec des bois sculptés et j'avais toujours peur que ces bois prennent vie. *Pinocchio* était un livre interdit à l'école. J'étais à l'école primaire à Rome et ça nous était interdit. Mes parents s'étaient fait engueuler par les maîtres disant : "Pourquoi la laissez-vous lire *Pinocchio* ?" On pouvait aller le voir tel qu'il était joué dans un théâtre de marionnettes, mais c'était une version édulcorée.

NATHALIE CASTAGNÉ

Parce que c'était trop inquiétant.

L'INTERVENANTE

C'était inquiétant, et en même temps on avait toutes ces légendes. À Noël, ils arrivaient avec leurs cornemuses et ils vous racontaient ces personnages qui créaient la même atmosphère de peur. On cultivait la peur, comme dans les vieilles traditions originelles irlandaises, Halloween. Vous avez les arbres qui parlent, cela crée cette espèce de peur inquiétante de l'arbre mort.

NATHALIE CASTAGNÉ

Je crois qu'il y a quelque chose de très onirique dans ces vieilles légendes, qui frappe l'inconscient, d'autant plus celui des enfants.

L'INTERVENANTE

Pour votre traduction, pour choisir ces mots, au niveau du vocabulaire, avec le français qui est quand même une langue moins ronde, je ne trouve pas le mot, pour arriver à redonner cette impression...

NATHALIE CASTAGNÉ

J'ai fait de mon mieux !
(*Rires.*)

L'INTERVENANTE

Oui, mais c'est encore le XIX^e, la langue italienne n'est pas fixée, on est

quand même dans quelque chose de particulier, même si elle n'est pas très typée en italien.

NATHALIE CASTAGNÉ

C'est vrai. Je répéterai ce qu'on a dit : on essaie d'entendre au mieux ce qui est écrit. Le français et l'italien sont deux langues extrêmement voisines, mais quand on traduit on se rend compte à quel point il y a des différences. Ce que vous dites est très juste. Maintenant, comment j'ai fait ? C'était il y a quand même trente ans, je ne m'en souviens plus très bien... mais je crois que je fais toujours comme je faisais à l'époque, puisque c'est vraiment un des premiers textes que j'ai traduits, c'est-à-dire que je me suis plutôt fiée à mon oreille pour essayer de rendre ce que j'entendais aussi bien que je le pouvais et qu'il m'était donné de le faire. Je n'ai pas d'exemple précis de mot qui aurait été particulièrement compliqué à passer d'une langue dans une autre, mais ça arrive à chaque traduction.

L'INTERVENANTE

L'ambiance de peur.

NATHALIE CASTAGNÉ

Elle y est, justement.

MAYA MICHALON

Il y a un mot qui illustre bien ce que vous dites et cette version édulcorée que l'on a pu avoir entre les mains. J'ai découvert avec effroi dans votre version que la baleine est en fait un terrible requin. On a l'image de Gepetto bien au chaud au fond du ventre de la baleine, mais en fait il s'agit d'un "terrible requin".

NATHALIE CASTAGNÉ

Oui, ce n'est pas tout à fait Jonas.

BERNARD HCEPFNER

Quand vous lisez les traductions précédentes, Jim vouvoie Huck et lui parle à l'imparfait du subjonctif. Même en 1963, il y a quelque chose d'un peu étrange. En même temps, trop d'analyse d'une traduction avant de traduire peut tuer une traduction, mais cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas qu'il y ait d'analyse non plus : il faut arriver à un savant mélange

d'intuition et d'analyse, et surtout garder l'analyse *a posteriori* plutôt qu'avant de commencer la traduction.

NATHALIE CASTAGNÉ

Pour revenir à la traduction, et par rapport à ce qu'a dit Bernard, j'aime me lancer dans un premier jet rapide, pour justement ne pas perdre ce contact immédiat. Après on peaufine.

MAYA MICHALON

Merci beaucoup à tous les trois pour ces trois versions à la fois spontanées et peaufinées, qui allient avec finesse l'intuition et l'analyse. Merci pour vos propos qui nous ont encore éclairés, merci pour votre attention et vos questions, et bonne fin de soirée.

(Applaudissements.)

PROCLAMATION DES PRIX
DE TRADUCTION

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 2015 à Agnès Járfás pour sa traduction du hongrois du roman de Szilárd Borbély, *La Miséricorde des cœurs* (Christian Bourgois, 2015).

PALMARÈS DU PRIX ATLAS-JUNIOR 2015

Allemand

1^{er} prix : Mélanie Dutreix et Christoph Haase – terminale S et terminale ES, lycée Georges-Duby, Aix-en-Provence

2^e prix : Brunella Adami – terminale S, lycée Pasquet, Arles

Anglais

1^{er} prix : Eléa Bailly-Caumette et Léa-Mae Varela – terminale S1, lycée Paul-Langevin, La Seyne-sur-Mer

2^e prix : Maria Aït-Ouriane – terminale, lycée Pasquet, Arles

Arabe

1^{er} prix : Asmaa Boudjaatat – terminale S, lycée Saint-Exupéry, Marseille

2^e prix : Fatma Harbaoui – terminale S, lycée Pasquet, Arles

Chinois

1^{er} prix : Maëlys Eymond – seconde, lycée Adam-de-Craponne, Salon-de-Provence

Espagnol

1^{er} prix : Rayima Ammad et Yasmine Saadi – terminale SI, lycée Victor-Hugo, Marseille

2^e prix : Rayad Ahamada et Valdo Queta – terminale SI, lycée Victor-Hugo, Marseille

Italien

1^{er} prix : Nada Didouh – terminale L, lycée Pasquet, Arles

2^e prix : Audrey Danet et Veronica Gallo – terminale L, lycée Pasquet, Arles

Provençal

1^{er} prix : Gwendolyne Langlois – terminale ES, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

2^e prix : Éva Bouillard et Lucie Talagrand – seconde, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Arnaud Baignot et Perrine Chambon

Les Enfants sauvages de Louis Nowra

Lorsque le Collège des traducteurs nous a contactés pour nous proposer d'animer un atelier de traduction sur l'un de nos livres, *Les Enfants sauvages* de Louis Nowra, nous avons accepté avec enthousiasme et néanmoins un peu d'anxiété. Nous avons préparé cet atelier en essayant d'anticiper toutes les questions que pourraient se poser les participants, afin de leur apporter les réponses les plus complètes possibles. Nous nous sommes replongés dans notre traduction pour définir le passage à leur soumettre. Nous avons finalement choisi le tout début du livre, qui fait entendre au lecteur non pas une voix d'enfant mais une voix de vieille femme où résonnent les échos d'une enfance particulière. Si nous avons choisi ce début, c'est aussi parce que la langue y est un peu malmenée et que cela nous semblait intéressant pour susciter une discussion.

Arrivés à Arles à l'ouverture des Assises, nous apprenons qu'à cet atelier se sont inscrites... soixante-cinq personnes ! La nouvelle nous donne une petite suée, mais nous décidons de ne rien changer à notre préparation et d'aller repérer les lieux où se tiendra la rencontre. Il s'agit du "grand amphi". Se familiariser avec le lieu nous aide déjà à nous projeter.

Le jour J arrive. Les (nombreux !) participants prennent place. Après leur avoir distribué la version originale des *Enfants sauvages* (*Into that Forest* en anglais), nous leur présentons à tour de rôle l'auteur et le roman. Il s'agit d'un livre où une vieille femme raconte comment, dans son enfance, à la suite d'un naufrage, elle et son amie sont recueillies puis élevées par des tigres de Tasmanie. Elles vont peu à peu perdre l'usage de la langue puis seront forcées de la rattrapper le jour où on les ramènera brutalement à la civilisation.

Nous exposons aux participants le déroulement de l'atelier : nous leur proposons de traduire un premier passage d'une quinzaine de lignes puis d'amorcer la discussion sur les problèmes, enjeux, questions rencontrés avant de traduire un deuxième passage. Des dictionnaires sont à leur disposition et chacun se met consciencieusement au travail. Après une vingtaine de minutes, alors que tous semblent être à peu près arrivés à la fin du passage, nous leur demandons ce qu'ils en ont pensé. Malgré l'assistance nombreuse et un début un peu timide, la discussion démarre, notamment sur les interrogations soulevées par ce début de roman :

Me name be Hannah O'Brien and I be seventy-six years old. Me first thing is an apology : me language is bad cos I lost it and had to learn it again.

Les incorrections de la langue sont ce qui frappe tout d'abord les participants : verbes non conjugués, usage de *me* au lieu de *my*. Certains trouvent que la langue est très chamboulée. Un intervenant, à l'inverse, rappelle qu'en anglais *me name be* est certes plus incorrect que *my name is*, mais qu'il s'agit tout de même d'une tournure que l'on entend. La question qui se pose d'emblée est celle de savoir où placer le curseur de l'incorrection dans notre traduction. Peu à peu, les propositions fusent. Plusieurs participants ont décidé d'opter pour un style plus oral qu'incorrect : "Mon nom, c'est Hannah O'Brien", ou encore "J'm'appelle Hannah O'Brien". D'autres ont tenté des conjugaisons hasardeuses, comme "J'a soixante-seize ans". Une participante se demande si on ne pourrait pas aller jusqu'à traduire par : "Mon nom être Hannah O'Brien et j'avoir soixante-seize ans", arguant que c'est exactement ce que dit le texte anglais. Plusieurs réagissent en disant que c'est trop radical, que ça rappelle un peu "Moi Tarzan, toi Jane". Nous abondons dans ce sens en expliquant que pour nous, le calque de structure n'est pas forcément la solution la plus valable ici. Pour clore cette discussion, un participant rappelle qu'il s'agit du tout début du livre... on va essayer de ne pas faire fuir le lecteur ! Nous expliquons aux participants (qui ont seulement pris connaissance du début du texte) qu'il s'agit clairement là d'une stratégie de l'auteur puisque la langue de la narratrice devient de plus en plus fluide au fil des pages.

Nous discutons également de la traduction des expressions idiomatiques, notamment "*hop the twig*" qui signifie "mourir" mais qui n'est pas vraiment

connue en anglais. Un participant propose de faire un mélange entre une expression connue et un bidouillage personnel. Une personne suggère “casser ma branche”, mais nous sommes tous d’accord pour dire que ce serait trop obscur pour le lecteur. Finalement, la question reste en suspens et nous expliquons que pour notre part, nous avons choisi “casser ma pipe”, qui est plus courant en français que l’expression anglaise, mais qui correspond bien au ton du personnage.

Parvenus à la fin du premier passage, les participants nous demandent de leur lire notre version.

La séance se poursuit avec la traduction – un peu plus rapide – du deuxième passage. Là encore, nous procédons phrase après phrase en demandant aux uns et aux autres de proposer leurs versions. La discussion s’engage notamment sur le rythme des phrases et les répétitions. Une phrase en particulier retient notre attention. La narratrice décrit sa maison ainsi :

I got a wedding photograph of me mother and me father when men wore beards and sat down for the picture while me mother wears a wedding dress and stands beside him.

Quelqu’un fait remarquer que pour décrire cette photo, la narratrice utilise à la fois le passé et le présent : le passé avec “wore” et “sat”, le présent avec “wears” et “stands”. Une autre personne ajoute que cette superposition de temps est d’autant plus flagrante que le verbe *wear* est utilisé à chaque fois. Certains participants tentent d’unifier la temporalité en conjuguant tout au passé, mais d’autres s’insurgent : puisque le français nous permet de faire la même chose que l’anglais, il faut garder cet effet qui traduit bien la langue maladroite de la narratrice.

D’autres termes sont sujets à débat, notamment le mot *living room*, que nous avons traduit par “salon”. Certains trouvent que “salon” est trop bourgeois pour cette maison que la narratrice décrit comme assez décrépite. Sont proposés : “séjour”, “salle”, ou encore “grande salle”.

Enfin, alors que l’atelier touche à sa fin, une participante nous demande comment nous nous organisons pour traduire à deux. Nous expliquons qu’au fond, ça ressemble assez à la séance qui vient de se dérouler : on traduit, on discute, on met sur la table nos questions, nos propositions et on se relit beaucoup mutuellement.

Cette expérience – la première du genre pour nous – s’est avérée passionnante même si stressante ! Portés par l’atmosphère amicale et l’émulation créée par les Assises, nous avons pris un grand plaisir à débattre avec les participants de l’atelier, à écouter leurs propositions, à réfléchir de nouveau sur notre traduction. Pour nous qui traduisons souvent à quatre mains, ces échanges nous ont paru à la fois évidents et rafraîchissants.

ATELIER DE HONGROIS

animé par Agnès Járffás

La Miséricorde des cœurs de Szilárd Borbély

Ce samedi matin 7 novembre 2015, j'ai eu la joie d'accueillir une trentaine de personnes courageuses, prêtes à se colleter avec une langue réputée difficile, et qui plus est à un texte ardu.

Avant toutes choses, il m'a paru important d'esquisser les caractéristiques de base de la langue hongroise : une langue agglutinante, n'ayant pas de genres, ne possédant pas de verbe "avoir", n'employant le verbe "être" qu'au sens fort de "exister" (la fonction de copule étant exprimée par le silence, comme en hébreu ou en gaélique), n'ayant qu'un seul temps du passé et pas de futur – mais exprimant avec précision les mouvements dans l'espace. Bref, tout le contraire du français.

Afin de ne pas mettre trop à l'épreuve les participants, j'ai choisi un passage relativement facile¹⁰ qui était en même temps l'illustration parfaite du thème de notre rencontre. Il met en scène les trois enfants du roman lors d'un moment emblématique : le goûter. Ce repas attendu par tous les enfants, au cours duquel ces trois-là n'ont rien d'autre à manger qu'une tartine au saindoux saupoudrée de sucre.

La facilité apparente du texte obéissait à la volonté de l'auteur, Szilárd Borbély, de reproduire le langage simple, volontiers grossier des enfants qui ne craignent pas de répéter les mots. Les objets apparaissant dans le texte reflètent un milieu d'extrême pauvreté d'une région particulière, le nord-est de la Hongrie, dans les années 1950 et 1960. Le défi majeur de la traduction était précisément de recréer cette particularité avec des mots qui échappent à tel ou tel patois. Ma solution a été de recourir aux mots archaïques.

10. Pages 88-90 du texte original et pages 90-92 de la traduction française.

Le glossaire distribué a permis aux participants de suivre le texte mot à mot. En avançant dans le texte, grâce aux répétitions, ils ont pu reconnaître les mots de base du livre : *semmi* (rien), *nincs* (il n'y en a pas), *mindig* (toujours), *otthon* (chez nous ; le chez-soi), *anya* (mère), *kenyér* (pain), *zsír* (saindoux), *cukor* (sucre), *unja* (il en a marre), *utál* (il le déteste), *megver* (elle me bat), *megdőglök* (il crève).

Nous avons vu que la monotonie du texte reflétait la désolation de la vie des enfants qui étaient constamment en manque de nourriture et d'affection. Certains objets – comme la cuiller de bois dans la boîte à sucre que l'oncle avait rapportée de sa captivité dans le Caucase – font surgir l'histoire douloureuse des personnages, presque en catimini, car ces vérités ne pouvaient pas être dites à l'époque.

Les questions des participants étaient pertinentes, elles reflétaient l'attention avec laquelle chacun suivait le texte. Notons la présence de deux hungarophones : preuve que le hongrois n'est pas une langue aussi rare que l'on croit.

Cet atelier réussi a été pour moi l'occasion de rendre justice au talent de Szilárd Borbély, connu surtout comme un excellent poète. Comme il a disparu tragiquement et trop tôt, ce premier roman a aussi été son dernier.

ATELIER DE NORVÉGIEN

animé par Jean-Baptiste Coursaud

Beatles de Lars Saabye Christensen

L'atelier dit de norvégien s'est fixé comme objectif de comparer cinq traductions dans différentes langues d'un même roman norvégien. Non pas dans le but simpliste de louer ou de conspuer telle ou telle, heureusement, mais plutôt de (tenter de) comprendre ensemble quelles motivations ont poussé les traducteurs à choisir tel mot et telle tournure plutôt que tels autres et, *a fortiori*, de nous interroger sur nos mécanismes de travail, qu'ils soient cognitifs, narratifs ou linguistiques, face à une difficulté traductionnelle. Notre langue contient-elle des manques, lexicaux, grammaticaux, syntaxiques, qui expliquent l'impossibilité d'une restitution adéquate, proche de l'original ici norvégien ? De plus, quels écueils éviter pour que le parler adolescent, en traduction, conserve sa modernité au fil des ans ?

Le thème des 32^{es} Assises de la traduction étant "les voix de l'enfance", le choix du roman sur lequel travailleraient les participants s'est porté sur *Beatles*, de Lars Saabye Christensen, publié en 1984 en Norvège. Traduit à ce jour en dix-sept langues, ce livre permet d'un point de vue pratique d'englober la majorité des langues desquelles traduisent les personnes présentes, leur donnant à la fois, en plus de la version française¹¹, un appui

11. Portant toutes le titre original de *Beatles*, les six versions utilisées sont les suivantes avec, entre parenthèses, les sigles correspondant aux langues respectives repris plus tard dans le développement de cet article : édition originale (NO) de 2002, Cappelen Damm ; traduite en français (FR) par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, Jean-Claude Lattès, 2009 ; traduite en anglais (GB) par Don Bartlett, Londres, Arcadia Books, 2009 ; traduite en allemand (DE) par Christel

linguistique pour une meilleure appréhension de l'original norvégien *a priori* non compris, mais aussi une base traductionnelle pour l'ambition comparatiste de l'atelier.

Beatles retrace l'entrée dans l'adolescence puis dans l'âge adulte de quatre garçons d'Oslo qui s'identifient à chacun des musiciens du groupe éponyme. Roman générationnel parce qu'il évoque la génération d'adolescents issus de la classe populaire du milieu des années 1960 jusqu'au début des années 1970 en Norvège, il est aussi le roman de plusieurs générations de Norvégiens puisque le livre continue d'être un succès public, au-delà des années (environ 250 000 exemplaires vendus pour un pays de 5 millions de locuteurs). Il figure enfin dans la "critique du canon des lettres norvégiennes" établie en 1995 par l'historien des idées Trond Berg Eriksen¹².

L'intérêt du roman, dans l'optique de l'atelier, tient à ses particularités linguistiques, elles-mêmes inhérentes à la situation linguistique particulière de la Norvège. Il n'existe en effet pas une mais deux langues norvégiennes officielles : le norvégien bokmål est la plus utilisée, par environ 85 % de la population, tandis que le nynorsk ou néo-norvégien l'est par environ 15 % – la troisième langue nationale étant le same. Il ne s'agit cependant, *stricto sensu*, que de "formes linguistiques écrites" : au quotidien, les locuteurs norvégiens parlent leur dialecte accentué qui s'apparente à l'une ou l'autre des deux langues. Plus encore, ces dialectes peuvent à leur tour imprégner la langue écrite, tant dans l'orthographe que dans le lexique : l'oralité imprègne l'écriture. Il y a ainsi, pour poursuivre la définition de Helge Omdal¹³, professeur de linguistique nordique, des "formes principales" et des "formes parallèles" tout à fait admises, soumises néanmoins à des règles grammaticales et orthographiques bien définies. En conséquence, selon qu'un roman est écrit en bokmål ou en nynorsk et selon la variante utilisée, le lecteur sait à peu près où l'action se passe, a une idée de la classe sociale à laquelle appartiennent le narrateur et/ou les personnages. Il peut, uniquement grâce à la langue en présence, sans même l'aide des outils

Hildebrandt, Munich, Popa-Verlag, 1989 ; traduite en italien (IT) par Alessandro Storti, Rome, Atmosphere Libri, 2015 ; traduite en espagnol (ES) par Kirsti Baggethun et Asunción Lorenzo, Madrid, Maeva Ediciones, 2009.

12. Trond Berg Eriksen, *Nordmenns nistepakke. En kritikk av den norske kanon*, Cappelen's upopulære skrifter, 1995.

13. Helge Omdal, "Språklig mangfold og språklig toleranse", *Språknytt*, n° 3/4, 1999.

stylistiques dont dispose l'écrivain, se faire une image mentale du paysage fictif dépeint.

Qu'advient-il en traduction de cette "diversité linguistique" qui génère donc une "tolérance linguistique" ? Rien, ou si peu. Pour la raison structurelle, systémique, que le français est une langue standardisée, normalisée, qui ne connaît pas de variations similaires. Aussi, et pour paraphraser le constat fataliste de Paul Ricœur¹⁴, si la traduction littéraire suppose "un certain consentement à la perte", traduire un roman norvégien présuppose un consentement *certain* à la perte. On assiste d'emblée à une déperdition, quasi fondamentale, de la variété linguistique dès lors qu'elle est à l'œuvre dans un roman. *Beatles* en est l'illustration archétypique. Lars Saabye Christensen a en effet écrit la narration dans un bokmål dit radical, propre au dialecte d'Oslo, c'est-à-dire plus proche du néonorvégien dans ses flexions (verbales, adjectivales et substantivales). Prenons comme exemple un des passages étudiés pendant l'atelier, situé à la page 271 du roman en langue originale, et sur lequel je reviendrai plus bas (et c'est moi qui souligne) : "*Det blei mye faenskap den høsten. Vi spilte Revolver den høsten. Det var den høsten vi blei konfirmert.*" Le verbe *blei* est le prétérit de l'infinitif *bli* (devenir), qui donne *ble* en bokmål conservateur et traditionnel mais *blei*, donc, en bokmål radical. Or les cinq traductions en présence, la mienne y compris, ne restituent pas cette singularité systémique : consciemment ou pas, leurs auteurs ont traité cette "forme parallèle" du norvégien comme s'il s'agissait d'une langue à part entière ; tous ont fait, consciemment ou pas, le choix liminaire de l'ignorer. Résultat, *Beatles* se lit dans un français, un anglais, un allemand, un italien et un espagnol aussi standards que standardisés.

Il faut en effet, dans cette traduction plus que dans toute autre, distinguer ce qui relève de la langue et du discours, de l'identité et de l'altérité, pour reprendre quelques-unes des dichotomies d'Henri Meschonnic et les considérer à l'aune de la langue elle-même ; ce qui relève de la systémique propre au bokmål radical de la poétique propre à l'écrivain, fût-elle tout aussi linguistique. Je m'explique. Étudions dans le même passage le verbe *spilte*, prétérit de l'infinitif *spille* (jouer). Ailleurs dans le roman, on trouve la réplique de dialogue "*Kan du spelle ?*" (Tu sais jouer ?). Ce *spelle* est identique à *spille*, mais correspond à sa forme parlée, populaire et/ou adolescente, à l'oralité. Ainsi, quand les personnages sont les quatre adolescents, les dialogues sont écrits en dialecte d'Oslo et en langage parlé.

14. Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 5.

L'auteur joue ici sur les registres de langue, autrement dit sur la poétique. Idem, mais à l'autre bout du spectre linguistique, quand ces mêmes adolescents s'adressent à un adulte ou quand un adulte prend la parole, les dialogues sont écrits en bokmål traditionnel voire conservateur.

Il convient en substance de différencier la particularité systémique ou topolecte (variété linguistique géographique), qui ne pourra être reproduite à l'identique faute d'équivalent dans la langue d'arrivée, des autres effets linguistiques. Outre qu'ils agissent de manière poétique à l'intérieur du discours et créent de l'altérité, ils trouveront, eux, des concordances notamment dans les niveaux de langage et le lexique. Ils relèvent en effet pour partie du sociolecte (le parler adolescent), lequel se double quasiment d'un chronolecte – osons, pendant que nous y sommes, les mots compliqués – puisque ce parler adolescent est celui des années 1960. Ces deux derniers paramètres devront rester tout du long à l'esprit des participants à l'atelier quand il leur sera demandé de traduire quelques courts passages.

Pour ce compte rendu, je n'évoquerai que les analyses et les explications qui sont ressorties de l'étude comparatiste du passage mentionné *supra*. Il nous intéresse à deux titres, d'un point de vue tant lexical que stylistique. En premier lieu, il met au centre de la discussion la réflexion imposée par les Assises sur "les voix de l'enfance". En second lieu, il pose aux traducteurs une difficulté poétique qui à son tour impose un choix traductionnel – qui concerne la répétition de "l'automne", la place me manque pour y revenir ici.

NO : *Det blei mye faenskap den høsten. Vi spilte Revolver den høsten. Det var den høsten vi blei confirmert.*

FR : Ç'a été l'automne des conneries à répétition. L'automne où *Revolver* passait en boucle sur notre électrophone. L'automne de notre confirmation.

GB : *There was a lot of devlry that autumn. We played Revolver that autumn. That was the autumn we were confirmed.*

DE : *In diesem Herbst passierte viel Verrücktes. In diesem Herbst spielten wir Revolver. Es war der Herbst, in dem wir confirmiert wurden.*

IT : *Accaddero molte cose brutte, quell'autunno. Suonammo Revolver quell'autunno. Fu l'autunno della cresima.*

ES : *Aquel otoño hubo mucha mierda. Aquel otoño escuchamos Revolver. Aquel otoño fuimos confirmados.*

La difficulté se situe au niveau du substantif *faenskap*. L'analyse morphologique révèle que le mot est constitué du substantif *faen* (littéralement "diable") et du suffixe dérivationnel *-skap* qui sert à former de nombreux substantifs. Mais *faen*, réduction lexicale de *fanden*, est surtout une interjection vulgaire, l'injure la plus courante en norvégien contemporain, que l'on pourra traduire en fonction de la situation discursive ou narrative par "merde !", "putain !", "fait chier !" Partant, *faenskap* est donné par les dictionnaires norvégien-français comme signifiant "saloperie" ou "connerie". Il est lui aussi une réduction lexicale, cette fois de *fandenskap* qui à son tour signifie davantage "bêtise", "méchanceté", lui-même un synonyme plus relâché que le soutenu *djevelskap*. Le mot *faenskap* est courant mais relève en norvégien du registre familier, voire vulgaire. Dans le contexte narratif, il équivaut en français à "faire des conneries", avec l'acception que donne notamment à ce substantif le *Dictionnaire du français non conventionnel*¹⁵ : "espièglerie, mauvaise farce", donc un joli concentré de "bêtise" et de "connerie", là où le sémantisme de ces mots les donne pour synonymes.

Cette longue explication n'est pas voulue en vain tant elle illustre les différences du registre choisi par l'une ou l'autre des traductions. On voit notamment que l'allemand avec "*viel Verrücktes*" et l'italien avec "*molte cose brutte*" ont tous deux opté par rapport à l'original pour un adjectif plutôt neutre, en tout cas trop retenu à première vue : "fou/dingue" pour le premier, "grave/mauvais" pour le second. Ces choix ne sont pas faux *a priori* en ce qu'ils demeurent dans le sémantisme du substantif original, mais ils n'en restent pas moins des adjectifs du langage courant et non familier et/ou vulgaire. En d'autres termes, et toujours à première vue, il s'agit de sous-traductions. Le français et l'espagnol ont quant à eux opté pour un choix traductionnel tout opposé et font, en regard, presque office de surtraductions : dans les deux langues, "conneries" et "*mierda*" (donner l'équivalent français semble inutile) seraient facilement biffés par les gardiens du noble langage car jugés trop relâchés, trop dans l'oralité.

On pourra penser ce que l'on veut des choix allemand et italien – là n'est pas l'objet de l'illustration. Ils ont dans tous les cas le mérite de poser (peut-être à leur corps défendant) une difficulté fondamentale du langage parlé en traduction, et *a fortiori* du langage enfantin et adolescent : son vieil-

15. Le seul qui, à mon sens, donne une définition adéquate de la polysémie du substantif "connerie" ; voir Jacques Cellard et Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1980.

lisement prématuré. C'est sans doute un (des) mystère(s) insondable(s) de la traduction littéraire de voir que, dans l'original, tel mot du registre parlé, même s'il apparaît classique des années après, garde une certaine fraîcheur alors qu'il s'expose, en traduction, à un étiolement souvent fatal. Un adjectif trop contemporain, une injure relevant du sociolecte, une tournure à la mode et... patatras ! quelques décennies plus tard, parfois même quelques petites années plus tard, c'est tout l'édifice traductionnel qui s'effondre, victime, passez-moi l'expression, d'une forme aiguë de progéria lexicale. Aux Assises de la traduction de... 1990, Ginette Herry nous prévenait déjà de ce travers, à propos d'un autre domaine, celui de la traduction théâtrale, mais qui s'avère tout aussi pertinent pour le genre et le style qui nous intéressent : "[...] en mimant le langage parlé d'une époque ou d'un milieu, on s'expose à voir vieillir rapidement une traduction¹⁶". En résumé, les choix allemand et italien sont peut-être dus à un manque lexical dans leurs langues respectives, ce qui reste à prouver par les locuteurs-traducteurs de cette langue. Ou peut-être sont-ils justement motivés par le souci de trouver un mot capable de surmonter l'érosion lexicale ; un mot qui certes ne supporte pas le jugement myope de la comparaison à l'original, mais qui ne sautera pas aux yeux à l'avenir comme étant un terme désuet. Ils doivent en tout cas nous inviter à imaginer une solution sans doute peu satisfaisante dans l'immédiateté du processus traductionnel, mais qui concilie justesse sémantique et épreuve du temps, un moyen terme entre le trop retenu et le trop relâché.

Reste enfin le mystérieux *devilry* britannique qui a étonné plus d'un des nombreux traducteurs de l'anglais présents pendant l'atelier. Signifiant selon le Larousse anglais-français... "espièglerie" (*cf.* plus haut la définition de Cellard & Rey), il est un calque parfait du... *djevelskap* (dont je parlais plus haut). Chacun s'est accordé pour affirmer que *devilry* était mal choisi, désuet, et que la langue anglaise possédait suffisamment de mots qui pourraient convenir : *bullshit*, *crap*, etc. Et si, là encore, il s'agissait d'une économie volontaire ? Sommes-nous face au constat que dressait Hans-Georg Gadamer en affirmant : "Toute traduction qui prend sa tâche au sérieux est plus claire et aussi plus plate que l'original¹⁷" ? Le jugement catégorique de nos collègues anglicistes laisse penser le contraire.

16. *Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989), Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 156.

17. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, traduction Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996.

Arrêtons-nous un instant sur le postulat de Gadamer et sa théorie de l'“excès de clarté”. Comme on le lit, la traduction française, la mienne, parle d’“électrophone”. Inutile d’avoir ne serait-ce que des rudiments de norvégien pour voir que ce mot ne figure pas dans l’original – les quatre autres traductions le prouvent. L’original dit très simplement, de façon très scandinave : “Nous mettions *Revolver* cet automne-là.” *Å spille*, le verbe original ici au prétérit, signifie “jouer” ; et nous voyons que tant l’anglais que l’allemand ont un équivalent direct, que l’italien a un équivalent indirect (*suonare* signifiant “jouer un instrument” et *a fortiori* “mettre/écouter un morceau de musique”), alors que le français et l’espagnol ont choisi une autre formulation (“écouter” pour le second), sans nul doute à cause de la polysémie du verbe “mettre” et par conséquent du flou sémantique induit. S’agit-il donc ici, en français, d’un “excès de clarté” ?

Non, suis-je tenté de répondre ; il s’agit d’une compensation, technique traductionnelle bien connue qui permet de récupérer ici ce que, faute d’équivalent là, on a perdu. Le substantif “électrophone” a en français des accents sinon désuets, en tout cas associés à une temporalité qui n’est plus : les années 1960, époque de sa fortune lexicale. Et il est utilisé ici sciemment pour restituer, ne fût-ce que de manière implicite, une ambiance, une époque, un mode de vie, tous si présents dans le roman générationnel de Lars Saabye Christensen. Avec notamment l’adjectif *bath* utilisé ailleurs, “électrophone” vient compenser la perte fondamentale d’une part du dialecte d’Oslo, d’autre part du sociolecte des adolescents de la capitale norvégienne pendant ces années 1960.

Tentons, en guise de conclusion, une piste de réflexion. La veille de l’atelier, Sylvie Germain confiait qu’elle avait du mal, dans ses romans, à imaginer et à retranscrire les dialogues. L’après-midi de l’atelier, Agnès Desarthe évoquait pour nous l’oralité de la voix de l’enfant. Entre les deux, la réflexion autour du roman norvégien de Lars Saabye Christensen confronté à cinq de ses traductions posait la difficulté de la retranscription de la voix adolescente dans un contexte historique donné, face à une situation dialectale particulière. Pour nous traducteurs de et vers quelque langue que ce soit, les travaux des anglicistes allemands Paul Goetsch puis Bärbel Czennia nous viennent en aide. Avec son concept de “*fingierte Mündlichkeit*”, qui se traduit par “vocalité” ou par “oralité feinte¹⁸”, le premier a

18. Paul Goetsch, “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, *Poetica*, n° 17, 1985. D’autres chercheurs montreront par la

théorisé qu'il existe une différence irréductible entre l'énonciation de la parole orale dans le cadre d'un discours et la restitution de cette parole orale dans une fiction littéraire écrite : la seconde appartient toujours au style de l'auteur, quand bien même elle simule la parole d'un personnage. Autrement dit, elle est déjà une traduction. La seconde a montré¹⁹, plus spécifiquement dans le domaine de la traductologie, que la traduction d'un dialecte ne trouve pas d'équivalent d'une langue à l'autre à cause de phénomènes linguistiques liés à une géographie (le topolecte), alors que celle du parler enfantin et adolescent (le sociolecte) suit des modèles de création lexicale similaires dans les différentes cultures. Autrement dit, il s'agit d'écouter la langue vers laquelle nous traduisons, elle nous donnera le fil. Pour nous traducteurs vers le français, nous pouvons trouver des outils dans l'essai de Gilles Philippe et Julien Piat²⁰. Les auteurs montrent, à travers cent cinquante ans d'histoire de la prose française, que la narration fictionnelle n'a cessé de chercher une langue parlée plus en prise avec la réalité (linguistique, sociale, psychique). Nous sommes ainsi face à, d'une part, un "paradigme oral (dicté par le souci de rendre compte de la langue telle qu'elle se parle)" où des romanciers tels que Zola ou Giono insufflent de l'oralité dans leurs dialogues et, d'autre part, un "paradigme vocal (justifié par la volonté de renouer avec la parole comme médium sonore)" où des romanciers tels que Céline ou Queneau infusent de la vocalité dans leur narration. Oralité ou vocalité (et nous revenons à Goetsch), c'est sans doute la question qu'il fallait se poser avant d'entamer la traduction de *Beatles*. Oralité ou vocalité, c'est aussi la question qui doit insuffler nos mécanismes de travail, qu'ils soient cognitifs, narratifs ou linguistiques, dans la traduction d'une voix enfantine et/ou adolescente. Oralité ou vocalité, c'est enfin l'axe qui doit guider notre traduction face à une narration dominée par une voix, qu'elle soit jeune ou pas.

suite que son analyse, qui se limitait à la fiction littéraire, s'applique également au théâtre, à la synchronisation, au sous-titrage et à la publicité.

19. "Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem", in Paul Fritz et al., *Übersetzung, Translation, Traduction*, Berlin/New York, de Gruyter, p. 505-511, 2008.

20. *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009. On pourra néanmoins reprocher aux auteurs de limiter "la prose en France" à de seuls auteurs masculins.

ATELIER D'ITALIEN

animé par Vincent Raynaud

Le Temps matériel de Giorgio Vasta

La scène a un air de déjà-vu : je suis devant un groupe de personnes venues participer à un atelier de traduction et je parle du *Temps matériel*, le roman de Giorgio Vasta que j'ai traduit il y a quelques années. Comme cette première fois, je me sens comme un gardien de but qui se retrouverait seul face à onze attaquants, avec uniquement des mouflés aux mains pour repousser leurs assauts. Comment pourrais-je ne pas perdre (j'ai déjà perdu la première fois, et largement) ?

Car tout est difficile dans *Le Temps matériel*. Tout est, aussi et surtout, formidablement fort et stimulant. Palerme, 1978. Trois "préadolescents" deviennent peu à peu des terroristes, à force d'imiter les Brigades rouges et leur langage. Et si, dans le roman, il y a de l'action, c'est avant tout une réflexion sur le langage comme geste et sur la façon dont il influence le monde, dont il le produit. La langue étant par la force des choses au cœur des enjeux de toute traduction, c'était un défi particulièrement intéressant au moment de traduire le roman, et c'en est un au moment d'en parler devant des confrères et consœurs, des lecteurs et lectrices, des curieux et des passionnés. La performance va pouvoir commencer.

De fait, il s'agit bien d'une performance, au sens artistique du terme. Placé une nouvelle fois devant le texte à traduire, mais aussi devant ma traduction telle qu'elle a été publiée (puisqu'elle a été publiée, en 2010, aux éditions Gallimard), je dois me livrer à une sorte de numéro de *stand-up comedy* qui n'est pas censé être drôle, bien sûr, quoiqu'un peu d'humour puisse aider çà et là, mais juste et utile. Juste, parce que je dois

me justifier : justifier mes choix, mes réponses aux questions et parfois aux vigoureuses protestations, justifier aussi le choix du texte et les partis pris de l'auteur.

Comment diable des gamins de onze ans peuvent-ils parler tels des philosophes poststructuralistes ainsi que le font les jeunes personnages du *Temps matériel* ? C'est une question de traduction de la première importance et, naturellement, la raison principale pour laquelle cet atelier avait sa place dans des Assises consacrées aux voix de l'enfance. Comment rendre vraisemblable ce qui ne l'est en principe pas, au moment de l'écriture puis de la traduction ? Qu'a fait l'auteur et que peut faire son traducteur ? Pas sûr qu'il y ait des réponses définitives à ces questions, mais le but de l'atelier était de se les poser ensemble. C'est dans le cheminement qu'on apprend et qu'on invente des solutions, parfois imparfaites, mais quelle traduction ne l'est-elle pas ?

En définitive, toute l'utilité d'une telle performance est là : faire entrer les participants dans le bureau du traducteur, leur permettre de regarder par-dessus son épaule, de poser des questions, de faire des remarques et, au passage, leur livrer quelques secrets, leur ouvrir sa boîte à outils, qu'on a mis des années à se constituer et qui évolue en permanence. Je n'ai pas manqué de signaler qu'en pareilles circonstances, j'en apprenais plus, moi, que ceux à qui je m'adressais, mais j'espère tout de même qu'eux aussi auront appris quelque chose. Ce qui est sûr, c'est que parmi la quarantaine de participants, de tous âges et de tous profils, beaucoup ont paru sincèrement intéressés, et que les questions, les commentaires et les suggestions de qualité ont fusé. Ça valait donc la peine d'aller chercher plusieurs fois le ballon au fond des files.

TRADUCTEURS D'UN JOUR :
ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

ATELIER DE TRADUCTION DE L'ANGLAIS
POUR TRADUCTEURS D'UN JOUR

animé par Karine Reignier-Guerre

Harry Potter de J. K. Rowling

Lorsque Jörn Cambreleng me contacte, en septembre 2015, au nom de l'équipe d'ATLAS, pour me proposer d'animer lors des prochaines Assises un atelier d'anglais destiné aux non-traducteurs, j'accepte avec enthousiasme. Faire connaître et apprécier le métier de traducteur littéraire me préoccupe depuis longtemps. Troublée, parfois choquée, par l'ignorance dont fait preuve le grand public, et donc ceux qui nous lisent, envers notre pratique, j'ai cherché à la dissiper, chaque fois que possible : en discutant avec mes proches, bien sûr ; mais aussi en animant des ateliers de traduction dans le secondaire, convaincue que ces petits traducteurs feraient, un jour, de meilleurs lecteurs. Cette même conviction m'a guidée lors de la préparation de l'atelier de novembre 2015 destiné aux non-traducteurs : il s'agissait bien, là aussi, de faire découvrir un métier méconnu – le mien, que je pratique depuis bientôt vingt ans. J'y voyais également l'occasion de faire connaître le Collège des traducteurs aux Arlésiens qui ignorent bien souvent l'existence et la raison d'être de ce lieu implanté en plein centre-ville. Car l'atelier se voulait avant tout destiné aux habitants d'Arles et des environs, leur offrant, quelques jours avant les Assises, l'opportunité de découvrir les ficelles du métier. Désireux d'attirer un large public, le conseil d'administration d'ATLAS me suggérait d'opter pour une série extrêmement fédératrice – *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Des romans parfaitement adaptés aux Assises 2015, consacrées aux “voix de l'enfance”. Inutile de tergiverser : les motivations, le principe, la méthode et le texte me plaisaient – j'ai plongé.

Prévenue début septembre, j'avais donc quelques semaines devant moi. Première tâche : me plonger dans les romans pour en extraire des passages adaptés à l'exercice. J'avais eu, quelques années auparavant, un faible pour le troisième volet de la série, intitulé *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Je l'ai parcouru en quête de Graal : un extrait assez difficile pour donner du fil à retordre aux participants (il fallait bien les confronter aux casse-tête du métier !), mais assez facile pour être traduit par des non-anglophones en moins de deux heures (il fallait bien que ce soit un peu gratifiant !). J'ai arrêté mon choix sur quatre passages : le tout début du roman (rien de tel qu'un incipit pour s'initier aux affres de la traduction) ; puis trois extraits mettant en scène Harry dans diverses situations : l'achat de ses fournitures scolaires au chapitre 4, la visite d'un magasin de bonbons au chapitre 10 et l'apprentissage d'un sortilège complexe, au chapitre 12. Tous présentaient l'avantage d'être truffés d'inventions lexicales liées à l'univers de la sorcellerie, et de mettre en scène les héros connus du grand public dans des situations aisément identifiables. Je me doutais que la plupart des participants de l'atelier auraient lu le roman (ou vu le film tiré du roman) et seraient heureux de travailler sur des péripéties dont ils se souvenaient. Je ne me trompais pas.

Mon choix effectué, j'en ai informé le CITL, qui a communiqué tous azimuts pour faire connaître l'initiative aux Arlésiens. Le succès ne s'est pas fait attendre : dès la mi-octobre, le nombre d'inscrits augmentait de jour en jour. Preuve, s'il en était besoin, que ce cher Harry était encore capable de déplacer les foules... De mon côté, je m'inquiétais un peu : saurais-je répondre à leurs attentes ? Accepteraient-ils de se plier au jeu, c'est-à-dire de traduire le texte anglais quand bien même la traduction publiée leur serait familière ?

Quelques jours avant l'atelier, j'ai relevé tout ce qui, dans les textes anglais, risquait de faire obstacle à la compréhension de mes traducteurs en herbe. Résultat : deux longues listes de vocabulaire, qui furent distribuées avant chaque séance aux participants, en même temps que les textes VO. J'ai également procédé à un prédécoupage des textes en prévision des binômes ou trinômes de traducteurs que je comptais constituer le jour J. Enfin, je me suis documentée sur le traducteur français de la série, le génial Jean-François Ménard, et sur ses méthodes de travail : plusieurs interviews en ligne, ainsi qu'une foule d'articles de presse, m'ont permis de raconter son épopée aux participants (ébahis) de l'atelier.

Le jour venu, les participants étaient au rendez-vous, aussi nombreux que prévu (une petite vingtaine à chaque séance), issus de divers horizons professionnels. Beaucoup de femmes, quelques hommes. Et joie ! Je pouvais compter sur un collégien, lecteur assidu de la série et brillant angliciste. En gardien du temple, il nous a éclairés plus d'une fois, accordant ses faveurs à telle suggestion ou son *veto* à telle autre. Après une rapide présentation du contexte et des personnages, j'ai formé plusieurs groupes de traducteurs, chacun s'attelant à un paragraphe différent. J'ai ensuite circulé parmi les groupes pour les aider à dépasser le mot à mot dans lequel ils étaient parfois englués. J'ai constaté qu'ils s'épaulaient mutuellement, les plus doués en anglais aidant les autres à décrypter la VO. Une fois les traductions achevées, nous avons procédé à la mise en commun : chaque groupe lisait sa restitution, que nous commentions ensemble, avant de la comparer à la version publiée par Jean-François Ménard chez Gallimard. L'ensemble donna lieu à un festival de trouvailles, de bonnes idées et de bonne humeur. Mises bout à bout, leurs traductions donnaient un texte de bonne facture, à retravailler sans doute, mais déjà juste, fidèle et inventif. J'étais épatée ! Eux aussi, dont la satisfaction faisait plaisir à voir. Satisfaction d'avoir surmonté les difficultés promises, jubilation d'avoir joué avec les mots. Les voilà traducteurs ! ai-je pensé en les quittant, ravie de l'expérience. Et plus que jamais convaincue de ses bienfaits.

ATELIER DE TRADUCTION DE L'ITALIEN
POUR TRADUCTEURS D'UN JOUR

animé par Dominique Vittoz

Montedidio d'Erri de Luca

Décliné sur deux séances (dont la première a eu lieu dès le mercredi), cet atelier est destiné aux non-traducteurs, aux lecteurs curieux de tâter de plus près de l'alchimie de la traduction. C'était la troisième fois qu'ATLAS proposait cette formule après une expérience inaugurale aux Assises 2014 et une version parisienne pendant le Printemps de la traduction en juin 2015, dans les deux cas avec du russe (sous la houlette de Paul Lequesne) et de l'italien.

En cette édition 2015 des Assises, pour élargir notre champ, nous avons proposé de l'anglais sur un texte à grand succès tel que *Harry Potter* et de l'italien, en choisissant un auteur contemporain parmi les plus connus, Erri de Luca, pour son roman *Montedidio*, traduit chez Gallimard par Danièle Valin (2002).

Rappelons la spécificité de ces ateliers qui ne requièrent *pas de connaissance* de la langue étrangère concernée, l'animateur étant là pour proposer un mot à mot qui sert de base de travail pour l'élaboration de la version française.

L'atelier a rassemblé une quinzaine de personnes d'horizons professionnels variés (enseignement, milieu médical, administration, puériculture). Certaines possédant des rudiments ou une connaissance de l'italien tandis que d'autres en ignoraient tout (comme la règle du jeu le prévoit), le travail a pu se faire en groupes avec une entraide et un partage de compétences fertile.

J'avais choisi trois extraits, courts : les deux premières pages du livre et une page plus avant, où l'auteur introduit le personnage de la jeune Maria. Nous n'avons pu travailler que deux extraits.

J'avais préparé une liste de vocabulaire afin que des repères apparaissent déjà dans la masse du texte étranger. J'ai lu cette liste à voix haute, tandis que les participants repéraient les mots dans le texte. Puis j'ai donné une lecture très lente du texte en italien. Et les groupes ont travaillé pour jeter sur le papier un mot à mot rapide, dont je fournissais les matériaux syntaxiques et lexicaux à la demande. La deuxième phase, la plus animée, a placé les participants dans la posture même du traducteur littéraire : comment tourner notre brouillon mot à mot en français non seulement correct grammaticalement, mais aussi fluide et confortable au lecteur, tout en respectant les caractéristiques stylistiques de l'auteur, dans notre cas : concision, métaphores inattendues, raccourcis inhabituels, matérialité des images, et, cerise sur le gâteau en accord avec le thème de ces Assises, ton de voix d'un narrateur à peine sorti de l'enfance. Les échanges ont été très constructifs pendant le tour de table de restitution des travaux, même si nous n'avons pas résolu toutes les difficultés que nous avons soulevées, loin de là ! Quand nous avons épuisé nos ressources, j'ai lu la version publiée et nous avons eu la sensation agréable de dialoguer profitablement avec Danièle Valin sur ces quelques lignes.

Pendant les trois jours séparant les deux séances, chacun pouvait peaufiner sa traduction pour la lire en début de deuxième séance, laquelle s'est déroulée ensuite semblablement à la première.

Les participants ont réellement traduit, et cette approche "simple et concrète" pour reprendre les termes de l'un d'eux, a été une source de plaisir en action. Elle a aussi permis, pour citer une autre participante, d'être "plus humble". Une définition qui me semble sonner très juste pour notre métier d'artisans tenaces.

ÉCRIRE UNE VOIX D'ENFANT

*Table ronde animée par Maya Michalon, avec Gil Ben Aych,
Agnès Desarthe et Gaëlle Obiégly*

MAYA MICHALON

Bonjour à toutes et à tous. Bienvenue dans ce Capitole pour un après-midi lors duquel nous allons continuer à explorer ce thème des voix de l'enfance. Nos échanges vont durer environ une heure et demie, ensuite vous aurez l'occasion de prendre la parole pour rebondir, réagir, contredire, demander des précisions ou faire part d'un sentiment personnel.

“Écrire une voix d'enfant”, c'est le sujet qui nous intéresse aujourd'hui. Je suis très heureuse et très honorée d'être sur scène aux côtés de nos invités que je vais vous présenter. Cela risque d'être un peu long, parce que ce sont des gens qui travaillent beaucoup, qui écrivent beaucoup, qui traduisent beaucoup, mais c'est simplement pour vous remettre à l'esprit quelques titres.

Bonjour à tous les trois. Nos excuses pour ce léger retard dû à un très bon restaurant qui a tardé à nous libérer... Nous voici tous les quatre installés pour un petit moment ensemble et avec vous.

Pour commencer, Agnès Desarthe, vous avez grandi dans une famille cosmopolite, vous avez baigné dans un milieu linguistique assez pluriel, au carrefour du français, de l'arabe, du russe, du yiddish, mais c'est en anglais que vous avez obtenu l'agrégation. Vous avez commencé à travailler comme traductrice, mais vous avez fait une rencontre déterminante avec Geneviève Brisac, non seulement pour cet ouvrage consacré à Virginia Woolf que vous avez signé ensemble, mais aussi pour cette aventure que vous partagez depuis des années. Cette rencontre avec Geneviève Brisac vous a poussée à l'écriture d'ouvrages pour la jeunesse, une trentaine à ce jour, parus

à L'École des loisirs, parmi lesquels *Je ne t'aime pas, Paulus*, en 1992, et sa suite treize ans plus tard, en 2005, *Je ne t'aime toujours pas, Paulus – le pauvre, il attend encore !* –, désormais réunis en un volume, *Paulus*, avec sa très belle couverture rouge, et qui va nourrir nos échanges aujourd'hui. Je cite aussi *Les Grandes Questions* et *Mission impossible*, toujours à l'École des loisirs. Puis j'ai apporté ce texte par lequel je vous ai rencontrée, *Comment j'ai appris à lire*, qui peut-être trouvera place dans nos discussions.

Vous êtes auteur également de chansons, de pièces de théâtre, de scénarios. Vous racontez des histoires sous toutes les formes possibles ou presque. Vous écrivez pour les adultes : *Un secret sans importance*, qui a reçu le prix du Livre Inter en 1996 ; *Une partie de chasse*, prix Goncourt des Animaux en 2012 ; tout récemment *Ce cœur changeant* paru aux éditions de l'Olivier et qui vient d'être récompensé par le prix littéraire du *Monde*.

Vous traduisez pour la jeunesse Lois Lowry – je suis venue avec *Anastasia* –, Anne Fine, ou encore Cynthia Ozick dont la traduction des *Papiers de Puttermesser* vous a valu les prix Maurice-Edgar-Coindreau et Laure-Bataillon en 2007.

Dans quelques jours, je le précise pour nos amis du Sud-Ouest, vous serez l'invitée d'honneur du festival Lettres d'Automne de Montauban consacré à la musique des mots, sujet qui n'est pas très éloigné du nôtre.

Gaëlle Obiégly, vous avez suivi des études d'art et de russe, après une enfance en Beauce dont vous gardez un souvenir de profond ennui, c'est ce que l'on peut lire dans votre notice bibliographique. Votre premier roman, *Petite figurine en biscuit qui tourne sur elle-même dans sa boîte à musique*, un poème pour titre, est paru dans la collection "l'Arpenteur" de Gallimard, qui a aussi accueilli *Gens de Beauce, Faune*, qui est avec nous sur la table, ainsi que *La Nature*. Je cite également *Petit Éloge de la jalousie* disponible en "Folio". Je précise que vos deux derniers textes, *Le Musée des valeurs* et *Mon prochain*, ont été édités aux éditions Verticales.

Gil Ben Aych, vous êtes né à Tlemcen, en Algérie, un pays que vous avez quitté en 1956 avec votre famille pour vous installer à Paris d'abord, puis à Champigny-sur-Marne. Si je précise tous ces lieux et toutes ces étapes, c'est qu'ils sont bien sûr le socle d'une œuvre littéraire que vous avez développée depuis, un voyage qui est devenu une matière, une source d'inspiration de nombre de vos écrits. Je cite *L'Essuie-Mains des pieds* qui a été réédité récemment à L'École des loisirs, puis *Le Voyage de Mémé* devenu un classique de la littérature jeunesse, paru en 1982 chez Bords

dans une première édition et réédité en 2011 par L'École des loisirs, et *Le Livre d'Étoile*, également disponible chez cet éditeur, dans lequel vous nous faites entendre la voix de votre grand-mère paternelle, Étoile, qui a été arrachée à son pays par la grande Histoire.

Sur notre table aussi, aux éditions Exils, *La Découverte de l'amour et du passé simple*, où l'on retrouve Simon, celui du *Voyage de Mémé*, pour son quatorzième anniversaire, un récit qui nous amène à redécouvrir autrement sa vie de collégien et Champigny-sur-Marne notamment.

Nous allons explorer avec vous ces voix d'enfance qui vous occupent en tant qu'écrivains. Vous avez tous en commun, c'est pour cela que vous êtes rassemblés aujourd'hui, ce talent de faire s'exprimer des enfants dans vos textes et dans vos romans. J'aimerais commencer par un point commun qui vous réunit, Gil Ben Aych et Agnès Desarthe, et qui est celui d'avoir baigné dans des univers linguistiques multiples entre différents pays et avec des familles de différentes origines. Est-ce qu'il vous semble que ces expériences multilinguistiques vous ont aidés à garder une oreille ouverte aux voix de l'enfance ? Est-ce que, du coup, la voix de l'enfance ne serait pas, à vos yeux, une sorte de voix étrangère qu'il faut savoir entendre et restituer ? Faites-vous un lien entre ce bain linguistique qui vous a accompagnés et votre capacité aujourd'hui à entendre l'enfant et à le faire entendre à l'écrit ?

AGNÈS DESARTHE

Je ne me suis jamais posé la question en ces termes. Pour moi, la langue étrangère n'était pas la langue de l'enfant, c'était le français qui me semblait être la langue officielle d'un pays où personne ne le parlait. Même si mes parents étaient francophones, j'avais toujours l'impression que les émotions et les choses vraiment importantes se disaient soit en arabe, soit en yiddish ou en russe. Donc, le français n'avait aucune valeur affective. Écrire le français, pour moi, c'est écrire une langue étrangère. Je doute toujours, je me demande toujours si je ne suis pas en train de faire une faute. Je doute énormément de mon français. J'ai mené des études de grammaire et de linguistique très loin et je continue de me renseigner sur cette langue qui est sans fin et sans fond pour moi, parce que je me vis comme une étrangère.

MAYA MICHALON

Cela ressemble à un besoin de légitimité ?

AGNÈS DESARTHE

Oui, mais la langue de l'enfance, à l'inverse, n'est pas du tout une langue étrangère. C'est une langue qui ne présente aucune difficulté d'accès pour moi, mais on en reparlera, parce que je voudrais savoir ce que Gil pense de cela.

GIL BEN AYCH

Je ne peux pas mieux répondre que si vous me passez *Le Livre d'Étoile*. Il y a un petit poème en exergue où, en sept-huit lignes, je réponds exactement à la question. J'en suis très heureux parce qu'en plus, c'est le premier texte que j'ai publié dans *Les Temps modernes* et il a été choisi par Sartre et Beauvoir en personne, donc je suis très honoré. Cela s'appelle "Ma langue" :

J'ose affirmer, peut-être paradoxalement, que je ne sais pas en quelle langue j'écris, plus exactement en quelle langue je pense, puis je traduis pour écrire. En français, que mes parents et d'autres autour de moi m'apprirent et m'enseignèrent, ou en arabe que d'autres, plus nombreux encore, utilisaient sans moi ? Or, j'eusse parlé algérien, langue de mes ancêtres que j'entends mourir, ou en hébreu que des ancêtres encore plus lointains forgèrent par leurs voyages ? En espagnol qu'entre deux voyages certains assimilèrent, ou en anglais que l'école m'infligea première langue étrangère, en allemand où elle redoubla son inconséquent non-sens, ou en latin où elle tripla ses abus de langage, encore et enfin, *last but not least*, en arabe dont je tentais timidement, excédé, fermeture d'un cercle infernal, l'apprentissage scolaire pour revenir à des sources qui n'en étaient pas ? Je ne sais, mais je sais : toute langue m'est étrangère.

Est-ce que les enfants parlent une langue spéciale ? On va peut-être voir cela maintenant.

MAYA MICHALON

Ma question portait précisément sur la capacité d'écoute, c'est-à-dire qu'en baignant dans un univers linguistique multiple, l'oreille reste ouverte et accepte cette circulation de langues. Est-ce que cela n'a pas développé chez vous cette capacité à écouter l'enfant, à l'entendre avec justesse ?

AGNÈS DESARTHE

C'est vraisemblable qu'une oreille malmenée soit une oreille bien éduquée. Maintenant, j'ai l'impression que la capacité à écrire en adoptant

la voix de l'enfance, dans mon cas cela a plus à voir avec la relation à l'enfance. Je crois que c'était Sylvie Germain qui en parlait hier : le fait que le monde se partageait entre les personnes qui avaient décidé à un moment que l'enfance était derrière, c'était terminé, et d'autres qui continuaient d'avancer avec l'enfance au centre, et c'était comme des cercles concentriques autour, chaque âge étant une couche que l'on rajoutait aux âges premiers, mais que l'enfance restait toujours à l'intérieur et que l'on ne s'en séparait pas. J'ai plutôt l'impression que ça vient de là.

Il y a aussi la question du naturalisme dans la langue. Quand on fait parler un enfant, c'est comme quand on fait parler n'importe quel personnage. Le dialogue, c'est une fabrication, c'est artificiel, parce que la littérature est artificielle. De la même manière que quand on fait parler plusieurs personnages dans un roman, si tout va bien, ils parlent tous d'une manière différente. C'est la même chose avec des personnages enfants, où chaque enfant, s'il est un vrai personnage, va avoir sa façon de parler.

Maintenant, il y a peut-être une universalité de la langue de l'enfance qui va être captée par le travail de l'écrivain pour que ça ait l'air réel. Mais ce n'est pas réel, c'est de la fabrication. Après, on pourra développer sur ce sujet, mais c'est encore une autre histoire.

MAYA MICHALON

On va y venir, mais il me semble important d'avoir à l'esprit, comme il est mentionné dans cette introduction du programme de nos rencontres, que nous avons tous été enfants, ce qui fait que nous avons tous, lecteurs, un regard vigilant, un regard exigeant. Il me semble – je voudrais vous entendre sur ce point – que l'auteur qui s'empare d'une voix d'enfant, qui la travaille, va se sentir peut-être face à un plus grand défi que lorsqu'il imagine un roi, un serpent ou quoi que ce soit, parce qu'il n'est pas confronté à la même exigence du lecteur. On a tous été enfants et on est peut-être plus à même de sentir si cela sonne juste ou faux. Partagez-vous cette impression ?

GIL BEN AYCH

Ce qui est pratique, quand on fait parler un enfant, c'est qu'il peut avoir un regard critique sur les adultes et le monde qui l'entoure. Je pense que c'est une dimension très importante. L'écriture elle-même nous a fait passer de la préhistoire à l'Histoire. Toute l'humanité est écrivain. Ceux qui sont écrivains sont peut-être l'essence de l'humanité en tant qu'ils

réalisent le passage entre la préhistoire et l'Histoire pour toute l'humanité. "Enfant", étymologiquement, veut dire "celui qui n'a pas de parole, qui est privé de langage". Donner la parole aux enfants est important. Ce qui m'intéresse, c'est justement le fait que les enfants critiquent le monde dans lequel ils sont. J'ai eu deux enfants qui ont maintenant vingt ans et quinze ans. Je leur ai expliqué pourquoi il y avait des gens qui étaient dans la rue, des gens qui avaient faim, pourquoi il y avait des guerres. C'est très compliqué d'expliquer cela à un enfant, la première fois qu'il s'en aperçoit. La suite des générations, c'est étonnant. En tout cas, c'est exactement ce regard que j'ai voulu porter sur la guerre Algérie-France et sur le comportement des adultes ; c'est le biais par lequel j'ai fait faire à la littérature la critique. C'est trivial, parce que Stendhal dit : "Les écrivains tendent un miroir aux autres en leur disant : regardez-vous." Ce n'est pas toujours très beau. Quand c'est beau, c'est bien. Quand ce n'est pas beau, c'est moins bien, mais cela reflète l'état des choses qui sont. Avec la voix de l'enfant, cela a une acuité différente. Il découvre le monde.

MAYA MICHALON

En tout cas, il l'interroge, et on va voir les nombreuses questions qui le traversent.

Pour vous entendre, Gaëlle Obiégly, je voudrais ouvrir avec *Faune*, un texte qui m'a profondément touchée, que l'on comprend être rapporté par une jeune narratrice, et qui a un regard à une certaine hauteur. Vous allez nous en dire plus. C'est une succession de courts textes dont certains ne sont pas sans lien avec ce premier thème sur les langues étrangères qui se rejoignent. Cette petite fille commence par mentir, elle fait croire que son père est d'Irkoutsk alors qu'il n'est que polonais – j'aime beaucoup ce mensonge –, et un peu plus loin on peut lire ces quelques lignes : "J'apprends facilement les langues, j'aime m'exprimer dans une autre langue, j'aime ça autant que découcher. Parler des langues étrangères me fait l'effet de dormir à l'hôtel, vivre avec le souci de l'essentiel." Elle aussi est au carrefour de différentes langues. Comment avez-vous imaginé cette narratrice, plutôt jeune ; que pouvez-vous nous en dire ?

GAËLLE OBIÉGLY

Je crois que je ne l'ai pas imaginée, je l'ai vécue. C'est pour cela que, dans ce livre, ce n'est pas une petite fille qui parle, c'est une personne jeune, en tout cas pas une adulte. Elle n'a jamais la solennité des adultes. Je

n'ai pas imaginé cette narratrice, parce que justement je voulais retrouver la position de l'enfant qui pense à même l'expérience. Il n'y a pas de discours. La voix de l'enfant est une voix qui interroge. Tout à l'heure, quand vous disiez que vous expliquiez à vos enfants pourquoi les gens étaient dans la rue, j'imagine que si vous leur avez parlé de ça, c'est parce qu'ils vous ont posé la question. La voix de l'enfant est une voix interrogative en priorité, et cette voix interrogative est celle que l'on trouve dans ce livre-là en particulier.

Dans mes livres, je ne fais pas vraiment parler des enfants, mais la voix que l'on entend, et dans celui-ci de manière flagrante, est la voix de quelqu'un qui se place en deçà. Je ne fais pas de cinéma, mais la question de l'endroit où l'on pose la caméra est souvent évoquée par les cinéastes. Pour écrire, j'observe à partir d'un soupirail. Il y a une ligne diagonale ascendante. Ce n'est pas tellement imaginer une narratrice, mais trouver une position.

MAYA MICHALON

Un angle de vue, un lieu d'où le livre est raconté. Ce que j'ai ressenti très fortement à la lecture, c'est justement ce "voyage", pour reprendre le terme de Gil Ben Aych, entre ce soupirail où vous vous placez et l'attention vers laquelle le texte se porte. Tantôt on est près du soupirail, tantôt on s'élève ; on fait un va-et-vient depuis le même point de vue, à différents degrés de hauteur, mais toujours dans ce mouvement de contre-plongée, et ce regard que vous dessinez donne une certaine tonalité au texte. Je vous lis un court extrait pour illustrer ce propos.

Dragon. Les deux jours qui précèdent les grandes vacances, à l'école on ne fait plus rien. Les récréations durent longtemps, je m'ennuie. En classe, nous déplaçons les tables et nous jouons aux cartes. Il y en a qui apportent des mallettes avec dedans toutes sortes de pions et de jeux. Je m'amuse à écrire au tableau. J'utilise la craie jaune qui sert à inscrire le résultat des opérations. Au cours préparatoire, j'ai pleuré parce que je n'arrivais pas à faire une soustraction. Je n'aime ni les soustractions ni les divisions, ça me fait peur comme de sauter des obstacles. Ma peur c'est d'oublier la retenue.

Là, il me semble que l'on est vraiment au niveau de l'enfant dans son rapport à l'école, dans son souvenir d'enfant, et de temps en temps vous nous hissez vers le regard de l'adulte. Comment avez-vous jonglé avec ça, et surtout, comment avez-vous articulé ces différents textes, comment avez-vous créé ce mouvement de va-et-vient ?

GAËLLE OBIÉGLY

Je vais essayer de répondre à votre question, mais c'est difficile, dix ans ou douze ans après l'écriture, de se souvenir de la manière dont cela a été articulé. Pour qu'il y ait une voix d'enfant, il faut qu'il y ait un adulte pour l'entendre et la recueillir. Donc, ce n'est évidemment pas un enfant qui parle, ce sont des expériences qui sont revécues par un adulte. L'adulte, par rapport à l'enfant, c'est l'autre. Si je veux trop coller à votre thématique, je vais dire des choses malhonnêtes. Donc, je préfère m'éloigner.

MAYA MICHALON

Vous allez mentir comme un enfant !

GAËLLE OBIÉGLY

Oui. Dans ce livre qui s'appelle *Faune*, il y a quatre-vingts ou quatre-vingt-cinq entrées. Elles sont classées par ordre alphabétique et chaque récit porte le nom d'un animal. L'animal, par rapport à l'humain, c'est l'autre. C'est par rapport à cet autre que l'expérience de ce petit humain peut être racontée. Cela s'articule de cette manière-là, parce qu'il y a un écart entre celui qui parle et l'animal auquel ça se rapporte.

MAYA MICHALON

Ce que j'entends dans votre propos me permet de rebondir sur *Le Voyage de Mémé*. Vous avez dit : pour qu'il y ait une voix d'enfant, il faut qu'il y ait une voix d'adulte qui la reçoive et qui l'accueille. *Le Voyage de Mémé*, Gil Ben Aych, est basé sur un souvenir d'enfant. Le jeune Simon, qui est l'un des deux personnages, accompagne sa grand-mère récemment arrivée d'Algérie. Ils vont cheminer de Paris à Champigny-sur-Marne, sans prendre le métro ou le bus parce qu'elle en a trop peur. On assiste à leur dialogue tout au long de cette balade, ponctué d'un refrain que la grand-mère ne cesse de répéter : "Allez, ça va mon fils, viens, on marche." C'est un texte extrêmement tendre, extrêmement émouvant. Je vais vous en lire un petit extrait, et vous nous parlerez ensuite de l'articulation de ces deux voix, celle du garçon et celle de sa grand-mère. Le garçon insiste pour que sa grand-mère veuille bien prendre les transports en commun pour aller plus vite.

– Non mon fils ! Laisse-moi tranquille avec ce métro. Moi je peux pas...
je t'ai dit déjà c'est pas la peine t'y insistes ! La tête, elle me tourne déjà rien

que je t'entends dire le métro ! Ta grand-mère elle est vieille il faut pas la contrarier. Ça fait rien ! On marche !

– Mais, Mémé, on a vingt kilomètres à faire jusqu'à Champigny ! À quelle heure on va arriver ?

– À l'heure qu'on arrive on arrive ! Pourquoi on est pressé ? Nous sommes pas pressés ! Et même si on arrive demain c'est pas grave... ou même après-demain !

– Et où on dort ? On nous attend à Champigny ! Tout le monde nous attend pour la fête ! On va essayer quelques stations...

– Non mon fils ! J'ai dit non, c'est non ! Ne répète pas pour le métro ! Tu as compris ? Ne répète pas. Encore tu répètes !... Allez viens on marche. Même si on arrive demain ça fait rien !

– Et où on dort Mémé si on arrive demain ?

– On verra mon fils on verra. On verra. Dieu, il est grand ! Il va pas nous quitter comme ça ! Il pense à nous. Heureusement Dieu il est là !

– Ah bon ! Et où il est ?

– Il est là ! Il est là mais il est pas là ! Rien qu'on dit comme ça pour Dieu ! On dit qu'il est là et il est pas là : parce qu'il est partout ! C'est comme ça qu'on dit pour Dieu. Dieu il veille sur nous mais on sait pas où il est ! Oui mon fils ! C'est comme ça avec Dieu ! Surtout pour nous les Juifs !

(Rires.)

– Ah bon ? Comment ça se fait ?

– C'est comme ça mon fils. On a toujours dit comme ça ! C'est pas toi maintenant tu vas venir dire le contraire ! Quand même ! Respecte un peu !

(Rires et applaudissements.)

Il y en a des pages et des pages comme ça, absolument savoureuses. Comment avez-vous adossé l'une à l'autre ces deux voix ? Parce que tout le livre repose sur cette articulation entre la voix de Simon et celle de sa grand-mère. Comment avez-vous obtenu cet équilibre, voire cette inversion des rôles, puisque c'est lui qui guide cette grand-mère qui découvre, alors que vous disiez : on questionne, quand on est enfant ?

GIL BEN AYCH

Un petit rappel historique, car les gens ne sont pas toujours conscients de cela : ma grand-mère paternelle est une "blédarde", comme on dit aujourd'hui chez les immigrés de la troisième ou quatrième génération. Il faut réaliser que les Juifs d'Algérie étaient en Algérie au début de l'ère chrétienne. Ils sont arrivés en Algérie quand les Romains les ont chassés de

Palestine. Un vendredi soir, une de mes tantes vient voir ma grand-mère et lui dit : “Demain matin, tu t’en vas.” Elle laisse vingt siècles de tombes au cimetière de Tlemcen. Donc, c’est un drame. Elle est habillée en noir parce qu’elle est veuve et elle ne parle qu’arabe, elle ne parle pas français. Elle arrive dans le 17^e arrondissement où j’habite avec mes parents. Nous, nous étions partis très tôt, et tout le reste de la tribu était encore à Tlemcen. Il se trouve que, par l’intermédiaire d’un oncle qui habitait à Champigny-sur-Marne, tout le monde va s’installer à Champigny-sur-Marne, notamment les dix frères et sœurs de ma mère qui est la onzième. Du côté de ma grand-mère paternelle, ils n’étaient que six enfants, dont mon père. Donc, la moitié. On décide d’aller à Champigny pour rejoindre la tribu qu’on a quittée il y a six ans.

J’ai vu ma mère, en 1956, pleurer tous les jours en écrivant à sa mère en Algérie. Pour moi, à huit ans, j’étais plus ou moins conscient que ce n’était pas aussi dramatique que pour ma grand-mère de soixante-dix ans. Quand elle arrive rue Truffaut, près de la place Clichy à Paris, on lui annonce qu’on va aller à Champigny. Comme elle n’a jamais pu supporter la voiture – elle est malade dès qu’elle monte dans une voiture –, et encore moins le métro et le bus qu’elle a essayés, mes parents m’ont dit : “Tu vas l’accompagner à pied jusqu’au bout.”

(Rires.)

Nous avons traversé la place Clichy, Pigalle, Barbès, Nation, Vincennes – j’ai traversé tout le bois de Vincennes avec elle –, et nous sommes arrivés à Champigny-sur-Marne distant de vingt à vingt-cinq kilomètres selon l’itinéraire qu’on prend. Mais elle trouvait ça normal, elle était moins fatiguée que moi qui avais quatorze ans !

(Rires.)

Les dialogues que je décris pendant ce voyage avec elle sont soit des dialogues que j’ai eus authentiquement pendant le voyage, soit que j’ai eus à d’autres moments, pendant des repas ou autres, et que j’ai restitués parce qu’elle était comme ça. C’était son état d’esprit. Quand je l’ai campée, je me suis dit : elle va être la voix archaïque de la critique de la société moderne. J’avais en tête très exactement cela. Elle rentre dans une boutique où l’on vend de l’eau et elle accuse les gens qui vendent de l’eau en disant : “L’eau, ça se donne, ça ne se vend pas.”

(Rires.)

Elle voit un clochard, elle me demande qui c’est. Je lui dis que ça s’appelle un clochard. Elle ne comprend pas le mot, elle ne connaît pas le mot et la

réalité encore moins. Elle ne veut pas démarrer tant qu'il est par terre. Il y a une scène, à un moment donné, où j'essaie de lui expliquer. Elle voit des chiens qui pissent presque sur lui, des gens qui ne font pas attention, elle trouve cela absolument aberrant et elle dit : "Je ne continue pas mon chemin en laissant un homme par terre." C'est la voix de l'humanité, comme les enfants, et l'enfant est coincé entre deux cultures. Il défend la culture du Nord tout en comprenant la culture du Sud. C'est ce qui m'a intéressé et je me permets de dire que j'ai atteint l'objectif de faire dialoguer le Nord et le Sud d'une façon beaucoup plus profonde que ce que j'imaginai au départ. Dès 1982, quand le livre est sorti, j'ai été invité dans les banlieues, notamment parisiennes, et ensuite dans beaucoup d'endroits où il y avait des problèmes de dialogue entre les cultures, justement, et j'ai trouvé des Coréens, des Polonais, des gens d'Amérique latine qui avaient des grands-mères ou des arrière-grands-mères comparables.

MAYA MICHALON

Pour illustrer ce que vous venez de dire, au sujet de la modernité et de cette opposition entre la grand-mère et son petit-fils, celui-ci finit quand même par obtenir de sa grand-mère qu'elle accepte de monter dans le métro :

– On sort mon fils... on sort... *ma ndjemb...* j'peux pas... et dans une cave comme ça ils mettent le train !... c'est pas croyable ! Ils laissent la rue et le ciel et le soleil et les nuages et même la pluie !... Moi je préfère me mouiller et marcher sous la pluie des kilomètres et des kilomètres plutôt que de descendre dans une cave comme ce diable de métro et m'enfermer dans un endroit où je peux même plus respirer !... c'est l'enfer !... ma parole c'est l'enfer qu'ils ont inventé ces Français avec ce diable de métro !... comment ils peuvent faire pour passer des heures et des heures dans une cave sans voir le jour !... moi je peux pas !... il vaut mieux marcher !... mille fois mieux !... on arrive quand on arrive... pourquoi on est pressé ? on n'est pas pressé !... un vrai tunnel ce métro du diable !

– Oui Mémé ils ont creusé un tunnel pour faire le métro. C'est plus rapide ! Il faut aller vite ici en France !

– Qu'est-ce que c'est "rapide" mon fils !... avec les avions et le métro et les trains et les voitures ils veulent toujours plus "rapide" les Français ils nous ont tués !... ils nous ont tués ! qu'est-ce qu'ils veulent avec leur "rapide" !... "Rapide" ! "Rapide" ?... C'est pas ça la vie mon fils !... c'est pas "rapide" la

vie ! Pourquoi tu crois qu'on avait besoin de tout ça nous à Tlemcen !... on avait pas besoin !... mon père d'abord avec un âne il allait !... et ça suffit !... un âne c'est bien !... au moins tu vois le paysage... tu peux dire bonjour aux passants... tu peux t'arrêter ! Tandis qu'un métro tu peux pas t'arrêter où tu veux !... là où il veut aller t'y es obligé d'aller !... alors pourquoi ces inventions du diable !... je comprends pas ça moi.

– C'est la vie moderne Mémé !

– Quelle vie moderne mon fils !...

Est-ce qu'il a fallu que vous puisiez uniquement dans vos souvenirs, ou est-ce que vous vous êtes laissé la liberté de compléter, d'imaginer ? Comment avez-vous travaillé la voix du petit Simon ? Cette voix était-elle si présente à votre esprit qu'il vous a simplement suffi de la restituer, ou y a-t-il eu création littéraire ?

GIL BEN AYCH

Quand ça a été adapté au théâtre, il y avait des personnages du livre qui étaient présents à la représentation. Quelquefois, d'ailleurs, ils donnaient les répliques avant les comédiens !

(Rires.)

Si bien que les comédiens disaient : "C'est moi qui joue !" à des tantes ou à des oncles qui connaissaient le livre par cœur.

(Rires.)

Un oncle m'a dit : "Je croyais que tu avais du talent, mais tu n'as que des souvenirs, mon vieux !"

(Rires et applaudissements.)

Ce qui m'intéresse dans cette grand-mère, que cela nous plaise ou non, c'est qu'elle fait partie de l'humanité, exactement comme d'autres, des gens comme elle. Quand on regardait la télévision à onze heures du soir, elle disait : "C'est une heure pour jouer au foot ?"

(Rires.)

Ou bien, si elle voyait un film où des personnages s'embrassaient, elle se retournait en nous disant qu'il ne fallait pas regarder parce que des gens se faisaient des bisous sur la bouche ! Cela fait partie de l'humanité. C'est ce que j'ai voulu exprimer. Je crois qu'il y a encore la moitié de l'humanité qui est dans cette culture et dans cette façon de voir les choses, ce n'est pas négligeable.

MAYA MICHALON

Agnès Desarthe, il y a une phrase dans *Paulus* qui s'appliquerait au *Voyage de Mémé* de Gil Ben Aych : Julia, page 79, parle de "sa famille à l'envers dans laquelle les enfants en savent plus que les parents". Cela rejoint ce que l'on vient d'entendre, avec ce petit-fils qui guide la grand-mère et qui va lui donner les explications de tout ce qu'elle observe.

AGNÈS DESARTHE

C'est peut-être culturel, et on retrouve cela chez Gil et chez moi. Quand ma grand-mère regardait la télé, elle disait : "Attention, le cow-boy, il y a un Indien !" Elle voulait prévenir de quelque chose qui allait arriver. Nous, on était des enfants, on voyait ça. Elle était l'aînée, on essayait de lui expliquer : "Mémé, c'est la télé, ce n'est pas des vrais gens." Peut-être que cette inversion ressort comme ça dans *Paulus*, ce n'est pas complètement un hasard. C'est le fait d'avoir vécu avec des personnes qui étaient déracinées et qui ne comprenaient absolument rien à ce qu'il leur arrivait. Peut-être que cela donne aussi un regard particulier sur l'enfance.

MAYA MICHALON

Cela donne, en tout cas pour tous les trois, la sensation de voix d'enfants qui endossent parfois des rôles d'adultes ou des responsabilités d'adultes, qui ont une maturité, une lucidité d'adulte.

AGNÈS DESARTHE

C'est encore une autre question, parce que depuis le départ de ces Assises je vois que cette voix de l'enfant est impossible à attraper. On ne peut pas en parler, on ne sait pas par quel bout prendre ce thème. On dit "la voix de l'enfant", puis on se met à parler de livres pour enfants. On dit "la voix de l'enfant", puis on lit des passages d'un livre où c'est une grand-mère qui parle. J'adore, on pourrait ne faire que ça, ça m'irait, mais ce ne serait pas le sujet. Donc, il y a une difficulté à cerner ce que c'est, à savoir d'où vient cette voix et comment elle se manifeste.

Je pensais à plusieurs choses en écoutant Gaëlle et Gil et en me remémorant ce qui a été dit hier sur la question et sur le rapport aux mots. Les enfants sont du côté de la question et les adultes sont du côté de la réponse, bien souvent. Donc, cela infléchit la manière d'écrire, c'est-à-dire que le questionnement va être plus présent, bien souvent, dans les voix de l'enfant. Puis il va y avoir aussi cette façon de juxtaposer, qui est très

présente dans la façon de s'exprimer de Mémé, mais c'est aussi la façon de s'exprimer des gens qui apprennent une langue, les apprenants. Chez l'enfant, il y a quand même cette familiarisation progressive avec la langue.

Hier, Bernard Hoëpffner parlait, pour *Huck Finn*, du fait qu'il y avait une surabondance de "et". Le fait de juxtaposer les séquences, par exemple, de ne pas faire de lien logique et de ne pas trouver que c'est nécessaire de faire de lien logique... vous allez parfois retrouver la voix de l'enfant quand vous essayez de raconter un rêve. Quand on raconte un rêve le matin, en plus on est un peu dans le potage, on dit, par exemple : "Et à ce moment-là on rentre dans une pièce et il y a le grand chien, mais en fait c'était quelqu'un mais qui s'était transformé en chien, et alors il me regarde." Dans ces moments-là, on retrouve la syntaxe qui est la syntaxe des apprenants ou la syntaxe des enfants, qui est une syntaxe par juxtaposition et par accumulation, et aussi avec une concordance des temps qui est la concordance de "je parle de ce que je vois, je parle comme c'est dans ma tête", c'est-à-dire qu'il y a une immédiateté du rendu où l'enfant ne se pose pas la question. C'est d'ailleurs une torture, bien souvent, la torture des premiers textes produits par les enfants où on leur dit : "Il faut faire le passé", etc. C'est pour cela que c'est un très joli titre, "La découverte de l'amour et du passé simple", ça en dit long. Le fait d'avoir des séquences qui s'enchaînent dans le temps et des liens logiques, c'est quelque chose qui vient plus tard.

Par exemple, pour travailler sur la voix de l'enfant, je sais que j'utilise beaucoup la juxtaposition, une temporalité qui est immédiate et qui nous paraît vraie, mais c'est une fabrication. Je n'ai pas l'impression qu'utiliser ou traduire une voix de l'enfant est quelque chose de difficile pour un écrivain, parce que j'ai l'impression que la plupart des écrivains puisent dans leur enfance, de toute façon. Flannery O'Connor l'a très bien dit : "Ce que vous avez vécu entre zéro et douze ans vous suffit à faire l'œuvre d'une vie." Elle n'était pas la seule. Virginia Woolf a dit que même ce qu'il se passait avant l'apparition de la parole, c'était là qu'elle allait "choper" ce qui faisait son œuvre. Je pense qu'elle aurait beaucoup aimé ce mot, "choper" !

Les enfants prennent les mots très au sérieux, puisque c'est leur viatique, leur moyen d'accès au monde, un monde dont ils se sentent exclus tant qu'ils n'ont pas la parole et qu'ils observent. Ils sont très critiques par rapport au monde. Par exemple, je pense aux *Grandes Questions*. Une petite fille part en classe verte et, à un moment, elle apprend que sa mère

a un rhume de cerveau. Pour n'importe quel adulte, un rhume de cerveau ne présente aucune gravité. Mais comme il y a le mot "rhume" et surtout le mot "cerveau", elle pense que sa mère va mourir, parce que c'est très grave, un rhume de cerveau, puisque c'est le cerveau qui est atteint. Cette façon de prendre les mots au pied de la lettre et de les prendre extrêmement au sérieux est quelque chose que fait l'enfant, mais que doit faire n'importe quel écrivain qui se respecte, c'est-à-dire questionner le mot et le peser, le soupeser, et entendre dans "rhume de cerveau" "rhume" et "cerveau", les deux, et arrêter d'être dans une sorte de langue figée qui est la langue de la communication mais pas la langue de l'écriture. C'est pour cela que j'ai l'impression qu'écrire la voix de l'enfant c'est aussi écrire au plus près de ce que devrait être l'écriture, avec le questionnement sur le lexique. C'est la base.

MAYA MICHALON

Léna et Samira sont toutes les deux en classe verte et elles reçoivent cette lettre :

- Un rhume de cerveau ? a répété Samira.
 - Oui, c'est exactement ce qu'il a dit.
 - Tu es sûre que tu as bien entendu ? Parce qu'un rhume, c'est pas grave, mais de cerveau !
 - Il n'était même pas triste, ai-je ajouté. Tu crois qu'il ne l'aime plus ?
 - Ça, j'en sais rien ! Peut-être qu'il ne voulait pas que tu t'inquiètes.
 - Samira, tu crois que ma mère va mourir ?
 - Écoute, Léna. Peut-être. Mais il y a une chose à laquelle tu dois toujours penser. C'est que la mère de Bambi, la mère de Blanche-Neige, la mère de Cendrillon, enfin, toutes les mères intéressantes quoi, sont mortes jeunes.
- (Rires.)

Après cette conversation j'ai beaucoup pleuré. J'ai même tellement pleuré que Lionel blessé est venu me voir pour me dire que ce n'était pas si grave que ça et qu'il pouvait déjà bouger son doigt.

- C'est lui, ton amoureux, m'a dit Samira. C'est pas celui en vert.
- De toute façon, je m'en fiche, ai-je répondu. Si ma mère meurt, je ne me marierai jamais.

Le jeu des grandes questions a été particulièrement triste à la fin de cette journée particulièrement triste elle aussi plutôt :

1/ Combien de temps met-on à mourir d'un rhume de cerveau ?

– Je dirais, entre deux semaines et six mois, a fait Samira d'un air de connaisseur.

– Donc j'aurai le temps de la revoir. Ce n'est pas la peine que je rentre en urgence.

– Pas la peine.

2/ Est-ce que ça fait mal ?

– Horriblement, ça doit faire horriblement mal, ai-je dit avant de me mettre à pleurer.

– Je ne crois pas, a fait Samira en me caressant la main. Parce que c'est dans le cerveau qu'il y a tous les nerfs. Si le cerveau est atteint, les nerfs sont détruits et donc on ne sent plus la douleur. (*Rires.*) Je crois même que ta mère n'aura pas mal du tout. Même si on la pince ou qu'elle se fait mordre par un chien.

Cette idée m'a consolée.

(*Rires.*)

3/ Est-ce qu'on devient débile ?

– Là, a dit Samira, je crois malheureusement que la réponse est évidente.

(*Rires.*)

Pour revenir à *Paulus*, sur lequel on a ouvert la discussion, et fait cette digression extrêmement importante, vous nous mettez en présence de Julia qui a quatorze ans. Elle a une petite sœur qui s'appelle Judith, qui a six ans et demi – les âges sont importants – et une meilleure amie, Johana. Je ne sais pas pourquoi ces trois prénoms en J.

AGNÈS DESARTHE

À cause du jeu, je pense.

MAYA MICHALON

Julia est brillante, elle adore l'école, particulièrement les maths, contrairement à la narratrice de *Faune* qui a peur des retenues, mais Julia se trouve moche et elle n'arrive absolument pas à comprendre que Paulus, "le mec-us le plus beau-us du mondu", soit amoureux d'elle. Régulièrement, elle est amenée à s'occuper de sa petite sœur Judith. Je vous lis cet extrait, page 75 : les parents s'absentent, et évidemment il faut que la grande sœur assume la petite – cela revient souvent.

– Maman a dit que tu devais t'occuper de moi aujourd'hui, dit-elle en entrant dans le salon alors que je raccrochais le téléphone. Elle a dit

que comme elle est débordée et que tout va très mal, tu serais comme une deuxième maman pour moi.

Judith avait l'air très dubitatif en répétant les paroles de ma mère. Elle savait bien que je n'étais pas le genre à devenir une deuxième maman rien que pour ses beaux yeux. Je pensai un instant à appeler le numéro vert d'Enfance martyre pour leur expliquer que ma mère se déchargeait sur moi de ses responsabilités parce qu'elle était incapable d'assumer sa fonction et que je sentais que ça allait me traumatiser psychologiquement. (*Rires.*) J'y renonçai en pensant que tant qu'on n'était pas battu, on n'avait qu'à la fermer. Ce que la vie pouvait être injuste parfois !

– Comment veux-tu que je sois ta deuxième maman ? demandai-je à Judith. Je ne sais pas du tout comment on fait. Je ne fais rien comme une maman : je ne mange pas le gras de la viande en disant “c'est le meilleur” (*Rires.*), je ne sais pas défaire les nœuds en cinq secondes, je ne lis pas dans les pensées, je ne trouve pas toujours qu'il fait froid et qu'il faut mettre un maillot de corps, je n'ai pas peur que tu te fasses écraser dès que tu sors dans la rue... et tout ça quoi.

– C'est pas grave, dit Judith qui était absolument convaincue que je serais une maman nulle. C'est pas ça qu'elle a voulu dire, maman.

J'aimerais parler plus en détail de votre travail. Ces deux petites filles ont six ans et demi et treize ans, deux âges bien distincts. Comment les avez-vous distinguées, justement, l'une de l'autre ?

AGNÈS DESARTHE

C'est presque la même question qui se pose quand vous écrivez pour les enfants et qu'on vous demande : comment savez-vous que vous vous adressez à un enfant de quatre ans, à un enfant de six ans ? Les livres pour enfants sont classifiés par tranche d'âge, ce qui est une aberration, mais c'est ainsi. Donc, il y a des livres pour quatre-six ans, pour six-huit ans, un peu comme les vêtements. On vous demande : “Comment savez-vous comment vous adresser à cette personne ?” En fait, je crois que c'est aussi naturel que quand on rencontre physiquement un enfant : on lui parle selon son âge en le respectant, si on aime bien les enfants. Il y a des gens qui n'aiment pas spécialement les enfants, donc ils ne leur parlent pas, ce n'est pas du tout un problème, les enfants le leur rendent bien. Mais si on les aime bien, on va vers un enfant, on lui parle et automatiquement, sans bêtifier, on met le curseur à la bonne hauteur. Cela ne demande aucun

effort particulier. Je crois que l'effort a été fourni en amont il y a très longtemps, quand j'avais huit ans – j'en parle, je crois, dans *Comment j'ai appris à lire* – et que je me suis dit en regardant les adultes depuis ma place : mais qu'est-ce qu'il leur est arrivé ? C'est épouvantable, cette chose qui leur est arrivée. Et cette chose qui leur était arrivée, pour moi, c'était qu'ils avaient perdu le naturel. J'étais très sensible à cela. Je voyais que les adultes procédaient entre eux à une mascarade. Leur voix en particulier me frappait, parce que j'avais l'impression qu'il y avait énormément d'affectation dans leur manière de parler. J'écoutais beaucoup les conversations, je regardais, j'observais, au marché, dans le bus, et j'entendais des personnes qui disaient : "Eh bien, figure-toi qu'à ce moment-là, c'est incroyable !" et je me disais : mais qu'est-ce qu'elle a, cette bonne femme, pourquoi elle parle comme ça ?

(Rires.)

J'étais aussi attentive aux tournures, par exemple j'étais très frappée par : "J'aurais voulu des fraises." Les fraises sont devant, là, sur l'étalage.

(Rires.)

Comme j'adorais la grammaire, je savais très bien que ce "j'aurais voulu" était le temps du renoncement, c'est-à-dire "j'aurais voulu des fraises", sous-entendu "s'il y en avait eu". Mais puisqu'elles sont là, tu vois bien qu'elles sont là, pourquoi tu dis : "J'aurais voulu" ?

(Rires.)

Donc, tout cela me choquait, puis les attitudes physiques aussi, c'est-à-dire les manières de se tenir, de s'asseoir. Je ne savais pas, à l'époque, qu'on a mal, parfois, quand on est un adulte et que, donc, on fait comme on peut.

(Rires.)

Mais je trouvais que leurs corps étaient étranges, etc. Et je me souviens très bien avoir pris une décision très ferme : ça ne m'arrivera jamais ! Je resterai toujours comme je suis, je resterai normale. Pour cela, j'avais une méthode, je me suis dit : tu resteras toujours comme quand tu étais petite. Je me souviens aussi que, quand on me grondait, je me disais : mais enfin, ils ne comprennent rien !

(Rires.)

Je me souviens très bien qu'après m'être roulée dans la neige au point que mes vêtements étaient trempés, j'ai eu une claque et j'étais horrifiée et très choquée, je trouvais que mes parents étaient nuls. Je me disais : ils ont oublié que se rouler dans la neige est irrésistible ? Qu'est-ce qu'ils pensent que je vais faire quand il y a de la neige ?

(Rires.)

Je trouvais cela normal et je pensais qu'eux n'étaient pas du tout normaux et qu'ils réagissaient de manière incohérente. Je m'étais dit : tu te souviendras que se rouler dans la neige c'est ce qu'il y a de plus agréable, qu'entrer dans la mer tout habillée c'est normal...

(Rires.)

... et comme ça tu resteras toujours pareille. Bien sûr, je ne me roule pas dans la neige dès que je vois une congère, j'ai arrêté !

(Rires.)

J'ai arrêté d'autres choses aussi, mais je crois que cette décision précoce a eu quand même du bon pour mon travail. Moi qui n'ai aucune mémoire, je retiens très bien les sensations de l'enfance, les sentiments, la logique aussi. Quand j'invente une voix d'enfant, parce que c'est de l'invention, de la construction, j'essaie de partir de la logique enfantine qui est différente de la logique adulte, et aussi de cette position qui est toujours une position questionnante. C'est cela qui crée la texture de la voix, à mon avis. L'utilisation des temps est très importante pour moi, passer du présent au passé, puis du passé au présent, ainsi que la juxtaposition. Mais je crois que la logique c'est fondamental.

MAYA MICHALON

Comment tu crois qu'on fera, Johana, quand on aura des enfants ?

– Comment on fera pour quoi ?

– Pour leur annoncer des mauvaises nouvelles.

– On leur dira sans prévenir : “Ah, au fait, ton frère s'est fait écraser par une voiture !”

– C'est encore pire. Peut-être qu'il n'y a pas d'autre solution, finalement, que la conversation d'adulte à adulte.

– Il doit y en avoir une, a affirmé Johana, obligatoirement. Sinon, à quoi ça sert ? À quoi ça sert qu'on souffre si ça ne nous apprend rien ? On est censés faire des progrès quand même, non ?

– Alors, imagine un peu, lui ai-je dit, si on suppose que les enfants ne font pas les mêmes erreurs que leurs parents, qu'à chaque génération, on s'améliore...

– C'est super, ça veut dire que nos enfants seront géniaux ! s'est exclamée Johana.

– Oui, dans un sens, mais dans l'autre, je te signale que ça veut aussi dire que nos grands-mères étaient des nulles et que nos arrière-arrière-arrière-grands-parents étaient carrément immondes. Je ne te parle même pas de nos ancêtres du Moyen Âge.

Il y a cette idée de générations qui est aussi celle de la logique.

Pour faire un pendant avec la nature, Gaëlle, nous allons parler de votre roman *La Nature*. C'est un roman qui, lui aussi, repose sur des fragments qui décrivent différentes scènes qui se déroulent entre un homme et une femme qui ne sont pas définis par un article mais par des adjectifs qui les qualifient, par exemple une femme "obèse", ou par leur fonction : "une naturaliste", "une prostituée", "un collègue", "une vieille actrice". Pourquoi ce choix narratif qui justement, là, garde le lien avec ce regard d'enfant ? Qu'est-ce que cet artifice vous a permis de mettre en mots ?

GAËLLE OBIÉGLY

Ce qui donne cette apparence de parler enfantin, peut-être, c'est que c'est très mal écrit. Dans un sens, oui, c'est correct, mais en réalité c'est incorrect, c'est mal écrit dans le sens où ce n'est pas correct.

MAYA MICHALON

Elle défend son livre bec et ongles !

GAËLLE OBIÉGLY

On a tous fait des rédactions à l'école, on nous a appris à bien écrire. C'est derrière moi. Mais – Agnès Desarthe en parle très bien – comment trouver les moyens grammaticaux pour traduire dans la langue une pensée ? Par exemple, dans *La Nature*, c'est l'abus de l'article indéfini. Il y a au début du livre une situation où une enfant demande à sa mère ce que c'est qu'une femme et la mère ne sait pas répondre à cette question. Tout le livre va essayer d'y répondre en énumérant les possibilités, en exposant des cas féminins. Pour cela, il fallait utiliser toujours le pronom indéfini, donc "un" et "une", c'est-à-dire que c'est une possibilité. Le livre ne fait pas parler exactement une enfant, mais tout le livre essaie de répondre à la question qui est posée au début par une enfant.

MAYA MICHALON

Et qui dessine ce motif assez symbolique, assez graphique, assez visuel. J'ai eu le sentiment d'être du côté de la narratrice avec ce point de vue et d'avoir des pistes qui s'ouvraient, c'est-à-dire des facettes de femmes possibles, tous ces devenir possibles de femmes. On est avec l'enfant qui a posé cette question et se dessinent des chemins, des devenir de femmes possibles que l'enfant observe et qu'elle décrit à travers les réponses que lui fournit sa mère.

GAËLLE OBIÉGLY

Le temps de l'enfance est effectivement le présent. Ce n'est pas le conditionnel passé, c'est le conditionnel tout court et le présent – c'est-à-dire le temps de l'expérience, l'expérience et la pensée sont indissociables, et le conditionnel, c'est-à-dire le temps de l'inconnu. Quand on est enfant et qu'on parle au conditionnel, ou quand on entend un enfant parler au conditionnel, ou qu'on joue comme un enfant à parler au conditionnel, c'est que l'on imagine quelque chose que l'on n'a pas vécu et dont on sait à peu près tout. C'est peut-être une question d'enfant. En tout cas, quand je commence à écrire un livre, il y a toujours une question, donc c'est toujours l'enfant qui parle en moi. Une question que je me pose depuis longtemps, c'est qu'il y a beaucoup de choses que l'on ne connaît pas mais on les connaît quand même. Et comment ? Le conditionnel donne à entendre cette connaissance intuitive, une connaissance qui ne fait pas de doute.

MAYA MICHALON

C'est le fameux "on aurait dit que" ou "on dirait que" de l'enfance. Vous entendez cette voix d'enfant portée par le corps de Gaëlle Obiégly. Vu notre sujet, c'est très troublant de vous entendre parler avec cette voix-là et d'exprimer votre travail littéraire. Vous avez évoqué ce travail et ce point de vue de l'enfant. Qu'est-ce qu'elle vous permet, cette narratrice, en posant cette question-là, d'exprimer ce qu'un autre narrateur ne vous aurait pas laissé exprimer ? Qu'est-ce qu'elle vous laisse le droit de faire ? Quelle liberté elle vous apporte ?

GAËLLE OBIÉGLY

C'est une voix qui est celle de la narratrice. C'est une voix qui me permet d'exposer l'insuffisance, l'impuissance qui vont de pair, selon moi, avec la royauté. C'est cela que je laisse advenir.

MAYA MICHALON

Vous pouvez expliquer cette insuffisance qui va de pair avec la royauté ?

GAËLLE OBIÉGLY

Comment l'expliquer ? Ce qui caractérise l'enfant, c'est qu'il est insuffisant, il est toujours dépendant de l'autre et il est toujours à la recherche d'un savoir, bien qu'il en ait un, et il a besoin toujours d'apprendre. En cela, il est parfaitement conscient de son insuffisance, mais il est aussi souverain dans le sens où il domine les cadres. En grandissant, la voix mue

normalement, on apprend à parler correctement et on a le droit de parler, on parle comme on veut. La situation de l'enfant est tout à fait différente parce que, la plupart du temps, tout le monde aura remarqué que ce que l'on demande aux enfants c'est de se taire parce qu'ils font trop de bruit, parce qu'ils parlent trop, parce qu'ils parlent mal, ils disent des choses gênantes, ils posent trop de questions. Mais, malgré tout, l'enfant est souverain, il domine, et en même temps il est souverain parce qu'il n'a pas besoin de dominer.

MAYA MICHALON

Il n'est pas à la recherche de cela instinctivement.

GAËLLE OBIÉGLY

Il lui arrive quand même de vouloir parler comme un adulte. Cela m'est arrivé quand j'étais enfant, j'ai écrit un livre où j'ai imité le langage des adultes. C'est assez triste. C'est un réel aveu de faiblesse, tandis que l'enfant qui ne se sent pas en rivalité avec le parler conforme, avec la manière dont parlent les adultes, avec leurs codes, etc., c'est un signe de royauté.

MAYA MICHALON

Pour illustrer les propos de Gaëlle Obiégly, quelques extraits. J'ai trouvé beaucoup de poésie dans vos écrits, beaucoup de liberté, d'humour.

Une femme obèse n'arrive pas à tenir son intérieur et ça se voit de partout. L'âge adulte ne lui convient pas, être sérieuse, réfléchir toute seule. Elle s'angoisse. Elle est née, cela lui semble évident, pour l'enfance. Aucune autre condition humaine ne l'attire. On aime un enfant pour ses espiègleries, par son bon petit cœur, pour ses gentillesces, et que lui demande-t-on en retour ? Vous aimer, rien de plus. Elle ne peut pas dire cela à son mari, il ne comprendrait pas. Une femme obèse mange en cachette des sacs de bonbons, des choux à la crème pour se consoler de n'être pas petite, sur les genoux d'un père, caressée par une mère. Elle déteste qu'on l'appelle "madame". Elle pourrait abandonner ses enfants qu'elle jalouse.

On retrouve quelques pages plus tard cette femme obèse :

La première fois qu'une femme obèse dort chez un homme, il se passe la chose suivante : comme elle est joyeuse, elle saute sur le lit, elle casse plusieurs lattes du sommier.

(Rires.)

Quelquefois la relation se dégrade après cet incident. Une femme obèse n'ose plus rien toucher, ni l'homme ni la vaisselle. Un homme a vite fait de traiter une femme de dévastatrice. En sa présence, elle reste assise, les mains coincées entre les genoux. Lorsqu'il n'est pas là, elle met la musique à fond et elle danse. En prévision de la suite, une femme se gonfle de bonheur, ça n'augmente pas son poids. Un homme – pas n'importe lequel – ne déteste pas, à son retour, la trouver hirsute, en nage, avec une figure amoureuse et son volume d'astronaute.

[...]

Un homme découpe une femme en morceaux. Une femme pourrait très bien le faire aussi.

[...]

Une religieuse fait un cauchemar où elle trompe le Christ, il en souffre tellement qu'il s'élançe, traverse un vitrail. Une verrière éclate sous son poids.

C'étaient quelques extraits de la liberté et de l'humour que l'on peut trouver dans les pages de Gaëlle Obiégly.

GIL BEN AYCH

Sur littérature et vécu, je voudrais dire que la vie nous apporte quelquefois des solutions auxquelles on n'avait pas songé. Quand j'ai publié *Le Voyage de Mémé*, il a commencé à être lu en 1982. J'étais invité dans les écoles, et les élèves n'arrêtaient pas de me demander : "Si pour aller de Paris à Champigny elle a mis un jour à pied, comment elle a fait pour venir d'Algérie ?"

(Rires.)

Je racontais sans arrêt cette histoire dans les classes. Allez savoir pourquoi, en décembre 1986 j'ai été invité dans un CM2 de Cergy-Pontoise toute la matinée. À 11 h 30 j'ai demandé à l'instituteur pourquoi ils étaient agités comme ça. Il m'a dit : "Vu la situation sociale avec 40 % de la population au chômage, ils ne font qu'un repas complet par jour. Et c'est à la cantine. Je ne fais cours que l'après-midi." Je suis rentré chez moi l'après-midi. Quand Sartre a refusé le prix Nobel, il a dit : "Que vaut un livre à côté du regard d'un enfant ?" Il l'a dit ce jour-là. Je me suis dit : j'ai été invité dans une école et des enfants m'ont posé des questions alors qu'ils avaient faim. J'étais sidéré. C'est de ce jour-là que j'ai écrit *Le Livre d'Étoile*, dans lequel la grand-mère raconte elle-même comment elle est venue d'Algérie.

J'ai un autre souvenir de cela, du fait que la vie prolonge... Quand je dis que je suis intéressé par le dialogue Nord/Sud et le rapport Nord/Sud, en 1987-1988 à Choisy-le-Roi à la bibliothèque nous attendaient des mamans et des mamies avec du thé à la menthe et des gâteaux orientaux. Il était 16 h 30, j'avais fini de répondre aux questions d'une classe de sixième ou cinquième d'un collègue. Il y avait un Maghrébin à ma gauche, un Européen à ma droite. Au moment où le professeur a dit : "C'est fini", le Maghrébin a demandé : "Est-ce que je peux poser une dernière question personnelle ?" L'Européen a dit : "Non, pas de question personnelle." J'ai dit : "Vas-y, et si elle me gêne, je ne répondrai pas." "Votre grand-mère vous donne un conseil pour vous marier. Est-ce que vous l'avez suivi ?" Je lui ai dit non, mais j'avais à peine répondu que l'Européen lui dit : "Mais non, on avait dit pas de questions personnelles. Comment peux-tu dire ça." Le Maghrébin lui dit : "Il nous raconte sa vie tout le temps, et nous, on ne pourrait pas lui poser des questions sur la suite ?"

(Rires.)

Et l'Européen dit : "Oui, mais quand il écrit la suite, c'est lui qui choisit les épisodes."

(Rires.)

MAYA MICHALON

Le conseil de la grand-mère, c'était d'épouser une femme juive.

Nous allons terminer avec vous, Agnès Desarthe. Nous avons évoqué votre travail d'écrivain, j'aimerais vous entendre sur votre travail de traductrice et vous poser la question que vous aviez posée hier, à savoir, quand vous traduisez les trois tomes de Lois Lowry d'*Anastasia* qui ont été réunis en un seul, est-ce que vous avez besoin de trouver d'autres solutions que celles dont vous parlez en tant qu'écrivain pour traduire les voix d'enfants ? Y a-t-il d'autres codes, aux États-Unis, pour écrire la voix de l'enfance ?

AGNÈS DESARTHE

Oui, mais puisque vous me parlez de traduction, je vais commencer à répondre par un autre endroit. J'ai la chance de traduire de l'anglais, donc j'ai un énorme domaine de définitions pour ce qui est des voix d'enfance, parce que la voix de l'enfant est très présente dans le domaine anglo-saxon. En pensant à ces Assises et en les préparant, nous nous sommes rendu compte tous ensemble, quand on cherchait des œuvres à aborder et

des orientations, qu'une des difficultés sur lesquelles on butait était que, chaque fois qu'on disait : "On pourrait parler de ce bouquin, ou de celui-là", c'était toujours un livre du domaine anglo-saxon. Ce n'est pas parce qu'on est des anglicistes, il y avait aussi des germanistes ou autres. Puis on lit aussi dans d'autres langues, je lis de la littérature russe. Cela m'a beaucoup troublée. En particulier dans le domaine français. Heureusement on a le Petit Nicolas qui va venir à notre secours demain. Pour moi, *Le Petit Nicolas* a été une formation pour fabriquer la voix de l'enfance, c'est une voix de l'enfance complètement familière, qui sonne juste. Personne ne parle comme ça.

MAYA MICHALON

Elle est totalement artificielle mais elle est juste.

AGNÈS DESARTHE

C'est incroyablement juste. C'est une bonne école littéraire, et comme je l'ai lu de manière très précoce, ça m'est resté. Et je me suis demandé s'il n'y avait pas un lien entre la voix de l'enfant en littérature et le statut de l'enfant, socialement, dans les civilisations. La littérature étant quand même un objet culturel et un résultat culturel, il y avait dans certaines littératures une absence flagrante de la voix de l'enfant ; la littérature française est une de ces littératures-là. En me posant des questions sur la pédagogie, j'ai beaucoup étudié Janusz Korczak, qui est un pédagogue polonais. Il fait des observations sur l'enfance ; il regarde les enfants, quand ils dorment, quand ils s'éveillent, quand ils discutent, et il rend compte de cela. Cette façon de travailler la pédagogie est très marginale. D'ailleurs, Korczak n'est pas très populaire ni très utilisé en France, parce que la pédagogie française, c'est ce que disait Gaëlle : tais-toi, apprends, sois sage. Un enfant, il ne faut pas que ça dérange. La voix de l'enfant est une voix qui dérange socialement. Prenez le train. Je n'en dirai pas plus.

Comme c'est une voix qui dérange socialement, c'est aussi une voix qui dérange littérairement. C'est aussi une voix qui n'est pas correcte, puisque c'est aussi ce dont parlait Gaëlle, cet emploi incorrect, cet emploi incomplet, qui rappelle quelque chose de la fragilité de la langue. Et on ne veut pas être fragile, on veut être solide. En France, on a une littérature solide, sérieuse, on a nos classiques, on est bien adossé, etc. Donc, dans cette rencontre avec la thématique elle-même de la voix de l'enfant, cela pose des questions plus larges sur ce que l'on attend de la littérature.

Qu'est-ce que la littérature, selon les pays, est capable d'accueillir ? J'ai trouvé ça très frappant.

J'ai la chance de traduire depuis un domaine où la voix de l'enfant est très présente. La littérature enfantine a une très longue histoire dans les pays anglo-saxons, alors que chez nous la littérature enfantine est un bébé.

J'ai remarqué une chose, hier, pendant les tables rondes. Il y avait une formule qui revenait, du genre : tel livre est considéré comme un livre pour enfants, mais en fait pas du tout, c'est un livre pour adultes. Je ne mets pas du tout en cause les personnes qui disaient cela, mais c'est comme si on disait qu'un livre pour enfants est un livre inférieur. C'est la littérature d'en bas, la littérature au rabais. Parfois, c'est vrai, il y a de la très mauvaise littérature pour enfants, mais il y a tellement de mauvaise littérature pour adultes, peut-être autant, peut-être même plus, et personne ne s'en soucie !

Par exemple, cette façon de dévaloriser la littérature pour l'enfant ou avec des voix d'enfants est quelque chose qui n'existe pas dans les pays nordiques ou les pays anglo-saxons où, au contraire, elle a une très grande tradition – il y a de grands prix qui la couronnent, les écrivains pour enfants sont de grandes figures. Il y a le poète lauréat pour enfants. À un moment, c'était Anne Fine dont l'œuvre est pratiquement uniquement pour la jeunesse.

Donc, j'ai cette chance-là et cela me permettait de mettre en lumière ce point difficile qui, je crois, mérite d'être discuté, parce que ça doit ouvrir aussi sur ce genre de question.

Pour revenir à la traduction de livres pour enfants, la première question que l'on se pose – mais ça va être une question que l'on va se poser aussi dès que l'on aura une première personne – c'est comment on traduit le *preterit*. En anglais, ils ont ce merveilleux temps du passé. Il est tout simple, avec une seule syllabe, parfois deux quand il y a le *d* après, facile à faire, et idéal parce que tout le monde l'utilise, alors qu'en français on a ce foutu passé simple qui va avec l'amour – je réemprunte cette formule que je n'oublierai plus jamais, moi qui n'ai pas de mémoire ! Le passé simple est magnifique, il est d'une grande fluidité, il permet de faire la disjonction entre le ponctuel, le durable, donc il est très précieux. C'est vraiment du ciselage. Pour la représentation mentale, c'est beaucoup plus précis. Mais personne ne parle au passé simple et, en fait, quand on a du récit à la première personne et du récit d'enfant, c'est très difficile de l'utiliser. On se retrouve alors avec du passé composé et la lourdeur du temps composé avec tous

ces auxiliaires qui reviennent. En plus, on n'a pas droit à la répétition, en français. Comme je le disais ce matin, c'est pratiquement la peine de mort, quand on fait des répétitions en français. Je continue à les faire parce que j'aime vivre dangereusement, mais c'est très malvenu.

Donc, il va forcément y avoir une réflexion sur le temps. La plupart du temps, on va utiliser le passé composé. Je l'utilise très souvent en râlant. Dans *Paulus*, il y a beaucoup de choses au passé simple, mais c'est parce que c'était moi qui commandais. Je pouvais dire : c'est mon caprice d'auteur ! Mais quand je suis en traduction, je suis censée être plus souple.

Par ailleurs, il y a forcément beaucoup de jeux de mots, puisque l'enfant, comme je le disais tout à l'heure, questionne sans arrêt les mots. Vous allez avoir encore plus de jeux de mots dans la littérature enfantine que dans la littérature pour adultes, et le jeu de mots est une des choses les plus difficiles à traduire et à exporter. Souvent, les jeux de mots sont sur des objets culturels, on est obligé de pratiquer des transpositions. Il y en a encore plus dans les livres pour enfants, mais c'est une problématique de traduction générale : comment on traduit le jeu de mots, qu'est-ce qu'on en fait ?

MAYA MICHALON

Voilà un exemple de jeu de mots. On est avec Anastasia qui est fille unique et qui vient d'apprendre que ses parents vont avoir un bébé :

– Mais qu'est-ce que vous essayez de faire, là, entrer dans le Guinness des records ? demanda-t-elle à sa mère. Tu es trop vieille pour avoir un bébé.

– Trente-cinq ans, demanda sa mère, les sourcils levés, trente-cinq ans c'est trop vieux ? Trente-cinq ans vont suffire à me faire entrer dans le Guinness ? Voyons, Anastasia, trente-cinq ans c'est la fleur de l'âge.

– Dix ans, marmonna Anastasia, c'est dix ans, la fleur de l'âge.

– Vous avez tout faux, dit le père d'Anastasia, toutes les deux. La fleur de l'âge, c'est quarante-cinq ans. Je suis en plein dans la fleur de l'âge.

– De toute façon, ajouta Anastasia, vous n'avez pas besoin d'un bébé, vous m'avez moi.

Bête, bête, archi-bête, pensa-t-elle aussitôt, je suis la fille la plus bête du monde, parce que je suis la seule, bon sang de bonsoir, la seule au monde, mes parents inclus, à penser que je suis assez importante pour être le seul enfant de cette famille.

Sa mère était assise, le visage triste, les yeux fixés sur une tache terre d'ombre brûlée qui ornait le dos de sa main. Son père roula des yeux,

comme il le faisait chaque fois que les Patriotes perdaient le ballon juste après l'engagement.

– Oui, dit-il, nous t'avons toi, c'est incontestable.

Il y eut un long silence.

– Alors, dit Anastasia, au bout d'un long moment, vous n'avez pas changé d'avis ?

Sa mère se frotta le ventre de sa main tachée de peinture.

– C'est trop tard pour reculer, Anastasia, c'est un fait accompli, dit son père.

– Tu sais bien que je ne comprends pas le grec, papa.

(Rires.)

Vous avez saisi ? J'ai relu trois fois. *C'est un feta compli.*

– C'est du français.

– Alors, je ne comprends pas non plus le français. Qu'est-ce que c'est, un feta compli, un synonyme de bébé ?

– “Dans le cas présent, je crois bien que oui, un synonyme de bébé garçon.

(Rires.)

Ce jeu de mots, justement, pour terminer avec un exemple concret. Le “feta compli”, vous vous en souvenez, ça date un peu ?

AGNÈS DESARTHE

Absolument pas. J'ai même dit que j'avais traduit en utilisant le passé composé, alors qu'il y a du passé simple. Je suis très contente. J'adore le passé simple, je milite pour son utilisation et sa pérennisation. Non, je ne me souviens pas. Heureusement qu'on ne retient pas ce genre de chose. C'est comme la douleur, quand elle s'arrête on n'y pense plus, on est content et on continue. Les jeux de mots, c'est exactement cela, c'est la douleur et la joie du traducteur. Au moment où il le voit arriver, c'est la douleur, et après c'est le soulagement, il est derrière soi et on avance. Je ne me souviens pas très bien, mais je sais qu'il y en avait beaucoup. Lois Lowry est un des écrivains les plus drôles qui existe.

MAYA MICHALON

C'est vraiment savoureux. Avant de vous passer la parole, je voulais vous faire entendre une dernière phrase tirée de *Paulus*, sur la place des chansons chez les enfants. On a tous des histoires d'enfants qui ont leurs

propres versions de chansons. Voici *La Marseillaise* de Judith, la petite sœur de six ans et demi : “Marchons, marchons, quinze sangs impurs la preuve nos sillons.”

(*Rires.*)

Il y a aussi un petit garçon qui chante : “Contre nous de la pyramide.”

(*Rires.*)

Ça me faisait plaisir de citer cette *Marseillaise*. Y a-t-il des questions, des réflexions, pour prolonger quelques minutes encore ce débat, avant que nous concluions ?

JÖRN CAMBRELENG

Pour revenir sur le travail de préparation que nous avons eu au conseil d'ATLAS, et le fait que l'on tombait toujours sur des textes anglo-saxons, il est une théorie que j'ai entendue et je m'en suis ouvert aux membres d'ATLAS. J'avais rencontré lors du travail de préparation une jeune chercheuse qui disait : “Oui, c'est normal, ce sont les Britanniques qui ont inventé la chambre d'enfant, et c'est lié.” Je voulais juste lancer cela à la cantonade pour savoir s'il y a des gens qui pourraient corroborer cette théorie ou pas : l'apparition de la voix de l'enfant en littérature est liée au fait que, tout d'un coup, l'enfant a une chambre à soi.

MAYA MICHALON

C'est une piste de réflexion. Est-ce que vous avez un avis sur cette question, le parallèle entre l'émergence des voix d'enfants ou de la littérature pour enfants et l'apparition de la chambre pour enfants ?

AGNÈS DESARTHE

Pour moi, ça a à voir avec le statut de l'enfant. Qu'il ait une chambre ou pas, c'est encore autre chose, mais ça a certainement à voir avec son statut. Est-ce qu'on pensait à la nursery ? C'est ça, la chambre de l'enfant ? Je ne sais pas. Comment sait-on que ce sont les Anglais qui ont inventé les chambres d'enfants ?

JÖRN CAMBRELENG

Bonne question. C'est justement parce que je suis resté un peu court sur cette théorie que j'avais envie que quelqu'un la complète, mais apparemment c'est le fiasco !

MAYA MICHALON

C'est une réalité historique à creuser.

UN INTERVENANT

Je voudrais revenir sur le voyage à pied de Paris à Champigny. Je trouve que c'est une histoire très intéressante. Je voudrais défendre la grand-mère, en fait. Elle dit des choses assez justes. C'est une situation inversée, paradoxale, où l'enfant est le "sachant" ; c'est lui qui lui décrypte ce qu'il se passe dans le métro, par exemple. Cette histoire nous dit aussi que les adultes, parfois, ont cessé de s'interroger. Quand la grand-mère voit le clochard, elle ne veut pas repartir en le laissant comme ça, et l'enfant lui dit : "Mais c'est un clochard, c'est normal." Finalement, les enfants seraient ceux qui continuent à questionner, qui apportent le questionnement aux adultes, et les adultes qui le repoussent d'un revers de la main en disant : "On ne peut rien faire, il faut être rapide, il faut être efficace."

Si on pousse plus loin, on ne peut pas s'occuper des personnes âgées, donc on va les laisser tomber. Je me rends compte que ce n'est pas vraiment une question, mais je voudrais vous entendre là-dessus, sur le rapport que les adultes entretiennent avec les questions des enfants, comment ils peuvent les ignorer ou les reprendre à leur compte éventuellement.

GIL BEN AYCH

C'est intéressant, ce que vous venez de dire. Oui, la grand-mère c'est la protestation humaine contre les conditions de vie qu'elle découvre dans la France soi-disant civilisée, pour elle. Elle s'attendait à trouver des gens qui vivaient mieux qu'en Algérie, et elle voit qu'il n'y a aucune solidarité, qu'on vend des choses qu'il est aberrant de vendre, comme de l'eau. À un moment donné, elle voit des femmes dans un café qui fument et qui boivent du vin rouge. On est à Pigalle. Elle veut rentrer dans le café et son petit-fils la dissuade, parce qu'elle veut leur dire qu'il faut qu'elles rentrent chez elles pour s'occuper des enfants !

(Rires.)

Et il ne sait même pas lui expliquer de quoi il s'agit. C'est une protestation humaine, depuis le début et pendant tout le voyage, de quelqu'un qui a des repères et qui est atterré par des conditions de vie considérées comme normales, mais inhumaines pour elle. C'est une critique de l'inhumanité de la société de 1962, qui est encore d'une actualité tout à fait brûlante. Il y a aussi des discussions sur les religions et sur le fait

qu'on va dans une municipalité communiste. Il y a tout cet aspect-là qui est présent.

Je me permets de signaler que j'ai écrit une suite qui est encore inédite, qui s'intitule *La Lettre rêvée d'Étoile*. J'en dis quelques mots, parce que ça prolonge votre question. Dans *La Lettre rêvée d'Étoile*, je me situe la veille du *Voyage de Mémé*. Elle est à Paris. Il y a trois parties. Dans la première partie, elle n'arrive pas à dormir, alors que son petit-fils dort pour l'emmener le lendemain. Elle rêve d'écrire une lettre, mais elle est analphabète, elle ne sait pas écrire, donc elle imagine que son petit-fils va l'aider à écrire une lettre à ses proches, parce qu'elle va déménager pour la troisième fois. Elle fait comme si son petit-fils était réveillé et elle lui dit : "Je voudrais écrire une lettre originale." Il lui donne, sur cent pages de la première partie, tous les exemples, d'Homère à Duras. Et elle dit : "C'est pas assez original pour moi, mais donne-moi la définition d'original." Il lui dit : "C'est une histoire qu'on n'a pas encore vécue, dans une langue qu'on n'a pas encore écrite." Alors, elle dit : "Je vais raconter ce que je vais vivre demain en allant à Champigny."

Donc, j'ai réécrit dix lignes par dix lignes *Le Voyage de Mémé* et elle l'a commenté, dans la deuxième partie. Et dans la troisième partie, je me suis adressé à Borges qui, dans le fameux texte sur *Don Quichotte*, dit que celui qui serait le plus original serait celui qui serait capable de réécrire *Don Quichotte* comme si c'était un texte original. Borges, à mon avis, a une conception théologique de la littérature. Il pense que seul Dieu est original, les hommes ne sont que des copies.

Il y a très peu de chances pour que ma grand-mère ait pensé cette nuit-là que je serais écrivain vingt ans plus tard et que j'écrirais *Le Voyage de Mémé*, mais comme cette chance n'est pas nulle, je l'ai réalisée dans *La Lettre rêvée d'Étoile*.

MAYA MICHALON

Merci pour cette réponse. Peut-être une dernière question ?

FRANÇOISE WUILMART

Dans *Le Voyage de Mémé*, pour moi, c'est elle qui a la voix de l'enfant. Est-ce que je me trompe ? Parce qu'il y a un mot qui n'a pas encore été prononcé à propos de la voix de l'enfant, c'est celui d'"innocence". On découvre encore, sans être corrompu par toutes les strates culturelles et autres qui vont venir brouiller notre cerveau. J'ai l'impression que cette

grand-mère, c'est la voix de l'enfance. C'est comme cela que je l'ai ressenti. Qu'est-ce que vous en pensez ?

GIL BEN AYCH

C'est tout à fait vrai, mais c'est la voix de l'enfant quand il habitait en Algérie. Maintenant qu'il habite en France depuis six ans, il a appris le mode de vie du Nord, des civilisés. C'est la voix de l'enfant tel qu'il était avant de venir en France. Depuis qu'il est en France, il a appris le mode de vie occidental, la rapidité, l'indifférence aux autres, l'égoïsme, le ceci, le cela, et toute la justification de l'inhumanité de l'humanité. Il la défend parce qu'il est obligé de l'emmener à Champigny pour rejoindre les autres, et en même temps il la comprend. Le gamin est vraiment clivé. Dans ce sens-là, la grand-mère ne représente pas seulement la voix de l'enfant, elle représente la voix de l'humanité colonisée. Elle a été colonisée. Même à des gens d'origine juive aujourd'hui et quelquefois des instituteurs, j'apprends que, pour les Juifs d'Algérie, les Arabes sont des colons. Ils sont arrivés sept siècles après eux. La différence entre les Arabes et les Français est que les Arabes ont réussi leur colonisation, alors que les Français ont échoué, à la limite, parce qu'il fallait qu'elle dure ce qu'elle dure.

Donc, c'est une représentante de l'humanité du Sud, pauvre, peu cultivée, mais avec sa culture et ses références archaïques de critique du monde moderne contemporain, capitaliste, efficace, technologique, etc. Oui, effectivement, dans ce sens-là elle a la voix de l'enfant, la voix de tous les opprimés, de ce que l'on appelle le "tiers-monde".

MAYA MICHALON

Pour conclure, et peut-être vous laisser l'occasion de poursuivre les échanges de manière plus informelle, je voudrais vous lire l'extrait d'un article écrit par Gaëlle Obiégly et publié la NRF, dans le numéro qui s'intitule *L'Enfance de la Littérature*²¹ :

Il y avait quelques précautions à prendre pour ne pas avoir de malheurs. L'instinct de vie me poussait à ne pas manger de fruits à noyau ni de pommes rouges, à répondre à chacun sur le même ton poliment détaché, à ne pas faire de promenade en forêt avec mes parents, à ne pas exposer

21. *L'enfance de la littérature*, juin 2013, édition de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *La Nouvelle Revue Française* (n° 605), Gallimard.

mon regard. Cette hygiène me venait des livres. J'en avais tiré des leçons. J'ai toujours fait usage des textes. À un moment, ils m'arrivaient, trouvés, donnés, imposés. Je n'y cherchais rien, et certainement pas à me cultiver. J'ouvrais avec curiosité ce qui se trouvait à ma hauteur. Celle-ci me préservait des miroirs qui sont souvent au niveau des adultes.

Merci beaucoup. Merci à tous les trois pour votre présence.

(Applaudissements.)

CARTE BLANCHE A DANIEL LOAYZA

Enfantines

Pour Agnès et Jörn, *sine quibus non*

J'ai ici une introduction. En guise de titre, j'ai écrit : "Vous qui comptiez assister à une conférence dans les formes, perdez toute espérance." C'est un peu long, mais les titres longs sont à la mode en ce moment. En fait, c'est plutôt une promenade ou une marelle que je vais vous proposer. Une promenade ou une marelle qui était censée porter sur les voix de l'enfance, si j'ai bien relu le programme. Figurez-vous que, ventre à terre, je m'étais lancé sur un tout autre sujet, qui était "la voix des enfants". Je crois qu'il en restera quelques traces dans cette marelle, mais après tout, même s'il y a contresens, il ne sera pas tout à fait hors sujet, du moins je l'espère. En tout cas, je vous présente d'avance mes excuses pour mon esprit d'escalier.

Je ne sais pas si on arrivera au bout de cette marelle. Je ne voudrais pas être trop long. Je m'interdis absolument de dépasser une heure dans une salle aussi petite et confinée, où la température monte aussi vite, d'autant que la salle a déjà été chauffée auparavant. Donc je ne sais pas jusqu'où nous irons dans cette marelle. Je peux vous dire qu'il sera question de Lucrèce, ce sera le morceau de résistance. Peut-être aussi de Shakespeare, mais c'est plus improbable. Il sera peut-être question du dieu Hermès, et/ou de Minou Drouet – je sais que le sujet intéresse Jörn : si on faisait voter la salle, toi, tu voterai pour Minou Drouet. Et je voudrais parler aussi d'un enfant moins connu, dont on ignore la date de naissance exacte, mais il est né en 1777, vous verrez de qui il s'agit si je pense à parler de lui. Voilà.

Alors, pour être sûr de ne pas me perdre en route, contrairement à ce qui est écrit ici, je pense que je vais commencer non pas par la pièce de résistance, mais par autre chose. Pour être sûr de ne pas être tout à fait hors sujet, je veux prendre une garantie : je vais d'abord vous parler d'un texte que j'ai beaucoup, beaucoup aimé. Autrement dit, je voudrais faire un peu de publicité. C'est rare, pour quelqu'un dans ma position, de pouvoir faire de la publicité devant un public captif. Je voudrais faire de la publicité pour un texte que vous ne trouverez pas en librairie, mais que vous y trouverez bientôt, j'espère²². Cela devrait se faire, puisque c'est un texte qui a eu l'aide à la traduction de la Maison Antoine Vitez – c'est un texte de théâtre – et qui a également eu l'aide du Centre national du théâtre (CNT), pour pouvoir être créé au théâtre. Il s'agit d'une pièce d'un auteur contemporain, donc, qui s'appelle Tiago Rodrigues, qui est lisboète, et le texte s'appelle *Tristesse et joie dans la vie des girafes*. Vous voyez, le texte existe, il est bien là, pas encore sous forme de livre, et c'est un texte qui, lui, n'est pas du tout hors sujet. Et pour vous le prouver, je vais peut-être vous en lire quelques lignes, les premières. Le personnage qui parle, acte I, scène 1, s'appelle Girafe. Il s'agit d'une petite fille de neuf ans. J'étais donc Geneviève Brisac²³, me voici maintenant petite fille de neuf ans, pour vous, Girafe.

Me voici en position de présenter un exposé intitulé *Tristesse et joie dans la vie des girafes*. J'espère que vous aurez plaisir à voir ce travail, et que vous ne serez pas guettés par l'ennui. Un exposé est une recherche, faite par un ou plusieurs élèves dans le but de le présenter à l'école. L'école est le bâtiment où les élèves absorbent l'éducation. L'éducation est un ensemble de règles pour le développement du corps et de l'esprit. Ça c'est mon corps, et ça c'est un corps géant pour mon âge, ça c'est mon esprit, l'esprit est invisible mais je vous jure que c'est un esprit géant pour mon âge. Mon âge a neuf ans, un mois et douze jours, à compter du moment où je suis née, incluant les années bissextiles. Je suis par conséquent un enfant. Un enfant est la version minimale d'une personne. Une personne est un mammifère bipède de genre humain avec un langage hautement développé. Les personnes de sexe masculin sont des hommes. Les personnes de sexe féminin sont des

22. Le texte est paru depuis (le 23 mars 2016) aux éditions des Solitaires Intempestifs.

23. Daniel Loayza nous a fait l'amitié de remplacer pour cette Carte blanche Geneviève Brisac, obligée de se décommander tardivement (N.d.E.).

femmes. Les mammifères bipèdes du genre humain avec un langage hautement développé vivent en groupes, composés par des ascendants et des descendants. Les ascendants sont ceux qui sont passés avant, les descendants sont ceux qui passent maintenant et qui descendent de ceux qui sont passés avant. Ça, c'est le corps de l'homme qui est mon père, etc., etc.

Vous voyez, la page est assez compacte, mais rassurez-vous, ça ne dure pas longtemps. Et une très belle histoire et une très belle intrigue s'engagent, parce que cette petite fille, qui s'adresse à vous, par mon truchement, cette petite fille a un ours en peluche qui s'appelle Judy Garland, qui, lui, est un ours en peluche, le premier que je connaisse dans son genre, qui est à la fois suicidaire et ordurier. Judy Garland veut mourir et emploie des tas de mots interdits aux filles de neuf ans, comme "putain", "merde", "chier", et dialogue sans cesse avec cette petite fille qui, vous l'avez vu, a un vocabulaire très, très, très développé pour son âge. Ce vocabulaire s'explique – le sujet c'était bien "la voix des enfants", on est là en plein dedans, je suppose – par le fait que sa mère écrivait, je dis "écrivait" parce que sa mère est morte et avait l'amour du dictionnaire. Sa mère, tous les jours, laissait de petits Post-it codés sur le frigo, ou ailleurs, pour sa fille, en indiquant une page ou une ligne d'un dictionnaire portugais de référence. Et la fille, en allant à la page et en comptant les lignes, tombait sur le bon mot et reconstituait les messages que sa maman lui laissait. D'où la passion de la fille pour le dictionnaire. Et sa maman lui a appris qu'il fallait toujours employer les mots exacts. Vous voyez qu'elle s'y applique. Son père est resté seul. Son père va être obligé de suspendre la souscription à Disney Channel. Alors la petite fille, pas contente, avec son petit ours sous le bras, va partir dans Lisbonne pour essayer de trouver de quoi se payer l'abonnement à Disney Channel, mais à vie. Elle cherche carrément cinquante mille euros d'un seul coup. Et son errance, comme ça, va la conduire presque tout de suite jusque chez le Premier ministre, à qui, par un chantage ignoble au scandale pédophile... parce que la petite fille en route dans Lisbonne, roulant sa bosse, rencontre des gens et fait des expériences et apprend des choses, elle apprend par exemple ce qu'est un rapport de force... donc, cette petite fille, par un chantage ignoble à l'image, réussit à extorquer au Premier ministre la signature d'un décret l'autorisant à braquer une banque pour encaisser cinquante mille euros. Le ministre va signer. Il est prêt à signer. Il signe. Et là, l'ours dit à la petite fille : "Mais tant qu'on y est, puisqu'il

est en train de faire une loi, il pourrait peut-être ajouter que ta maman peut revenir, aussi.” Et là, la petite fille dit : “Non, ça non.” “Comment ça, non, mais profite-en, c’est l’occasion ou jamais !” Et le ministre dit : “Oui, je peux écrire ce que tu veux.” Mais la petite fille : “Non, non, ça ne fait rien, ça ne fait rien.” Elle laisse la feuille et elle s’en va. Je ne vous raconte pas la dernière scène, celle-là, c’est l’avant-dernière. Mais tout à coup cette histoire, qui paraissait farfelue, absurde, un peu délirante, se découvre après coup comme étant une sorte de rêve solitaire d’une petite fille accrochée à tout ce qui lui reste, à son nounours suicidaire, et à ce livre que sa mère aimait tant. Mais ce rêve, si merveilleux qu’il soit, elle ne va pas se permettre de le rêver jusqu’à rêver l’impossible, jusqu’à rêver le retour de sa mère. Là, non, quand même, même dans le rêve il y a des limites. Et les dernières paroles, je vous les donne tout de suite même si je pensais les garder pour la fin, mais vous avez compris que je suis du genre un peu désordonné :

Ça, c’est la fin du jour où j’ai grandi. Ça, c’est moi ici et maintenant en position de finaliser mon exposé intitulé *Tristesse et joie dans la vie des girafes*. J’espère que vous avez eu plaisir à voir ce travail, et que l’ennui ne vous a pas guettés.

Autrement dit, cette histoire, c’est bien l’histoire d’une petite fille qui doit apprendre à faire le deuil de sa mère, parce qu’il n’y a pas d’autre voie pour grandir. C’est un texte poignant, et on y entend une voix de petite fille, on y entend une voix d’enfant, telle que moi je n’en avais jamais lu auparavant. J’ai hâte de voir ça au théâtre, et j’ai été vraiment enchanté de lire cette traduction de Thomas Quillardet, que je ne connais pas par ailleurs, traducteur du portugais. Le texte français est un texte superbe, il paraît écrit en français. Donc, bénis soient les traducteurs du portugais, entre autres. Voilà, c’est la fin de ma page de publicité, et comme dirait la girafe : “J’essaie de revenir dans le fil de mon exposé.”

Je vous avais dit que je parlerais de quelqu’un qui est né en 1777. Avant d’entrer dans le vif du sujet, cela va se présenter sous forme de petit jeu. Il s’agit également d’une parole d’enfant. Vous voyez, ce n’est pas ici la voix de l’enfance, mais la voix, la parole de l’enfant... Enfin. En l’occurrence, cette parole est authentique, elle a dû être prononcée vers 1784, puisque l’enfant en question avait sept ans. Cet enfant était un fils de maçon dans un village, pas loin de la ville allemande de Brunswick. Et ce petit garçon allait à une école communale, une école fréquentée par une centaine

d'autres enfants de tous âges, et qui était gérée par un instituteur comme on les faisait parfois à l'époque, c'est-à-dire quelqu'un d'assez brutal, dont les méthodes pédagogiques consistaient essentiellement à taper sur les gens qui ouvraient la bouche. Un jour, les enfants ont été trop nombreux à ouvrir la bouche. Alors, leur instituteur ne les a pas seulement frappés, il a flanqué aux enfants une punition collective. Aujourd'hui, comme vous savez, la loi interdit les punitions collectives, mais à l'époque, c'était possible. Il leur a dit de prendre leur ardoise et de faire une addition. Ils avaient une heure pour additionner, disons, tous les nombres de 1 à 100. Et il s'est assis, sans doute en ricanant... "Et je ne veux pas entendre voler..." Il avait à peine fini d'énoncer le problème qu'un petit garçon de sept ans est arrivé avec son ardoise et l'a posée, retournée, sur le bureau du maître, en disant "*Ligget se...*", paraît-il, en dialecte du XVIII^e de la région de Brunswick. En allemand contemporain, ce serait quelque chose comme "*Da liegt's...*" C'est bien ça ? Merci aux germanistes qui sont présents. Et il est allé se rasseoir et bayer aux corneilles. Et l'instituteur a médité pendant une heure la punition qu'il allait lui infliger pour avoir écrit n'importe quoi et s'être fichu de lui. Et puis au bout d'une heure, il y avait une pile d'ardoises, et l'instituteur a commencé à les jeter les unes derrière les autres, parce que toutes les réponses étaient ineptes. Et il est arrivé à la première, et là, il y avait simplement la réponse juste. Voilà.

Le petit garçon de sept ans en question, qui avait prononcé cette parole et dont on entendait la voix pour la première fois dans l'histoire, ce petit garçon s'appelait, vous l'avez peut-être deviné, Carl Friedrich Gauss. Il avait sept ans, et l'instituteur, éberlué, lui a demandé : "Quoi, tu le savais déjà ?" Et Gauss a répondu non. "Mais alors, comment tu as fait ?" Et Gauss le lui a expliqué. Et donc, le petit jeu : il vous reste environ quarante minutes pour essayer de trouver à votre tour ce qu'a trouvé ce petit garçon de sept ans. Comment a-t-il fait, quel raccourci a-t-il aperçu, ce petit garçon de sept ans, pour résoudre cette addition à cent termes, en un éclair de seconde ? Ceux d'entre vous qui connaissent la réponse, les éventuels mathématiciens, s'il vous plaît ne soufflez pas et ne trichez pas. Celui qui sait ne le dit pas. Et comme disait Groucho Marx, même un enfant de cinq ans pourrait faire ça – qu'on m'amène un enfant de cinq ans ! Là, en l'occurrence, il en avait sept. Ou peut-être dix. Voilà. Je vous laisse réfléchir mais je reste avec vous. Laissez ça tourner dans un fond de votre inconscient, et en attendant, on va peut-être entrer dans ce fameux vif du sujet.

Mon premier réflexe avait été de vous parler des voix d'enfants dans l'Antiquité, parce qu'aussi bien, après tout, comme le rappelait Jörn gentiment, l'Antiquité c'était un tout petit peu ma spécialité, ma partie, avant que je ne file travailler dans un théâtre. J'ai quitté l'université pour travailler dans un théâtre, mais avant de quitter l'université, j'essayais d'être helléniste. On m'avait collé dans un poste en latin, vous allez vous en apercevoir, j'ai essayé de faire de la philo grecque, mais on m'a collé à un poste de littérature latine. Et donc, j'étais helléniste, certainement pas aussi éminent que M. Wismann, que j'ai aperçu hier soir, j'espère qu'il n'est pas là, car là, pour le coup, ce ne serait pas une crise de trac que j'aurais, mais de l'asthme et des convulsions. Donc, j'étais helléniste et je me suis dit : je vais parler aux gens de quelque chose que je sais à peu près, je vais leur faire un petit itinéraire à travers les voix d'enfants dans l'Antiquité classique.

Je vais commencer par Homère, après tout. Homère, c'est la source de notre littérature. J'ai commencé à relire, en essayant de m'aider de mes souvenirs, l'*Iliade* et l'*Odyssee*, et je me suis aperçu que décidément, si ma mémoire ne me trompait pas, ça ne grouillait pas d'enfants là-dedans. Je me suis dit : enfin quand même, quand même, il doit y avoir des voix d'enfants, là-dedans, au moins quelques-unes. Dans l'*Iliade*, ce n'est pas étonnant qu'il n'y en ait pas, puisque vous le savez, c'est l'histoire d'un long massacre. Donc des voix d'enfants, il n'y en a pas trop. Il y a Astyanax, le fils d'Hector, qui dit adieu à son père, ou plutôt à qui son père dit au revoir quand il va se battre. Hector se penche au-dessus d'Astyanax que porte Andromaque, il se penche au-dessus de son fils, mais l'enfant prend peur devant le casque étincelant de son père et se met à pleurer. Cela fait beaucoup rire le papa et la maman. Première voix d'enfant dans la littérature, un enfant qui pleure. Un *infans*, plus exactement, c'est-à-dire un être qui n'a pas encore accès à la parole articulée. Je me dis : non, ce n'est pas une bonne entrée en matière, il doit y avoir quelque chose d'autre. Je suis remonté au chant IX de l'*Iliade*, et dans le chant IX vous avez Phénix, le précepteur d'Achille. Le chant IX, c'est le chant que dans les études grecques on appelle "les Ambassades". Depuis qu'Achille boude et ne veut pas aller combattre, les choses vont de plus en plus mal pour les Grecs. Alors Agamemnon se résout à lui envoyer une ambassade. Cette ambassade est choisie de façon à persuader Achille, ou avoir des chances de le persuader au mieux. Vous avez Ulysse, le plus subtil parleur de l'armée, Phénix, le vieux précepteur d'Achille, et vous avez Ajax, le

taiseux, le silencieux, le taciturne, mais le meilleur guerrier et le plus noble après Achille. Donc un homme qui vaut par son verbe, un homme qui vaut par ses attaches affectives avec celui qu'il faut persuader, et puis un homme qui le respecte, tout simplement, et qui vaut par ses actes. Tous les trois échoueront pour trois raisons différentes. Même Phénix, qui est le deuxième à parler, échoue. Mais que dit-il à Achille ? Il dit à peu près : "Achille, je t'en prie, tu me connais, souviens-toi, c'est moi, Phénix, je te connais depuis tout petit, je t'ai donné à manger, je t'ai nourri, je t'ai fait sauter sur mes genoux" (c'est quand même très émouvant, ce vieil homme qui parle à Achille, le guerrier le plus farouche), "c'est moi qui t'ai donné la becquée, et quand tu me vomissais dessus, c'est moi qui t'essuyais." Et c'est tout ! Là non plus, l'enfant n'a rien dit, c'est aussi un *infans*, c'est aussi un bébé, et sa seule manifestation orale, c'est de vomir sur son précepteur. Bon. Homère n'est pas une bonne entrée en matière.

Mais alors qui ? Alors, sous le nom d'Homère, il y a aussi les hymnes homériques. Et là, bonne pioche. Dans les hymnes homériques, vous avez un hymne qui est un hymne à Hermès. Le temps file, je n'aurai pas le temps d'en parler davantage, mais j'aurais pu. L'hymne à Hermès est un hymne qui célèbre la naissance d'Hermès et qui raconte comment ce galopin, dès sa naissance, à peine né, le jour même, quasiment, est allé voler un troupeau de cinquante vaches appartenant à son frère Apollon, peu après avoir croisé la route d'une tortue. Je vais quand même vous en lire un bout car c'est formidable, je ne résiste pas, tant pis.

Après qu'il eut jailli des flancs immortels de sa mère, il ne devait pas rester longtemps dans son berceau sacré : au contraire, cet enfant-là, franchissant le seuil de l'autre élevé, se mettait déjà à la recherche des vaches d'Apollon. En ce lieu, il trouva une tortue, qui lui procura des jouissances sans nombre : Hermès sut le premier fabriquer un instrument de musique avec la tortue qu'il rencontra sur la porte de la cour cependant que, d'un pas nonchalant, elle paissait devant la demeure l'herbe fleurie. Le fils bienfaisant de Zeus la considéra, se mit à rire, et lui tint aussitôt ce langage : *(enfin un enfant qui parle ! et même, un nouveau-né !)* "La riche aubaine que me voilà ! Je ne la dédaigne pas. Salut, beauté charmante qui rythmes la danse, compagne des festins ! Que j'ai de plaisir à te voir paraître ! D'où vient ce beau jouet ? Tu es carapace aux reflets changeants, une tortue qui vit dans la montagne. Hé bien ! je vais te prendre, et t'emporter dans ma maison : loin de te mépriser, je tirerai quelque chose de toi, et serai le

premier à qui tu serviras. On est bien mieux chez soi : dehors, on se ruine. Vivante, tu protégeras contre la magie malfaisante ; mais une fois morte, tu pourrais chanter fort bien.” Il parlait ainsi, et, la prenant à deux mains, il rentra chez lui avec cet aimable jouet. Alors, retournant la bête, avec un burin de fer mat il arracha la moelle de vie à la tortue des montagnes. Comme une pensée rapide traverse le cœur d’un homme que hantent de pressants soucis, ou comme on voit tourner les feux d’un regard, ainsi le glorieux Hermès méditait à la fois des paroles et des actes. Il tailla des tiges de roseau, etc., etc.²⁴.

Comme vous voyez, cet enfant, à peine né, pense à sortir. À peine sorti, il tombe sur une tortue. À peine il a vu la tortue, il voit en elle l’instrument de musique qu’il va inventer et qui lui évitera de se faire flanquer une bonne fessée par Apollon quand il lui aura volé ses vaches, parce que son grand frère Apollon, quand même, a la dent dure. Mais Hermès va lui faire cadeau de la lyre, car c’est Hermès qui, dès sa naissance, invente la lyre dont se servira Apollon pour chanter. Voilà donc enfin un enfant qui parle. Oui, mais cet enfant n’est pas n’importe quel enfant, c’est un dieu ! C’est Hermès, qui, comme vous le constatez, ne passe pas par la case de l’*infantia*, c’est-à-dire par la case de l’enfance, au sens strictement étymologique du terme, puisque l’*infantia*, n’est-ce pas, c’est le fait de ne pas pouvoir – avec le *in* privatif, et le verbe *fari* –, le fait d’être encore incapable de parler. Or Hermès ne passe pas par cette case. Il traverse le temps de l’enfance comme une flèche. Mauvaise pioche ! Éliminé !

Bon, je redescends jusqu’aux tragiques chers à mon cœur, Eschyle, Sophocle et Euripide. Et là, pour être très bref, vous ne trouverez pas d’enfants non plus. Vous trouverez des personnages d’enfants, mais qui sont interprétés par des figurants muets, ou parfois remplacés par des poupées. Donc voilà, là non plus pas de parole d’enfant. Pas de voix enfantine.

Je vous avais apporté, au cas où (car dans ma folie je pensais avoir le temps), je vous avais apporté deux exemples de cette absence de voix. Je vous avais apporté mon vieux Sophocle de la collection “Budé” avec *Ajax* dedans, très belle pièce. Dans *Ajax*, vous avez un enfant, vous avez un *infans*. Il est tellement *infans* qu’il ne décoince pas un seul mot. C’est son père qui lui parle, qui lui dit des choses sur l’enfance, qui lui dit que l’enfance

24. Traduction de Jean Humbert (Homère, *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1936).

c'est mieux que tout, parce qu'on n'est pas conscient, parce qu'on n'a pas la conscience, parce qu'on ne parle, qu'on ne pense pas. Là-dessus, son père lui donne son bouclier et va se suicider²⁵. Alors, je me suis encore dit non, ce n'est pas un bon exemple, qu'est-ce qu'il y a comme autres enfants dans les mythes grecs ? Ah oui ! Je me souviens, je me souviens, il y a les enfants de Médée... qui ne parlent pas non plus. C'est Médée qui fait les questions et les réponses. Mais voici un enfant d'Euripide, et là il parle, il parle beaucoup, attendez, il fait même le prologue, et les prologues d'Euripide, ça peut être long. Cet enfant parle sur cinquante-huit vers. Rassurez-vous, nous n'allons pas les lire tous, vous allez très vite comprendre pourquoi. Voici donc les premiers des cinquante-huit vers d'une parole d'enfant, d'une parole enfantine, chez Euripide. On n'ira pas au bout.

*Ἦκω νεκρῶν κευδμῶνα καὶ σκότου πύλας
 λιπῶν, ἔν' Ἀϊδης χωρὶς ἴκισται θεῶν,
 Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς γεγώς τῆς Κισσέως
 Πριάμου τε πατρός, ὅς μ', ἐπεὶ Φρυγῶν πόλιν
 κίνδυνος ἔσχε δορὶ πεσεῖν Ἑλληνικῶ,
 δείσας ὑπέξεπεμψε Τρωικῆς χθονός
 Πολυμήστορος πρὸς δῶμα Θρηκίου ξένου,
 ὅς τήνδ' ἀρίστην Χερσονησίαν πλάκα
 σπείρει, φιλιππον λαὸν εὐθύνων δορὶ*²⁶.

C'était pour vous faire un peu entendre cette langue qu'on travaille tant à faire disparaître de nos jours, alors qu'elle est déjà morte, paraît-il. Ceux d'entre vous qui ont fait du grec ont entendu passer quelques noms propres : Polydore, Hécube, Priam. Polydore est fils d'Hécube et de Priam. Ceux d'entre vous qui ont une culture classique savent déjà pourquoi je ne vais pas plus loin que les neuf premiers vers. Pour les autres, voici une traduction un peu récente.

J'ai quitté la cache des morts et les portes de l'ombre où Hadès habite à l'écart des dieux, et me voici, Polydore, enfant d'Hécube, la fille de Cissée, et de Priam, mon père, qui lorsque la cité phrygienne menaça de tomber sous la lance des Grecs, pris de peur, m'envoya en secret hors de la terre troyenne vers la maison du Thrace Polymestor, son hôte, etc.

25. Cf. Sophocle, *Ajax*, v. 545 et suiv.

26. Euripide, *Hécube*, v. 1-9.

Autrement dit, la voix que vous entendez là, c'est la voix d'un fantôme. Cet enfant est mort. Voilà pourquoi vous l'entendez. La seule raison pour laquelle vous l'entendez, c'est parce qu'il est mort. Eh oui, on l'a déjà tué, et dans sa tirade de cinquante-huit vers, il explique qui l'a tué, pourquoi, dans quelles circonstances on a découvert son corps et combien sa mère va être triste lorsqu'elle va trouver son cadavre étendu sur la grève. Cet enfant parle parce qu'il est déjà mort, parce qu'il revient de parmi les morts, et donc ce n'est pas du tout la parole d'un enfant de, disons, dix-douze ans (c'est le plus jeune des enfants de Priam), c'est la parole d'un être qui est déjà passé de l'autre côté et qui par conséquent a accédé à une autre conscience. Éliminé.

Je ne vais pas traverser toute la littérature grecque comme ça, je finis par vous déprimer, vous vous diriez : "Vraiment, vraiment, les Grecs ne s'intéressaient pas à leurs enfants." C'est tout à fait faux. Voici le seul dialogue de Platon dont les personnages soient des enfants. Il s'appelle *Lysis*. Il est superbe, il est très intéressant, lui, il mériterait vraiment qu'on y passe des heures. Je l'ai apporté quand même pour plusieurs raisons. La première, à part que c'est un livre magnifique, vraiment magnifique, c'est tout simplement que dans *Lysis*, on a ce cas unique où Socrate dialogue avec un enfant. Un enfant dont l'âge ne doit pas dépasser onze ans, d'après ce qui est dit. Le dialogue porte sur l'amitié. C'est un dialogue de ceux qu'on appelle dialogues aporétiques, c'est-à-dire qu'ils s'achèvent sur une aporie, il n'y a pas à la fin de définition de l'amitié qui soit apportée, donc le dialogue s'achève sur une sorte de constat "d'échec." C'est ce qu'on appelle les dialogues aporétiques. On peut évidemment s'interroger sur la nature de cet échec, s'il est apparent ou s'il est réel, d'autant plus que ce qu'il s'agissait de définir, c'était l'amitié. Cet enfant de onze ans avait tenté de définir l'amitié de concert avec Socrate, et l'échec tient à ce que l'enfant n'arrive pas à définir l'amitié. Mais si vous lisez le dialogue, vous vous apercevez que la définition de l'amitié est bel et bien donnée par Socrate au début. *Lysis* s'est fait un peu promener en cours de route par Socrate, et il ne s'en est pas rendu compte, mais Socrate le félicite quand même, parce que même si *Lysis* ne peut pas définir l'amitié, il a un sens vital, réel, concret, de l'amitié. Il ne définit peut-être pas l'amitié techniquement comme Socrate souhaiterait qu'on le fasse, mais il la vit, il a une très belle amitié avec son ami Ménexène. Et donc, dernier petit détail : *Lysis* est le nom propre de ce petit garçon – or en grec, *lysis*, cela signifie aussi "solution" : le dialogue est aporétique, mais son titre, c'est "solution",

et “solution”, c’est le nom propre de ce petit enfant. Donc là, il y aurait peut-être quelque chose à creuser pour ce qui est de la voix enfantine. Le problème étant que si vous lisez ce texte, vous constatez que dans le dialogue, en fait, Socrate amène Lysis à dire et à reconnaître tout de suite qu’en effet, lui, en tant qu’enfant, son objectif numéro un devrait être de sortir le plus vite possible de cet état qui est le sien et de se dépêcher de devenir un individu adulte, rationnel et apte à participer à la vie politique. Autrement dit, Lysis, tu parles d’autant mieux que tu consens à sacrifier tout ce qui est enfantin en toi. Ce qui est quand même un petit peu paradoxal pour parler des voix d’enfants dans l’Antiquité. Donc, écoutez, à tout prendre, *Lysis*, Platon, éliminés aussi.

Désespéré, je me suis dit : il faut trouver quelque chose. Et là, j’aurais pu vous parler de Xénophon et de l’enfance de Cyrus, roi des Perses. En passant au latin, j’aurais pu vous parler de saint Augustin et de ses *Confessions*... Mais je me suis rappelé Lucrèce. Mon cher Lucrèce. Auteur d’un poème qui s’intitule *De rerum natura*, *De la nature*, qui a été publié, inachevé, à peu près vers le milieu du I^{er} siècle avant Jésus-Christ et qui a été excellemment traduit par Mme José Kany-Turpin, qui s’est vue décerner en 1993 le prix Nelly Sachs, ici même à Arles par les Assises de la traduction²⁷. Ce texte est maintenant publié en édition bilingue chez Flammarion. Alors, à défaut de parler des voix de l’enfance, ou des voix enfantines, je me suis dit que je pourrais peut-être parler, à la faveur d’un jeu de mots plus ou moins vaseux, de l’enfance de la voix, c’est-à-dire de l’origine du langage, et voir si par hasard les enfants, dans ce texte, dans ce poème, n’avaient pas un rôle particulier à jouer dans l’origine même du langage. Les voix de l’enfance seraient non pas seulement orientées vers l’avant, pour être capturées en quelque sorte par un être adulte ou par un état adulte à rejoindre, mais seraient en prise avec les sources mêmes du langage.

Si je vais vous parler de Lucrèce, c’est parce que je crois que tel est bien le cas et que le texte l’atteste. Ce texte, je ne l’ai pas photocopié, j’ignorais combien de personnes seraient là, et puis il faut évidemment respecter les arbres et faire acheter les livres. Je ne vous ai donc pas photocopié les textes, mais Louise, qui travaille ici, et qui m’a sauvé la mise, a bricolé un tableau avec un de ces logiciels dont j’ignore même le nom, de façon à ce qu’on puisse projeter le texte bilingue sur deux colonnes. Malheureusement,

27. Lucrèce, *De la nature*, traduction José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, “GF”, 1997.

il est apparu à l'expérience que les lettres étaient un peu petites à l'écran. On a donc commencé à chercher des solutions, et Louise les a trouvées. Voilà le début du texte. Il s'agit du fameux passage du livre V du *De rerum natura* où Lucrèce parle de l'origine du langage.

Il parle en fait essentiellement dans le livre V, entre autres choses, de tout ce qui a dû se passer pour que l'humanité en arrive à son stade de développement actuel : de l'inanimé à l'animé, de l'animé à l'humain, et de l'humain à nos jours. En gros. Donc, en cours de route, on a dû tomber sur l'origine du langage.

*At varios linguae sonitus natura subegit
mittere, et utilitas expressit nomina rerum,
1030 non alia longe ratione atque ipsa videtur
protrahere ad gestum pueros infantia linguae,
cum facit ut digito quae sint praesentia monstrent.*

La nature fit émettre les divers sons du langage
et l'utilité exprimer le nom des choses.

Un exemple voisin nous est fourni par les enfants :
l'incapacité même de parler les pousse au geste,
leur fait montrer du doigt les objets présents.

Vous le constatez, on en est au début du texte, à l'énoncé de la thèse générale (1028-1032), cinq vers, deux vers pour la thèse proprement dite sur l'origine du langage, puis trois vers pour proposer une analogie avec l'*infantia linguae*. Quelle est l'origine du langage ? "La nature fit émettre les divers sons du langage et l'utilité exprimer le nom des choses." Puis Lucrèce s'appuie sur les enfants, pour dire que c'est à peu près... que ce n'est pas si différent comme phénomène. Il dit que c'est l'*infantia linguae* qui a poussé les enfants à montrer les choses du doigt. Vous me direz : quel rapport entre la voix dans les deux premiers vers et le doigt dans les trois suivants ? C'est un peu bizarre : Lucrèce dit que c'est pareil, pour l'instant, moi, je ne vois pas comment. Continuons et passons au tableau suivant.

*Sentit enim vis quisque suas quod possit abuti.
cornua nata prius vitulo quam frontibus extent,
1035 illis iratus petit atque infestus inurget.
At catuli pantherarum scymnique leonum*

*unguibus ac pedibus iam tum morsuque repugnant,
vix etiam cum sunt dentes unguisque creati.*

Alituum porro genus alis omne videmus

1040 *fidere et a pennis tremulum petere auxiliatum.*

Car chacun sent à quoi s'emploieront ses pleines facultés.
Le veau irrité menace et poursuit de ses cornes
avant qu'elles ne soient apparues sur son front,
les petits des panthères et les jeunes lionceaux
se battent à coups de griffes, de pattes et de morsures,
quand leurs crocs et leurs ongles sont à peine formés.
Tous les oiseaux enfin, nous les voyons se fier à leurs ailes
et demander à leur plumage une aide tremblante.

Donc, comme l'indique le petit mot "*enim*" au vers 1033, c'est parti pour la justification, pour l'explication de la thèse. Si j'avais un tout petit reproche à faire à José Kany-Turpin (mais elle ne le mérite justement pas dans ce passage), c'est que par souci de développement rythmique et d'éclat poétique, parfois elle ne traduit pas toutes les particules de liaison latines. Or les particules de liaison sont comme des articulateurs logiques qui permettent de bien saisir les parties du texte, et donc les étapes du raisonnement. On va le voir. Ici, elle le traduit : "*enim*", au vers 1033, elle le traduit par "car". Autrement dit, la portion de texte qui va suivre explique la portion de texte qui précède. Or elle était mystérieuse, cette partie de texte qui précède. Voici donc l'explication : "Car chacun sent à quoi s'emploieront (*ou à quoi ou comment il peut utiliser jusqu'au bout*) ses pleines facultés." Chacun, c'est-à-dire tout être vivant, sent jusqu'où il a le pouvoir d'utiliser totalement ses forces, ses puissances, ses facultés. Tout être vivant a le sens de ça. Vous avez ensuite plusieurs exemples.

Qu'est-ce que ça veut dire, avoir le sens de la possibilité d'employer jusqu'au bout ses forces ou ses facultés ? Eh bien, premier exemple, le veau qui attaque de toutes ses forces alors qu'il n'a pas encore de cornes. Puis les fauves, qui griffent et qui mordent alors qu'ils ne sont encore que des nouveau-nés. Les oiseaux qui, alors même qu'ils n'ont jamais volé, se jettent du haut du nid et tentent de voler. Autrement dit, si la nature vous a équipé de certains organes, elle vous a équipé aussi du sens d'emploi de ces organes, alors même que ces organes ne sont pas encore pleinement développés. Ça va ? Vous me direz, là encore, quel rapport avec ce qui précède ? Eh bien, ça semble expliquer le doigt des enfants. Les enfants

ont des mains, ils ont donc une puissance, un organe, une faculté inséparable d'un organe, en l'occurrence la main, et s'ils ont une main, ils savent aussi montrer du doigt, exactement comme le veau sait donner des coups de corne. Ça semble être l'explication. Mais quel est le rapport encore une fois entre le doigt et l'origine du langage ? On est obligé de continuer à s'enfoncer dans le texte pour voir. Allons-y, voyons la suite.

*Proinde putare aliquem tum nomina distribuisse
rebus et inde homines didicisse vocabula prima,
desiperest.*

Penser qu'un homme ait pu alors donner les divers noms aux choses,
les autres apprenant de lui les premiers vocables,
est folie.

Alors, voilà une autre thèse. Entre parenthèses, le "alors" traduit ici un terme latin, *proinde*, qui signifie "de même", "par conséquent". Autrement dit, on a d'abord avancé une thèse positive sur l'origine du langage, qu'on n'a pas totalement élucidée encore, maintenant on va réfuter la thèse opposée. On va essayer de conforter la thèse qu'on soutient, mais négativement, en détruisant la thèse adverse. Cette thèse adverse, c'est la thèse qu'on pourrait appeler la thèse adamique, ou la thèse qu'en grec on appelle la thèse du "*prôtos heurétés*", du premier découvreur. Le langage aurait eu un inventeur, quelqu'un aurait inventé le langage, une sorte de génie, qui ensuite aurait appris aux autres hommes à se servir du langage. Là-dessus, l'avis de Lucrèce se résume en un mot : "c'est de la folie", c'est manquer de sagesse, c'est absurde. Pourquoi ? Alors là, c'est un peu technique mais très intéressant.

*Nam cur hic posset cuncta notare
vocibus et varios sonitus emittere linguae,
1045 tempore eodem alii facere id non quisse putentur ?*

Pourquoi donc eût-il pu marquer toute chose par des noms,
émettre les divers sons du langage,
en un temps où les autres en étaient incapables ?

Effectivement, dire que le langage a été inventé par quelqu'un... pourquoi, de quel droit ? Eh bien, parce qu'il avait la capacité du langage. Autrement dit, il y a pétition de principe. On se donne la capacité de langage,

et on se la donne chez un seul individu. Pourquoi pas chez les autres ?
Absurde ! Deuxième objection :

*Praeterea si non alii quoque vocibus usi
inter se fuerant, unde insita notities est
utilitatis et unde data est huic prima potestas,
quid vellet facere ut sciret animoque videret ?*

Et puis, si les autres n'avaient déjà usé entre eux de la parole,
comment s'est inscrite en cet homme la notion de son usage ?
Et d'où lui est venu le privilège de savoir
ce qu'il voulait faire et de le voir en esprit ?

Alors là, c'est un texte très discuté en philosophie ancienne, peut-être que je devrais carrément vous lire ce que j'ai écrit... Notez que "*praeterea*", "et puis", "et ensuite", marque bien qu'il s'agit d'une seconde objection. Même si l'on concède cette exceptionnalité de l'inventeur du langage, si l'on concède par hypothèse qu'il a existé, ou qu'il aurait pu exister (à savoir qu'un homme seul se serait trouvé avec une faculté extraordinaire que les autres n'avaient pas), même si l'on concède cela, eh bien la thèse ne tient pas, car il reste à expliquer alors comment cet inventeur aurait pu inventer le concept d'*utilitas* de ce langage, concept qui est à mi-chemin entre l'utilité et l'usage. Comment aurait-il pu s'imaginer... anticiper sur le fait que ce langage pouvait être employé (*uti* en latin) et que ce langage pouvait être utile (*utilis* en latin) ? C'est pour que ça le mot *utilitas* est très difficile à traduire. Il marque à la fois l'utilité et l'usage. C'est les deux. On en use parce que c'est utile, et *vice versa*. Or, en l'absence d'autres locuteurs, en l'absence d'un modèle de la parole communicative, en l'absence d'un modèle de communication, cet homme n'aurait pas pu former le concept de l'utilité-emploi du langage. Techniquement, on dit en grec qu'il n'aurait pas pu s'appuyer sur un modèle préalable qu'on appelle la *prolepsis*, il n'aurait pas pu avoir une *prolepsis*, faire une prolepse, une saisie anticipative de ce qu'est le langage. Autrement dit, c'est déjà là, dans le texte de Lucrèce, une réfutation du concept de langage privé. Il ne peut pas y avoir de langage privé. Ou encore, un enfant laissé à lui-même, même génial, ne pourrait pas réinventer le langage tout seul. C'est le cas des enfants sauvages, comme vous le savez. On passe à l'objection suivante :

1050 *Cogere item pluris unus victosque domare
non poterat, rerum ut perdiscere nomina vellent.
Nec ratione docere ulla suadereque surdis,
quid sit opus facto, facilest ; neque enim paterentur,
nec ratione ulla sibi ferrent amplius auris*
1055 *vocis inauditos sonitus obtundere frustra.*

Un seul homme, forcer les multitudes et les dompter ?
Non, il n'aurait pas voulu apprendre le nom des choses.
Il n'est du reste aucune façon d'enseigner à des sourds
ce qu'il faudrait faire, ni de les en persuader.
Ils s'y refuseraient, ne souffrant d'aucune manière
que leurs oreilles fussent plus longtemps blessées...

La troisième objection, quelle est-elle ? Eh bien, toujours en renchérisant : concédons les deux points précédents. Supposons qu'il y ait eu un inventeur du langage. Supposons qu'il ait pu se former, par impossible, un concept de l'utilité du langage, tout seul dans son coin. Eh bien, ça n'aurait toujours pas pu marcher, parce qu'il y a quand même un rapport de forces. Plus exactement, cet homme ayant inventé le langage, concédons ce point, comment aurait-il fait pour l'enseigner, ou plus exactement pour le transmettre ? Or là, il n'y a que deux façons de transmettre, en toute hypothèse, dans ce texte. Il y a deux façons, c'est par la force ou pas par la force, c'est-à-dire par la force pure, la contrainte, *cogere*, ou par la persuasion, *suadere*, l'enseignement. La force ou la persuasion. Mais la force, elle est exclue : l'inventeur est seul contre tous. Et la persuasion ? Elle est également exclue, puisque pour persuader, il faut user de langage. Voilà. On ne peut pas, dit Lucrèce, enseigner à des sourds. On ne peut pas enseigner, à ceux qui n'ont jamais entendu le langage, à quoi le langage pourrait servir, puisqu'ils ne le possèdent pas.

Bon, donc, vous le voyez, au fond, toutes ces objections viennent d'un même point. L'adversaire de Lucrèce se donne le langage comme une sorte de *ready-made*, d'objet trouvé tout fait qui surgirait du cerveau d'un génie comme Athéna a surgi du cerveau de Zeus. Mais au fond, l'hypothèse adamique du premier inventeur nommant les choses et, après, apprenant le langage aux autres, cette hypothèse n'explique rien. Elle n'explique pas l'origine parce qu'elle ne dégage pas la généalogie, la possibilité d'un engendrement effectif du langage.

Continuons notre petite promenade... Au fait, vous voyez, ici, au vers 1050 José Kany-Turpin n'a pas traduit "*item*", qui permettrait de distinguer qu'il s'agit ici d'un troisième argument. Elle a préféré se laisser embarquer par le mouvement. Cela fait une belle traduction, mais du coup on perd un tout petit peu la construction argumentative. Bon. Là-dessus, Lucrèce va revenir à sa thèse. Maintenant qu'il a démoli la thèse adverse, il revient à la sienne. Voici la reprise de la thèse :

*Postremo quid in hac mirabile tantoperest re,
si genus humanum, cui vox et lingua vigeret,
pro vario sensu varia res voce notaret ?
Cum pecudes mutae, cum denique saecla ferarum
dissimilis soleant voces variasque ciere,
cum metus aut dolor est et cum iam gaudia gliscunt.
Quippe etenim licet id rebus cognoscere apertis.
Inritata canum cum primum magna Molossum
mollia ricta fremunt duros nudantia dentes,
1065 longe alio sonitu rabies restricta minatur,
et cum iam latrant et vocibus omnia complent.*

Mais enfin, pourquoi tant s'étonner
si le genre humain, ayant voix et langue efficaces,
nota les choses de sons variant avec la sensation
quand les troupeaux muets, quand les bêtes sauvages
émettent des sons différents et variables
selon qu'ils souffrent ou craignent ou que leur joie éclate ?
Lorsque les molosses frémissent de colère,
leurs grandes babines molles dénudant leurs crocs durs,
leur rage contenue fait entendre un bruit menaçant,
fort éloigné des aboiements qui remplissent l'espace.

Qu'est-ce qu'on peut dire de ça ? Eh bien, voyez, les objections qui étaient faites à l'hypothèse du premier inventeur du langage étaient toutes interrogatives. Là, on a une dernière question (*postremo* signifiant "en dernier lieu" : la série précédente se conclut ici). Et en retournant la thèse adverse, qui est fautive, Lucrèce retombe sur la sienne propre, qui est juste. Qu'est-ce que la thèse épicurienne aurait de si étonnant, de si surprenant ? Pourquoi est-ce qu'elle répugnerait, au fond ? Il n'y a aucune raison ! Pourquoi être étonné que le genre humain, qui a une voix, qui a un organe

de la parole, s'en serve de façon variable pour noter les choses à l'aide de sons, dit Lucrèce, quand nous voyons les animaux eux-mêmes user – même les animaux muets, c'est-à-dire n'ayant pas la parole articulée –, se servir de sons pour exprimer différents états, souffrance, crainte ou joie, c'est-à-dire des états affectifs ou émotifs ? On revient ici à la thèse de départ. Si les animaux se servent de leur voix pour exprimer des états intérieurs, émotifs, qu'y a-t-il d'étonnant à ce que l'homme se serve lui aussi de sa voix, avec une valeur expressive ? Ah, là, on arrive à la voix. On a perdu le doigt de vue, on arrive à la voix, remarquez-le. Comme vous le voyez, la justification va se faire exactement comme avant, par une série d'exemples animaux. Le premier exemple animal, très développé, est très beau, à mon avis. C'est l'exemple des chiens molosses. Une espèce de chien. Première chose : quand les molosses frémissent de colère, ils emploient une certaine voix. Et quand ils sont vraiment furieux, leurs aboiements emplissent l'espace. Il y a une différence de degré dans la colère du chien, qui se traduit par une différence d'ampleur dans la voix qui est reconnaissable, qui est audible. Ensuite :

*At catulos blande cum lingua lambere temptant
aut ubi eos lactant, pedibus morsuque potentes
suspensis teneros imitantur dentibus haustus,
1070 longe alio pacto gannitu vocis adulant,
et cum deserti baubantur in aedibus, aut cum
plorantis fugiunt summisso corpore plagas.*

Et lorsqu'ils cajolent et lèchent leurs petits,
les culbutent entre leurs pattes, les prennent dans leur gueule,
leur jappement d'affection est bien différent
de leur hurlement désolé parmi la maison vide
ou de leur plainte quand l'échine basse ils fuient les coups.

Vous voyez le système argumentatif de Lucrèce. Nous pouvons constater que les chiens produisent certains sons en jouant avec leurs petits, produisent d'autres sons quand ils sont laissés à eux-mêmes dans une maison vide, et produisent d'autres sons encore quand ils fuient les coups. Autrement dit, différentes circonstances correspondent à différents états émotifs, et différents états émotifs répondent à, produisent, correspondent à différentes voix, différents tons et volumes de voix. Donc, les chiens, aucun doute, expriment bel et bien une diversité d'états en

produisant une diversité de sons. Nous le constatons, c'est naturel ; pourquoi donc ne pas reconnaître la même naturalité dans l'usage humain de la dimension vocale ? C'est ça, l'idée de Lucrèce. Deuxième exemple :

*Denique non hinnitus item differre videtur,
inter equas ubi equus florenti aetate iuvenus
1075 pinnigeri saevit calcaribus ictus Amoris
et fremitum patulis sub naribus edit ad arma,
et cum sic alias concussis artibus hinnit ?*

Et le hennissement n'apparaît-il pas divers
quand parmi les cavales un jeune et fougueux étalon,
s'emportant sous l'aiguillon de l'amour empenné,
frémit pour livrer le combat, les naseaux dilatés,
et quand d'autres fois tout tremblant il hennit encore ?

L'exemple du cheval, on ne va pas s'y attarder, parce qu'il est obscur dans le texte latin, à mon avis. On a l'impression que là, Lucrèce n'a pas pu le développer vraiment, mais en gros, il semblerait que le cheval, *equus*, soit d'abord un étalon tout jeune, lâché parmi les cavales, parmi les juments, frappé par l'amour, puis c'est un cheval de combat, un étalon adulte, et enfin les membres rompus, ce serait peut-être un vieux cheval à la retraite si vous voulez. Les différents hennissements seraient alors rapportés à différents âges. Non pas à différentes circonstances, comme pour le chien, mais à différents âges. Mais on passe, parce que c'est un exemple dont le texte est peut-être un peu incertain.

*Postremo genus alituum variaequae volucres,
accipitres atque ossifragae mergique marinis
1080 fluctibus in salso victum vitamque petentes,
longe alias alio iaciunt in tempore voces,
et cum de victu certant praedaque repugnant.*

Enfin la gent ailée, tous les oiseaux diaprés,
les éperviers, les orfraies, les plongeurs qui parmi les flots
amers de l'océan vont quérir nourriture et vie
lancent à différents moments de tout autres cris
que lorsqu'ils luttent pour manger et disputent leur proie.

Vous voyez, toujours la variété, la variété des cris qui correspond à la variété des situations, la variété des états, à quoi s'ajoute la variété des espèces elles-mêmes – la vie animale est quelque chose de bouillonnant et qui se différencie de par soi.

*Et partim mutant cum tempestatibus una
raucisonos cantus, cornicum ut saecla vetusta
1085 corvorumque gregis ubi aquam dicuntur et imbris
poscere et interdum ventos aurasque vocare.*

Quelques-uns encore modulent selon le temps
leur chant rauque, ainsi les corneilles centenaires,
les bandes de corbeaux qui réclament, dit-on,
l'eau et la pluie, parfois les vents et les tempêtes.

Dernière source, avec les oiseaux, de variété possible du cri, ou de l'usage de la voix : c'est le temps même, la pure succession du temps. Parce que jamais le temps ne reste semblable, ne serait-ce que météorologiquement. Et comme vous le voyez, le mouvement, la variété, sont une sorte de loi cosmique, qui concerne aussi les éléments, l'étoffe du cosmos. On passe de l'eau et de la pluie aux vents et aux tempêtes. L'eau, le vent, ne cessent de se livrer combat, le monde bouge sans cesse, la vie bouge avec ce mouvement, tout le temps, et les cris accompagnent et expriment la variété de ces mouvements.

*Ergo si varii sensus animalia cogunt,
muta tamen cum sint, varias emittere voces,
quanto mortalis magis aequumst tum potuisse
1090 dissimilis alia atque alia res voce notare !*

Si donc des sensations variées poussent les animaux,
tout muets qu'ils soient, à émettre des sons variés,
combien il est plus normal que les hommes d'alors
aient pu noter par des sons divers les diverses choses !

Avez-vous remarqué ce que fait ici Lucrèce, et êtes-vous d'accord ? Rassurez-vous, il n'y aura pas d'interrogation-surprise, ce n'est pas la question. Avez-vous repéré la petite ruse ? Depuis le début, depuis les vers 1031-1032, l'homme, lui, a le pouvoir de noter, d'indiquer, de remar-

quer, de signaler les choses (*res*) par sa voix. Pas simplement d'exprimer des états en fonction des circonstances, comme les animaux. L'homme ne fait pas qu'exprimer son état par la voix, il montre, il indique des choses. C'est ça qu'il faut expliquer : la capacité à *notare* avec la voix. C'est cela qui distingue l'homme des autres animaux. Et c'est cela que Lucrèce s'est employé à faire au début du texte, avec son petit enfant et l'index qui pointe. Car au début du texte, l'enfant avec son index qui pointe ne faisait pas partie de la liste des autres animaux. Les autres animaux servaient à montrer, au début du texte, comment, quand on a un organe, ou quand on va en avoir un, on sent déjà comment on s'en servira. C'était ça qu'étaient censés faire comprendre les exemples. L'enfant, tout naturellement, instinctivement, va se servir de son doigt pour montrer. Mais aucun autre animal ne montre. Aucun autre animal n'a cet instinct. Cela, c'est le privilège du petit d'homme.

Donc, vous voyez, le texte, sous sa forme poétique, est assez subtil. Il suggère, sans trop le dire, que le langage naît à la faveur d'un croisement entre plusieurs facultés naturelles – ce qui n'est pas trop étonnant, puisque chez les épicuriens, au fond, tout naît par chocs et rencontres : rien n'arriverait si les atomes ne se heurtaient pas, le monde ne pourrait pas advenir si leurs trajectoires dans le vide étaient parallèles sans jamais se recouper, si le temps était sempiternel, s'il se répétait à l'identique. La causalité, de ce point de vue, c'est toujours un télescopage, un carambolage, des lignes différentes qui se touchent en un point et qui viennent ponctuer le temps, et de ces collisions, quand elles sont fécondes, peut parfois naître quelque chose d'inanticipable, une ligne qui s'élève à une autre puissance, une tresse complexe. Et donc, de même, car le langage ne fait pas exception, il n'est pas simplement une faculté toute faite qui aurait été donnée en bloc à l'espèce humaine et pas aux autres espèces. Parce que là, vous retombez sur l'hypothèse du don divin, qui est celle de l'hypothèse adamique. En fait, le langage naît à l'intersection entre une capacité indicative, ou déictique (le doigt, qui vous met en rapport avec l'extérieur, qui est déjà dans la transcendance du référentiel, qui est dans l'informatif, dans l'action, dans l'activité), et la voix, la langue, la bouche, l'appareil phonatoire (qui, lui, met en rapport avec un intérieur, avec une dimension émotionnelle, et qui est dans l'immanence de l'émotionnel et de la circonstance, et qui est donc du côté de la passivité, ou si vous voulez, de la passion). Le langage humain naît au croisement de ces deux lignes organiques.

Et donc, pour résumer, Lucrèce commence par parler de la dimension déictique, puis il ouvre une parenthèse critique pour démolir la thèse adverse, et il développe ensuite la dimension expressive, mais il n'appuie jamais sur le fait que c'est seulement chez l'homme que la dimension déictique et la dimension expressive ont été mises en rapport. En quelque sorte, l'être humain se greffe un doigt dans la voix. Il vise de la voix comme d'un doigt. Il articule ainsi l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain, l'indicatif et l'expressif. La métaphore, le transport du sens, est bien au cœur du langage, mais ce transport est d'abord celui d'une fonction organique sur une autre fonction organique. Cette métaphore ou cette greffe-là, seul l'homme l'a faite. L'animal est privé de la mise à distance référentielle : les griffes des lions, les cornes des veaux, sont faites pour être au contact, au corps à corps. L'animal ne peut pas mettre à distance, il est privé du codage de l'expressif dans le désignatif. Il reste enfermé dans une expressivité naturelle donnée une fois pour toutes dans l'espèce. Ses différentes variétés de cris sont expressives, mais elles ne sont que cela, elles constituent un ensemble fermé. Seul l'homme a branché le codage expressif sur l'illimité que lui ouvre l'indication référentielle, sur l'infini du monde. Il a les deux, l'homme, et leur mise en rapport, parce que lui seul dispose des organes pour cela et de leur couplage. Lui seul a été capable du circuit œil-main-bouche.

J'étais dans le train pour venir ici quand j'ai lu dans le *Scientific American* de novembre un passage qui confirme cela – la science cognitive, avec les gros appareils des neurologues actuels, retombe exactement sur cette thèse-là²⁸. C'est assez amusant, et ce qui l'est vraiment beaucoup, c'est que la dame qui travaille depuis quarante ans sur ces questions ne paraît absolument pas soupçonner l'existence de Lucrèce. C'est ainsi.

Une dernière question, et on en aura fini avec le cœur du sujet – d'ailleurs on y restera, au cœur du sujet, à un détail près ou deux. Encore faut-il que cette capacité dont l'homme seul était capable devienne effective. Pour l'instant, c'est une virtualité. Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que l'homme puisse faire ci ou ça ? Lucrèce nous a montré en quoi ce n'est pas étonnant qu'il le puisse. Mais encore faut-il que cette puissance humaine passe à l'acte. Il faut que cette capacité advienne, que la possibilité naturelle devienne une effectivité historique. Comment et pourquoi cette capacité humaine s'est-elle déployée pour devenir réelle ? Quel a été l'élément déclencheur ? La

28. Patricia K. Kuhl, "How Babies Learn Language", *Scientific American*, 313, 5, nov. 2015.

réponse est en fait dans le début du texte, que l'on sépare souvent de la suite. On fait souvent commencer, dans les éditions, la section "Origine du langage" au point où j'ai débuté le commentaire. Mais en fait, subtilement, il y a des détails, dans ce qui précède, qu'il faut prendre en compte.

1015 *Ignis enim curavit ut alsia corpora frigus
non ita iam possent caeli sub tegmine ferre,
et Venus inminuit viris, puerique parentum
blanditiis facile ingenium fregere superbum.
Tunc et amicitiam coeperunt iungere aventes*

1020 *fnitimi inter se nec laedere nec violari,
et pueros commendarunt muliebrique saeclum,
vocibus et gestu cum balbe significarent
imbecillorum esse aequum misererier omnis.*

Le feu rendit les corps frileux, incapables
de supporter le froid sous la voûte du ciel.
Vénus énerva leur vigueur, et les caresses des enfants
fléchirent aisément le fier caractère des parents.
Alors, ils commencèrent à se lier d'amitié
en voisins désireux d'éviter le mal et les offenses,
ils se recommandèrent les enfants et les femmes,
signifiant en balbutiant de la parole et des gestes
qu'il était juste que tous aient pitié des faibles.

Et là-dessus, en ce point précis, Lucrèce commence à expliquer l'origine du langage. Parce que c'est là, et pas avant, que la question de l'origine du langage se pose. Que dit donc Lucrèce dans ce petit passage préliminaire ? Que l'homme primitif était robuste, voire brutal, qu'il avait le cuir épais, il faut le supposer, sinon il n'aurait pas survécu aux intempéries, mais qu'après l'invention du feu, le corps s'est détendu, le cuir s'est affiné, nous sommes devenus plus tendres, au propre comme au figuré, et l'un des effets de cette tendresse, c'est que les caresses des enfants sont devenues sensibles aux parents. Et ces caresses des enfants, sensibles aux parents, ont rendu les enfants chers aux parents. Et les parents, les forts, alors, ont commencé à se lier d'amitié aux voisins, pour négocier avec eux des pactes de non-agression au profit des faibles, des femmes et des enfants.

Ce qui m'intéresse ici, évidemment, c'est que le langage a donc une dimension d'emblée sociale, d'emblée plurielle. Une fois encore, un

premier inventeur, ça n'a pas de sens. Le langage ne s'est pas inventé tout seul dans son coin, fût-ce dans le crâne d'un génie. Il est né dans la transaction "de la voix et du geste", et ce qui est très beau, c'est qu'il est né au nom de ceux qui ne pouvaient pas encore parler. Il est né au nom des enfants, des *infantes*. Le chien, le taureau, le lion s'y prennent autrement pour défendre leurs petits, à coups de dents, de cornes, de griffes ; les hommes aussi se servent parfois d'autre chose que du langage, c'est une autre histoire, c'est même l'Histoire, malheureusement.

Lucrèce, vous le voyez, explique l'origine du langage en termes qui en rendent compte à la fois au niveau de l'espèce et au niveau de l'individu. Nous avons un certain corps avec certains organes qui fonctionnent d'une certaine façon, à la fois isolément et ensemble ; en outre, nous sommes des animaux grégaires ou sociaux. Le langage est le fait d'un animal doté d'un appareil phonatoire, de membres préhensiles, d'instincts sociaux, et historiquement, ces capacités se sont développées dans l'humanité comme elles se développent dans chaque individu, dans chaque petit enfant qui commence à montrer du doigt en gémissant. La base est naturelle, le développement est social. Nous naissons tous *infantes*, incapables de parler, sans voix, mais nous naissons pour ainsi dire dans cet élément qui nous est naturel et nécessaire, et qu'on appelle le langage. Donc nous ne restons pas *infantes*. Nous ne pouvons pas ne pas sortir de l'enfance, mais ce sont bien les voix de l'enfance qui ont ouvert l'humanité à l'enfance de la voix humaine. Voilà une formule conclusive ! Très conclusive ! Et pourtant j'en avais écrit moitié plus. Mais je crois que ça suffit amplement et que je vais m'arrêter là, parce qu'il est déjà 17 h 10, cela fait une heure que je tiens ce crachoir. Et voilà !

À moi de vous poser la question : que dites-vous de Gauss ? (*Une réponse dans le public.*) Très bien ! Bravo ! 5050 ! La réponse est exacte ! C'est monsieur le directeur qui a trouvé... Et pourquoi 5050 ?

JÖRN CAMBRELENG

1 + 99, 2 + 98, etc.

DANIEL LOAYZA

Est-ce que ce "etc." n'est pas un peu court pour certains ?... Oui ?... Alors je vous donne la réponse de Gauss. C'est bien celle-là, et pour une fois, Jörn, il s'est montré plus bavard que toi ! 0 et 100, ça fait 100. 1 et 99,

ça fait aussi 100. 2 et 98, ça fait aussi 100. 3 et 97, ça fait aussi 100. Ainsi de suite... Je continue, ou vous avez compris ?... Nous avons donc, de 0 à 49, cinquante couples de nombres dont la somme fait 100, 50 couples valant 100. Et au milieu il reste 50. Donc, 50 fois 100 = 5000 ; on ajoute 50, total : 5050. De là à généraliser et à dire que la formule de la somme des nombres entiers de 1 à n, c'est n fois (n+1) divisé par 2, il n'y a qu'un pas que Gauss a franchi tout de suite, évidemment ! Et ce gamin, ce gamin avait sept ou dix ans. C'est aussi ça, parfois, la parole des enfants. C'est très, très étonnant.

Enfin... comme j'avais quand même le sentiment d'être légèrement hors sujet, avez-vous encore un tout petit peu de patience ? J'avais prévu une partie, pour développer un dernier point, à partir de ce commentaire de Lucrèce, à savoir que les enfants ont le génie de l'amitié. Parce que vous le voyez, l'amitié, se lier d'amitié, ce n'est pas seulement se lier d'amitié avec les voisins, c'est aussi l'amitié entre parents et enfants, et l'amitié entre parents eux-mêmes. L'amitié naît de la tendresse comme effet d'une sorte de nécessité de survie, presque, entre individus, les faibles attendrissant les forts. Comme toujours, les nécessités des rencontres, chez les épicuriens, entraînent comme des suppléments – quand elles sont fécondes, elles nous entraînent sur des pistes qu'on n'avait pas anticipées. De même que le croisement du doigt et de la voix entraîne quelque chose qui était inanticipable et qu'on appelle le langage, de même cette situation-là, nouvelle, la tendresse entre proches, entraîne quelque chose d'inanticipable, qui n'existait pas, et qui s'appelle, d'un très beau mot, l'amitié.

C'est pourquoi les enfants, vous l'avez remarqué, sont des génies de l'amitié. Les enfants ont un génie extraordinaire de l'amitié. Et s'ils ne peuvent pas satisfaire ou exprimer ce génie, ils sont très malheureux, comme vous le savez. Les adultes oublient un peu ce génie en route, parfois – pas seulement leur génie mathématique –, mais aussi leur génie de l'amitié. Et parfois ils le perdent tout à fait.

Mais quel rapport avec la conclusion que je voulais donner ? Eh bien, c'est très simple, je voulais quémander un petit geste d'amitié, parce que si je suis venu ici, c'était par amitié. Donc je vais demander à une lectrice bienveillante de me rejoindre, et de vous adresser un petit geste d'amitié avec moi. Je remercie Agnès de me rejoindre et de découvrir sous vos yeux, un peu intimidée, un texte dont je vais lui demander de lire les premiers vers, en anglais.

AGNÈS DESARTHE

Je vais lire en anglais, je suis angliciste et pas anglophone, donc pardonnez mes fautes, comme je vous pardonnerai les vôtres.

DANIEL LOAYZA

Elle traduit de l'anglais, elle est angliciste, elle a étudié l'anglais... Elle est agrégée d'anglais, pour tout vous dire.

AGNÈS DESARTHE

*There was a child went forth every day,
And the first object he look'd upon, that object he became,
And that object became part of him for the day or a certain part of the day,
Or for many years or stretching cycles of years.*

DANIEL LOAYZA

C'est la première strophe d'un poème de Whitman, qui s'appelle *There Was a Child Went Forth*.

Il y avait un enfant qui partait à l'aventure tous les jours,
Et le premier objet qu'il voyait, il devenait cet objet,
Et cet objet devenait une partie de lui-même pour la journée ou une partie de la journée,
Ou pour de nombreuses années ou de longs cycles d'années.

AGNÈS DESARTHE

*The schooner near by sleepily dropping down the tide, the little boat
slack-tow'd astern,
The hurrying tumbling waves, quick-broken crests, slapping,
The strata of color'd clouds, the long bar of maroon-tint away solitary by
itself, the spread of purity it lies motionless in,
The horizon's edge, the flying sea-crow, the fragrance of salt marsh and
shore mud,
These became part of that child who went forth every day, and who now
goes, and will always go forth every day.*

DANIEL LOAYZA

La goélette toute proche qui descend paresseusement avec la marée, le petit bateau attaché à sa poupe qui la suit mollement,

Les vagues qui se hâtent et se bousculent, leur crête vite brisée, leur
entrechoquement,

Les strates de nuages colorés, la longue barre de teinte marron, au loin
là-bas, toute seule, l'étendue de pureté où elle se tient immobile,

Le bord de l'horizon, le goéland qui vole, l'odeur du marais d'eau salée
et de la boue du rivage,

Tout cela est devenu une partie de l'enfant qui partait à l'aventure tous
les jours, et qui maintenant va et ira toujours à l'aventure tous les jours.

La traduction est de Roger Asselineau²⁹. Merci.

(Applaudissements.)

29. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe / Leaves of Grass*, introduction et traduction
Roger Asselineau, Paris, Aubier (coll. bilingue), 1989, p. 398-401.

ENCRES FRAÎCHES

L'atelier français-coréen de la Fabrique des traducteurs

Mise en voix par Catherine Salvini

À l'issue d'un programme de dix semaines, six jeunes traducteurs lisent quelques moments de leurs traductions réalisées au Collège international des traducteurs littéraires à Arles.

Vers le français :

Bonjour, Tours de Han Yun-Seob (Munhakdongnae, 2010)
traduit par Astrid Arthur

La Fée dans le mur de Bae Samsik (Mineumsa, 2015)
traduit par Isabelle Hignette

La Mer lunaire de Chung Han-ah (Munhakdongne, 2007)
traduit par Park Mihwi

Vers le coréen :

La lettre à D'Alembert sur les spectacles de Jean-Jacques Rousseau
(1758, Garnier-Flammarion 2003)
traduit par Choe Jung-eun

Que font les rennes après Noël ? d'Olivia Rosenthal (Verticales, 2010)
traduit par Lee Ahram

Les Candidats de Yun Sun Limet (La Martinière, 2004)
traduit par Park Sohee

TROISIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

Als wir Kinder waren (ist man mit fünfzehn auch noch Kind? Vielleicht waren wir es nicht mehr, als wir das erste Mal vorm Richter standen, der meistens eine Frau war, oder als sie uns das erste Mal nachts nach Hause brachten und wir am nächsten Tag zur Schule gingen, oder auch nicht, und die Abdrücke der verfluchten 8 noch an unseren dünnen Handgelenken hatten), als wir liebe Kinder waren, war der Mittelpunkt des Viertels für uns der große „Volkseigene Betriebe Duroplastspielwaren und Stempelsortimente“, aus dem uns ein ansonsten unbedeutender Klassenkamerad, über seine Stempelkissen herstellende Mutter, Stempel und kleine Autos besorgte, weshalb er von uns keine Dresche und manchmal ein paar Groschen bekam. Der große VEB ging 1991 Pleite, und das Gebäude wurde weggerissen, und die Mutter des kleinen Stempel- und Modellautoheblers wurde nach zwanzig Jahren arbeitslos und erhängte sich auf dem Außenklo, weshalb der unbedeutende Junge von uns auch weiterhin keine Dresche und manchmal ein paar Groschen bekam. Jetzt steht dort ein Aldi, und ich könnte mir dort billig Bier oder Spaghetti kaufen.

Das mit der Mutter des Jungen stimmt nicht. Sie fand 1992 in einer neuen Shell-Tankstelle Arbeit und wollte uns immer nicht kennen, wenn wir bei ihr Bier oder Schnaps kauften, weil es Nacht war und die Läden zuhatten und die Mauern der Leipziger Premium Pilsner Brauerei manchmal einfach zu hoch waren.

Das Tollste war, dass die Brauerei da war, auch wenn wir sie nicht sehen konnten, weil wir gerade ein paar Straßen weiter einer alten Frau die Handtasche nach Hause brachten, oder weil es Nacht war (ich meine diese furchtbar dunklen Abendnächte im Winter, wo du nur die Lichter siehst und dich so traurig fühlst), oder weil wir die Augen schlossen, wenn wir vorüberfahren. Die große alte Leipziger Premium Pilsner Brauerei war da. Wir konnten sie riechen. Sie roch wirklich so was von herrlich schießgut nach würzigem Hopfen, so wie schwarzer Tee, nur noch viel besser. Wenn der Wind günstig stand, konnten wir es kilometerweit riechen.

Und auch jetzt noch rieche ich es, wenn ich das Fenster aufmache, obwohl ich weit weg bin, aber die anderen wollen davon nichts wissen. Und woher können sie auch wissen, erzählt habe ich es ihnen nicht, und wenn wir nachts schlaflos in unseren Betten liegen, schiebe ich mir einen Zipfel der Bettdecke zwischen die Zähne, um nicht von den wilden Zeiten zu erzählen.

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Margot Nguyen Béraud

Le Puits d'Iván Repila

Une première animation d'atelier autour d'une première traduction publiée, quel joyeux défi pour une traductrice débutante ! Car ce que permettent les Assises, c'est aussi de se confronter, quand on n'en a pas encore l'habitude, aux regards pluriels de ses camarades traducteurs (collègues, confrères, consœurs, on ne sait jamais vraiment comment dire). Chevronné ou novice, chacun peut y prendre la parole. Chaque voix résonne alors différemment et vient compléter, éclairer, celles des autres – voilà bien la richesse de ces ateliers professionnels. Pour illustrer ces "voix de l'enfance" qui nous occupaient cet automne, j'ai précisément choisi un texte où l'enfance, bien que centrale, n'était pas incarnée dans une voix dite réaliste. *Le Puits*, du jeune auteur espagnol Iván Repila, est un conte politique. Deux frères, le Grand et le Petit, d'âges indéterminés mais pas encore entrés en adolescence, se retrouvent au fond d'un puits de terre de sept mètres de profondeur, au beau milieu d'une forêt peuplée de loups et de bruits étranges. Comment sont-ils arrivés là ? Nul ne le sait. Tout l'enjeu du roman sera leur capacité à combattre les intempéries, la faim, la saleté, la maladie, l'enfermement, à réapprendre la solidarité et peut-être à survivre. L'extrait sélectionné pour l'atelier n'était pas l'incipit mais le chapitre 67 (correspondant au nombre de jours passés dans le puits). La précision est importante, et c'est ce sur quoi j'ai voulu insister en début de séance : les personnages ont déjà perdu leur innocence, ils ont connu la folie, la peur et la cruauté, leurs corps sont meurtris, ils sont à l'article de la mort. Et pourtant, dans cette scène, le Grand et le Petit jouent aux devinettes. Apanage de l'enfance, le jeu est donc ici détourné : il devient macabre et témoin de deux visions du monde différentes dans une

caverne quelque peu platonicienne. Celle du Grand, pragmatique, logique – le monde sensible. Et celle du Petit, rêveur, artiste – le monde intelligible.

Le contexte ainsi exposé, et après une belle lecture du texte espagnol par une traductrice argentine, nous avons pu commencer à travailler. J’avais souhaité former de petits groupes mêlant hispanophones et non-hispanophones qui, je le savais, étaient quelques-uns. Chaque groupe, ou personne préférant travailler seule, a alors eu une bonne demi-heure pour mettre la main à la pâte et échanger. Choissant tantôt de se pencher sur des difficultés précises, tantôt de traduire au fil du texte. Le but n’étant bien sûr pas d’arriver à une traduction complète, mais de pouvoir ensuite débattre collectivement à partir d’une matière littéraire et linguistique concrète. Me tenant à disposition de tous pour des questions notamment de lexique (nous n’avons pas de dictionnaire sur place), j’ai navigué parmi les groupes, m’arrêtant là où l’on me sollicitait.

La mise en commun des solutions, bienveillante et respectueuse, a ensuite duré environ quarante-cinq minutes. La première phrase en apparence très simple posait déjà des problèmes syntaxiques. Sans prétendre à une réponse définitive, plusieurs groupes ont donné leur version. C’est cette méthode que nous avons choisi d’adopter pour la suite de l’atelier. Chaque traducteur étant libre d’intervenir pour donner son avis. La parole a été plutôt bien équilibrée et de vraies trouvailles ont surgi. Je me souviendrai notamment d’une comptine d’Anne Sylvestre à laquelle je n’avais pas pensé, et qui m’a paru une solution bien meilleure que ma traduction littérale du jeu de devinettes “*Veo veo*” (Je vois je vois), très populaire dans les pays hispanophones. Tout comme je me souviendrai, après un tour de piste de mots qui, pour les besoins du jeu, devaient impérativement commencer par la lettre *n* (en espagnol *niños* [enfants]), des dernières paroles de cet atelier 2015, prononcées par un traducteur hongrois ne connaissant pas l’espagnol : “nous-mêmes” – ma solution, je l’avoue. Et surtout, une belle conclusion à ce moment de partage.

ATELIER DE PORTUGAIS (MOZAMBIQUE)

animé par Élisabeth Monteiro Rodrigues

La Pluie ébahie de Mia Couto

La langue de l'enfance, le bruissement de la langue *in utero* est au cœur de l'œuvre de Mia Couto. *La Pluie ébahie* sous l'apparence du conte en est un très bel exemple.

Le passage choisi, extrait du chapitre "Le flux du fleuve asséché", ne présente pas de difficultés particulières mais a permis d'aborder certaines spécificités propres à la langue portugaise dans le contexte du Mozambique telle que l'utilise Mia Couto par le recours aux néologismes notamment.

Sous l'impulsion des participants et de leurs questions, l'atelier s'est déplacé vers les difficultés de la traduction et les choix du traducteur. Je reviens ici sur quelques exemples parmi tous ceux qui ont été discutés.

D'abord le mot *chuvilho* qui apparaît dès la première page et qui est un motif central du livre. *Chuvilho* est utilisé au Brésil pour *chuisco* (en portugais du Portugal). Il signifie "bruine", "crachin", c'est un mot simple dont la traduction ne devrait pas poser de problème *a priori*. Le contexte m'a pourtant conduite à traduire *chuvilho* par "pluviotis" qui, bien que n'existant pas en français, est immédiatement identifiable.

Meu velho (mon vieux) : très courant au Mozambique pour désigner son père ou quelqu'un de plus âgé, il peut aussi avoir le sens de l'aîné, l'ancien selon le contexte. Les suggestions se sont portées vers "le vieux" ou "le père".

Varanda : au sens strict “balcon”, au Portugal souvent “balcon filant”, au Mozambique au sens large “terrasse”, sinon “galerie”, “colonnade” qui court devant la maison. “Varangue” dans l’océan Indien. “Véranda” en français est associé le plus souvent à une galerie vitrée (on est ainsi sous une véranda). Pour ma part je traduis *varanda* par “terrasse” (qui me semble plus pertinent dans l’œuvre de Mia Couto). Le mot “varangue” me sert à fabriquer en français le néologisme *varandear-se* (se divaranguer). Une autre possibilité serait de construire véranda avec la préposition “sur”.

Chuveirar : néologisme. En argot brésilien, signifie “arroser avec de l’argent”. Vient du nom masculin *chuveiro* (“averse”, “pommeau de douche”). Ici la mère du narrateur enfant arrose l’air avec de la terre. J’ai utilisé en français le verbe “chantepleurer” créé à partir de “chantepleure” (subst. féminin) dont je donne ici la définition du TLF : “Entonnoir à long tuyau percé de trous, utilisé pour transvaser le vin ou tout autre liquide dans un tonneau, sans le troubler. *P. ext.*, Robinet dont on fait usage dans le nord de la France, pour mettre en perce un tonneau de vin ou de cidre (Chesn. 1857). Au Canada robinet.”

Grãonizo : néologisme, fusion de *granizo* (grêle) et *grão* (grain). Ce qui a donné “grêlain”.

Voici la traduction de l’extrait en question qui aura alimenté quelques interrogations matinales ce dimanche 9 novembre 2015. Je remercie tous les participants à l’atelier de leur intérêt chaleureux.

Non. Dans les mines d’or mon vieux descendait si profondément que mes rêves ne parvenaient même pas à son souvenir. Mon rêve était différent, plus sombre. Des années après, mon père revint mais demeura absent comme si un enfer quelconque lui manquait. Et il partit de nouveau. Et il revint. Et repartit.

Chaque fois qu’il revenait, il revenait de plus en plus malade. Il fumait pour que sa poitrine ne soit pas dépaysée par le manque de poussière. Lorsque enfin, il s’établit définitif parmi nous, mon père n’avait qu’une seule occupation : dormir. De tant se visser à son lit, il sentait la paille du matelas.

- Mari, pourquoi autant de paresse ?
- Je ne dors pas par paresse. Je dors de tristesse.

Ce n'était pas la tristesse. C'était un vide. Les tristes ont un ciel. Gris, mais un ciel. Les désespérés ont un désert. Mon père regardait en arrière : c'était davantage l'oublié que le vécu. Ce qu'il ne se rappelait pas, c'était pourquoi il avait oublié de vivre. Ou tout était-il resté là-bas, dans la mine qui s'était écroulée ? Quand il me croisait en pyjama au milieu de la journée, mon père disait pour se justifier :

– Ta mère veut que je fasse des choses qui attisent l'âme chez quelqu'un. Seulement elle ne comprend pas : si je suis vivant, c'est parce que je n'ai pas d'âme.

Et maintenant, en le regardant sous ce clair de lune brisé, il me sembla que mon père n'était rien que de la poussière parmi les poussières de Lune. Son âme était restée ensevelie parmi les lointains minerais.

Avec ostentation, ma mère se leva, interrompant mes rêveries. Elle posa une pelle sur son épaule et annonça, en franchissant la porte :

– Si l'eau ne vient pas à la terre...

Nous la vîmes passer de l'idée au geste : elle jetait de la terre dans l'air, semant de sable la pluie. Mon père se précipita sur la terrasse tout mortifié :

– Femme, un peu de tenue ! Tu ne vois pas les voisins qui regardent ?

Mais elle continua, chantpleurant de la terre dans les airs. Et cela avait l'air de marcher, les grains s'accrochaient aux gouttes, le sable se suspendait dans la pluie. Ma mère plaisanta encore :

– Tu as vu, mari ? Je sème du grélain.

ATELIER DE RUSSE

animé par Odile Belkeddar

Des loups en parachute d'Assia Petrova

Une rencontre bénéfique autour d'une traduction passée au crible d'une lecture chorale.

J'ai remarqué le livre³⁰ d'Assia Petrova à Non/Fiction, le meilleur salon du livre moscovite, et j'avais alors demandé à l'éditeur d'entrer en contact avec l'auteur. "Elle est juste derrière vous..." m'avait-on dit. Nous avons donc fait connaissance, Assia Petrova et moi... et en français car Assia est également traductrice. C'est d'ailleurs en tant que traductrice qu'elle était venue pour la première fois en 2010 au Collège, à Arles, où elle inaugurait avec d'autres le programme des Fabriques. C'était un luxe supplémentaire pour le partenariat que nous allions créer autour de son livre, *Des loups en parachute*, lauréat en Russie du prix Kniguru, qui récompense depuis 2010 les meilleures œuvres pour la jeunesse écrites par de jeunes auteurs.

Il s'agit d'un recueil de courtes nouvelles à l'humour très décalé, portant sur la vie en famille et à l'école, mais aussi le mensonge, la mort, le corps, le tout à l'intention de jeunes enfants.

Me voilà au travail. Les questions surgissent dès les premières lignes

30. Ася Петрова, *Волки на парашютах*, ДЕТГИЗ, 2012. (*Les Loups en parachute*, Detguiz, 2012, 112 p.). Assia Petrova est écrivain et traductrice (français-russe) : Apollinaire, Bernard Friot, Maylis de Kérangal...

à propos de realia : le contexte familial compte tenu du rôle crucial en Russie joué par les grands-parents, et donc de leur appellation plus variable en français, l'habillement hivernal et ses spécificités, l'importance d'être vraiment verte ou pas pour une pomme, la nourriture et les boissons, les diminutifs de prénoms qui sont la règle en russe et sonnent souvent féminins car se terminent fréquemment en *a* pour les garçons (les garder ou pas ?), l'âge du personnage et celui où les enfants russes savent lire (généralement plus précoce qu'en France, l'orthographe cyrillique ne posant pas autant de difficultés) ; hop ! j'écris à Assia, nous élucidons certains points d'un commun accord, et restons dans l'expectative quant à d'autres pour lesquels nos perceptions ne se recouvrent pas encore à 100 %.

Nous nous revoyons à Paris et décortiquons de nouveaux passages dont je ne suis pas satisfaite. Je me replonge dans la vie des personnages, je me remémore mes huit-dix ans, repense à ceux de mes enfants, j'ai l'impression de bien avancer... Le calendrier rend possible un atelier à trois, sous l'égide de Paul Lequesne, traducteur du très beau livre jeunesse d'Alexis Tolstoï, *La Singulière Aventure de Nikita Rotchtchine*, et nous nous retrouvons à/en Arles. Paul donne le *la* aux nombreux participants, dont quelques-uns sont écrivains, puis le mot à mot des premières lignes du premier chapitre. Assia se met à lire à haute voix... et là, le texte russe me saute littéralement aux yeux. Le mien doit caracolier davantage.

L'intonation, le rythme rendent tout à coup évident l'emploi de tel ou tel vocable, feutré à l'écrit.

Mais le meilleur reste à venir : Paul distribue les dix premières lignes du texte russe aux nombreux participants, fournit quelques indications, le mot à mot, et voilà les petits groupes aussitôt en train de bourdonner. Mes neurones s'agitent de mon côté.

Puis chacun propose sa "version", et il est toujours merveilleux de constater que chaque groupe perçoit quelque chose de différent, que chaque groupe trouve au moins une excellente formulation, que chaque groupe résout une question, et qu'au total l'émulation provoque un état de recherche particulièrement productif en ouvrant large l'éventail des possibles. Un groupe ne fait qu'une bouchée du petit déjeuner et du livre que le personnage doit "avaler" alors que je mettais deux verbes d'affilée, un autre pose un point d'interrogation qui débloque une phrase, un troisième emploie des mots qui m'ouvrent d'autres pistes, je recueille précieusement ces trouvailles, je mets les titres aux voix et tous les échos qui me reviennent m'aident à tester mon idée.

Le titre du premier récit, *ВИТЯ ДОГОЛА*, évoque Vitia qui se demande pourquoi on ne vit pas tout nu au lieu de s’embarrasser de tous ces vêtements, maillots, collants, pulls, blousons à enfiler tous les jours pour sortir alors qu’on peut vivre tout nu à la maison (précisons qu’en Russie les appartements sont surchauffés...) ; comment titrer ce questionnement sur la nudité : on me propose *Vitia le tout-nu*, qui colle parfaitement mais je me rends compte que pour trouver un titre, il faut avoir lu plus que les premières lignes du livre, car dans le cas présent, en fin de récit l’auteur évoque la mue d’un serpent, ce qui me donne une possibilité je crois plus intrigante : ... *comme un ver* !

Le titre original du recueil en russe est : *Des loups en parachute*, qui est tiré d’un des récits où il a toute sa place mais me semble moins bien fonctionner en français. Un groupe propose d’y mettre tout simplement un point d’interrogation et cela m’intéresse !

J’avais pour ma part retenu, dans un autre récit, le passage où un personnage ne sait plus s’il faut dire oui ou non à une proposition jusqu’à ce qu’un camarade lui lance un : “C’est simple : dis non !” clair et net. Ces deux mots, “Dis non !”, m’ont semblé résoudre la question, car ils reflètent l’esprit du recueil, qui remet en jeu les us et coutumes du monde adulte perçu par les enfants. Je me trouve comme devant une boîte de chocolats : lequel prendre ? Reste la voix décisive de l’auteur, mais Assia craindra-t-elle d’inciter les enfants français à ne pas respecter les adultes avec mon “Dis non !” ?

Merci à l’atelier³¹ d’avoir rebattu les cartes, et permis à chacun de retrouver la voix de l’enfance, pour m’aider à vérifier que je suis sur la bonne voie, et à moi de trouver ma propre voix puisqu’il faut bien signer de son nom. Mais plus encore pour que de jeunes enfants qui liront ce texte en français y trouvent leur *conte*, malgré la distance des références implicites, enjeu à prendre davantage en compte que dans un texte “pour adultes”.

31. Et à Martine Eliot pour l’envoi de la proposition de son groupe par mail.

TABLE RONDE ATLF :
TRADUCTEURS DE TOUS LES PAYS, MONTRONS-NOUS !

Animée par Laurence Kiefé avec la participation de Holger Fock, président du CEATL, Daniele Petruccioli, membre fondateur de STRADE, Sinéad Mac Aodha, directrice de l'Ireland Literature Exchange, et Olivier Mannoni, directeur de l'École de traduction littéraire

LAURENCE KIEFÉ

“Traducteurs de tous les pays, montrons-nous !” Cet intitulé vous a peut-être paru obscur, je me ferai donc un plaisir de vous le commenter tout à l’heure. Mais avant, je voudrais donner la parole à Natacha Kubiak, adjointe au chef du département de la création, qui vous fera part des nouvelles aides votées et mises en application au CNL (Centre national du livre).

NATACHA KUBIAK

Bonjour. Après une longue période de concertation, le CNL a mis en place pour la session d’octobre 2015 les réformes votées en début d’année. En deux mots : en ce qui concerne les aides à la traduction, pour les éditeurs les critères restent quasiment inchangés, mais avec des conditions plus strictes. Le traducteur doit être rémunéré 21 euros le feuillet en prix plancher, lequel était auparavant de 18 euros. Par ailleurs, nous demandons à l’éditeur de nous transmettre une copie du contrat de traduction que ce soit pour les aides à la publication ou à la traduction : il doit être conforme au Code des usages et la rémunération au feuillet à 21 euros minimum. Ensuite, en ce qui vous concerne directement, nous proposons dorénavant des bourses réservées aux traducteurs confirmés qui ont cinq publications à leur actif. Le montant de ces bourses est de 3 500 euros ou 7 000 euros. Je ne vais pas vous détailler toutes les conditions, vous les trouverez sur

le site du CNL. Les demandes sont examinées en commission. Il y a trois sessions par an. Avez-vous des questions ?

(Question hors micro, inaudible.)

NATACHA KUBIAK

Non, il n'y a pas que les bourses de résidence. Comme je viens de vous l'expliquer, le CNL propose des bourses aux traducteurs ; par ailleurs, il y a des bourses d'auteur et des bourses de résidence qui sont effectivement destinées aux auteurs et aux traducteurs. Ces derniers connaissent peu cette possibilité, mais nous essayons d'en faire la promotion et de faire connaître ce dispositif auprès de nos partenaires habituels – c'est-à-dire aux résidences qui reçoivent des auteurs – en leur précisant qu'ils peuvent aussi, aux mêmes conditions, inviter des traducteurs.

Sinon, pour les traducteurs, il y a des bourses de traduction dans les deux sens (français vers les langues étrangères et langues étrangères vers le français). Nous avons depuis de longues années des bourses de séjour pour les traducteurs étrangers, qui leur permettent de passer du temps en France. En revanche, pour celles concernant les traducteurs traduisant vers le français, les conditions sont plus libres. Elles peuvent permettre à un traducteur qui le souhaite de séjourner à l'étranger et rencontrer l'auteur qu'il traduit, ou lui donner la possibilité de dégager du temps en restant chez lui afin de mener à bien sa traduction. Je vous invite à consulter le site du CNL.

LAURENCE KIEFÉ

Nous laisserons la parole à la salle après la table ronde, au cas où d'autres questions auraient mûri entre-temps. "Traducteurs de tous les pays, montrons-nous !" Pourquoi ce titre ? Peut-être parce que l'on dit toujours que nous sommes des travailleurs de l'ombre, que nous sommes invisibles. On dit beaucoup de choses de cette nature. Je pense que c'est en train de changer, j'en ai la ferme conviction. Les Assises réunissent maintenant beaucoup de monde et nous sommes aujourd'hui très souvent invités dans les salons et les festivals. Les initiatives culturelles se multiplient autour de la traduction, peu à peu nous sortons de l'ombre, mais la situation n'est pas rose pour autant.

Certes, on parle de nous, mais pas assez. Vous avez constaté dans la presse, notamment concernant le prix Médicis étranger, que la plupart du

temps on ne mentionne pas le nom du traducteur – on pourrait croire que les auteurs étrangers écrivent directement en français ! Côté visibilité, nous avons encore du pain sur la planche.

Sans vous assommer de chiffres, je voudrais vous communiquer le poids économique que nous représentons, pour vous donner une idée de l'importance de notre présence sur le marché du livre : en 2014, près de 12 000 traductions sur environ 68 000 nouveautés, ce qui avoisine 18 % de la production totale ; sur la totalité des romans, plus de 40 % sont des romans de littérature étrangère, traduits par nos soins, ce qui représente environ 4 000 ouvrages. Ces chiffres ne concernent que les romans ; les livres jeunesse – qui ne sont pas compris dans la littérature générale – représentent environ 2 000 ouvrages, les bandes dessinées 1 700 ouvrages, les sciences humaines 1 600 ouvrages traduits.

Nous sommes donc à la fois une profession restreinte, mais qui pèse son poids dans cette fameuse chaîne du livre. Le paradoxe est qu'en dépit de ce rôle incontournable, tant économique qu'intellectuel, nous sommes souvent invisibles, souvent maltraités. Nous connaissons des problèmes de rémunération dont nous allons parler indirectement aujourd'hui et dont nous parlons abondamment le reste du temps.

Face à ce paradoxe, notre profession s'organise. Nous sommes de plus en plus combatifs, entre autres par la formation afin que la jeunesse qui arrive aujourd'hui sur le marché sache où elle met les pieds et pour que les moyens de se défendre soient plus efficaces.

Nous allons parler de tout cela : du rôle du traducteur dans la chaîne du livre et de la manière d'être le plus visible possible. En France avec Olivier Mannoni, en Irlande avec Sinéad Mac Aodha, en Allemagne avec Holger Fock qui, étant président du CEATL, pourra nous donner un aperçu des autres pays, et en Italie avec Daniele Petruccioli.

Je vais vous présenter chacun d'eux brièvement. Je commence par Sinéad Mac Aodha – elle m'a donné des conseils pour prononcer son nom, et je me suis entraînée ! –, Sinéad est irlandaise et dirige la section littérature de l'Arts Council, à Dublin. Elle est également à la tête de l'organisation chargée de la promotion de la traduction de la littérature irlandaise, l'Ireland Literature Exchange (ILE). C'est à ce titre qu'elle interviendra.

Marie Hermet, membre de notre conseil d'administration, est présente en tant que "filet" au cas où Sinéad, qui parle extrêmement bien français, aurait une défaillance.

Olivier Mannoni, que vous connaissez tous *a priori* dans cette salle, est traducteur de l'allemand, ancien président de l'ATLF et actuel directeur de l'École de traduction littéraire.

Holger Fock, président du CEATL (Centre européen des associations de traducteurs littéraires), est traducteur du français vers l'allemand. Il s'investit dans les associations autour de la traduction depuis plus de vingt-cinq ans.

Enfin, Daniele Petruccioli, qui traduit du français, de l'anglais et du portugais vers l'italien. Il a traduit plus de quarante romans et siège au bureau de STRADE, l'une des deux associations de traduction littéraire, en Italie. Il vous expliquera pourquoi il y en a deux, et comment STRADE est né.

Entrons maintenant dans le vif du sujet. Je vous propose d'aborder le premier point de l'ordre du jour : la formation des traducteurs. Je souhaite que chacun de vous dise de quand date ce souci de la formation des générations futures, de celles qui arrivent tout de suite ; s'il s'agit plutôt de formation continue, plutôt de formation initiale ; de qui vient l'initiative de ces formations, vient-elle de la profession, comme cela a été plutôt le cas en France, de l'université ou des éditeurs – tout est possible ! –, selon quels axes fonctionne cette formation aujourd'hui ; quels sont les grands organismes qui la gèrent et quelles sont évidemment les perspectives.

DANIELE PETRUCCIOLI

Bonjour, et merci d'avoir organisé cette table ronde. Il me semble très important que les traducteurs européens se parlent. En Italie – je me réfère au rapport CEATL 2014 sur la formation des traducteurs littéraires en Europe –, la situation n'a pas trop changé. Dans les universités, la formation à la traduction littéraire date des années 1970-1980. Pour ce qui est des grandes écoles de la profession de traducteur et d'interprète, nous en avons trois : à Milan, à Trieste et à Forlì, tout près de Bologne. Dès les années 2000, la formation s'est divisée : avant, nous avions "langues et littérature" puis cela a changé en "langues, traduction et littérature". Il faut dire que – je peux le dire parce que j'ai moi-même participé au groupe qui a contacté les professeurs universitaires – les universitaires, qui sont également traducteurs, se lamentent de ne pas être mis en réseau. Chaque université travaille séparément.

En général, il existe très peu d'ateliers dans les universités à part quelques maîtrises, la plus importante étant sur le postcolonial anglais,

à l'université de Pise. Il n'y a pas d'ateliers en lien avec la profession ni de formations juridiques. La formation est entre les mains des associations qui sont au nombre de deux : STRADE pour le littéraire, et AITI qui comprend les traducteurs littéraires, les interprètes et les traducteurs-techniciens. Nous travaillons ensemble, mais chaque association dispense sa formation.

Depuis un an, nous nous partageons l'organisation d'un centre pour l'édition et la traduction qui se trouve à Milan. Il s'agit du Centro Formentini, ouvert par la Fondation Mondadori avec le soutien financier de la banque Cariplo, c'est-à-dire le secteur privé, l'organisation de la formation des traducteurs étant entièrement confiée aux associations de traducteurs. De plus, nous sommes présents sur les salons et les foires. Il y a des collègues qui organisent aussi de la formation continue, mais cela reste aux mains de la profession. Les éditeurs n'organisent rien, bien évidemment !

(Rires.)

L'école Tutto Europa, à Turin, financée par l'Union européenne, est la seule à proposer des ateliers d'une année, totalement gratuits, qui alternent l'anglais, l'espagnol et le français. Elle essaie d'en proposer en allemand et en russe malgré le manque d'inscriptions. Chez nous – nous en reparlerons – la traduction concerne pour 65 % l'anglais, et il est par conséquent très difficile de trouver des traducteurs littéraires qui s'intéressent aux langues "minoritaires".

La Maison de la traduction, qui existe depuis très peu d'années, est une résidence qui se trouve à Rome et qui organise, en collaboration avec STRADE, AITI, mais aussi des collègues indépendants, la formation continue et juridique des traducteurs. Nous n'en sommes qu'au début, mais cela va continuer.

LAURENCE KIEFÉ

N'y a-t-il pas, pour tous ces organismes de formation, des problèmes de recrutement ?

DANIELE PETRUCCIOLI

Non, et c'est la note positive. Les traducteurs ont envie de parler, d'être présents, de se faire connaître et surtout d'entamer un dialogue entre les générations, de transmettre leur expérience. Cela a commencé avec les réseaux sociaux et continue à s'organiser. Alors, oui, nous en trouvons.

HOLGER FOCK

Merci de m'avoir invité pour discuter de tous ces sujets très importants. En ce qui concerne la formation initiale du traducteur littéraire en Allemagne, l'université de Düsseldorf a fait une tentative, il y a presque vingt ans. Au tout début, ces études menaient à une maîtrise, mais avec le processus de Bologne, ça s'est transformé en master. Il existe, depuis quelque temps à Munich, un deuxième master de traduction littéraire, mais exclusivement en anglais et une autre langue.

À part cela, la traduction littéraire en Allemagne est assez libre, cela veut dire que beaucoup de chemins mènent à l'édition. On a quelques exemples de collègues qui n'ont jamais fait d'études universitaires, mais qui ont vécu dans les pays dont ils traduisent la littérature. Normalement, une formation en lettres ou des études linguistiques sont, sinon primordiales, une condition pour réussir.

Beaucoup de choses ont été faites depuis trente ans pour la formation continue. Tout cela a commencé avec Josef Winiger – que certains collègues français connaissent aussi très bien – qui a créé cette sorte d'atelier *Vice-versa* entre deux langues, à Straelen. C'était pour commémorer le premier anniversaire de la mort d'Elmar Tophoven, fondateur du Collège européen de la traduction, à Straelen. Depuis ce temps, et d'une année sur l'autre, on a développé cet atelier et d'autres se sont dirigés vers le professionnalisme – c'est-à-dire vers le fait de donner aux jeunes traducteurs toutes les informations nécessaires pour arriver sur le marché, pour apprendre les règles du métier, etc. Toujours avec le soutien soit de fondations comme le Bertelsmann Stiftung ou d'autres institutions, soit, à partir de 1997, avec l'aide du Deutscher Übersetzerfonds qui, aujourd'hui, avec un budget de 600 000 euros, est le plus grand organisme allemand de soutien des traducteurs (et non pas de la traduction, c'est-à-dire des maisons d'édition – une différence assez importante).

Maintenant, nous essayons de regrouper toutes les activités de la Fondation allemande des traducteurs dans le domaine de la formation continue sous le titre *Akademie der Übersetzung* (Académie de l'art de la traduction littéraire). C'est une sorte de toit sous lequel se déroulent près de trente ateliers par an : des ateliers d'une semaine, de quatre jours ou d'un ou deux jours seulement ; ils sont parfois multilingues, parfois unilingues, et il y a des ateliers de comparaison en collaboration avec des réviseurs, des responsables éditoriaux ou des critiques littéraires. Nous faisons beaucoup, mais en ce qui concerne la formation initiale, nous ne

ressentons pas le besoin, en Allemagne, de fonder des études spécialisées dans la traduction littéraire. Nous en avons fait l'expérience à Düsseldorf, avec des jeunes gens qui avaient juste leur baccalauréat, et qui avaient l'intention de devenir traducteurs littéraires : seulement 5 % ou 10 % de ces étudiants sont vraiment arrivés sur le marché. Ce qui compte finalement pour la traduction littéraire, c'est l'intérêt pour une certaine littérature et non pas d'avoir une formation sans une connaissance approfondie dans les lettres ou les sciences humaines. À notre avis, cela ne peut pas se faire juste après le baccalauréat, il faut passer d'abord par d'autres expériences, puis enchaîner sur des études spécifiques, avec un master peut-être.

Nous avons cependant une initiative de l'université de Tübingen ; le département des langues slaves s'intéresse maintenant beaucoup à la traduction littéraire. Il propose des cours et invite des traducteurs littéraires allemands et des pays de l'Est à participer à des ateliers. Cela me semble un chemin assez intéressant, sans avoir une formation spécifique, d'intégrer des cours autour de la traduction littéraire et d'offrir la possibilité d'avoir une maîtrise et d'aller même jusqu'au doctorat à partir de la traduction et des commentaires sur sa propre traduction. Nous nous battons pour que la traduction littéraire soit reconnue en tant que travail scientifique.

LAURENCE KIEFÉ

Quand je parlais de formation initiale, je ne parlais pas de formation immédiatement après le baccalauréat. Je parlais de bac +4 ou bac +5, c'est-à-dire de personnes qui ont déjà fait des choix de culture générale et qui cherchent à se professionnaliser au terme d'études de lettres, d'histoire, de philosophie ou autre. Je ne pense pas qu'en sortant du baccalauréat, l'on puisse savoir que l'on a envie de devenir traducteur littéraire. Cela me paraît prématuré.

HOLGER FOCK

Mais c'est ce que le département de Düsseldorf a essayé de faire et qui a finalement échoué.

LAURENCE KIEFÉ

Peut-être, aussi, faut-il dire que les besoins de la profession en termes de nombre de traducteurs sont restreints et qu'il n'est donc pas raisonnable de mettre en place une formation juste après la terminale. Nous y reviendrons sûrement.

SINÉAD MAC AODHA

Un grand merci pour votre invitation. Veuillez m'excuser, mais je parle un français pénible et j'aurai donc assez vite besoin de Marie. Une petite correction, je suis directrice de l'Ireland Literature Exchange qui promeut la littérature irlandaise à l'étranger. Nous travaillons avec les maisons d'édition à l'étranger et avec les traducteurs en les invitant de temps en temps à venir passer des séjours en Irlande. Nous travaillons aussi avec les écrivains qui se rendent dans les festivals à l'étranger.

La première chose à dire en ce qui concerne la traduction et la formation des traducteurs en Irlande est que nous avons très peu de traducteurs littéraires. Comme Holger le disait, ils sont tous très vieux...

(Rires.)

... Ce qui est un problème parce que nous avons en ce moment une littérature très riche, foisonnante et, idéalement, nous aimerions avoir des traducteurs basés en Irlande, capables de traduire la littérature contemporaine. L'idéal serait d'avoir des gens biculturels qui passent de longs séjours dans le pays dont ils traduisent la littérature.

En ce qui concerne la formation, nous avons deux masters : un master au Trinity College qui existe depuis environ dix ans et qui sera bientôt basé au Centre de traduction littéraire que nous sommes en train de créer. L'Ireland Literature Exchange fait partie de ce centre avec la Dalkey Archive Press, une association combinant le secteur de l'édition, les fonds culturels et l'université. Une douzaine d'étudiants participent au master chaque année. Ils viennent d'un peu partout : de Russie, de Turquie, etc. C'est un master international, dans les deux sens.

Il y a également un master de traduction du gaélique vers l'anglais et de l'irlandais vers l'anglais, à l'université de Galway. Il s'agit d'un cursus général, pas uniquement littéraire, mais 60 % des participants deviennent ensuite traducteurs.

En ce qui concerne les ateliers et la formation professionnelle pour les traducteurs, il y en a peu. Une association de traducteurs organise des visites de traducteurs et de spécialistes de l'étranger, mais si l'on n'a que deux ou trois personnes qui travaillent dans une seule paire de langues, il est difficile de trouver les fonds nécessaires et de justifier les ateliers. Les Allemands sont assez actifs : un petit groupe d'une douzaine de personnes se rencontre une fois par mois pour travailler sur les traductions, mais ils ne travaillent pas tous à plein temps sur des traductions littéraires parce qu'il n'y a pas suffisamment de travail. Nous avons une population de

5,5 millions d'habitants, le pays est petit et le milieu de l'édition aussi. Nous sommes dominés par Londres, c'est naturel, c'est un peu comme Vienne et Berlin. Chez nous, le milieu de l'édition est plus pauvre, je ne veux pas dire que Vienne a les mêmes problèmes, mais l'on ressent cette même impression d'un grand pays, d'un géant de l'édition et d'un petit qui essaie de survivre, juste à côté. 90 % des livres que l'on achète en Irlande sont publiés en Angleterre ou à l'international. Cela étant, je dois dire que l'attitude publique vis-à-vis de la traduction est en train de changer. Certaines initiatives font évoluer les mentalités. Par exemple, l'année dernière, pour la première fois j'ai pu, en entrant dans l'une des grandes librairies de Dublin, trouver une grande table – trois fois la taille de celle-ci – pleine de livres traduits. Les choses s'améliorent.

OLIVIER MANNONI

Laurence, j'essaierai de répondre à tes questions. Il y a sept ou huit ans, nous avons eu un grand débat, ici même, sur la formation. Nous pouvons peut-être nous demander ce qui a changé. Certaines choses ont changé, beaucoup même. Mais pour répondre à ta première question, d'où vient la formation, il faut quand même rappeler quelle est son histoire en France puisqu'elle est tout à fait intéressante.

La naissance de la formation à la traduction littéraire en France est le fait de traducteurs littéraires qui sont aussi des universitaires, tels que Françoise Cartano, Michel Gresset, Marie-Françoise Cachin et Jacqueline Carnaud, autant de personnes qui ont créé ce qui était à l'époque l'institut Charles-V. Au départ, c'était un DESS, l'équivalent du master. Cette initiative a été doublée assez rapidement par celle d'une autre institution qui a joué un rôle énorme dans la formation, le CETL de Bruxelles, sous la direction de Françoise Wuilmart. Ils ont été les deux axes de la formation, formation classique et travail en atelier. Pour ce qui concerne Charles-V, un élément sur lequel je reviendrai plus longuement tout à l'heure a été extrêmement important : l'idée que pour former des traducteurs, il ne fallait pas simplement les former à la traduction, mais également au métier. Charles-V a d'emblée invité, tout comme Bruxelles d'ailleurs, des traducteurs professionnels à venir parler de leur métier, des problèmes de droit, des problèmes de contrat, de la manière dont il fallait se défendre. Cela a été une constante qui est restée dans ce type de formation.

Charles-V a fait beaucoup de petits en France, certains sont excellents, je cite par exemple le master de Bordeaux, celui de Strasbourg, les initiatives

de Paris-VIII et tout récemment – c’est une très bonne nouvelle – la création d’un master de langues rares en traduction à l’INALCO qui a maintenant trois ans et qui se débat comme toutes ces universités se battent pour préserver la diversité des langues. C’est extrêmement difficile. Strasbourg a sauvé l’allemand de justesse au prix de compromis très compliqués. L’INALCO a réussi à conserver son master parce qu’évidemment les budgets étant réduits, chacun s’efforce de tirer la couverture à soi et la traduction n’est pas forcément une priorité de l’université. Les personnes qui s’occupent de ces masters continuent à se battre.

Le problème que nous avons soulevé il y a huit ans demeure : une immense prépondérance de formations en anglais qui produisent beaucoup trop d’étudiants qui ont du mal à trouver du travail et qui, en plus, déstabilisent le marché. Ce problème n’est pas encore résolu, malheureusement. Depuis toutes ces formations, s’est développé très largement en France, en Belgique, mais aussi ailleurs, un réseau de formations postuniversitaires ou préprofessionnelles, “professionnalisantes” ou d’accompagnement à la professionnalisation qui prennent des formes extrêmement diverses et tout à fait intéressantes. À ma connaissance, le tout premier à avoir tenté cette aventure est le programme Goldschmidt qui se déroule en partie ici et, maintenant, en partie à Berlin, qui a été une initiative absolument remarquable et a produit des résultats tout à fait brillants. Ce stage consiste à mettre en relation un groupe de cinq élèves allemands avec un autre de cinq élèves traducteurs français, tous ayant en principe déjà traduit un livre, c’est-à-dire ayant eu un premier contact concret avec la traduction. C’est un stage qui a plus de quinze ans maintenant, qui a pris des formes variées et qui a évolué dans le temps, les lieux, etc. Il continue à bien fonctionner et à produire de très bons traducteurs de l’allemand, là aussi en multipliant les contacts avec le monde de l’édition et avec les professionnels qui y interviennent.

Ici même se sont développées, à partir du milieu des années 2000, La Fabrique des traducteurs puis La Fabrique européenne des traducteurs qui a repris un moule un peu semblable, mais qui a apporté un élément majeur extrêmement important pour nous : la recherche des formations en langues rares. Vous l’avez dit tout à l’heure, on traduit beaucoup de l’anglais vers le français dans le domaine de la littérature, nous en sommes à plus de 60 % et le chiffre n’arrête pas de monter. Mais ce n’est pas forcément parce que tous les livres anglais sont bons ou se vendent, c’est aussi parce que les traducteurs ne sont pas là pour traduire autre chose. Une langue

qui n'a pas de traducteurs est une langue qui n'existe pas dans un pays. Si pour le finlandais il n'y avait pas eu Anne Colin du Terrail pour traduire *Le Lièvre de Vatanen*, qui l'a fait venir et qui en a fait une traduction absolument magnifique en l'imposant ainsi en France, il est vraisemblable que la traduction finlandaise, aujourd'hui bien implantée, ne le serait pas. Sans traducteurs, les langues n'entrent pas dans un pays, donc il est absolument vital qu'ils soient présents et qu'ils puissent travailler. De ce point de vue, la Fabrique a multiplié les langues rares et continue à faire un travail tout à fait intéressant. En ce moment, nous avons le coréen qui est une littérature d'une rare richesse et que l'on connaît très mal.

Depuis 2012, l'École de traduction littéraire s'est installée et a tenté de concilier un certain nombre d'impératifs, le premier étant un impératif économique. Il est extraordinairement difficile de former un ou deux traducteurs en chinois, en thaï ou dans d'autres langues dites rares. Elle a donc tenté de concevoir un projet de formation professionnelle centré d'une part sur la formation de traducteurs nettement plus engagés dans le métier, et d'autre part capables de travailler ensemble sur les problèmes de traduction à partir de langues tout à fait différentes. L'École fonctionne depuis 2012, nous en sommes à la troisième promotion, la quatrième ouvrira le 30 janvier prochain. Elle compte entre quinze et dix-sept étudiants. À présent, la totalité des candidatures s'élève à vingt-six étudiants pour une vingtaine de langues représentées.

Outre l'accent que nous avons mis sur la recherche d'enseignement de la traduction pour des traducteurs de langues rares, nous avons énormément appuyé sur la formation professionnelle. Pratiquement la moitié de l'enseignement est consacrée à la connaissance des métiers de l'édition, du droit, des processus de négociation de contrat et de résolution de conflits avec les éditeurs ; le but étant de faire en sorte que ces traducteurs – qui chez nous ont en général trois ou quatre livres traduits – puissent vraiment parfaire leur formation pour devenir des professionnels aguerris. Je reviens au thème de la table ronde d'aujourd'hui. Par professionnel aguerris, j'entends un professionnel qui connaît son métier, qui a beaucoup de compétences dans ce qu'il fait, qui a aussi beaucoup de connaissances sur les rouages de ce métier et qui a donc les moyens de se défendre. À mon avis, les deux sont totalement indissociables. C'est aussi pour cela que ces formations sont vitales. Les traducteurs formés sont d'abord de bons traducteurs – ce qui engendrera de bons livres donc plus de lecteurs –, mais ils seront aussi des traducteurs capables de s'imposer face aux

éditeurs. Ce mot est prononcé depuis le début avec un sourire discret. Effectivement, où sont les éditeurs ?

Ils ont eux aussi été à l'origine de l'École, qui est quand même née essentiellement des négociations sur le Code des usages de 2012. Plusieurs éditeurs très actifs travaillent avec nous sur la manière de concevoir l'École. En face, nous avons un très grand intérêt qui est double : un intérêt positif, c'est-à-dire que les éditeurs s'intéressent à nous, et un autre, qui s'exprime à travers cette question, posée à l'un des organismes avec lesquels je travaille. L'École est actuellement encadrée par une coopération entre le Centre national du livre et l'ASFORED qui est spécialisée dans les formations des métiers du livre. Un éditeur, à qui l'on présentait ce programme, a dit un jour, très étonné : "Vous leur donnez des outils pour se défendre contre nous."

(Rires.)

Oui, effectivement, mais le jour où nous aurons...

LAURENCE KIEFÉ

Olivier, il faut préciser que l'ASFORED est un organisme de formation issu du SNE (Syndicat national de l'édition)...

OLIVIER MANNONI

Absolument. Ce n'était pas une question tellement méchante, c'était un étonnement. C'est très bien. Après l'étonnement doit venir la réflexion. On se dira : finalement, un traducteur bien formé dans tous les domaines est un traducteur avec lequel on a aussi moins d'ennuis parce qu'il signe des contrats propres et qui n'engendrent pas de disputes par la suite. Voilà à peu près où nous en sommes aujourd'hui. J'ajoute simplement que tout cela ne se serait jamais passé sans l'ATLF et sans ATLAS, pour ce qui concerne la Fabrique.

LAURENCE KIEFÉ

Ce que vient de dire Olivier fait largement écho à la réunion des jeunes traducteurs que nous avons eue hier, au Collège, d'où il est ressorti clairement que plus on est armé, mieux on peut traduire – puisque dans de meilleures conditions – en étant capables de discuter avec ses donneurs d'ordres. Je pense que plus nous traduisons dans des conditions satisfaisantes, plus nous avons l'esprit libre pour mieux traduire.

Après ce tour de table des formations continues et initiales, nous pouvons peut-être passer à un deuxième sujet. J’aimerais parler avec vous des politiques de promotion et de soutien de la traduction et des traducteurs, ce qui n’est pas la même chose. Je voudrais également évoquer le soutien, ou le manque de soutien suivant les pays, des pouvoirs publics – vous avez entendu une représentante du CNL, la France trouve en effet un vrai soutien des pouvoirs publics au sein de cet organisme. Mais aussi des prix littéraires – en termes de visibilité et de soutien à la fois de la traduction et des traducteurs –, des critiques et des rapports avec les journalistes. Pour les cinquante ans de *La Revue des livres pour enfants*, un grand colloque a eu lieu, il y a quelques jours, à la Bibliothèque nationale de France lors duquel le sujet de la traduction a été abordé mais pas assez à mon goût, eu égard à l’importance de la littérature étrangère en matière de production jeunesse.

Dans ce même chapitre “promotion et soutien de la traduction”, j’aimerais que nous parlions de la traduction et des acteurs de la lecture publique. Par acteurs de la lecture publique, j’entends les bibliothécaires, les documentalistes et les libraires qui jouent un rôle déterminant dans la promotion de la littérature. Je voudrais interroger nos intervenants sur ces questions concernant les politiques de promotion et de soutien de la littérature traduite et des traducteurs qui la traduisent !

SINÉAD MAC AODHA

En Irlande, nous avons un grand prix, bien doté, l’IMPAC. Si le livre qui gagne est une traduction, le traducteur reçoit un quart du prix. Michel Houellebecq l’a gagné il y a environ neuf ans et son traducteur, Frank Wynne, a reçu un quart du prix. Des personnes comme vous diraient, j’imagine, qu’il serait plus juste de le partager en parts égales, 50 % chacun, mais dès le début, les organisateurs ont trouvé juste de diviser à hauteur de trois quarts pour l’auteur et un quart pour le traducteur. C’est déjà bien ! Le prix est de 100 000 euros...

(Réaction de la salle.)

... Mais les livres traduits ne gagnent pas toujours, c’est un peu une loterie. À part cela, il y a toujours – même si elle menace de disparaître – une pratique au niveau gouvernemental qui prévoit des exonérations de taxes pour les traducteurs littéraires : ils ne sont pas obligés de payer des taxes sur le revenu issu des traductions littéraires. Au début, c’était complètement ouvert : si l’on traduisait l’équivalent d’un Dan Brown

irlandais, on avait le droit de recevoir sans taxes tout ce que l'on gagnait comme traducteur. Puis l'administration s'est rendu compte que c'était vraiment très généreux et les règles ont changé. Maintenant, cela ne s'applique qu'au-delà d'un certain seuil, mais c'est déjà une bonne politique de reconnaître le rôle du traducteur littéraire dans la société. Cela reste tout de même un peu théorique puisqu'en Irlande il y a très peu de traducteurs littéraires.

LAURENCE KIEFÉ

C'est assez incroyable ! C'est comme si, officiellement, on ne pouvait pas vivre du métier de traducteur, qu'on n'était pas un actif à part entière. Ce n'est pas que cela me plaise de payer des impôts, mais en même temps, en étant imposée, je fais partie d'une profession...

SINÉAD MAC AODHA

Oui et non, puisque c'est la même pratique que pour les écrivains. Les écrivains eux-mêmes ne doivent pas payer de taxes. C'est une reconnaissance privilégiée du rôle de ces personnes dans la société. À mon avis, cette pratique va bientôt disparaître parce que l'administration ne l'apprécie pas vraiment. Comment juger de l'aspect littéraire ? C'est complexe. J'aimerais mieux une société dans laquelle les traducteurs paient des impôts puisqu'ils gagnent bien leur vie. Mais, avec une population si réduite et un si petit marché, cette pratique avait tout son sens.

En ce qui concerne la promotion, depuis trois ans environ, de plus en plus d'événements ont lieu autour de la traduction. Depuis les débuts du Centre de traduction littéraire, nous organisons entre trois et quatre événements par an, à l'université de Dublin. Nous invitons le public et nous avons une bonne affluence. Nous avons organisé un événement charmant autour de la traduction d'un brin de *Madame Bovary* lors duquel deux traducteurs ont fait ce que l'on appelle une *translation slam* (une joute de traduction). Les traductions ont été très différentes l'une de l'autre. C'est un moyen d'attirer l'attention du public sur l'acte de la traduction. Plus récemment, nous avons reçu Josée Kamoun et Richard Ford. Nous avons discuté avec eux de la traduction littéraire et du rapport "spécial" qui existe entre un écrivain et son traducteur.

Concernant la presse, malgré cette nouvelle vague d'écrivains irlandais qui gagnent des prix aussi bien en Irlande qu'à l'étranger, nous avons malheureusement très peu de revues de traduction, mais aussi très peu de

revues littéraires. Les écrivains publient dans une douzaine de nouvelles petites revues surtout des contes et très peu de traductions. L'Irlande a changé, c'est un pays plus multiculturel qu'auparavant. Il y a par exemple 120 000 Polonais qui habitent en Irlande, et de ce fait les choses doivent changer. En ce qui concerne la traduction littéraire, j'attends que les choses évoluent. Juste pour terminer, nous venons enfin de soutenir la traduction d'*Astérix* et de *Tintin*, en gaélique.

OLIVIER MANNONI

J'essaierai de faire vite parce que, pour ce qui concerne la France, il pourrait y avoir deux débats. (À Laurence Kiefé.) J'ai juste retenu trois points parmi ceux que tu as soulevés.

Tout d'abord, comment fonctionne la traduction en France. Il faut tout de même le dire, depuis des décennies désormais, nous avons la chance d'avoir un organisme qui la fait fonctionner. La France est à ma connaissance le premier pays traducteur du monde avec 17,6 % de sa production composée par des traductions en général et notamment – comme tu l'as dit – 40 % de romans. Ce qui est énorme. Ce sont des chiffres considérables qui n'existeraient pas si le Centre national du livre – sous ses diverses appellations successives – n'avait pas mené une véritable politique à la fois de traduction de la littérature étrangère vers le français, mais aussi de promotion de la littérature française vers l'étranger, avec des systèmes d'aides considérables impliquant des sommes importantes et des dispositifs très lourds à gérer. Ils ont permis d'une part à la traduction de s'installer dans le paysage littéraire français et d'autre part – et c'est beaucoup plus important pour nous – d'installer les traducteurs comme une profession. Les contrats ont évolué positivement au fil du temps, entre autres grâce à ce soutien permanent d'une autorité publique qui nous a encadrés et permis d'avancer de ce point de vue et qui a très largement contribué à ce que la traduction littéraire, en France, soit l'une des professions les moins mal payées sur le champ européen. Ce qui ne veut pas dire que nous sommes bien payés. Voilà le premier point : un organisme qui nous a vraiment permis d'exister en tant que profession, ce qui constitue le premier élément de la visibilité.

En ce qui concerne les prix en France, je n'en ferai pas la liste puisque les prix de traduction sont nombreux. Certains sont extrêmement prestigieux. Il en existe dans de nombreux domaines linguistiques, parfois

nous en découvrons parce que c'est un ami qui l'a reçu. Ont-ils un écho ? Oui, à l'intérieur de la profession ; oui, auprès des éditeurs. Nettement moins auprès du public, qui ne les connaît pas.

Je voulais aborder le sujet des prix littéraires français qui, lui, pose un vrai problème. Le prix Médicis étranger et le prix Fémina étranger sont décernés tous les ans. L'ATLF est obligée de se battre et de hurler partout, y compris et surtout auprès des journalistes – je reviendrai sur ce point –, pour que l'on mentionne les traducteurs. Les jurys des prix littéraires ne lisent pas les livres suédois, finlandais, chinois, coréens ; ce qu'ils lisent et ce qu'ils priment ce sont des traductions, donc des traducteurs. Il faut le dire. On peut trouver normal de partager le prix avec les auteurs, mais au moins, qu'on nous mentionne ! C'est la moindre des choses. C'est un combat que l'ATLF a toujours mené et qui est – je terminerai sur ce problème – celui de la presse, qui est un travail de Sisyphe, engagé il y a désormais quarante ans par l'ATLF. C'est exténuant d'être obligé en permanence d'envoyer un mot aux journalistes disant : “Je vous remercie de cette très belle critique, je vous signale que je suis le traducteur, coucou.” J'ai eu personnellement une critique de M. Yves Simon, dans *Paris Match*, pour un livre dont j'étais très fier, qui se terminait par : “[...] un roman écrit et traduit avec un identique talent. Yves Simon”. Et le traducteur n'était cité nulle part.

(Rires.)

Vous en restez complètement baba mais c'est comme cela tout le temps. Un travail immense est à mener auprès des journalistes. Cela suppose aussi de les contacter en leur expliquant le problème, ce que chacun d'entre nous doit faire, car nous avons tous des relations avec les journalistes. Expliquons-leur ce que l'on fait. J'ai pu par ailleurs constater que les éditeurs, tout comme les journalistes, sont parfois contents que nous ayons une toute petite notoriété, car quand il s'agit d'envoyer des “kamikazes en parachute” pour régler les situations difficiles, là nous existons. J'aimerais bien qu'il en soit de même quand nous avons fait du bon travail. En France, c'est à mon avis le point crucial qu'il faudra régler dans les cinq, voire dix années qui viennent.

LAURENCE KIEFÉ

D'autant que même la presse professionnelle, en l'occurrence le très professionnel *Livres Hebdo*, annonce les prix Médicis étranger et Fémina étranger sans mentionner le traducteur.

OLIVIER MANNONI

Nous avons même eu le cas invraisemblable du prix Pierre-François-Caillé, décerné par la Société française des traducteurs – qui est donc un prix de traduction, et non pas un prix littéraire – que *Livres Hebdo* a publié en ne mentionnant que le titre du livre et le nom de l’auteur. Afin de régler ce genre de comptes, nous disposons maintenant d’un outil extrêmement pratique, Twitter, qui est un instrument de destruction massive en ce qu’il permet d’intervenir très vite. Les rédactions savent que nous intervenons, cela se diffuse très rapidement. Nous nous sommes donc aperçus, en entrant par ce biais en contact direct avec *Livres Hebdo*, qu’ils utilisent ces fameuses fiches synthétiques d’Électre contre lesquelles nous nous battons depuis des années. C’est aussi à cause de ces fiches synthétiques que nos noms ne figurent pas sur la plupart des sites de vente par correspondance. Cela étant, là, en l’occurrence, vous êtes intervenus pour le prix Médicis. Là encore, sur Twitter, *Livres Hebdo* nous a simplement répondu qu’ils publiaient ce que les jurys leur donnaient. Donc, il y a encore beaucoup de travail.

LAURENCE KIEFÉ

Je remarque quand même une certaine amélioration de la situation. Je me souviens, il y a quelques années, quand nous écrivions à un journaliste radio ou de la presse écrite, nous nous faisons souvent envoyer sur les roses. Cela m’est arrivé. Et c’est pour cette raison qu’il était plus confortable de le faire pour les collègues que pour soi, parce que se faire envoyer sur les roses pour cette raison est doublement inconfortable. J’ai l’impression que l’accueil est de plus en plus souvent positif. Une prise de conscience de la profession est manifestement à noter ; nous avons d’ailleurs une représentante de la profession dans la salle qui cite toujours et largement les traducteurs. Je pense que dans la cervelle du journaliste, il se passe des choses, aussi, concernant la traduction. Il faut continuer, le combat est long.

HOLGER FOCK

Je vais me concentrer sur la politique culturelle parce que je suis convaincu que les évolutions actuelles du marché du livre ne mettront pas les éditeurs dans une situation économique leur permettant de nous payer davantage. Sur le marché, de nombreuses tendances poussent dans l’autre sens : les prix sont en baisse à cause d’une pression venant de l’ebook (livre numérique) et de grandes chaînes de diffusion et de librairies, comme

Amazon, qui essaient d'influencer les marchés où le prix des livres est encore fixe. Certaines grandes chaînes de distribution prennent des marges de plus en plus importantes, maintenant jusqu'à 50 % du prix du livre. Il y a encore vingt ans, c'était 35 % ou 40 %. La situation est très difficile aussi pour les maisons d'édition.

Il s'agit cependant d'un très bon argument pour essayer de trouver d'autres moyens de financer les traducteurs. Je parle des traducteurs et non pas des traductions, puisque le soutien d'une traduction va tout d'abord et toujours à l'éditeur et nous ne savons pas exactement ce qui arrive chez les traducteurs. Certains éditeurs sont très honnêtes, mais d'autres ne le sont pas. Dans tous les pays, il faut trouver des structures qui permettent de donner des fonds aux traducteurs pour qu'ils puissent au moins vivre de leur travail. C'est une condition *sine qua non* pour obtenir des traductions de bonne qualité.

Je vais prendre l'exemple de l'Allemagne. Il y a trente ans, nous avions peut-être une dizaine de prix pour la traduction littéraire et quelques très petites bourses dans deux ou trois *Bundesländer*. Aujourd'hui, nous avons un fonds pour les traducteurs littéraires au niveau national qui gère un budget d'environ 600 000 euros par an. Au moins neuf ou dix *Bundesländer* donnent régulièrement, chaque année, des bourses annuelles comprises entre 10 000 euros et 40 000 euros. Cet énorme développement est lié à l'engagement de quelques traducteurs, et traductrices en particulier, pour créer une sorte de lobbying en réunissant les ministères de la Culture de 16 *Bundesländer* – puisqu'en Allemagne la culture est une affaire fédérale et non pas d'État – afin de constituer ces fonds. Cela a été difficile, mais à partir du moment où, dans les ministères, les responsables ont compris que l'argent dont nous avons besoin n'est pas grand-chose comparé au soutien que l'on donne à un seul opéra (à Stuttgart, à Berlin ou à Cologne) ou aux producteurs de films et aux médias pour lesquels ils dépensent des centaines de millions d'euros par an, ils ont aussi compris que ces bourses données aux traducteurs pourraient avoir un effet énorme sur le marché du livre par rapport à la modestie de la somme investie. Ils ont vraiment tout de suite compris qu'il fallait créer ce Fonds pour les traducteurs littéraires et en augmenter le budget tous les ans. Depuis quinze ans, ce Fonds est la seule institution culturelle allemande dont le budget augmente d'une année sur l'autre. Alors que celui des opéras, du cinéma et des théâtres est plutôt en déclin afin de réaliser des économies.

L'argument est qu'il n'y aura plus de traduction littéraire de bonne qualité en Europe s'il n'y a pas, dans tous les pays, des structures d'aide aux

traducteurs. Du côté des grands marchés littéraires (l'anglais, le français, l'allemand) et des pays offrant une structure de soutien très efficace, comme les Pays-Bas ou les pays scandinaves, on fait beaucoup pour subventionner la traduction de la littérature nationale vers les autres langues, mais il n'y a que fort peu de traductions dans l'autre sens parce que, en plus, il n'y a personne, dans les maisons d'édition, qui connaisse ces "petites" langues ainsi que la culture et la littérature de ces "petits" pays. Alors les traducteurs littéraires se retrouvent à jouer un rôle très important en tant qu'intermédiaires et consultants pour lequel, le plus souvent, ils ne sont pas payés. Les grandes agences littéraires qui devraient faire ce travail se consacrent, elles aussi, exclusivement aux grandes langues.

Là, pour un traducteur littéraire, c'est l'occasion de s'imposer dans le monde éditorial avec des propositions, grâce à sa connaissance de la littérature des différents pays. Cela, à condition qu'on lui donne la possibilité de voyager dans ces pays, de faire connaître des auteurs et des éditeurs de ces pays, ce qu'il ne peut pas financer par ses propres moyens. À ce niveau également, un besoin d'aides aux traducteurs existe. Il est connu que, dans les pays nordiques où ceci est la règle (la Suède, la Norvège, les Pays-Bas, le Danemark) et dans les pays où existent des organismes comme le CNL ou l'Ireland Literature Exchange, la littérature se porte mieux que dans les pays où ni la traduction littéraire ni les traducteurs ne sont soutenus. Si l'on compare les pourcentages de traductions de la littérature de ces petits pays – la Norvège, le Danemark ou la Suède sont moins peuplés que la Hongrie, la Bulgarie, la Roumanie ou la Pologne – et ceux des autres pays d'Europe, on verra tout de suite l'effet que ce soutien a sur les marchés et pourrait avoir pour tous les autres pays si les gouvernements donnaient vraiment de l'argent aux traductions et aux traducteurs. Il y a un manque dans presque tous les pays du sud de l'Europe, de l'est et de l'ouest de l'Europe. Du Portugal jusqu'en Turquie, le manque de structures d'aide aux traductions et aux traducteurs est flagrant.

DANIELE PETRUCCIOLI

J'essaierai d'être bref parce que beaucoup de choses sont latentes. Je suis très content de pouvoir dire, pour une fois, que je me reconnais, en tant qu'Italien, dans la définition que Holger a donnée de l'importance économique, et pas uniquement culturelle, des traducteurs en ce moment historique. Un mouvement européen existe évidemment, et chez nous,

c'est exactement pareil. Les éditeurs et les agences nous contactent beaucoup plus souvent qu'il y a cinq ans, peut-être parce qu'ils reconnaissent nos compétences et l'importance que nous avons – ne serait-ce que parce que les éditeurs, tout comme les agences, ne peuvent plus payer autant de spécificités dans leurs structures pour s'occuper des Finlandais, des Portugais, etc.

Cela étant, il est clair que les traducteurs littéraires italiens dépendent totalement du soutien de l'étranger : du CNL, quand ils traduisent le français, du Centre du livre portugais, de la fondation de la Bibliothèque nationale, au Brésil. Je parle des langues dans lesquelles je travaille, mais chaque pays a ses organismes. Mise à part l'Irlande, la littérature anglophone ne finance pas les traductions, ce qui est paradoxal puisque 65 % des traductions concernent l'anglais.

Il faut dire aussi que les tarifs en Italie sont à peu près la moitié de la moyenne européenne, ce qui est un problème parce que, là aussi je ne peux qu'être d'accord, il n'y a pas de qualité dans la traduction s'il n'y a pas de professionnalisation du métier. Malheureusement, nous en sommes très loin, bien que l'Italie représente 17 % des traductions et en a représenté, dans les années 1990, même un quart, avec 25 % du total. Bien sûr, les chiffres du dernier rapport de l'Association des éditeurs italiens ne sont pas les mêmes ; il est question de 98 000 titres pour 400 000, je crois, en France...

UN INTERVENANT

(Intervention hors micro, partiellement inaudible.) 60 000 en France.

DANIELE PETRUCCIOLI

Excusez-moi, nous publions même plus que vous... Cela reste tout de même une grande partie. L'État ne finance pas les traductions, à part les prix nationaux de traduction qui ont lieu une fois par an, qui s'adressent aux grands traducteurs et comportent des sommes à trois chiffres. Nous avons ensuite des soi-disant prix de consolation pour des traducteurs plus indépendants, mais c'est tout. Nous avons assez de prix, mais nous les comptons sur les doigts d'une main. Ils sont prestigieux, mais ils ne suffisent pas pour vivre de son travail. La seule possibilité qu'un traducteur ait de vivre de son travail consiste à travailler onze, voire douze heures par jour et de traduire beaucoup plus de romans qu'il ne serait juste pour la qualité de son travail. Voilà la situation italienne.

Nous rencontrons aussi le problème que Natacha Kubiak évoquait : il faut avoir des contrats mentionnant le tarif au feuillet. Quand la traduction est financée, le tarif monte, bien évidemment. Il faut dire aussi ici que si l'éditeur ne propose pas de contrat, un traducteur formé et engagé n'acceptera pas, alors que quelqu'un qui vient d'avoir sa maîtrise et n'a peut-être jamais suivi d'atelier... C'est pour cela que les universités ont un rôle important à jouer. Je voulais justement revenir sur ce sujet. Je suis tout à fait d'accord avec l'idée que la formation d'un traducteur littéraire commence un peu plus tard, mais nous avons des doctorats en traduction littéraire au sein desquels les élèves ne traduisent pas une ligne pendant cinq ans et ne rencontrent pas de professionnels. Cela ne peut pas durer, parce qu'ensuite ils se retrouvent traducteurs littéraires avec un doctorat ou une maîtrise, mais ils ne sont pas vraiment formés. C'est un problème dont notre association est en train de discuter avec les éditeurs. Il est vrai que les éditeurs sont en difficulté, mais il est vrai aussi que l'aide doit venir des pouvoirs publics.

À titre d'exemple, en tant qu'association nous sommes en train de réaliser un travail – déjà réalisé en Allemagne par le VdÜ – avec les associations d'éditeurs indépendants qui sont prêts à discuter avec nous d'un contrat partagé. Nous avons bien sûr essayé auprès des éditeurs "officiels", mais aucune discussion n'est possible. Je peux le dire parce que ce n'est pas un secret, à l'occasion de la Foire de la petite et moyenne édition (organisée à Rome, début décembre, par l'AIE, Association des éditeurs italiens, lors de laquelle nous avons un stand en tant qu'association et, comme en général dans les salons et dans les foires, des petits espaces de débat et de formation), nous avons demandé aux éditeurs d'organiser une table ronde sur les contrats d'édition et, étant décideurs, ils n'ont pas accepté. Un grand travail est donc à accomplir vers une prise de conscience de l'importance des traducteurs littéraires. Et ce, à plusieurs niveaux : avec les éditeurs, avec les institutions et avec les journalistes. À présent, ça va mieux. C'est exactement ce qu'Olivier Mannoni a dit : il s'agit d'un travail fatigant que nous, en tant qu'association, et les collègues devons poursuivre puisqu'il porte ses fruits. En général, à part des petites îles noires, les critiques et les journalistes nous reconnaissent, parlent de nous et aiment le faire.

Les bibliothèques ont également un rôle important. Nous n'avons pas, en général, de rapports directs avec les librairies si ce n'est par le biais de programmes avec les éditeurs qui, afin de se défendre, essaient d'entamer des collaborations avec les chaînes de librairies indépendantes. Ce qui est

très important. Ils y envoient par exemple des traducteurs vivant sur place parler d'un auteur. C'est plus facile maintenant avec les journalistes parce que nous avons eu des contacts directs.

LAURENCE KIEFÉ

Je m'aperçois que l'heure tourne. Pour parler davantage de la profession dans chacun de nos pays, je passerais volontiers au troisième chapitre : la place de la traduction dans la chaîne du livre, les organisations professionnelles de traducteurs et leurs publications.

SINÉAD MAC AODHA

Nous sommes une île et nous essayons de promouvoir notre littérature à l'étranger. Je vais donc vous parler brièvement de ce que nous faisons à l'Ireland Literature Exchange.

Il a été fondé en décembre 1995. Nous avons à ce jour soutenu la traduction de 1 650 titres à l'étranger pour 55 livres. Nous sommes un "micro-CNLI". Nous recevons des traducteurs de l'étranger, mais nous avons très peu de fonds et de moins en moins depuis cinq ans. En ce moment, nous avons un traducteur turc qui traduit *Finnegans Wake*. Par ailleurs, nous recevons de temps en temps des traducteurs qui passent quelques semaines en Irlande. Nous avons un très beau centre pour les écrivains et les traducteurs, le Tyrone Guthrie Centre, que vous connaissez peut-être. Les traducteurs y sont reçus et peuvent payer par leurs propres moyens ou par le biais de bourses. Nous travaillons avec des traducteurs, mais pas spécialement avec des Français puisque nous n'avons pas de problèmes de qualité de traduction en français. Tandis que la qualité des traductions de personnes qui n'ont jamais mis les pieds en Irlande ni même en Europe est une autre histoire. Nous essayons de professionnaliser les traducteurs en améliorant la qualité de leurs traductions. Certains viennent de Chine ou, par le passé, venaient d'Europe de l'Est. Ils parlent très bien anglais, mais ne sont pas pour autant immergés dans l'univers de l'Ouest contemporain. Nous avons donc offert des bourses aux traducteurs de l'Est, pendant un certain temps.

LAURENCE KIEFÉ

Les traducteurs irlandais, aussi peu nombreux soient-ils, sont-ils organisés dans une association ou dans une structure qui les regroupe ?

SINÉAD MAC AODHA

Oui, nous avons une association de traducteurs, The Translators Association, qui organise de temps en temps des publications et des ateliers, mais qui n'a pas d'administration à plein temps, et c'est un problème. Ce sont des bénévoles qui doivent également se concentrer sur leurs propres traductions. Un dilemme existe entre l'engagement pour la profession et le fait de devoir gagner sa vie. C'est compliqué. Je reste néanmoins confiante puisqu'une douzaine de jeunes traducteurs finissent leur master chaque année et, si une moitié est constituée d'étrangers, l'autre moitié du groupe est irlandaise. Au fur et à mesure, nous commençons à créer une base de nouveaux traducteurs.

LAURENCE KIEFÉ

Holger, en tant que président du CEATL, tu pourrais peut-être nous dire ce qu'il en est de l'Irlande et du reste ?

HOLGER FOCK

L'Irlande est un bon exemple en ce qui concerne les petits pays, même si finalement de grandes différences existent.

Dans les pays de l'Est, par exemple, il y a encore des structures de l'époque communiste : des associations très pauvres, mais très bien organisées. Par "très pauvres", je parle ici de leur budget parce qu'elles disposent de bureaux et d'un ou deux employés payés avec l'aide du ministère de la Culture. Alors, le terme "pauvre", que veut-il dire exactement ? Le VdÜ n'a aucun soutien de ce côté-là, et nous ne demandons pas une grosse cotisation à nos membres. Les budgets sont très restreints et tout repose sur le travail bénévole de quelques membres actifs. Toutes sortes de différences existent entre le Portugal, l'Italie, etc.

À l'inverse, dans les pays scandinaves, des structures financent les associations de traducteurs par des moyens venant soit des bibliothécaires soit d'autres fonds, mais en aucun cas directement de l'État. Cela étant, en Norvège, c'est quand même l'État qui décide d'acheter 400, voire 800 exemplaires de chaque livre publié et de les donner aux bibliothécaires. Ce qui veut dire que chaque éditeur a au moins vendu ces 400 ou 800 exemplaires.

Toutes sortes de différences existent au niveau du financement. Ce qui est quand même bien, c'est que l'on a maintenant, dans presque tous les pays européens, des structures pour la traduction littéraire et pour les traducteurs littéraires. Sauf que, dans quelques pays comme la Pologne,

elles sont assez faibles. Il s'agit d'un assez grand pays avec plus de 50 millions d'habitants, mais avec une petite association qui ne compte que 40 ou 45 membres, actuellement.

Le CEATL essaie de stimuler la création d'associations dans des pays où elles n'existent pas encore. Nous avons maintenant une très jeune association en Arménie et une nouvelle association d'écrivains et de traducteurs en Roumanie – à côté de celle qui existe depuis l'époque communiste – fondée par de jeunes traducteurs qui n'ont pas été acceptés par la première association. Nous avons aussi une nouvelle association en Macédoine, même si cela reste très difficile, ou encore en Bosnie, mais avec laquelle nous perdons parfois le contact puisqu'ils n'ont aucune possibilité de voyager ni de nous rejoindre. Il faudrait donner à ces structures faibles la possibilité de se renforcer. Je ne sais pas comment, mais cela pourrait faire l'objet d'un projet européen. Nous essayons toujours de voir où sont les problèmes, mais ils sont tellement différents d'un pays à l'autre qu'il n'est pas possible d'envisager des solutions générales ou communes.

Au CEATL, nous voulons créer, lors de notre prochaine Assemblée générale, des laboratoires d'un après-midi pendant lesquels cinq ou six délégués ou partenaires d'une ou deux associations fortes rencontreraient les autres, plus faibles, afin de partager les expériences. Partager les expériences de la vie d'une association pourrait être un bon moyen d'en créer ou d'en animer une dans son propre pays. Quand les Roumains ont communiqué avec nous pour la première fois, ils ont simplement demandé : "Comment fonde-t-on une association ?" Dans certains pays, il faut commencer par là.

L'association allemande, le VdÜ, existe depuis plus de soixante ans maintenant. Elle a grandi, elle a beaucoup de structures. Elle a fondé d'autres organismes et associations. Il y a dix ans, nous avons créé une association pour la promotion des traducteurs et de la traduction littéraire à l'occasion de lectures, de débats publics, etc., qui s'appelle Weltlesebühne. C'est très difficile à traduire, c'est une sorte de scène mondiale de la traduction. Implantée maintenant dans dix villes allemandes, elle organise – toujours sur le plan régional – des événements avec les librairies, les bibliothèques et d'autres partenaires, et bien sûr des Assises, au sein d'une vie associative très riche.

L'organisation VdÜ ne compte pas pour autant tous les traducteurs littéraires d'Allemagne parmi ses membres, nous en sommes même loin.

On peut tout de même affirmer qu'au moins deux tiers de ceux qui vivent de la traduction littéraire sont membres du VdÜ. Cela nous confère un poids conséquent, plus important même que celui des écrivains parce que nous avons une tendance contraire par rapport à celle de l'association des écrivains : l'une et l'autre font partie d'un grand syndicat, nous représentons une partie de l'Association des écrivains, mais les écrivains perdent de plus en plus d'importance parce que beaucoup d'auteurs ne veulent pas être membres d'un syndicat. Mais c'est un autre problème !

Pour ce qui est du poids des traducteurs allemands dans la chaîne du livre, sur les marchés et sur l'ensemble de la scène culturelle, on peut dire qu'il a énormément augmenté, au cours des trente dernières années. Ce que l'on peut faire – et nous sommes en train d'y réfléchir –, c'est offrir des ateliers pour aider les pays comme l'Ukraine, qui manquent de structures, à en créer.

LAURENCE KIEFÉ

Nous parlons toujours de petits pays et de langues rares, mais en fait ce ne sont pas des petits pays, ce ne sont pas des langues rares. C'est devenu une espèce de jargon... Peut-être faudrait-il mieux dire "langues de petite diffusion" ? Il est dommage d'employer le terme langue rare en parlant du chinois... Il compte quelques locuteurs tout de même...

(Rires.)

HOLGER FOCK

En Allemagne, il y a deux fois plus de traductions du suédois et du norvégien que de traductions du russe ou de l'italien. C'est un bon argument de lobbying vis-à-vis des ministères de la Culture, de l'Économie et de la Justice si on dit clairement : "Vous voyez quel effet cette aide à la traduction et aux traducteurs a dans ces pays ? Nous pourrions faire de même !" Nous en avons eu un très bon exemple, même petit, il y a un an et demi. Le Collège international de la traduction littéraire vers le hongrois risquait de fermer car le ministère avait décidé de diviser son budget par deux. Le CEATL, entre autres, a écrit une lettre en jouant la carte nationaliste : "Si vous voulez que la culture hongroise soit reçue dans les autres pays, il faut recevoir les traducteurs de ces pays en Hongrie. Cela aura un impact énorme pour vous et pour la renommée de votre pays." Finalement, ils sont revenus sur leur décision et ont limité la réduction du budget à 10 %.

(Rires.)

OLIVIER MANNONI

Je n'ai pas grand-chose à ajouter à ce que Holger vient de dire. Je suis cependant impressionné de voir, depuis dix ans, à quel point les structures internationales se sont mises en place. Nous sommes partis d'une situation qui était en genèse. Les choses se sont remarquablement structurées ces dernières années en Europe, évidemment grâce au CEATL, mais ça bouge partout.

Le CNL mène dans tous les pays en ce moment des actions d'information. Florabelle Rouyer, qui était en Colombie il y a dix jours, est revenue en me disant : "Il faut que nous organisions un duplex avec l'École de traduction." Maintenant, ils veulent voir ce que c'est et l'École a des contacts dans le monde entier avec des personnes intéressées. C'est important puisque cela veut dire que l'idée – pas évidente pour tous, c'est le moins que l'on puisse dire – que le statut de traducteur est une profession, est en train de s'imposer partout. Il ne nous est plus répondu aujourd'hui, comme on le faisait encore il y a dix ou quinze ans : "Ne vous plaignez pas, regardez comment cela se passe ailleurs." Ailleurs, ça bouge ! Cela évolue dans le bon sens et si, pour une fois, nous pouvons mettre un minimum d'optimisme dans le débat, c'est maintenant que nous pouvons le faire en évoquant toutes les institutions qui travaillent dans le domaine de la traduction afin de faire rayonner les livres français à l'étranger et, pour ce qui nous concerne, pour faire rayonner les livres étrangers ainsi que leurs traducteurs vers la France. Ce travail me paraît absolument essentiel.

Je voudrais ajouter – j'étais en train d'y penser quand Holger a parlé de la Hongrie – que le fait d'imposer l'image du traducteur tel qu'il est a aussi une dimension politique éminente. Le monde, tel qu'il s'apprête à être dans les quelques années qui viennent, aura de nouveau besoin de personnes pour ouvrir les portes. Il y en a d'autres que nous, mais les traducteurs ont quand même beaucoup de clés. Il faudra se battre pour tenir ce rôle parce que ce sera compliqué. Tu as cité l'exemple hongrois parce que dans la tête d'un nationaliste étriqué, la première chose évidente à faire est de fermer les portes de l'étranger. Nous risquons, malheureusement, d'être un jour assez proches de la situation hongroise sinon au niveau national du moins dans quelques régions. Face à cela, il faudra s'organiser. Il faudra prendre des positions très claires comme L'ATLF l'a déjà fait auparavant. Il faut simplement rappeler que le rôle du traducteur devient aussi, à un moment, un rôle véritablement politique tout simplement parce que, dans ce type de situations, il arrive qu'un

Walter Benjamin se retrouve face à la mer et se suicide. C'est à nous d'empêcher cela, dans le domaine qui est le nôtre.

Je pense que, si nous voulons que l'image de marque des traducteurs s'impose telle qu'elle est, c'est-à-dire celle de professionnels avec une conscience de leur métier et de leur place, une conscience morale et politique, il faut l'affirmer clairement.

LAURENCE KIEFÉ

Olivier, je suis tout à fait d'accord avec toi et je pense qu'ici, dans cette salle, nous sommes nombreux à partager cette position.

DANIELE PETRUCCIOLI

Je vous raconte comment cela se passe en Italie. Nous avons deux associations, je vais vous les présenter et vous expliquer pourquoi nous en avons deux.

La première est l'association historique, l'AITI (Association italienne des traducteurs et interprètes), dans laquelle, depuis les années 1960, les littéraires constituent une catégorie à part. Car comme le statut fiscal et juridique des littéraires, à la différence des autres traducteurs et interprètes, était celui du droit d'auteur, nous rencontrons un problème d'isolement. C'est pour cela qu'une autre association est née. Avant, il n'y avait que la section de traduction de l'Association des écrivains italiens, qui a d'ailleurs une histoire similaire à celle des Allemands : elle conflue maintenant dans la CGIL (Confédération générale du travail italien), dont nous nous sommes détachés, il y a trois ans, pour devenir STRADE (Sindacato Traduttori Editoriali/Syndicat des traducteurs littéraires). En italien, on emploie le terme *editoriali* au lieu de "littéraires" afin d'éviter que les traducteurs d'essais se sentent discriminés. Enfin, tout cela concerne le droit d'auteur.

Nous travaillons avec l'AITI. En premier lieu, nous réalisons des actions et des publications dans le sens de la professionnalisation : un *vade-mecum* fiscal et juridique, un contrat standard que l'on conseille, etc. Tout est publié aussi sur le site de l'AITI avec qui nous cogérons la formation. Ces dernières années, nous avons également fait de la récupération de crédit, il faut le dire aussi... Il faut bien commencer quelque part ! Personnellement, je suis très optimiste pour la suite.

LAURENCE KIEFÉ

Je crois que nous aurions pu débattre encore longtemps. Je vous aurais

volontiers parlé des joutes de traduction, que vous appelez les *slams*, et de bien d'autres choses, mais il serait bon de laisser la salle poser des questions. Avant, cependant, Françoise Wuilmart a demandé la parole, que nous lui accordons bien volontiers.

FRANÇOISE WUILMART

Je remercie mes collègues de m'accorder un temps de parole, très court rassurez-vous. Je voudrais rendre ici un hommage et vous comprendrez très vite à qui.

Lecture du texte : *Sans lui*, par Françoise Wuilmart.

Fraîchement débarquée de ses colonies, elle se rue vers les portes qu'elle a hâte de pousser : celles de l'Europe.

Elle y est, passe le seuil et pénètre dans le vaste espace culturel. À sa gauche la France, mais sa bibliothèque en est pleine. Elle préfère découvrir d'autres régions, l'Italie, le Portugal, l'Allemagne : remplir sa besace d'œuvres de Pavese, Pessoa, Kant, et surtout Nietzsche. Elle commencera par lui, qu'elle a toujours rêvé d'approcher directement par le texte et auquel elle n'a jamais eu accès. Elle touche enfin Zarathoustra du doigt. Pourtant, quelle étourderie, les feuillets bien tangibles et tant convoités restent pour elle lettre morte : elle ne lit pas l'allemand. Qu'à cela ne tienne, elle se précipite vers la Grèce, empoigne Homère, Euripide, et beaucoup plus loin Elýtis. Ici aussi le même échec : elle n'entend pas le grec. La déception cuisante se répète ainsi de pavillon en pavillon, l'Espagne et son Quichotte, le Danemark et Kierkegaard, l'Angleterre, la Suède... tous entre ses mains, et pourtant inaccessibles... "Cette porte était là pour toi", disait le gardien du conte de Kafka, "mais tu n'as pas pu l'ouvrir..."

Interdite de lecture, elle ira écouter. Devant l'entrée d'une salle où elle devine la présence de prestigieux orateurs, plusieurs files s'étirent, parallèles. On lui indique les rangs français. À l'intérieur, pour l'instant, les conférenciers sont hongrois, le public hongrois. On y parle hongrois, on y pense hongrois, et pour éviter toute dérive ou le manque de concentration, les spectateurs se sont volontairement affublés d'œillères. À la vue de cette burlesque mascarade, loin de rire, elle est prise de panique et fuit. Elle n'assistera pas ensuite à la table ronde des Français pensant français et dialoguant entre Français. Elle ne chaussera pas les œillères, elle ne... elle ne...

Une sonnerie de réveil... Dieu soit loué, un mauvais rêve...

Avide de culture diversifiée, de pensées nourries d'autres pensées, de

poésie universelle, elle court, réellement cette fois et pleine d'espoir, vers les portes de l'Europe. Passé le seuil du gigantesque espace culturel bigarré, elle découvre à sa gauche le pavillon français qu'elle laisse de côté, pour se précipiter vers les trésors italiens, portugais, allemands, Goethe, Schiller, mais surtout Nietzsche : Zarathoustra est entre ses mains et lui parle enfin d'une voix intelligible, le miracle est accompli ! Le prophète s'exprimant en français, à son propre insu ! Plus loin ce sera au tour d'Homère, de Cervantès, de Pessoa, de Pavese et de tant d'autres de se faire entendre dans une langue étrangère, mais, et elle en est soudain consciente, une langue transparente telle que la prônent Benjamin et aussi Berman : sorte de métissage fécond entre deux cultures.

Toutes choses impossibles sans lui...

Pouvant enfin lire, elle a envie d'entendre, d'écouter... Elle rejoint la foule agglomérée devant l'entrée du grand auditoire où va se tenir une table ronde internationale. Pour son plus grand bonheur, les œillères ont fait place à des oreillettes : c'est dans l'esprit d'une grande Pentecôte éclairée que se dérouleront les débats. Mais surtout, comme elle l'espère, que vont s'ouvrir les perspectives respectives, que les regards vont se croiser et s'étonner, au lieu de fixer devant soi.

Toutes choses impossibles sans lui.

C'est donc lui qui détient la clé de la porte, celle du conte de Kafka, non pas la porte de la Loi, mais celle de la culture œcuménique, de la diversité complémentaire, impensable sans lui. Le traducteur.

(Applaudissements.)

LAURENCE KIEFFÉ

Je ne connaissais pas la teneur de ce texte, mais il vient très bien conclure cette table ronde avec tous nos amis présents, même s'ils parlent tous français. Il nous reste du temps si vous voulez poser des questions.

FRANÇOISE WUILMART

Pour en revenir à la visibilité du traducteur, en Belgique – comme en France et probablement dans d'autres pays – le réflexe de dire notre nom n'existe pas encore. Alors, très souvent, je téléphone à la radio ou à la télévision et je leur demande : "S'il vous plaît, n'oubliez pas dorénavant de citer le nom du traducteur dont vous vantez le style, le texte, etc." Ce n'est pas un réflexe. Ils disent qu'ils vont le faire et ils ne le font pas. Je me demande si c'est simplement parce que nous ne sommes pas là. Le

pianiste est là, le violoniste est là, l'acteur est là, le preneur de son est là, l'éclairagiste est là, mais nous ne sommes pas là. Je me demande si la seule solution – c'est horrible ce que je vais dire – ne serait pas tout simplement de créer une loi avec une répression juridique à appliquer quand on oublie de mentionner notre nom. Les photographes se fâchent "tout rouge" et font des procès quand on ne met pas leur nom sur la photographie. Il va falloir en arriver là. Je ne sais pas ce qu'en pense Holger, s'il ne peut pas dialoguer avec l'Europe et demander de travailler dans ce sens parce que le réflexe n'existe pas. Cela fait des années que nous nous battons, mais il ne vient pas. Cela va continuer, je le sens. Je suis découragée, je n'ai plus envie de me battre.

LAURENCE KIEFÉ

Tu n'as pas l'air très découragée !

(Applaudissements.)

LEÏLA PELLISSIER

Tout à l'heure, Laurence, tu disais que c'était difficile parfois de demander pour son propre compte à un journaliste de nous citer au risque de se faire "envoyer sur les roses". Je peux comprendre cet argument, mais je pense qu'il ne faut pas hésiter à demander pour soi aux journalistes, ou à leur faire remarquer qu'ils ont oublié de mettre notre nom parce que si on le fait pour les "copains" et que l'on n'ose pas le faire pour soi, c'est comme si l'on demandait une faveur alors que ce n'est pas du tout le cas. J'ai pensé à ça parce que beaucoup de collègues hésitent à se manifester quand il s'agit d'eux-mêmes. Ils préfèrent que ce soit quelqu'un d'autre en disant : "Je suis malvenu parce que ça me concerne." Cela laisse supposer que finalement on demande quelque chose...

LAURENCE KIEFÉ

Je voulais juste dire que c'est plus facile et c'est pour cela aussi que nous avons créé une association, il est plus facile d'être nombreux et de faire cela au nom du collectif que d'être tout seul dans son petit bureau à râler. C'est plutôt en termes d'efficacité. Il est vrai que c'est mieux de signer "le conseil d'administration de l'ATLF" que de signer de son propre nom. Je pense que collectivement on est plus forts que tout seul, voilà ce que je voulais dire.

LEÏLA PELLISSIER

C'est vrai aussi, mais je pense quand même que c'est plus légitime de le demander pour soi... Les deux ne sont pas contradictoires... Comme je le disais, ce n'est pas une faveur. Sinon on va se demander : "Pourquoi tu le demandes si ça lui convient très bien, en fait, de ne pas être cité ?" C'est une revendication professionnelle. Je ne voulais pas te contredire.

LAURENCE KIEFÉ

De toute façon, l'important est qu'à un moment ou à un autre cela sorte et que cela aille dans les oreilles de qui doit l'entendre. Je ne sais pas s'il faut passer par une loi. Le fait que notre nom doit être mentionné est déjà un acte consigné juridiquement dans nos contrats, mais manifestement cela ne suffit pas.

OLIVIER MANNONI

Juste du point de vue légal : en France, le Code de la propriété intellectuelle stipule qu'à partir du moment où un fragment de votre texte est publié, quelle que soit la forme (lu à la radio ou publié sous forme de bonne feuille dans un magazine), la publication de votre nom est obligatoire et quand ce n'est pas fait, c'est un cas de contrefaçon. C'est déjà prévu par la loi.

FRANÇOISE BILGIN

Je suis arrivée ce matin parce que j'ai raté mon avion il y a deux jours à Istanbul. Bien désolée, mais quand même contente de pouvoir prendre contact. Je peux vous donner une bonne nouvelle concernant le sujet dont on parle. En Turquie, on écrit en général sur la couverture du livre, en grand, le nom du traducteur. Je n'ai pas encore eu cet honneur, mais j'espère que cela viendra. J'aimerais savoir si d'autres personnes ici traduisent du turc car j'aimerais bien échanger.

ISABELLE SIMONET

Je me demande pourquoi le programme Goldschmidt, qui semble pourtant avoir fait ses preuves, ne fait pas plus de petits en Europe. Pourquoi n'y a-t-il pas de financements européens ?

HOLGER FOCK

C'est très simple, parce que le programme Goldschmidt a été conçu

sur l'exemple de l'atelier ViceVersa que Josef Winiger avait initié trente ans plus tôt. Il a été créé par deux institutions : le Deutsch-Französisches Jugendwerk et la Foire du livre de Francfort. Mais derrière cette idée, comme presque toujours, il y avait quelques traducteurs qui ont eu l'idée et assez d'énergie pour trouver les financements nécessaires. Il ne nous reste, en tant que grande association, en tant que grand toit sur l'Europe, qu'à stimuler de telles initiatives dans des pays où les traducteurs sont plutôt livrés à eux-mêmes et se demandent toujours comment y arriver. C'est vraiment un problème. Néanmoins, il ne faut pas attendre que les institutions de politique culturelle créent des choses pour nous. Cela n'arrivera jamais. Cela dépend toujours de notre initiative, nous pouvons bien trouver des partenaires et des financements.

Si j'ai encore deux minutes, j'aimerais énoncer quelques splendides initiatives sur le plan européen, comme celle des auteurs français qui ont créé la Finnegans List. C'est une liste constituée à partir du choix d'un auteur de chaque pays proposant, chaque année, un livre ou un auteur de son pays à la traduction. Louis Calaferte a été proposé par Georges-Arthur Goldschmidt et c'est un membre du conseil d'administration d'ATLAS, Dieter Hornig, qui l'a traduit. Et ça marche ! Toutes ces initiatives fonctionnent.

En Hollande, une initiative semblable existe, elle s'appelle Schwob. Les Danois ont aussi le projet de créer une encyclopédie biographique des traducteurs littéraires sur Internet. Elle a déjà des partenaires aux Pays-Bas et en Allemagne. Ça commence à marcher. Un tas d'initiatives et de projets voient le jour, mais toujours à partir d'idées de traducteurs et grâce à des personnes qui prennent l'engagement de les réaliser.

Il ne faut pas espérer que les États, les ministères ou les institutions commencent à créer des choses. Des fondations privées comme la S. Fischer Stiftung ou la Robert Bosch Stiftung sont parfois à l'origine de certaines initiatives, mais en principe ce sont toujours les traducteurs qui viennent avec des idées et qui demandent l'argent pour développer les projets.

DANIELE PETRUCCIOLI

En Italie, nous avons copié ViceVersa. L'association STRADE l'a financé. Nous avons cherché l'argent pour démarrer et nous l'avons financé à Florence et à Rome à la Maison des traducteurs. Nous avons financé le projet suisse à la Maison des traducteurs de Looren, pour ce

qui est de l'atelier en italien. C'est exactement ce que Holger dit, il faut commencer seuls et après le projet se développe.

ATTILE APIRO

Bonjour, je suis traducteur du hongrois. Holger et Olivier ont cité la Hongrie. Je félicite le CEATL d'avoir appelé les autorités hongroises à ne pas baisser les subventions. Je me demande néanmoins s'il ne faut pas mener d'autres actions parce que même si la baisse de cette subvention à 10 % est tolérable, il ne faut pas oublier que le financement de la culture est tellement centralisé qu'en gardant ce financement le choix de la littérature à traduire est dans les mains du pouvoir. Les voix dissidentes que l'on entend en Hongrie montrent que la politique menée par le gouvernement actuel n'est pas le reflet de l'opinion publique. Cela aura un impact sur la traduction parce qu'il n'y aura pas de financements de la part du gouvernement.

Je me demande si le CEATL ou d'autres organismes extérieurs peuvent trouver d'autres moyens d'aider les traducteurs sans passer par les autorités qui, en répondant à cet appel pour que la fierté nationale soit entendue à l'étranger, vont faire leurs propres choix en promouvant leur propagande. Tandis que, quand on parle de la Hongrie, les voix dissidentes se manifestent de façon très forte à travers le théâtre d'Anja Hilling et à travers beaucoup d'artistes hongrois qui ont du mal à se faire entendre à l'étranger parce que la subvention de la culture actuelle – qui n'est pas minime – les ignore totalement.

OLIVIER MANNONI

Je ne pense pas que les associations de traducteurs aient les moyens d'engager ce genre de politiques. Les moyens de faire pression sur les institutions pour que de telles solutions soient trouvées et appliquées représentent un autre problème. D'une certaine manière, si l'on était encore dans l'idéal qui a présidé à sa naissance, je pense que ce serait à l'Europe de prendre en charge ce genre de problèmes. Mais aujourd'hui, malgré des strates de simplification successives, les aides de l'Europe à la traduction sont restées d'une telle complexité qu'il faut vraiment des heures de travail pour arriver à y avoir accès. Je ne pense pas qu'il y ait une volonté politique extrêmement forte de contourner des États, de la part de qui l'on tolère beaucoup de choses en matière de liberté. Je pense qu'il s'agit, là encore, d'une pression politique, même si elle peut évidemment passer par les associations de traducteurs. On ne peut pas demander

aux associations de traducteurs, même internationales, de suppléer aux défaillances d'unions d'États qui sont censés faire respecter la démocratie et qui de fait, dans bien d'autres domaines, ne le font pas.

HOLGER FOCK

Il faut se rendre compte d'une chose : sur le plan européen, la culture est une affaire nationale. Dans tous les traités de l'Union européenne, il est assez clair que l'on peut financer des structures seulement pour des projets internationaux, multilatéraux et non pas nationaux. Et même sur le plan national, il est assez clair que, pour la majorité des pays européens, on ne finance jamais directement un artiste, un chanteur, un musicien ou un traducteur littéraire, mais on donne de l'argent aux organisations ou aux institutions qui pourraient donner des aides ou des bourses aux voyages, à la formation, etc.

Il est complètement vain, sur le plan européen, de demander un soutien direct aux instances étatiques et aux pouvoirs publics, cela ne mène nulle part et fait rire Bruxelles. C'est pourquoi nous devons toujours essayer de créer des projets parce que c'est par ce biais que l'on arrive à avoir un soutien. Il faut d'une part trouver des organismes ou des structures capables de porter le projet et, d'autre part, avoir un budget déjà existant sans lequel il est impossible de toucher des aides. Pour ce qui est des projets en coopération avec l'Union européenne, elle donne 50 % du budget total, parfois jusqu'à 80 %. Cela veut dire qu'il faut déjà avoir un budget sous forme de cotisations ou de subventions d'autres sources. Il ne faut pas espérer que notre travail soit directement payé par une structure d'État. Cela n'arrivera jamais. Peut-être que le pays le plus avancé, c'est les Pays-Bas, mais, même là, le Nederlands Letterenfonds a quand même une assez grande indépendance. D'après mes connaissances, l'unique institution en Europe directement liée à une instance étatique, au ministère de la Culture, est le CNL, parce que la France est toujours structurée sur un système centralisé.

LAURENCE KIEFÉ

S'il n'y a pas d'autres questions, je pense qu'il va falloir arrêter. On pourra peut-être conclure en disant : aide-toi, le ciel t'aidera !

(Rires.)

Manifestement, c'est tout ce qu'il nous reste. Nous avons intérêt à retrouver nos manches.

(Applaudissements.)

LE PETIT NICOLAS EN LANGUES DE FRANCE

*Table ronde animée par Jörn Cambreleng, avec Michel Alessio,
Dominique Caubet, Gilles Rozier et Jean-Paul Demoule*

JÖRN CAMBRELENG

Bonjour à tous. Avant que le débat ne commence, je voudrais donner la parole à Santiago Artozqui, président d'ATLAS, qui a un communiqué à vous lire.

SANTIAGO ARTOZQUI

Bonjour à tous. Je vous lis ceci au nom d'Alice Parodi qui ne pouvait pas rester avec nous aujourd'hui. C'est une déclaration du PEN International (Poets, Playwrights, Editors, Essayists and Novelists), qui est à diffuser le plus amplement possible :

Déclaration de Québec sur la traduction littéraire, les traductrices et les traducteurs

1. La traduction littéraire est un art de passion. Porteuse de valeurs d'ouverture, elle permet d'aspirer à l'universel et elle est le vecteur privilégié du dialogue entre les cultures. Elle est un gage de paix et de liberté, ainsi qu'un rempart contre l'injustice, l'intolérance et la censure.

2. Les cultures ne sont pas égales devant la traduction. Certaines traduisent par choix, d'autres par obligation. La traduction va de pair avec la défense des langues et des cultures.

3. Les traductrices et les traducteurs, respectueux des auteurs et des œuvres originales, ne cherchent toutefois pas qu'à reproduire un texte :

à titre de créateurs de plein droit, ils le prolongent, le font avancer. Plus que des messagers, ils portent la voix des autres, sans pour autant perdre la leur. Défenseurs de la diversité linguistique et culturelle, ils s'engagent notamment auprès des auteurs de l'ombre, des styles et des groupes marginalisés.

4. Les droits des traductrices et des traducteurs doivent être protégés. Les instances gouvernementales, les maisons d'édition, les médias et les employeurs doivent reconnaître et nommer clairement les traductrices et les traducteurs, respecter leur statut et leurs besoins, leur assurer une juste rémunération et des conditions de travail dignes ; et ce, quel que soit le support utilisé – papier, numérique, audio, vidéo.

5. L'intégrité physique et la liberté d'expression des traductrices et des traducteurs doivent en tout temps être assurées.

6. En tant qu'auteurs de création dotés d'un savoir-faire qui les distingue, les traductrices et les traducteurs doivent être respectés et consultés pour toute question relative à leur travail. Les traductions appartiennent à celles et à ceux qui en sont les auteurs.

Vous trouverez ce texte sur notre site, sur le site de l'ATLF ; n'hésitez pas à le diffuser. Merci beaucoup.

(Applaudissements.)

Je cède maintenant la place au Petit Nicolas.

JÖRN CAMBRELENG

Bienvenue à cette dernière table ronde, qui n'est pas le dernier événement, car ensuite nous aurons un retour sur l'ensemble des Assises par Heinz Wismann.

Vous le savez peut-être, si vous suivez les Assises depuis quelques années : nous avons pris l'habitude de proposer une table ronde que, dans notre jargon interne, nous appelons "d'extraduction". Cela veut dire que nous choisissons un texte très diffusé et nous invitons plusieurs traducteurs de ce texte dans différentes langues. En général, il s'agit de traducteurs étrangers. Cette volonté que nous avons eue de poursuivre cette initiative, qui nous paraît intéressante puisqu'il s'agit d'une table ronde comparative, a rencontré cette année un projet pharaonique, celui de traduire *Le Petit Nicolas* dans les soixante-quinze langues de France. Nous verrons plus tard – j'y reviendrai – ce qu'est une langue de France. Il y a aujourd'hui

dix traductions qui sont parues et sept en cours de publication, les sept langues d'oc.

Il nous a semblé intéressant de croiser ces deux problématiques, et tout l'enjeu va être de faire en sorte que les deux parties de cette table ronde se nourrissent l'une l'autre. Nous allons parler du *Petit Nicolas* et de ses différentes traductions ; dans l'ordre alphabétique, en arabe maghrébin, en provençal et en yiddish. Nous allons également, et nécessairement, parler des aspects culturels et politiques de cette entreprise, parce que dans la plupart des cas on traduit pour faire connaître un livre. Or, ici, on peut se demander si le public visé n'est pas déjà un public francophone. Ici, on traduit plutôt pour faire connaître une langue que pour faire connaître un livre. Cette inversion de la perspective ouvre une piste de réflexion que nous allons développer ensemble.

Je vais entrer dans le vif du sujet en vous disant deux mots de René Goscinny, un auteur qui a marqué la langue française, non seulement parce qu'il est l'auteur du *Petit Nicolas*, mais aussi l'auteur d'un certain nombre d'expressions entrées dans l'usage : "Lucky Luke, l'homme qui tire plus vite que son ombre", "Iznogoud qui voulait être calife à la place du calife"... Dans *Astérix*, il y en a encore plus : "le petit village gaulois qui résiste encore et toujours à l'envahisseur", qui constitue presque un fondement de l'identité française, "être tombé dedans quand on était petit", "ils sont fous, ces Romains", etc. Or, Goscinny, contributeur de l'identité française, est un auteur qui a passé – je l'ai découvert en m'intéressant à la question – son enfance et son adolescence en Argentine et qui a commencé sa vie professionnelle à New York, en travaillant pour le magazine *Mad*.

Il s'agit donc aujourd'hui du *Petit Nicolas*, qui est un écolier universel, et en même temps très ancré dans la société qui était la sienne au moment où Goscinny l'a écrit, très ancré dans son temps, nous allons l'entendre. Les histoires du *Petit Nicolas* sont parues de manière hebdomadaire entre 1959 et 1964 dans *Sud Ouest Dimanche*, puis elles ont été régulièrement rééditées. Ce qui soulève de nombreuses questions dont la suivante : comment traduire un petit écolier des années 1950-1960 ?

Ensuite, nous allons nous intéresser à l'enseignement des langues régionales et à la façon dont la traduction peut y contribuer.

J'ai aussi évoqué la dimension politique. Vous ne le savez peut-être pas, la France a signé il y a déjà un moment la Charte européenne des langues minoritaires et régionales. Il était question, ces derniers mois, de

la ratifier. Or, cette ratification a été enterrée le 27 octobre dernier, il y a à peine deux semaines, par un vote du Sénat qui a posé une question préalable de constitutionnalité, si bien que le débat parlementaire sur la révision constitutionnelle nécessaire à la ratification de cette charte n'aura pas lieu. Cette charte est promue par le Conseil de l'Europe, et vingt-cinq pays européens, je crois, l'ont ratifiée. Nous nous demanderons également pourquoi il est aussi compliqué aujourd'hui de ratifier cette charte.

Les problématiques sont différentes, singulières, nous allons l'entendre, entre l'arabe maghrébin qui est numériquement la deuxième langue parlée en France, le yiddish qui est une langue de mémoire, et le provençal dont nous sommes particulièrement heureux de pouvoir parler aujourd'hui, parce qu'on ne parle pas si souvent du provençal aux Assises, alors même qu'Arles est l'épicentre du provençal. Frédéric Mistral a eu le prix Nobel en 1904, il a été le fondateur du Félibrige, et c'est l'occasion de combler une lacune.

Les problématiques sont singulières, je le disais, elles font l'objet d'une préface dans chacun des ouvrages que vous avez traduits. Là aussi, je vais choisir l'ordre alphabétique pour vous présenter, de façon à être le plus arbitraire possible.

Dominique Caubet, vous êtes professeur des universités émérite d'arabe maghrébin à l'INALCO, membre du LACNAD. Je précise que vous avez dirigé le volume, mais que les traductions sont de Abdelwahid Fayala, Amine Hamma et Jihane Madouni-La Peyre. Vous nous expliquerez tout à l'heure pourquoi ils sont trois. Votre domaine de spécialité est l'arabe marocain. Vous avez également travaillé sur les mélanges de langues entre le français et l'arabe algérien et sur les changements de statut de l'arabe maghrébin au Maroc et en France où il est devenu l'une des langues de France. Vous avez écrit *L'Arabe marocain* paru chez Peeters en 1993, un autre ouvrage qui s'intitule *Les Mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole*, paru en 2004, et de nombreux articles sur la place de l'arabe maghrébin sur la scène culturelle française.

Michel Alessio, vous êtes né à Marseille, vous avez grandi en Haute-Provence, vous travaillez aujourd'hui au ministère de la Culture à Paris, à la Délégation générale à la langue française et aux langues de France où vous êtes chef de la mission "Langues de France et observation des pratiques linguistiques". Vous avez contribué à divers ouvrages sur les langues de France, l'orthographe et les évolutions du français contemporain. Vous avez, vous aussi, traduit du yiddish, notamment un ouvrage qui

s'intitule *La Langue des Juifs du pape* de Zosa Szajkowski, publié en 2010 chez Vent Terral.

Gilles Rozier, vous êtes né à Grenoble. Après des études à l'ESSEC, vous avez appris l'hébreu puis le yiddish, langues que vous avez entendu parler dans votre famille maternelle, et vous avez soutenu un doctorat en littérature yiddish à l'université de Paris-VII. Vous êtes directeur de la bibliothèque Medem, aujourd'hui intégrée à la Maison de la culture yiddish à Paris, depuis 1994. Vous êtes enseignant et traducteur de yiddish et d'hébreu. Vous êtes rédacteur de la revue *Gilgulim*, ce qui veut dire "Métamorphoses", revue yiddish de création littéraire, et auteur d'un récit et de six romans, les cinq premiers étant parus chez Denoël et le dernier, *D'un pays sans amour*, chez Grasset. En tant qu'auteur, vous êtes traduit dans une douzaine de langues et vous-même avez traduit, pour ne citer que vos traductions du yiddish, Avrom Sutzkever, Tsila Dropkin, Chil Rajchman, Esther Kreitman. Enfin, vous avez traduit vers le yiddish huit histoires du *Petit Nicolas* avec votre cotraductrice Sharon Bar-Kochva.

Jean-Paul Demoule, vous êtes archéologue de renom, fondateur de l'Institut national de recherches archéologiques préventives, l'INRAP, dont vous avez été président de 2001 à 2008. Vos travaux d'archéologue portent notamment sur les sociétés de l'âge du fer, mais aussi sur l'histoire de l'archéologie et son rôle social, ou encore sur ses constructions idéologiques et, à ce titre, sur le problème indo-européen. Votre dernier ouvrage, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, paru l'année dernière, a beaucoup fait parler de lui pour remettre en question notamment les thèses de Benveniste. L'ouvrage précédent, *On a retrouvé l'histoire de France*, paru en 2012, est un ouvrage de vulgarisation accessible qui procède, lui aussi, à une relecture de l'histoire de France à la lumière de l'histoire matérielle qui est celle de l'archéologie.

Certains se demandent peut-être ce que vous faites autour de cette table, puisque vous n'êtes pas traducteur, mais il se trouve que vous vous êtes intéressé de près à l'archéologie des langues. Vous êtes notamment l'auteur de l'introduction à un ouvrage collectif intitulé *Origine and Evolution of Languages*. Par ailleurs, vous tenez un blog et vous suivez de très près la ratification par la France de la Charte européenne dont j'ai parlé tout à l'heure et dont il sera question dans le débat.

Au cours de ces Assises, nous avons entendu qu'écrire les voix de l'enfance, c'est se poser la question de l'articulation entre l'oral et l'écrit, du passage de l'un à l'autre. Plusieurs démarches d'écriture coexistent.

On peut tendre l'oreille à l'intérieur de soi, à l'enfant qui est en soi pour ces retrouvailles en temps décalé, comme disait Sylvie Germain dans sa conférence inaugurale, ou tendre l'oreille à l'extérieur et écouter d'autres enfants qui vivent autour de soi, essayer de construire une vraisemblance par un artifice d'écriture, ce qui semble être davantage la démarche de René Goscinny. Quoiqu'il en soit, il y a toujours un écart entre ce que l'écriture peut capter et cette oralité, j'oserai dire une perte nécessaire, c'est-à-dire que jamais aucune écriture ne pourra rendre l'inflexion d'une voix – mais il y a un creux qui laisse la place au lecteur pour qu'il puisse faire son travail.

Il se trouve – on l'a souvent évoqué – que le traducteur est un hyper-lecteur. Comme un acteur qui interprète un texte peut avoir besoin de faire le chemin inverse pour essayer de s'appropriier le texte, de l'écrit vers l'oral, pour interroger ce qui a précédé l'écriture, l'oralité, le traducteur a peut-être besoin de retourner à l'oralité pour revenir ensuite à l'écrit. Nous apprenons à faire ces voyages-là en allant à l'école. On y apprend à déchiffrer à haute voix, à formuler ses pensées et à les coucher sur le papier. C'est ce que l'on se dit quand on est parent, enseignant, inspecteur ou ministre de l'Éducation, autant de personnages qui interviennent d'ailleurs dans *Le Petit Nicolas*. Mais quand on est enfant, qu'on a entre six et neuf ans, qu'on s'appelle Nicolas, ou Nicolino, ou Nicolazic, on va à l'école pour d'autres raisons, et ces raisons-là ce sont les copains.

Ma première question va porter sur les copains et sur leurs noms – nous avons d'ailleurs ouvert les Assises en évoquant l'importance du nom. La liste des noms des personnages est une des tâches importantes du traducteur du *Petit Nicolas*, parce que cette liste est à la fois cocasse, datée et singulière. Je ne sais pas si tout le monde a lu *Le Petit Nicolas*... Nicolas a un prénom tout à fait courant à la fois dans les années 1950 et aujourd'hui. Autour de lui, on s'appelle Alceste, Eudes, Geoffroy, Agnan, Marie-Edwige, Joachim, Clotaire, Rufus. J'en vois déjà quelques-uns qui rient. Ce n'est rien de très commun pour des personnages créés en 1959. Quand on y pense, avec un regard d'adulte, on se dit : ce sont des consonances grand siècle. Alceste, on pense à Molière. Les autres sont encore plus anciens, médiévaux, ou francs, ou romains pour Rufus. Cela pose tout de suite une question de traduction.

Pour commencer, je vous demanderai comment vous avez résolu ce problème. Pour illustrer le propos, les voilà... Car on a aussi besoin des dessins de Sempé pour avoir toute la dimension de ce livre.

(Les dessins des personnages sont projetés.)

MICHEL ALESSIO

L'occitan, la langue d'oc... Il y a déjà toute une histoire autour de cette langue, et de son nom, comme c'est souvent le cas pour les langues minoritaires, malmenées par l'Histoire. Je dis "occitan provençal", parce qu'il y a plusieurs variétés de la langue et que cette édition du *Petit Nicolas* connaîtra plusieurs versions : occitan provençal, niçois, languedocien, auvergnat, limousin et gascon. Dans ce cadre, ici, il me paraît pratique de dire occitan ou provençal, indifféremment. En occitan "général", nous avons Nicolau, prononcé "Nicoulàou" avec une diphtongue finale accentuée. Et une particularité : à l'est du Rhône, le premier phonème ce n'est pas *N* (Nicolau), c'est *M* (Micolau), je ne sais pas pourquoi. J'ai été surpris d'apprendre hier soir d'une traductrice hongroise qu'en hongrois aussi il y avait cette bizarrerie, Miklós et non pas Niklós. Donc, Micolau, pour le nom du petit héros.

Pour les autres, je m'en suis tenu pour l'essentiel à une adaptation à la phonologie du provençal des noms tels qu'ils étaient donnés, y compris avec leur caractère un peu ancien, médiéval, un peu "nordique" pour des Méridionaux – Eudes en particulier, avec cette première syllabe pour eux imprononçable. Là aussi, c'est une diphtongue. En provençal, cela donne "Éoudé", accent tonique sur le début. Geoffroy, c'est intéressant, se rencontre beaucoup au sud de la Loire, mais sous la forme Jaufré (parfois Joffre). Nous avons là le nom tout trouvé de Geoffroy. Je rappelle que Jaufré Rudel était l'un des plus célèbres troubadours occitans. Pour Agnan, j'ai choisi Ignan. Une petite anecdote à cet égard : il y a parfois ce que l'on appelle des mécoupures dans la transcription des noms de lieux. Par exemple, Saint-Chinian, en réalité une mauvaise segmentation de Sanch Inian, Saint Aignan ou Agnan. Clotaire, c'est Clotari. Rufus reste Rufus. Pour Marie-Edwige, on évite les heurts de consonnes : en occitan c'est Maria-Evija.

DOMINIQUE CAUBET

Pour l'arabe maghrébin, c'est un peu compliqué. On a eu beaucoup de discussions avant de commencer le travail de traduction. La première question que l'on s'est posée était : le Petit Nicolas doit-il s'appeler le Petit Rachid ou pas ? Ç'aurait été une possibilité. Finalement, Nicolas est le seul nom que l'on a gardé. On l'a appelé "Nikoula SSghèr", littéralement "Nicolas le Petit". Ensuite se posait un autre problème : l'arabe maghrébin est un groupe de langues, c'est-à-dire que pour ce qui est des langues de

France, cela comporte le marocain, l'algérien et le tunisien. D'ailleurs, nous sommes une exception dans cette collection, en ce sens que, pour ne pas faire de jaloux, nous avons traduit neuf histoires, trois dans chacune des variétés ou des langues.

JÖRN CAMBRELENG

J'ai oublié de préciser que le corpus varie entre six et neuf histoires et que les six histoires sont communes à toutes les traductions.

DOMINIQUE CAUBET

Quant aux prénoms que je qualifierais de "poussiéreux", un peu ridicules, on a eu un mal fou à s'accorder. Ce qui était ridicule au Maroc était tout à fait normal en Tunisie, ou l'inverse. Cela a donné lieu à plusieurs semaines d'échanges de listes par mail. On a cherché ce qui caractérisait les personnages. Par exemple, Eudes, c'est le grand et gros qui tape sur tout le monde. On lui a donné le nom d'un héros mythique, Antar, qui bat tout le monde. Pour Marie-Edwige, nous avons cherché un prénom féminin, mais c'est très délicat, parce que les prénoms des enfants au Maghreb proviennent des prénoms des grands-parents, donc la notion de ridicule n'existe pas vraiment. Finalement, on l'a appelée Zoulikha, pour la sonorité. Ça peut être ridicule pour nous, mais pas du tout pour la gamine qui va naître demain, et qui va s'appeler Zoulikha parce que sa grand-mère s'appelait comme ça.

JÖRN CAMBRELENG

Je vous demande de faire attention : ma mère s'appelle Edwige !
(*Rires.*)

DOMINIQUE CAUBET

Je ne vais pas me répandre en excuses ! Agnan, c'est le fort en thème. Nous avons donc choisi un nom qui a un sens, El Fahem, qui veut dire "celui qui comprend", et c'est un prénom qui existe. On a joué là-dessus. Geoffroy, c'est le gosse de riche. On l'a appelé Sami... bref, il y a eu énormément de discussions. Pour le Maroc, c'était un gamin qui était moins viril que les autres. Clotaire, on l'a appelé Sbu3i, juste pour la sonorité, il n'y a pas vraiment de sens précis. En revanche, là où on s'est amusés, c'est avec les noms des adultes. M. Dubon, nous l'avons appelé Si Lahlou, "celui qui est gentil, doux". M. Blédurt est devenu Si Guem7a,

c'est un nom qui existe mais qui veut aussi dire le "blé dur". Léon Labière : pour Léon, on a choisi Bouchaïb, c'est un prénom un peu ridicule, et on l'a appelé Bou Birra, "le Père la bière".

Nous n'avons pas traduit les noms de lieux, la Côte d'Azur, etc., sauf pour Bains-les-Mers, là on s'est fait plaisir, c'est devenu Hammamet, qui veut dire "les bains" en tunisien.

(Rires.)

Il y a aussi la nourriture. Je ne sais pas si on va en parler. Ce n'était pas du tout évident. Le saucisson, par exemple... comme il existe des saucissons de bœuf, on l'a appelé le *kasher*, nom de ces saucissons au Maroc, parce que les Juifs fabriquaient ce saucisson-là au Maghreb. Quand on va au Maroc, dans les grills, on commande un *kasher* ou une "saucisse", et on sait que ce n'est pas du porc. Nous avons eu des discussions épiques.

GILLES ROZIER

Nous avons commencé par yiddishiser les prénoms en nous rapportant à une tradition de la littérature yiddish, qu'elle soit pour enfants ou pour adultes. Dès le Moyen Âge, il y a eu des romans de chevalerie en yiddish, qui étaient souvent des calques des romans de chevalerie de l'Europe médiévale, mais où les personnages n'étaient pas tel chevalier qui partait aux croisades, mais le prophète Samuel, le roi David, etc. Donc, la tradition "d'enjuiver" les héros est une tradition très ancrée.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, une pièce de théâtre très populaire s'intitulait *Le Roi Lear juif*. Nous nous étions dit que nous pourrions reprendre cette tradition. Plutôt que de l'appeler *Der Kleyner Nicolas*, nous voulions l'appeler *Der Kleyner Noyekh*, Noyekh étant le prénom yiddish qui correspond au Noé français, le Noé du déluge, Noa'h en hébreu, mais Aymar du Chatenet, l'éditeur, nous a dit : "Je veux 'Nicolas' dans le titre." À partir du moment où on a intitulé le livre *Der Kleiner Nicolas*, on a décidé de garder les autres prénoms tels qu'ils sont dans l'original. Eudes est difficilement prononçable en yiddish, puisqu'il n'y a pas de *e*, ou Agnan qui est aussi imprononçable en yiddish parce qu'il n'y a pas de *gn*. Mais nous les avons laissés et nous avons abandonné ceux que nous avions imaginés, Avrom, Jankélé, etc.

En même temps, ce maintien des prénoms originaux se justifiait : quand les Juifs de l'Europe de l'Est sont arrivés en France, ceux qui s'appelaient Avrom se sont fait appeler Albert. Les Malké, qui veut dire "reine", se sont appelées Régine. Nous nous sommes dit : après tout, le

yiddish a l'habitude de prendre les prénoms français pour désigner des gens qui, le jour de leur naissance, portaient le prénom de la grand-mère ou du grand-père, donc des prénoms yiddish.

JÖRN CAMBRELENG

Deuxième question : qu'est-ce qui fait, selon chacun de vous, le style particulier de René Goscinny et quelles sont les difficultés que ce style vous a posées ? Je songe, en disant cela, à ce que nous avons entendu lors de la table ronde où il était question de Mark Twain et du marqueur d'un style enfantin qui est la répétition des "et", caractéristique de la littérature anglo-saxonne. En le lisant en français, on est frappé par la cascade de connecteurs logiques. Il n'y a pas que les "et", il y a les "parce que", "et donc", comme si les pensées du Petit Nicolas se bousculaient pour trouver le chemin le plus rapide possible vers sa bouche. Tout cela conduit à une imitation du réel qui fonctionne. Comment faire ? Est-ce que cela pose des problèmes particuliers ? De même qu'il y a plus de "et" en anglais qu'en français, est-ce qu'à l'inverse il y a des langues vers lesquelles vous avez traduit qui fonctionnent différemment, ou est-ce que la difficulté résidait ailleurs ?

MICHEL ALESSIO

Je ne vais pas relancer la question de la fidélité en traduction. Malgré tout, là où il y avait des "et", je les ai repris, parce que je considère que cela fait partie du langage du Petit Nicolas. Je n'ai pas cherché à gommer quoi que ce soit. Il y a quelque chose de particulier, peut-être, avec une langue comme l'occitan qui a une longue tradition littéraire, certes, mais complètement occultée, recouverte, et qui est plutôt perçue aujourd'hui comme une langue du parler quotidien, qui serait peu utilisée à l'écrit, même si, depuis quelque temps, il y a un effort de relégitimation par l'écrit de la culture et de la langue occitanes. Malgré tout pèse sur le traducteur cette réalité qu'en fait le provençal est essentiellement quelque chose que l'on a dans l'oreille. Il y avait une langue de haute tradition écrite. Permettez-moi de le dire : dans notre pays, lorsque les premières chartes ont abandonné le latin, ce n'était pas pour le français, c'est, dans le Sud, pour l'occitan. Un siècle avant des écrits en français, on avait des écrits en occitan. Tout cela a été complètement balayé.

Cette espèce de poids du parler dans la langue, là ça pouvait néanmoins me rendre service, et je me suis efforcé de mettre à l'écrit ce qui me paraît

correspondre à la modalité essentielle, régulière, normale, de l'occitan provençal, son *rythme*, qu'Henri Meschonnic définit comme l'organisation du mouvement de la parole dans l'écrit.

JÖRN CAMBRELENG

On va en avoir une illustration tout à l'heure.

DOMINIQUE CAUBET

Vaste question, puisque l'arabe maghrébin, si nous prenons l'algérien, le marocain ou le tunisien, ce sont des langues qui n'ont pas de codification officielle, qui ne sont pas reconnues – sauf en France, finalement –, qui n'ont pas de reconnaissance y compris dans les modifications récentes des Constitutions des pays. Par exemple, le berbère, qui est aussi une langue de France, a été reconnu en Algérie et au Maroc, mais pas l'arabe marocain ni l'arabe algérien. Ce sont des langues qui ont été écrites de tout temps, mais par des gens qui les écrivaient avec la graphie qu'ils avaient à leur disposition. S'il y avait besoin de noter quelque chose en arabe marocain et que la personne savait lire l'arabe classique, elle allait utiliser la graphie arabe. Si c'était un Juif qui savait lire l'hébreu, il allait écrire l'arabe maghrébin en graphie hébraïque. Si c'était quelqu'un, plus récemment, qui avait été à l'école française en Algérie, comme Kateb Yacine ou des instituteurs, ils allaient utiliser une adaptation de l'orthographe française. C'étaient les traditions d'écriture, mais bricolées.

Là, il y a une nouveauté : on a utilisé un bricolage qui s'est effectué sur Internet, un passage à l'écrit sauvage, non institutionnel, mais massif – c'est-à-dire des millions et des millions de pages écrites tous les jours. Pendant une dizaine d'années, on a écrit uniquement en graphie latine, parce que les téléphones portables et les ordinateurs n'avaient pas de clavier arabe, ou les gens ne savaient pas taper. Maintenant, on écrit aussi avec la graphie arabe. Pour la publication, nous avons utilisé deux graphies : la graphie arabe, que l'on a aménagée à notre façon, mais en tirant vers l'arabe littéraire, puisque l'on partait du principe que cette version-là était destinée à des gens qui savaient déjà lire l'arabe. Ils sont très minoritaires en France, mais au moins, s'ils veulent la lire, ils peuvent le faire. Puis une graphie qui mélange les habitudes d'Internet, c'est-à-dire qu'il y a au moins trois lettres qui sont écrites avec des chiffres. On trouve ça dans tous les pays arabes. Par exemple, le 7 ressemble à la lettre arabe ح (h'a) ; la lettre arabe ع (â) ressemble au 3, et la lettre arabe ق (qa), qui ressemble au 9.

Il y en a plusieurs comme cela, mais ce sont les trois principales. Voilà ce que l'on a fait pour le passage à l'écrit.

Pour ce qui est du style, nous n'avons eu aucun mal à restituer du style oral, parce que c'était tout à fait naturel. De plus, en arabe, il n'y a pas de ponctuation. En arabe, traditionnellement, on dit "ou, ou, ou", c'est-à-dire "et, et, et". Normalement, il n'y a ni points, ni virgules. Là, on a mis des points pour que ce soit compréhensible, des points-virgules, des points d'exclamation, etc. Mais quand il s'agit d'un long passage – on en lira un tout à l'heure –, on a mis des "et".

JÖRN CAMBRELENG

Il est intéressant de souligner qu'apparemment c'est le tout premier ouvrage papier qui utilise cette translittération.

DOMINIQUE CAUBET

Oui, c'est vrai. Mais, autant il y a des écrits extrêmement nombreux sur écran, autant les imprimeurs sont réticents à les mettre sur papier. Aymar du Chatenet a été d'accord pour que nous le fassions. C'est une première. Ce qui est intéressant, c'est que, lorsqu'on le met dans les mains de jeunes depuis l'âge de l'école jusqu'à trente-cinq ans, au Maroc, ils le lisent à toute vitesse, alors que l'on pourrait s'attendre à ce qu'ils aient besoin d'un temps d'adaptation.

GILLES ROZIER

Je reviens sur la question précédente, avec un exemple qui m'était sorti de l'esprit tout à l'heure : la traduction en yiddish de *Robinson Crusoé*. Le personnage de Vendredi est traduit en yiddish par *shabès*, c'est-à-dire *shabath*. Le yiddish est sensiblement différent des deux autres langues dont il est question ici, car c'est à la fois une grande culture orale – puisque le yiddish était parlé avant la Seconde Guerre mondiale par onze millions de personnes dans le monde, c'était vraiment la culture du peuple –, mais c'est aussi, à partir de la fin du XIX^e siècle, une grande langue de culture écrite. Les Juifs yiddishophones ont très souvent accédé à la littérature mondiale par les traductions en yiddish d'œuvres de grands écrivains, de Zola à Dostoïevski en passant par Mark Twain, et il y a eu aussi l'émergence de nouvelles générations d'écrivains qui ont décidé d'écrire en yiddish, qui ont forgé la langue littéraire et, parmi ceux-ci, l'un des plus populaires, Sholem Aleikhem, qui a eu le génie de transcrire par

écrit la langue parlée. Il a écrit de nombreux monologues dans lesquels des petits Juifs d'Europe orientale parlent, racontent leur vie, des anecdotes qui leur sont arrivées. Sholem Aleikhem a créé une sorte de matrice et il a inspiré un certain nombre d'écrivains. Et nous pouvions nous inspirer de cette matrice. Ceci pour la facilité.

Les difficultés furent les suivantes : retranscrire la langue d'un petit écolier français des années 1950 et 1960 en yiddish, sachant qu'à l'époque il n'y avait pas de petits écoliers yiddish du même ordre, c'est-à-dire fréquentant une école républicaine et laïque. Il y en avait encore un peu en Argentine, il n'y en avait quasiment plus dans aucun pays dans le monde. Moi-même j'ai été scolarisé à l'école française républicaine, je suis traducteur du yiddish en français, mais c'est le premier texte que je traduis du français en yiddish. C'est la raison pour laquelle, quand Aymar du Chatenet m'a demandé de traduire ce texte, je lui ai proposé de le cotraduire avec Sharon Bar-Kochva. Mais Sharon a été scolarisée dans une école israélienne, en hébreu. Alors nous avons demandé à l'un de nos maîtres, Yitskhok Niborski, de relire la traduction. Yitskhok a été à l'école yiddish à Buenos Aires dans les années 1950, il a parlé yiddish à ses enfants, il a maintenant quatre petits-enfants qui parlent yiddish et qui ont relu notre traduction du *Petit Nicolas* pour voir s'ils l'avaient bien en bouche. Ces enfants avaient entre cinq et douze ans. Nous avons donc mis tous les garde-fous possibles pour essayer de faire un travail sérieux et correct.

Sur la question du "et, et, et", ce n'était pas difficile parce que le yiddish est très volontiers cumulatif. Cela ne posait pas de problème particulier. Ce qui posait d'autres problèmes, c'étaient certains jeux de mots, certaines expressions. Par exemple, l'adjectif pour lequel nous nous sommes vraiment arraché les cheveux, c'était "chouette", qui apparaissait de nombreuses fois et dans des contextes très différents. L'une des histoires s'appelle *Le Chouette Lapin*. Les copains de Nicolas disent : "C'est chouette !" "Le chouette lapin", nous l'avons traduit par un adjectif un peu plus neutre. Mais nous nous demandions comment on pouvait dire "c'est chouette" en yiddish. Nous avons demandé à Yitskhok Niborski qui nous a dit : "Je n'ai pas connaissance qu'il y ait un mot canonique. La seule chose que je peux vous dire, c'est que nous, avec les copains, à Buenos Aires dans les années 1950, on disait : 'Hif un pef.'" Après la publication de la traduction, de nombreux lecteurs qui ont grandi en France et pas du tout dans les écoles yiddish de Buenos Aires ont demandé : "Mais d'où avez-vous sorti cette expression ?!"

(Rires.)

Peut-être que c'est une expression archi-locale de l'école de Buenos Aires !

JÖRN CAMBRELENG

Est-ce que cette expression en yiddish veut dire quelque chose, mot à mot ?

GILLES ROZIER

Non, ce sont des interjections.

DOMINIQUE CAUBET

Pour le "c'est chouette", on a choisi quelque chose de très branché : "*Bi Khèèèr !*" qui veut dire "c'est bien". C'est tout à fait moderne, pas du tout vieillot.

JÖRN CAMBRELENG

On voit bien que les problématiques ne sont pas les mêmes en fonction de l'histoire des langues. Je vous propose, pour que l'on entende concrètement les conséquences de ces débats, de vous lire un passage du *Petit Nicolas*, d'abord en français, puis dans les trois langues de traduction. Il s'agit d'une des histoires, qui s'intitule *Souvenir doux et frais*, où la famille du Petit Nicolas reçoit la visite d'un ami du papa qu'il n'a pas vu depuis très longtemps, Léon Labière. On va justement avoir une illustration de ce style dans le premier paragraphe narratif, après il y a des dialogues.

L'ami de papa devait arriver à huit heures, mais nous, nous étions prêts depuis sept heures. Maman m'avait bien lavé, elle m'avait mis le costume bleu et elle m'avait peigné avec des tas de brillantine parce que, sinon, l'épi que j'ai derrière la tête ne peut pas rester tranquille. Papa, il m'avait donné beaucoup de conseils, il m'avait dit que je devais être très sage, que je devais pas parler à table sans être interrogé et que je devais bien écouter son ami Léon qui, d'après papa, était quelqu'un de terrible et qui avait très bien réussi dans la vie, et ça se voyait déjà à l'école, parce que des êtres comme lui on n'en faisait plus, et puis on a sonné à la porte. Papa est allé ouvrir et un gros monsieur tout rouge est entré.

– Léon ! a crié papa.

– Mon vieux copain ! a crié le monsieur, et puis ils ont commencé à se donner des tas de claques sur les épaules, mais ils avaient l'air content, pas

comme quand papa se donne des claques avec M. Blédurt, qui est notre voisin et qui aime bien taquiner papa.

Après les claques, papa s'est retourné et a montré maman qui avait un grand sourire et qui sortait de la cuisine.

– Voici ma femme, Léon. Chérie, mon ami, Léon Labière.

Maman a avancé la main et M. Labière s'est mis à la secouer, la main, et il a dit qu'il était enchanté. Et puis, papa m'a fait signe d'avancer et il a dit :

– Et voici Nicolas, mon fils.

Monsieur Labière a eu l'air très surpris de me voir, il a ouvert des grands yeux, il a sifflé et puis il a dit :

– Mais c'est un grand garçon ! C'est un homme ! Tu vas à l'école ?

Et il m'a passé la main dans les cheveux, pour me dépeigner, pour rire.

(Rires.)

J'ai vu que ça, ça n'a pas tellement plu à maman, surtout quand M. Labière a regardé sa main et qu'il a demandé :

– Qu'est-ce que vous lui mettez sur la tête, à ce mioche ?

(Rires.)

MICHEL ALESSIO

L'amic dau papà devié arrivar a vuech oras, mai nautrei, eriam lèsts dempuei sèt oras. Mamà m'avié bèn lavat, m'avié cargat lo costume blu e m'avié penchinat mé 'na molonada de brillhantina, qu'autrament, l'espiga qu'ai darrier la tèsta non pòu pas demorar en plaça. Papà, m'avié donat fòrça consèus, m'avié dich qu'avieu d'èstre bèn bravet, qu'avieu pas a parlar a taula sènsa que m'interrogèsson, e qu'avieu a bèn escotar son amic Leon, que, a son idèia, èra quaucun de tria e qu'avié fòrça bèn capitat dins la vida e aquò se vesié dejà a l'escòla, perqué d'èstres coma eu se nen fasié plus, e puei an sonat a la pòrta.

Papà es anat durbir e un mossur raplòt tot roginós es intrat.

– Leon ! cridèt papà. “Mon vielh companh !” cridèt lo mossur, e puei comencèron de se mandar a bòudre de bacèus sus leis espalas, mai semblavon contènts, pas coma quand papà se manda de bacèus mé M. Bladur, qu'es nòstre vesin e qu'aima bèn de carcanhar papà.

Après lei bacèus, papà se revirèt e mostrèt mamà qu'avié un bèu sorrrie e que sortié de la cosina.

– Aquí ma frema, Leon. Cara, mon amic, Leon Labièrra.

Mamà alonguèt la man e M. Labièrra se botèt a la gançalhar, la man,

e diguèt qu'èra encantat. E puei, papà me faguèt signe d'avançar e diguèt :

– E vaquí Micolau, lo fiu.

M. Labièrra aguèt l'èr espantat de me veire, durbiguèt d'uelhs coma de paumas, siblèt e puei diguèt :

– Mai es un drolàs ! Es un òme ! Vas a l'escòla ?

E me passèt la man sus lei péus, pèr me despenchinar, pèr de rire. Ai vist qu'aquò, i agradèt pas gaire a mamà, lo mai quand M. Labièrra a gachat sa man e a demandat :

– Que li metètz sus la tèsta, a n aqueste minòt ?

(Applaudissements.)

DOMINIQUE CAUBET

Avant de vous lire le passage, je dois vous préciser que cette histoire a été traduite en algérien. Je ne suis locuteur natif d'aucun des trois parlars, mais je vais essayer de le faire en algérien. De temps en temps, vous allez entendre des mots français, mais je ne sais pas si beaucoup de monde va comprendre.

Dikrayat 7luwin u 9rab

Sa7eb Baba kan gal yewşel 3la ttmenya, beşsa77 7na, kunna wajdin men sseb3a. Yemma kanet ghesletni mli7 mli7, kanet lebbset li lkostim lezre9 u kanet mechtet li belbezzaf elgumina, 3la khaţer, ila lla, essbula lli 3andi wra rras ma te9derch te93ud trenkil. Baba, kan 3ta li bezzaf lewşayat, 9al li belli lazem nkun 3a9el bezzaf, belli ma lazemch nehder ki nkunu net3achchaw ila ma isewwlunich u belli lazem nşenneţ mli7 mli7 l şa7bu Bouchaïb lli, 3la 7sab Baba, kan insan rşaş u nja7 belbezzaf feddenya u had echchi kan iban fi we9t elmadrasa khaţer nas kima huwwa ma kayninch khlaş, u men ba3d dreb enna9us felbab.

Baba ra7 i7ell u siyyed smin u ga3 7mer dkhel.

Bouchaïb ! 3ayyeţ Baba. “şa7bi nta3 bekri !” 3ayyeţ essiyyed, u men ba3d bdaw ye3tu binathum đriyybat 3la ktafhum, beşsa77 kanu ibanu fer7anin, machi kima Baba u Si Gem7a ki ye3tu binathum đriyybat, Si Gem7a jarna lli i7abb yen9uz Baba.

Ba3d eđđriyybat, Baba tleffet u werra Yemma lli kanet tetbessem tebsima kbira u kanet kharja men lkuzina.

– Ha hiyya marti, Bouchaïb. 7bibti, ha huwwa şa7bi, Bouchaïb Boubirra.

Yemma 9eddmēt yeddha u Si Boubirra bda ihez z fiha, elydd, u 9al belli kan metcherref. U men ba3d, Baba rewwech li bach net9eddem u 9al :

– U ha huwwa Nicolas, weldi.

Si Boubirra ban mesteghreb ki chafni, 7ell 3aynin kbar, şeffēr u men ba3d 9al :

– Beşša77 rah wled kbir ! Rah rajel ! Tru7 lelmadrassa ?

U jewwez li yeddu fechch3ar, bach ikhebbelhu li, bach yeđ7ek. Cheft belli had echchi ma 3jebch bezzaf l Yemma, khusuşan ki Si Boubirra khzer fi yeddu u şe9şa:

– Wach tdiru lu ferras, l had elwled ?

(*Applaudissements.*)

GILLES ROZIER

Je précise que le yiddish s'écrit en caractères hébraïques et que nous aurions pu proposer une translittération en lettres latines. Nous avons fait le choix de le garder en caractères hébraïques. Léon Labière s'appelle Birtrinker, c'est-à-dire "buveur de bière".

(*Rires.*)

Les germanistes saisiront quelque chose. Quant aux autres, je m'excuse déjà auprès d'eux.

דעם טאָטנס פֿריינד האָט געדאַרפֿט אָנקומען אַכט אַ זייגער ; זיבן אַ זייגער זענען מיר אָבער שוין גרייט געווען. די מאַמע האָט מיר געהאַט גוט אַרומגעוואָשן, מיר אָנגעטאָן דעם בלויען אַנצוג, און מיר אויסגעקאַמט מיט אַ סך אַ סך בריליאַנטן, ווייל אויב ניט וואָלט דאָס בינטל האָר וואָס איך האָב הינטערן קאַפּ זיך ניט געוואָלט אויסגלייכן. דער טאַטע, ער האָט מיר געגעבן אַ סך עצות. ער האָט מיר געזאָגט אַז איך דאַרף זיך אויפֿפֿירן זייער שוין, אַז איך דאַרף ניט רעדן ביים טיש אויב מע פֿרעגט מיך גאַרניט, און אַז איך דאַרף זיך גוט צוהערן צו זיין חבֿר לעאָן, וואָס, לויטן טאַטן, איז אַ פֿראַכט פֿון אַ מענטש און ס'איז אים זייער געלונגען אין לעבן, און דאָס האָט מען שוין געקענט זען אין שול ווייל אַזעלכע מענטשן ווי ער זענען שוין ניט פֿאַראַן אויף דער וועלט, און דעמאָלט האָט מען געקלונגען ביי דער טיר.

דער טאַטע איז געגאַנגען עפֿענען און אַ מאַנצביל מיט גאַר אַ רויט פֿנים איז אַרין „לעאָן“, האָט זיך דער טאַטע צעשריגן, „מיין אַלטער חבֿר“, האָט דער מענטש צוריקגעשריגן, און זיי האָבן גענומען זיך פֿאַטשן אויף די פֿלייצעס, נאָר זיי האָבן אויסגעזען צופֿרידן, ניט אַזוי ווי עס פֿאַטשן זיך דער טאַטע מיט הער קאַרנהאַרט וואָס איז אונדזער שכן און וואָס האָט ליב צו קיבעצן ביים טאַטן.

נאָך די פֿעטש האָט זיך דער טאַטע אומגעדרייט און געוויזן אויף דער מאַמען וואָס איז פֿונקט אַרויסגעקומען פֿון קיך און האָט ברייטגעשמייכלט.

„לעאָן, דאָס איז מיינפֿרוי, טייערע, מיין פֿריינד, לעאָן בירטרינקער.“

די מאַמע האָט דערלאַנגט די האַנט און הער בירטרינקער האָט גענומען זי שאַקלען, ס'הייסט די האַנט, און ער האָט געזאָגט אַז ס'איז אים זייער איינגענעם. און דעמאָלט האָט מיר דער טאַטע געהייסן מיט אַ צייכן זיך דערנענטערן צו זיי און געזאָגט :

„אַט איז ניקאָזאַל, דער זון מיינער.“

דאָכט זיך אַז הער בירטרינקער האָט זיך פֿאַרחידושט מיך צו זען, ער האָט געמאַכט גרויסע אויגן, אַ פֿיף געטאָן און געזאָגט :

„אַזאָ גרויס קינד ! ממש אַ מאַן שוין גייסט אין שול ?“

ער האָט אַ מיש געטאָן מיט דער האַנט מינע האָר זיי צו צעקעמען, אויף קאַטאַוועס. איך
האַב געזען אַז דאָס איז טאַקע ניט שטאַרק געפֿעלן דער מאַמען, דער עיקר ווען הער
בירטרינקער האָט אַ קוק געגעבן אויף זײַן האַנט און געפֿרעגט :
„וואָס זשע גיסט איר אויף דעם יאַטס קאַפּ ?“

(*Applaudissements.*)

JÖRN CAMBRELENG

C'est très beau, pour un germaniste, d'entendre que le monsieur se dit "*Der Mentsh*". Je trouve cela très joli. J'aimerais maintenant demander à chacun comment il a appris la langue vers laquelle il traduit. On parlait de langue native, mais c'est un peu abusif parce que, quand on naît, on ne parle rien. Est-ce que c'est une langue de la petite enfance ? Comment chacun est-il venu à cette langue ? Ce qui nous permettra d'élargir à la deuxième question : comment ces langues se transmettent-elles ?

MICHEL ALESSIO

J'ai accédé au langage à travers le français, un français des années 1950 en Haute-Provence, qui était encore très provençalisé par rapport à la situation actuelle. Si bien que "c'est chouette", je l'ai traduit spontanément par "*es chanut*". C'est un mot que j'ai toujours employé, croyant qu'il participait du français, d'ailleurs.

(*Rires.*)

Ce français provençalisé, qui est ma langue maternelle, j'ai pris conscience à l'adolescence qu'il recouvrait une autre forme de langue en réalité, mais c'est par la volonté, par les livres que j'ai accédé à l'occitan.

DOMINIQUE CAUBET

Mon histoire devrait être la même que celle de Michel, puisque je suis née à Toulouse ; j'avais donc derrière moi un français toulousain avec sûrement beaucoup d'occitan en dessous. Pour ce qui est de l'arabe maghrébin, je l'ai appris à plus de vingt ans. J'ai appris plusieurs langues dans l'enfance, l'anglais et l'espagnol. J'apprends les langues à l'oral assez facilement. C'est comme ça que j'ai appris le marocain, en vivant avec des Marocains, en allant au Maroc. J'ai appris cette langue non pas de façon scolaire mais en vivant avec les gens. Après, comme je suis linguiste, j'ai fait une première thèse de 3^e cycle, puis une thèse d'État, sur l'arabe marocain. J'ai vécu dans les familles, j'ai beaucoup interrogé. C'est en vivant dans les familles que j'ai appris.

Mais pour la publication, ce n'est pas moi qui ai fait le travail de traduction, je l'ai juste coordonné, relu, corrigé. J'ai voulu trouver, ce qui n'était pas évident, trois personnes qui étaient nées respectivement au Maroc, en Algérie et en Tunisie, qui avaient grandi là-bas au moins jusqu'à l'adolescence. J'ai beaucoup relu. Nous avons aussi dû élaborer une graphie, c'est-à-dire nous consulter sur la manière d'écrire. Une fois que l'on a eu pris cette décision, il a fallu s'y tenir et veiller à la régularité dans les textes.

GILLES ROZIER

En ce qui me concerne, je suis un pur produit de la République. J'ai été élevé en français par une mère juive d'origine polonaise née en France, orpheline, dont les parents ont été assassinés en 1942, et un père d'une famille dauphinoise mais dont le père était professeur d'allemand. Donc, je connaissais bien l'allemand que j'ai appris au lycée. Les oncles et tantes survivants de ma mère lui parlaient en yiddish et elle leur répondait en français. Mais il y avait une cinquantaine de mots qu'elle utilisait avec eux et avec moi. Par exemple, quand on éternuait, elle disait "*tsin gezint*" (à ta santé) ou des choses comme ça. Quand elle voulait parler de quelque chose qui était beau, notamment de ses enfants, elle disait "*kashim neheore*", ce qui signifiait "écarter le mauvais œil".

Depuis l'adolescence, mon grand-père assassiné à Auschwitz était comme une espèce d'étoile dans mon ciel et j'avais très envie de connaître sa langue, le yiddish. Mes grands-oncles et grands-tantes yiddishophones habitaient Paris alors que j'habitais Grenoble, et je ne les voyais pas souvent. Quand nous nous rencontrions, je "chopais" tout ce que je pouvais, je faisais des correspondances avec l'allemand, avec l'anglais. Jusqu'au jour où ma mère a récupéré deux livres qui appartenaient à son père, je devais avoir seize ans. Un oncle lui a dit : "Tiens, j'ai ces deux livres qui appartenaient à ton père." C'était notamment la biographie de Romain Rolland de Stefan Zweig traduite en yiddish et un roman de Dostoïevski, je ne me souviens plus lequel. J'ai ouvert l'un des deux, j'ai ouvert le Larousse à la page alphabet hébraïque et j'ai commencé à déchiffrer. Après, je suis allé à l'université et j'ai appris le yiddish comme il faut l'apprendre.

JÖRN CAMBRELENG

Jean-Paul Demoule, désolé de vous avoir fait attendre jusque-là... Je me demandais : comment se fait-il qu'un archéologue s'intéresse tant

à la question des langues ? Je sais que vous avez un tropisme particulier pour les langues, vous parlez et vous comprenez très bien l'allemand, mais qu'est-ce qui fait que, dans votre travail d'archéologue, vous avez eu besoin à un moment donné de vous pencher sur la question des langues et de leur généalogie ?

JEAN-PAUL DEMOULE

La question des langues indo-européennes est un problème très classique pour tous les archéologues qui travaillent sur l'Europe. La plupart des langues de l'Europe, plus les langues d'Iran, d'Inde et d'Afghanistan, sont apparentées. Que veut dire cet apparentement ? Classiquement, on sait que les langues romanes viennent du latin, à la suite de la conquête romaine. Y a-t-il eu un jour un petit peuple, quelque part en Eurasie, qui est parti de là, a envahi toutes ces régions, et cela a donné toutes les langues indo-européennes actuelles, qui sont parmi les langues les plus parlées au monde, évidemment accélérées par la colonisation européenne du reste du monde à partir du XVI^e siècle ? Donc, pour tout archéologue travaillant sur ces périodes et sur l'Europe, c'est un des grands problèmes à résoudre. Je m'y suis mis, et plus j'avancais, plus je voyais que ça ne marchait pas, on ne trouvait pas d'explication simple en termes de grande invasion. C'était sans doute ce modèle simple de la colonisation/invasion qui était à revoir. Cela m'a amené aussi à regarder quels étaient les différents modèles linguistiques possibles, puis à m'intéresser à ces différentes langues.

En archéologie, dans les années 1970-1980, quand on travaillait sur l'Europe, les colloques se déroulaient en plusieurs langues. Autour d'une table, il y avait toujours plusieurs langues. Maintenant, cela se restreint de plus en plus au profit de l'anglais, avec les nouvelles générations, mais c'était normal de parler plusieurs langues. Donc, c'est tout ça à la fois.

JÖRN CAMBRELENG

Dans le public, on imagine forcément un archéologue avec un petit pinceau à trois poils qui époussette un crâne, mais au-delà de ça, quel est le pinceau pour essayer de retrouver les langues ? Il y a la grammaire comparée. Quels sont les outils ?

JEAN-PAUL DEMOULE

Les outils vont être archéologiques, c'est-à-dire que l'on regarde à partir de quand et où sont parlées des langues indo-européennes. Les trois

plus anciennes sont le grec mycénien vers -1 500 en Grèce. On identifie une langue parce qu'elle est écrite sur des tablettes à cette époque, puis il y a toute une culture matérielle, celle du monde mycénien. La deuxième langue est le hittite. C'est pareil : il y a des inscriptions qui sont associées à une culture matérielle. La troisième est le sanscrit des hymnes védiques, à peu près daté de la même époque, même s'il a été transcrit beaucoup plus tard.

Ensuite, on va essayer de remonter dans le temps et de voir matériellement d'où viennent les Grecs, d'où viennent les Hittites et est-ce qu'on peut arriver à un modèle de départ, ceci pour les langues les plus anciennes.

Dans les langues plus récentes, on a les langues celtiques qui sont attestées à partir du dernier siècle de notre ère. Même chose pour le latin. Après, c'est variable. Il y a des langues, comme les langues baltes ou l'albanais, que l'on ne connaît que depuis les derniers siècles. On va essayer de faire se joindre cultures matérielles, comme on dit dans notre jargon, et premiers moments où telle ou telle langue est attestée et comment est-ce qu'on peut remonter de proche en proche sur des mouvements ou non migratoires.

JÖRN CAMBRELENG

Dans votre livre, vous parlez de la grammaire comparée comme d'un fondement d'une idéologie indo-européenne qui a servi en tout cas à la construction d'un mythe des origines de l'Europe. Pouvez-vous développer ? Je vais donner un exemple dans votre ouvrage, mais on peut dire que tout ceci a conduit finalement à hiérarchiser les langues.

JEAN-PAUL DEMOULE

Oui, parce que la civilisation européenne chrétienne est placée dans une situation que j'ai appelée "schizophrénique". Tout groupe humain a un mythe d'origine qui explique comment il a été créé – en général par une divinité –, et pourquoi il est mieux que les autres qui l'entourent. Jusque-là, tout est normal. Mais le problème de l'Europe chrétienne est que le récit des origines, c'est la Bible, donc ils le doivent aux Juifs, et les Juifs sont ceux que l'on massacre chaque fois qu'il y a un problème, une famine, une épidémie, une crise économique, etc. Donc, c'est une situation qui est à peu près intenable.

Du point de vue linguistique, pendant longtemps, puisque la Bible est en même temps enseignement absolu, que Dieu parle en hébreu au paradis terrestre, on pense que l'hébreu est la mère de toutes les langues

et que toutes les langues en descendent. À partir de la Renaissance où l'autorité de la Bible et du christianisme en général comme explication globale va progressivement baisser, un espace s'ouvre et l'on se demande s'il n'y aurait pas une autre origine possible pour la civilisation dite européenne et les Européens. Dès le début du XVIII^e siècle, à partir du moment où l'on découvre des ressemblances entre le sanscrit et le grec, le latin, les langues celtiques et germaniques, on commence à se dire que finalement, on a une histoire complètement différente, que l'on viendrait de quelque part vers l'Est, voire de l'Inde proprement dite. Et cela va être accentué avec le romantisme, cette idée que ces langues viennent d'ailleurs et n'ont rien à voir avec l'hébreu ni avec la Bible.

JÖRN CAMBRELENG

Je vais lire une page du chapitre "De la grammaire comparée à la linguistique, une langue de chef ?" Il s'agit d'Antoine Meillet, un disciple de Saussure.

JEAN-PAUL DEMOULE

Qui est le plus grand linguiste français et l'un des plus grands au monde dans l'entre-deux-guerres. Il est alors professeur de linguistique au Collège de France.

JÖRN CAMBRELENG

Et vous allez voir comment ce passage nous ramène au sujet des langues de France... Meillet publie un livre sur les langues dans l'Europe nouvelle, il dresse un tableau linguistique de l'Europe qui sera complété dans la réédition de 1928 par des statistiques et une carte. Au-delà de la description, le projet de Meillet est politique.

L'intellectuel européen, humaniste et progressiste qu'il est, est sensible au droit des peuples à disposer d'eux-mêmes et se réjouit de la fin des grands empires, mais il s'inquiète de l'apparition concomitante de nouvelles langues nationales :

"En Europe, la multiplicité croissante des langues de civilisations cause une gêne qui grandit sans cesse."

D'une part, cela freine la communication – Meillet, qui connaît de très nombreuses langues mais n'en parle aucune, a découvert qu'aux États-Unis les scientifiques américains ne lisent que l'anglais. D'autre part, toutes les

langues ne méritent pas le même traitement. Ainsi, l'irlandais est "un parler de paysans" dont le statut de langue officielle "emprisonnerait [le peuple irlandais] dans un cachot linguistique"; le basque "n'est qu'une survivance curieuse"; le breton est un "outil si grossier, si peu utile qu'aucun Breton sensé ne peut songer à l'employer de préférence" (*Rires.*); "le lituanien [...] peut à peine compter pour une langue de civilisation"; les langues finno-ougriennes de Russie sont "de simples curiosités linguistiques": donner à leurs locuteurs une autonomie politique reviendrait à parquer "ces indigènes dans une petite culture locale sans jour sur le dehors, sans horizons, sans avenir". Le hongrois lui-même (*pardon au monsieur qui est intervenu tout à l'heure*) "n'est pas une vieille langue de civilisation [...]". Sa littérature n'a pas de prestige [...]; il a une structure compliquée, n'est facile à apprendre pour personne". (*Rires.*) Quant aux peuples slaves d'Europe centrale et orientale, ils auraient intérêt à se regrouper en un État commun qui leur permettrait peut-être de "restaurer" l'unité linguistique slave originelle.

Cela a l'air assez violent aujourd'hui, mais en même temps à quel pan de la culture française cela renvoie ? Y a-t-il quelque chose dans la culture française qui fait que l'on a la passion du monolinguisme ?

JEAN-PAUL DEMOULE

Au XVIII^e siècle, le français est la langue de toute l'Europe savante et cultivée. Il faut écrire en français pour être compris. C'est la langue que l'on parle aussi bien à la cour de Russie qu'à la cour de Prusse, parce qu'elle est en même temps la fille légitime du latin qui est la langue sacrée et que la France est le pays des droits de l'homme, etc. Meillet s'inscrit dans cette tradition et il ne conçoit pas qu'il puisse y avoir une pluralité de langues. Sans se l'exprimer à lui-même, il se situe dans la tradition républicaine qui va éradiquer toutes les langues régionales.

On connaît tous les punitions qui étaient données aux enfants pendant toute l'école républicaine pour éradiquer le breton, l'occitan, l'alsacien, etc. Il se situe dans cette tradition d'impérialisme culturel et il ne voit même pas comment il pourrait en être autrement. Il a été partiellement démenti par les faits pour les langues nationales dont il parle, parce que les langues baltes, le hongrois, etc., ont réussi à exister. L'irlandais, beaucoup moins. On parle essentiellement anglais en Irlande, même s'il y a quelques chaînes de télévision qui sont en gaélique. Pour les langues de France, il dit beaucoup de mal des dialectes et des patois, il considère

que l'on ne peut pas faire de la linguistique sérieuse avec, on ne peut faire de la vraie linguistique qu'avec les langues savantes officielles. Quand on voit le débat auquel vous faisiez allusion autour de la non-ratification de la Charte européenne des langues minoritaires et régionales, on est toujours dans cette tradition jacobine.

JÖRN CAMBRELENG

Entre le moment où Antoine Meillet écrit ceci et le débat sur la ratification, il y a une étape importante, c'est le rapport qui a été commandé à M. Cerquiglini et la définition des langues de France. Je me tourne vers Michel Alessio qui est le mieux placé pour nous répondre : qu'est-ce qu'une langue de France ?

MICHEL ALESSIO

Il faut dire que, pour pouvoir signer et ratifier la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, chaque pays doit définir un certain nombre de mesures qu'il se propose d'appliquer aux langues choisies, et donner la liste de ces langues. Le ministre de l'Éducation nationale de l'époque et celui de la Culture se sont adressés au linguiste Bernard Cerquiglini et lui ont demandé de les éclairer sur cette double question et surtout d'établir une liste des langues de France. On savait vaguement ce que c'était que les langues régionales, mais il a fait un rapport en conclusion duquel il y a, sur tout le territoire de la République, en Europe et outre-mer, soixante-quinze langues de France.

Il paraît que Claude Allègre, ministre de l'Éducation nationale, quand il a vu ça, a dit : "Mais Cerquiglini est devenu fou ! Où est-il allé chercher soixante-quinze langues dans notre pays ?" Effectivement, sur les soixante-quinze, il y en a cinquante-cinq outre-mer, vingt-huit langues canaques en Nouvelle-Calédonie, par exemple. Sinon, il a pris tout ce qui était langues dites territoriales dans l'Hexagone et outre-mer : le basque, le breton, l'occitan, le corse, le flamand dans l'arrondissement de Dunkerque, le francoprovençal en Savoie et dans la région Rhône-Alpes, les différents créoles d'outre-mer, et il a ajouté – c'est un peu la particularité française dans cette liste – des langues "non-territoriales", c'est-à-dire qui ne se rattachent pas historiquement à un morceau du territoire français, comme le basque ou l'occitan, mais qui sont pratiquées dans notre pays depuis assez longtemps pour pouvoir être considérées comme faisant partie du patrimoine culturel national. La charte dit

qu'une langue minoritaire est une langue traditionnellement pratiquée sur le territoire du pays.

JÖRN CAMBRELENG

Par les ressortissants français. C'est le débat ressortissants *versus* migrants.

MICHEL ALESSIO

Oui. M. Cerquiglini a observé la réalité et a dit : il y a effectivement des citoyens français qui transmettent l'arabe depuis deux ou trois générations dans notre pays, sans que ce soit des langues régionales. Évidemment, ce sont des langues venues d'ailleurs, d'immigrations plus ou moins anciennes, et en l'occurrence relativement anciennes. Donc, l'arabe peut être considéré comme une langue de France. Il en est de même du berbère, par toute l'immigration d'Afrique du Nord. Parmi les langues de France non-territoriales, il y a le yiddish, bien sûr (nous avons ajouté quelques années après le judéo-espagnol), le romani, langue des Roms, et l'arménien occidental. Pourquoi l'arménien occidental, l'arménien de la diaspora ? Parce que, pour être reconnue comme une langue de France, une langue ne doit pas être la langue officielle d'un pays étranger. Sinon, ce n'est plus une langue de France, c'est une langue étrangère. L'arabe langue de France, c'est l'arabe maghrébin tel qu'il est parlé en France dans ses différentes variétés. Ce n'est pas l'arabe classique, langue officielle de nombreux pays arabes. À ce titre-là, c'est une langue étrangère. Comme langue parlée par des citoyens français en France, c'est une langue de France, mais cet arabe parlé est assez différent – Dominique pourra le préciser – de l'arabe classique.

Il a fait un sort particulier à la langue des signes qu'aujourd'hui nous considérons comme une langue "de plein territoire", pour ne pas dire langue territoriale. C'est la langue des sourds, bien sûr.

Parce que l'arménien oriental est la langue officielle de la république d'Arménie et, à ce titre, échappe à la possibilité d'être reconnu comme langue de France.

DOMINIQUE CAUBET

Il était question depuis un moment que le berbère soit reconnu, mais tout le monde écartait l'arabe parce que l'arabe est une langue officielle. Alors, qu'est-ce qui a pu sauver cette langue et la faire entrer dans la liste ?

Comme pour l'arménien, c'est un adjectif, c'est-à-dire que la langue de France a été l'arménien "occidental", et non l'arménien langue officielle d'Arménie. Pour l'arabe, dans le rapport initial, Bernard Cerquiglini avait proposé "arabe dialectal". L'arabe dialectal est parlé depuis plusieurs générations par des citoyens français, il peut être considéré comme patrimoine de la République – si l'on remonte évidemment à l'Algérie française et aux citoyens de plein droit français depuis le décret Crémieux de 1870, les Juifs algériens, qui étaient de langue maternelle arabe algérien et qui parlaient cette langue depuis plusieurs générations, sans parler des citoyens de seconde zone qu'étaient les musulmans à l'époque.

Nous avons choisi le nom "arabe maghrébin", parce qu'il est clair que pour l'égyptien, le syrien, etc., il s'agit d'immigrations très récentes. Ce qui est très important, c'est que la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires excluait les langues de migrants ; et c'était redit très clairement dans la liste de Bernard Cerquiglini.

Cette reconnaissance a été une énorme surprise et a amené le CERBAM (Centre d'étude et de recherche sur le berbère et l'arabe maghrébin) à réorienter la recherche ; l'arabe maghrébin est très peu enseigné en France, excepté aux Langues Orientales, à l'INALCO. Nous avons donc dû commencer par initier de la recherche sur ce thème inédit. À l'époque, en 1999, nos chercheurs travaillaient sur le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, mais pas sur l'arabe langue de France. Cela a entraîné dix ou quinze ans de recherches sur la place de cette langue dans la société française, pour justifier *a posteriori* les choix de Bernard Cerquiglini et de ceux qui l'avaient conseillé. On s'est aperçu que les jeunes, aujourd'hui, emploient énormément de mots arabes, et que dans la scène musicale française, on ne peut pas faire abstraction d'un groupe comme Carte de séjour ou du raï, qui font partie de la musique faite en France, et du fait que le couscous est devenu en 2001 le plat préféré des Français, dans un sondage très officiel. L'élément venu du nord de l'Afrique est extrêmement présent dans la société et la culture françaises. On a réfléchi, mais *a posteriori*, parce que nous n'avions pas été consultés en tant que chercheurs. Cela a été une heureuse surprise.

JÖRN CAMBRELENG

Il y a dans ce rapport des éléments que je trouve intéressants et qui ont trait aux questions de langues et territoires, parce qu'effectivement la charte propose des adaptations nationales vraiment très ouvertes. Je

crois que le choix des actions à mener a été différent selon chaque langue. La charte insiste sur la notion de territorialité, mais le rapport de M. Cerquiglini s'en écarte, il prend ses distances en affirmant une spécificité française et il met en avant plusieurs arguments qui sont intéressants. Il dit que l'on peut faire valoir que la territorialisation systématique, issue du romantisme allemand qui inspira la linguistique du XIX^e siècle, s'oppose au principe républicain français qui tient que la langue, élément culturel, appartient au patrimoine national. Il cite en exemple le corse qui n'est pas propriété de la région Corse, mais de la nation. Il dit que l'on constate que toutes les langues parlées en France sont d'origine étrangère, y compris le français qui fut d'abord un créole de latin importé en Gaule.

La seule différence est d'ordre statistique, finalement, le français étant la langue qui connaît le plus de locuteurs d'un certain parler. Puis il y a une réalité sociolinguistique qui rappelle que la mobilité sociale contemporaine est telle que l'on parle les différentes langues régionales un peu partout. Il cite pour exemple le créole qui est une réalité linguistique bien vivante de la région parisienne.

Il y a toujours, derrière ces questions de langue et territoire, des questions de langue et d'identité. Je crois que le débat sur la ratification de la charte a été traversé par un certain nombre de peurs. Ce qui a été mis en avant pour refuser sa ratification, ce sont des questions liées au communautarisme. Jean-Paul Demoule, pouvez-vous nous éclairer sur les relations entre langue et identité ?

JEAN-PAUL DEMOULE

C'est un phénomène relativement récent, puisque ça date effectivement de la notion d'État-Nation, qui elle-même a à peine deux cents ans et vient du romantisme et de la Révolution française. Avant, il y avait des souverains. Ils étaient de droit divin, ce qui réglait la question de leur légitimité, puis ils régnaient sur des territoires qu'ils agrandissaient au fil des guerres et des mariages, ou qu'ils rapetissaient. Mais cette idée de l'identité d'une nation en tant que communauté de citoyens parlant une seule langue, unis dans un même destin et pendant un certain temps, au XIX^e siècle, appartenant même à une même race – ce sur quoi se pencheront les anthropologues français pour définir une race française, par exemple –, c'est une idée extrêmement récente qui, d'un point de vue linguistique, a été catastrophique, puisqu'on va essayer de considérer qu'il y a une seule langue possible dans chaque État et on va écraser toutes les

autres langues. J'ai là l'*Atlas des langues en danger dans le monde* qui a été publié par l'UNESCO. On estime qu'il y a cinq mille ou six mille langues dans le monde, en comptant les langues qui ont disparu, et l'Atlas en répertorie deux mille cinq cents qui sont en danger grave de disparition. De ce point de vue-là, c'est tout à fait dommageable.

Dans les arguments que l'on a entendus contre la ratification, notamment de gens éclairés, c'était que l'on commence d'abord à apprendre correctement le français avant de vouloir apprendre ou maintenir l'occitan ou le breton. Tout le monde, ici dans la salle, le sait bien : plus on parle de langues, plus on en apprend d'autres plus facilement. Il y a cette idée extrêmement réductrice qu'il faudrait qu'il n'y ait qu'une seule langue, qu'il faudrait la bien parler et que tout apprentissage d'une autre langue mettrait cette langue nationale en danger.

C'est ce principe qui va être appliqué progressivement à partir du XIX^e siècle. Comme vous le savez, le français a été codifié assez tôt avec la grammaire de Port-Royal et le dictionnaire de l'Académie française. Mais beaucoup de langues nationales ne sont codifiées que bien plus récemment, fin XIX^e siècle ou XX^e siècle, avec des situations particulières, comme en Grèce où il y avait le grec dit purifié, le katharévoussa, et le grec démotique, même si la langue dite purifiée est en voie de disparition. En Norvège aussi, on a une situation de deux langues, et dans beaucoup d'autres endroits, ce qui montre que cette codification n'est pas toujours terminée.

Tout cela pour dire que ce rabattement de l'identité nationale sur une langue unique, au détriment de toute autre langue, a été une caractéristique française. La France est sans doute l'un des pays d'Europe qui a été le plus systématique dans l'éradication des identités régionales et des langues régionales. D'un point de vue d'historien et d'archéologue, on trouve cela d'autant plus navrant. On se prive vraiment d'une richesse culturelle qui avait été obtenue en 2008, je crois, année où il a été inscrit dans la Constitution que les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France. Cela a été un progrès. Certains constitutionnalistes disent que ça suffirait pour que l'on puisse ratifier. D'autres, notamment avec le Sénat, ont réussi, jusqu'à présent, à empêcher que cela se fasse.

GILLES ROZIER

On peut imaginer que cette non-ratification ne s'adresse pas au yiddish en particulier, mais plutôt à des langues territoriales qui touchent au politique. Mais pour reprendre l'exemple du *Petit Nicolas*, ce qui est très

frappant c'est que *Le Petit Nicolas* en yiddish a été un succès de librairie, relativement. Ça a été déjà le cas de la traduction des *Fables* de La Fontaine en yiddish dans les années 1990 et ensuite du *Petit Prince* dans les années 2000. J'étais jusqu'à l'année dernière directeur de la Maison de la culture yiddish, nous voyons bien les livres qui se vendent. Quand on compare cela à des livres écrits par des écrivains yiddish contemporains, c'est sans aucune commune mesure. On a vendu deux cent cinquante exemplaires du *Petit Nicolas* sur un corner de librairie qui fait un mètre cinquante. Pour les gens, cet ouvrage est vraiment au confluent entre leur identité française et leur identité yiddish, et également au confluent entre la langue qu'ils ont apprise à l'école et la langue entendue à la maison. Tout d'un coup, c'est comme si on leur donnait la possibilité d'unifier leur identité qui était clivée jusqu'à présent.

Donc, cette non-ratification est une mauvaise nouvelle, parce que c'est à nouveau une manière d'empêcher les gens d'unifier leur identité, d'une certaine manière.

MICHEL ALESSIO

Tout à fait. Cette idée qu'un pays doit s'identifier à une seule langue est navrante, comme vous le disiez. Le tragique de l'histoire, c'est qu'elle s'est longtemps présentée comme une idée républicaine par excellence. Or, ça ne correspond pas à la réalité des choses, d'abord parce que l'Ancien Régime lui-même était déjà très centralisateur. Dès l'émergence de l'État moderne, au XVI^e siècle, et de l'absolutisme, il est évident qu'il s'agissait de parler la langue du roi en France, et l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539 le rappelait en termes assez vifs. C'était soi-disant pour passer du latin à la langue des Français, mais on sait que les Français, à cette époque, avaient plusieurs langues. L'ordonnance disait en termes assez vifs et brutaux : désormais, les actes publics seront "en langage maternel français et non autrement". Il n'y avait plus de place pour d'autres langues que le français. Donc, les sources de cet absolutisme linguistique sont dans l'Ancien Régime.

Deuxième chose qu'il est important de souligner : ce n'est pas la Révolution, ce n'est pas non plus la République à ses débuts qui a commis cette tragique erreur de confusion entre un peuple et une langue, entre une identité culturelle et une identité nationale politique, c'est la Terreur, en réalité. À ses débuts, la Révolution constatant tout simplement et sans émoi particulier qu'à peu près deux Français sur trois ne parlaient pas

français, les constituants ont dit : qu'à cela ne tienne, nous allons traduire la Déclaration des droits de l'homme, les grands textes législatifs que les Français doivent connaître dans chacun des idiomes parlés dans notre pays. C'est un décret de janvier 1790. On ne nous l'a pas appris à l'école, mais c'est une réalité historique et on l'oublie. C'est seulement en 1794, avec la Terreur et les fameux rapports de Barère et de l'abbé Grégoire qui voulaient "anéantir les patois et universaliser la langue française", que les Terroristes ont imposé cette vision du monde.

Mais il est vrai qu'ensuite, malheureusement, notre tradition politique républicaine s'est identifiée à ce qui n'est pas du tout l'élan émancipateur de la Révolution et des débuts de la République, mais à cette tragique méprise de la Terreur.

JÖRN CAMBRELENG

Merci beaucoup, c'est très éclairant. Pour terminer sur une note un peu plus joyeuse, et avant de vous passer la parole, je voudrais vous lire un dernier extrait du *Petit Nicolas*. Puisque nous avons parlé de pédagogie, je vais vous raconter comment les parents du Petit Nicolas envisagent la transmission.

– Papa ! Papa ! j'ai crié. J'ai un problème d'arithmétique.

– Eh bien ! fais-le, mon lapin, a dit papa. Comme un grand garçon.

– Je ne sais pas le faire, moi, je lui ai expliqué, à papa. Il faut que tu me le fasses.

Papa, qui s'était assis dans le fauteuil du salon et qui avait déplié son journal, a fait un très gros soupir.

– Nicolas, a dit papa, je t'ai déjà répété cent fois qu'il faut que tu fasses toi-même tes devoirs. Tu vas à l'école pour t'instruire ; ça ne sert à rien que ce soit moi qui fasse tes devoirs. Plus tard, tu me remercieras. Tu n'as pas envie de devenir ignorant, tout de même, non ? Alors, va faire ton problème et laisse-moi lire mon journal !

– Mais maman m'a dit que c'est toi qui le ferais ! j'ai dit.

Papa a laissé tomber son journal sur ses genoux et il a crié :

– Ah ! elle a dit ça, maman ? Eh bien elle a eu tort de dire ça, maman !

Et maintenant laisse-moi tranquille. Compris ?

Alors, je me suis remis à pleurer, j'ai dit que je ne savais pas le faire, le problème, et que je me tuerais si on ne me le faisait pas. (*Rires.*) Et maman est arrivée en courant.

– Ah, non, je vous en supplie ! a crié maman. Je suis fatiguée, j'ai la migraine et vous allez me rendre malade avec vos cris ! Qu'est-ce qui se passe encore ?

– Papa ne veut pas faire mon problème ! j’ai expliqué.

– Figure-toi, a dit papa à maman, que je trouve que ce n’est pas très rationnel, comme méthode d’éducation, que de faire les devoirs à la place du petit ; ce n’est pas comme ça qu’il arrivera à quelque chose dans la vie. Et je te serais reconnaissant de ne pas lui faire des promesses en mon nom !

– Ah, bravo ! a dit maman à papa. Fais-moi des observations devant le petit, maintenant ! C’est ça ! Bravo ! Ça c’est rationnel comme méthode d’éducation !

(*Rires.*)

Et maman a dit qu’elle en avait assez de cette maison, qu’elle travaillait toute la journée, et que pour les remerciements qu’elle en avait, elle préférerait retourner chez sa mère (*Rires.*) (ma mémé, celle qui m’a donné la petite auto bleue) et que tout ce qu’elle voulait c’était un peu de paix, si c’était pas trop demander. Alors, papa s’est passé la main sur la figure, du front jusqu’au menton.

– Bon, bon, il a dit. Ne dramatisons pas. Montre-moi ce fameux problème, Nicolas, et que l’on n’en parle plus.

(*Rires.*)

J’ai donné mon cahier à papa ; il a lu le problème, il l’a relu, il a ouvert de grands yeux, (*Rires.*) il a jeté le cahier sur le tapis et puis il a crié :

– Ah ! et puis non, non et non ! Moi aussi, je suis fatigué ! Moi aussi, je suis malade ! Moi aussi, je travaille toute la journée ! Moi aussi, quand je reviens à la maison, je veux bien un peu de calme et de tranquillité ! Et je n’ai pas, aussi surprenant que cela puisse vous paraître, l’envie de faire des problèmes d’arithmétique !

– Alors, j’ai dit, fais-moi une excuse pour la maîtresse.

– Je l’attendais, celle-là ! a crié papa. Jamais de la vie ! Ce serait trop facile ! Tu n’as qu’à faire ton problème, comme tout le monde !

– Moi aussi, je suis malade ! j’ai crié. Moi aussi, je suis drôlement fatigué !

– Écoute, a dit maman à papa, je trouve, en effet, que le petit n’est pas bien ; il est tout pâlot. (*Rires.*) Il faut dire qu’on les surcharge de travail, à l’école, et il n’est pas encore tout à fait remis de son angine. Je me demande s’il ne vaut pas mieux qu’il se repose un peu ce soir, qu’il se couche de bonne heure. Après tout, ce n’est pas si terrible si, pour une fois, il ne fait pas son problème.

Papa a réfléchi, et puis il a dit que bon, c’était bien parce que ce soir, on était tous malades. (*Rires.*) Alors, moi, j’ai été drôlement content, j’ai embrassé papa, j’ai embrassé maman et j’ai fait une galipette sur le tapis.

(*Rires.*) Papa et maman ont rigolé et papa a pris une de ses cartes de visite – les nouvelles avec les lettres qui brillent – et il a écrit dessus :

“Mademoiselle, je vous présente mes salutations et vous prie d’excuser Nicolas de n’avoir pas fait son devoir d’arithmétique. En effet, il est rentré ce soir de l’école un peu fiévreux et nous avons préféré l’aliter.”

(*Rires et applaudissements.*)

JULIE SIBONY

Je voudrais juste savoir quelle était la diffusion des livres que vous avez traduits tous les trois. Est-ce qu’ils sont diffusés exclusivement en France ? J’imagine peut-être pour l’occitan, mais pour le yiddish et l’arabe maghrébin, est-ce qu’ils sont diffusés ailleurs qu’en France, et dans quelles proportions ? Je pense surtout, pour l’arabe maghrébin, aux trois pays que vous avez cités.

DOMINIQUE CAUBET

Ils ont été diffusés au Maroc parce qu’il y a eu une tournée de présentation dans les Instituts français du Maroc et au Salon du livre de Casablanca (SIEL) de 2014. Il y a eu un très bon accueil et de nombreux articles de presse. En France, apparemment, ça ne se vend pas bien. Le problème que nous avons rencontré, c’est que nous avons déjà deux graphies et que le livre était volumineux. On n’a donc pas eu la place d’ajouter la version française. À part l’introduction qui est en français, il y a très peu de français, donc les lecteurs potentiels ont du mal à “rentrer dedans”. Ce serait peut-être intéressant de le diffuser sur Internet. Il y a un autre problème qui est que, dans les pays d’Afrique du Nord, les gens achètent très peu de livres : ça coûte trop cher et ce n’est pas une priorité. Les ouvrages partis au Maroc se sont vendus. Mais nous n’avons pas été invités aux Salons du livre d’Oran, d’Alger ni de Tunis.

GILLES ROZIER

En ce qui concerne le yiddish, ce livre est entièrement en yiddish, à part l’introduction, et il avait tout à fait la possibilité d’être vendu dans d’autres pays. Mais des questions de diffusion se posent, tout simplement. La maison d’édition l’a très bien diffusé en France, mais elle n’a pas de diffuseurs à l’étranger. Il faudrait interroger l’éditeur pour savoir si, par Amazon et autres sites en ligne, il y a une diffusion du *Petit Nicolas* en yiddish à l’étranger. En revanche, dans la presse étrangère, notamment dans l’hebdomadaire yiddish de New York, il y a eu un article, ainsi que

dans plusieurs journaux dans le monde qui s'intéressent à la littérature en yiddish.

JÖRN CAMBRELENG

Je voudrais d'ailleurs excuser l'éditeur Aymar du Chatenet, qui devait être à cette table. J'ai oublié de le faire, je vous demande pardon. Il a été retenu pour des raisons familiales et n'a pas pu être parmi nous, mais il a chargé Michel Alessio, qui connaît très bien le sujet, d'expliquer l'histoire de cette collection.

MICHEL ALESSIO

Je l'ai eu hier au téléphone. Pour l'occitan, le problème est vite réglé, dans la mesure où les sept versions occitanes dans les différentes variétés ne sont pas encore éditées – ce sera pour 2016. Un beau jour, on a vu arriver Aymar du Chatenet à la Délégation générale à la langue française et aux langues de France avec ce projet un peu aventureux, extraordinaire et nous dire : "J'ai envie de traduire *Le Petit Nicolas* dans toutes les langues de France", comme ça, tout de go. Cela m'a tout de suite séduit, évidemment. Je lui ai dit : "Mais enfin, comment va-t-on s'y prendre ? C'est énorme. C'est un best-seller international, en français. Avec les langues dont vous parlez, ce sera peut-être un peu plus difficile." Il m'a demandé si j'avais une idée de traducteurs, parce qu'il en était là. Ce qui l'intéressait c'était de publier en plusieurs langues de France. Je lui ai suggéré le nom de Dominique Caubet pour l'arabe, par exemple, ou le nom de Gilles Rozier pour le yiddish, mais il le connaissait déjà par ailleurs, c'est donc bien tombé, etc. Puis on s'est lancé là-dedans.

Vous avez *Le Petit Nicolas* en arabe, en yiddish, dans les quatre créoles guyanais, réunionnais, guadeloupéen et martiniquais, en arménien occidental, en picard, en corse et en breton. L'occitan est en cours. Certains sont bilingues, avec le français – il y a aussi une question d'épaisseur –, d'autres uniquement dans la langue cible. Il a l'intention de le faire traduire dans les soixante-quinze langues et, me disait-il, ce sera sans doute le seul titre dont on pourra dire qu'il est traduit dans les soixante-quinze langues de France. Même la Bible n'est pas traduite dans toutes ces langues.

JÖRN CAMBRELENG

Les volumes qui ont déjà été traduits dans les dix langues sont en vente en bas, si vous voulez y jeter un coup d'œil.

AGNÈS DESARTHE

Je voulais reparler de quelque chose qui a été évoqué tout au début de cette table ronde : la question de la traduction des prénoms. On a bien entendu qu'il y avait des problèmes d'assonance, de sonorité. *Le Petit Nicolas* est un grand classique de la littérature française, c'est pour cela qu'il a été choisi, à mon avis, pour être traduit dans toutes ces langues de France. Je me demandais, quand on traduisait un grand classique de la littérature pour adultes, si on traduisait les prénoms. Il ne me semble pas, et je me demande pourquoi on le fait quand c'est de la littérature pour enfants, parce que j'ai l'impression que c'est mettre le doigt dans un engrenage. Si on commence à traduire un prénom, ça veut dire que ça ne se passe pas en France mais dans un pays où les gens ont des prénoms différents, ou dans un pays imaginaire. Je me pose vraiment cette question : est-ce qu'on le ferait pour un livre pour adultes ? Et si on le fait pour un livre pour enfants, pourquoi ?

MICHEL ALESSIO

Pour ma part, je ne suis pas loin de penser comme vous. J'ai pris une voie moyenne qui est plutôt une adaptation qu'une traduction, comme on l'a fait pour l'arabe, par exemple. Cela demande réflexion. Effectivement, il est assez général dans la littérature pour adultes de maintenir les prénoms tels qu'ils sont.

GILLES ROZIER

Je ne l'ai pas dit tout à l'heure, mais c'est aussi la raison pour laquelle nous avons maintenu les prénoms, après moults discussions. Sharon était plutôt pour les yiddishiser et j'étais plutôt pour les garder en français, de la même manière qu'en France on n'a pas vendu Henry Potter mais Harry Potter.

FRANÇOISE BILGIN

Je pense que cette question des prénoms est primordiale, et je l'ai rencontrée dans les traductions que j'ai entreprises. Je pense qu'il ne faut pas mettre de règle. Dans la littérature pour adultes, pour des romans d'un certain niveau, c'est assez naturel de ne pas traduire les prénoms, parce que les lecteurs comprennent bien que les héros appartiennent à telle culture, à tel pays. Mais par exemple, pour *Le Petit Nicolas*, il me semble qu'il faut absolument trouver des choses qui résonnent dans la langue de traduction comme elles le font en français.

GILLES ROZIER

Je voulais citer cet exemple tout à l'heure, vous me donnez l'occasion de le faire : le chien de Geoffroy s'appelle Hotdog. On a traduit par *klebsèlè*, qui est le diminutif de *klops*, une espèce de gros pain de viande, et l'un des plats les plus courants en yiddish. Et en français, *klebsèlè*, pour un chien, c'était pas mal. En arabe maghrébin aussi, d'ailleurs !

(Rires.)

FRANÇOISE BILGIN

Il y a énormément de messages qui passent par les prénoms. Si l'on ne traduit pas les prénoms, ces messages disparaissent et c'est dommage. C'est un travail difficile, mais je crois qu'il faut vraiment trouver des équivalents.

Je vais vous donner une information : *Le Petit Nicolas* est intégralement traduit en turc. Quand je suis arrivée en Turquie, j'ai trouvé bizarre que Nicolas s'appelle Pıtırıcık, qui veut dire "gamin" en quelque sorte. Ça sonne assez bien. Pour la suite, malheureusement, je n'ai pas l'habitude de lire en turc, mais je vais le faire dès mon retour.

Pour faire exister des langues régionales, c'est très bien de traduire des œuvres comme ça, mais c'est aussi important de développer une littérature originale dans ces différentes langues.

JÖRN CAMBRELENG

Bien sûr. Ce sujet est tout à fait au cœur du débat, et il est évoqué dans la préface de Michel Alessio. La traduction est une façon de nourrir les langues. Nous y reviendrons, probablement aux prochaines Assises où il sera question de décolonisation, je peux déjà l'annoncer. Nous avons eu ce genre de débat, par exemple, avec Boubacar Boris Diop qui est en train de lancer une collection de traductions chez Zulma, en wolof, qui va être diffusée au Sénégal pour que la littérature en wolof se nourrisse de traductions de grandes œuvres de la littérature mondiale. Cette démarche, qui existe dans beaucoup de pays, est très enrichissante.

MICHEL ALESSIO

Il y a de nombreuses littératures qui sont nées de la traduction, notamment la traduction de la Bible, comme la littérature arménienne, entre autres, ou géorgienne. Il y a plusieurs modalités d'existence d'une langue.

Une langue vivante est une langue que l'on traduit, mais c'est aussi une langue *dans laquelle* on traduit. Pour le nom de Hotdog, je me suis creusé la tête et je l'ai traduit par Pan bagnat !

(Rires.)

DOMINIQUE CAUBET

Pour répondre à Agnès Desarthe, le chien Hotdog est resté Hotdog. Ce sont tous les autres prénoms que nous avons traduits. Tous les noms de lieux, comme la Côte d'Azur, sont restés en français, car l'action se passe clairement en France. Les prénoms ont été changés pour les jeux de mots. Si on convoque la psychanalyse, je crois que nous avons fait quelque chose de très grave en les traduisant, mais c'était un clin d'œil, pour nous.

FRANÇOISE WUILMART

Je crois que la traduction des *realia* pourrait faire l'objet de tout un colloque. Je voulais dire à Mme Caubet que si ça marche moins bien en arabe, si j'ai bien compris, ne croyez-vous pas que c'est une question d'humour qui ne passe pas ? Est-ce que ça fait rire un Arabe qu'un petit garçon ne puisse pas faire son problème et que toute la famille se déclare malade parce qu'elle ne peut pas le faire non plus ? Tout humour n'est pas traduisible, parce que ce qui fait rire un Russe ne fait pas forcément rire un Français et *vice versa*.

DOMINIQUE CAUBET

Non, je ne pense pas, parce que, très clairement, initialement on s'adresse à des Français – qui ont de l'arabe dans leur famille – mais ce sont des gens qui sont dans l'école française, qui ont grandi en France et qui sont 100 % français, mais qui ont, en plus, des liens avec le nord de l'Afrique.

FRANÇOISE WUILMART

Pourquoi le lire en arabe, alors ? S'ils sont 100 % français, ils n'ont pas besoin de la traduction.

DOMINIQUE CAUBET

Non, ils n'ont pas du tout besoin de le lire en arabe. C'est beaucoup plus facile pour eux de le lire en français qu'en arabe, c'est clair.

JÖRN CAMBRELENG

C'est ce que l'on évoquait au début de la table ronde en disant que la finalité de cette traduction est particulière. Il ne s'agit pas de faire connaître un livre, mais de faire connaître une langue.

DOMINIQUE CAUBET

Absolument ! C'est plutôt l'exercice qui est difficile. Pour ce qui est de l'humour, ça passe très bien. Pour vous donner une autre réaction, qui n'est pas une réaction française mais une réaction qui a eu lieu au Maroc, ça marche extrêmement bien, les gens sont morts de rire. Il n'y a aucun problème de décalage de l'humour.

JÖRN CAMBRELENG

Merci beaucoup. Je vous propose de prendre cinq minutes de pause avant d'avoir le retour de Heinz Wismann sur ces Assises.

(Applaudissements.)

CLÔTURE

Heinz Wismann, témoin des Assises

Comme vous le voyez, je suis venu sans mes notes qui sont restées dans ma sacoche au rez-de-chaussée, parce que je préfère réagir à chaud à ce que j'ai entendu. Évidemment, je suis incapable de restituer les échanges riches qui ont eu lieu pendant ces trois journées. Tout ce que je peux faire, c'est prendre un peu de recul et essayer de mettre en perspective l'interrogation qui, si je comprends bien, sous-tend la thématique de ces Assises. Je pars d'un constat qui est assez brutal, à savoir que la problématique de la traduction – pas la traduction que l'on pratique –, la problématique théorique de la traduction est inséparable de la reconnaissance de la singularité irréductible des langues. Or, cette prise de conscience est tardive. Elle a eu lieu, et je vais essayer de vous décrire cela dans le détail, dans la petite décennie qui entoure l'année 1800, car jusqu'alors on considérait que la diversité des langues résultait d'une altération d'une langue primitive et que la hiérarchie des langues était déterminée par une plus ou moins grande proximité par rapport à cette langue perdue. On entend là immédiatement l'écho du récit de Babel.

Un exemple, pour nous parfaitement parlant : quand la Septante, c'est-à-dire la traduction de l'Ancien Testament en grec, est entreprise, on charge soixante-dix traducteurs de travailler dans un isolement parfait. Chacun trouve une traduction qui lui est propre, et l'on ne retient de ces tentatives isolées que les traductions qui correspondent à une unanimité, c'est-à-dire que les soixante-dix traductions devaient absolument être identiques pour être retenues dans la traduction de la Septante. À l'arrière-plan, il y a évidemment l'idée que cette unité retrouvée restituait par la traduction quelque chose qui correspondait à la langue parfaite d'origine, la langue adamique, la langue du paradis. La traduction, dans cette

perspective, est évidemment destinée à restituer l'univocité d'une langue parfaite. Pendant des siècles, on a continué à considérer que la valeur d'une traduction résidait dans la clarification du langage dans lequel a été écrit le texte que l'on traduit – toujours cette idée de hiérarchie. On appelle cela des “traductions relais”. Dans l'Histoire, parfois c'est le latin, parfois c'est l'espagnol ; au XVIII^e siècle, ce sera le français. C'est la langue dans laquelle les autres langues atteignent enfin cet état proche de la langue parfaite perdue, qui est la parfaite transparence.

Pourquoi cette pratique a-t-elle été battue en brèche ? Il y a eu un moment très précis, celui de la découverte croisée des spécificités du français et de l'allemand. C'est ce que je vais vous raconter. En 1796 paraît la première traduction d'un texte philosophique allemand en français, en édition bilingue qui plus est, dont on a du mal à trouver un exemplaire à Versailles. C'est le *Projet de paix perpétuelle* de Kant. L'émotion était grande, toutes les publications de l'époque parlaient de cet événement extraordinaire d'avoir en français un texte du sage de Königsberg. C'était à l'initiative de l'abbé Sieyès, révolutionnaire à qui l'on doit la Constitution de 1791. Sieyès voulait absolument être assimilé à Kant pour une raison qui repose sur une erreur de traduction : des Allemands réfugiés à Paris, qui côtoyaient le salon de Sieyès, traduisaient *kopernikanische Wende*, le “tournant copernicien” de la pensée que Kant prônait, par “révolution copernicienne”. Du coup, le révolutionnaire Sieyès disait : “Tiens, il y a dans la lointaine Prusse orientale quelqu'un comme moi qui fait de la philosophie révolutionnaire. Moi, je fais de la révolution pratique sur place. Il faut que l'on traduise Kant.”

C'est ainsi que cette traduction révolutionnaire a été considérée comme un événement majeur. Seulement, l'homme chargé de faire la traduction, un polytechnicien alsacien de vingt et un ans qui savait parfaitement l'allemand, a traduit selon le principe de la traduction relais, c'est-à-dire que la prose de Kant devait être transformée, grâce au français, en un discours transparent, facile, univoque. Voilà ce qu'on lit notamment dans le compte rendu du magazine encyclopédique *Riederer* : “Nous savons gré à notre jeune talent d'avoir débarrassé la prose du sage de Königsberg de toute la vaine scolastique qui l'encombre.”

(Rires.)

Le résultat est que le texte, dans sa traduction, paraît parfaitement limpide, mais uniquement dans une conversation de salon. Ce que Kant a mis dans son texte, qui est extrêmement difficile, ce que l'on a appelé la

“vaine scolastique”, est tout simplement éliminé. Là-dessus se produit un événement à mon avis tout à fait décisif : en 1797, le grand philosophe Wilhelm von Humboldt est à Paris. Il est invité au salon de Sieyès, et Sieyès lui demande de commenter la traduction française à l’intention des philosophes parisiens. Humboldt s’escrime pendant sept heures pour rendre acceptable le texte de Kant en dénonçant les fautes de traduction. Après sept heures, il jette l’éponge et écrit à son ami Schiller : “C’est peine perdue, car le palais délicat des Parisiens [en allemand, c’est *Ekel*, le “dégoût” des Parisiens] les rend tout à fait incapables de goûter la prose de Kant. Il est donc vain de vouloir transposer en français la philosophie kantienne. Il faut d’ailleurs renoncer à faire de la philosophie, il faut d’abord s’occuper des langues, et je vais commencer par le basque.” Pourquoi par le basque ? Parce que c’était une sorte de biais pour dire que le français, qui était la langue des diplomates, la langue de la haute culture, ne valait pas plus cher que le basque.

Donc, Humboldt devient le fondateur de la linguistique historique comparée et va consacrer le reste de sa vie à l’analyse de la spécificité des langues. Comme vous le savez, l’œuvre inachevée qu’il a laissée à sa mort traite de dialectes indonésiens. Il avait rédigé un essai dont le titre indique exactement le projet né de son échec chez Sieyès, à savoir les différentes structures des langues humaines et leur influence sur le développement intellectuel de l’humanité. C’est la nouveauté radicale.

On a donc maintenant une thèse selon laquelle chaque langue possède une structure qui fait qu’elle est déterminante pour la manière dont on conçoit le réel. Le développement intellectuel de l’humanité n’est plus du tout orienté vers la redécouverte d’une langue unique d’origine. Il s’agit désormais de tenir compte de la diversité pour elle-même. C’est la grande révolution.

Dans un même temps, Germaine de Staël, en 1803, pour échapper à la vindicte de Napoléon, part en Allemagne. Elle dîne chez les intellectuels allemands de l’époque, notamment chez Goethe, et elle écrit d’abord dans ses lettres – ensuite elle a fait un petit ouvrage que je trouve admirable, *De l’Allemagne* : “C’est étrange. Chez les Allemands, la conversation est impossible, parce que la conversation vit de la possibilité d’interrompre celui qui parle pour prolonger ce qu’il dit dans une communauté de parole. Les Allemands s’agacent quand on les interrompt et ils finissent leur phrase obstinément.” Comme elle était intelligente, elle s’est dit : ce doit être la structure de l’allemand qui fait que cette langue est un peu mono-

logique et que quelqu'un qui a la parole ne va pas se laisser interrompre, puisqu'il veut finir sa phrase. Elle dit aussi : "C'est bizarre, parce qu'en allemand on n'annonce pas au départ de quoi on parle. En allemand, ce dont on parle risque d'arriver tout à fait à la fin. Quelqu'un qui parle allemand ne peut pas supporter qu'on le contredise, par exemple, parce qu'il n'a pas dit ce qu'il s'apprêtait à dire. Il peut encore mettre la négation avant le verbe, et c'est imprévisible."

Pour être simple, la structure du français est "tasse à café", "tasse à thé" : on parle d'abord de la tasse, ensuite on précise. En allemand, c'est *Kaffeetasse*, *Teetasse* : on donne d'abord la nuance que l'on veut apporter, et ensuite on dit ce dont on parle. Si vous étendez cela sur toute une phrase, avec subordonnées, etc., vous voyez le problème. Et Mme de Staël d'ajouter : "L'allemand impose à ceux qui parlent l'obligation de dire quelque chose. Car comment peut-on s'arroger le droit de réduire les autres au silence pendant que l'on finit une longue phrase, si l'on n'a pas quelque chose à dire ?"

(*Rires.*)

Or, dit-elle, peu importe que l'Allemand qui parle ait quelque chose à dire ou qu'il prétende seulement avoir quelque chose à dire, cela revient au même, parce que c'est cela qui autorise l'utilisation du temps qu'on prend aux autres, qui piaffent d'impatience parce qu'ils voudraient interrompre celui qui parle. Dans la conversation, on a affaire à tout à fait autre chose. Dans le court chapitre intitulé "De l'esprit de conversation", un chef-d'œuvre selon moi, elle dit : "La conversation n'a absolument pas pour finalité d'établir une quelconque vérité. Elle doit engendrer entre ceux qui y participent une sorte d'électricité permettant à ceux qui sont sous tension de se décharger..."

(*Rires.*)

"... et à ceux qui ne le sont pas assez de se recharger, et le but est un bien-être commun."

Une fois que vous avez ces deux perceptions, puisque désormais on a la perception du caractère que j'appelle la "singularité irréductible" de l'autre langue, la question de la traduction se pose de façon tout à fait nouvelle. Il ne s'agit plus de traduire pour parvenir à la parfaite transparence – qu'elle soit réelle ou fictive –, mais de rendre compte de la spécificité du mode de production de sens dans chaque langue. La thèse de Humboldt est parfaitement claire. Humboldt soutient que chaque langue est d'une certaine manière une ouverture sur un autre pan de la réalité. Et si l'on

traduit, on est condamné à introduire ce qui provient d'une autre vision du monde dans la vision du monde de la langue cible. Le résultat est une transformation profonde de la langue vers laquelle on traduit. Cette transformation est un enrichissement, un déplacement de quelque chose de créatif, d'absolument inédit ou inouï.

Du coup, le travail du traducteur prend une signification qui devient l'objet d'une réflexion. Mais exactement au même moment, le théologien philosophe Friedrich Schleiermacher, dès 1801, traduit avec Schlegel les *Dialogues* de Platon. Il écrit un petit essai introductif dans lequel il dit : " Le problème, quand on traduit un auteur, est qu'il faut d'abord tenir compte de ce que Humboldt appelle la 'structure', c'est-à-dire que la langue impose une certaine façon de se référer au réel. Mais lorsque celui qui parle ne reproduit pas simplement ce que tout le monde pense dans la même langue, lorsque l'on a affaire à un auteur, il faut tenir compte de toutes petites déviations, d'écarts qui sont à l'origine ce que l'on appelle le 'style'."

Le traducteur se trouve maintenant devant une difficulté supplémentaire. Il ne s'agit pas simplement de traduire l'autre langue avec sa spécificité structurelle, encore faut-il trouver les petits écarts spécifiques qui font le style de celui qui utilise cette langue. Il faut constamment avoir présente à l'esprit l'interprétation grammaticale. Non pas la grammaire au sens étroit du terme, mais la grammaire qui constitue les manières de dire, soit un concept élargi de grammaire. Toute langue a une certaine manière de dire. Tout à l'heure, j'évoquais la nécessité, en allemand, de donner d'abord la nuance, et de placer à la fin ce qu'il y a à dire. C'est une structure. Les locuteurs de cette langue sont obligés d'épouser cette structure. Mais une fois donnée cette structure, un auteur peut évidemment prendre des libertés, détourner la contrainte et engendrer quelque chose qui correspond à un sens qui se superpose au sens véhiculé par la structure de la langue. C'est ce que Schleiermacher appelle l'"interprétation technique".

L'interprétation grammaticale est indispensable, sinon on passe à côté de la spécificité d'une autre langue. Lorsque l'on traduit des textes qui ne sont pas des textes d'affaires, mais des textes d'art – le discours d'affaires reproduit avec la plus grande fidélité possible la structure de la langue puisqu'il s'agit de se mettre d'accord sur des textes juridiques ou des contrats économiques, on n'a pas intérêt à y introduire du style, on reproduit tout simplement le mode de fonctionnement structurel de la langue –, quand on a affaire à un texte d'auteur, donc, il faut tenir compte

des déplacements que l'on peut produire à l'intérieur d'une langue. Or, ces déplacements à l'intérieur d'une langue produisent des langues dans la langue. C'est la grande découverte du début du XIX^e siècle. Et ces langues ont une spécificité, elles sont absolument différentes. Mais cette diversité des langues se complique du fait que, dans chaque langue, on peut encore produire des langues qui sont des styles à l'intérieur de la langue.

Une fois arrivé à cette conclusion, la problématique de la traduction se pose telle que vous – si je comprends bien la thématique de vos Assises – l'avez posée, à savoir : la voix de l'enfance est une langue dans la langue. C'est une manière très particulière de faire usage d'une langue donnée. Simplement, la langue enfantine peut être le fait d'un auteur adulte – on l'a suffisamment dit, je crois, lors d'une table ronde –, cela peut être contrefait, cela peut même être plus enfantin ou plus vrai encore si c'est un adulte qui fait resurgir ce qu'il y a en lui comme souvenirs de la langue qui était celle de l'enfant qu'il fut.

Il y a cette pluralité des langues dans la langue et, quand on traduit, on traduit doublement. On traduit d'une part la structure humboldtienne de la langue dans sa cohérence, dans sa spécificité singulière, d'autre part on traduit un effet de déplacement dans cette structure qu'il faut rendre dans la langue cible, et c'est là que ça se complique extraordinairement. Je vais vous donner un exemple de la fécondité de cette problématique. Quand Rilke – que l'on a cité, je crois, au début de ces Assises – rédige ses *Élégies de Duino*, soudain l'inspiration tarit. Il ne peut pas continuer, et pendant dix ans, il est incapable d'écrire le moindre poème. Il s'installe dans le Valais, un canton francophone, et se met à traduire Valéry. De la main gauche, de façon tout à fait distraite, il compose des poèmes en français. Cela ne lui pose aucun problème parce que ce n'est pas de la vraie poésie, c'est pour se refaire la main. Dans les lettres qu'il échange notamment avec le baron von Münchhausen, il dit : "Il ne faut pas croire le français, je m'en sers comme d'un bouclier qui me permet de me distancier de l'allemand que je suis tenté d'utiliser." La langue étrangère lui permet de réaménager un espace qui va devenir l'espace de l'inspiration. Cette inspiration lui revient juste avant sa mort : il finit alors les *Élégies de Duino* et entreprend son chef-d'œuvre, les *Sonnets à Orphée*.

Je voudrais vous donner un exemple qui montre comment l'interférence de deux langues, à cause de leurs spécificités propres, peut produire un effet stylistique dans la langue dans laquelle cette différence est accueillie. C'est toujours une réverbération, un déplacement, un petit effet de

dérangement qui s'explique. J'imagine que vous connaissez le poème des *Sonnets à Orphée* qui met en scène une jeune danseuse morte dansant au son de la harpe d'Orphée. Le premier vers est : "Viens et va", parce que le poète l'appelle, et ensuite irrémédiablement elle s'en va, puisqu'elle est morte. Vous avez le "va-et-vient" français, mais le va-et-vient ne colle pas à la situation de la défunte qui s'en va irrémédiablement. En français, quand on dit le "va-et-vient", le "vient" est en second, elle viendrait. Tandis qu'il s'agit de produire l'effet inverse : le poète l'appelle et ensuite accepte qu'elle s'en aille.

Les poésies du dernier Rilke comportent des réverbérations du français, mais qui ne sont pas du tout empruntées au français, qui sont des sortes d'échos du français, qu'il revendique comme allemands. Cela produit un allemand que l'on n'a jamais entendu tel que lui l'écrit. D'où vient cet allemand ? Il vient de la reconnaissance d'une altérité radicale qui est l'altérité du français dont on se sert pour produire un effet dans sa propre langue que cette langue n'aurait pas d'elle-même rendu possible.

À partir de là s'engage une correspondance entre Rilke et la grande poétesse russe Marina Tsvetaeva, correspondance qui dure jusqu'à la mort de Rilke. Elle porte sur une question : qu'est-ce que la langue maternelle ? Rilke écrit à Tsvetaeva : "Éclaire-moi. Qu'est-ce qu'une langue maternelle ?" Tsvetaeva répond, dans un premier temps : "Je ne crois pas à la langue maternelle." Rilke lui dit : "Quand même, la langue maternelle, ça existe." Elle lui répond : "La langue maternelle n'est pas celle qu'on croit, c'est celle que le poète va créer dans sa propre langue. Du coup, ce qu'il va créer dans sa propre langue va être la présence d'autres langues. La langue maternelle n'est pas une forteresse, une chose qui ne changerait jamais. La langue maternelle est une création continue du poète à partir de ce que n'est pas sa langue maternelle primitive, puisque c'est une langue maternelle seconde." Rilke lui écrit, dans sa dernière lettre : "Écoute, chère amie, je voudrais pouvoir écrire – là, c'est intraduisible – *auf dir*, c'est-à-dire *en toi*." Elle devient pour lui l'équivalent de cette ouverture d'une possibilité de créer sa propre langue maternelle.

Une fois que l'on est sorti de la vision traditionnelle de l'altération d'une langue primitive ou originelle, une fois que l'on est rentré dans l'univers tout à fait exigeant de la diversité radicale des langues que l'on trouve chez Sieyès, une fois que l'on a suivi Germaine de Staël dans son analyse de la difficulté de faire la même chose dans deux langues différentes, on débouche, avec Schleiermacher, sur cette idée qu'il faut prendre dans

les langues ce qu'elles imposent, leur structure, et la licence qu'elles autorisent. C'est de cela que se nourrit la possibilité de création d'un style dans une autre langue. Et c'est ce style dans l'autre langue que Tsvetaeva appelle la "langue maternelle".

En gros, voilà ce que je voulais vous dire, parce qu'il me semble que la question que l'on se pose depuis le début tourne autour de la possibilité d'accueillir dans une langue, de manière que cette langue elle-même devienne une langue de création, ce qui a été créé dans une autre langue. Ce qui a été créé dans une autre langue va avoir un certain style, c'est un jeu avec la structure contraignante de la langue. Du coup, on peut écrire en allemand un allemand qui est français sans être du français. C'est comme un enfant que le français a fait à l'allemand. C'est une très étrange relation entre les langues.

J'aimerais beaucoup avoir votre opinion à ce sujet, vous qui êtes traducteurs – ce que je ne suis pas. Je me suis dit qu'il valait mieux que je lance cette question, plutôt que de faire une sorte de dissertation savante. Cela n'a aucun sens, étant donné l'urgence dans laquelle vous travaillez. Est-ce que je peux me permettre de me décharger sur vous de ce que j'ai été obligé de dire ? Ensuite, je reprendrai très volontiers, parce qu'il y a beaucoup de choses à ajouter.

UNE INTERVENANTE

Vous parlez d'être bilingue, d'avoir le bonheur ou le malheur de connaître deux langues. Je connais des écrivains qui refusent d'apprendre une langue étrangère, de peur d'altérer leur langue "maternelle". Qu'est-ce que vous en pensez ?

HEINZ WISMANN

Je suis convaincu que toutes nos langues, c'est-à-dire les langues qui ont une structure que tout le monde entend – j'appelle cela les langues de culture – sont des langues qui imposent une vision des choses. On l'a souvent dit, c'est comme des fenêtres sur le monde. Il y a toutes sortes de fenêtres possibles sur le monde, ce sont les différentes langues de culture. Or, une langue de culture est toujours le résultat d'un métissage ou d'une traduction. On peut l'avoir oublié. La véritable fécondité d'une langue de culture qui rend possible l'effet déviant du style, c'est que dans la langue il y a déjà une autre langue, pas forcément une langue contemporaine que l'on trouverait ailleurs.

Je vous donne deux exemples. Celui qui m'a le plus impressionné est un petit essai de Dante qui date de 1305, dans lequel Dante se plaint de ne pas pouvoir faire de la poésie dans le latin desséché, conceptualisé des docteurs, des scolastiques. Il se tourne vers le dialecte toscan qui est sa langue maternelle et dit : "Cela ne me permet pas non plus de faire de la poésie, parce que je veux être l'auteur de ma poésie." Or, dans la langue qui est le dialecte maternel, il faut dire les choses comme tout le monde les dit. C'est le propre du dialecte. Il va se servir de ce qu'il appelle la *grammatica*, la grammaire latine, au sens de l'ordonnance des mots dans le latin, et il va grammaticaliser le dialecte maternel. Et c'est ainsi qu'il a fabriqué l'italien.

Ces événements se sont reproduits régulièrement. Prenons l'allemand, qui m'est le plus proche. Quand Luther traduit les Évangiles du grec, il introduit dans le dialecte saxon, qui est sa langue maternelle, des tropismes – on pourrait presque dire des "tropes" – empruntés au grec. Ceux-ci se développent, ce qui donne du haut allemand. Et cette langue allemande est très éloignée de la langue latine, puisqu'elle porte les traces du grec. Il y a énormément de réminiscences du grec dans la structure de l'allemand. L'une des plus importantes, j'en parlais hier à table, est la double négation. En français, vous avez une seule négation, la négation du verbe, et vous pouvez deux fois nier le verbe. Vous ne pouvez pas avoir, comme en allemand, une phrase dont le sujet est nié, et donc, le verbe est nié. Cela vient du grec ancien.

"Personne n'est venu" : "personne", c'est positif, et vous niez que cette personne soit venue. Mais quand on vous demande "qui frappe à la porte", vous ouvrez la porte et vous dites "personne", c'est surdéterminé par la négation, "ce n'est personne". Il ne faut pas être victime d'une illusion. Le français, avec "aucun" et "personne", est dans le positif. La négation, c'est le verbe. En allemand, on peut produire un effet d'affirmation en alliant un sujet nié avec le négatif et un verbe nié. C'est toute la dialectique hégélienne qui repose sur la possibilité de produire linguistiquement un effet d'affirmation par la combinaison de deux négations dans la même phrase.

On m'a raconté une magnifique histoire, aux États-Unis. Les Américains sont très épris de tous ces phénomènes qui font que dans la langue il peut y avoir des ambiguïtés. La philosophie analytique américaine cherche à mettre de l'ordre là-dedans, et je dis toujours que le tribunal américain est le lieu où l'on cherche à établir la transparence absolue de la parole. C'est

pour cela que les parties qui s'affrontent disent : "objection". J'ai testé tous mes amis français. Alors que tout le monde regarde les séries américaines, personne ne sait pourquoi, à certains moments, on dit "objection" – que le juge accorde ou n'accorde pas. L'objection porte sur la possibilité d'un double sens dans ce que la partie adverse dit. En fait, il s'agit d'une purification du langage à laquelle aspire la société américaine, qui est une société d'immigration. Il y a plein de langues d'immigrés qui créent des souterrains dans l'américain. Le rêve américain d'une intégration absolue est la purification de toutes ces langues. Cela se fait au tribunal, cela se fait aussi en philosophie analytique, c'est une vraie obsession.

À Columbia, on m'a dit : "Il y a parmi nous un vieux Juif, professeur de philosophie, qui n'a comme œuvre qu'un recueil de blagues juives." Il s'appelait M. Morgenbetter, un homme magnifique. On m'a raconté que lorsque Austin est venu, le fameux Austin qui a écrit l'essai sur la manière de faire des choses avec des mots, *How to Do Things With Words*, il s'est étonné devant son auditoire que deux négations produisent un effet d'affirmation et que deux affirmations ne produisent pas un effet de négation.

(Rires.)

Et M. Morgenbetter sort sa pipe de sa bouche et dit : "Yeah, yeah !"

(Rires.)

Là, on est au cœur des jeux de langage. À mon avis, c'est de cela qu'il s'agit quand on affronte les difficultés insondables de la traduction. On est au cœur des jeux de langage et, pour ne pas rater une difficulté, il faut d'abord, avec Humboldt, accepter que chaque langue ait une structure singulière. Il faut, avec Schleiermacher, accepter qu'à l'intérieur de chaque langue il y ait plusieurs langues. À partir de là, la tâche du traducteur devient une tâche de création parce qu'il faut totalement inventer, puisqu'on ne peut rien transposer de terme à terme. Il faut totalement inventer ce qui, de l'autre langue, peut résonner dans sa propre langue ou la langue vers laquelle on traduit.

La thèse de Walter Benjamin intitulée "La Tâche du traducteur" porte exclusivement sur cette divergence croissante des langues, parce que les langues, d'une certaine manière, sont prises dans un processus d'enrichissement par dissimulation et le traducteur est le principal agent de la dissimulation. C'est lui qui produit dans les langues que nous parlons ces étranges effets d'enrichissement mais aussi de déplacement, puisqu'il fournit le tremplin des développements stylistiques dans la langue, qui éprouve l'impact de l'autre langue sans simplement reproduire à l'identique ce que l'autre langue propose.

C'est typiquement ce que Rilke entend par "le français me sert de bouclier contre la tentation de parler l'allemand comme je le parlerais spontanément. Je veux le parler en poète, et pour le parler en poète j'ai besoin de trouver un espace de liberté dans l'allemand, et c'est le français qui va me fournir d'une certaine manière cet espace". C'est pour cela qu'il a écrit cinquante poèmes en français. Il ne voulait pas les publier. C'était juste pour trouver, grâce au français, cette espèce de liberté nouvelle qui lui avait soudain manqué.

En fait, le poète est traducteur. C'est ce que j'essaie de vous suggérer. Le geste de la traduction est un geste poétique fondamental. C'est ce que je voulais vous dire. Quand vous traduisez terme à terme, quand c'est une traduction savante – j'ai traduit du Kant, des textes grecs anciens, avec un souci qui n'était absolument pas celui que vous avez, je voulais être sûr que je rendais parfaitement dans la transparence univoque ce que l'auteur avait voulu dire –, cette opération savante, d'une certaine manière, est inféconde parce que l'auteur, fût-il philosophe, produit dans sa langue des effets que l'on ne peut absolument pas rendre terme à terme ou à l'identique. Il y a tout un travail de réaménagement à faire. Quand j'ai traduit Kant pour la Pléiade, je me suis aperçu que pour rendre Kant intelligible en français, il faut faire un travail sur le français que le français autorise, dans la mesure où il peut être souterrainement travaillé par autre chose que ce que le français prétend être. Le français a une profondeur historique qui relève d'une sédimentation sémantique. Il suffit de faire appel à la profondeur historique d'une langue pour pouvoir légitimement, dans le présent de la langue, produire quelque chose qui en un sens est incorrect mais légitimé par ce qui a déjà existé dans la langue.

Pour finir avec cela, dans le débat sur la réforme scolaire, débat qui se déroule depuis maintenant de longues années à l'Éducation nationale, mais aussi dans d'autres pays, je dis toujours : il ne faut pas enseigner les langues, la langue nationale ou maternelle, d'un point de vue uniquement instrumental, comme s'il s'agissait seulement de communiquer. Il faut que la profondeur historique de la langue soit découverte par les élèves. On ne peut pas s'accommoder du fait que la génération des collégiens d'aujourd'hui a du mal à lire du Balzac parce que c'est comme une langue étrangère. Il y a tout un travail d'éducation à faire pour que l'on ne soit pas privé de cette possibilité de faire résonner dans une langue une autre langue qui est peut-être partie prenante de la langue même.

D'autres questions ?... Je vous ai assommés ?!

(Rires.)

Ce serait dommage ! Je peux continuer, mais j'aimerais beaucoup avoir un petit écho.

L'INTERVENANTE

Je pensais à un auteur iranien qui refusait d'apprendre l'anglais parce qu'il avait peur d'altérer son persan qui est un persan unique. Mais, après, il a avoué dans ses notes autobiographiques qu'il avait besoin de lire *Ainsi parlait Zarathoustra* tous les ans. Donc, je pense qu'il s'est nourri d'autre chose aussi.

HEINZ WISMANN

Absolument, c'est inévitable, sinon on est absolument stérile. J'ai un ami, que vous connaissez sûrement, qui est un philosophe iranien : Daryush Shayegan. Il y a des dizaines d'années, il a publié un livre extraordinaire intitulé *Le Regard mutilé*. De quoi parle-t-il ? Il parle de sa jeunesse d'étudiant dans l'Iran du Shah qui commence à s'ouvrir à l'Occident, etc. Il est tiraillé entre la fidélité au farsi dans lequel un certain nombre de réalités modernes ne peuvent être exprimées. Il dit : "Nous étions des étudiants presque révolutionnaires, nous étions pour la modernisation, nous étions obligés de discuter en anglais. Or, la difficulté que l'on éprouvait était que la vérité instinctive, immédiate, celle qui faisait notre rapport au monde, c'était notre langue initiale. La déplacer complètement vers l'anglais créait un abîme, alors que si cet anglais représentant la modernité du discours sur le monde avait pu être implanté dans l'iranien, ç'aurait été une création par la traduction d'une possibilité de dire le monde. Mais nous étions totalement démunis."

J'ai l'impression que la politique des mollahs est une politique de préservation de la langue pour éviter qu'elle s'ouvre sur l'altérité de la modernité. Daryush Shayegan l'a parfaitement décrit, non pas comme une sorte de stratagème d'un pouvoir dictatorial, mais comme une difficulté inhérente à la situation qui était la leur. Ils devaient soit parler farsi, soit parler anglais. Dans les deux cas, ils ne parlaient pas de la même chose.

L'INTERVENANTE

Finalement, il a choisi le français.

HEINZ WISMANN

C'est comme cela que je l'ai connu. Maintenant, il est retourné à Téhéran. J'ai un autre ami, qui a écrit un roman que j'espère pouvoir faire

paraître chez Albin Michel ou peut-être chez Fayard. C'est un roman anthropologique sur Dracula. Il montre que le mythe de Dracula est une anthropologie croisée, dans la mesure où la modernité rencontre son propre archaïsme dans la peur qui engendre l'idée qu'il y a un vampire. Le vampire, c'est l'archaïque. Dans la modernité, c'est typiquement un Iranien qui est dans cette espèce de tension que Shayegan avait évoquée dans son livre il y a au moins trente ans.

Vous voyez, c'est le même problème. Chaque langue a sa spécificité, ouvre une possibilité d'accès au monde, mais si on les garde séparées, aucune évolution n'est possible. Si l'Iran évolue, il va évoluer grâce à l'adoption de ce qui vient d'autres langues qui ont un autre rapport avec le réel que la langue traditionnelle du pays.

GIL BEN AYCH

Pour répondre à votre sollicitation, je voudrais prolonger la réflexion sur le style. Si j'ai bien compris, vous définissez le style différenciellement, comme une structure dans la structure, si je peux synthétiser ainsi, mais ce différentiel est négatif positivement. Je soumets deux références. L'une pour paraphraser Malraux qui dit : "La culture, c'est ce qu'il reste quand on a tout oublié", j'ai l'impression que le style c'est ce qu'il reste quand on a tout oublié de la langue techniquement parlant. Une autre qui est à l'opposé, parce que c'est une définition technique... Quand on demandait à Picasso quel était son style, il disait : "Tu fais un cercle, et c'est cela, ton style." J'aimerais vous entendre positivement sur le style, pas seulement différenciellement, parce que c'est une question extrêmement subtile et aiguë en littérature que de pouvoir définir ce que Barthes appelle par exemple l'"idiolecte".

HEINZ WISMANN

Je réponds avec Schleiermacher, qui avait posé cette question de la déviation qui marque une rupture par rapport à la contrainte structurelle d'une langue. Cette rupture, qui n'est pas gratuite, a pour finalité l'individuation de l'auteur. L'expression positive du style est qu'il n'y a pas d'individu s'il n'y a pas de style, sinon on est dans un collectif. On peut être collectif d'une façon très subtile, très riche. On fonctionne dans une langue selon les contraintes structurelles de la langue, on parle comme tout le monde et on est très à l'aise, mais on n'est pas soi. Le soi naît d'une dissonance – on pourrait le dire en termes musicaux – dont ensuite d'autres dissonances doivent rendre compte pour en faire une cohérence.

L'individuation est un processus dans lequel s'aménagent des aspérités inattendues, dans ce qu'en allemand, dans les sonates de Beethoven, on appelle *Durchführung*, le "développement", et, du coup, surgit la figure de l'individu. C'est ce que Dante avait en vue lorsqu'il a dit : "Je ne peux pas faire de poésie dans la langue conceptualisée" qui est le latin de son époque. Il ne peut pas non plus faire de la poésie individuelle, la sienne, dans la langue qui est la langue maternelle, le dialecte toscan.

Dante est, je crois, le premier à poser la question sous cette forme : pourquoi cela surgit-il à ce moment-là, au sortir du Moyen Âge ? C'est que soudain une question qui va déterminer tout le travail des humanistes, à savoir le mystère du goût, le *gusto* (ça vient de l'italien). Le goût fait que les êtres humains sont radicalement différents. Au Moyen Âge, on ne tient pas compte de la différence de goûts. Mais à partir du moment où l'on décide de tenir compte de la différence de goûts, c'est-à-dire des préférences individuelles, qu'est-ce qu'on en fait ? Il y a deux stratégies. La première est la stratégie de dissimulation de la préférence individuelle, que l'on peut appeler la "bienséance", le "faux jeton". Je suis à table. Par politesse, je fais semblant d'aimer ce que la maîtresse de maison me propose. C'est le niveau le plus bas. Ensuite, il y a un débat sur la peinture. Je m'aligne sur ce que d'autres disent, parce que si je contredis, si je dis "je déteste ce peintre", par exemple, je crée une sorte de tension qui brise le confort collectif dans lequel j'évolue. Le goût peut être traité par la dissimulation. Il y a des gens qui prennent, sur le plan théorique, cet exemple de la dissimulation. L'un des plus célèbres est Baltasar Gracián dans son essai sur l'acuité où il montre que si le prince veut gouverner, il doit être capable de percer à jour la dissimulation de ses courtisans. C'est très profond, parce qu'il y a une thèse sur la cohésion sociale qui consiste à dire qu'une société ne peut tenir que si les gens font semblant de ne pas préférer ce qu'ils préfèrent.

(Rires.)

Ce sont tous des jésuites, Baltasar Gracián et Manoel de Tesoro, par exemple, qui développe toute une rhétorique de la dissimulation, disant qu'une société ne peut tenir que si nous trichons sur nos propres goûts qui nous séparent des autres.

Je raconte toujours à mes étudiants le débat entre Benjamin Constant et Kant au sujet du droit de mentir. C'est le reflet de cette affaire. Le droit de mentir revendiqué par Benjamin Constant n'est pas un droit, c'est un fait. Une société ne peut pas tenir si les gens affichent ouvertement

leurs préférences. Kant dit : “Ce n’est pas un droit, parce qu’une société dans laquelle on accorde d’emblée le droit de mentir est une société dans laquelle on ne peut plus mentir parce que tout le monde s’y attend. Donc, il ne faut pas dire que mentir est un droit, c’est un fait. Le droit, c’est au contraire l’interdiction de mentir, car c’est une des conditions de la possibilité du mensonge.” Vous voyez comme c’est subtil.

(Rires.)

Avec Benjamin Constant, vous avez l’héritier – alors qu’il est plutôt protestant, mais un drôle de protestant – des stratégies de la contre-réforme portée par les jésuites. La société tient si l’on est poli, si l’on fait semblant d’aimer ce que les autres aiment, si l’on ne heurte pas trop l’autre, si l’on est civilisé. De l’autre côté, vous avez une tradition protestante au sens étymologique du terme, où l’on revendique une identité qui doit violemment s’afficher. On ne dissimule pas. Du coup, on est un peu pénible. Je dis toujours que les Allemands, comme ils sentent que ce que l’on attend d’eux – et qui est traditionnel dans leur culture, jusque dans leurs phrases qui sont des monologues –, c’est de s’opposer aux autres, se sont infligé une thérapie affreuse : la discipline. La discipline n’est pas innée ; l’Allemand n’est pas plus discipliné que n’importe qui. Il se sert de la discipline pour conjurer un danger d’explosion de la société.

Tout cela vient de la problématique du goût. Or, la seule façon d’échapper à cette alternative, c’est-à-dire la dissimulation française et la discipline allemande, est de mettre l’accent sur le droit des individus à produire un style qui leur est propre. Ce style-là est la légitimation de la différence. Le style peut être accepté par les autres, tandis que le goût peut être de nature à heurter les autres. Ce n’est pas au niveau du goût, c’est au niveau de la réalisation d’une différence dont on peut rendre raison. Le style a cette particularité d’être une espèce de production progressive d’une cohérence. On peut parfaitement reconnaître cette cohérence, même si elle est différente de la mienne.

Il y a donc ces trois options possibles : le goût dans sa violence initiale, la dissimulation comme moyen d’échapper aux conséquences néfastes de l’affichage du goût, de l’autre côté l’encouragement à faire état de... – regardez le roman français et le roman allemand du XIX^e siècle : dans le roman français, depuis Julien, dans *Le Rouge et le Noir*, on doit apprendre les codes pour pouvoir s’en jouer. Tous faux jetons, jusqu’à Proust, et c’est assumé, c’est-à-dire que l’on obtient l’ascension sociale à laquelle on aspire en assimilant les codes sociaux desquels on peut

se jouer, et dans ce cas on a de l'esprit, l'esprit étant un trait d'esprit, c'est-à-dire un jeu avec le code. Dans le roman allemand, depuis Goethe jusqu'à Thomas Mann, *La Montagne magique*, ce sont tous des individus qui se débarrassent plus ou moins violemment des déterminations sociales, familiales, etc., qui pèsent sur eux. C'est une tout autre figure de l'individuation.

À partir de là, on peut commencer à faire de la littérature comparée et se demander comment, dans les différentes traductions littéraires, l'effet de style qu'est l'individuation porte. Ceux qui savent l'anglais devraient immédiatement voir la stratégie qu'un auteur qui écrit en anglais met en œuvre pour son individuation. Ce n'est pas du tout la même stratégie que la stratégie d'un auteur qui écrit en français. Seulement, ces auteurs-là, à l'intérieur de leur propre langue, creusent quelque chose qui est une langue nouvelle dans la langue. C'est le style. Positivement défini, c'est un instrument d'individuation, pour sortir de l'aporie du goût. J'espère que ce que je vous dis là est compréhensible !

(Rires.)

J'ai assisté à une conférence très huppée – je ne dis pas qui était le conférencier, vous le connaissez. Il est arrivé sur l'estrade, est monté sur une chaise et a dit : “*Any question?*”

(Rires.)

C'est l'aboutissement stylistique de la conférence : je vous laisse faire.

(Applaudissements.)

SANTIAGO ARTOZQUI

Merci beaucoup à Heinz Wismann. On m'avait dit qu'en tant que président d'ATLAS, j'aurais des tâches difficiles à accomplir. Je pense que l'une des plus difficiles est de prendre la parole juste après cela. Ce brillant et magnifique exposé met un terme à nos Assises. Comme vous l'avez entendu plusieurs fois, le thème de cette année, “les voix de l'enfance”, était un thème compliqué à cerner. Au bout de ces trois jours, je ne pense pas que l'on soit arrivé de manière très précise ou très explicite à dire comment on écrit, comment on fabrique, comment on traduit ces voix de l'enfance. En soi c'est déjà une information, qui montre que ce concept est rétif aux explications et aux définitions. J'ai trouvé un écho à cela dans ce que disait Heinz Wismann : le fait qu'un poète crée une langue à l'intérieur de la langue. Quand les auteurs et les traducteurs parlent des voix de l'enfance, c'est un peu cette idée-là qu'ils reprennent. Ils essaient de créer

une langue particulière à l'intérieur de la langue. Vous remarquerez que je dis cela beaucoup moins brillamment que Heinz Wismann !

Quoi qu'il en soit, ces 32^{es} Assises sont maintenant terminées. Je vous remercie tous d'y avoir participé, aussi bien les intervenants, l'équipe qui les a préparées, les traducteurs et les non-traducteurs qui nous ont fait l'honneur et le plaisir d'y assister, et je vous invite à revenir l'année prochaine pour les 33^{es} Assises de la traduction littéraire. Merci beaucoup.

(Applaudissements.)

BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

MICHEL ALESSIO

Chef de la mission “Langues de France et observation des pratiques linguistiques” à la Délégation générale à la langue française et aux langues de France, il a exercé différentes fonctions au ministère de la Culture et de la Communication et au Centre national du livre. Il a contribué aux ouvrages *Les Évolutions du français contemporain, pratiques linguistiques et politiques francophones*, sous la direction de Xavier North (La passe du vent, 2012), *L’Orthographe en quatre temps*, collectif (Honoré Champion, 2013) et *Histoire sociale des langues de France*, sous la direction de Georg Kremnitz (Presses universitaires de Rennes, 2013). Il a traduit du yiddish *La Langue des Juifs du pape* de Zosa Szajkowski (Vent Terral, 2010), et en occitan provençal des *Aventures du Petit Nicolas*, à paraître.

SANTIAGO ARTOZQUI

Traducteur, chroniqueur à *La Quinzaine littéraire*, chargé de cours à l’université Paris-VII Diderot (M2 Pro, Français pour la traduction littéraire), président d’ATLAS, membre de l’Outranspo. Dernières traductions publiées : *Le Bêche de Falesa* de Robert Louis Stevenson (éditions 11/13, 2015), *Show me a hero* de Lisa Belkin (Kéro, 2015), *Nom d’un chien* d’André Alexis (Denoël, 2016).

ARNAUD BAINOT

Après des études de théâtre et de littérature, il a travaillé dans plusieurs bibliothèques parisiennes tout en s’initiant à la traduction. Devenu depuis traducteur à temps plein, il a traduit, seul ou en collaboration avec Perrine Chambon, des auteurs contemporains issus de tous les horizons

du monde anglophone comme, entre autres, Helen Walsh (Angleterre), Louis Nowra, Robyn Cadwallader (Australie), Casey B. Dolan (Afrique du Sud), Robert Pobi (Canada), Jeffery Deaver (États-Unis) ou encore Val McDermid (Écosse).

ODILE BELKEDDAR

Bibliothécaire de 1975 à 2011 à Aubervilliers, puis à Pantin (Seine-Saint-Denis). Directrice de la collection "Passages" aux éditions Le Sorbier (1995-1999). Auteur d'articles sur les livres russes pour la jeunesse depuis 1977 dans la *Revue des livres pour enfants* (lajoieparleslivres.bnf.fr). Parmi ses traductions de textes pour la jeunesse du russe et de l'anglais : *Drôle de sapin* de Segueï Kozlov (Pomme d'Api, Bayard Presse, 1988), *Jeux d'enfants* d'Anatoli Kim (Syros, 1990), *Un cheval pour seul ami* de Nikolai Atarov (Le Sorbier, 1998) *Le Petit Cheval de feu* de Vladimir Maïakovski (Des Lires, 2003).

Elle traduit aussi des auteurs contemporains : extraits de dix titres in *LRS (Lettres russes)*, n° 44, 45, 2011, *Je m'appelle Isaac et j'ai été un enfant caché* d'Isaac Millman (Cercil, 2012), *Les Métamorphoses* d'Olga d'Olga Sedakova (Actes Sud, 2014), *Les 2 Carrés* d'El Lissitzkys (MeMo, 2014), *L'Insigne perdu* de Korneï Tchoukovski, (L'École des loisirs, 2015), *Dis non !* d'Assia Petrova (L'École des loisirs, 2016).

GIL BEN AYCH

Né en 1948 à Tlemcen (Algérie). Il a été négociant en vins puis formateur en expression écrite et orale en entreprise avant de devenir professeur de philosophie. Tout en exerçant ses activités professionnelles, il a beaucoup publié : des articles de journaux, des livres de philosophie, des livres pour enfants, des romans, des pièces de théâtre (Gallimard, Le Seuil, L'École des loisirs, L'Harmattan).

VALÉRIE BEZANÇON

Comédienne formée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle a joué Aristophane, Shakespeare, Audiberti, Hugo, Marivaux, Beaumarchais, Molière, Tchekhov, Georges Bataille... sous la direction de Jean-Louis Barrault, Maurice Attias, Francis Huster, Bob Wilson, Leonidas Strapatsakis, Nicolas Lormeau, Pierre Hoden... Elle a créé récemment plusieurs spectacles avec le comédien Sava Lolov à partir de textes de Shakespeare, Racine et Molière. Parallèlement à son activité

de comédienne, elle forme et accompagne les acteurs dans leur travail de la voix et du texte, dans des écoles nationales (ESAD, école de La Comédie de Saint-Étienne), individuellement, ou au sein des équipes de création (avec Declan Donnellan et Macha Makeïeff).

JÖRN CAMBRELENG

Directeur d'ATLAS. Venu du théâtre, il a notamment traduit pour la scène Friedrich Schiller, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Elfriede Jelinek, Andreas Marber, R. W. Fassbinder, et Anja Hilling. Un temps lecteur pour la radio France Culture, il a longtemps été un observateur attentif des écritures dramatiques contemporaines. Après avoir été en charge de l'École supérieure de théâtre de Bordeaux-Aquitaine, il donne la priorité à son activité de traducteur (théâtre, roman, nouvelles et quelques essais de Walter Benjamin), puis se consacre à la cause de la traduction littéraire en dirigeant, depuis janvier 2009, le Collège international des traducteurs littéraires (CITL) à Arles, et désormais l'association ATLAS. Il y développe une vie littéraire ouverte au public ainsi qu'une politique de partenariats internationaux et de professionnalisation de jeunes traducteurs.

NATHALIE CASTAGNÉ

Son travail de traductrice a quasiment commencé avec *Pinocchio*, juste après *Mort de Pasolini* de Dario Bellezza. Si elle n'a plus, depuis lors, traduit de livres pour enfants, une certaine diversité de genres a continué à caractériser son travail (romans, poésie, essais, entretiens, correspondance...), bien que la figure de Pasolini s'y soit finalement retrouvée de façon récurrente. Une plus grande "spécialisation" est venue à partir de la traduction, en 2005, de *L'Art de la joie*, puisqu'elle consacre désormais beaucoup de son temps à l'œuvre de Goliarda Sapienza (projet d'œuvre complète en cours aux éditions Le Tripode). Cela tout en faisant des incursions dans des univers très différents du sien : ainsi, celui de *La Virgilia* de Giorgio Vigolo (2013, éditions de La Différence).

DOMINIQUE CAUBET

Professeur des universités émérite d'arabe maghrébin à l'INALCO, membre du LACNAD (Langue et culture du nord de l'Afrique et Diasporas), INALCO et chercheuse associée au Centre Jacques-Berque (2010-2012). Après avoir fait une description détaillée de l'arabe marocain (*L'Arabe marocain*, Peeters, 1993), elle a travaillé en sociolinguistique sur l'arabe

maghrébin en France depuis 1999, année de la reconnaissance de l'arabe maghrébin en tant que langue de France. C'est ainsi qu'elle a initié un travail sur la place de cette langue dans les sociétés européennes et sur son utilisation sur les scènes culturelles de France, des Pays-Bas et du Maroc. Parmi ses publications sur le sujet : *Codification des langues de France*, en collaboration avec Salem Chaker et Jean Sibille (L'Harmattan, 2002) ; "La darja, langue de culture en France", *Hommes et Migrations*, n° 1252 (2004) ; "Langues et musiques de France depuis les années 80", in Carmen Alén Garabato et Henri Boyer (dir.), *Les Langues de France au XXI^e siècle : vitalité sociolinguistique et dynamiques culturelles* (L'Harmattan 2007) ; "Immigrant languages and languages of France", in Monica Barni et Guus Extra (dir.), *Mapping Linguistic Diversity in Multicultural Contexts* (Mouton de Gruyter, 2008) ; *Les Mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole* (L'Harmattan, 2004) ; *Shouf Shouf Hollanda, des artistes maroco-hollandais sur la scène culturelle néerlandaise* (Tarik, 2005). Elle a participé à l'édition, au sein du collectif HSLF, du volume *Histoire sociale des langues de France*, Georg Kremnitz (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2013. Elle a dirigé la publication du *Petit Nicolas en arabe maghrébin* de Sempé et Goscinny (IMAV éditions, 2013).

PERRINE CHAMBON

Née en 1981, elle a découvert la traduction lors de ses études de lettres et d'anglais, durant lesquelles elle se consacre à l'étude de l'œuvre de traducteur d'Yves Bonnefoy, avant d'intégrer le master de traduction littéraire de Paris-VII. Depuis, elle a traduit, seule ou en collaboration, une trentaine d'ouvrages de romanciers contemporains britanniques, américains ou australiens, ainsi que des ouvrages de non fiction.

AYMAR DU CHATENET

Né en 1964 à Neuilly-sur-Seine, il est éditeur. Après avoir été journaliste à La Cinq, TF1 et M6, il crée en 2003 la société IMAV éditions qui publie l'intégralité des aventures du *Petit Nicolas*. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages sur la vie et l'œuvre de René Goscinny.

JEAN-BAPTISTE COURSAUD

Né en 1969, il est spécialiste de littérature scandinave et de littérature pour la jeunesse. Traducteur du norvégien, danois et suédois, il est la voix

française de notamment Sara Stridsberg, Dag Solstad, Tarjei Vesaas, Lars Saabye Christensen et Johan Harstad.

JEAN-PAUL DEMOULE

Professeur de protohistoire européenne à l'université de Paris-I (Panthéon-Sorbonne) et membre de l'Institut universitaire de France. Il a mené des fouilles dans le cadre du programme de sauvetage régional de la vallée de l'Aisne, ainsi qu'en Grèce et en Bulgarie. Il s'est particulièrement intéressé aux problèmes de l'archéologie de sauvetage et a participé à l'élaboration de la loi française sur l'archéologie préventive et à la création de l'Institut national de recherches archéologiques préventives (INRAP), qu'il a présidé de 2001 à 2008. Ses travaux portent sur la néolithisation de l'Europe ainsi que sur les sociétés de l'âge du fer, sur l'histoire de l'archéologie et son rôle social, ou encore sur ses constructions idéologiques et, à ce titre, sur le "problème indo-européen". Il a publié notamment *Naissance de la figure, l'art du paléolithique à l'âge du fer* (Hazan, 2007), *Les Origines de la culture, la révolution néolithique* (Le Pommier/Cité des sciences et de l'industrie, 2008), *L'Europe, un continent redécouvert par l'archéologie* (Gallimard, 2009), *On a retrouvé l'histoire de France* (Robert Laffont, 2012), *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident* (Seuil, 2014).

AGNÈS DESARTHE

Normalienne et agrégée d'anglais, elle est l'auteur d'une trentaine de livres pour la jeunesse, de dix romans, d'un essai sur Virginia Woolf en collaboration avec Geneviève Brisac, et d'un récit consacré au double portrait de son grand-père et du pédagogue Janusz Korczak. Elle est aussi la traductrice de Lois Lowry, Anne Fine, Cynthia Ozick, Jay McInerney et Virginia Woolf. Elle a remporté le prix du Livre Inter en 1996 pour son roman *Un secret sans importance*. Elle est également lauréate des prix de traduction Maurice-Edgar Coindreau et Laure-Bataillon, reçus en 2007 pour sa traduction du roman de Cynthia Ozick intitulé *Les Papiers de Puttermesser*. Elle vit à Paris avec son mari et ses quatre enfants. Derniers ouvrages parus : *Ce qui est arrivé aux Kempinski* (L'Olivier, 2014) ; *Ce cœur changeant* (L'Olivier, 2015) pour lequel elle a obtenu le prix littéraire du Monde 2015.

HOLGER FOCK

Après des études de théâtre, germanistique et philosophie, Holger Fock est traducteur littéraire depuis 1990. Il a traduit entre autres André Breton,

Théophile Gautier, Pablo Picasso, Pierre Michon et Pierre Guyotat, et en collaboration avec Sabine Müller : Élie Wiesel, Andreï Makine, Erik Orsenna, Cécile Wajsbrot, Antoine Volodine, Alain Mabanckou, Patrick Deville, Jean Rolin, Olivier Rolin, Mathias Énard, et Pascal Quignard. Pour son travail, il a obtenu maintes bourses et prix, dont avec sa femme, Sabine Müller, le prix Eugen Helmlé de la Sarre pour l'ensemble de leurs œuvres traduites en 2011, et le Prix lémanique de la traduction littéraire en 2015. Engagé au sein de l'Association allemande de traducteurs littéraires (VdÜ) depuis vingt-cinq ans, il est aujourd'hui le président du CEATL (Conseil européen des associations de traducteurs littéraires).

SYLVIE GERMAIN

Après des études de philosophie et esthétique à Nanterre, elle a exercé plusieurs activités professionnelles : documentaliste à la DATAR, fonctionnaire à la Délégation de l'audiovisuel du ministère de la Culture, professeur de français et de philosophie à l'École française de Prague. Depuis 1994, elle se consacre exclusivement à l'écriture, elle a publié une quinzaine de romans et de récits dont *Le Livre des nuits* ; *Opéra muet* ; *Jours de colère* ; *La Pleurante des rues de Prague* (Gallimard) ; *Magnus* ; *Petites Scènes capitales* (Albin Michel) et une quinzaine d'essais (art, spiritualité), dont : *Les Échos du silence* ; *Ety Hillesum* ; *Les Personnages* ; *Rendez-vous nomades*.

BERNARD HCEPFNER

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*.

AGNÈS JÀRFÀS

Passionnée par la genèse de l'écriture, elle a consacré ses recherches aux manuscrits de Marcel Proust. Et, comme personne n'est plus proche de la création d'un texte que celui ou celle qui le recrée en une autre langue, elle est devenue traductrice. Depuis 1986, elle fait vivre en français ses auteurs hongrois préférés : Péter Esterházy (neuf titres), Dezső Kosztolányi, Kálmán Mikszáth ou Áron Tamási. La plus audacieuse et la plus douloureuse a été sa traduction de *La Miséricorde des cœurs* de Szilárd Borbély. C'est ce travail, avec ses interrogations et ses solutions, qu'elle partagera avec ses collègues.

LAURENCE KIEFÉ

Ayant longtemps exercé en parallèle les métiers d'éditrice et de traductrice de l'anglais, Laurence Kiefé a traduit plus de deux cents livres (littérature générale, littérature jeunesse) et 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 plusieurs formations. Elle est aussi présidente de l'ATLF. Parmi ses traductions récentes : Harry Mathews, *Le Cas du Maltais persévérant* (P.O.L, 2013), Tupelo Hassman, *La Fille* (Christian Bourgois, 2014), Cynthia Bond, *Ruby* (Christian Bourgois, 2015).

PAUL LEQUESNE

Né en 1961, ingénieur ENSTA, parisien depuis 1978, traducteur littéraire depuis 1991. A eu l'honneur de fréquenter Victor Chklovski, Iouri Olécha, Alexandre Grine, Mikhaïl Boulgakov, et plus récemment Vladimir Charov, Andreï Kourkov et Boris Akounine.

DANIEL LOAYZA

Né à Paris en 1961. Enseignant, traducteur, dramaturge, il a vécu son enfance à Lima, New York et Genève avant de revenir en France à dix-neuf ans. Ancien élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm). Professeur agrégé de lettres classiques et titulaire d'un DEA de philosophie, il est détaché à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en qualité de conseiller artistique et rédacteur depuis 1996. Au théâtre, il a eu l'occasion de travailler avec Georges Lavaudant, Luc Bondy, Patrice Chéreau ou Dominique Pitoiset, entre autres. Outre ses traductions (parfois accompagnées d'introductions, de postfaces ou de notes), il a publié plusieurs articles sur des sujets divers (théâtre, traduction, littérature antique ou contemporaine, philosophie) dans des revues telles que *Poésie*, *Vacarme*, *Ubu Scènes d'Europe*, entre autres, ainsi que dans différents recueils. Marié et père de deux filles, il vit à Gennevilliers.

Sa version d'*Une bête sur la lune*, de Richard Kalinoski (mise en scène d'Irina Brook), lui a valu en 2001 le Molière de la meilleure adaptation théâtrale. Daniel Loayza, qui préside depuis 2014 la commission nationale d'aide à la création du Centre national du théâtre (CNT), a été élevé la même année au rang de chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

SINÉAD MAC AODHA

Diplômes : *BA (Modern Languages)*, *Higher Diploma in Education*, *Masters in Business Studies*. Après des études de lettres et de langues, Sinéad Mac Aodha a vécu en Italie et en France avant de revenir à Dublin pour y diriger la section Littérature du Arts Council. Elle est aujourd'hui responsable de l'organisme chargé de promouvoir la traduction de la littérature irlandaise dans le monde, et, à l'occasion, l'importation d'œuvres étrangères vers le marché irlandais, Ireland Literature Exchange (ILE). En vingt ans, l'ILE a financé la traduction de plus de mille deux cents livres en quarante-six langues différentes. Sinéad Mac Aodha travaille en partenariat avec le département de traduction littéraire de l'université Trinity College Dublin. Elle organise la participation des auteurs et éditeurs irlandais aux festivals nationaux et internationaux, Jaipur par exemple, et aux foires de Francfort et Pékin, et elle participe depuis quinze ans au festival littéraire franco-irlandais soutenu par l'Alliance française à Dublin.

OLIVIER MANNONI

Traducteur d'allemand, notamment d'histoire contemporaine et de philosophie, mais aussi de romans (Martin Suter, Max Frisch, Uwe Tellkamp, Peter Sloterdijk, Sigmund Freud, Joachim Fest et quelques autres), journaliste et écrivain (biographe, notamment, de Günter Grass) il a été vice-président, puis président de l'ATLF de 2005 à 2012. Il dirige l'École de traduction littéraire créée en 2012 par le Centre national du livre, qui fonctionne dans le cadre d'un partenariat entre le CNL et l'ASFORED et accueille des promotions multilingues d'une quinzaine de traducteurs en début de carrière.

MAYA MICHALON

D'abord coordinatrice culturelle à l'association Libraires du Sud basée à Marseille, puis attachée de presse pour les éditions Le Bec en l'air, Maya Michalon travaille aujourd'hui dans le domaine de la littérature jeunesse au sein de Croq'livres à Forcalquier et anime régulièrement des rencontres littéraires, notamment pour les Correspondances de Manosque et la Fête du livre de Bron. Elle vit dans les Alpes-de-Haute-Provence.

MARIANNE MILLON

Elle est 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). Elle anime également des ateliers de traduction en master des métiers de la traduction à Angers. Elle organise les Croissants littéraires, lectures bilingues proposées dans le cadre des Assises de la traduction.

ÉLISABETH MONTEIRO RODRIGUES

Née au Portugal en 1973, elle arrive en France à l'âge de quatre ans. Elle fait des études d'histoire ancienne, Proche-Orient ancien et Nubie antique, à l'université de Lille. Elle collabore à la revue *Africultures* de 1999 à 2004. Elle est libraire à la librairie portugaise et brésilienne aux côtés de Michel Chandeigne pendant quinze ans (2000-2015). Le très beau texte sur l'enfance *Les Anges* de l'écrivain portugaise Teolinda Gersão (Autrement, 2003) marque son entrée en traduction. Depuis 2005, elle traduit l'œuvre de l'écrivain mozambicain Mia Couto notamment, *Tombe, tombe au fond de l'eau* (Chandeigne, 2005), *L'Accordeur de silences* (Métaillé, 2011), prix de l'AFD 2012. En 2014, elle anime un atelier de traduction à Maputo au Centre culturel franco-mozambicain.

Elle a récemment traduit *La Main de Joseph Castorp* de João Ricardo Pedro (Viviane Hamy, 2013), *La Pluie ébahie* (Chandeigne, 2014) et *La Confession de la lionne* (Métaillé, 2015) de Mia Couto.

MARGOT NGUYEN BERAUD

Diplômée en études hispaniques de l'université Lumière de Lyon, elle travaille dans l'édition comme lectrice de l'espagnol, assistante éditoriale, puis correctrice indépendante. Elle commence par traduire des scénarios et se voit confier en 2014 la traduction du roman *Le Puits* d'Iván Repila chez Denoël. Suivront, entre autres, l'Espagnol Kiko Amat avec *Tout ce qui fait BOUM* (Asphalte, 2015), l'Argentin J. P. Zooey avec *Te Quiero* (Asphalte, 2016), la Mexicaine Laia Jufresa avec *Umami* (Buchet/Chastel, 2016). Depuis 2015, elle fait partie du conseil d'administration d'ATLAS.

GAËLLE OBIÉGLY

Née à Chartres en 1971. Elle grandit en Beauce. Puis elle étudie l'histoire de l'art dans une université à Paris. Cours abandonné au profit d'un voyage aux États-Unis en 1993 par lequel débute l'expérience littéraire. À la fin des années 1990, elle entame des études de russe. Celles-ci sont portées par

un fort intérêt pour la littérature russe dont témoigne son premier roman *Petite figurine en biscuit qui tourne sur elle-même dans sa boîte à musique*. Il sera publié par les éditions Gallimard dans la collection “L’Arpenteur” en 2000. Depuis, elle a fait paraître sept livres dont l’esthétique procède du rapport au monde dont ils témoignent. La subjectivité changeante qui soutient cette relation exige pour chacun de ses textes un renouvellement formel. Celui-ci emprunte à divers genres et disciplines artistiques. Pensionnaire en littérature en 2014-2015 à l’Académie de France-Villa Médicis, *Mon Prochain* est son dernier livre paru, aux éditions Verticales.

ALEXANDRE PATEAU (PSEUDONYME : A. ROSENBERG)

Traducteur spécialisé en littérature germanophone ; également traducteur pour le compte du service linguistique de la chaîne Arte. En 2014, il participe au programme Georges-Arthur Goldschmidt pour jeunes traducteurs littéraires et se lance dans différents projets aux côtés de son partenaire allemand, Sven Wachowiak. Leur première traduction à quatre mains est celle du roman *Quand on rêvait*, de Clemens Meyer (Piranha, 2015).

LEÏLA PELLISSIER

Elle est traductrice littéraire et pragmatique d’allemand depuis une dizaine d’années, membre de l’ATLF depuis à peu près aussi longtemps et trésorière adjointe depuis bientôt trois ans.

À part traduire, elle aime tout particulièrement défendre les romans auxquels elle croit auprès d’éditeurs auxquels elle croit aussi, pour les convaincre d’en acheter les droits. Et parfois, ça marche.

ANASTASIA PETROVA

Vingt-sept ans, écrivain et traductrice, auteur de cinq livres pour enfants et d’adolescents, lauréate du prix Kniguru pour son livre *Des loups en parachute* et du prix de S. Marchak dans la nomination “jeune auteur”. Parmi ses livres traduits du français vers le russe : les romans en prose de Guillaume Apollinaire (*La Femme assise* et *Les Trois Don Juan*) ainsi que plusieurs de ses contes, la prose de Jules Laforgue, de Marcel Aymé et de nombreux auteurs modernes, dont Maylis de Kerangal et Bernard Friot. Membre de l’Union des écrivains de Saint-Petersbourg et de FIT-IFT (International Federation of Translators). Ph. D. en littérature française. Participante de la Fabrique des traducteurs à Arles en 2010.

DANIELE PETRUCCIOLI

Traducteur littéraire, a traduit plus de quarante romans et un essai. Titulaire d'une maîtrise en traduction portugaise, il traduit aussi du français et de l'anglais (langues qu'il a eu la chance d'apprendre encore enfant). Il donne régulièrement des séminaires de traduction et est chargé du cours de traduction du portugais à l'université de Rome Tor Vergata. Voix italienne de Dulce Maria Cardoso et Philippe Djian, parmi ses auteurs, on compte Alain Mabanckou, Anouar Benmalek, Mia Couto, Luandino Vieira, Will Self. En 2010, il a gagné le prix de traduction littéraire Luciano Bianciardi pour la traduction de *Ella Minnow Pea* de Mark Dunn (*Lettere*, Voland, 2008) et, en 2015, il a été sélectionné pour le prix Von Rezzori pour sa traduction de *Verre cassé* d'Alain Mabanckou (*Pezzi di vetro*, 66thand2nd, 2015). Ses articles sur la traduction littéraire paraissent régulièrement dans les publications académiques et les revues spécialisées ; en 2014, il a écrit un essai sur la traduction littéraire et la situation culturelle et économique des traducteurs littéraires italiens (*Falsi d'autore*, Quodlibet, 2014). Membre fondateur de STRADE (STradE – Sindacato Traduttori Editoriali), il participe au bureau de 2013 à 2015. Il habite Rome.

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 Couperet* 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 conseil d'administration d'ATLAS en 2013. Elle organise les Croissants buissonniers, lectures bilingues proposées dans le cadre des Assises de la traduction.

VINCENT RAYNAUD

Traducteur littéraire depuis 2001, il compte plus de cinquante traductions publiées à son actif (romans et essais, de l'italien, de l'espagnol et de l'anglais). Il est entre autres le traducteur de Roberto Saviano, de Marco

Mancassola, d'Alberto Garlini, d'Andrea Bajani et de nombreux autres auteurs italiens, pour diverses maisons d'édition : Gallimard, Christian Bourgois, Robert Laffont, Albin Michel et Jean-Claude Lattès. Il exerce en outre une activité régulière d'enseignement de la traduction littéraire et de l'écriture dans diverses structures : Centre européen de traduction littéraire (Bruxelles), Fabrique des traducteurs (Arles), École de traduction du Centre national du livre, Ateliers de la NRF, Scuola Holden de Turin.

KARINE REIGNIER-GUERRE

Née en 1970 à Paris. Diplômée de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs en russe et en anglais, et titulaire d'une maîtrise de traduction littéraire russe. Traductrice littéraire depuis 1995 dans des domaines variés : fiction, essais, récits et documents, littérature sentimentale, vie pratique. Parmi ses dernières traductions parues : *Moscou Babylone* d'Owen Matthews (Les Escales, 2013), *La Famille Middlestein* de Jami Attenberg (Les Escales, 2014), *À la grâce des hommes* de Hannah Kent (Presses de la Cité, 2014), et *L'Appel du sang, les racines de la violence de Caïn et Abel à nos jours* de Russell Jacoby (Belfond 2014).

Elle exerce parallèlement des fonctions de lectrice et relectrice, et anime ponctuellement des ateliers de traduction dans le secondaire. Depuis septembre 2009, elle est aussi chargée de cours et tutrice en master 2 de traduction littéraire professionnelle anglais-français à l'université Paris Diderot (Paris-VII).

GILLES ROZIER

Né en 1963 à Grenoble. Il est écrivain, traducteur et éditeur. Il a publié six romans et un récit, dont *Un amour sans résistance* (Denoël, 2003) et *D'un pays sans amour* (Grasset, 2011). En septembre 2015, il a publié *Deux enfants de Bagdad, entretiens avec Ronny Someck et Salah Al Hamdani* (Les Arènes). Il a été directeur de la Maison de la culture yiddish de 1994 à 2014 et crée à présent les éditions de l'Antilope, qui se proposent de publier des textes littéraires rendant compte de la richesse et des paradoxes des cultures juives sur les cinq continents (premier texte paru en janvier 2016). Il est également traducteur du yiddish : *Dans le vent chaud*, poèmes de Tsilia Dropkin (L'Harmattan, 1994) ; Chil Rajchman, *Je suis le dernier Juif : Treblinka, 1942-1943* (Les Arènes, 2009) ; Avrom Sutzkever, *Le Ghetto de Wilno, 1941-1944* (Denoël, 2013) ; Esther Kreitman, *Blitz et autres histoires* (Calmann-Lévy, 2013) ;

Le Diamantaire (Calmann-Lévy, 2014) et de l'hébreu : poèmes de Dory Manor et de Dalia Rabikovitch, non publiés ; Rachel Shalita, *Comme deux sœurs* (L'Antilope, 2016).

En 2013 est parue sa traduction en yiddish de *Six histoires inédites du Petit Nicolas* (IMAV éditions), effectuée en coopération avec Sharon Bar-Kochva.

CATHERINE SALVINI

Formée au Théâtre-école du Passage, elle a travaillé comme comédienne sur *On va faire la cocotte* de Georges Feydeau mis en scène par Didier Barrer, *La nuit, Mémepaspeur* de Claudine Galéa par Hélène Mathon, *La Mémoire du crabe* de Michel Simonot par Justine Simonot, *Manège* de Claudine Galea par la Cie In Situ, *Voyageur immobile* de et par Philippe Genty, *I Don't Want to Die Bad Trip* de Danielle Colobert par Marie-Christine Soma, *La Caresse* de et par Philippe Faure, *Les Bonnes* de Jean Genet par Philippe Faure, *Qui a peur de Virginia Woolf* de E. Albee par Andonis Vouyoucas, *Paroles du silence rouge* de Claude Ber et Claudine Galéa, *La Ronde* d'Arthur Schnitzler, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *Toi et tes nuages* d'Eric Westphal par Ivan Romeuf, *La locandiera* de Carlo Goldoni par Jacques Germain, *Minetti* de Thomas Bernhard par Richard Martin. Elle a aussi été assistante à la mise en scène auprès de Niels Arestrup sur *Lettres à un jeune poète* de Rilke, sur *Beyrouth Hôtel* de Rémi De Vos, sur *Marie la blanche* de Maurice Bénichou, sur *Étoiles*, et auprès de Jerzy Klezik sur *Troilus et Cressida* de Shakespeare. Dans le domaine du théâtre de rue, elle joue auprès de E. Drouin pour la Cie 2Gi, en in aux festivals de Châlon, Aurillac, Pozlan (Pologne). En 2015, elle crée *Que seul un chien*, monologue de Claudine Galéa dans une mise en scène de Brigitte Barilley. Elle est également pédagogue, pour le CNAC, CAD de Damas (Syrie), maison d'arrêt de Fresnes, Ateliers de la mairie de Paris (Cie Picrokole).

ALINE SCHULMAN

Parallèlement à sa carrière universitaire à la Sorbonne où elle a enseigné la littérature espagnole et latino-américaine contemporaine, elle est devenue la traductrice attitrée de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo. Elle a traduit aussi des écrivains latino-américains, comme José Donoso, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, et Carlos Fuentes. Elle a mené à bien une traduction moderne de *Don Quichotte* (Le Seuil, 1997), de *La Célestine* de Fernando de Rojas (Fayard, 2006), du roman picaresque de Quevedo *La Vie*

du truand don Pablos de Ségovie (Fayard, 2010), ainsi que d'une anthologie des œuvres de sainte Thérèse d'Avila (Fayard, 2015) Elle a publié un roman, *Paloma* (Le Seuil, 2001). Pendant six ans, elle a occupé la fonction de secrétaire générale d'ATLAS.

DOMINIQUE VITTOZ

Née en 1957, elle est traductrice de l'italien, principalement de romanciers contemporains. Elle est entrée au conseil d'administration d'ATLAS en mars 2013.

SVEN WACHOWIAK

Né à Langenhagen en 1988, il passe son enfance dans un petit village aux environs de Hanovre. À l'issue d'un bénévolat social, il commence une formation d'infirmier, qu'il abandonne pour intégrer la faculté des lettres à l'université de Strasbourg. Diplôme en poche, il participe au programme Georges-Arthur Goldschmidt pour jeunes traducteurs littéraires sous la direction de Frank Heibert et Yasmin Hoffmann. *Quand on rêvait* de Clemens Meyer est sa première traduction.

HEINZ WISMANN

Né en 1935 à Berlin, il est philosophe et philologue, spécialiste d'herméneutique et d'histoire des traditions savantes. Après avoir enseigné depuis 1962 la philosophie à la Sorbonne, puis à l'université de Paris-IV, il a été nommé en 1978 à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) où il dirige un programme d'enseignement et de recherche sur l'épistémologie des sciences humaines. De 1991 à 2000, il a présidé en outre l'Institut protestant de recherches interdisciplinaires de Heidelberg (FEST). En 1986, il a fondé la collection "Passages" aux éditions du Cerf, qu'il a dirigée jusqu'en 2007. Derniers ouvrages parus : *Les Avatars du vide, Démocrite et les fondements de l'atomisme* (Hermann, 2010) et *Penser entre les langues* (Albin Michel, 2012).

ANNEXE
SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*
DE 1984 À 2014

PREMIÈRES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1984

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF
 - Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles
 - Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture
 - Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du président de la République
- Regards sur la traduction
- Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Les collègues internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kas-saï, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello et Céline Zins
- La lettre de l'étranger : Remarques sur le concept de littéralité, par Inès Oseki-Dépré
- Traduction littérale ou littéraire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon et Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

– Table ronde “Claude Simon et ses traducteurs européens”, animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

– Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan

– Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset

– Anglais (USA) : *The Color Purple* d’Alice Walker, animé par Mimi Perrin

– Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin

– Anglais : Shakespeare, autour d’un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard

– La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet

– Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktisis 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 Ladmiral 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 Cotte
- 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 Ladmiral, 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 Kassâï, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Jacques Thiériot
- Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas
- Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos
- 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 Schwarzingger, Maya Slater et Merlin Thomas
- Table ronde “Texte et théâtralité”, animée par Michel Bataillon, avec Anne-Françoise Benhamou, Jean-Michel Déprats, Patrice Pavis et Jean-François Peyret
- Débat sur “Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale”, animé par Jean-Michel Déprats, avec Jacques Boncompain, Christian Dupeyron, Jean-Pierre Engelbach, Huguette Hatem, Marie-Claire Pasquier, Rudolf Rach et Heinz Schwarzingger

Ateliers de langues

- Allemand (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 Gueorguiéva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CITL, par Albert Bensoussan

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1990

- Table ronde “Retraduire Dickens”, animée par Jean Gattegno et Sylvère Monod, avec Dominique Jean et Françoise du Sorbier

Ateliers de langues

- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Sylvère Monod, Jean Deubergue et Philippe Jaudel
- Anglais (USA), animé par Michel Gresset
- Russe, animé par Véronique Lossky
- Japonais, animé par Alain Kervern

- Table ronde “Domaine japonais”, animée par Jacqueline Pigeot, avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1990

- Table ronde ATLF “La formation du traducteur littéraire”, animée par Jacqueline Lahana, avec Françoise Cartano, Michel Gresset, Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry, Michel Volkovitch et Françoise Wuilmart
- Proclamation des prix de traduction littéraire, par François Xavier Jaujard, Jean-Yves Masson, Marie-France Briselance, Michel Gresset, Claire Malroux et Céline Zins

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Michelle Giudicelli
 - Latin, animé par José Turpin
 - Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
 - Japonais, animé par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin
- Biobibliographies des intervenants

HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1991

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin et présentation de celle de Sylvère Monod
- “Traduction et poésie”, conférence d’Emmanuel Hocquard, présentée par Michel Gresset
- Table ronde “Autour de Rilke”, animée par Jean-Yves Masson, avec Maximine Comte-Sponville, Charles Dobzynsky, Jean-Pierre Lefebvre et Claude Vigée

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “La traduction de la poésie dans les revues et collections”, animée par François Xavier Jaujard, avec Claude-Michel Cluny (*Orphée*), Emmanuel Hocquard (*Cahiers de Royaumont*), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, *Sud*) et Gérard Pfister (Arfuyen, *L’Autre*)
- Proclamation des prix de traduction littéraire et célébration du centenaire de Nelly Sachs en présence de Hilde Domin et Lionel Richard

Ateliers de langues

- Anglais (USA), animé par Yves Di Manno
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Pascal Aquien
- Grec ancien, animé par Jean-Paul Savignac
- Portugais (Brésil), animé par Jacques Thiériot
- Russe, animé par Hélène Henry

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1991

- Table ronde “Baudelaire et ses traducteurs contemporains”, animée par Alain Verjat (Espagne), avec Nicos Fokas (Grèce), Harry Guest (Grande-Bretagne) et Friedhelm Kemp (Allemagne)

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Jean Malaplate
- Anglais (USA), animé par Claire Malroux
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Élisabeth Gaudin et Jacques Jouet
- Catalan, animé par Mathilde Bensoussan
- Italien, animé par Jean-Baptiste Para

- Biobibliographies des intervenants

NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 1992

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d’Arles
- Allocution de Jean Guiloineau, président d’ATLAS
- “Nabokov et l’île de Bréhat”, conférence inaugurale d’Erik Orsenna
- Table ronde “Montaigne et ses traducteurs”, animée par Michel Chaillou, avec Jaume Casals Pons (Espagne : castillan et catalan), Philippos Dracodaïdis (Grèce), Fausta Garavini (Italie), Else Henneberg Pedersen (Danemark) et Jan Stolpe (Suède)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 1992

Ateliers de langues

- Allemand, animé par Françoise Wuilmart
 - Anglais (USA), animé par Marie-Claire Pasquier
 - Anglais (Grande-Bretagne), animé par Françoise du Sorbier
 - Chinois, animé par Noël Dutrait
 - Serbo-croate, animé par Mireille Robin
- “Amédée Pichot, un grand Arlésien traducteur”, conférence de Sylvère Monod

- Table ronde “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd’hui”, animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan et Aline Schulman
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL) et du prix Nelly-Sachs, avec Jean Blot et François Xavier Jaujard

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1992

- Table ronde ATLF “Le nouveau code des usages de la traduction littéraire”, animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF) et Hubert Tilliet (SNE)

Ateliers de langues

- Albanais, animé par Christiane Montécot
- Anglais (USA), animé par Brice Matthieussent
- Anglais (Grande-Bretagne), animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills
- Espagnol, animé par Jean-Marie Saint-Lu
- Italien, animé par Maurice Darmon

- Biobibliographies des intervenants

DIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1993

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Jean Guiloineau
- “Jacques Amyot traducteur”, conférence de Sylvère Monod
- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Martine Segonds-Bauer avec Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach (anglais – Afrique du Sud), et Nadine Stabile et Adriaan Van Dis (néerlandais)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Yiddish, animé par Batia Baum
- Estonien, animé par Antoine Chalvin
- Hongrois, animé par Georges Kassai
- Provençal, animé par Claude Mauron
- Finnois, animé par Gabriel Rebourcet

- Table ronde “Le traducteur et les mutations de l’édition”, animée par Rémy Lambrechts (ATLF), avec Paul Fournel (président de la SGDL), Sylvie Girard (Communauté européenne) et Élisabeth Parinet (École des chartes)

- Table ronde “Les rapports de travail traducteurs-auteurs”, animée par Karin Wackers, avec Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique (espagnol – Pérou), Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel (turc), et Jusuf Vrioni et Ismail Kadaré (albanais)

- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior

- Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
- Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
- Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis

- Turc, animé par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel
- Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismail 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 Demanueli
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d'écriture, animé par Michel Volkovitch

– “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d'Hélène Henry

– Table ronde organisée en collaboration avec la maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzingger et Karin Wackers-Espinosa

– Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

- Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)
- Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)
- Inuttit, animé par Louis-Jacques Dorais
- Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

- Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “Qu’est-ce qu’une traduction «relevante» ?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida
- Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

- Anglais : “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen
- Anglais : “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau
- Allemand : “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven
- Italien : animé par Marilène Raiola
- Atelier d’écriture : animé par Pierre Furlan
- “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg
- Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski
- Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

- Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé et Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

- Espagnol : “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
- Anglais (documentaire) : animé par Rémy Lambrechts
- Malayalam (Inde) : animé par Dominique Vitalyos
- Allemand : “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson
- Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Mikhaïl Maïatsky (Russie),

Michael Naas (USA), Cristina de Peretti (Espagne), Astra Skrabane (Lettonie), Paco Vidarte (Espagne) et David Wills (Nouvelle-Zélande)

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1997

SEIZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 1999

Ouverture des Assises

- Allocutions de François Debost, adjoint au maire délégué à la Culture, au Patrimoine et au Tourisme, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Parler pour les « idiots » : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction”, conférence inaugurale de Jacques Roubaud
- Table ronde “Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès”, animée par David Bradby avec la participation de Dimitris Dimitriadis (Grèce), Anna Lakos (Hongrie), Vera San Payo de Lemos (Portugal) et Simon Werle (Allemagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 1999

- Table ronde “Les réseaux européens de traducteurs littéraires”, animée par Marie-Françoise Cachin avec la participation de Peter Bergsma, Claude Bleton, Geneviève Charpentier, Giuliano Soria, Françoise Wuilmart et Giuliana Zeuli

Ateliers de traduction théâtrale

- Anglais : Edward Bond, par Jérôme Hankins
- Allemand : Rainald Goetz, par Laurent Muhleisen
- Espagnol : Théâtre argentin, par Françoise Thanas
- Norvégien : Jon Fosse, par Terje Sinding
- Hébreu : Hanokh Lévin, par Laurence Sendrowicz

- Table ronde “Traduire l'autre Amérique”, animée par Yves-Charles Grandjeat avec la participation de Francis Geffard, Michel Lederer, Marie-Claude Perrin-Chenour et Jean-Pierre Richard
- “Traduire Shakespeare : le geste et la voix”, conférence de Jean-Michel Déprats
- Proclamation des prix de traduction, prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs et prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles, concours de traduction ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1999

- Table ronde ATLF “Profession : traducteur”, animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF, avec la participation d'Annie Allain, Françoise Cartano, André Gauron, Emmanuel Pierrat et Uli Wittmann

Ateliers de langues

- Anglais : Richard Rive, par Françoise du Sorbier
- Italien : Franco Buffoni, par Monique Baccelli
- Russe : André Biely, par Anne-Marie Tassis-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 de 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 Schwarzinger, Mike Sens
- Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur, avec Jean-Yves Masson
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Philippe Marty
- Anglais : Jean-Michel Déprats et Lewis Furey
- Espagnol : Claude de Frayssinet
- Italien : Valérie Julia
- Persan : Charles-Henri de Fouchécour

- Table ronde ATLF “Traduction : de la prospection à la promotion”, animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Deshusses, Philippe Picquier et Aude Samarut
- Table ronde “La traduction entre son et sens”, animée par Patrick Quillier, avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos et Stevan Kovacs Tickmayer

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2005

VINGT-QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2007

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “En quelle langue Dieu a-t-il dit « *Fiat lux* » ?”, conférence inaugurale par Maurice Olender
- Table ronde “Traduire Braudel”, animée par Paul Carmignani, avec Helena Beguivinová, Alicia Martorell Linares, Sian Reynolds et Peter Schöttler

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2007

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais : Mona de Pracontal
- Italien : Marguerite Pozzoli
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Écriture : Frédéric Forte

- Table ronde “Traduire le texte historique”, animée par Antoine Cazé, avec Sophie Benech, Jacqueline Carnaud, Olivier Mannoni et Anne-Marie Ozanam
- Table ronde “Traduction et histoire culturelle”, animée par Peter France, avec Bernard Banoun, Yves Chevrel, Sylvie Le Moël, Jean-Yves Masson et Miguel-Angel Vega
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2007

Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Anglais pour la jeunesse : Michel Laporte
- Espagnol : Philippe Bataillon

- Polonais : Isabelle Macor-Filarska
- Thaï : Jean-Michel Déprats

– Table ronde ATLF “La situation du traducteur en Europe”, animée par Olivier Mannoni, avec Anna Casassas, Martin De Haan, Holger Fock, Alena Lhotova et Ros Schwartz
 – Conférence “Traduction et mondialisation de la fiction : l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud”, par Jean-Yves Mollier

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2006

VINGT-CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2008

- Allocution d'ouverture par Héléne 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 Héléne 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 Raguet, 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 Jouvét, 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
- Wardweshân : 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

TRENTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE VENDREDI 8 NOVEMBRE 2013

- Allocution d’ouverture par Bernard Hoepffner, président d’ATLAS
- Nommer les mers ? Pas si simple... fausses évidences d’un écueil géographique, conférence de Philippe Pelletier
- 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

DEUXIÈME JOURNÉE SAMEDI 9 NOVEMBRE 2013

Ateliers de traduction

- Espagnol : atelier spécial pour non-traducteurs, avec Marianne Millon
- Anglais : *Tout ce que j'ai trouvé sur la plage*, traduire Cynan Jones, avec Mona de Pracontal
- Espagnol : La mer en poésie, avec Claude Murcia
- Islandais : *Entre ciel et terre... la mer*, avec Éric Boury
- Italien : *Horcynus Orca* – la mer mue par les mots, avec Monique Baccelli et Antonio Werli

- Table ronde : Albert Camus : *La mer au plus près*, animée par Denise Brahimi, avec Anthony Aquilina (Malte), Ásdís R. Magnúsdóttir (Islande) et Denis Molcanov (République tchèque)
- Carte blanche : La couleur de la mer - Rencontre animée par Bernard Hœpffner, avec Michel Pastoureau et Titouan Lamazou

- Encres Fraîches de l'atelier français-arabe de la Fabrique Européenne des Traducteurs
- Proclamation des prix de Traduction

TROISIÈME JOURNÉE DIMANCHE 10 NOVEMBRE 2013

- Table ronde ATLF : Les quarantièmes traduisants, animée par Laurence Kiefé, avec Pierre Assouline, Cécile Deniard et Marc Parent

Ateliers de traduction

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

- Table ronde : Sindbad, Ulysse, Robinson : Les grands naufragés, animée par Pierre Senges, avec Pierre Judet de la Combe, Evangelia Stead et Françoise du Sorbier

- Bibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2012

TRENTE-ET-UNIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE VENDREDI 7 NOVEMBRE 2014

- Allocution d'ouverture par Bernard Hœpffner, président d'ATLAS
- "Dire l'inavouable, transmettre l'indicible", conférence de Florence Hartmann
- Table ronde : "Homère, Sun Tzu, Freud : Dieux, hommes et société en guerre", animée par Jörn Cambreleng, avec Pierre Judet de la Combe, Jean Levi et Marc de Launay

DEUXIÈME JOURNÉE SAMEDI 8 NOVEMBRE 2014

Ateliers de traduction

- Anglais : *Company K*, traduire William March, avec Stéphanie Levet
- Anglais : *Le Paradis des autres*, traduire Joshua Cohen, avec Annie-France Mistral
- Espagnol : *Les Soldats de Salamine*, traduire Javier Cercas, avec Aleksandar Grujičić et Bernard Hœpffner
- Hébreu : "Le théâtre dans la guerre", avec Jacqueline Carnaud et Laurence Sendrowicz

- Italien : *Douze heures avant*, traduire Gabriella Ambrosio, avec Lise Caillat
- Table ronde “Traduire Jean Hatzfeld”, animée par Sandrine Treiner avec Anna D’Elia (Italie), María Teresa Gallego Urutia (Espagne) et Jacek Giszczak (Allemagne)
- Carte blanche : “Les jeunes face à la guerre”. Rencontre animée par Mona de Praconantal, avec Isabelle Stoufflet.

Traducteur d’un jour : Ateliers non-professionnels

- Italien : *Il giorno degli orsi volanti*, traduire Evelina Santangelo, avec Dominique Vittoz
- Russe : *Guerre et Paix*, traduire Léon Tolstoï, avec Paul Lequesne
- Encres fraîches de l’atelier français-chinois de la Fabrique des traducteurs
- Proclamation des prix de traduction

TROISIEME JOURNÉE DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2014

Ateliers de traduction

- Allemand : *Fantasmes masculins*, traduire Klaus Theweleit, avec Christophe Lucchese
- Anglais : *Coal Black Horse*, traduire Robert Olmstead, avec François Happe
- Arabe : *Le Fou de la place de la Liberté*, traduire Hassan Blassim, avec Yves Gonzalez-Quijano
- Portugais : *La Splendeur du Portugal*, traduire António Lobo Antunes, avec Carlos Batista
- Russe : *Voyage sentimental*, traduire Victor Chklovski, avec Valérie Pozner

– Table ronde de l’ATLF : “L’Europe ! L’Europe ! L’Europe !”, animée par Cécile Deniard avec la participation de Karel Bartak, responsable du programme Europe Créative à la Délégation générale Culture et Éducation, Anne Bergman-Tahon, directrice de la Fédération européenne des éditeurs, Bel Olid, présidente du CEATL, Geoffroy Pelletier, directeur de la SgDL, Véronique Trinh-Muller, directrice générale du CNL.

– Table ronde : “La Guerre au plus près”, animée par Dominique Chevallier, avec Frank Smith, écrivain et producteur de radio, Saša Sirovec, traductrice croate/français et interprète auprès du Tribunal pénal international pour l’ex-Yougoslavie (TPIY), Joumana Maarouf et Nathalie Bontemps, auteur et traductrice de *Lettres de Syrie* (Buchet/Chastel)

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2013