

ACTES DES  
TRENTE-TROISIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2016)



TRENTE-TROISIÈMES ASSISES DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2016)  
*L'EMPIRE CONTRE-ÉCRIT*

Si l'on considère que chaque langue exprime une façon unique de concevoir le monde, à la fin d'un conflit, il en apparaît toujours deux : la langue du vainqueur et celle du vaincu. Ce phénomène, que l'on constate pour toute sorte de conflits – mondiaux, sociaux, familiaux – est d'autant plus flagrant quand on considère le fait colonial, où de toute évidence, l'entre-langues qui naît de ces différentes conceptions du monde trouve un terreau fertile. Comment cela se traduit-il dans la littérature ? Et surtout, comment le traduit-on ? C'est à ces questions que vont tenter de répondre nos 33<sup>es</sup> Assises.

Bien sûr, le sujet est vaste, et nous n'en couvrirons que certains aspects, sans volonté d'exhaustivité, mais plutôt avec celle d'illustrer, au gré de tables rondes, des rencontres et des ateliers, telle ou telle caractéristique de ce rapport entre la langue de "l'opresseur" et celle de "l'opprimé", au travers de textes et d'auteurs d'origines aussi diverses que possible.

Un écrivain nous a paru emblématique du thème de cette année : Salman Rushdie, dont un article essentiel, "The Empire Writes Back", porte sur ces questions. La traduction de ce titre constitue un parfait exemple de la problématique que posent ces Assises, qui s'intitulent donc : *L'Empire contre-écrit*.

Que la force soit avec nous !

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 le cabinet de sténotypie Ordioni  
 et meridiem – traductions et services pour l'édition franco-italienne ;  
 la préparation de copie par Karine Louesdon ; la relecture par Santiago Artozqui,  
 Marie-Claude Auger, Geneviève Charpentier, Agnès Desarthe,  
 Paul Lequesne, Margot Nguyen Béraud, Mona de Pracontal, Dominique Vittoz  
 et Emmanuelle Flamant ;  
 la mise en page par Emmanuelle Flamant.



ACTES SUD



TRENTE-TROISIÈMES  
ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2016)

*L'Empire contre-écrit*

TRADUIRE L'ORATURE EN ÉCRITURE  
PAR SOULEYMANE BACHIR DIAGNE  
POUR UN IMAGINAIRE HÉTÉROLINGUE  
ENFANTS DE SHAKESPEARE, ENFANTS DE MINUIT  
ENGLISH IN PROGRESS  
DIALOGUE AUTOUR DE *PARTITION ROUGE*  
TABLE RONDE ATLF : TRADUIRE  
DANS LES PAYS DU MAGHREB  
LE FRANÇAIS, BUTIN DE GUERRE ?  
CLÔTURE  
PAR JACQUES BONNAFFÉ

AVEC LA PARTICIPATION DE :

SANTIAGO ARTOZQUI	REGINA KEIL-SAGAWÉ
EMMANUELLE AYMÈS	HENRI MAQUET
SOULEYMANE BACHIR DIAGNE	YASMINA MELAOUAH
CAMILLE BLOOMFIELD	MAYA MICHALON
JACQUES BONNAFFÉ	LOTFINIA
DANY BOUDREAU	ANNELISE ORIOT
LUDIVINE BOUTON-KELLY	SYLVAIN PRUDHOMME
LAURA BRIGNON	JEAN-PIERRE RICHARD
FLORENCE DELAY	JACQUES ROUBAUD
PIERRE-MARIE FINKELSTEIN	WALID SOLIMAN
YVES GAUTHIER	MYRIAM SUCHET
CLAUDE GUERRE	MIREILLE VIGNOL
RICHARD JACQUEMOND	DOMINIQUE VITALYOS
MOHAMED-SGHIR JANJAR	DOMINIQUE VITTOZ
CLAIRE JOUBERT	FRANK WYNNE
HÉDI KADDOUR	

### **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  
Paul Lequesne, secrétaire général  
Geneviève Charpentier, trésorière  
Marie-Claude Auger, Olivier Chaudenson, Agnès Desarthe, Dieter Hornig,  
Laurent Muhleisen, Margot Nguyen Béraud, Mona de Pracontal, Dominique Vittoz

Le directeur d'ATLAS, Jörn Cambreleng  
assisté de Chloé Roux, Caroline Roussel,  
Emmanuelle Flamant, Loraine Drescher et Béatrice Brociner

### **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  
La Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) – Ministère  
de la Culture et de la Communication  
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  
Konishi Foundation for international exchange  
La Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (Sofia)  
L'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)  
L'Association du Méjan et les éditions Actes Sud  
La Fondation Manuel Rivera-Ortiz  
L'antenne universitaire d'Arles  
France Culture

# SOMMAIRE

## PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 11 novembre 2016

### ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Santiago Artozqui, président d'ATLAS ..... p. 11

### TRADUIRE L'ORATURE EN ÉCRITURE

Conférence de Souleymane Bachir Diagne ..... p. 17

### POUR UN IMAGINAIRE HÉTÉROLINGUE

Conférence de Myriam Suchet ..... p. 32

### PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION

p. 59

## DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 12 novembre 2016

### ATELIERS DE TRADUCTION

Anglais (Népal) : *Poèmes de l'Himalaya*, traduire Yuyutsu

R. D. Sharma, avec Camille Bloomfield ..... p. 64

Anglais (Papouasie-Nouvelle-Guinée) : *Maiba*, traduire Russell Soaba,

avec Mireille Vignol ..... p. 73

Arabe (Égypte) : *Goghrafia badila* (Géographie alternative), traduire

Iman Mersal, avec Richard Jacquemond ..... p. 77

Italien (Sicile) : Traduire l'autobiographie de Vincenzo Rabito

(deuxième version), avec Laura Brignon ..... p. 81

### TRADUCTEUR D'UN JOUR : ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

Italien (Sardaigne) : *La Légende de Redenta Tiria*, traduire Salvatore Niffoi,

avec Dominique Vittoz ..... p. 86

### “ENFANTS DE SHAKESPEARE, ENFANTS DE MINUIT” : POÉTIQUE DE L'ANGLAIS DEPUIS 1981

Carte blanche à Claire Joubert ..... p. 89

## ENGLISH IN PROGRESS

Table ronde animée par Maya Michalon, avec Ludivine Bouton-Kelly,  
Jean-Pierre Richard et Dominique Vitalyos ..... p. 107

## DIALOGUE AUTOUR DE PARTITION ROUGE

Jacques Roubaud et Florence Delay en dialogue avec Maya Michalon ..... p. 148

## TROISIÈME JOURNÉE

Dimanche 13 novembre 2016

## ATELIERS DE TRADUCTION

Afrikaans : traduire trois poèmes respectivement de Marius Crous,  
Ronelda Kamfer et Nathan Trantraal, avec Pierre-Marie Finkelstein ..... p. 176

Espagnol (Guinée équatoriale) : *Matinga, sangre en la selva*,  
traduire Joaquín Mbomío Bacheng, avec Annelise Oriot ..... p. 179

Provençal : *Le Poème du Rhône*, traduire Frédéric Mistral,  
avec Claude Guerre ..... p. 183

Russe (Sibérie, teinté de tchouktche) : *L'Étrangère aux yeux bleus*, traduire  
Youri Rytkhèou, avec Yves Gauthier ..... p. 185

## TABLE RONDE ATLF : TRADUIRE DANS LES PAYS DU MAGHREB

Animée par Richard Jacquemond avec la participation de  
Mohamed-Sghir Janjar, Walid Soliman et Lotfi Nia ..... p. 194

## ENCRES FRAÎCHES DE L'ATELIER FRANÇAIS-JAPONAIS

DE LA FABRIQUE DES TRADUCTEURS ..... p. 225

## LE FRANÇAIS, BUTIN DE GUERRE ?

Table ronde animée par Hédi Kaddour, avec Regina Keil-Sagawe,  
Yasmina Melaouah et Frank Wynne ..... p. 226

## CLÔTURE

par Jacques Bonnaffé, témoin des Assises ..... p. 256

Biobibliographies des intervenants ..... p. 257

## ANNEXE

Sommaire des *Actes des Assises* de 1984 à 2015 ..... p. 271



## PREMIÈRE JOURNÉE



## ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Santiago Artozqui

Bonjour, et bienvenue aux 33<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire, qui s'intitulent cette année "L'Empire contre-écrit". Le caractère quelque peu cryptique de ce titre ne vous aura pas échappé, et nous ne l'avons choisi qu'à la suite d'une longue réflexion collective sur le thème dont nous souhaitions débattre. Nous sommes partis d'un constat : il existe des littératures dites postcoloniales qui posent d'intéressants problèmes de traduction. Vous l'aurez compris, tout est dans ce "postcoloniales", un adjectif qui ne revêt pas le même sens selon qu'il qualifie une nation ou une littérature. En effet, dans le premier cas, il fixe une situation historique dans sa temporalité, alors que dans le second, il décrit un processus qui peut avoir débuté plus ou moins tôt, mais qui est encore à l'œuvre aujourd'hui, sans qu'on puisse nécessairement déduire une relation directe de causalité entre le fait colonial et la nature de la littérature contemporaine dans un espace géographique ou culturel donné. La confusion, parfois délibérée, entre les deux acceptions de ce terme est donc un problème politique, ou pour le moins une prise de position politique, car elle effectue un transfert de sens qui voudrait nous faire croire à la pertinence d'une définition territoriale ou historique de l'identité culturelle. On commence comme ça, et on finit en construisant des murs pour empêcher les Mexicains d'entrer. Voilà pourquoi, au terme d'un long mais passionnant débat, nous avons décidé de ne pas faire figurer ce terme ambigu dans l'intitulé de ces Assises. En outre, si la colonisation, puis la décolonisation, ont donné lieu à des évolutions dans les langues et les littératures des colonisateurs autant que des colonisés, elles n'expliquent pas tout, et on sait bien qu'une langue peut évoluer en fonction d'événements d'une autre nature.

Alors, "L'Empire contre-écrit", dans tout ça. Eh bien, ça tombe bien,

ce syntagme est une traduction, mais une traduction qui a une histoire. En 1982, Salman Rushdie écrit un article, “The Empire Writes Back with a Vengeance”, dans lequel il ne parle pas vraiment de littérature, mais plutôt du racisme dont sont victimes en Grande-Bretagne les ressortissants non blancs des anciennes colonies. Sept ans plus tard, en 1989, Ashcroft, Griffiths et Tiffin publient *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, un livre qui forge et théorise le concept selon lequel le fait colonial a contribué et contribue encore (c’est le *post*), à modeler la littérature de langue anglaise. Comme vous vous l’imaginez, tout le monde n’est pas d’accord, même si le propos de ces auteurs est plus subtil que l’image que j’en donne en deux phrases. Toujours est-il que ce livre, qui a beaucoup circulé dans le milieu des études littéraires, n’a été traduit en français qu’en 2012, par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, et a été publié sous le titre *L’Empire vous répond*, une traduction très littérale – car effectivement *to write back*, c’est répondre par écrit –, mais qui laisse de côté un élément important : la référence à Star Wars, *The Empire Strikes Back*. Or, cette référence, loin d’être anecdotique, puisqu’elle renvoie au contenu du film (l’empire hégémonique et maléfique, Dark Vador), mais également au film en tant qu’élément de la culture populaire et mondialisée de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est au cœur du débat. Remarquons au passage que ce choix de traduction illustre l’éternelle question de la fidélité, question qui appelle toujours la même réponse : fidélité, oui, mais à quoi ? Pour l’anecdote, ce n’est que récemment que le titre “L’Empire contre-écrit” a commencé à circuler pour désigner cet ouvrage, l’usage ayant rétabli au moyen d’un néologisme la référence culturelle qui avait disparu. Quant à nous, nous l’avons emprunté, tout d’abord parce qu’il s’agit d’une traduction, une traduction qui, du point de vue du fond, renvoie au thème, pour toutes les raisons que je viens d’exposer, mais qui le fait aussi du point de vue de la forme, en ce qu’elle illustre la difficulté que rencontre le traducteur lorsqu’en trois mots, il doit imbriquer un sens, une référence culturelle et un contexte historique et social.

Bien sûr, au cours de nos débats, nous ne serons pas exhaustifs, le vouloir serait prétentieux et illusoire, mais nous allons tenter d’aborder différentes facettes de ces littératures et de la façon dont elles sont traduites, selon des approches diverses, sans nous cantonner à une

région du monde ou une époque en particulier. Ainsi, nous allons accueillir dans quelques minutes Souleymane Bachir Diagne, qui viendra nous parler des interprètes coloniaux et nous expliquer comment ils sont passés “de l’orature à l’écriture”, vu que tel est le titre de sa conférence inaugurale, un titre dont je ne peux m’empêcher de souligner qu’il arbore lui aussi un néologisme, ce qui témoigne de la richesse linguistique qui semble accompagner notre sujet. Puis nous pourrons écouter Myriam Suchet et, demain, Claire Joubert, dont la conférence intitulée “Enfants de Shakespeare, enfants de minuit” remet Salman Rushdie dans le débat. Nous avons également l’honneur de recevoir Jacques Roubaud et Florence Delay, qui parleront de *Partition rouge*, une anthologie de poèmes et de chants d’Indiens d’Amérique du Nord qu’ils ont recueillis et traduits, tandis que Sylvain Prudhomme, le régional de l’étape, nous rendra visite avec une valise pleine de ses lectures africaines. Nous pourrons participer à des ateliers d’anglais du Népal ou de spanglish, d’arabe, d’afrikaans, de russe ou de provençal, ainsi qu’à un atelier d’écriture animé par Hédi Kaddour, et bien d’autres choses encore. Côté spectacle, nous pourrons également assister à une lecture en québécois par Dany Boudreault, à une lecture musicale en provençal par Claude Guerre accompagné d’Henri Maquet et Emmanuelle Aymès, et pour finir, Jacques Bonnaffé viendra nous faire part des impressions que lui auront laissées ces Assises.

Je vais bientôt céder la parole au président du CNL, Vincent Monadé, qui nous fait le plaisir d’être présent parmi nous et me donne ainsi l’occasion de le remercier publiquement pour la passion avec laquelle il défend le livre, la littérature et la traduction depuis plusieurs années. Sous sa direction, le CNL s’est toujours montré un partenaire efficace et à l’écoute d’ATLAS et de tous les acteurs qui contribuent à la vie littéraire française, et je profite de l’occasion qui m’est donnée pour le réinviter à la manifestation que nous organisons ici même, à Arles, début janvier 2017, afin de célébrer les soixante-dix ans du CNL.

Je tiens également à remercier l’Institut français, et plus particulièrement Judith Roze, avec qui nous développons la Fabrique des traducteurs, 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) ; le conseil régional Provence-Alpes-Côte d’Azur ; le conseil général des

Bouches-du-Rhône ; le conseil général d'Île-de-France ; 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, et bien évidemment la Ville d'Arles et son maire, Hervé Schiavetti, sans qui cette manifestation et l'ensemble des activités que nous menons ne pourraient avoir lieu.

Pour finir, je remercie tous les intervenants qui nous ont fait l'honneur de venir participer à ces 33<sup>es</sup> Assises, les traducteurs, l'équipe d'ATLAS – tant les membres du CA que les permanents sur les épaules desquels repose la logistique de cet événement –, nos adhérents et tous ceux qui, par leur présence, participent avec nous à promouvoir la traduction littéraire. À tous, un grand merci.

## VINCENT MONADÉ

Bonjour à toutes et à tous. Je vais commencer, vous ne m'en voudrez pas, par une anecdote historique. Ce ne sera pas très long, et pour ceux qui la connaissent, de toute façon, c'est moi qui ai le micro... donc, voilà : lorsqu'il y a eu, après Potsdam, un ultimatum des Américains sur les Japonais – la guerre continuait dans le Pacifique –, cet ultimatum laissait entendre de façon très claire que les Américains possédaient les moyens de détruire totalement le Japon. Et le cabinet japonais, qui était partagé entre faucons et personnes qui souhaitaient obtenir une paix honorable, a reçu cet ultimatum et a choisi de répondre avec un mot – que j'ai préféré noter car mon japonais est un peu loin maintenant... s'il y a des traducteurs du japonais dans la salle, je leur prie de bien vouloir m'excuser –, le mot *mokusatsu*, mot difficilement traduisible dans nos langues, parce qu'il a une multitude de sens. Et la traduction que le ministre des Affaires étrangères et le Premier ministre de l'époque voulaient voir retenue par leurs partenaires, était : "Aucun commentaire." Ce qui laissait la porte ouverte à une négociation. La traduction qui a été retenue par les médias japonais, et reprise par les médias anglais, a été : "Ignorer avec mépris." Le 6 août 1945, dix jours après cet ultimatum, les Américains lançaient la bombe atomique sur Hiroshima. Cela, je crois, signifie toute l'importance de la traduction.

Et c'est la raison pour laquelle le Centre national du livre, depuis sa création, mais encore plus sous l'impulsion de Jean Gattégno, et

d'Hubert Nyssen, et de Christian Bourgois, depuis 1983, a décidé de soutenir la traduction littéraire : soutien aux éditeurs et soutien aux traducteurs. Le soutien aux éditeurs, vous le connaissez ; il permet, à la fois en intraductions et en extraductions, de financer la traduction des ouvrages qui sont proposés à nos commissions. Nous avons, après avoir pesé dans les négociations entre le Syndicat national des éditeurs et les traducteurs pour le Code des usages, mis en place des règles qui garantissent une juste rémunération aux traducteurs. C'était 18 euros à mon arrivée, c'est aujourd'hui, depuis la réforme que j'ai impulsée avec Florabelle Rouyer et mes équipes, 21 euros le feuillet. Le traducteur doit être payé à cette somme-là minimale pour avoir une aide du CNL – mais si l'éditeur vous propose 55 euros le feuillet, n'hésitez pas, prenez ! Par ailleurs, nous avons mis en place, toujours dans le cadre de cette réforme, des bourses pour les traducteurs. Et comme vous êtes nombreux, je vais vous expliquer cela. "Bourse pour les traducteurs", cela veut dire bourse "aux" traducteurs, car l'année dernière, nous avons eu sept demandes de bourses, et sept bourses attribuées. Donc en sortant d'ici, précipitez-vous sur le site [www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr), et renseignez-vous sur ce à quoi vous avez droit. Il y a deux niveaux de bourses : 3 500 euros et 7 000 euros, qui vous permettent d'être financés pour une traduction. Pour l'instant, trop peu d'entre vous utilisez cette possibilité, dont les auteurs peuvent également bénéficier au Centre national du livre. Par ailleurs, le Centre national du livre a décidé de s'engager, pas seulement sous ma mandature, mais avant aussi, résolument, auprès des associations de traducteurs. C'est pour cela que nous soutenons ATLAS, l'ATLF, et que nous avons créé – c'est maintenant géré en partenariat avec l'Asford – l'École de traduction littéraire que dirige Olivier Mannoni. Je ne serai pas plus long, si ce n'est pour réitérer cet appel : il y a des aides, profitez-en, utilisez-les.

Je crois que c'est Steiner qui dit, dans *Après Babel*, que sans la traduction, nous vivrions tous dans des provinces environnées de silence. Lorsque Dieu a détruit Babel – dans les légendes –, il l'a fait pour une seule chose, je crois, pour interdire aux hommes la connaissance, et leur interdire de se parler entre eux. Le traducteur, c'est un peu Prométhée, c'est à lui de prendre le feu de la connaissance et de le transmettre à tous les hommes.

Je vous souhaite d'excellentes Assises et je vous remercie.

SANTIAGO ARTOZQUI

Merci, monsieur le président. Je déclare donc ouvertes ces 33<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire.



## TRADUIRE L'ORATURE EN ÉCRITURE

*Conférence de Souleymane Bachir Diagne*

Normalement, je devais avoir le plaisir d'être accompagné, ici à ma place, par Santiago, qui m'aurait alors présenté. Finalement, je suis venu tout seul, et il me revient de me présenter. On m'a dit que j'étais comme chez moi, j'ai donc fait comme chez moi, je me suis installé et puis voilà : c'est ce qui arrive en général avec les immigrés !

*(Rires et applaudissements dans la salle.)*

Voilà. Souleymane Bachir Diagne : je vis à New York, où j'enseigne la philosophie et les études francophones à l'université de Columbia, mais je viens du Caire, où j'ai passé dix jours ; je ne suis donc pour rien dans les nouvelles d'Amérique. Je voudrais remercier du fond du cœur tous ceux qui m'ont permis d'être ici, de découvrir Arles et de participer à ces Assises de la traduction, pour parler du sujet : "Traduire l'orature en écriture".

Ce que je voudrais soutenir ici, c'est la thèse que la première forme de "contre-écriture" de l'Empire, contre la domination coloniale et l'imposition d'une langue impériale, c'est le simple acte de retranscrire/traduire, dans cette même langue, la richesse de la littérature orale, ce que l'on appelle l'orature, des sociétés et cultures colonisées. Deux remarques : (1) Je parle ici, bien sûr, de l'exemple africain. (2) J'entends ici "traduire" dans son sens étymologique puisqu'il ne s'agit pas seulement de l'exercice de transférer un texte oral stable dans un texte écrit dans une langue autre. Le passage de l'orature à l'écriture (passage qui lui-même n'est pas simple) est donc un geste

éminemment anticolonial. Je vois venir deux objections. La première, que c'est une manière bien délicate de "répondre" à la violence de la domination coloniale (Fanon) que de simplement reprendre en français les *Contes et légendes d'Afrique noire* ou d'autres récits de natures diverses (historiques, épiques, présentant des mythes, des cosmogonies, des philosophies, etc.) qui se sont transmis oralement de mémoire de grand-mère à imagination de petit-fils, ou de mémoire de griot à mémoire de griot. La seconde objection, liée à celle-là, est que la traduction (au sens de transfert) de l'orature à la langue impériale ressemble très fort au geste de déposer tribut aux pieds du vainqueur, de lui rendre les armes en reconnaissant que désormais ma culture ne devra son existence qu'à son transfert dans la langue du colon : être, pour elle, c'est exister en français, en anglais, ou en portugais.

J'entends bien ces objections mais je voudrais leur opposer une autre manière de voir les choses en reprenant ici l'affirmation d'Antoine Berman (*L'Épreuve de l'étranger*) selon laquelle le sens ultime de la traduction c'est la création d'une réciprocité. Il est bien vrai, il faut le reconnaître d'abord, que la traduction *traduit* le plus souvent entre les langues, une relation d'inégalité, de domination. Si la traduction est en quelque sorte la "langue mondiale", celle-ci ne peut se comprendre sans la conscience que le passage d'une langue à une autre exprime souvent aussi la domination linguistique (je fais allusion ici, disant cela, au titre tout à fait parlant de Pascale Casanova : *La Langue mondiale. Traduction et domination*). À titre d'exemple, bien souvent, lorsque les maisons d'édition universitaire américaines me demandent un avis sur l'opportunité de publier la traduction anglaise d'un ouvrage écrit en français, la principale question sur laquelle elles me demandent de me prononcer, outre la valeur propre du livre, c'est celle de savoir si le lectorat qui pourrait être intéressé n'est pas seulement celui qui de toute façon pourrait parfaitement lire le texte dans sa langue originelle. Implicitement il est ainsi supposé que l'anglo-américain est la langue de l'intérêt du lectorat en général, quand la langue française est ici celle de l'intérêt d'un certain public particulier.

De ce que la traduction est domination il faut donc s'aviser avec lucidité. Cela dit, et je reviens à la thèse qu'il s'agit pour moi d'illustrer, il faut aussi s'aviser que la meilleure réponse à la domination linguistique, à la division en langues impériales et langues subalternes ou

dominées, c'est encore la traduction. L'exercice de traduire est toujours d'abord une comparution et une comparaison de deux langues. Et la comparaison comporte toujours une signification d'égalisation. L'étymologie de ce mot le dit assez : il s'agit de poser ensemble sur un pied d'égalité. La traduction est ainsi égalité, équivalence entre deux langues, établissant entre elles une relation de réciprocité dans le geste éthique de les *comparer*. Lorsqu'il a publié en 1920 *Anthologie nègre*, qui est une compilation de contes, récits, mythes africains recueillis par des administrateurs coloniaux ou des ethnologues et traduits en français, Blaise Cendrars, dans la très courte notice de présentation qu'il en a donné, a dit en substance à ses lecteurs : sentez à travers cette traduction de littérature orale combien celle-ci a de la valeur et comme les langues originelles dans lesquelles ces récits furent créés sont belles.

Je vais lire le geste de création de réciprocité dans la manière dont ceux qui ont commencé par être, à titre d'interprètes, de simples auxiliaires de l'administration coloniale, ont élargi leur rôle pour devenir de véritables traducteurs. Nul n'a mieux que le Britannique Lord Thomas Macaulay (1800-1859) défini le rôle de ces interprètes coloniaux en indiquant bien qu'ils ne sauraient être que de simples *truchements*. Dans son fameux discours connu sous le nom de "*Minute on Indian Education*" prononcé devant la Chambre britannique en 1835, et dans lequel il donnait son avis sur le meilleur usage à faire des fonds alloués à "l'amélioration intellectuelle des peuples de l'Inde". Voici ce qu'il déclare :

Nous devons à présent faire de notre mieux pour former une classe qui puisse être celle d'interprètes entre nous et les millions que nous administrons ; une classe de personnes qui seraient des Indiens par le sang et la couleur, mais des Anglais dans leur goût, leurs opinions, leur moralité, et leur intellect. Une classe à laquelle nous pourrions laisser le soin de raffiner les dialectes vernaculaires du pays, d'enrichir ces dialectes par des termes scientifiques empruntés aux lexiques européens, et d'en faire, progressivement, des véhicules en mesure d'apporter la connaissance à la grande masse de la population.

On le voit : aucune réciprocité n'est envisageable et l'interprète, répétons-le, est simple *truchement*. Cela fait deux fois déjà que je répète ce mot, et je voudrais m'y arrêter, car son usage, vous le savez, et son origine en français sont du plus grand intérêt ici. Ce mot, je le rappelle, vient de l'arabe *tardjumân*, qui signifie "traducteur". Et il en

est arrivé en français courant aujourd'hui à avoir le sens d'où finalement toute connotation de traduction semble s'être évaporée, le sens, donc, de simple instrument, de simple moyen par lequel une certaine action est accomplie. Je m'adresse à vous, et vous m'entendez, par le truchement de ce micro. L'idée de traduction est assez évanescence dans cet usage du mot "truchement". Ce que l'on demande donc au "truchement" colonial, c'est d'être simplement le moyen d'un transfert vertical "aux populations que nous administrons", et de faire remonter la simple information sur ces populations, qui permettent aux ordres à transmettre d'être mieux ciblés. C'est une question, au fond, de gouvernementalité, pour parler comme Foucault, des sujets coloniaux.

L'administration coloniale devra faire face à ce paradoxe : on ne peut tout simplement pas confiner celui que sa situation place en position d'intermédiaire dans le rôle purement instrumental de truchement. Inévitablement le truchement jouera de sa situation supposée de simple transmetteur pour en faire celle d'un traducteur. D'abord en manipulant le colonisateur, ensuite, et c'est le plus important, en transformant sa position d'*écrivain interprète* (c'était le titre officiel que lui donnait l'administration coloniale) en celle de ce que j'appellerai *traducteur écrivain* de sa culture et de sa langue.

Je voudrais maintenant illustrer cela en considérant ce qui est probablement le meilleur exemple qui se puisse trouver en Afrique francophone, de l'interprète devenu traducteur. Cet exemple est celui d'Amadou Hampâté Bâ, le penseur, le traditionniste et écrivain malien. En fait, il serait plus juste de dire "écrivain ouest-africain", parce qu'après tout, il est aussi sénégalais, il est aussi ivoirien, il est aussi voltaïque, ou burkinabé comme on dirait plutôt aujourd'hui. Je rappelle brièvement (j'imagine qu'il est connu de tous ici) sa biographie : il se disait lui-même fils aîné du siècle, puisqu'il est né en 1900 ou 1901, mais plus probablement en 1900. (Vous savez qu'en dehors des quatre communes placées toutes au Sénégal qu'étaient Dakar, Rufisque, Gorée et Saint-Louis, tous ceux qui étaient nés en Afrique de l'Ouest étaient des sujets français et l'état civil était très mal tenu pour eux. On naissait à peu près quand on voulait et l'on décidait de la date de sa naissance quand il était question d'aller à l'école.)

Fils aîné du siècle, donc, il lui aura manqué neuf ans pour mourir avec ce même XX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il est décédé en 1991. Réquisitionné

à quinze ans pour entrer à l'école française, alors qu'il menait à ce moment-là ses études coraniques auprès de son maître Tierno Bokar, Hampâté Bâ aurait pu, après ses études primaires en 1921, entrer à ce qui était alors la prestigieuse École normale William Ponty au Sénégal. Mais il refusa d'y aller, et devint pour sa punition (il fut puni par l'administration coloniale) écrivain-interprète. Il remplira cette fonction en Haute-Volta pendant des années (le pays qui autrefois s'appelait Haute-Volta et s'appelle aujourd'hui Burkina-Faso), puis au Mali, tout cela pendant une vingtaine d'années au service de l'administration coloniale.

C'est à partir de 1942, lorsqu'il est remarqué par celui qui était alors le directeur de l'Institut français d'Afrique noire installé au Sénégal, l'IFAN (d'ailleurs, l'IFAN existe toujours, il a simplement changé la signification de son acronyme : pour garder le même acronyme et avoir une certaine continuité dans les publications de l'IFAN, l'Institut français d'Afrique noire est devenu l'Institut fondamental d'Afrique noire. De la même manière qu'on a gardé franc CFA en changeant simplement la signification de l'acronyme).

C'est donc à partir de 1942, quand il est invité par Théodore Monod à le rejoindre à l'IFAN, qu'Hampâté Bâ commencera une carrière que je dis de traducteur, chargé de recueillir et de passer en français les traditions orales, surtout des Peuls. Il le fera en transcripteur bien entendu, mais aussi en (re)créateur et, au fond, c'est là ce qui définit *la tâche du traducteur*.

J'ai parlé de manipulation à propos du rôle de l'interprète. Laissez-moi vous présenter une ou deux pages tirées de la biographie qu'Hampâté Bâ a donnée de son maître et guide spirituel Tierno Bokar, pour montrer ce que c'est, la manipulation de l'administration coloniale par l'interprète. Il s'agit d'une scène de comparution devant celui qui était alors le commandant de la ville malienne de Mopti, dont le nom est monsieur Levavasseur, et celui qui est invité à comparaître par monsieur Levavasseur, c'est Tierno Bokar lui-même, le maître d'Hampâté Bâ, accusé de nourrir des sentiments antifrçais pour avoir rejoint une branche dissidente de la confrérie religieuse Tijâni. Cette branche s'était signalée par des émeutes violentes, alors que l'*establishment* de la même confrérie Tijâni était quant à elle dans les meilleurs termes avec l'administration coloniale. Cette branche dissidente était dirigée par le cheikh Hamallah, et

était donc appelée “hamalliste”, mais portait également le nom de “secte des onze grains”, car les disciples de ce guide récitait dans le rituel mystique une certaine prière en comptant sur les grains de leur chapelet onze fois. Alors que la branche majeure de la Tijâni récitait cette même prière douze fois, d’où l’appellation de “secte des onze grains” considérée comme dissidente par rapport à la norme des douze grains.

Dans la scène que je vais vous présenter, Tierno Bokar, qui a rejoint depuis peu la branche hamalliste de la confrérie, risque, s’il reconnaît cette affiliation aux “onze grains”, d’être condamné par le commandant colonial à la prison pour un certain temps. En présence de dignitaires de la grande famille tijâni des Tall, et d’autres amis, Tierno est donc interrogé par le commandant *via* le truchement qui porte ici le nom d’Oumar Sy (oui, comme Omar Sy, d’Omar et Fred, ou du film *Les Intouchables*. Homonymie pure et simple).

Dès qu’il comparait, le commandant va directement au but et lui parle avec la colère de celui qui ne veut pas de trouble dans le territoire placé sous son autorité. Là, je crois que j’ai le temps de vous lire cette page, car elle en vaut le coup.

C’est Levavasseur qui parle :

– Tierno Bokar, es-tu prêt à retourner à la pratique dont tu es l’un des grands chefs (c’est-à-dire des “douze grains”), et que tout soit dit, oui ou non ?

Le grand interprète Oumar Sy se tourna vers Tierno comme pour s’apprêter à lui traduire les propos du commandant mais, réalisant toutes les fâcheuses conséquences que pourrait entraîner une réponse sincère de Tierno, il prit sur lui d’inventer une phrase anodine, l’essentiel étant que Tierno puisse répondre “oui” en hochant la tête d’une façon bien visible. Il lui “traduisit” donc la phrase suivante :

– Tidjani Aguibou Tall, le chef de Bandiagara, accompagné de notables, est venu au-devant de toi pour que tu partes avec lui à Bandiagara. Es-tu prêt à le suivre ?

Tierno répondit “oui” d’un grand geste de la tête, que le commandant put voir de ses yeux. L’interprète se retourna alors vers ce dernier :

– Tierno Bokar va suivre son frère, qui est tout à la fois son chef et son aîné. Il ne peut aller contre les ordres que lui donne son frère, celui-ci lui demandant de réintégrer la famille, c’est ce qu’il va faire.

Dans l’esprit du commandant Levavasseur, cela signifiait que Tierno rompait avec les “onze grains” et réintégrait sa famille en reprenant les “douze grains”. Pour lui, tout était donc réglé.

[...] C’est ainsi que le commandant Levavasseur, à l’insu de Tierno, fut induit en erreur par une astuce de son grand interprète. Ce dernier, dont la seule intention était d’éviter que son maître fût déporté, ne pouvait

prévoir que cette erreur se révélerait, beaucoup plus tard, très lourde de conséquences pour Tierno Bokar.

Dans le “registre-journal” du Cercle, le commandant écrit :

“Ce jour, Tierno Bokar Salif Tall et les membres de sa famille se sont présentés à moi. Le marabout Tierno Bokar reprend les ‘douze grains’ et abandonne la pratique des ‘onze grains’. Les siens sont venus le chercher. Tout est réglé, l’affaire est close<sup>1</sup>.”

Évidemment l’affaire n’était pas close, mais cela est une autre histoire. Je voudrais analyser rapidement ce que cette scène nous dit du *truchement* en situation coloniale. Levavasseur posait une question fermée qui appelait une réponse par “oui” ou “non” sans ambiguïté et il pouvait ainsi supposer qu’Oumar Sy serait le simple canal par qui ses mots en français se transformeraient en des mots en peul sans que rien du sens absolument clair de sa question se perde dans la traduction. Et en sens inverse, il pouvait compter sur le fait que la réponse de l’accusé lui reviendrait dans la langue impériale *salva veritate*, accompagnée en outre des signes physiques, du *body language*, qui indiquent une réponse positive ou négative et dont on peut penser qu’ils sont universels. Encore que ce ne soit pas toujours vrai...

Or voilà que l’interprète se fait agent et non plus instrument. Voilà qu’il manifeste la réalité de ce que Homi Bhabha a appelé un “troisième espace” au sein de l’empire colonial qui participe à la fois de l’*imperium* et du monde colonisé. Cet espace qui aujourd’hui attire l’attention des historiens de la colonisation et des spécialistes de *Translation Studies* est celui des agents auxiliaires de l’administration, en particulier les interprètes, qui ont redéfini leur rôle comme excédant celui de simple truchement pour devenir celui de véritables *médiateurs culturels*. Un médiateur : voilà ce qu’est Oumar Sy. Alors que Levavasseur veut une situation simple appelant une interaction unilinéaire et une décision qui en découlerait de manière automatique, Oumar Sy sait quant à lui que traduire, c’est prendre en compte la totalité du contexte culturel dans sa complexité et n’est jamais la pure technique de transposition des mots d’une langue dans ceux d’une autre. Pour Levavasseur, les choses ont la linéarité d’une continuité d’équations : *onze grains = anti-France = chienlit = je ne veux pas de ça chez moi*. Alors que pour son interprète, il faut comprendre la totalité et qu’elle

---

1. Amadou Hampaté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, 1980.

ne se laisse pas dire dans une question à laquelle il faut répondre par “oui” ou par “non”. Car “oui” Tierno est bien devenu un membre de la secte des onze grains. Mais “non” il n’est pas fauteur de trouble mais un homme de l’étude, de l’enseignement et de la contemplation (comparé souvent à saint François d’Assise par ceux qui prennent connaissance de son enseignement soufi) qui est passé de “douze” à “onze” pour des raisons purement spirituelles. L’interprétation manipulatrice d’Oumar Sy n’est pas trahison ou trahison du sens, elle est au contraire la véritable *traduction* car elle manifeste la totalité de la situation. Elle est, de ce point de vue, la sincérité même.

Maintenant je voudrais passer, dans la dernière partie de mon propos, à la question du devenir traducteur de l’interprète, qui dans le cas d’Amadou Hampâté Bâ se manifeste pleinement en 1942 lorsqu’il rejoint, donc, l’IFAN. Et ce devenir traducteur signifie surtout que le “troisième espace” sera essentiellement celui de la traduction de l’orature en littérature. Il s’agit non seulement de traduire *stricto sensu* des textes oraux (Amadou Hampâté Bâ le fait dans le cadre de son travail d’anthropologue à l’IFAN), mais de véritablement les recréer, ces textes, dans l’écriture en français. Et dans ce genre excelleront, outre Hampâté Bâ lui-même, des auteurs comme Birago Diop, l’Ivoirien Bernard Dadié, mais aussi Léopold Sédar Senghor, que l’on connaît en général comme poète et philosophe de la négritude, et dont on a tendance à oublier qu’il est également coauteur, avec son compatriote Abdoulaye Sadj, d’un livre de contes, *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre* : un livre de lecture pour classes primaires, qui se présente comme une succession de contes traduits de l’orature et mettant en scène le rusé lièvre – *Leuk* en wolof. Ces contes sont disposés de telle sorte qu’ils forment un véritable récit d’initiation, depuis le moment où Leuk déclare sa propre naissance, jusqu’au moment où il finit d’éduquer le fils de l’Homme, frère du Lion, roi de la jungle, à sa responsabilité de gouverner avec cette sagesse qu’il a acquise, cette autre jungle qu’est le monde des humains. Senghor et Sadj redisposent les contes de l’orature selon un arc qui en fait un récit à peu près continu, et un récit d’initiation magnifique. Je vous conseille de lire *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre*, et de l’acheter pour vos enfants, ils se régaleront.

Voilà, sur un exemple, ce que veut dire ici recréer, en écriture, l’orature, dans la fidélité et la trahison assumée qui sont constitutives de l’acte



de traduire. On pourrait dire la même chose du recueil constitué par Bernard Dadié sous le titre *Le Pagne noir*, ou des *Contes d'Amadou Koumba* et des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* de l'écrivain sénégalais Birago Diop.

Justement ce dernier aimait à déclarer que dans sa reprise créatrice des textes oraux, il n'était que le traducteur, c'est-à-dire un pâle imitateur, de la performance orale autrement plus belle et plus vivante du griot Amadou Koumba. En accolant sur la couverture du livre *Birago Diop* et *Amadou Koumba*, il inscrivait ainsi les noms du traducteur et du véritable auteur des textes. Senghor, dans la préface qu'il a donnée au livre de son ami, nous le dit : il ne faut pas s'y tromper. Si Birago Diop se déclare ainsi simplement le *traduttore* et donc inévitablement le *tradittore* du griot, c'est simple coquetterie. Il est en réalité le créateur de ces histoires qui acquièrent une vie autre, pleine, forte, nouvelle dans une langue qui n'est plus étrangère dès lors qu'elle accueille en son sein l'orature au service de laquelle elle se met.

Parce qu'il faut faire le constat que dans le texte traduit, sous lui existe et se tient la langue de laquelle la traduction s'est effectuée. C'est ce qu'avait, du reste, noté Jean-Paul Sartre dans *Orphée noir*, la préface à l'anthologie poétique de Senghor dont il avait ainsi fait un manifeste pour la négritude. Sartre lisait en effet dans l'écriture des poètes noirs et malgaches d'expression française, une manière pour l'Empire de s'appropriier la langue du colon, de la détourner pour la faire servir une autre ontologie, une autre esthétique, une autre vérité que celle du colon. Le texte de Sartre reste une des meilleures définitions de ce que c'est que contre-écrire.

Il remarquait aussi que chez nul autre mieux que chez Birago Diop on ne sentait, dans le français du plus pur classique qu'écrivait ce poète qui était avant tout un conteur, la présence de la langue et de l'orature africaines qu'il pratiquait aussi. Et c'est cette coprésence des langues qui fait le style si caractéristique de l'œuvre de Birago Diop. On trouve cette coprésence affichée, tonitruante même, dans les romans d'Ahmadou Kourouma.

Je trouve dans cette coprésence une illustration de ce que disait Antoine Berman de la traduction : son essence est d'être une ouverture, un dialogue, une fertilisation croisée, un décentrement. La traduction est "mise en contact" ou elle n'est pas, concluait-il dans *L'Épreuve de l'étranger*.

Je vais conclure d'un mot en revenant sur la question : contre-écrit-on vraiment, c'est-à-dire écrit-on contre le colonialisme et la domination linguistique lorsqu'on se contente de mettre son talent et son plaisir d'écrire au service d'une traduction dans la langue impériale de contes de la littérature orale ? Pour le dire brutalement et en reprenant une réplique de la pièce de Camus, *Caligula* : est-ce que cela ne manque pas un peu de sang ? Sartre, qui n'a jamais manqué d'appeler à la contre-violence révolutionnaire et de la célébrer jusque dans les excès où elle peut entraîner, l'a bien vu : simplement dire la beauté d'une femme noire et exprimer le désir que l'on a d'elle dans une langue qui ne semblait faite que pour identifier la beauté féminine mais aussi la vertu et la pureté à la blancheur, dire l'être noir dans une langue où il allait de soi qu'être c'est être blanc, cela pouvait aussi apparaître la plus radicale, la plus violente contre-écriture, en même temps que l'affirmation de l'égalité, de la réciprocité que la traduction entre les langues. Après tout, si une Hélène disait : "Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle", et qu'on se rende compte que l'Hélène en question n'est pas blonde aux yeux bleus mais noire aux "yeux de pétales de nénuphar" comme dirait Senghor, cela fait de la contre-écriture. Car c'est dans cette contre-écriture que s'effectue l'expérience la plus précieuse qu'offre la traduction, si on y réfléchit, qui est celle du décentrement. Un décentrement où se défait la langue impériale. Cette langue découvre, dans le décentrement, dans la lecture des textes qui sont à la fois en français et pas en français, qui sont totalement reconnaissables mais qui sont également d'une langue absolument inouïe, elle découvre qu'elle n'est pas l'incarnation de l'universel, qu'elle n'est pas le *logos* en personne mais qu'elle est simple langue parmi d'autres langues.

À ce que Macaulay tenait pour l'évidence d'une situation exceptionnelle faite à la langue anglaise, impériale par vocation, il est ainsi alors répondu dans les mots de Ngugi wa Thiong'o, le Kenyan, que la langue des langues, c'est la traduction. Merci.

JÖRN CAMBRELENG

Merci beaucoup, Souleymane Bachir Diagne. C'est donc maintenant le moment des questions, je vais faire passer le micro.

DE LA SALLE

Merci pour votre présentation qui était très riche. Je me demandais si cette réciprocité qui existe dans l'acte de traduire, existe aussi dans

l'acte de parler une langue ; en la teintant d'un accent, existe-t-il un mécanisme similaire ?

SOULEYMANE BACHIR DIAGNE

Je crois, de ce point de vue-là, aux forces de diversification que les accents peuvent introduire dans une langue. Si on ne prend qu'une langue, d'une certaine façon elle est toujours multiple. Les accents sont des marqueurs de multiplicité, des marqueurs d'un certain décentrement. Quelqu'un comme moi qui vis aux États-Unis apprécie beaucoup le fait que les accents sont tellement multiples qu'il n'y a pas d'accent américain. Par conséquent, quel que soit votre accent, vous êtes new-yorkais. Surtout pour New York. Parce que tout le monde est très différent, tout le monde vient d'un peu partout, et il y a des accents extrêmement différents, et c'est une manière, je crois, pour la diversité, d'habiter des langues autrement.

Les langues qui sont des langues très normatives, où il faut faire l'effort de prononcer le *r* comme il est prononcé à Paris, etc., de ce point de vue-là, sont des langues qui, d'une certaine façon, ne se prêtent pas beaucoup à cette diversification, à cette démultiplication, me semble-t-il. Je n'avais pas envisagé cette question, mais je serais prêt à aller dans la direction qu'elle indique, pour dire qu'il y a déjà une manière de fabriquer du décentrement par les accents à l'intérieur d'une seule et même langue.

DE LA SALLE

Merci pour votre intervention. Est-ce que, dans la contre-écriture que vous évoquez, il existe un projet politique ?

SOULEYMANE BACHIR DIAGNE

Je vous remercie pour cette question, parce qu'il est vrai que le projet politique est absent de mon propos. Ce que j'ai essayé de dire, c'était justement que même le propos le plus anodin, le propos qui consiste simplement à dire : "Je fais passer des récits oraux de ma langue à la langue française", rien que cela est déjà un geste politique. Parce que c'est un geste de création d'égalité et de réciprocité dans un espace qui, par définition, est un espace inégalitaire et un espace de domination. Évidemment, là-dessus se greffe aussi le projet politique. Il y a là derrière le geste d'une affirmation. J'ai cité les auteurs de la négritude, j'ai cité Senghor : la négritude, elle, se donne de manière tout à fait explicite comme un projet non seulement de contre-écriture mais

aussi comme un projet politique d'affirmation d'une égalité réelle dans une citoyenneté partagée, qui était une manière de condamner, de toute façon, le système colonial. Puisque le système colonial ne pouvait vivre que sur la distinction radicale entre un *imperium* et un monde colonisé.

Ce qui m'a intéressé ici, ce n'est pas le discours qui se donne explicitement pour réponse politique, si vous voulez, à la situation coloniale. C'est très simple de parler de contre-écriture en commentant à l'infini le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. Il est vrai qu'Aimé Césaire est un poète en colère, et on ne peut ignorer, quand on le lit, qu'il est un poète en colère. C'est véritablement de la lave en fusion, il est tout le temps en colère. Alors que si je le compare à son *alter ego* et son frère jumeau en négritude Senghor, Senghor a des colères plus froides que Césaire. On dit souvent que Senghor était plus accommodant avec le système colonial, alors qu'Aimé Césaire, lui, serait l'enfant terrible du colonialisme, qu'il a dénoncé, etc. Et en fait, dans le détail, quand on lit les propos de Senghor, on se rend compte que Senghor était capable de colères froides et d'une sorte d'humour qui le caractérisait, qui pouvait être bien plus dévastateur, au fond, que les colères violentes et éruptives d'Aimé Césaire.

Je vous donne un exemple. En 1937, Senghor, qui vient de réussir à l'agrégation de grammaire en 1935, rentre pour la première fois au Sénégal depuis très longtemps, depuis qu'il en est parti en 1928, après son bachot. Il est donc précédé par sa réputation, il est le premier Africain noir à avoir été reçu au concours de l'agrégation, et il revient au pays tout auréolé de cette gloire. L'administration coloniale, installée à Dakar, qui était l'administration coloniale pour toute l'Afrique occidentale française, se dit qu'il y a là un bon coup à jouer ; on va lui faire faire une grande conférence où le tout Dakar viendra, où l'on amènera la jeunesse des écoles pour venir écouter, et on lui demandera de faire un discours, qui montrera l'excellence de la mission civilisatrice française. Parce qu'on ne peut pas imaginer meilleure réussite que de pouvoir présenter aux Africains de l'Ouest un agrégé de grammaire, et ceci grâce à qui ? Grâce à la mère-patrie ! Il était convenu que Senghor pouvait parler de ce qu'il voulait. En réalité, ce qui lui était demandé, c'était simplement de monter sur l'estrade et de montrer à quel point il était savant. On lui demandait de parler en français, de mettre les subjonctifs imparfaits là où il

fallait, de mettre quelques citations en latin là où il fallait. Vous avez remarqué mon *salva veritate*, tout à l'heure ?!

*(Rires dans la salle.)*

*Well...* il faut bien donner à rire en cette période qui ne donne pas tellement à rire !... Et le tour était joué... Senghor commence sa conférence en disant : “Vous savez, je suis heureux qu'on m'ait invité comme agrégé de grammaire, mais je vais parler comme ce que je suis, et que je n'ai jamais cessé d'être, c'est-à-dire le paysan sérère que je suis, etc.” Et son discours devient, et je vous le cite parce qu'il est tout à fait au centre de notre propos ici, un éloge du bilinguisme, ce bilinguisme que j'ai illustré, où il dit que l'avenir est à celui qu'il appelle, en reprenant un terme du philosophe de la *Harlem Renaissance*, Alain Locke, “l'homme nouveau” : l'homme nouveau sera l'homme bilingue, qui parlera parfaitement le français, mais également parfaitement le bambara, parfaitement la langue impériale, mais également parfaitement le wolof, le sérère, etc., et qui sera capable de penser et de vivre entre les langues. Et donc, voilà qu'invité à faire briller l'excellence de la langue impériale, Senghor, tranquillement, sans aucune violence, en mettant tous les subjonctifs imparfaits qu'on lui demandait de mettre, déclare que la langue française est une langue au même titre que le bambara, que le sérère, que le wolof. Il établit cette comparaison, cette mise sur un pied d'égalité des langues, en disant que justement, l'avenir est à celui qui saura naviguer entre les langues, vivre de langue à langue. Et l'administration coloniale ne sait pas trop quoi faire de cela. Quand il a fini, tout le monde applaudit, les journaux publient le texte sans aucun commentaire, on ne sait pas si c'est du lard ou du cochon. Et c'est ça, le type de texte qui, sans être politique (et c'est en cela que je réponds à votre question), est de la plus radicale des révolutions. Voilà le genre de texte qui m'intéresse : non pas ceux qui se déclarent, qui se montrent, qui se manifestent violents, mais ceux qui, par leur simple existence, remettent en question un ordre établi. Et c'est en ce sens que j'ai essayé de dire que toute traduction, fût-elle celle d'un simple conte mettant en scène la belle histoire de Leuk-le-lièvre, devient un geste politique, un geste anticolonial.

LUCILE LECLAIR

Bonjour, merci beaucoup pour votre magnifique conférence, qui

m'a beaucoup apporté. À un certain moment, vous avez dit que dire "être noir" dans une langue où l'être est présumé blanc, est un détournement, et on est bien d'accord. Je voulais savoir si dire "être femme" ou "être un sujet féminin" serait un détournement dans le même sens, ou différemment, ou pas du tout.

SOULEYMANE BACHIR DIAGNE

Absolument. Et c'est effectivement le cas. Aujourd'hui, c'est un geste postcolonial de ne pas supposer que quand on parle une langue censée être neutre, on utilisera tout naturellement "il" quand on parlera d'une personne en général. Le simple fait, parfois, de dire "elle" à la place de "il" attire l'attention. Et ça aussi, c'est un geste important. Faire en sorte de faire dégorger à la langue cette charge qu'elle a, qui fait que de manière tranquille et toute naturelle, elle suppose que l'être est mâle, masculin, c'est du même ordre, c'est le même type de réponse qui, sans être violente ni tonitruante, sans être une réponse explicitement politique, pose un acte politique important. Pouvoir dire "madame la ministre"... j'aurais tellement aimé pouvoir dire aux États-Unis "madame la présidente", mais ça attendra. Surtout en philosophie : en philosophie, c'est Catherine Malabou qui dit que ça ne va pas de soi de s'installer simplement dans le discours philosophique et de le reprendre là où il a continué, parce qu'après tout, quand on est une femme ou quand on appartient aux minorités dites "ethniques", on se rend compte très souvent qu'on est le point zéro du discours philosophique. Vous savez, c'est une expérience très intéressante. Vous lisez un philosophe, vous êtes de plain-pied avec lui. Le philosophe dit "je", vous vous mettez à sa place en disant "je". Et puis, au détour d'une phrase, il va donner un exemple sur les Africains, ou sur les femmes, et vous vous retrouvez projeté à la marge de ce qu'il est en train de dire. Ça, c'est la nature profonde, aussi, des discours philosophiques, et c'est ce qui rend intéressant ce geste, simplement, d'utiliser la langue d'une manière qui soit inclusive et qui ne soit pas exclusive.

JÖRN CAMBRELENG

Merci pour cette belle conclusion.

*(Applaudissements.)*



## POUR UN IMAGINAIRE HÉTÉROLINGUE

*Conférence de Myriam Suchet*

Bonjour à toutes et à tous,

Please let me empezar con ganz warme remerciements, 有り難う御座います de votre invitation – c’est un véritable honneur et un grand plaisir de prendre part à ces Assises de la traduction littéraire.

Merci aussi à Souleymane Bachir Diagne d’avoir ouvert de manière magistrale les portes d’une maison de la sagesse, une auberge où accueillir “l’autre en tant qu’autre”, pour citer Antoine Berman à mon tour. Et je crois qu’il faut préciser, tout particulièrement en ces temps à la fois douloureusement crispés et redoutablement difficiles à penser, que cet accueil de “l’autre en tant qu’autre” ne désigne pas l’hospitalité accordée à un autre moi-même (un *alter ego*) mais à une autre manière d’être soi.

Dans un remarquable ouvrage où il présente d’ailleurs le mythe de Babel comme une bénédiction – après tout, sans différence des langues, il n’y aurait ni traducteurs, ni traductrices ! –, François Ost explique ceci :

[...] on peut se demander si la position de l’*alter ego* est réellement satisfaisante et vraiment susceptible de surmonter le dilemme qui était celui de Colomb face à l’Indien. Car, enfin, cette conception de l’autre comme *alter ego* est encore une position définie à partir de l’*ego* : l’autre est un autre *moi-même* (différences et ressemblances comprises). [...] Si ces craintes sont fondées, le retournement décisif consisterait non plus à considérer autrui comme un autre moi-même, mais, à la manière de Ricœur, de poser le “soi-même comme un autre”. Autrement dit : à faire passer la différence au sein du “soi” lui-même<sup>2</sup>.

---

2. François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009, p. 284.



François Ost évoque, avec “Colomb face à l’Indien”, la rencontre inaugurale du Nouveau Monde et de l’impérialisme européen dans une scène que l’on retrouve aussi chez Todorov<sup>3</sup>. La traduction sert alors non seulement à affermir son emprise sur les territoires “découverts” et leurs habitants, mais aussi à masquer les différences au sein de chaque langue, comme si l’on pouvait parler “en indien” ou “en espagnol”. Or, si l’on suit François Ost, l’opposition entre le soi et l’autre qui semblait incommensurable, irréductible, n’est pas absolue. Cette opposition s’oppose elle-même, en fait, à une autre manière de poser le problème : on peut changer de référentiel ou de logiciel de pensée – et c’est là “le retournement décisif”. Cela revient à dire que l’opposition *ego/alter ego* n’a plus cours dans le logiciel de pensée proposé par François Ost. Il faudrait poser à la place de l’*ego* autre chose que lui et qui ne serait pas non plus sa duplication comme autre (puisque l’*alter ego* “est encore une position définie à partir de l’*ego*”). Comment se figurer cet autre qui ne serait pas un double du même mais une “différence au sein du ‘soi’ lui-même” ? Peut-être ainsi : *ego* ? J’utilise ici un vieux truc plus ou moins efficace qui consiste à écrire sous rature pour indiquer que nous ne disposons pas de meilleur mot mais qu’il n’est pas vraiment adéquat. Il peut valoir la peine, au regard de la problématique de ces Assises, de mentionner que l’artiste Kader Attia vient de réactiver cette tactique de l’écriture sous rature en dénommant “*La Colonie*” un nouveau lieu de convivialité, d’art et de recherche qu’il vient d’ouvrir tout près de la gare du Nord, à Paris.

On peut espérer que la traduction permette de mieux se figurer ce qui se joue dans le logiciel de pensée qui refuse d’opposer “ego” et “alter ego”. Mais ce n’est pas évident, car la traduction est elle-même traversée de dichotomies qui relèvent de ce référentiel : opposer source et cible, par exemple, ou trahison et fidélité, c’est prolonger le mode de pensée qui fait passer la différence entre le soi de l’autre. Mon hypothèse est que les littératures dites “postcoloniales” permettent de sortir des petites boîtes ontologiques, des catégories naturalisées et des identités essentialisées, dans la mesure où elles ne sont pas simplement écrites dans une autre langue : à mes yeux, elles mettent en œuvre “la langue” autrement.

---

3. Tzvetan Todorov, *La Conquête de l’Amérique. La question de l’autre*, Paris, Seuil, 1982.

Le “postcolonial” est la cheville ouvrière de ces Assises, même si Santiago Artozqui explique le choix de ne pas employer le terme, ce qui est sans doute judicieux. L’intitulé “L’Empire contre-écrit” résonne néanmoins dans toute une constellation liée aux études post-coloniales. C’est d’abord, bien sûr, une allusion explicite à un film américain dont le titre est repris dans un ouvrage fondateur de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin : *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, paru en 1989. Les auteurs font aussi référence à un article de Salman Rushdie portant le même titre – cela aussi a déjà été rappelé et j’y reviendrai. Florian Alix, Anne-Sophie Catalan, Claire Ducournau, Tina Harpin, Estelle Olivier, Cyril Vettorato et moi-même avons à notre tour repris le nom du livre pour un ouvrage collectif : c’est en tant que “Collectif Write Back” que nous apparaissions sur la couverture des actes du colloque *Postcolonial Studies : modes d’emploi* (Presses universitaires de Lyon, 2013). Vous aurez sans doute remarqué que nous avons fait le choix de ne traduire aucun de ces termes...

Au sein de notre équipe, j’étais celle qui travaillait le plus directement la question de la traduction. J’espérais m’outiller pour analyser des textes qui me résistaient sous cette forme, par exemple :



Il se calma d’un coup, lorsque apparut le “mot” arabe “kalma” avec son équivalent savant “kalima” et toute la chaîne des diminutifs, calembours de son enfance : “klima”... La diglossie “kal(i) ma” revint sans que disparût ni s’effaçât le mot “mot”. Tous deux s’observaient en lui, précédant l’émergence maintenant rapide de souvenirs, fragments de mots, onomatopées, phrases en guirlandes, enlacées à mort : indéchiffrables<sup>4</sup>.

---

4. Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

Parfois je pouvais identifier la langue, mais pas la déchiffrer<sup>5</sup>. Parfois je ne pouvais même pas être sûre de savoir d'emblée de quelle langue il s'agissait<sup>6</sup>.

Toute une bibliographie traite des rapports entre écritures postcoloniales et traduction, le plus souvent pour employer cette dernière comme une image, une analogie ou une métaphore. Voici un exemple :

Translation as metaphor for post-colonial writing, for example, invokes the sort of activity associated with the etymological meaning of the word: translation as the activity of carrying across [...]. However that might be, in this enquiry I am not using translation as a metaphor of transportation across (physical, cultural or linguistic) space or boundaries: instead, interlingual literary translation provides an analogue for post-colonial writing<sup>7</sup>.

La traduction comme métaphore de l'écriture postcoloniale évoque, par exemple, le type d'activité associé avec le sens étymologique du mot : la traduction comme activité de transporter à travers [...]. Quoi qu'il en soit, dans cette étude, je n'emploie pas la traduction comme une métaphore du transport à travers des espaces ou des frontières (physiques, culturelles ou linguistiques). En revanche, la traduction littéraire interlinguistique fournit un *analogon* à l'écriture postcoloniale.

L'un des plus célèbres théoriciens des Postcolonial Studies, Homi Bhabha, explique (je souligne) :

**[I use “translation”]** not in a strict linguistic sense of translation as in a “book translated from French into English”, but **as a motif or trope** as Benjamin suggests for the activity of displacement within the linguistic sign. [...] For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the “third space” which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom<sup>8</sup>.

**[J'utilise “traduction”]** non au sens linguistique strict qui est le sien dans une expression comme “livre traduit en français depuis l'anglais”, mais

---

5. Loh Vyvyan, *Breaking the Tongue*, New York, W. W. Norton & Co, 2005.

6. Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, Berkeley, University of California Press, 2001.

7. Maria Tymoczko, “Post-colonial writing and literary translation”, dans Susan Bassnett et Harish Trivedi (éd.), *Postcolonial Translation Theory and Practice*, Londres, Routledge 1999, p. 19-20.

8. Homi Bhabha, “The Third Space”, dans Jonathan Rutherford (éd.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, p. 210-211.

**comme motif ou trope**, comme Benjamin suggère de le faire à propos de l'activité de déplacement à l'intérieur du signe linguistique. [...] Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le "tiers-espace" qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établir de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun<sup>9</sup>.

De son côté, Samia Mehrez affirme :

The postcolonial texts, frequently referred to as "hybrid" or "métissés" because of the culturo-linguistic layering which exists within them, have succeeded in forging a new language that defies the very notion of a "foreign" text that can be readily translatable into another language. With this literature we can no longer merely concern ourselves with conventional notions of linguistic equivalence, or ideas of loss and gain, which have long been a consideration in translation theory. For these texts written by postcolonial bilingual subjects create a language "in between" and therefore come to occupy a space "in between"<sup>10</sup>.

[Les textes postcoloniaux, souvent qualifiés d'hybrides ou de métissés en raison de la stratification culturelle et linguistique qui les sous-tend, ont réussi à forger un langage nouveau qui défie la notion même de texte "étranger" qui serait prêt à se laisser traduire dans une autre langue. Avec cette littérature nous ne pouvons plus nous en tenir simplement aux conventionnelles notions d'équivalence linguistique ou aux idées de perte et de gain qui ont longtemps fait l'objet de l'attention de la théorie de la traduction. Car ces textes, écrits par des individus postcoloniaux bilingues, créent une langue "entre-deux" et en viennent, de ce fait, à occuper un espace "entre-deux".]

Samia Mehrez m'a permis de comprendre que l'usage métaphorique de la traduction ne peut pas rendre compte des textes qui m'intéressent. Car ces textes, précisément, *ne traduisent pas*. En revanche, ils imposent de repenser en d'autres termes ce qu'implique l'acte de traduire. Il ne faut donc pas partir de la théorie, mais du grain des textes, qui parfois irrite comme un grain de sable, pour comprendre ce qui se passe.

---

9. Traduction par Christophe Degoutin et Jérôme Vidal, *Multitudes* 26, 2006, <http://multitudes.samizdat.net>

10. Samia Mehrez, "Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text", dans Lawrence Venuti (éd.), *Rethinking Translation, Discourse, Subjectivity, Ideology*, New York, Routledge, 1992, p. 121.

Je vous propose donc, pour envisager les rapports entre écritures postcoloniales et traduction, le déroulé suivant : nous partirons d'un texte littéraire analysé au plus près, pour envisager ensuite quelques saisies le long de ce que j'appelle le "continuum hétéro-lingue" et, finalement, envisager les conséquences de ce parcours pour la pratique et la théorie de la traduction.

## 1. Le texte "de départ"

*The Voice* est un roman écrit par Gabriel Okara, publié au Nigeria en 1964. L'histoire est à première vue celle d'un homme, Okolo, en quête de valeurs qui resteront masquées par l'indéfini "it". Son anticonformisme suscite la colère des Anciens du village d'Amatu au point de conduire le héros à l'exil puis à la mort. Mais l'aventure est tout autant celle de "la langue" anglaise.

Gabriel Okara est né en avril 1921 à Bomoundi, État de Bayelsa. Sa langue maternelle, l'ijaw (ou ijo), est une langue tonale. Il est connu avant tout comme poète, collabore très tôt avec la revue *Black Orpheus* fondée à Ibadan (1956) par Ulli Beier, et reçoit le Commonwealth Poetry Prize en 1979. *The Voice* est son unique roman – d'ailleurs considéré par d'éminents critiques comme un poème en prose<sup>11</sup>.

Voici le tout début du texte :

Some of the townsmen said Okolo's eyes were not right, his head was not correct. This they said was the result of his knowing too much book, walking too much in the bush, and others said it was due to his staying too long alone by the river.

So the town of Amatu talked and whispered. Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow. Everything in this world that spoiled a man's name they said of him, all because he dared to search for it. He was in search for it with all his inside and all his shadow<sup>12</sup>.

Plus l'anglais vous est familier d'ordinaire, plus cet incipit peut vous paraître étrange. Okara lui-même décrit son travail d'écriture comme une forme de traduction littéraire :

---

11. Bernth Lindfors, "Gabriel Okara: the Poet as Novelist", *Pan-African Journal*, 4(4), 1971, p. 422.

12. Gabriel Okara, *The Voice*, Lagos, Africana Publishing Co, 1969 [1964, Londres, André Deutsch].

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as his medium of expression. I have endeavoured in my works to keep as close as possible to the vernacular expressions<sup>13</sup>.

[En tant qu'écrivain qui entend tirer profit des idées, de la philosophie, du folklore et du langage imagé de l'Afrique au maximum de leurs possibilités, je pense que la seule façon de les utiliser efficacement est de les traduire presque littéralement de la langue maternelle de l'auteur africain à la langue européenne, quelle qu'elle soit, qui est sa langue d'expression. J'ai tenté dans mes œuvres de rester aussi proche que possible des expressions vernaculaires.]

Une telle explication revient à poser frontalement deux entités aussi distinctes qu'homogènes, comme s'il existait une entité "Afrique" et une entité "Europe", parlant chacune une langue une. Pourtant, "l'africain" ("the African language"), ça n'existe pas – et je salue au passage la collection "Afriques" au pluriel, impulsée par Bernard Magnier chez Actes Sud. Gabriel Okara devait bien le savoir !

En réalité, l'opposition ne se trouve pas entre "the African language" et "whatever European language", mais entre deux positions de politique littéraire – et donc poétique – interne au champ littéraire africain. Si l'on y regarde mieux le contexte de parution de cet essai, à savoir le numéro 10 du journal *Transition* de 1968, on voit que le texte d'Okara figure en face d'un article ouvertement plus polémique d'Obiajunwa Wali, intitulé "The Dead End of African Literature". Dans ce texte, Wali affirme que les auteurs africains mèneront la littérature dans une impasse tant qu'ils n'abandonneront pas les langues imposées par les empires coloniaux européens. C'est donc entre les deux positions antagonistes prises par deux écrivains du Nigeria, et non ailleurs, que se trace une ligne de fracture.

D'ailleurs, un examen plus précis du texte révèle le caractère fictif de l'explication traductionnelle invoquée par l'auteur de *The Voice*. Chantal Zabus, suivant les explications d'Okara et en collaboration avec un linguiste, Kay Williamson, s'est efforcée de restituer les strates du palimpseste :

---

13. Gabriel Okara, "African Speech... English Words", *Transition*, n° 10, 1963, p. 15-16.

“To every person’s said thing listen not” (*Voice*, p. 7)  
*Kémè gbá yémò sè pòù kúmò\**  
 Man said things all listen not

“He always of change speaks” (*Voice*, p. 66);  
*Yémò dèìminì bára sèrimòsè èrì èrèminì\**  
 things changing how always he (is) speaking

14

La première ligne, placée entre guillemets et suivie de la référence entre parenthèses, est une citation du roman, qui isole un énoncé non standard en anglais. La deuxième ligne, en italique et suivie d’un astérisque, est une traduction en ijaw de cette citation. La troisième ligne retraduit en anglais la traduction ijaw. Or, manifestement, la troisième proposition n’est pas identique à la première. Il n’y a donc pas “traduction”, contrairement à ce qu’affirme Okara. Plus encore : l’ijaw n’est pas une trace sous-jacente, un sous-texte qui apparaîtrait en grattant la surface d’écriture du roman pour exhumer des couches plus profondes. Au contraire, c’est un *effet* produit à la lecture. Et c’est bien le coup de force de ce roman que de donner l’impression à un lectorat anglophone (qui ne maîtrise le plus souvent pas le moindre mot d’ijaw) d’entendre résonner une langue qu’il suppose, mais ne connaît pas.

Prenons plus précisément l’exemple du substantif “inside”. Si l’on suit Okara, il apparaîtrait dans le texte parce qu’il serait au plus proche de l’ijaw “biri”, qui signifie en anglais “courage” :



Selon cette représentation, nous aurions affaire à un simple calque lexical. Mais on peut soupçonner une autre proximité, avec une autre langue poétique cette fois : celle de Manley Hopkins. Un entretien de l’auteur avec la même Chantal Zabus révèle, en effet, l’importance de ce poète – et plus précisément de l’un de ses termes de prédilection qui résonne fortement avec cet étrange “inside” : “inscape”.

14. Chantal Zabus, “Under the Palimpsest and Beyond: The “Original” in the West African Europhone Novel”, dans Geoffrey Davis et Hena Maes-Jelinek (éd.), *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1989.

Zabus: [...] Did Hopkins influence you?

Okara: Of course, he did. I like his concept of inscape. What you see is not it. There is something behind what you see. The essence of man, tree or mountain. They are telling us things which the casual looker misses. There is a human form I can see looking at you now. But the essential self is what you do not see; it is the spirit<sup>15</sup>.

[Z. : [...] Hopkins vous a-t-il influencé ?

O. : Bien sûr. J'aime bien son concept d'inscape. Ce que vous voyez ; ce n'est pas ça. Il y a quelque chose derrière ce que vous voyez. L'essence de l'homme, de l'arbre ou de la montagne. Ils nous disent des choses qu'un regard non averti ne peut pas percevoir. Je peux voir une forme humaine maintenant que je vous regarde. Mais l'essentiel de l'être n'est pas ce que vous voyez ; c'est l'esprit.]

Peut-être n'y a-t-il pas à choisir entre la proximité avec une langue ijaw imaginée par le texte et celle établie avec un ancêtre en poésie. Ce qui importe en revanche, c'est de souligner la divergence entre deux conceptions inverses de "la langue". La première est celle du référentiel monolingue, qui correspond à l'équation qui veut que (une langue une et indivisible) = (un sujet parlant stable et homogène) = (un État-Nation). Dans cette représentation, chaque langue, naturalisée, ressemble à une grille qui détermine une vision du monde que l'on pensera incommensurable avec toute autre, intraduisible.

L'autre conception, bien plus dérangement, ne présuppose pas plus une langue indivisible qu'un monde à un seul centre de vision. La discussion qui a suivi la conférence de Souleymane Bachir Diagne a bien montré, je crois, que l'ordre du discours est, précisément, de l'ordre *du discours* : ce n'est pas "la langue" qui pourrait être fasciste mais ce que nous décidons de dire et de taire dans nos actes de parole. "La langue" n'existe que sous la forme d'une foulditude de pratiques de discours – dans les termes d'Henri Meschonnic :

D'une langue, de toute langue, on n'a que des discours. C'est ce truisme qu'il faut quand même énoncer, quitte à braver le ridicule – mais le génie et la clarté française sont là pour rappeler que ce n'est pas inutile : que le mode d'existence d'une langue et le mode d'existence du discours sont radicalement différents<sup>16</sup>.

---

15. Chantal Zabus, "Of Tortoise, Man and Language. An Interview with Gabriel Okara", dans H. G. Ehling, *Critical Approaches to Anthills of the Savannah*, Londres, Rodopi, 1991, p. 104.

16. Henri Meschonnic, "Présentation", *Et le génie des langues ?*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 31.



Pour le redire avec Abdelkébir Khatibi, dont je citais *l'Amour bilingue* en introduction : “La langue française n’est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la défont<sup>17</sup>.” C’est pour souligner le caractère à la fois construit et fictif des contours de ce que l’on désigne, au défini singulier, “la langue” que j’emploie les guillemets ici, un peu à la manière de la rature plus haut. Cécile Canut rappelle la dimension coloniale et impérialiste de cette construction linguistique lorsqu’elle explique :

La notion de “langue” telle qu’elle est posée par les linguistes ne peut être traitée comme une donnée du réel : ainsi posée, elle est une construction idéologique issue en grande partie de l’Occident pour lequel la langue est un élément identitaire. Assimiler la langue à une substance, voire une “essence”, empêche toute compréhension des pratiques fluctuantes des locuteurs, déterminées par un ensemble complexe de phénomènes à la fois discursifs et pratiques<sup>18</sup>.

La bascule d’une représentation homogénéisante de “la langue” à un imaginaire fluctuant des actes de discours modifie aussi la représentation que l’on peut avoir de soi-même. Nous voilà donc au “retournement décisif” souhaité par François Ost. De même que “la langue” ne cesse de se faire et de se défaire au gré des actes de discours, de même aucun “je” n’est jamais en parfaite adéquation avec le sujet qui l’énonce. Comme l’explique Linda Alcoff :

[...] in speaking for myself, I am also representing myself in a certain way, as occupying a specific subject-position, having certain characteristics and not others, and so on. In speaking for myself, I (momentarily) create my self – just as much as when I speak for others I create their selves – in the sense that I create a public, discursive self, which will in most cases have an effect on the self experienced as interiority. [...] The point is that a kind of representation occurs in all cases of speaking for, whether I am speaking for myself or for others, that this representation is never a simple act of discovery, and that it will most likely have an impact on the individual so represented<sup>19</sup>.

[lorsque je parle en mon propre nom, je me représente moi-même sous certains aspects, en tant que j’occupe une position de sujet spécifique, en tant que je possède certaines caractéristiques et non d’autres, etc. Lorsque

---

17. Abdelkébir Khatibi, “Bilinguisme et littérature”, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 188.

18. Cécile Canut, “Pour une nouvelle approche des pratiques langagières”, *Cahiers d’études africaines* 163-164, 2001, <http://etudesafricaines.revues.org/document101.html>, consulté le 24 août 2010.

19. Linda Alcoff, “The Problem of Speaking for Others”, *Cultural Critique*, n° 20, 1991-1992, p. 10.

je parle en mon propre nom, je me crée moi-même (momentanément) – exactement comme je crée les autres lorsque je parle en leur nom – dans le sens où je crée un sujet public, discursif, qui aura dans la plupart des cas un effet sur le sujet éprouvé comme intériorité. [...] Ce qu’il faut souligner, c’est qu’une forme de représentation se produit à chaque fois que je parle “au nom de”, qu’il s’agisse de parler en mon propre nom ou au nom des autres, que cette représentation n’est jamais une simple découverte, et qu’il est fort probable qu’elle aura un impact sur l’individu ainsi représenté.]

Pour essayer de mieux se figurer ce qui est en jeu ici, je vous propose de regarder de plus près la photographie de Lea Lund au frontispice de notre programme. Le site de la galerie cite le modèle, Erik K, et explique :

Erik K nie être un “sapeur”, membres d’un mouvement vestimentaire ultra-stylé, né après l’indépendance du Congo-Brazzaville et du Congo-Kinshasa chez les jeunes et qui est pourtant affilié au dandynisme. “Je ne me mets pas en scène, je suis moi-même, je suis un dandy, peut-être, et encore, j’aime simplement l’élégance<sup>20</sup>.”

La négation du “dandysme”, l’affirmation “je suis moi-même” et l’emploi de l’adverbe “simplement” convergent pour revendiquer une authenticité valorisée par opposition à une mise en scène de soi suspectée d’être factice. Il y aurait (si l’on en croit cette affirmation) une manière simple et naturelle de coïncider à soi, qui s’opposerait à une attitude d’affectation empruntée, en représentation. De fait, les membres de la SAPE, Société des ambianceurs et personnes élégantes (dits “sappeurs”), surjouent une richesse qui tranche avec la représentation misérabiliste du Congo. Les photographies prises par Héctor Mediavilla à Brazzaville (grand prix du Livre de la mode 2014<sup>21</sup>) s’opposent à l’atmosphère feutrée des œuvres de Lea Lund : l’arrière-plan des sapeurs est toujours celui d’une rue délabrée, d’une maison à ciel ouvert, d’un amas de détritiques sur le fond duquel les costumes, les chaussures, les chapeaux, font saillie. Cette mise en scène est aussi une manière de faire collectif, d’inscrire une lutte commune contre la domination et la condescendance.

---

20. <http://littlebiggalerie.com/artistes/uncategorized/lea-lund-erik-k/>

21. Héctor Mediavilla, *SAPE*, Paris, éditions Intervalles, 2013, et <http://www.hectormediavilla.com/#/sapeur/>. Tous mes remerciements à l’artiste pour le don gracieux de cette image.



© Héctor Mediavilla

La fracture ne passe pas, cependant, seulement entre un univers feutré et un autre misérable. Elle n’oppose pas, non plus, une présentation “authentique” de soi et une mise en scène affectée. La divergence majeure se situe entre l’idée qu’il serait possible de ne pas se mettre en scène et la conviction que la représentation est constitutive. Cette divergence n’est pas abstraite ni exclusivement esthétique : c’est une prise de position sur un terrain de luttes. En effet, s’il n’y a pas de façon non représentationnelle d’apparaître, alors il n’y a pas nécessairement d’affectation dans la mise en scène de soi, de même que “s’il n’y a pas de propriété de la langue, le vol n’est plus possible, il n’y a pas de voleurs de langue<sup>22</sup>”. On passe ainsi du référentiel monolingue à un imaginaire que je dirai “hétérolingue”, et qui nous fait arriver au deuxième temps de cette présentation.

## 2. Quelques saisies le long du continuum hétérolingue

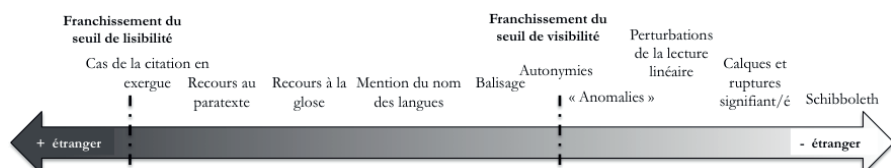
Le néologisme “hétérolinguisme” a été forgé par Rainier Grutman pour désigner “la présence *dans un texte* d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale<sup>23</sup>”. L’enjeu est de rappeler

---

22. Jean-Louis Joubert, *Les Voleurs de langue : traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006, p. 67.

23. Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L’hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37. La même année, Naoki Sakai fait paraître *Translation and Subjectivity*, où il distingue le régime (ou mode) homolingue de traduction, qui oppose langues source et cible comme deux entités aussi discrètes qu’homogènes et le mode hétérolingue, qui ne présuppose pas l’identité ni la transparence des langues, cf. Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 12-13.

qu’“il n’y a pas de Langue saussurienne une et indivisible, il n’y a que des variétés *diatopiques* (les dialectes), *diastratiques* (les sociolectes), *diaphasiques* (les registres) et *diachroniques* (les états de langue)<sup>24</sup>”. Au regard des textes que j’ai eu à analyser, notamment *The Voice*, je propose de redéfinir l’hétérolinguisme comme “la *mise en scène* d’une langue comme plus ou moins étrangère le long d’un continuum d’altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné<sup>25</sup>”. On peut représenter ce continuum ainsi :



Vous pouvez repérer deux seuils : le seuil de lisibilité à gauche, au-delà duquel l’autre langue est mise en scène comme si étrangère qu’elle n’est même plus lisible ; et le seuil de visibilité à droite, au-delà duquel l’altérité de l’autre langue est mise en scène comme si familière qu’elle n’est même plus perceptible.

J’aimerais à présent illustrer ce continuum en vous présentant quelques saisies – qui ne sont pas étanches comme les catégories d’une typologie. Nous avons déjà vu un cas d’étrangeté extrême (avec Khatibi en introduction) et un exemple de calque (avec le “inside” d’Okara) – nous allons à présent voir un autre exemple d’étrangeté spectaculaire, un cas de franchissement du seuil de lisibilité, un cas d’invisibilité et quelques cas intermédiaires.

### Mise en scène spectaculaire : Régine Robin, *La Québécoite*, Montréal, Québec/Amérique, 1983

*La Québécoite* de Régine Robin raconte les trois trajectoires possibles d’une jeune femme émigrée à Montréal. Dans cet extrait, le texte change d’alphabet et thématise l’inversion du sens de la lecture ainsi que la différence des langues. Savez-vous de quelle langue il s’agit ?

La mort n’a qu’un visage. Il est allemand  
 Der Tod. דער טויט  
 Entre les deux vocables toute la différence.  
 De gauche à droite. De droite à gauche.  
 Le Tess n’est pas le t, le ת n’est pas le O.

24. Rainier Grutman, “Le bilinguisme, relation intersystémique”, *Canadian Review of Comparative Literature* XVII (3-4), 1990, p. 199.

25. Myriam Suchet, *L’Imaginaire hétérolingue, ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19.

Ce n'est pas de l'hébreu mais du yiddish, inscrit en caractères hébraïques. Nous voilà, selon notre encyclopédie de lecture, au-delà du seuil de lisibilité et peut-être même de l'identification des langues mises en scène.

### **Franchissement du seuil de lisibilité : Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, Seix Barral, Barcelone, 1975**

Ce roman est le dernier volet de la trilogie de Juan Goytisolo, *El Tríptico del mal*, paru en 1975, et censuré jusqu'à la mort de Franco. Voici les deux dernières pages, qui progressent vers un étrangeté croissant en passant d'abord par une transcription phonétique :

[...] comienza por escribirla conforme a meras intuiciones fonéticas sin la benia de doña Hakademia para seguir a continuasión con el abla ef-fetiba de miyone de pal-lante que diariamente lamplean sin tenén cuenta er código pená impuetto por su mandarinato, orbidantote poco a poco de to cuanto tenseñaron en un lúsido i boluntario ejersisio danalfabetism-mo que te yebará ma talde a renunsial una traj otra a la parabla delidioma i a remplasal-la por tém-mino desa lugha al arabya

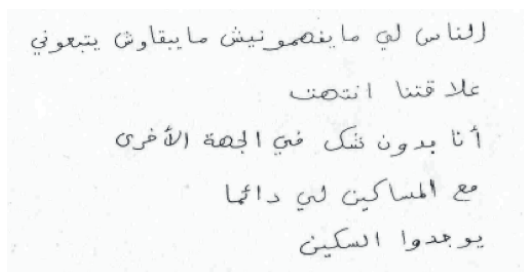
Puis par de l'arabe translitéré en alphabet latin, "chuya-b-chuya" :

[...] eli tebdá tadrús chuya-b-chuya, lugha uàra bissaf ualakini eli tjab bissaf, sabyendo ken adelante lassmék t-takalem mesyan ila tebghi tsáfar men al bildan mselma ua tebghi taàref ahsàn r-rjal keinp-piraron tu té-to piro ke ni lo liràn

Puis par une sourate du Coran :

qul ya ayuha al-kafirun  
la a budu ma ta budun  
ua-la antum abiduna ma a bud ua-la ana abidum ma abattum ua-la antum  
abiduna ma a bud la-kum dinu-kum ua-li-ya din

Pour finir avec une dernière page calligraphiée en darija :



لناس لي ما ينصونيش ما يقاوش يتبعوني  
علاقتنا انتصت  
أنا بدون شك في الجهة الأخرى  
مع المساكين لي دائما  
يوجدوا السكين

Lors de la première édition, cette fin ne s'accompagnait d'aucune sorte d'explication, mais la réédition chez Gutenberg en 2006 donne la glose suivante, que je traduis de l'espagnol : "Vous qui ne me comprenez pas / cessez de me suivre / notre communication a pris fin, je suis définitivement de l'autre côté avec les parias de toujours, affilant le couteau."

Deux interprétations antithétiques sont possibles : ou bien le changement de langue et d'alphabet exacerbe une rupture violente du pacte de lecture, ou bien, au contraire, ce changement fait transition et invite, en inversant le sens de la lecture comme dans *La Québécoite*, à passer de l'autre côté du miroir et à relire tout le roman en sens inverse<sup>26</sup>.

### **Étrangement intérieur : Régine Robin, *La Québécoite*, Montréal, Québec/Amérique, 1983**

J'ai choisi de revenir à *La Québécoite* pour montrer qu'un même texte peut présenter différentes saisies. Dans l'extrait suivant, l'étrangement est tel que l'on ne sait plus quelle langue nous sommes en train de lire (il faut essayer à haute voix) :

La parole immigrante inquiète. Son questionnement halète d'incertaines réponses. [...] – No trespassing – ne trépassiez pas – Pascal supplies, supplices de Tentale, pale ale, le pale "Le trum amoche" – le trou à Moshe, babi yar, amochés le trou – noir – la rage – l'ai-je vraiment quitté ? Elle aussi mon personnage devrait bien savoir que le Shtetl n'existe plus. [...] Depuis toujours nous sommes des errants. Immerrants. Immergés. Immer toujours. Himmel le ciel.

Le texte se lit comme une partition que chacun.e déchiffrerait différemment. Voici un autre exemple, plus léger, dans une note de bas de page de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme (Paris, Gallimard, 1973, p. 222) : "1. Quioute : charmant, mignon, joli, poétique, trop too much."

---

26. Cette image du miroir est importante dans l'œuvre de Goytisolo qui écrit, dans un essai consacré aux relations entre l'Espagne et l'Islam : "Desde los primeros balbuces de nuestro idioma, el musulmán es siempre el espejo en el que de algún modo nos vemos reflejados, la imagen exterior de nosotros que nos interroga y nos inquieta." "Islam, realidad y leyenda", *De la Ceca a la Meca*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 16 : "Depuis les premiers balbutiements de notre langue, le musulman est déjà le miroir dans lequel nous nous réfléchissons en quelque sorte, l'image extérieure de nous-mêmes qui nous pose question et nous inquiète."

Il n'y a plus, ici, aucune sécurisation des territoires respectifs des langues, comme si toutes les frontières avaient sauté. Pas de balisage par les italiques ni les guillemets : même les deux points ne séparent plus la langue étrangère (“quioute”) d’une langue qui serait plus familière (“trop too much”).

**Refus de traduire : Marlene van Niekerk, *Triomf*, Cape Town, Queillerie, 1994**

Ce roman, paru en afrikaans au Cap en 1994, raconte le quotidien misérable de la famille *white trash* des Benade au cours des cinq jours précédant les élections. Lambert, rejeton épileptique de l’inceste entre une sœur et ses deux frères, incarne la sclérose de l’idéologie afrikaner. Comme dans *The Voice*, c’est surtout “la langue” qui est au travail, notamment dans ce passage central à plus d’un titre. Lambert rencontre Sonnyboy, mystérieux personnage qui va le sauver d’une crise d’épilepsie à l’entrée de la décharge où il se rend régulièrement. Sonnyboy est présenté en focalisation interne comme un “cafre”, un “totsi”, en écho à la loi de classification de la population sud-africaine de 1950 et à un racisme difficilement soutenable de violence – lui s’amuse de ne pouvoir être catégorisé :

Hierie, dink Lambert, hierie is ‘n tsotsi-kaffer en hy’s maer soos ‘n willehond, wat wil hy by my hê? Hy wil opstaan, maar sy rug is lam, hy kan nie lekker op nie. Die kaffer druk hom saggies terug voor die bors. “It’s okay, my bra. Ek check vir jou net lekker hier. Wait, sit, it’s okay. Are you feeling better now? You faint or what? Daai lorries nearly got you, my man. Flat gesqueeza was jy nearly, my bra, flat soos ‘n pancake. But I watch out for you, my man. I pick you up, I bring you here. I give you Coke. I’m your friend, man. Moenie skrik nie”.

“I’m not your friend”, sê Lambert. “I want to go home now,” maar hy kan nie opkom nie. [...]

“Hear, hear!” sê Sonnyboy. “Hierie whitey kannie my classify nie!”

Tout le panel des *switch* et *mix* est mis en œuvre dans cet extrait : la narration est en afrikaans, mais Lambert essaye de s’exprimer en anglais tandis que Sonnyboy bâtit une langue de solidarité inclassable, comme lui-même.

**Variation inhérente à “la langue” : Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, L’Hexagone, 1987**

Cette étrange œuvre en triptyque se compose d’une première histoire avec sa propre page de titre indiquant “Le Désert mauve” dont l’auteure serait Laure Angstelle et la maison d’édition “Les Éditions de l’Arroyo”, d’une deuxième partie racontant la découverte de ce premier récit par une traductrice, Maude Laures, puis une troisième partie avec une nouvelle page de titre indiquant “Mauve, l’horizon”, reprenant le nom de l’auteure fictive Laure Angstelle, ajoutant la mention “Traduit par Maude Laures” et changeant la maison d’édition : “Éditions de l’Angle”. La troisième partie constitue donc la traduction de la première histoire, qui se trouve transposée du français... au français !

Voici ce que donnent les deux versions en regard :

Première partie	Troisième partie
Le désert est indescriptible. La réalité s’y engouffre, lumière rapide. Le regard sans fond. Pourtant ce matin. Très jeune, je pleurais déjà sur l’humanité. À chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l’espoir et la violence. Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j’allais vers le désert. J’y passais des journées entières, des nuits, des aubes.	Le désert est indescriptible. La lumière avale tout, gouffre cru. Le regard fond. Aujourd’hui, pourtant. Très jeune, je désespérais déjà de l’humanité. À chaque jour de l’an, je la voyais se disperser dans l’espoir et la démesure. Très jeune, je filais dans l’auto de ma mère et j’allais vers le désert où je m’obstinais devant le jour, la nuit et à l’aube, à vouloir tout.

Si l’IFAN peut changer le *f* de “français” à “fondamental”, comme le rappelle Souleymane Bachir Diagne – moi je propose au regard de cette version traduite du français au français de lire le *s* de “français” comme une marque de pluriel !

**Schibboleth invisible : Paul Celan, “HÜTTENFENSTER”, *Die Niemandrose*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1963**

Un dernier exemple nous emmènera de l’autre côté du seuil de visibilité, il s’agit d’un poème de Paul Celan où l’on peut lire ces trois vers :

Beth, – das ist  
das Haus, wo der Tisch steht mit  
  
dem Licht und dem Licht.



À première vue, le substantif “Licht” se répète deux fois à l’identique. Martine Broda traduit d’ailleurs :

Beth, – qui est la maison  
où il y a la table avec

la lumière et la lumière

Mais John Felstiner, lui, introduit une différence infime, un changement de casse :

Beth, – which is the house  
where the table stands with

the light and the Light.

L’écart qui sépare la lettre minuscule de la majuscule dans la version de John Felstiner – et qui serait imperceptible en allemand – suggère une autre langue (sous l’allemand d’écriture ou, mieux : par-dessus le texte, comme un effet d’hologramme) : l’hébreu, où l’on distingue deux types de lumières : “or” et “ziw”. La première désigne la lumière naturelle du jour et la seconde la lumière divine. Cette interprétation, qui diffracte “la langue” allemande pour la lire partiellement en hébreu, me semble confirmée par un vers plus tardif du même poète (dans NAH, IM AORTENBOGEN, *Fadensonnen*) : “Ziw, jenes Licht”.

L’imaginaire hétérologue s’oppose à la représentation stable et homogène de “la langue” comme de l’identité. Impossible, dès lors, d’identifier dans les œuvres littéraires des langues dont les frontières seraient préalablement fixées : chaque texte négocie la mise en scène plus ou moins spectaculaire des étrangetés dont il se tisse, *a fortiori* lorsqu’il peut être considéré comme “postcolonial”. Quelles conséquences cet imaginaire peut-il avoir pour la pratique et la conception de la traduction ?

### **3. Conséquences de l’imaginaire hétérologue pour la traduction**

On aurait pu penser tous les textes dont nous venons de voir des extraits rigoureusement impossibles à traduire. Or ils sont tous traduits, souvent vers différentes langues, parfois en plusieurs versions. *The Voice* de Gabriel Okara est traduit en français par Jean Sévry et en allemand par Olga et Erich Fetter. *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo est traduit en français par Aline Schulman, en allemand

par Joachim A. Franck, et en anglais par Helen Lane puis par Peter Bush. *Le Désert mauve* de Nicole Brossard est traduit en anglais par Suzanne de Lotbinière-Harwood. *La Québécoise* de Régine Robin est traduit en anglais par Phyllis Aronoff. *Triomf* de Marlene van Niekerk est traduit en anglais (au pluriel, deux fois – j’y reviendrai) par Leon de Kock et en français par Donald Moerdijk.

Je ne vais pas m’intéresser aux difficultés de traduction spécifiques posées par ces textes, encore moins évaluer la plus ou moins grande réussite des traducteurs et traductrices, mais plutôt aborder la traduction dans la continuité de ce qui précède, en tirant les conséquences qu’implique la bascule d’un référentiel monolingviste dans un imaginaire hétérologue. Dès que l’on admet l’hétérogénéité constitutive de chaque langue, aucune n’est plus assez stable pour servir de berge au pont par lequel on se figure volontiers l’acte de traduire. Traduire ne consiste donc plus à “passer” d’une langue à une autre. Comment donc penser l’acte de traduire ?

L’hétérologisme, qui révèle une mise en scène de soi dans tout changement de langue, invite à considérer la traduction comme une opération d’énonciation qui consiste à parler (ou écrire) en tant qu’autre. Il s’agit d’une énonciation spécifique, certes, mais qui ne fait qu’amplifier la polyphonie constitutive de tout acte de discours. Nous pouvons alors nous poser la question du réglage de la distance et de l’attitude énonciative adoptée à l’égard du texte à traduire : est-elle surplombante, condescendante, amicale, exégétique ?

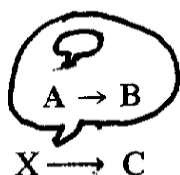
Je propose de recourir à l’ancienne notion rhétorique d’*ethos* pour désigner et caractériser cette instance d’énonciation traduisante, qui négocie sans cesse un rapport avec l’instance d’énonciation du texte de départ (elle-même caractérisable en termes d’*ethos*). Dans *La Rhétorique* d’Aristote, l’*ethos* désigne la mise en scène de l’orateur par et dans son discours : ce n’est pas un ensemble d’énoncés isolables à son propos, mais une *manière* de dire. Dans les termes de Dominique Maingueneau :

Ce que l’orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu’il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s’exprimer. L’*ethos* est ainsi attaché à l’exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l’individu “réel”, appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c’est donc le sujet d’énonciation en tant qu’il est en train d’énoncer qui est ici en jeu<sup>27</sup>.

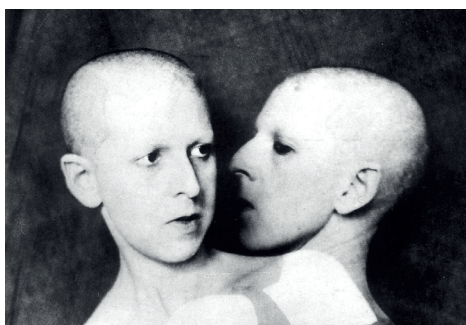
---

27. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 137-138.

Je n'ai pas de très bonne image pour remplacer celle du pont et donner à voir la traduction comme un rapport énonciatif mettant en jeu un *ethos*. Il ne peut s'agir du schéma de discours rapporté proposé par Brian Mossop<sup>28</sup>, qui figure la traduction comme une ré-énonciation par "X" à l'attention de "C" d'un discours préalablement tenu par "A" à l'attention de "B" :



Le fait que l'instance de traduction soit désignée par l'inconnue "X" ne me semble pas un hasard : elle n'appartient pas à la situation d'énonciation du texte traduit et ne peut donc trouver sa place dans le schéma. Il n'est pas possible pour le traducteur ou la traductrice de dire "je" en son propre nom à l'intérieur du texte traduit : la première personne du singulier y désigne nécessairement un.e autre – à moins de sortir de l'acte de traduction. Il faut donc supposer non pas l'ajout d'une instance d'énonciation supplémentaire ("X + A"), mais plutôt sa diffraction ventriloque. Et si nous voulions tout de même essayer une approximation d'image, j'opterais pour l'autportrait en photo-montage de Claude Cahun :



Claude Cahun [Lucy Schwob], *Que me veux-tu ?*  
 (1928. Gélantino-argentique, tirage d'époque. 23x18 cm. Collection particulière) –  
 parfois présenté comme "Autoportrait double" sur les cartels d'exposition.

28. Brian Mossop, "The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self-Improvement", *Meta* 28(3), 1983, p. 244-278.

Une autre image possible pour se figurer l'instance traductionnelle serait celle des acteurs du Tchiloli de Sao Tomé, qui portent un masque de "visage de Blanc posé de telle façon qu'on voi[t] une large bande noire autour, et même les cheveux crépus"<sup>29</sup> exactement comme décrit par Jean Genet dans *Les Nègres*. Mais là encore, le plus juste est de partir des textes.

### *Ethos docte*

Reprenons pour commencer le roman de Gabriel Okara, plus précisément cet extrait (*The Voice, op. cit.*, p. 31, je souligne) :

**Inside** the hut Okolo stood, hearing all the spoken words **outside** and speaking with his **inside**. He spoke with his **inside** to find out why this woman there behaved thus.

La version française signée par Jean Sévry donne (*La Voix*, Paris, Hatier, p. 20, je souligne) :

À l'**intérieur** de la case Okolo se tenait, écoutant toutes les paroles ainsi dites à l'**extérieur** et parlant avec son **for intérieur**. Il parlait avec son **for intérieur** pour découvrir pourquoi cette femme se comportait ainsi.

L'expression "for intérieur", qui respecte l'opposition intérieur/extérieur du texte de départ ("inside" / "outside"), opte pour un registre soutenu qui crée une étrangeté en français. Surtout, ce choix opère comme une explication qui déploie le "inside" du texte de départ. Dans cette version française, la voix que l'on entend est explicative. Cette interprétation est confirmée par le paratexte. En effet, la traduction s'accomplit dans une préface dans laquelle le traducteur met en garde :

Il faut nous garder, à cet égard, de tout exotisme facile. [...] Ce que le romancier appelle "Inside" (le for intérieur) vient de l'Ijaw "Biri", qui est localisé dans l'abdomen et qui est le lieu des émotions [cf. Amaury Talbot, *Les Peuples du delta du Niger* (1932)].

Cette préface, d'ailleurs intitulée "Avertissement", est signée d'une appartenance institutionnelle ("Jean Sévry, université de Montpellier") et contient des références bibliographiques. L'instance d'énonciation

---

29. Jean Genet, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, "Folio Théâtre", 2005.

traduisante se situe ainsi à une hauteur exégétique. Cette posture concorde avec l'édition : dans la collection "Monde noir" chez Hatier, maison dirigée par un africaniste réputé, Jacques Chevrier. Le premier *ethos* que nous rencontrons est ainsi un *ethos* de savant : la voix de la traduction énonce de sorte à expliciter le texte de départ.

### *Ethos* de moraliste

Toute autre est la posture énonciative de la version allemande – que je donne ici d'abord dans le texte signé Olga et Erich Fetter (*Die Stimme*, "Neue Texte", Berlin, Aufbau Verlag, 1975) puis dans ma retraduction française de la traduction allemande :

**In** der Hütte stand Okolo, hörte jedes der **draußen** gesprochenen Worte und **dachte tief nach**. Er **dachte tief nach**, um dahinter zu kommen, warum diese Frau sich so verhielt.

**Dans** la hutte, Okolo, debout, écoutait toutes les paroles prononcées **au dehors** et **méditait**. Il **méditait**, pour arriver à comprendre pourquoi cette femme se comportait ainsi.

L'énonciation ne porte ici aucune trace d'opacité. L'opposition intérieur/extérieur disparaît au profit d'une insistance sur la profondeur d'une méditation. Il est tentant de regretter cette perte, mais une autre analyse est aussi possible – sans pourtant annuler la première. Peut-être la lettre du texte de départ n'est-elle pas respectée parce que ce n'est pas l'enjeu ici : il s'agit plutôt de tirer une leçon du texte, comme s'il était possible de décrypter ce mystérieux "it" qui fait l'objet de la quête d'Okolo, d'interpréter sa voix pour qu'elle soit moins polysémique. Là encore le paratexte est précieux, ainsi que la situation d'énonciation, pour valider cette caractérisation énonciative. La maison d'édition ("Aufbau", reconstruction) et la collection ("Neue Texte", textes nouveaux), ainsi que la date de parution (1975) indiquent un effort d'édification. Un rabat intérieur explicite l'enjeu supposé du texte dans ces termes :

In einer einfachen, aber einprägsamen und symbolisch verdichteten Handlung [...] gestaltet der nigerianische Lyriker Gabriel Okara in seinem ersten Roman wesentliche afrikanische Gegenwartsprobleme: die Überwindung von Rückständigkeit und Korruption, die Suche nach der kulturellen Identität und nach dem neuen Weg.

Comment ne pas entendre résonner cette quête d'un "nouveau chemin" ("neuen Weg") dans le nom même de la collection "Neue Texte" et dans le programme de "reconstruction" de l'éditeur, situé en Allemagne de l'Est ? On comprend que le choix de traduire ce texte en particulier tient moins à son expérimentation linguistique qu'à sa valeur de parabole politique. Certes, la version allemande amoindrit la polyphonie du texte de départ, mais ce n'est peut-être qu'en raison d'un besoin impérieux de cette voix. L'instance d'énonciation, cette fois, ne se situe pas au-dessus du texte de départ, comme un savant exégète, mais plutôt dans ce décrochement où une fable s'achève par une morale à tirer de l'histoire.

### *Ethos d'avatar*

À l'opposé de ces attitudes (savante et moraliste) se situe l'*ethos* de l'avatar, quand l'instance d'énonciation traduisante reconduit la posture énonciative du texte de départ.

Reprenons les dernières pages de *Juan sin Tierra*. Sans doute n'aviez-vous pas remarqué ce bref segment de texte, entrelacé là où le castillan d'écriture passe à l'écriture phonétique puis à l'arabe translitéré puis calligraphié : "keinp-piraron tu té-to piro ke ni lo liràn" ("qui ont inspiré ton texte mais qui ne le liront pas"). La version française d'Aline Schulman (*Juan sans Terre*, Paris, Seuil, "Points", 1996 [1977]) semble en profiter pour plaisanter avec l'auteur par-dessus nos têtes, lectrices et lecteurs francophones : "te pari quil liron pa" (c'est-à-dire, en français non phonétique et standardisé : "je te parie qu'ils ne liront pas" ou "je te parie qu'ils ne le liront pas"). De fait, pari gagné, ce passage m'avait échappé dans mes premières lectures ! L'humour, ici, prolonge le geste de création et son imper-tinence. Juan Goytisolo semble d'ailleurs reconnaître et saluer cette prolongation par la traduction en choisissant de dédier une œuvre ultérieure, son roman *Makbara* : "A quienes la inspiraron y no la leerán" ("à ceux qui l'ont inspirée et ne la liront pas"). Un tel cas, bien entendu, est rare... mais il n'est pas unique. On retrouve en effet cet *ethos* d'avatar dans la version anglaise de *La Québécoise* de Régine Robin. Reprenons cet extrait de la page 63 du texte de départ :

– No trespassing – ne trépez pas – Pascal supplies, supplices de Tentale, pale ale, le pale "Le trum amoche" – le trou à Moshe, babi yar,

amochés le trou – noir – la rage – l’ai-je vraiment quitté ? Elle aussi mon personnage devrait bien savoir que le Shtetl n’existe plus. [...] Depuis toujours nous sommes des errants. Immerrants. Immergés. Immer toujours. Himmel le ciel.

Et voici la version traduite par Phyllis Aronoff (*The Wanderer*, Montréal, Alter Ego, 1997, p. 47) :

No trespassing – no passing away – Pascal supplies – supplications – tantalizations – palpitations – pale ale – the Pale – *t’chum hamoishev* – a room for Moische – Moische’s pit – Babi yar – black hole – rage. Have I really left it ? [...] We have always been wanderers. *Immer*. Always. *Himmel* the sky.

À première vue, l’emploi des italiques vient baliser et donc sécuriser le changement des langues. Mais à y regarder de plus près, on s’aperçoit que le texte reconduit et même ajoute à l’hétérogénéité de départ. Ainsi, “*hamoishev*” est une construction hébraïque translittérée en français tandis que “*t’chum*” transcrit un québécoisisme signifiant “ami, compagnon, camarade”. Loin d’écraser la différence des langues, le texte traduit rend son travail manifeste tout en insérant de nouvelles différences plus ou moins perceptibles sans comparaison avec le texte de départ. L’énonciation y est donc similaire à celle du texte de départ, d’où cette idée d’*ethos* d’avatar.

#### Cas d’*ethos* dédoublé

Pour finir, j’aimerais évoquer un dernier cas remarquable : le poète sud-africain Leon de Kock a traduit le roman *Triomf* de Marlene van Niekerk en travaillant avec l’auteure – qui jusque-là pensait la tâche aussi impossible que peu souhaitable pour ce texte. Le résultat de leur entreprise de traduction est la parution simultanée de deux versions anglaises, l’une éditée à Londres chez Little Brown pour un public anglophone international et l’autre à Johannesburg, en coédition entre Jonathan Ball et Queillerie. Le tableau suivant donne les deux versions anglaises du même extrait cité plus haut, à gauche dans la version internationale et à droite dans la version sud-africaine :

**Leon de Kock [trad.], Little Brown, Londres, 1999.**

**Leon de Kock, Jonathan Ball / Queillerie 1999, Johannesburg, p. 224-228.**

This, he thinks, is a tsotsi-kaffir. As thin as a wild dog. What does he want with me?

Lambert wants to get up, but his back feels lame. He can't get up nicely. The kaffir presses him softly against his chest, back down again. "It's okay, my bra. I'm just checking for you here. Wait, sit, it's okay. Are you feeling better now? You faint or what? Those lorries nearly got you, man. You were almost squeezed flat, my man, flat like a pancake. But I watch out for you, man. I pick you up, I bring you here. I give you Coke. I'm your friend, man. Don't panic."

"I'm not your friend," he says. "I want to go home now." But he can't get up.

This, he thinks, is a tsotsi-kaffir. As thin as a wild dog. What does he want with me?

Lambert wants to get up, but his back feels lame. He can't get up nicely. The kaffir presses him softly against his chest, back down again. "It's okay, my bra. Ek check vir jou net lekker hier. Wait, sit, it's okay. Are you feeling better now? You faint or what? Daai lorries nearly got you, man. Flat gesqueeza was jy nearly, my bra, flat soos a pancake. But I watch out for you, my man. I pick you up, I bring you here. I give you Coke. I'm your friend, man. Moenie skrik nie."

"I'm not your friend," he says. "I want to go home now." But he can't get up.

*Hotnot* – pejorative, racist label for Coloured person. Derived from "Hottentot" (Khoikhoi), indigenous tribes found at the Cape by the colonists.

*Tsotsi* – pejorative, vernacular for urban black male person of a criminal bent.

La version éditée à Londres est accompagnée d'un glossaire tandis que la version sud-africaine ne traduit pas, au point qu'on ne sait pas toujours si l'on est en train de lire le texte de départ ou la traduction – qu'on en juge (je souligne) :



**Leon de Kock [trad.]  
Jonathan Ball / Queillerie 1999,  
Johannesburg, p. 224-228.**

This, he thinks, is a tsotsi-kaffir. As thin as a wild dog. What does he want with me?

Lambert wants to get up, but his back feels lame. He can't get up nicely. The kaffir presses him softly against his chest, back down again.

**"It's okay, my bra. Ek check vir jou net lekker hier. Wait, sit, it's okay. Are you feeling better now? You faint or what? Daai lorries nearly got you, man. Flat gesqueeza was jy nearly, my bra, flat soos a pancake. But I watch out for you, my man. I pick you up, I bring you here. I give you Coke. I'm your friend, man. Moenie skrik nie."**

"I'm not your friend," he says. "I want to go home now." But he can't get up.

**Marlene van Niekerk  
Triomf, Queillerie, Cape Town,  
1994, p. 209-212.**

Hierie, dink Lambert, hierie is 'n tsotsi-kaffer en hy's maer soos 'n willehond, wat wil hy by my hê?

Hy wil opstaan, maar sy rug is lam, hy kan nie lekker op nie. Die kaffer druk hom saggies terug voor die bors.

**"It's okay, my bra. Ek check vir jou net lekker hier. Wait, sit, it's okay. Are you feeling better now? You faint or what? Daai lorries nearly got you, my man. Flat gesqueeza was jy nearly, my bra, flat soos 'n pancake. But I watch out for you, my man. I pick you up, I bring you here. I give you Coke. I'm your friend, man. Moenie skrik nie"**.

"I'm not your friend", sê Lambert. "I want to go home now," maar hy kan nie opkom nie.

La voix que l'on entend dans la traduction internationale est semblable à celle de la version française de *The Voice* : son *ethos* en est un de facilitateur ou d'exégète. Inversement, le texte de la traduction sud-africaine met en scène une instance d'énonciation qui ressemble à celle de *Juan sans Terre* ou de *The Wanderer* : elle épouse le geste énonciatif du texte de départ pour inventer un nouveau texte selon les mêmes modalités énonciatives.

Revenant sur ce travail remarquable – récompensé par l'Inaugural South African Translators Award –, Leon de Kock explicite<sup>30</sup> ses choix par un coup de force audacieux : il s'agissait pour lui de traduire à destination d'un public sud-africain encore à faire advenir. La traduction, comme le texte de départ, participe à la constitution d'un horizon d'attente inédit, celui d'un public rassemblant les différentes communautés linguistiques d'Afrique du Sud. Exigeante, cette traduction est indissociablement poétique et politique.

---

30. Dans deux articles : "Cracking the Code: Translation as Transgression in *Triomf*", dans Inggs Judith et Meintjes Libby (éd.), *Translation Studies in Africa: Central Issues in Interpreting and Literary and Media Translation*, Continuum, 2009, p. 16-23 et "Translating *Triomf*: the shifting limits of "ownership" in literary translation or: never translate anyone but a dead author", *Journal of Literary Studies*, 2003, 19(3-4), p. 358.

L'approche en termes d'*ethos* invite à entendre des voix dans le texte traduit. Que ce soit en le comparant au texte de départ ou non, il s'agit de caractériser l'instance d'énonciation qui s'y met en scène en tant qu'autre. L'*ethos* permet d'ouvrir considérablement l'éventail des possibles en traduction. Il devient possible de déjouer les binarismes (cible/source, fidélité/trahison, etc.) et aussi de balayer l'illusion de l'Autre avec un "grand A", car il n'y a pas davantage de "je" authentique, stable et monolithique. Pour le dire autrement, il n'y a personne pour se masquer derrière l'éventail des possibles en traduction – et ce qui importe avant tout, c'est l'ensemble des différentes façons de le manier. Ce peut-être comme une arme, à la manière des *tessen* japonais. Mais qui est l'ennemi ? Soi-même, d'abord, moi-même en l'occurrence – à chaque petite démission de l'intelligence, quand la fatigue donne envie d'un repli confortable sur des évidences pourtant fausses. En vertu de cet effort d'autocritique et de vigilance toujours nécessaire, j'aimerais revenir pour finir sur l'édito qui nous réunit. Il est vrai, assurément, que "si l'on considère que chaque langue exprime une façon unique de concevoir le monde, à la fin du conflit, il en apparaît toujours deux : la langue du vainqueur et celle du vaincu". Mais cette hypothèse n'est pas une fatalité – heureusement, car les conséquences en sont désastreuses. L'article de Salman Rushdie, déjà souvent mentionné depuis ce matin, s'intitule si l'on va jusqu'au bout du titre (je souligne) : "The Empire Writes Back **with a Vengeance**" (*Times*, 3 juillet 1982, p. 8). Pour sortir d'une telle représentation qui mène inéluctablement au choc des civilisations et à la fermeture des maisons de sagesse, il nous faudra, particulièrement par les temps qui courent, bien de la force – et là je rejoins la conclusion de l'édito : "Que la force soit avec nous !" Et je traduirais volontiers, du français *en français* au pluriel : "Puissent ces Assises être notre manière de nous mettre, et de nous tenir, debout !"

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 2016 à Mathieu Dosse, pour sa traduction du portugais (Brésil) de *Mon oncle le jaguar & autres histoires* de João Guimarães Rosa (Chandeigne, 2016).



## PALMARÈS DU CONCOURS ATLAS JUNIOR

### Allemand

**1<sup>er</sup> prix** : Sophie Balbous –  
terminale S, lycée Georges-Duby,  
Aix-en-Provence

**2<sup>e</sup> prix *ex æquo*** : Fanny Durand et  
Léa Corneille – première L, lycée  
Alphonse-Daudet, Tarascon

*et*

Yaële Chanteau – terminale L,  
lycée Jean-Moulin, Draguignan et  
Lucie Burban – première S, lycée  
Raynouard, Brignoles

### Anglais

**1<sup>er</sup> prix** : Toinon Pinatelle –  
première ES, lycée Georges-Duby,  
Aix-en-Provence

**2<sup>e</sup> prix** : Agathe Mangialomini –  
terminale, lycée Saint-Charles,  
Marseille

### Arabe

**1<sup>er</sup> prix** : Manar El Hachami et  
Mohamed Amine Nassiri –  
terminale S et terminale ES,  
lycée Montgrand, Marseille

**2<sup>e</sup> prix** : Asmae Barbar –  
terminale S, lycée Pasquet, Arles

### Chinois

**1<sup>er</sup> prix** : Claire Morizot –  
première S, lycée Georges-Duby,  
Aix-en-Provence

**2<sup>e</sup> prix** : Maëlys Eymond –  
première S, lycée Adam-de-  
Craponne, Salon-de-Provence

### Espagnol

**1<sup>er</sup> prix** : Laura Signes Chillida –  
terminale L, lycée Alphonse-Daudet,  
Tarascon

**2<sup>e</sup> prix *ex æquo*** : Sara Caballero –  
terminale ES, lycée Pasquet, Arles

*et*

Lilian Sanchez – terminale ES,  
lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

### Italien

**1<sup>er</sup> prix *ex æquo*** : Marie Blachon –  
terminale L, lycée Alphonse-Daudet,  
Tarascon

*et*

Fanny Petrucci – terminale STD,  
lycée Frédéric-Mistral, Avignon

**2<sup>e</sup> prix** : Marie Parenti – terminale S  
et Nina Humbert, terminale ES,  
lycée de l'Arc, Orange

### Provençal

**1<sup>er</sup> prix** : Eva Bouillard – première,  
lycée Alphonse-Daudet, Tarascon  
et Lucie Talagrand – première,  
lycée Philippe-Girard, Avignon

**2<sup>e</sup> prix** : Elliott Evan – première S,  
lycée Pasquet, Arles

## DEUXIÈME JOURNÉE

## ATELIERS DE TRADUCTION

## ATELIER D'ANGLAIS (NÉPAL)

*animé par Camille Bloomfield*

*Poèmes de l'Himalaya de Yuyutsu R. D. Sharma*

Dans le contexte d'Assises consacrées à la traduction postcoloniale, il semblait important de revenir en premier lieu sur le choix – non évident – d'y animer un atelier consacré à l'anglais du Népal. Michel de Certeau recommandait de toujours s'interroger sur le "lieu d'où l'on parle", soit de prendre conscience des enjeux contextuels (historiques, sociologiques) de son discours. J'ai donc tenu à préciser, à l'orée de cet atelier où le public était venu nombreux (une soixantaine d'inscrits), à la fois ma position par rapport au Népal, à l'anglais en général et tel qu'il est parlé au Népal, mais aussi à revenir sur l'histoire du pays, mal connue en France et pourtant décisive, il me semble, pour faire des choix de traduction éclairés. Contrairement à ce que beaucoup croient, sa situation linguistique est très différente de celle de l'Inde. Aussi je commencerai par faire un résumé de cette recontextualisation, avant de me focaliser davantage sur le poète traduit et le texte choisi pour l'atelier.

### **Le contexte**

La situation quelque peu particulière du Népal par rapport à l'Empire britannique lui a permis d'échapper à une approche polarisante entre "langue du dominé" et "langue du dominant". En effet, le pays n'a jamais été à proprement parler une colonie, malgré une tentative (ratée) de la Grande-Bretagne lors de la guerre qui a opposé les deux pays entre 1814 et 1816. L'issue en fut un traité, par lequel le Népal



restait indépendant mais autorisait, pour la première fois, la présence d'un résident étranger officiel sur son territoire et permettait à l'armée britannique des Indes de recruter des soldats népalais (les fameux *gurkhas*). Depuis, l'Angleterre est officiellement, publiquement, l'amie du Népal. La situation intérieure du pays n'est pas des plus apaisées : perché sur la chaîne himalayenne, coincé entre deux grandes puissances (l'Inde et la Chine), le Népal a toujours subi, comme l'exprime Yuyutsu Sharma, "le fléau des tyrans et despotes cruels qui ont ravagé l'innocence du peuple. Situé au bord du monde, petit royaume enclavé, la Démocratie est arrivée bien tard, dans les années 1990 seulement<sup>31</sup>." La monarchie, présente jusqu'en 2006, a été renversée depuis par une révolution populaire menée par une guérilla maoïste. Ce sont aujourd'hui les maoïstes qui sont au pouvoir.

Le pays est surtout connu en France par quelques aspects qui sont autant de clichés : les treks dans l'Himalaya d'abord ; la vallée de Katmandou comme point d'aboutissement de la route des hippies dans les années 1970 ; ou encore l'incroyable carrefour religieux et culturel qu'il constitue, puisque l'hindouisme, le bouddhisme et d'autres religions y cohabitent pacifiquement, et qu'on y dénombre plus de soixante ethnies. Plus récemment, c'est par ses catastrophes naturelles que l'on a entendu parler du Népal : le tremblement de terre d'avril 2015 a causé près de neuf mille morts et de graves dégâts (notamment dans les bâtiments historiques). Le pays est très pauvre et l'élite corrompue, ce qui ne facilite pas la reconstruction.

La situation linguistique du Népal, assez fascinante, est à l'image de la diversité culturelle : en 2011, le gouvernement népalais enregistrait pas moins de cent vingt-trois langues<sup>32</sup> sur un territoire qui fait environ 20 % de la France. Seul le népalais, dit aussi népali, qui dérive du sanskrit, est la langue officielle du pays. C'est la *lingua franca* principale. Les statistiques divergent quant à son usage, mais on considère qu'environ 45 % des Népalais ont le népali comme langue première, ou langue maternelle.

L'anglais est présent sur le territoire depuis longtemps : attesté depuis

---

31. Yuyutsu R. D. Sharma, courriel du 7 novembre 2016 : "*Nepal always had the scourge of tyrants and ruthless despots ravaging the innocence of the innocent people. Being on the edge of the world, a little sequestered kingdom, the Democracy came quite late, in reality in the 1990 only.*" Je traduis.

32. Encyclopédie Wikipédia, article "Languages of Nepal".

le XVII<sup>e</sup> siècle (utilisé pour les échanges commerciaux), il a officiellement le statut de langue étrangère. En réalité, il est plutôt utilisé comme une langue seconde : enseigné dans toutes les écoles depuis 1950, langue la plus utilisée à l'université, langue principale dans les écoles privées, très utilisée aussi dans le tourisme, le commerce, les technologies, la presse écrite, etc. Dans ces secteurs il domine même sur le népalais en tant que *lingua franca*. Certains linguistes népalais (Ram A. Giri<sup>33</sup>) lui attribuent aussi une fonction d'innovation, puisqu'il est utilisé de manière créative par les écrivains de ladite "New English Literature". On trouve trace de cet usage créatif de l'anglais dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en poésie (par exemple chez Laxmi Prasad Devkota, connu aussi sous le nom de Maha Kavi, et Balkrishna Sama, poète et dramaturge).

Ces auteurs qui écrivent en anglais-népalais, "qu'ils soient émergents ou célèbres, réalistes ou surréalistes, que leur anglais vienne du fait qu'ils habitent dans un pays anglophone ou de leurs lectures à la bibliothèque du British Council (à Katmandou), ont réussi à refléter les expériences népalaises à travers leur lorgnette singulière"<sup>34</sup>.

Il existe donc une scène de poésie népalaise en anglais assez active. Le plus souvent, d'ailleurs, ces poètes qui écrivent en anglais écrivent aussi en népalais. Mais c'est une scène récente qui doit encore conquérir sa légitimité auprès du peuple, comme le montre ce témoignage d'un autre poète népalais, à propos de Yuyutsu Sharma :

Les poètes qui écrivent à l'origine en anglais du Népal commencent tout juste à être acceptés par le peuple, toutefois il ne serait pas exagéré de dire que le jour où l'écriture en anglais deviendra enfin importante au Népal, des poètes de tout le pays devront beaucoup aux efforts pionniers de Yuyutsu R. D. Sharma – le poète qui n'a pas abandonné<sup>35</sup>.

---

33. Ram A. Giri, "Changing faces of English: why English is not a foreign language in Nepal", Nepal, *Journal of World Languages*, 1:3, p. 192-209.

34. "These creative writers in NE, 'whether emerging or famous, realist or surrealist, whether their English stems from living in an English speaking country or through reading books at the British Council library [in Kathmandu], have managed to reflect the Nepali experiences through their own particular lenses'", S. K. Karn, "This Is How I Can Write: Towards Nepalese English Literature", *Journal of NELTA* 17 (1), cité par Ram A. Giri, *ibid.*, p. 200. Je traduis.

35. "The poets writing originally in English from Nepal has only just come to popular acceptance, however, it would not be amiss to say that when English writing finally makes big in Nepal, poets all over the country will owe a lot to the pioneering efforts of Yuyutsu R. D. Sharma – the poet who didn't give up", Bhuwan Thapaliya, "The Nepali Poet Who Never Gave Up. Yuyutsu R. D. Sharma: A distinguished poet who grew along with his own poems", Ohmynews.com, 17 octobre 2008. Je traduis.

Ce qu'on appelle parfois le "Nenglish" (pour *Nepalese English*) est un anglais créolisé, qui reproduit parfois les tournures syntaxiques des parlers locaux, pluralise certains noms communs (*childrens*, *peoples*), ou réemploie des mots népalais pour exprimer des concepts inexistantes en anglais. L'élite népalaise, toutefois, utilise généralement un anglais très proche des standards britanniques ou américains. L'accent en revanche reste très prononcé, similaire à l'accent indien en anglais. Un exemple caractéristique de cette prononciation est l'ajout d'un son [i] devant la combinaison lettrique [s+consonne] qui facilite la prononciation de l'ensemble consonantique, [ischool], [ispirit]...

### **Le poète Yuyustu R. D. Sharma**

Venons-en au poète sur lequel portait l'atelier, Yuyustu R. D. Sharma. Il représente à mon sens un exemple intéressant de négociation moderne entre les cultures, ou pour le dire autrement, de cultures enchâssées. L'Inde, tout d'abord, est le pays de sa famille, le lieu où il est né (en 1960 au Penjab), où il a passé les premières années de sa vie et a été éduqué – c'est notamment au Rajasthan qu'il a démarré sa carrière littéraire, jouant dans des pièces de Shakespeare, Bertold Brecht ou Harold Pinter. Il est d'ailleurs resté actif dans le milieu poétique rajasthanien. Le Népal, ensuite, est le lieu où sa famille a emménagé alors qu'il était encore enfant, où il a vécu et travaillé la plus grande partie de sa vie, et où il passe encore une bonne partie de l'année. Enfin, Yuyustu R. D. Sharma voyage beaucoup, en Europe notamment, mais surtout aux États-Unis, grâce à sa poésie. C'est une figure importante de la vie littéraire et intellectuelle népalaise : il enseigne à l'université, anime des ateliers d'écriture, tient une chronique littéraire dans le journal *Himalayan Times*, édite des ouvrages, traduit de la littérature (du hindi ou du népalais vers l'anglais... mais aussi du poète irlandais Cathal Ó Searcaigh ou encore du poète hébreu Ronny Someck, vers le népalais). C'est un véritable passeur, il a beaucoup contribué à faire connaître la poésie népalaise à l'étranger, notamment par le biais des universités américaines : *visiting fellow* à Columbia University, il a aussi représenté l'Inde et le Népal au Poetry Parnassus Festival pendant les Jeux olympiques de Londres en 2012, et ne cesse de voyager, de résidences en festivals. Quand on l'interroge sur son ascendance littéraire, il cite aussi bien Whitman, Ginsberg, Lorca, ou même Leonard Cohen que des poètes népalais

ou indiens – c’est un grand admirateur du poète népalais Gopal Prasad Rimal, ou de l’Indien Jayanta Mahapatra.

Yuyutsu R. D. Sharma est l’auteur de neuf recueils, dont certains portent explicitement sur le Népal tandis que d’autres, à l’inverse, sont ouvertement inspirés par l’Occident (comme *Space Cake, Amsterdam, & Other Poems from Europe and America*). Il écrit et publie aussi en népalais. Il a d’ailleurs lancé le mouvement “Kathya Kayakalpa” (que l’on traduit en anglais par *content metamorphosis*) pour faire évoluer les contenus trop exclusivement politiques de la poésie népalaise en népalais, et lui ouvrir de nouvelles frontières :

Un aspect de la littérature népalaise que l’on doit garder à l’esprit demeure enraciné dans l’histoire moderne de la politique népalaise. Puisque la politique a joué un rôle majeur dans tous les champs de la société népalaise, dont la littérature, le rôle des genres et leur évolution a été largement déterminé par l’engagement des créateurs dans la politique nationale<sup>36</sup>.

Il a d’ailleurs une conscience très claire ou une idée précise de la place et du rôle du poète dans la société népalaise :

Dans le système démocratique d’aujourd’hui, celui d’un combat permanent pour un système juste qui ne se départirait pas pour autant de la gloire des anciens schémas traditionnels, le rôle d’un écrivain devient extrêmement délicat et intéressant. Dans ce contexte, nous essayons de travailler à des contenus renouvelés pour réinventer le corpus de la littérature népalaise contemporaine [...]. C’est ainsi que j’ai voulu célébrer l’Himalaya et son silence<sup>37</sup>.

Sa poésie est très marquée par l’oralité et la tradition de la déclamation, notamment celle des poètes de la Bakhti<sup>38</sup>. Sa vision de la poésie est très inspirée, peu formaliste, anti-oulipienne au possible :

---

36. Yuyutsu R. D. Sharma, courriel du 7 novembre 2016 : “*One aspect of Nepalese literature that one must be acquainted with remains rooted in the modern history of Nepalese polity. Since politics has always played decisive role in every field of the Nepalese society, including literature, the role of genres, and their evolution has also been largely determined by the involvement of their creators in the national polity.*” Je traduis.

37. *Ibid.* : “*Today in the new democratic set-up, the ongoing struggle for a just political system without losing the past glory of age-long traditional patterns, a writer’s role becomes extremely delicate as well intriguing. In this context we tried to work on a fresher content and tried to reinvent the body of contemporary Nepali literature that is different in content from its past. Like I tried to celebrate Himalayas, and it’s silence.*”

38. Mouvement personnel de dévotion populaire qui représentait à l’origine un courant de protestation contre l’orthodoxie brahmanique et, renonçant au sanskrit, produisit une poésie en langue vernaculaire.

il s'agit plutôt de saisir un moment, une émotion sur le vif, par une sorte de pratique transcendante d'abord intérieure (de recueillement, d'écoute des sensations), qui peut ensuite s'ouvrir à l'extérieur. Sharma considère la poésie comme une percussion chamanique qui doit secouer la conscience<sup>39</sup>. La langue est à la fois simple et fleurie, voire légèrement ampoulée par moments pour un lecteur français.

### **Le recueil *Poèmes de l'Himalaya***

Le recueil que j'ai cotraduit avec Nicole Barrière (*Poèmes de l'Himalaya*, L'Harmattan, 2009) est une sélection de textes issus de plusieurs ouvrages, dont les titres suffisent à indiquer la multiculturalité évoquée plus haut :

*The Lake Fewa and a Horse, Poems New* (New Delhi, Nirala, 2005)

*Everest Failures* (New Delhi, Nirala, 2008)

*A Blizzard in my Bones. New York Poems* (New Delhi, Nirala, 2009)

*Space Cake, Amsterdam & Other Poems from Europe and America* (Colorado, Howling Dog Press, 2009)

Y sont réunis des textes sur le Népal et d'autres sur des expériences "occidentales", où l'on voit l'évolution du poète, s'éloignant progressivement d'une poésie quasi pastorale des débuts vers des formes plus expérimentales, inspirées des *Beat poets*. Le titre *Poèmes de l'Himalaya* appelle un commentaire : plus vendeur que "Népal", quelque peu exotisant à mon goût, le terme "Himalaya" présente néanmoins l'avantage d'évoquer à la fois l'univers montagnard qui inspire tant Sharma, et un espace transfrontalier puisqu'il inclut également l'Inde – plus fidèle, ainsi, au côté international du poète. L'auteur lui-même aime à se présenter comme un *poet from the Himalayas*.

L'expérience de traduction fut aussi très instructive, bien que difficile. Une première version en avait été faite par Nicole Barrière, poète et traductrice, et directrice de la collection "Accent tonique" dans laquelle fut publié le livre. Sa propre poésie est plutôt intimiste, lyrique et assez peu expérimentale – plutôt éloignée, donc, de mes propres pratiques et références. Or l'on sait que le traducteur, pour invisible qu'il veuille être, laisse toujours quelque chose de lui dans un texte. Le projet de traduction ne fut pas le même pour chacune

---

39. Yuyutsu R. D. Sharma, *ibid.* : "[Poetry] is like shaman's drum, something concrete has to shake me into higher realms of consciousness."

des deux traductrices, et il fallut argumenter beaucoup pour arriver à un accord : c'est aussi cela, la négociation autour d'un texte, le poids "politique" de la traduction, une manière de faire passer sa vision d'un poète...

### **Le poème "Mules" (2005)**

Le poème choisi pour l'atelier est l'un des textes les plus connus de Yuyu, qui l'utilise généralement pour ouvrir ses lectures publiques. Il rencontre un tel succès qu'il a été traduit dans plus d'une vingtaine de langues, selon lui.

Pour le comprendre, il faut rappeler que le Népal était fermé jusque dans les années 1950. À l'époque, il n'y avait quasiment pas de routes et encore aujourd'hui, il y en a très peu. Tout se fait donc à pied ou à dos d'animal, notamment pour acheminer les biens dans les montagnes. L'on voit des porteurs humains aussi bien dans la vallée de Katmandou que dans l'Himalaya, ayant sur leur dos des poids aussi lourds que des lits deux places, simplement retenus par un long bandeau maintenu sur le front. Souvent originaires de l'ethnie sherpa, ce sont eux qui accompagnent fréquemment les trekkeurs dans l'ascension des monts les plus hauts de la chaîne himalayenne, portant tentes, nourriture, et souvent les affaires personnelles des trekkeurs.

Le poème dresse ici un parallèle entre les porteurs et l'animal, la mule. S'il parle de l'animal, tout au long du texte, l'image fusionne avec celle des vies humaines, et devient une sorte de métaphore pour ces travailleurs népalais qui portent la charge du monde occidental. Le poème jette donc un regard ironique sur la "civilisation" apportée par ces mules dans les recoins montagneux du Népal, pour servir des consciences occidentales coupables, se rassurant par des donations ponctuelles aux fondations et associations de développement présentes sur place.

Lors de l'atelier, les principales difficultés de traduction résidèrent donc dans le maintien de l'ambiguïté entre les mules animales et humaines (mais le terme mule, en français, évoque par chance les deux), et dans la restitution des références ancestrales combinées à une dénonciation très politique de cet esclavage moderne. Le choix du féminin ou du masculin, au début du poème, orientait ainsi la

lecture plutôt vers une évocation de l'animal (*la mule*) ou de l'humain (*le porteur*).

Voici pour exemple la proposition collective à laquelle nous avons abouti pour le début du poème :

*Mules*

*On the great Tibetan  
salt route they meet me again*

*old forsaken friends ...*

*On their faces  
fatigue of a drunken sleep*

*their lives worn out,  
their legs twisted, shaking*

*from carrying  
illustrious flags of bleeding ascents.*

*Age long bells clinging  
to them like festering wounds*

*beating notes  
of a slavery modernism brings:*

*cartons of Iceberg, mineral water bottles,  
solar heaters, Chinese tiles, tin cans, carom boards*

*sacks of rice  
and iodized salt from the plains of Nepal Terai.*

Mules

Sur la grand-route tibétaine  
du sel ils me retrouvent

vieux compagnons délaissés

Sur leur visage  
la fatigue d'un sommeil ivre  
leurs vies élimées  
leurs jambes arquées, fébriles

tremblant d'avoir porté  
les illustres drapeaux d'ascensions sanglantes.

Des cloches sans âge s'accrochent à eux comme des plaies purulentes

martelant l'esclavage qu'apporte le modernisme :

packs d'Iceberg, bouteilles d'eaux minérales, réchauds solaires, tuiles  
chinoises, boîtes de conserve, tables de carom,

sacs de riz

et sels iodés des plaines du Teraï népalais.



## ATELIER D'ANGLAIS DE PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

*animé par Mireille Vignol*

*Maiba de Russell Soaba*

Nous avons commencé par replacer le pays dans son contexte à l'aide de deux cartes, une d'Océanie et une autre de Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Ce support nous a permis d'aborder l'arbitraire des frontières dans cette région : Papouasie occidentale occupée par l'Indonésie ; insulaires du détroit de Torrès, autochtones d'Australie, très proches au sud ; île de Bougainville (appartenant à la Papouasie-Nouvelle-Guinée et sortant d'un long conflit sécessionniste) située dans l'archipel des îles Salomon.

J'ai évoqué le passé colonial du pays (Allemagne, Grande-Bretagne, puis Australie avant l'indépendance en 1975) et sa place en Mélanésie (autre découpage arbitraire), aux côtés des îles Salomon, du Vanuatu, de la Nouvelle-Calédonie et de Fidji.

Il y a donc différents niveaux de colonisation dans la région :

- Fidji et les Salomon, anciennes colonies britanniques ;
- Vanuatu, ancien condominium franco-britannique ;
- Nouvelle-Calédonie, colonie française ;
- Papouasie occidentale, colonie d'une ancienne colonie hollandaise, l'Indonésie ;
- Papouasie-Nouvelle-Guinée, ancienne colonie d'une ancienne colonie britannique, l'Australie.

Géographiquement, la Papouasie-Nouvelle-Guinée est un pays très contrasté, tropical, avec de très hautes montagnes (point culminant : quatre mille cinq cents mètres) et linguistiquement (ceci expliquant peut-être cela), il offre la plus grande diversité de langues au monde. Il existe plus de huit cents langues vernaculaires dans le pays (pour une population de six millions et demi) et certaines ont très peu de locuteurs. L'anuki, qu'utilise parfois Russell Soaba dans ce livre, est parlé par trois cents personnes seulement. Soaba estime d'ailleurs que ces langues sont menacées d'extinction.

La diversité linguistique se retrouve aux îles Salomon, à Vanuatu et en Nouvelle-Calédonie, d'où l'émergence du pidjin, (aussi appelé tok pisin ou bislama), comme langue véhiculaire dans ces pays et entre ces pays (sauf en Nouvelle-Calédonie où le français est la langue commune).

À la demande de Catherine Richard, une *wantok* (*one talk* = personne qui parle la même langue, par extension qui vient du même village, de la même région ou du même pays, selon le degré d'éloignement – et qui est l'équivalent de *pais* en occitan), j'ai donné quelques exemples de bislama, le pidjin de Vanuatu.

C'était un peu facile, mais je n'ai pas pu résister à la description du piano et du violon en cette langue.

Piano : *Wan bigfala blak bokis hemi gat waet tut mo hemi gat blak tut, sipos yu kilim smol, hemi singaot gud.*

Traduction : Une grosse boîte noire qui a des dents blanches et des dents noires, si tu tapes doucement, elles chantent bien.

Et le violon : *Smol sista blong bigfala bokis sipos yu skrasem bel blong em i krae.*

Traduction : Petite sœur du piano, si tu lui grattes le ventre, elle pleure.

L'anglais est visible, et on peut apprécier la poésie de la description, même s'il est évident que dans le langage courant, c'est le mot anglais qui est utilisé.

Dans le roman, Russell Soaba utilise plusieurs mots en pidjin tels que *wantok* (qui veut aussi dire "ami" ou "amie"), *tinfis* (*tin of fish*, "conserves de poisson") etc., mais aussi quelques termes en anuki.

Dans l'extrait proposé, il y avait un terme pidjin, "*misinare*", et une expression en anuki "*Mmko kovi nuawaitete*", cette dernière étant traduite en anglais dans la version originale. Tout le monde

était d'accord pour conserver l'anuki avec sa traduction française. Pour le pidjin, certains pensaient qu'il valait mieux le traduire par le contexte, (les paroles des *misinare*, les missionnaires), d'autres pensaient que *misinare* n'avait pas besoin de traduction (hum), d'autres encore étaient en faveur d'une note de bas de page. J'avais opté pour cette dernière solution, car il y a plusieurs occurrences du mot dans le texte et ça m'a paru plus facile à retrouver. Je préfère la première option en règle générale, mais nous étions d'accord pour dire qu'il n'y a pas de règle générale, il faut faire des choix selon le texte et le contexte.

Nous avons abordé la question du glossaire, auquel j'ai eu recours pour des textes d'auteurs maoris (Nouvelle-Zélande) qui utilisaient beaucoup de mots en maori, mais ça ne m'a pas semblé nécessaire dans ce livre où les termes sont explicités ou se répètent.

Quelqu'un a demandé pourquoi il n'y avait pas d'avant-propos. J'en avais discuté avec Christian Robert, l'éditeur, qui n'avait pas envie de "situer" le livre, car il pensait que le texte n'en avait pas besoin, qu'il était assez fort pour s'en passer. Je suis d'accord avec lui. Si la traduction a sans doute besoin d'un contexte étendu, la lecture se suffit à elle seule.

Nous avons relevé l'influence des missionnaires sur le style des dialogues.

Les personnages ont plusieurs noms, un nom coutumier et un nom usuel. Par exemple, le nom coutumier de Maiba est Yawasa Maibina. Russell Soaba utilise tantôt l'un, tantôt l'autre. Idem pour plusieurs personnages-clé. J'étais gênée par cela, parce que j'avais peur de "perdre" les lecteurs (c'est une remarque que nous avons souvent entendue pour la littérature maorie... dur de se retrouver dans les noms, mais comme on ne peut pas les appeler Marcel Zézette ou Nadine... c'est insoluble). Mais là, c'était pire, les noms étaient étrangers, et ils changeaient... J'ai donc demandé à l'auteur si le choix (du nom usuel ou coutumier) avait une signification particulière et, si non, était-il d'accord pour que je précise le nom coutumier du personnage la première fois qu'il était mentionné, puis que je garde l'usuel sur le reste du livre. Sa réponse fut on ne peut plus claire : "Faites comme vous voulez, tout ce qui m'intéresse, c'est que vous réussissiez à traduire au mieux les paraboles."

Ah, j'ai oublié de dire que l'atelier avait commencé par la lecture de la phrase en exergue qui explique le nom de la protagoniste principale :

“Maiba : forme ordinaire de communication anuki, qui exprime des vérités exclusivement sous forme de paraboles et d’énigmes.”

La prochaine fois, je ferai l’atelier sur un projet en cours... car une quarantaine de cerveaux, savoirs, etc., est beaucoup plus efficace qu’une traductrice isolée. Si seulement on avait le temps, les moyens... mais l’idée de bosser à plusieurs (d’accord, deux ou trois, pas quarante) me plairait beaucoup.

## ATELIER D'ARABE

*animé par Richard Jacquemond*

Poème "Hatta la yatalawwath ahad bi-dima' al-waqi'"  
(Afin que personne ne soit taché du sang de la réalité), tiré de  
*Goghrafia badila* (Géographie alternative), d'Iman Mersal

Le public nombreux (plus de vingt personnes : salle comble !) était formé en majorité de personnes ne connaissant pas l'arabe. Il y avait néanmoins plusieurs arabisants, dont mon collègue traducteur Lotfi Nia. Je me suis appuyé sur eux pour leur demander d'improviser une traduction littérale à partir de laquelle le reste du groupe a pu travailler.

Auparavant, j'ai présenté l'auteur et expliqué les raisons du choix de ce texte : Iman Mersal, née en 1966, est une poète égyptienne particulièrement en vue depuis ses débuts dans les années 1990. Son écriture est typique de la nouvelle vague poétique à laquelle elle appartient : il s'agit le plus souvent de poèmes en prose, délibérément prosaïques, c'est-à-dire dépouillés de tout ce qui faisait habituellement l'écriture poétique arabe (recherche stylistique, musicalité, métaphores). À la fin des années 1990, elle émigre au Canada. Ce recueil est le premier qu'elle publie, au Caire, mais il est marqué comme son titre l'indique par l'expérience de l'émigration, le contact avec une autre langue et un autre monde. Ces deux mondes s'entrechoquent et s'entremêlent dans la plupart des poèmes de ce recueil et dans celui-ci en particulier, qui ressemble à la mise en forme poétique d'un rêve. C'est cet entrelacs étonnant d'images du Canada où elle vit, du Caire de sa jeunesse et du milieu rural de

son enfance égyptienne qui fait le charme de ce poème, à l'écriture très narrative comme souvent chez elle.

Du fait de ces choix d'écriture – une narration simple, faite de phrases courtes, au sens généralement dépourvu d'ambiguïté –, la traduction ne posait pas de problème majeur et chacun a pu s'essayer au jeu de la réécriture. Devant les propositions des uns et des autres, mes interventions ont consisté souvent à défendre des choix de traduction aussi proches que possible de la lettre du texte arabe, à la fois parce que cela me paraît s'imposer dans un texte poétique plus que dans tout autre, et parce que ce type d'écriture s'y prête bien. Ce parti pris permet aussi de se prémunir de la tentation d'élever le niveau de langue, d'esthétiser, tentation à laquelle on succombe souvent face à une écriture minimaliste.

Plusieurs mots ont cependant nécessité une explication et une discussion avec le groupe. Ainsi le mot '*amil*, participe actif du verbe '*amila* (faire, travailler), qui signifie aussi bien "ouvrier" que "travailleur" en général (le choix de "ouvrier" étant ici imposé par le contexte). De même à propos de '*biju*', forme arabisée de "Peugeot", il a fallu expliquer que le nom de la marque française, dans ce contexte, n'a pas la valeur de nom propre mais de nom commun désignant les taxis collectifs qu'on utilise en Égypte pour circuler notamment entre Le Caire et les villes du Delta, et qui étaient souvent, dans les années 1980 et 1990, des breaks 504 aménagés pour accueillir sept ou huit passagers sur trois banquettes. L'atelier m'a permis de corriger une petite erreur : j'avais confondu les "eaux" qui précèdent l'accouchement avec le liquide utérin. Une autre discussion a porté sur la sourate "Joseph" évoquée dans le poème. Évidemment, elle ne contient pas de "scènes de sexe", comme le dit Iman Mersal ! Mais la question se posait de savoir s'il fallait expliquer ou non "la ruse de la chemise tachée de sang", référence au récit coranique de Joseph (ses frères ramènent à son père une chemise tachée de sang, preuve qu'il aurait été attaqué par le loup, alors qu'ils l'ont jeté au fond d'un puits). Le point de vue majoritaire, qui est aussi le mien, est que cette référence est assez aisée à décoder par le lecteur qui voudrait en chercher l'explication, et qu'à partir de là il est inutile de surcharger le texte d'une note explicative, ou de gloser une explication dans le corps du poème. (La note de bas de page m'a paru en revanche s'imposer pour décoder la référence à la tradition du *sobou* ', à la fin

du poème, mais malheureusement nous n'avons pas eu le temps d'en discuter durant l'atelier.)

### Iman Mersal, "Afin que personne ne soit taché du sang de la réalité"

Quand je suis entrée, mon grand-père était dans un coin et se servait un café. Le visage de Nasser sur le mur opposé s'était estompé parce que le vieux plafond n'empêchait plus la pluie du Delta de pénétrer. J'ai pensé que l'ouvrier doué qui l'avait dessiné – il n'avait pourtant pas profité de la réforme agraire – était mort la semaine dernière dans un hôpital public. Mon grand-père m'a tendu un paquet que j'ai ouvert. Il y avait dedans un nouveau-né, un garçon, encore mouillé du liquide utérin de sa mère. Je me suis dit, ce doit être mon fils. Je l'ai appelé Mourad et j'ai coupé de ma main le cordon ombilical entre lui et moi afin qu'il entre dans l'existence avec un petit noyau de tristesse en forme de nombril. Je l'ai mis dans ma sacoche d'ordinateur et j'ai conduit ma Toyota Corolla en direction des Rocheuses en écoutant la sourate "Joseph". J'ai pensé aux chauffeurs de taxis collectifs qui circulent entre Le Caire et le Delta et qui aiment beaucoup cette sourate, chose qui ne peut s'expliquer uniquement par les scènes de sexe qu'elle contient, et j'ai décidé d'écrire un article sur la ruse de la chemise tachée de sang et l'esthétique de la haine.

Les montagnes étaient couvertes de neige. Après quelques pas, un café a surgi de nulle part, un café que je fréquentais à Abdine. Avec mon ami, celui qui s'est fait manger par le ver qu'il a épousé, nous avions faim. Un vieillard lent, comme s'il marchait à la gentillesse, nous a apporté pain et sel. Après, il a disparu du café, mais sa veuve allait et venait entre trois de mes amis qui occupent maintenant des postes importants dans l'administration et disent encore des choses que nous disions autrefois. J'apprenais que notre quatrième ami repose dans la tombe de son père et que le cinquième fait la manche devant la cathédrale de Notre-Dame, un masque mortuaire de Toutânkhamon sur la tête. Voyant mon paquet, mes amis me disaient : "Où as-tu pris cela ?" Au même moment, on entendait une voix venue d'un lac voisin, qui chantait : *Bargalaatek Fargalaatek*. On improvisait un *sobou*<sup>40</sup> pour le bébé et, alors que nous étions en pleine frénésie de la danse, mon grand-père arrivait, en gallabeyya et

---

40. Le *sobou* est une fête qui célèbre la première semaine de vie d'un nouveau-né. *Bargalaatek Fargalaatek*, sorte de formule magique tirée d'une comptine qu'on chante à cette occasion.

avec son châle, sa canne et le visage de Nasser avant que la pluie du Delta ne l'efface, il me prenait le paquet des mains et s'en allait.

© Iman Mersal et Richard Jacquemond



## ATELIER D'ITALIEN

*animé par Laura Brignon*

### L'autobiographie de Vincenzo Rabito

L'atelier portait sur un extrait de l'autobiographie de Vincenzo Rabito, un Sicilien qui, jamais scolarisé, a entrepris le récit de sa vie dans un texte immense. J'ai évoqué le parcours de cet homme, qui a traversé le XX<sup>e</sup> siècle italien et européen, dont la Grande Guerre (l'extrait était tiré de son récit de la seconde bataille du Piave), puis nous avons abordé la question de son écriture qui a rapidement glissé sur celle de la traduction. Nous, c'est-à-dire une bonne vingtaine de personnes provenant d'horizons variés, traducteurs ou pas, italianisants ou pas, dont les questions ont fusé.

#### **Autour de l'aspect visuel**

Le premier contact avec le tapuscrit de Vincenzo Rabito produit un fort impact visuel. On se trouve confronté à une marée de mots sans capitales ni accents, dont la plupart sont agglutinés, et où des points-virgules ou des deux-points remplacent les espaces. Peut-on trouver une explication rationnelle à cette façon de procéder ? On ne dirait pas. Alors, que faire ? Nous sommes d'accord pour ne pas reproduire cette ponctuation anarchique dans la traduction, car elle forme un véritable handicap pour la lecture. Cependant, il serait intéressant de donner une idée de cet excès d'une manière ou d'une autre. Alors, pourquoi pas, à l'inverse, supprimer la ponctuation ? Un participant

évoque un roman récent qu'il a lu, où la voix du protagoniste se déploie dans une longue phrase unique. Certains participants sont d'avis de rétablir en français les capitales absentes du texte italien, pour que les lecteurs puissent trouver des points de repère visuels dans le texte. D'autres sont partisans de conserver au moins certaines agglutinations choisies en français. D'ailleurs, à ce sujet, ce *poieche* récurrent est-il à comprendre comme un *poi che* ("puis", le *che* serait alors ici privé de sens, à prendre comme une manifestation du tic d'écriture de l'auteur, qui l'emploie à tout bout de champ) ou un *poiché* ("puisque") ?

### **Autour de la phonétique**

Influencé par sa langue maternelle sicilienne, l'auteur écrit dans un italien à l'oreille fortement marqué par la prononciation locale. Se pose la question de procéder à une écriture à l'oreille en français également. Pourquoi ne pas recourir au néo-français proposé par Queneau ? Dans la salle, on cite le fameux incipit de *Zazie dans le métro* : "Doukipudonktan ?" Pour ma part, je n'y suis pas vraiment favorable, en partie par goût personnel, en partie parce que l'auteur n'était pas dans une démarche de rupture ou d'avant-garde, mais aussi par crainte que le procédé ne lasse le lecteur, dans un livre qui fera plusieurs centaines de pages. La langue étrange de Rabito fait du texte italien un formidable document linguistique pour les lecteurs italophones. Cet aspect-là sera perdu corps et biens en français, quel que soit le parti pris par le traducteur. L'enjeu semble donc plutôt se situer dans la recherche d'un équilibre où la créativité et l'étrangeté n'entraveraient pas la lisibilité.

Cette écriture à l'oreille n'est pas sans occasionner des problèmes de compréhension : une traductrice m'interpelle sur le mot *varcuna*, que j'avais interprété comme *varcone* (passage), mais qui est sans doute plutôt la déformation de *barcone* (bateau). Je frissonne à l'idée des nombreuses autres chausse-trapes enfouies dans le texte.

### **Autour du métissage italien/sicilien**

Avec cette autobiographie se pose l'un des problèmes récurrents rencontrés par les traducteurs de l'italien : la traduction du dialecte. Rendre le sicilien par un patois français ou bien recourir à une autre

solution ? J'explique aux participants que, gênée à l'idée d'assigner à Rabito une origine régionale française et par ailleurs pas assez à l'aise dans un quelconque patois, je préfère pour ma part me concentrer sur l'oralité omniprésente dans le texte.

Au-delà de l'apparition de mots siciliens aisément identifiables, le métissage linguistique se manifeste de diverses manières, parfois trompeuses. Voyez par exemple cet *acobato*, sereinement pris pour un *accoppato*, "tué", dans ce contexte de guerre, avant de découvrir par hasard l'existence du verbe sicilien *accubbari* dans le sens de "suffoquer, asphyxier", autrement plus convaincant ici puisque l'auteur parle des gaz employés par les Autrichiens...

Le sicilien se signale aussi en creux dans l'effort de l'auteur d'écrire en italien. Par exemple, considérant les voyelles *-u* et *-i* comme trop sicilianisantes, il s'ingénie à les substituer (sauf quand cela lui échappe...) par des *-o* et des *-e*, qu'il estime plus italiens. Résultat : la plupart des pluriels masculins contiennent un *-e* final, marque du féminin pluriel en italien. Un participant suggère que, pour rendre cet effet, on change systématiquement le genre des mots en français. Pourquoi pas, mais je m'inquiète : est-ce honnête vis-à-vis de l'auteur, qui a mobilisé toutes ses connaissances linguistiques pour écrire dans une langue qu'il imaginait correcte ? Comment cela serait-il reçu en français, si ce n'est comme une pitrerie du traducteur ? Pourtant, il faut bien trouver un moyen de donner à lire l'étrangeté de la langue originale...

Au bout de deux heures intenses passées à soulever ces questions et d'autres, nous sommes d'accord sur un point : si l'on cherche à reproduire la totalité des étrangetés du texte, on risque d'aboutir à une traduction illisible et, sans doute, de peu d'intérêt.

Si les interrogations sont encore innombrables, me voilà munie d'un précieux butin : les réactions et suggestions des participants, curieux, enthousiastes et bienveillants, sont autant de ressources dans lesquelles je pourrai puiser au cours de ce travail qui devrait m'occuper plusieurs années encore.

Variations autour des premières lignes de l'extrait :

*recordo; che: ilciorno: 15 del 1918/ che: precisoallamenzanotte: orario; pontate; orario: chenonzepotedentecare: maieperquelle: chenicia-*

*biammotrovate; cheaciornava: ilciorno; 16 ciugno; sempre: nel 1918/  
che; il nostro; nemico; aforza: di; tante: varcuna: fatte: ditavole etante:  
passarelle: emagare: annuoto, anno: passato; ilpiave, aforza: diabutare:  
gasse emoriretutte: soldate: e: borchese soficcate; avelinate:*

Je me souviens que ce jourla, 15 de 1918, justa la minuit, horaire ponctuel, horaire que ne pourront jamais oublier, ceux qu'on se trouvait là, ce jour le 16 juin toujours 1918 que notrennemi, a force de tande barques, de tande planches et de passerelles, et aussi nager ils ont traversé le Piave, aforce de jeter dugaz, et mourir tous soldats et civils touffés poisonnés.

je me souviens le 15 juin 1918 à minuit pile horaire précis horaire qu'on pourra jamais oublier ceux qu'on y était, le matin du 16 juin 1918 à force de plein de barques en planches et aussi des passerelles et même à la nage à force de gaz et de faire mourir tous les soldats et les civils étouffés poisonnés notre ennemi ont traversé le Piave

TRADUCTEUR D'UN JOUR :  
ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

## ATELIER DE TRADUCTION DE L'ITALIEN

*animé par Dominique Vittoz*

*La leggenda di Redenta Tiria* de Salvatore Niffoi

Préambule : même si les ateliers “Traducteur d’un jour” sont conçus pour des non-traducteurs, à qui ils donnent l’occasion de mettre les mains dans le cambouis et d’expérimenter joies et tribulations de notre métier, le groupe comptait quelques professionnels (même pas clandestins !), ce qui a permis de mêler les compétences en constituant des petits groupes dynamiques et aguerris. Effet dopage garanti... dans beaucoup de bonne humeur et de qualité d’écoute.

Le texte choisi était tiré d’un roman dont j’avais publié la traduction en 2008 aux éditions Flammarion, *La Légende de Redenta Tiria*. Il donnait l’occasion de traiter une difficulté récurrente dans la traduction de l’italien en français : la présence dans une œuvre en italien national d’emprunts à des langues régionales, ici le sarde, marqueur fort de particularités aussi bien matérielles (par exemple le verbe *mustrencare* qui signifie de façon spécifique “voler du bétail”) que culturelles (valeur péjorative renforcée du terme *burdo*, “bâtard”). Le métissage entre la langue spécifique du lieu (une Barbagia encore archaïque malgré le boom économique) et celle à vocation unificatrice de la (relativement) jeune nation italienne s’inscrit à l’intérieur des rapports de force entre langue du pouvoir, de l’administration et de la culture dominante (l’italien national) et langue de groupes sociaux laissés pour compte ou rebelles.

Après une introduction concise donnant les informations essentielles sur l’auteur, Salvatore Niffoi, et sur le contexte (un village du centre de la Sardaigne dans les années 1970, où le suicide fait des ravages), j’ai proposé une lecture en italien, à un rythme lent afin que chacun repère un certain nombre de mots sur la liste de vocabulaire qui avait été fournie, et accède ainsi au sens global de la scène. Le travail de groupe a aussitôt commencé : un mot-à-mot écrit du premier paragraphe a été établi, puis on est entré dans le travail d’écriture proprement dit de la traduction française. Pendant trois quarts d’heure environ, les groupes ont élaboré leurs choix, débattu, interrogé, vérifié, exploré. Dans la dernière partie de l’atelier, toutes les traductions ont été lues et commentées.

Parmi les temps forts de ces échanges, je citerai le moment où une participante s’est exclamée en substance : mais alors on doit choisir à chaque mot si on s’éloigne ou pas du texte original, ceci prononcé d’un air mi-ravi mi-effrayé. Ou celui où nous avons mesuré jusqu’où doit aller la vigilance du traducteur, dont le travail consiste aussi à repérer les éventuelles failles involontaires du texte original pour servir le texte parfois mieux encore que son propre auteur : c’était le cas avec la métaphore bancale des lignes 14-15 (“*come un vento spinto dal maestrale*”, “comme un vent poussé par le mistral”) que – au moment où j’avais rédigé la traduction pour Flammarion – l’auteur alerté avait pu rectifier en “*come un astore spinto dal maestrale*”, “comme un autour poussé par le mistral”. Les traducteurs d’un jour ont découvert à cette occasion l’importance de la relation qui se noue avec l’auteur pendant la traduction, et qui requiert au moins autant de doigté et de diplomatie que de compétence linguistique et littéraire. La confrontation des différentes traductions a naturellement mis en évidence les disparités de ton et de registre dans les solutions choisies et accentué la prise de conscience de l’ampleur de cette liberté/responsabilité qui est le propre de la traduction littéraire. Comme a commenté un participant, cinéaste de son état, en comparant notre tâche avec les exigences du travail de montage : “Monter c’est choisir. Choisir c’est renoncer.”

Ce qui est sûr, c’est que nous n’avons pas renoncé à nous amuser pendant cet atelier. Se plaçant sur un pied d’égalité, tous les participants se sont écoutés, ont collaboré, avec le sentiment réjouissant d’améliorer à touches progressives le résultat final. Enfin... final,

façon de parler puisqu'ils ont aussi constaté à quel point une traduction est encore et encore perfectible.

Le temps volant toujours trop vite, nous n'avons pas pu aborder vraiment le rendu du métissage italien-sarde. Mon choix pour ce livre avait été de puiser avec circonspection dans des français régionaux. C'est donc avec un sentiment de complicité que j'ai entendu le dimanche soir dans l'ébouriffante intervention de clôture de Jacques Bonnaffé, résonner l'accent chtimi et assisté au ping-pong entre picard et français.



## CARTE BLANCHE À CLAIRE JOUBERT

*“Enfants de Shakespeare, enfants de minuit” :  
poétique de l’anglais depuis 1981*

JÖRN CAMBRELENG

Bienvenue, Claire Joubert, et merci de prolonger cette réflexion que nous avons démarrée hier.

CLAIRE JOUBERT

Merci beaucoup. Je voudrais commencer par vous dire combien je me sens honorée par l’invitation d’ATLAS et combien je regrette de vous infliger, en retour, ma voix cassée, mais je tenais à être là.

Je veux aussi exprimer mes chaleureux remerciements pour cette offre luxueuse, une carte blanche aux Assises, dont je suis les travaux depuis longtemps, et remercier le comité pour son accueil et en particulier Dieter Hornig. Cette nouvelle rencontre est la poursuite d’une longue et fertile conversation. Mais, plus encore, je voudrais vous dire tout mon plaisir d’être là, et vous donner le point de départ que je conçois pour me projeter dans cette rencontre : le sentiment d’une cause commune avec vous, qui est celle du littéraire dans la différence des langues. C’est sur quoi je réfléchis, sous la formule d’une *poétique de l’étranger*, une poétique de l’anglais en particulier – en tant qu’elle est pour moi une langue étrangère. Dans ma réflexion, les dimensions du colonial et du mondial sont des terrains d’observation privilégiés du rapport entre les langues, où est révélée d’une manière particulièrement sensible la face double de ce rapport, qui est à la fois de transcréation et de domination. Ce qui signifie aussi le rapport de la diversité des langues avec l’activité critique.

La proposition du thème des Assises, “The Empire Writes Back”, pose une analogie entre *write* et *strike*, qui est le palimpseste – puisqu’il y a à la fois allusion au film de Spielberg *The Empire Strikes Back* (1980) de la série de *La Guerre des étoiles*, et au jeu de mots déjà présent en 1989 dans le titre d’un des ouvrages fondateurs de la critique littéraire postcoloniale, *The Empire Writes Back*, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. Cette analogie est donc posée entre *écrire* et *contre*, entre littérature et pouvoir, et contre-pouvoir bien sûr, sous le rapport spécifique de la colonialité, c’est-à-dire un aspect du pouvoir actif comme *différentiel* des pouvoirs, activé par la différence des langues, et la “différence culturelle”. L’équation se donne donc ici dans un rapport triple entre littérature, pouvoir et langue, anglaise pour le cas dont je vais vous parler : langue coloniale, mais aussi – c’est toute l’ironie de l’histoire des langues coloniales – anglophonie de combat, pour tous les anti-colonialismes.

Je voudrais évoquer le devenir de ce rapport post-empire de l’anglais, ou “*English in progress*”, selon le titre de la table ronde qui va suivre. C’est avec plaisir que je me vois chargée en quelque sorte, et que j’accepte ce rôle, d’être la première à parler de la fonction de l’anglais dans le programme des Assises. Car l’anglais a une place singulière dans cette question : contrairement à l’espagnol ou au portugais des empires qui étaient déjà en déclin à l’époque des Lumières, et contrairement aussi au français et à l’anglais britannique qui ont été décrochés de leur valeur coloniale à partir de 1945, l’anglais a traversé la décolonisation en restant la langue du néocolonialisme – le relais de la puissance mondiale étant passé de la Grande-Bretagne aux États-Unis –, puis en se développant encore comme langue de la colonialité contemporaine, ou mondialisation, pour aboutir au statut actuel de ce qu’on peut résumer comme une “anglophonie”, dont le “*Globish*” est une bête noire.

Tout d’abord, je vous proposerai de replacer dans son histoire le moment de la “littérature postcoloniale” – cette date à valeur canonique, 1981, année de l’attribution du grand prix littéraire britannique Booker Prize au roman de Salman Rushdie *Midnight’s Children* –, pour, ensuite, dégager la vue sur l’état de l’Empire en 2016, c’est-à-dire retrouver l’équation que j’évoquais tout à l’heure, où chacun des termes est désormais transformé : l’anglophonie, les différentiels

de pouvoir c'est-à-dire l'état des luttes, et la catégorie "littérature" elle-même. Car il y a un paradoxe : il existe déjà une nostalgie postcoloniale, qui a sa part d'orthodoxie et de célébratoire, de canonique, qui s'est développée au cours des trente-cinq ans de construction conceptuelle, de débat de la critique et de révision des canons littéraires en langue anglaise. Au cours de cette période, l'histoire a continué à déplacer les dynamiques du pouvoir, demandant donc aujourd'hui une nouvelle analytique du pouvoir, où la littérature est bien à nouveau un enjeu instrumental, mais non plus exactement le même, et pointe une situation critique, également inédite, et à repenser.

L'enjeu qui me préoccupe est donc une analyse de la domination par une poétique, ou une *poétique du pouvoir*, c'est-à-dire la question de la force du contre-écrire, qui reprend celle qu'évoquait Bachir Diagne hier : "Contre-écrit-on vraiment ?" À quelles conditions ce "contre" a-t-il une valeur politique ?

Il y a au moins deux histoires entremêlées du devenir de l'anglais depuis 1981, et du pouvoir de l'anglais, composant des articulations distinctes entre empire, "contre" et écriture. Travailler à les démêler, c'est à la fois dégager l'histoire des luttes et, ou pour, dégager l'espace pour un travail critique dans le présent.

J'évoquerai donc ces deux histoires chevauchantes, chacune sous un terme qui me servira de métaphore : d'abord *Englishes*, les variétés de l'anglais dans le monde, puis *Globish*, pour aboutir dans un troisième temps à ce que j'appelle une "critique de l'anglais", ou une "poétique de l'anglais" : la formulation du projet critique auquel je travaille. Je cherche dans ce travail à placer, ou à orienter, la question littéraire et son point d'incidence critique afin de tracer une histoire du pouvoir de l'anglais, dans les généalogies coloniales de la mondialisation et dans le rythme extrêmement rapide des mutations de la mondialisation dans les récentes décennies. Les derniers événements du Brexit et l'arrivée au pouvoir de Donald Trump ont encore apporté un infléchissement abrupt aux contours de la mondialisation la plus contemporaine.

"*Englishes*" est une notion de sociolinguistique élaborée à partir des années 1960, mais c'est justement en 1981 qu'est créée la première revue scientifique de ce projet, se donnant le titre de *World Englishes* : les anglais du monde. Cette notion décrit les nouvelles ramifications postcoloniales et diasporiques de l'anglais. En tant que

telles, celles-ci sont une démonstration du succès du “contre-écrire”, du contre-parler ; le succès des appropriations créolisées et diverses du “butin de guerre” (pour reprendre la formule de Kateb Yacine) des indépendances. Elles montrent la réalisation de ce que Rushdie a appelé la *chutneyfication*, la salade, “macédoïn-isation”, ou salsa de langues, qui incarnent la déprovincialisation et la décolonisation de l’anglais dans ces nouvelles trans-nationalités.

La puissance de cette fabulation théorique et politique, “*the empire writes back*”, a été impressionnante. Elle a formé, transformé, la pensée contemporaine de la littérature. J’ai proposé 1981 comme une date événement, indexée à la publication des *Enfants de minuit*. Je voudrais observer la carrière de cet événement, qui s’est progressivement inscrit dans l’histoire littéraire mondiale comme une scansion canonique, un tournant de plus en plus évident. Le roman a reçu le Booker Prize en 1981, mais il a aussi reçu le Booker of Bookers décerné en 1993 pour le vingt-cinquième anniversaire du prix, et il recevait le Best of the Booker pour son quarantième anniversaire en 2008. Constitué ainsi comme étalon de la valeur littéraire anglophone contemporaine, il marque un décentrement vers les anglophonies postcoloniales que n’avaient pas effectué les générations précédentes, pourtant porteuses de puissantes poétiques, celle de George Lamming ou de V. S. Naipaul dès les années 1950, ou celle de Raja Rao à la fin des années 1930.

*Les Enfants de minuit* et l’idée des “enfants de Rushdie” devient un lieu commun critique, et un label de légitimation pour tous les jeunes romanciers indiens qui viendront ensuite : Anita Desai, Vikram Seth, Amitav Ghosh, Arundhati Roy, etc., pour s’élargir aux littératures postcoloniales anglophones et diasporiques africaines mais aussi canadiennes, australiennes, blanches d’Afrique du Sud, etc., et en particulier aux littératures issues des diasporas postcoloniales établies dans les métropoles du Commonwealth : Royaume-Uni, États-Unis, Canada.

Le roman fonctionne comme un aimant pour recueillir les cristallisations progressives d’un nouveau rapport entre centre et périphérie littéraires, et de nouvelles perspectives pour l’anglophonie : la valence coloniale de l’anglais s’est disséminée dans une nouvelle valence postcoloniale et nationale (nationale dans le sens des nouvelles nations indépendantes) et multinationale des *Englishes*.

Je voudrais donc évoquer quelques jalons dans la trajectoire de ce syntagme “*the empire writes back*”, pour en souligner les enjeux. Car la puissance critique de ce mot d’ordre a aussi été sa montée en puissance contemporaine en tant que de paradigme critique, qui s’étend sur la littérature mondiale. Le sens de cette mondialité de la littérature étant également neuf et également à double face : elle est bien à la fois une pluralisation diasporique et transnationale, mais aussi une polarisation, en particulier commerciale, autour du modèle anglophone. Ce sont ici les effets du *marketing the margins*, selon la formule de Graham Huggan de 2001 : le phénomène de plus-value d’un nouvel exotisme à meilleure conscience.

Le trope des “enfants de” a été exploité en valeur publicitaire pour le pire – le pire en littérature étant le plus souvent simplement la médiocrité –, mais aussi le meilleur, bien sûr. Mais les profits générés par la promotion des périphéries littéraires anglophones n’étaient pas forcément au bénéfice ni des périphéries, ni de la créativité culturelle et politique de la littérature. Et cette polarisation commerciale a aussi été doublée d’une consolidation universitaire anglophone, dans le contexte d’une transformation de l’université elle-même par la logique concurrentielle de la mondialisation.

Un premier jalon est celui que nous avons déjà beaucoup évoqué : l’article de Rushdie paru en 1982, qui nous donne cette formule : “The Empire Writes Back with a Vengeance”. Ce qui est intéressant, c’est que cet article a ensuite été repris dans *Imaginary Homelands*, recueil d’essais paru en 1991, sous un titre différent, “The New Empire within Britain”, qui offre un autre éclairage. Il ne s’agit pas seulement de littérature postcoloniale alors, mais aussi d’une déclaration publique, faite par un *public intellectual* dans le contexte du début des années Thatcher au Royaume-Uni, qui inauguraient le nouvel ordre mondial néolibéral.

Cet article est donc également un *speech act*, un acte énonciatif très fort, puisque c’est aussi pour Rushdie, intronisé grand romancier, le début de sa production d’essayiste et de critique littéraire et culturel sur la scène britannique d’abord, américaine ensuite ; sa constitution en tant que *public intellectual*, puis artisan et façonneur de la valeur littéraire, puisqu’il a été rapidement aussi un intervenant clé dans la compréhension de l’histoire de la littérature indienne, avec ce scandale littéraire de 1997 : dans l’anthologie qu’il coéditait avec Elizabeth

West, *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997*, marquant les cinquante ans de production littéraire de la nation indienne indépendante, il déclarait que la prose indienne de valeur était celle des auteurs anglophones, dévalorisant par contrecoup l'ensemble des productions dans les langues que l'on dit vernaculaires. Ce *speech act* est bien une captation, une prise de possession, au compte de l'anglophonie, et depuis une position de parole à Londres, au cœur de la métropole de l'anglophonie coloniale.

Il faut donc compter avec le Rushdie d'une nouvelle République mondiale des lettres, et avec le Rushdie de la prise de position, dominante et par l'anglophonie, dans l'histoire littéraire indienne. Il y a de nouveaux effets de domination, et de nouvelles pragmatiques littéraires de l'Empire à l'œuvre ici, qui ont été répercutées sur la scène littéraire de l'époque du multiculturalisme des années 1990, puis sur celle de la mondialisation depuis les années 2000 –, ces deux moments étant eux-mêmes des dérivations, ou mutations libérales, des anticolonialismes, tiers-mondismes révolutionnaires, et alliances panafricaines, tricontinentales, et transcoloniales, qui ont structuré le contre-impérialisme de l'époque de la guerre froide, et ses poèmes.

Le syntagme est repris en 1989 avec le livre d'Aschcroft, Griffiths et Tiffin, écrit depuis les États-Unis et l'Australie, que nous avons déjà beaucoup évoqué. Cet ouvrage de théorie littéraire, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, est un immense classique, toujours aussi impressionnant lu à la date d'aujourd'hui. C'est une maille historique qui se place dans un prolongement explicite de Rushdie en reprenant sa formule. La proposition conceptuelle clé de cet ouvrage est celle d'un nouvel objet d'analyse ou d'histoire littéraire : l'idée de *post-colonial literature*. Elle a sa généalogie propre, que l'on peut saisir en la contrastant avec une publication contemporaine, qui est le premier ouvrage de Homi Bhabha : ouvrage collectif intitulé *Nation and Narration*, qu'il coordonne en 1990 et qui constitue une première étape vers ce qui sera sa grande œuvre de théorie littéraire, *The Location of Culture*, paru en 1994.

Ici, la poétique de Rushdie est également prolongée, et productrice d'une réinvention de la théorie littéraire et des études littéraires, en particulier dans la construction conceptuelle que Bhabha fait à partir des formules de Rushdie : les concepts de "*imaginary homeland*"

(patries imaginaires) et “*translated men*”, condition “traductive” de l’homme et condition des hommes “traduits”. *Mimicry*, autre concept majeur de Bhabha, viendra, lui, de la poétique de V. S. Naipaul.

Ces deux titres, *Nation and Narration* et *The Empire Writes Back*, incarnent une bifurcation généalogique, ou une source double si vous préférez, dans l’élaboration du champ disciplinaire des études postcoloniales, dessinant ainsi l’une au moins des lignes de faille dans un champ qui est diversement différencié, et non uni. Il y a bien historiquement deux projets, dont la confusion, fréquemment faite, masque des enjeux importants. Le projet inauguré par *The Empire Writes Back* est celui des études littéraires qui prennent pour objet ces nouvelles traditions littéraires que l’on a commencé à appeler *Commonwealth literature, new literatures in English*, puis *emerging literatures* et *post-colonial literature*, faisant éclater le canon littéraire de langue anglaise pour l’ouvrir aux anglophonies périphériques, mais tout en conservant le cadre conceptuel de la “littérature”, la catégorie littéraire : poursuivant donc ce que l’on peut appeler, avec Kuhn, la “science normale” des études littéraires. La branche où vient s’inscrire *Nation and Narration* constitue un autre projet, qui est celui d’une réarticulation radicale du rapport entre discours (en particulier discours de savoir) et pouvoir, dans une visée de “*colonial discourse analysis*” : analyse du discours colonial et/ou analyse de la colonialité dans le discours, qui est une extension de la “*theory*”, et de la théorie littéraire française en particulier. Son corpus est également différent, centré non pas sur des textes postcoloniaux mais bien sur les productions discursives coloniales. Ce second projet se donne comme programme une généalogie du national, et de la colonialité constitutive du national. Il travaille à explorer la discursivité du pouvoir : ce que la domination impérialiste doit à la “*politics of culture*”, à la “*politics of knowledge*”, en particulier – je garde les formules anglaises, qui sont celles de leur auteur Edward Saïd. La littérature ici a été englobée, déplacée en tant que catégorie : elle est réhistoricisée comme forme culturelle locale, historique, propre à un lieu et à une certaine séquence historique, et ainsi replacée dans l’histoire des discours ; contextualisée par son rôle dans le projet national-colonial de la modernité européenne.

Le dernier jalon que j’évoquerai est 2012, date remarquablement tardive de la traduction française qui paraît sous le titre *L’Empire*

*vous répond. Théorie et pratique de littérature postcoloniale* (traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job), même si le livre avait déjà eu un impact en francophonie de manière un peu plus précoce avec la création du collectif universitaire Write Back, dont Myriam Suchet a été l'un des acteurs et qu'elle a évoqué hier.

Que se passe-t-il donc, où sont les enjeux, dans ce moment de "l'Empire contre-écrit", dans ce moment de l'histoire du pouvoir ?

Il s'est agi d'abord d'une critique littéraire de l'Empire, c'est-à-dire d'une poétique du pouvoir, qui a aussi constitué une réinvention des études littéraires suffisamment puissante pour devenir paradigmatique : la "perspective postcoloniale", pour reprendre l'expression de Bhabha, est maintenant mise en œuvre largement au-delà des objets coloniaux ou postcoloniaux mêmes. Ce projet a été extrêmement mobilisateur, en particulier parce qu'il a politiquement réengagé les études littéraires, après les décennies structuralistes. La phase structuraliste avait été nécessaire, on le comprend, après 1945, pour arriver à éradiquer dans les sciences humaines les culturalismes dévastateurs qui avaient pu rendre possible (je me permets d'aller très vite ici, en m'appuyant sur le modèle d'Adorno) Auschwitz. C'est l'idée de Saïd : la "*worldliness*", le réengagement dans le monde, par la colonialité – en non l'identité – du culturel.

Mais ce projet est également de son temps, coordonné aux conditions matérielles du savoir, et des sciences humaines plus précisément, très particulières de la période, qui est à la fois celle qui succède aux *Sixties* insurrectionnelles, et celle qui vient clore la guerre froide en 1989-1991. Les années 1960 et 1970 avaient été marquées par la démocratisation de l'université généralement dans le monde, et en particulier l'entrée des minorités, et la nouvelle pression démographique de la diversité postcoloniale (on se souvient du mouvement de *brain drain*) qui faisait venir les intellectuels postcoloniaux dans les universités du "centre" du savoir que sont alors les États-Unis. Cette entrée des minorités nationales et internationales se conjugait à un état favorable du capitalisme, à cette ère qu'on a appelée fordiste, avec sa politique de la culture caractéristique : sa *Cold War* intellectuelle, scientifique et culturelle, dotée de moyens exceptionnels pour faire barrage au bloc communiste, grâce à l'inclusion des classes, minorités et savoirs critiques qui auraient pu être attirés par les anti-impérialismes puissants d'époque.



Les études postcoloniales viennent ainsi se mailler avec succès à ces conditions favorables qui avaient déjà rendu possibles, à la génération précédente, les mouvements étudiants, les mouvements universitaires noirs (avec le fraying des *Black Studies*) et féministes (avec les pionnières des *Women's Studies*). Dans ce contexte, elles constituent un réel effet d'ouverture critique, mais elles s'accompagnent aussi d'un effet de montée en pouvoir au cours des années 1980 et 1990.

Cette montée en pouvoir, cette paradigmatization, posent la question très particulière de la nouvelle position des intellectuels postcoloniaux, dont les plus connus sont peut-être Edward Saïd, Gayatri Spivak et Homi Bhabha. Leur position complexe, structurellement ambiguë, a été examinée lors de débats théoriques très vigoureux, en particulier par les critiques marxistes, qui ont mis en question la position de parole, et la position de savoir, d'une telle intelligentsia postcoloniale cooptée par le centre, et élaborant sa théorisation de la domination coloniale depuis les grandes universités nord-américaines. Et en effet cette anglophonie critique, décentrée, dans toute la finesse de son travail de décorticage de la violence épistémique de la colonialité, est bien simultanément celle d'une consolidation d'un pouvoir intellectuel épistémique et anglophone.

Un dernier coup de sondage dans cette histoire très dense peut se faire à la date de 2006. En 2006 en France, ce que l'on a appelé les "émeutes des banlieues" ont donné lieu à une intense activité de réflexion sur la situation postcoloniale du pays, vécue comme un réveil et presque une "découverte". Cette flambée du débat sur le passé colonial, soulevée entre autres par la fameuse loi de février 2005 sur "les aspects positifs de la colonisation", a généré un travail intellectuel considérable, avec toute une série de numéros spéciaux de revues, un redémarrage de la recherche sur les questions coloniales et postcoloniales, et un mouvement perceptible d'attention nouvelle, au-delà des milieux des spécialistes qui étudiaient cela depuis bien longtemps et après trois décennies de productions anglophones, au travail des *Postcolonial Studies* suivi, au compte-gouttes et de manière ponctuelle, au hasard des initiatives, d'une entreprise de traduction.

Mais la date de 2006 trouve également l'université, américaine comme européenne, métamorphosée. Le cadre idéologique de la mondialisation est en place maintenant, en particulier dans la

politique du savoir qui en est une dimension clé. Promue et activée sous l'étiquette de l'"économie de la connaissance", et projet phare d'une nouvelle ère du capitalisme, elle se retrouve dans la fameuse Stratégie de Lisbonne qui a formé le programme de politique culturelle et universitaire de l'UE pour la décennie : en 2006, on est au mitan du projet de "faire de l'Union européenne la plus puissante société de la connaissance du monde".

Dans ce nouveau capitalisme postindustriel, informationnel et cognitif, la politique du savoir se déploie par une intervention extrêmement active dans les formes et dans les institutions du savoir, dans un remodelage qui désarticule les disciplines, délégitime les sciences humaines et les lettres déclarées inutiles à la croissance, impose le paradigme de la data et l'anglais comme "langue de communication internationale" (selon les termes du fameux rapport Thélot de 2004), et débouche sur le désinvestissement que l'on connaît de la diversité des langues, de l'enseignement des langues étrangères et de l'anglais comme langue de vie, ainsi que de l'anglais comme discipline de recherche. À l'intérieur de cela, se joue également une nouvelle gradation dans la disqualification de la littérature parmi ces disciplines.

Il y a donc une belle histoire de la pluralisation postcoloniale de l'anglais, qui est aussi une belle histoire, satisfaisant aux éthiques et aux poétiques, de victoire de la littérature dans sa participation au contre-écrire, aux résistances culturelles, aux libérations nationales, et à la décolonisation des esprits. Cette belle histoire constitue un vraisemblable littéraire d'époque. Je ne veux rien retirer de cette percée critique et scientifique, ni à son triomphalisme qui a été bien gagné, qui est celui des études postcoloniales. Il importe pourtant de les situer avec précision dans une histoire du savoir et du pouvoir ; une histoire du savoir qui est une géopolitique de la culture.

Et pour aborder la question de l'état de l'Empire aujourd'hui – où en est la colonialité de l'anglais, et où en sont les pouvoirs de l'anglophonie –, il faut donc considérer ces deux histoires chevauchantes, celle des *Englishes* et celle du *Globish*, c'est-à-dire celle de la fragmentation de la domination anglophone et, simultanément, celle de la recomposition d'une autre anglophonie de puissance, à l'intérieur d'une autre articulation, ou un autre bloc historique, dans les termes de Gramsci.

Quelle conclusion tirer pour un travail critique dans le présent, un travail critique sur la domination ? Pour comprendre l'anglophonie actuelle et la domination épistémique anglophone actuelle, par exemple celle des modèles théoriques de la littérature et de la différence culturelle, on peut commencer par l'historiciser. On peut en particulier noter que la date littéraire pivot de 1981 est aussi un moment de relais théorique et linguistique dans la théorie littéraire, et de transition dans les conditions du savoir sur le langage, les langues et la littérature en France. L'année 1980 commence à voir disparaître les grandes figures de la théorie littéraire (Barthes le premier), et à clore la grande période de la théorie française des années 1960 et 1970, alors que paradoxalement elle poursuit son développement dans une circulation et une élaboration toujours plus fertiles en anglophonie, dans les formes de cette *French theory* diffusée et transculturée dans les milieux universitaires et intellectuels anglophones britanniques, états-uniens, mais aussi dans tout le Commonwealth.

En France commence un reflux théorique et idéologique, une "gueule de bois théorique" dit Marcel Gauchet, avec la montée des Nouveaux Philosophes et de ceux que l'on désigne alors comme "intellectuels médiatiques", la montée du néo-kantisme, et un relais de langues du savoir vers l'anglais en particulier sur les littératures et sur les langues. Le lieu de la théorisation du culturel, du littéraire et des langues s'est déplacé, à la grande inquiétude scientifique et culturelle de la francophonie, bien sûr, qui à l'époque est occupée à la dénégation coloniale et à la disqualification du tiers-mondisme. Je pense en particulier à une publication qui fait date pour moi : *Le Sanglot de l'homme blanc* de Pascal Bruckner paraît en 1983, l'année même de la Marche pour l'égalité et contre le racisme. La gangrène et l'oubli colonial, pour reprendre la formule de Benjamin Stora, repartent pour une nouvelle phase dans la pensée francophone de la différence culturelle, à la faveur de la nouvelle atmosphère politique qui s'installe dans ces premières années de la Mondialisation, et malgré la publication aussi en 1989, date de parution de *The Empire Writes Back* en anglais, de *L'Éloge de la créolité*.

Contemporaines avec le reflux critique français, on a en anglophonie des réinventions disciplinaires et critiques très puissantes et créatives, qui prennent pour contexte la lutte culturelle contre le thatchérisme

au Royaume-Uni (je pense au développement des *Cultural Studies*, autour de Stuart Hall en particulier à cette époque), et contre la “*Reagonomics*” qui s’inaugure aux États-Unis. C’est là toute la complexité de la position des intellectuels postcoloniaux dans ce retour de bâton idéologique et culturel des années 1990. Car l’université américaine des années 1990 prend aussi, au-delà de sa position comme hégémon universitaire mondial, la nouvelle fonction d’espace de repli pour les gauches radicales américaines et les internationalismes des années 1970, en même temps qu’elle devient un front explicitement désigné pour l’assaut néoconservateur. C’est ce qui a donné la décennie des “*Culture Wars*”, campagne d’attaques concertées contre le “multiculturalisme” universitaire, dans le nouvel ordre néolibéral monté en puissance.

À la date de 2006 on a donc une situation de domination de l’anglais qui est inédite, et qui constitue un inédit du nouage entre pouvoir, littérature et langue ; un inédit des médiations sociales et coloniales de la littérature. Dans cet état de la logomachie, les études postcoloniales constituent et continuent aujourd’hui à constituer un apport critique majeur, en particulier en proposant la perspective de la politique du savoir, c’est-à-dire une réarticulation de la conception des médiations complexes entre littérature, pouvoir et critique. C’est cette proposition de la “*politics of knowledge*” qui donne des outils pour la critique de l’université néolibérale dans la situation actuelle, justement, à la condition qu’on poursuive le travail d’historicisation de cette articulation entre empire, écrire et contre, jusque dans les termes contemporains. Il s’agit donc de prendre la mesure de ce nouvel empire, de la “connaissance”, et de son anglophonie. C’est cette proposition qui permet de penser aussi, au-delà du *colonial discourse analysis*, le projet d’une *global discourse analysis*, de son anglophonie ou “anglobophonie”.

Il s’agit de savoir comment faire une poétique qui soit une analytique du pouvoir contemporain : de savoir *comment* repenser les coordonnées changées de ces médiations longues, et éviter l’idéalisme d’une pensée de la littérature qui, par elle-même et avec ses “petits bras musclés”, saurait constituer un contre-pouvoir.

Une première direction critique que l’on peut se donner est celle d’un réexamen de la pensée de la littérature, en commençant par réhistoriciser, c’est-à-dire à dénaturer la catégorie littéraire,

pour la rendre à son histoire et faire sauter l'obstacle épistémologique et critique qu'elle constitue. Car il s'agit moins de "défendre" la littérature, de "défendre" les études littéraires, comme dans les réactions qui se sont organisées contre les réformes destructrices des universités de la dernière décennie – stratégie trop faible à mon sens pour développer un contre-écriture et un contre-savoir –, que de repenser la catégorie même de "littérature" pour rouvrir le champ du poème (au sens de Meschonnic) dans son entier, c'est-à-dire la force transformatrice du discours dont "la littérature" n'a été qu'une des séquences historiques. En faisant cela, on rend possible la distinction entre l'idée de littérature postcoloniale et des textes qui sont des *poèmes de décolonisation* effectivement. Faire cette différence demande une pragmatique scrupuleuse de la littérature et du discours, qui repense et déplace les conditions et les termes de la lutte des discours contemporaine.

Une deuxième dimension du travail critique que l'on peut engager est de réinterroger la pensée de la domination qui avait été proposée par les études postcoloniales dans le temps de leur émergence, en particulier en repensant le modèle binaire qui a beaucoup été réitéré, prolongé, pratiqué. Ce modèle binaire s'est imaginé en particulier sous le trope conceptuel de la rencontre coloniale, "*colonial encounter*", souvent conçu et mis en œuvre sous la forme d'un rapport vertical simple entre colonisateur et colonisé, impliquant uniquement deux langues et posant la question en termes de bilinguisme. Myriam Suchet, hier, nous a bien montré que c'est beaucoup plus complexe que cela. J'ai identifié ce modèle binaire à un "modèle Inde", le cas de la colonialité britannique en Inde ayant été pour une large part un cas d'école et un prototype pour la construction du projet initial des études postcoloniales.

Il est indispensable de complexifier ce modèle pour pouvoir déboucher sur une pensée de la domination qui va être active dans la situation contemporaine. Il faut en particulier faire toute sa place au fait que le colonialisme a toujours été un co-colonialisme. Il n'y a jamais eu *un* empire, fonctionnant de manière autonome, mais toujours un système de plusieurs puissances coloniales européennes conjuguées, en rivalités, alliances, et cohistoire, et au moins sept langues (pour ne parler que des langues des colonisateurs et sans parler des dialectes) impliquées.

Il y a également eu entre ces pouvoirs coloniaux et entre ces structurations co-coloniales, des fractionnements, et des traverses transcoloniales ; des transcolonialismes de survie et de vies déplacées. Je pense aux créoles (créoles esclaves et créoles marrons) mais aussi aux traverses et circulations entre les empires, qui ont constitué des mouvements de résistance anticoloniaux, et ont impliqué des passages d'une langue coloniale à une autre, dans une résistance stratégiquement pensée comme traduction et dans des pratiques de "translation" qui ont été des résistances intracoloniales. Je pense par exemple à la trajectoire de Fanon qui apporte sa francophonie analytique de la colonialité martiniquaise à la cause algérienne, donc des connexions internes à la francophonie coloniale, mais aussi des internationalismes translinguistiques, transcoloniaux, translangues coloniales, avec des pans historiques majeurs qu'ont été le panafricanisme, les internationalismes, le non-alignement ou la Tricontinentale.

Ces résistances translangues ont été chaque fois non pas simplement des contre-écritures, c'est-à-dire non seulement des contre-littératures, mais des réinventions politiques par le travail d'une politique de la traduction ; par un activisme discursif qui incluait un activisme littéraire et poétique. Avec cette complexification de la pensée de la domination, on a des leviers de critiques très importants pour engager une critique des scénarios postcoloniaux classiques de la domination : je pense en particulier au mythe de la "résistance" par la littérature, et au mythe critique inauguré par Spivak sous la formule "*Can the Subaltern Speak?*".

Je terminerai en évoquant quelques projets critiques à venir ou possibles, que je mène moi-même ou qui me semblent remarquables. On peut tout d'abord entreprendre des "provincialisations" (D. Chakrabarty) mutuelles des postcolonialismes, par un travail de comparatisme, c'est-à-dire par l'opération de la différence des langues et contre le monolinguisme méthodologique des *Postcolonial Studies*. Les travaux de ce champ n'ignorent pas la question de la différence de langue, bien au contraire, mais sont conduits néanmoins en anglais et dans une sphère anglophone de références et de débats. C'est tout l'effet critique de l'initiative de Walter D. Mignolo, à partir de 2000, que de déplacer ce point dans les langues : écrit en anglais mais pensé à partir de l'histoire de l'Amérique latine, sa réflexion déplace et diffracte de manière décisive le centre de gravité mono-

lingue anglophone dans le scénario de l'analyse de la domination, en commençant à faire jouer l'hispanophonie de l'histoire coloniale américaine et atlantique, et en récoltant les effets de contraste et de complexification, dans son ouvrage *Local Histories/Global Designs*. Mon propre travail a été, avec ma collègue Émilienne Baneth-Nouailhetas et l'ensemble des chercheurs rassemblés autour du projet de l'ouvrage que nous avons publié en 2014 (*Le Postcolonial comparé : anglophonie, francophonie*), de faire une critique du "modèle Inde" que j'évoquais tout à l'heure, pour le décompler et le décentrer, prolonger le travail de décentrement des études postcoloniales, et explorer un "modèle Caraïbes" ou, plus largement encore, un "modèle Amérique" qui récupère bien la multiplicité feuilletée des acteurs impliqués, toute l'épaisseur du rapport multilingue de domination, et réimplique également toutes les failles et toutes les alliances transcoloniales par où sont passées les luttes, entre les langues en particulier.

On peut également entreprendre une radiographie soigneuse de la traduction comme paradigme scientifique contemporain, en particulier dans son articulation avec les études postcoloniales, car la question de la traduction y est beaucoup pensée dans le cadre conceptuel de la "*cultural translation*" – pour laquelle, en langue française, on a une protection immédiate dans le fait que le mot anglais "*translation*" se dédouble en traduction par les deux mots français distincts "*translation*" et "*traduction*", désautomatisant l'amalgame.

Je termine en ouvrant sur une dernière perspective : dans quel sens réactualiser la catégorie littéraire ? Je travaille à cela actuellement par l'exploration de *poèmes de peuples*, c'est-à-dire à l'étude de la créativité transformatrice, politique, qui passe par les discours et par les textes qui réinventent les discours ; qui réinventent des jeux de langage et qui, en les réinventant, réarticulent en même temps des sociétés, des théorisations, et de la liberté. Qui inventent des peuples critiques, dont ceux qui élaborent des contre-mondialités.

Je vous remercie.

(*Applaudissements.*)

JÖRN CAMBRELENG

On a le temps de prendre deux questions, avant de passer à la table ronde...

DE LA SALLE

Pourquoi avez-vous employé le mot “dialecte” ?

CLAIRE JOUBERT

Parce que je pense en particulier aux immigrants européens qui ont amené, par exemple aux États-Unis, non pas le français, mais le français et ses dialectes, le picard, le normand, etc. On peut parler *des* français, ces mélanges dans l’histoire coloniale se sont faits par *les* français, plutôt que par *le* français. C’était simplement cela que je voulais évoquer.

LA MÊME PERSONNE

En tant que suisse je bondis, parce que pour moi, ce sont des langues. La connotation de dialecte est dépréciative.

CLAIRE JOUBERT

Je suis tout à fait d’accord avec vous, vous avez raison, c’est le mot qui est utilisé dans l’historiographie coloniale.

JÖRN CAMBRELENG

Vous connaissez cette définition de la langue : la langue, c’est un dialecte avec une armée et une flotte.

CLAIRE JOUBERT

C’est aussi le vocabulaire national institutionnel en France. Le picard est un dialecte. Cela me fait bondir aussi, je suis de tout cœur avec vous.

DE LA SALLE

Merci beaucoup pour cette riche et dense intervention. Au début, il était question de nostalgie postcoloniale. Pourriez-vous faire une analyse ou une autopsie de la situation des études postcoloniales aujourd’hui ? Pourquoi le terme de “nostalgie” ? Est-ce que c’est un bilan désabusé, une incapacité finalement à dépasser l’Empire ? Vous parliez par exemple de littératures écrites depuis les centres de l’Empire, ignorants des langues indiennes.

CLAIRE JOUBERT

J’aurais pu tout aussi bien dire “canonisé”. J’ai utilisé le mot



“orthodoxe”. Le postcolonial s’est traditionnalisé et il n’est plus d’époque maintenant. Vous comprenez bien que je ne nie pas la suite de l’histoire coloniale au-delà de la décolonisation, mais pour moi la suite de l’histoire coloniale a encore avancé d’au moins une, sinon trois générations ultérieures. Garder le concept postcolonial n’est plus juste. Pour moi, il indexe une période conceptuelle historique. Mais maintenant il faut générer les concepts pour penser la mondialisation. Ce terme lui-même est déjà dépassé. C’est vraiment le terme de la première décennie des années 2000, et encore il y en a eu plusieurs, parce que 2008 a été un tournant, etc. C’est pour moi une façon assez floue, je l’avoue, de mettre le concept postcolonial dans son histoire qui n’est plus celle du présent exactement, étant entendu que la mondialisation dans sa réalisation la plus contemporaine, “trumpienne”, est une continuité depuis la première colonialité, en passant par le postcolonial, justement.

PIERRE-MARIE FINKELSTEIN

Je voulais vous poser une question. Depuis hier, on nous rappelle la traduction tardive de 2012 de *L’Empire vous répond*. Est-ce que des travaux comme ceux qui ont été faits, peut-être moins en littérature, en tout cas en sociolinguistique par des gens comme Louis-Jean Calvet ou Henri Gobard, qui était aussi à Paris 8, vous semblent aller dans le sens de cette réflexion ? Ce sont des travaux qui datent des années 1970-1980. D’autre part, pourriez-vous préciser le nom de l’auteur que vous avez mentionné, que je n’ai pas compris, qui travaille sur l’hispanophonie en Amérique du Sud ?

CLAIRE JOUBERT

Walter Mignolo, et qui travaille à Duke University. Oui, les années 1970 c’est exactement cela, c’est-à-dire la notion sociolinguistique anglophone de *New Englishes* est générée à ce moment-là, elle est contemporaine. Je pense que c’est un souci des linguistes pour étudier, explorer, commencer à mettre en concept et à mettre à l’étude des phénomènes linguistiques nouveaux, ceux qui sont en train d’émerger des nations indépendantes et de la décolonisation. Effectivement, les travaux que vous avez cités vont tout à fait dans ce sens et se sont poursuivis vers la situation de la mondialisation avec *Le Marché mondial des langues*, etc.

JÖRN CAMBRELENG

Il est temps maintenant d'accueillir les intervenants de la table ronde.

Merci à vous, Claire Joubert.

*(Applaudissements.)*

## ENGLISH IN PROGRESS

*Table ronde animée par Maya Michalon  
avec Ludivine Bouton-Kelly, Jean-Pierre Richard  
et Dominique Vitalyos*

### MAYA MICHALON

Bienvenue à ceux qui nous rejoignent, et à ceux qui étaient déjà installés dans cette magnifique chapelle du Méjan, merci d’être là pour la suite de ce très beau programme qui se déroule depuis hier après-midi dans le cadre de ces Assises. Merci aux organisateurs de pouvoir rendre possibles ces moments. Nous allons nous pencher maintenant sur le thème de cette table ronde, “*English in progress*”, avec nos trois invités que je suis heureuse d’accueillir sur cette scène. Bonjour et bienvenue à tous les trois. Nous aurons une heure et demie d’échanges à la suite desquels vous pourrez, bien sûr, poser des questions ou revenir sur certains points. Puis nous enchaînerons sur une rencontre avec Jacques Roubaud et Florence Delay, avant de laisser la place à la dernière lecture de l’après-midi.

Vous voilà tous les trois réunis pour explorer ce thème, “*English in progress*”, et pour partager avec nous le fruit de vos réflexions, de vos recherches et de vos pratiques de traducteurs de ces différents anglais – de ces *Englishes* qui ont été évoqués à l’instant, ces anglais à travers le monde, à travers la littérature, ces anglais qui n’ont cessé d’évoluer avec l’Histoire et qui sont toujours en mouvement aujourd’hui.

Plus des trois quarts de la population mondiale actuelle a eu une vie marquée, façonnée, modelée – le mot anglais est *shaped*, je ne sais pas comment vous l’auriez traduit – par l’expérience de la colonisation.

C'est ce que nous rappellent Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans l'introduction de *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literature*, ouvrage qui date de 1989. Un peu plus loin, il y est écrit que l'une des principales caractéristiques de l'oppression impériale est le contrôle de la langue. Le système éducatif impérial impose une version standard de la langue de la métropole comme la norme et marginalise toutes les variantes, faisant d'elles des langues impures ou des impuretés.

La langue comme outil de domination : nous allons nous concentrer sur ces pays qui ont subi la colonisation de l'Empire britannique et observer quelle littérature a pu naître de cette histoire postcoloniale. Que ce soit en Irlande, en Inde, en Afrique du Sud ou au Nigeria, des romanciers et des poètes, des dramaturges ont fait leur cette langue du colonisateur. La langue, outil de domination, est-elle alors devenue une arme de revendication, une matière de création, un terrain d'invention littéraire ? Quels phénomènes linguistiques sont à l'œuvre dans ces marges créées par le centre de l'Empire ? Et après ce démantèlement politique et administratif de l'empire colonial, qu'est devenu l'héritage linguistique et idéologique ?

Pour évoquer ces anglais d'ailleurs qui maintiennent ces *Englishes in progress*, trois invités. Ludivine Bouton-Kelly, vous enseignez l'anglais à la faculté de médecine de Nantes. Vous avez obtenu le master de traduction littéraire à Paris-VII en 2008 et exercez aujourd'hui en tant que traductrice professionnelle. Vous êtes docteur en littérature générale et comparée, et dans votre thèse, "Traduire (en) plus d'une langue : *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien", vous vous êtes appliquée à soulever et à tenter de résoudre certains enjeux problématiques de traduction inhérents à ce roman écrit en deux langues qui n'en font qu'une : l'irlandais et l'anglais. Vos recherches sur le bilinguisme d'écriture vont nourrir nos réflexions. Je préciserai que vous avez également traduit la bande dessinée autobiographique de Nina Bunjevac, *Fatherland*, récemment parue. Vous êtes sur le point de publier la première traduction du premier roman de l'auteur irlandais Colin O'Sullivan aux éditions Rivages.

À vos côtés, Dominique Vitalyos. Dominique, vous avez répondu lors d'un entretien à *Littexpress* en 2013 : "Je ne suis pas traductrice. Premièrement, je suis. Deuxièmement, je traduis. Je ne suis pas identifiable à mon métier." Peut-être aurez-vous envie de développer ces propos. Après des études d'anglais, d'indonésien et d'ethnolo-

gie, puis une année d'étude de tamoul aux Langues orientales, vous avez souhaité vivre au Kerala pour apprendre le malayalam, l'une des vingt-deux langues de l'Inde, et le kathakali, qui est un théâtre dansé de la région du Kerala. C'est le plaisir qui vous a conduit là-bas. De travail en rencontres, de découvertes en coïncidences, vous avez traduit de nombreux textes du malayalam et de l'anglais vers le français. Du malayalam, *Jours d'amour et d'épreuve, histoire de Nala*, qui a été une étape importante dans votre parcours, publié chez Gallimard en 1995. *Les Légendes de Khasak*, de O.V. Vijayan, chez Fayard. Puis les romans de Basheer, aux éditions Zulma, dont *Le Talisman*, qui a été récompensé par le grand prix de la Traduction de la Ville d'Arles en 2012. De l'anglais, vous avez traduit entre autres *Chamans, mystiques et médecins*, de Sudhir Kakar, paru au Seuil en 1997, *Cette nuit-là*, d'Indra Sinha, chez Albin Michel en 2009, et, en 1999, *La Colère des aubergines*, de Bulbul Sharma, paru aux éditions Picquier et dont nous parlerons particulièrement aujourd'hui. Mais vous avez aussi tenu à convier à notre table ronde Arundhati Roy, l'auteure de *The God of Small Things*, qui a été traduit par Claude Demanuell et récompensé par le Booker Prize en 1997, ainsi que son essai en anglais intitulé *An Ordinary Person's Guide to Empire* publié en 2004.

À vos côtés, Jean-Pierre Richard. Jean-Pierre, vous êtes originaire de Saint-Nazaire. Traducteur depuis 1982, vous avez été maître de conférences à Paris-VII et responsable du master professionnel de traduction littéraire de l'anglais vers le français. Vous avez donc été l'enseignant de Ludivine Bouton-Kelly... Vous avez également été le président du Mouvement anti-apartheid français et vous avez coordonné deux numéros de la revue *Missives* sur les littératures d'Afrique australe, dont le premier numéro est consacré aux auteurs sud-africains. Vous avez aussi participé à la publication des œuvres intégrales de Shakespeare dans la Pléiade et traduit, entre autres, Rudyard Kipling, John Edgar Wideman, les Sud-Africains Njabulo Ndebele et Tatamkhulu Afrika, ainsi que trois romans du Zimbabwéen Chenjerai Hove, disponibles aux éditions Actes Sud : *Ancêtres*, *Ossuaire* et *Ombres*. Lorsque je vous ai demandé sur quel texte vous souhaitiez vous appuyer, vous m'avez répondu sans hésiter : *Sozaboy, Petit minitaire*, écrit par Ken Saro-Wiwa, roman écrit en "anglais pourri" du Nigeria, et traduit par Samuel Millogo et Amadou Bissiri.

Pour commencer cette exploration de ces *Englishes in progress*, je

vais donner la parole à Dominique Vitalyos qui, comme je l'ai dit, a souhaité faire entendre la voix d'Arundhati Roy, cette dernière s'étant elle aussi exprimée sur cette notion d'empire qui guide nos réflexions ce week-end, tout comme cette phrase de Salman Rushdie, *The Empire Writes Back*, à laquelle Arundhati Roy pourrait d'une certaine manière répondre.

#### DOMINIQUE VITALYOS

Tout d'abord, pour expliquer ma position, je regarde le monde depuis l'Inde où je vis la moitié de l'année, et où l'on ne voit pas du tout, ni monsieur Rushdie ni la colonisation, de la même façon qu'on les voit à l'université en France. Une universitaire de Louvain, Chantal Zabus, disait à propos de Rushdie et de *The Empire Writes Back* – “*to the Center*” : “L'Empire est la somme des colonies britanniques perdues par la Grande-Bretagne à l'avènement des indépendances nationales dans les années 1960, de l'Afrique au Sri Lanka.” Elle continue ainsi : “Le Centre – *back to the Center* – est ici la Grande-Bretagne et la notion de *writing back* est cruciale pour comprendre les stratégies diverses de la décolonisation des anciennes colonies de la Grande-Bretagne”, etc. Et elle conclut : “*Various members of the erstwhile British colonies* [excusez-moi, j'ai l'accent indien !] *are now living and writing in Britain. One could argue that they are also writing back from the Center but, also more accurately, from within the belly of the beast, as it were, the center of the center*”, c'est-à-dire “mais aussi plus précisément ils écrivent de l'intérieur de la bête, pour ainsi dire du centre du centre”. Elle avait compris qu'il fallait vraiment expliquer pourquoi cet empire était celui qui écrivait, pourquoi est-ce qu'à un moment donné on ne se dissociait pas de lui.

Si l'on regarde bien le parcours de Salman Rushdie, on se rend compte qu'il va plus loin dans l'identification à l'Empire que cette conception du ver dans le fruit que donne Chantal Zabus. Je ne pense pas me tromper en disant qu'il y a une obsession du maternalisme qui fait que l'on a un besoin très grand de se sentir contenu. Ça prend toutes sortes de formes à l'intérieur des arts, à l'intérieur des textes. Ce besoin de se sentir contenu, en dehors duquel on se sent perdu, éperdu, même, va assez loin dans les mentalités, et il me semble entendre cela dans le point de vue de Rushdie. Ça va un peu

plus loin encore, parce qu'en Inde Rushdie est assimilé à l'Empire et vu comme impérialiste lui-même. Pour lui, *The Empire Writes Back* est complètement dans le paradigme. Je ne sais pas si on en a fait mention, parce que je n'ai pas pu écouter tout ce qui s'est dit auparavant, mais il a édité, en 1998 je crois, *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997*, et dans lequel il écrit (je ne vous lis que la traduction) : "L'œuvre en prose, fiction et non-fiction, créée au cours de cette période (1947-1997) par les auteurs indiens écrivant en anglais, s'avère [*'is proved to be'* dit l'anglais, *proved by whom ?* Salman Rushdie] un corpus plus fort et plus important que la plupart de ce qui a été écrit dans les seize langues [*à l'époque, il y en avait seize, maintenant il y en a vingt-deux*] officielles de l'Inde, les soi-disant vernaculaires, au même moment. Effectivement, cette nouvelle littérature anglo-indienne encore dans son enfance représente la contribution la plus précieuse que l'Inde ait jamais apportée au monde des livres." Je vous laisse imaginer ce que les Indiens ont pu penser de cela.

Parce que dans les vingt-deux langues que reconnaît la Constitution, il y a des merveilles littéraires. Je ne les connais pas toutes, évidemment, mais j'en connais quelques-unes qui sont largement prioritaires sur un certain nombre de textes anglais. Je n'ai pas l'anthologie avec moi, elle est restée en Inde, mais il me semble bien qu'il n'y a pas un seul texte traduit d'une langue indienne dans le *Vintage* de Salman Rushdie. Cela ne m'étonne pas qu'il ait dit "*the Empire writes back*", parce qu'il est vraiment partie prenante de ça.

C'est juste pour désidérialiser un peu celui qui reste un très grand écrivain, écrivain que j'aime beaucoup, mais qui n'a pas dit que des choses intéressantes, d'autant plus qu'il a fait paraître ce livre en 1998, et un phénomène littéraire s'il en est n'y figurait pas : Arundhati Roy.

C'est elle qui a donné une définition beaucoup plus actuelle de l'Empire. Elle ne s'en est pas expliquée par rapport à la définition antérieure, mais elle n'est pas dans les études universitaires, elle n'est pas dans la recherche, elle est absolument dans écrire comme elle parle, comme elle sent, avec une rigueur extrême mais aussi avec une spontanéité totale, elle ne présente pas de point de vue secondaire. Elle dit : "Le jour est peut-être venu de laisser derrière soi l'obsession du postcolonialisme en tant que tel, de sortir du

paradigme et de prendre en main son destin pour affronter l'actualité de l'Empire." Et dans cette démarche, l'Empire, ce n'est plus du tout la même chose. C'est l'Empire qui pèse sur nos vies. Il ne cultive plus avec l'ex-Empire territorial britannique, celui sur lequel le soleil ne se couchait jamais, qu'un rapport de subordination. En effet cet ex-Empire britannique en tant que tel est sous le couvert d'un empire infiniment plus énorme et plus inamical – ce qui n'est pas peu dire ! – et là nous passons au texte qu'elle a écrit : *An Ordinary Person's Guide to Empire*. Cet Empire, pour elle, c'est le système économique mondial, l'empire de la finance et des multinationales qui écrase le peuple et dont elle dit : "Quand nous parlons d'affronter l'Empire, nous devons d'abord l'identifier et préciser ce que 'Empire' signifie. Est-ce le gouvernement des États-Unis et ses satellites européens, la Banque mondiale, le FMI, l'OMC et les multinationales, ou est-ce quelque chose de plus ?" Et là vient ce qui rend sa pensée beaucoup plus intéressante, porteuse et actuelle : tout le monde est inclus là-dedans. "Dans de nombreux pays, des têtes auxiliaires ont poussé à l'Empire, dangereux sous-produits, nationalisme, fondamentalisme religieux, fascisme, et bien entendu terrorisme. Tous marchent main dans la main avec le projet de mondialisation néolibérale des grandes entreprises."

Ensuite, elle raconte comment, effectivement, en Inde, il y a ce problème, comment les États-Unis font la guerre – c'est au moment de l'agression sur l'Irak – et elle finit en disant : "Tout ceci donc est l'Empire, cette confédération loyale, cette obscène accumulation de pouvoirs, cette distance perpétuellement accrue entre ceux qui prennent les décisions et ceux qui doivent en souffrir. Notre combat, notre but, notre vision d'un autre monde doivent être l'élimination de cette distance." À mon sens, c'est une définition qu'il va falloir prendre en compte, non pas que la définition typiquement postcoloniale de l'Empire n'ait pas de sens, mais simplement il serait bon de subsumer l'une à l'autre, parce que ce qui se passe maintenant c'est davantage ce que dit Arundhati que ce qui a été dit et ce qui continue à se dire sur le colonialisme seulement britannique ou seulement de l'anglais.

*(Applaudissements.)*

MAYA MICHALON

Merci pour cette introduction, Dominique. Dans votre propos, un mot a pesé de son poids, c'est justement ce mot : "peser". C'est un



terme que reprend Chinua Achebe : “Transformons la langue et faisons en sorte qu’elle porte le fardeau, la charge de cet héritage-là.” Jean-Pierre Richard, quand il a fallu de votre côté rassembler un certain nombre de références, vous avez cité d’emblée *Sozaboy*, de Ken Saro-Wiwa. Vous qui êtes le traducteur de Chenjerai Hove, pourquoi ce ne sont pas les textes de cet auteur qui vous ont paru pertinents pour illustrer cette table ronde ?

#### JEAN-PIERRE RICHARD

Ils sont pertinents pour illustrer ce que l’on peut appeler un modèle colonial en fin de course. Je crois encore qu’il y a eu un modèle colonial de littérature et qu’il y a un modèle postcolonial. Mais je n’adhère pas complètement non plus à la définition étroite du mot “colonial” qui renverrait exclusivement à un colonialisme. Je vois plutôt dans le modèle colonial de Chinua Achebe, par exemple, le prolongement d’un modèle qui a été érigé dans la littérature européenne notamment par Victor Hugo. Tout est une question de point de vue. Quand Victor Hugo a érigé ce modèle en publiant son premier roman, écrit à seize ans, *Bug-Jargal*, il a parlé de la révolte de Saint-Domingue qui avait eu lieu en 1791. C’est le premier écrivain européen qui a introduit du créole dans son texte. On peut dire qu’à l’époque, c’était une initiative révolutionnaire par rapport à l’épuration du français qui avait eu lieu au XVII<sup>e</sup> siècle.

Du modèle qui s’est construit au XIX<sup>e</sup> siècle à travers les romans d’Eugène Sue, par exemple, sur l’argot des bas-fonds, les romans rustiques de George Sand, et les romans de Balzac, qui laissent parler le peuple, jusqu’à Zola, Chinua Achebe est l’héritier dans le monde anglophone. Dans le monde francophone, en Afrique, on peut penser à Sembene Ousmane. Leurs dispositifs, leurs schémas, leurs stratégies nous conviennent parfaitement, parce que ces romanciers ont des stratégies de traducteurs : en effet, ils ont une voix narrative qui utilise l’anglais standard, ou le français standard dans le cas d’Ousmane, et ils mettent des inserts de langue africaine ou arabe dans ce tissu narratif mais c’est toujours à distance qu’ils le font, exactement comme Victor Hugo. Il a inclus du créole ; Jean Bernabé a d’ailleurs dit que Hugo était le premier à avoir reconnu la créolité avant même les défenseurs de la créolité – Bernabé est lui-même coauteur de *l’Éloge de la créolité* –, mais Victor Hugo le fait avec des pincettes, en utilisant des guillemets pour isoler les mots étrangers. Flaubert, lui, utilise systématiquement l’italique. Chaque fois qu’il

veut mettre à distance le langage des idées reçues, c'est en italiques. Dès le début de *Madame Bovary*, vous avez le mot "nouveau" en italiques. Et c'est toujours à distance que le langage populaire est inclus.

On retrouve exactement ce schéma chez Chinua Achebe et chez Wole Soyinka. Ce sont des auteurs de la fin des années 1950 et du début des années 1960. À leur propos on parle de modèle colonial. Je parlerais de modèle hugolien. Cela nous paraît réactionnaire après un modèle postcolonial – qu'on va voir avec Ken Saro-Wiwa et *Sozaboy* –, mais c'est aussi un modèle progressiste, car à l'époque, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, personne ne laissait la parole au peuple, bien au contraire. Le français était considéré comme "fixé". C'est Voltaire qui a employé ce mot-là : la langue est "fixée", elle ne changera plus. Et Victor Hugo a répondu : "Une langue ne se fixe pas." "J'ai mis le bonnet rouge sur le vieux dictionnaire". Et, du coup, il a laissé entrer cette tempête de parlers différents, mais, encore une fois, c'est toujours un réel distancié. Donc, réactionnaire d'un côté, progressiste de l'autre. Tout dépend du point de vue que l'on adopte dans la longue durée de l'Histoire.

MAYA MICHALON

Comment se situe Chenjerai Hove, par rapport à cela ?

JEAN-PIERRE RICHARD

Il se situe tout à fait à la fin de ce modèle colonial, dans la mesure où il le subvertit. Dans les textes que j'ai traduits, il y a une langue africaine que je ne connais pas, le kikerewe – c'est Chenjerai Hove qui m'a dit comment elle s'appelait. Elle ne vient pas du Zimbabwe, mais de Tanzanie, de la région des Grands Lacs. Dans l'un de ses romans, *Ombres*, il raconte comment une famille – sans citer précisément le lieu ni la date – a été contrainte à l'exil et a dû descendre d'une région africaine vers une autre. C'est un très beau texte, plein de lyrisme, avec des chansons, des pages entières en kikerewe, qui ne sont jamais traduites. Il ne donne ni notes d'auteur, ni explications, ni glossaire, ni traduction. Soyinka, lui, utilise des glossaires et il y a des notes d'auteur, par exemple dans sa pièce *The Road*, où l'on trouve aussi du pidgin. Mais les termes en pidgin sont explicités. J'ai posé la question de la traduction du kikerewe à Chenjerai Hove,

il m'a dit : "Non, tu ne mets rien, je n'ai pas à traduire ça." Il se situe tout à fait à l'extrémité du modèle, là où celui-ci s'autodétruit. J'ajoute que, dans sa poétique, les passages en kikerewe inclus dans le texte anglais représentent aussi une sorte de continent perdu. En tant que traducteur, on est à l'aise avec le modèle colonial, parce que c'est un modèle de traduction : les auteurs traduisent sans arrêt le langage populaire, avec des notes, des notices, des notules, des glossaires, des explications, des parenthèses, des guillemets et des italiques. Le modèle postcolonial, en revanche, où les voix se valent toutes, nous pose beaucoup de problèmes.

MAYA MICHALON

On reviendra à *Sozaboy* un peu plus en détail. Le décor est maintenant planté, et il était nécessaire de citer ces auteurs en introduction. Pour en venir à vous, Ludivine, vous avez entendu les mots "insert", "italique". Ce sont des mots qui font sens aussi dans votre recherche. Pourquoi ce roman de Flann O'Brien, qui date de 1939, *At Swim-Two-Birds*, vous a-t-il interpellée, qu'est-ce qui en fait la spécificité, la particularité ?

LUDIVINE BOUTON-KELLY

J'ai d'abord voulu traduire ce roman-là croyant qu'il était compliqué de traduire les éléments en irlandais qui apparaissaient dans le texte. Un peu naïvement en fait, parce que c'est un roman écrit en anglais avec quelques termes en irlandais, mais qui ne sont pas juste des petits bijoux pour décorer, ou des mots mis entre guillemets. Je m'étais dit que ça devait être difficile à traduire et donc intéressant dans le cadre d'une thèse, de manière expérimentale, de voir comment on pouvait contourner cette difficulté. Plus je m'intéressais à la traduction de ce texte, plus je me rendais compte que cet irlandais était saillant là, parce qu'il était visible et parfois difficile à lire, mais qu'en fait l'irlandais était beaucoup plus souterrain et qu'il était parfois plus difficile de traduire le texte anglais qui reprenait des structures de l'irlandais que ces termes-là qui, il faut le préciser, sont pour beaucoup des anthroponymes ou des toponymes.

Donc, la difficulté n'a pas tant été de traduire ces mots, qui sont juste à reprendre, finalement, que de tisser autour d'eux un texte qui puisse les accueillir. Il faut préciser, pour ceux qui ne le savent pas, que

Flann O'Brien est né en 1911 dans les deux langues. Il parlait irlandais avec ses parents et anglais à l'école. Il est entre les deux langues, il est entre l'Irlande du Nord et l'Irlande du Sud. Il est né à Strabane en Irlande du Nord – mais avec les événements, la République d'Irlande, Strabane s'est retrouvé en Irlande du Nord, alors que ce n'était pas le cas à sa naissance. O'Brien s'est retrouvé à Dublin, irlandophone du Nord, en Irlande du Sud. Je ne cherche pas à illustrer le texte par la biographie, mais il est vrai qu'il porte une histoire des langues et de son pays qui, dans le texte, prend toute sa valeur.

#### MAYA MICHALON

Je vous voyais acquiescer, Dominique, sur ces problématiques qu'évoquait Ludivine. Passons peut-être à *La Colère des aubergines*, puisque l'on a déjà évoqué cette question du glossaire. Parlez-nous de ce travail que vous avez fait sur le texte de Bulbul Sharma qui est un recueil, à l'origine, de douze textes, récits gastronomiques s'achevant tous sur une recette. Vous avez demandé à l'auteur de créer une recette d'aubergines pour le livre en français, parce que les aubergines figuraient dans le titre et dans une nouvelle, mais pas parmi les recettes et Bulbul Sharma l'a fait, si bien que les lecteurs français bénéficient de ce petit avantage sur l'original. Racontez-nous ce qui est à l'œuvre dans ce texte, qui est ponctué de termes de cuisine en différentes langues indiennes. Vous avez fait le choix de les conserver et d'ajouter un glossaire en fin d'ouvrage. C'est un sujet qui peut donner lieu à discussion.

#### DOMINIQUE VITALYOS

D'abord, deux mots sur *La Colère des aubergines*. Si j'ai choisi ce texte et celui d'Arundhati Roy, c'est qu'ils sont en quelque sorte complémentaires pour illustrer la question de l'anglais, et en même temps très différents. *La Colère des aubergines* est l'exemple d'un texte d'une littérature anglophone aimable, consensuelle, dans lequel l'anglais d'Inde se reconnaît surtout à des choix lexicaux, et au respect, donc, des langues originales. Pour vous donner des exemples, ce sont des thèmes que l'on retrouve souvent, en tout cas dans cette littérature que je disais consensuelle. La nourriture, la cuisine : l'Inde ne se fera jamais à les traduire en anglais. Les termes de parenté – la sœur cadette ou aînée du mari, le frère cadet ou aîné du père, la sœur cadette ou aînée de la mère, tous ces rapports, dans une

complexité familiale pertinente, ont une dénomination spécifique, *Masi, Babi*, etc., c'est difficile à éviter. Espèces végétales, positions sociales et rituels sociaux : voilà les grands thèmes dans lesquels on trouve presque spontanément l'irruption du vocabulaire original. Par exemple : "it's *phalsa* juice, *Beta*." *Phalsa, Beta* : Il y en a deux dans une seule phrase. Si on trouve cela en français sans explication, on est bien avancé ! Cela veut dire : "C'est du jus de dattes, mon chéri", quand on s'adresse à son fils.

Ce qui est intéressant c'est que, dans certains cas, ce sont des mots qui sont traduisibles en anglais, alors que beaucoup ne le sont pas. C'est donc un choix délibéré. Le beurre clarifié, on le trouve toujours sous la forme de *ghî*. *Putinara*, c'est la menthe, qui existe sous la forme de *mint* en anglais. Les graines de lotus, c'est *phulmakhani*. C'est bien d'un choix dont il est question, mais c'est un choix quasi pulsionnel. On a l'impression que, pour Bulbul Sharma, et pour de nombreux autres auteurs, la langue, ici l'anglais, est un terreau et que ce qui en pousse, c'est la culture des différentes régions de l'Inde.

Ce n'est pas du tout la façon dont Arundhati Roy utilise la langue, et c'est une façon que l'on retrouve très souvent en Inde : la langue comme terreau à propos duquel on ne se pose pas vraiment de questions. Parce que l'anglais a été récupéré par les Indiens, ils se le sont approprié, pour la plupart en tout cas, surtout ceux qui vivent en Inde. Tous les auteurs dont il est question ici vivent en Inde. Ils n'ont jamais eu à se poser des questions sur le fait d'avoir quitté le pays et de s'exprimer en anglais. C'est une autre vision, très différente de celle des auteurs de la "diaspora". Bulbul Sharma n'a pas à se poser ce genre de questions. Bien sûr cela n'empêche que l'on s'interroge là-dessus en Inde, de manière générale. Elle est dans la situation où elle utilise une des langues qu'elle connaît et grâce à laquelle elle peut toucher un grand nombre de lecteurs partout dans son propre pays. Sa langue maternelle est le hindi, et pourtant, malgré la relation conflictuelle du hindi par rapport à l'anglais – il y a une grande querelle linguistique en Inde à ce sujet, on en parlera peut-être tout à l'heure –, elle n'a vraiment aucun scrupule à écrire en anglais. C'est un anglais très lisible, qui pourrait être un anglais d'Anglais, sauf ces irrutions qui sont comme des plantations.

MAYA MICHALON

Je voudrais revenir sur le terme « instinctif » que vous avez utilisé à

son égard. En lisant *La Colère des aubergines* dans votre traduction, on constate effectivement que tous ces termes de cuisine, d'épices, de plats, apparaissent dans ces différentes langues indiennes et ne sont pas traduits – ou alors ils sont traduits et expliqués en fin d'ouvrage. J'ai l'impression, en tout cas c'est l'effet que cela produit à la lecture, qu'ils dessinent une sorte de géographie des limites que l'anglais ne franchira pas. Il n'entrera pas dans nos cuisines, il n'entrera pas dans nos familles, puisque les termes de famille sont aussi maintenus. On a vraiment cette sensation physique, à l'œil, de l'italique qui résiste. C'est instinctif sans doute, mais très politique.

#### DOMINIQUE VITALYOS

Il y a des pages entières avec une floraison de termes indiens qu'il faut évidemment laisser tels quels dans le texte. Quant au glossaire, en tant que lectrice j'aime comprendre ce que je lis. Je n'aime pas que ça me soit imposé par des notes en bas de page, mais j'aime pouvoir me référer à quelque chose qui me l'explique. Je suis très "vieille baderne" pour ça, mais je continuerai à aimer les glossaires.

#### MAYA MICHALON

Est-ce que vous voulez réagir à cette problématique du glossaire ? Que fait-on de ces termes qui résistent à la traduction ? Est-ce qu'on les laisse tels quels, est-ce qu'on leur offre une explication en fin d'ouvrage, est-ce qu'on établit une note de bas de page ? Vous avez sans doute été confrontés à cette problématique, quelle solution avez-vous choisie ?

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

Dans le cas de *At Swim-Two-Birds*, j'avais choisi de ne pas faire de glossaire, parce qu'il n'y a pas tant de termes en irlandais que ça et que, comme je l'ai dit tout à l'heure, l'idée était plutôt d'accueillir l'irlandais dans le texte – ce qui ne veut pas dire qu'un glossaire n'aurait aucun intérêt. Plus que le sens, c'est surtout la prononciation des mots en irlandais qui est compliquée. Donc, peut-être pour ceux qui ne connaissent pas cette langue, par curiosité, on peut donner cet exemple du "m" et du "h" qui ensemble se prononcent "v"... C'est vrai qu'il y a de nombreuses règles de prononciation.

#### MAYA MICHALON

L'écart entre l'orthographe et la prononciation est particulièrement important en irlandais.

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

Oui, il y a un très grand écart. De plus, on a parlé *des* français, *des* anglais, mais on peut aussi parler *des* irlandais. On a tendance à penser que l'on revient à cette langue unique de l'irlandais, mais non, il y avait aussi *des* irlandais. C'est dans cette optique-là que Flann O'Brien écrit. Il travaillait dans la fonction publique, mais il a fait une thèse, il était parfaitement bilingue, il a étudié le moyen irlandais, la langue ancienne, médiévale, etc. Son but, dans ce roman-là – il s'en était ouvert avant de l'écrire –, était d'écrire un roman de tous les irlandais et de les mélanger. Un glossaire ne serait pas forcément utile dans ce roman en particulier. En revanche, par rapport à la prononciation, il y a certainement des choses à penser, parce que cela peut déclencher une certaine résistance. L'idée étant aussi d'accueillir cette langue.

#### MAYA MICHALON

On parlera tout à l'heure de votre choix des titres, qui est très particulier et qui prolonge ce propos. Jean-Pierre Richard, avez-vous quelque chose à exprimer sur cette idée de glossaire ? Dans *Ombres*, vous en faites figurer un très court. Est-ce que vous avez une position précise ou cela dépend des romans ?

#### JEAN-PIERRE RICHARD

Oui, c'est au cas par cas. Pour Ken Saro-Wiwa, les traducteurs africains ont choisi de traduire le glossaire de l'auteur. L'auteur lui-même avait mis un glossaire, qu'ils ont gardé en français. Cela dit, nous ne sommes pas des ethnographes, nous ne sommes pas non plus des linguistes. Notre travail est de traduire le dispositif de l'auteur. S'il choisit de nous faire sentir que nous sommes des ignorants, c'est à nous, traducteurs, de faire en sorte que le lecteur francophone ait aussi cette expérience-là. J'en parle parce que j'ai eu le cas de figure avec un auteur afro-américain, John Edgar Wideman, qui a écrit un roman, *Philadelphia Fire* (*L'Incendie de Philadelphie*), avec une foultitude de références, dont j'ignorais la plupart. Je me suis demandé ce que j'allais faire. J'en avais à toutes les pages. Il y avait, par exemple, le nom "Addie Mae" ou le nom "Abdul-Jabbar". Qui sont ces gens-là ? "Addie Mae", c'est Addie Mae Collins, une fillette noire qui a été tuée lors d'un attentat raciste dans une église. "Abdul-Jabbar" est un joueur de basket qui a inventé le "bras roulé pendulaire", un shoot particulièrement acrobatique. De la même façon, désormais en français, un écrivain pourrait parler de "Nadia", une petite fille victime du récent attentat de Nice. On peut aussi parler de

“Uini”. Qui est-ce ? C’est Uini Atonio, le rugbyman qui va jouer tout à l’heure dans le XV de France contre l’équipe des îles Samoa...

MAYA MICHALON

On a compris que vous attendiez ce match, cela fait trois fois aujourd’hui que vous en parlez !

JEAN-PIERRE RICHARD

L’expérience de l’ignorance est aussi une dimension à prendre en compte parfois, dans certaines situations.

MAYA MICHALON

Vous avez cette très belle expression, dans l’article que vous avez fait paraître dans la revue *Palimpseste* n° 11, « Traduire l’ignorance culturelle », que Ludivine cite elle aussi dans sa thèse : présuppose-t-on l’ignorance du lecteur et que fait-on de cette ignorance-là ? Et vous avez cette très belle phrase : “Quand l’auteur crée une distance culturelle entre son texte et une partie de son lectorat, le traducteur doit se faire à son tour ajusteur d’ignorance.”

JEAN-PIERRE RICHARD

En l’occurrence, j’ai infligé au lecteur de ce roman de Wideman, où il n’y avait pas une seule note, vingt-huit pages de notes !

(Rires.)

L’éditeur n’a pas pipé mot, c’est passé comme une lettre à la poste ! Je crois qu’il faut réagir chaque fois en fonction de la situation. C’est le paradoxe du traducteur littéraire : il ne traduit pas d’une langue à une langue, mais d’une langue étrangère à une langue étrangère, d’une *autrelangue* à une *autrelangue*. On est dans la littérature, on n’est pas dans l’explicitation, ni dans l’ethnographie, et surtout pas dans l’indigénisme. Des tas de dangers d’ordre idéologique nous menacent quand nous traduisons les littératures coloniales et post-coloniales.

Je suis pour que le lecteur francophone comprenne ce que l’auteur anglophone a voulu qu’on comprenne, ni plus ni moins. Mazisi Kunene, par exemple – qui est considéré, notamment par Le Clézio, comme l’un des meilleurs auteurs du monde – est un auteur de poésie épique zouloue. Il écrit en zoulou des épopées de cinq ou dix mille vers, dont il a lui-même traduit certaines en anglais. Il



s'est mis en colère quand Jean Sévry, son traducteur en français, a voulu expliciter certaines notions ou certains termes. Il lui a dit : "Moi, quand j'ai appris l'anglais à l'université, on ne m'a pas expliqué Keats, on ne m'a pas expliqué Shelley, j'ai dû me renseigner sur l'arrière-plan culturel." Je crois que nos lecteurs doivent aussi faire un effort par rapport aux cultures africaines, sans tout attendre du traducteur. Manifestement, certains auteurs, africains notamment, le pensent aussi. Alors, en tant que traducteurs, respectons leur choix et leur stratégie.

#### DOMINIQUE VITALYOS

Dans le cas de l'Inde, c'est un peu différent, parce que la plupart des auteurs qui écrivent dans un anglais parsemé de mots en langues originales croient que la majorité de leurs lecteurs sont des Indiens qui eux-mêmes comprennent ces mots. Ils ne visent pas exactement un public étranger... c'est un peu différent. Quand vous traduisez ça, et que vous sentez qu'il n'y a pas cette intention de laisser le lecteur se débrouiller avec de l'incompris, qu'est-ce que vous en faites ? Mais je suis d'accord avec Jean-Pierre sur le cas-par-cas. Il n'y a pas deux livres qui se traduisent de la même façon, et il m'est arrivé de ne pas mettre de glossaire.

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

Pour revenir sur cette notion d'étrangeté, je me suis posé la question de cet écart qu'il y avait entre l'effet sur le lecteur et ce que le traducteur devait en faire. C'est aussi des questions de prononciation auxquelles je me suis heurtée. Par exemple, des mots très courants tels que *uisce* ne posent absolument aucun problème en Irlande ou si l'on a vécu un peu en Irlande – il n'y a pas besoin de parler couramment irlandais. Ces termes font partie de la vie quotidienne. On se balade, sur le trottoir il y a une bouche d'eau, il y est écrit *uisce*, etc. *Uisce beatha*, c'est l'eau de la vie, l'eau-de-vie, le whisky, tout le monde le sait là-bas. On lit le mot *uisce*, chez Flann O'Brien. Est-ce que Flann O'Brien a voulu un effet d'étrangeté ? Non. *Uisce*, c'est sa langue. Après, sans parler de mesurer, car il n'y a pas véritablement de curseur, le traducteur doit se demander ce qu'il faut faire de ce mot-là, il doit se demander comment faire pour qu'il ne soit pas trop saillant. Il faut peut-être faire un peu de rembourrage. C'est Chantal Zabus qui en parle justement, de ce *cushioning* dans

les œuvres hétérolingues, qui nous donne des idées pour traduire. Et c'est ce qui m'a aussi intéressée : parfois, on trouve dans ces écritures des merveilles de créativité qui font que nous, en tant que traducteurs, on se permet des choses, et on tend vers cela.

MAYA MICHALON

Est-ce qu'il y a des traductions qui vous ont guidée ou encouragée, ou qui ont confirmé des choix sur lesquels vous n'étiez pas sûre, pour vous accompagner dans ce travail de traduction de Flann O'Brien ? Vous citez, entre autres, Françoise Morvan...

LUDIVINE BOUTON-KELLY

Oui. Au cours de mes recherches, j'ai lu les traductions que Françoise Morvan a faites des pièces de Synge et j'ai été absolument émerveillée par son travail, qui consistait à reprendre ce français dans lequel elle a grandi elle-même en Bretagne et à l'utiliser pour traduire Synge. Elle est pleine d'audace et c'est exaltant. C'est un texte magnifique et qui ne tombe jamais dans les clichés, dans les stéréotypes. Il n'est pas question de guillemets, de mots bretons, absolument pas. C'est un travail d'écriture sensationnel. Cela m'a encouragée à me dire qu'il était possible de le faire sans avoir recours nécessairement à un patois. Il y a déjà eu beaucoup de traductions faites sur ce principe, entre autres le roman de William McIlvanney, *Docherty*, que Michalski avait traduit en ayant recours au chti pour rendre compte du scots. L'effet est flagrant, mais cela peut fatiguer. Chacun aura son idée là-dessus.

MAYA MICHALON

Le roman se passe en Écosse, et le traducteur transpose cette langue, le scots, en chti. L'accent du nord de la France est fortement retranscrit.

LUDIVINE BOUTON-KELLY

C'est effectivement du chti, alors que, dans les traductions de Françoise Morvan, on a une sorte de français écrit particulièrement intéressant. Il y a un autre texte absolument magnifique, de Pierre Michon. Il ne s'agit pas d'une traduction. C'est *Mythologies d'hiver*, un texte sur l'Irlande ; il m'avait fascinée parce que Pierre Michon emploie des mots en irlandais, des noms de lieux, des noms de personnages, encore une fois anthroponymes et toponymes. Il parle

au début du roi Leary. Pour nous, francophones, le mot reste lisible. Ensuite, il parle de cette ville dans la baie de Dublin, qui s'écrit "Dun Laoghaire". On n'a pas idée de prononcer cela *Leary*. Mais Michon, par cette façon qu'il a de tisser ce texte autour de *Leary*, nous donne une indication sur la façon de prononcer ce mot. De la même manière, *dun* veut dire "fort", "forteresse", en irlandais, et plus loin, il nous parle d'une forteresse. Il y a tout un réseau qui se tisse. Je me suis dit que ce pouvait être intéressant de traduire de cette façon.

#### DOMINIQUE VITALYOS

Je voudrais ajouter une chose : j'ai ressenti une frustration terrible à la lecture de la traduction de certains textes indiens, notamment ceux de Basheer et ceux qui faisaient intervenir le dieu Vishnou, etc. Dans un texte où l'on utilisait la transcription linguistique internationale, Vishnou donne "Visnu". Qu'est-ce qu'on fait de Visnu ? On sait très bien que la première réaction va être d'entendre *Visnu* et ça va rester, même si on se dit : c'est "ou". Une des héroïnes de Basheer s'appelle Kunnupattuma.

(*Rires.*)

Je me suis résolue à mettre un *o* et ça donne effectivement Kouniou-Pattouma et Vishnou. Mais c'est une frustration terrible.

#### JEAN-PIERRE RICHARD

Nelson Mandela est né dans un village qui s'appelle Qunu. On ne va tout de même pas en changer le nom !

#### DOMINIQUE VITALYOS

Non, bien sûr !

#### MAYA MICHALON

Pour prolonger le propos, attardons-nous maintenant, si vous le voulez bien, Jean-Pierre Richard, sur *Sozaboy*. Ce roman date de 1994, c'est-à-dire un an avant que son auteur, homme engagé, opposant politique, soit pendu au Nigeria. Ce texte a paru en 1998 dans sa version française, après le travail de Samuel Millogo et Amadou Bissiri. Quel regard portez-vous sur cette création littéraire assez époustouflante ? Parlez-nous des choix très précis qu'ont faits ces traducteurs pour rendre ce *rotten English* original. Peut-être même peut-on en lire un extrait pour le donner à entendre ?

## JEAN-PIERRE RICHARD

Numéro 1 – Quand même, chacun était heureux dans Dukana, d’abord. Dans les neuf villages, on dansait et on mangeait maïs avec ananas en pagaille, et on racontait zhistoires dans clair de lune. Parce que travail dans plantation a fini et les ignames poussaient bien bien. Et parce que ancien mauvais gouvernement a tombé et nouveau gouvernement de minitaires avec policiers a monté.

C’est un véritable bonheur de lire cela – surtout à haute voix, car la graphie est déconcertante : c’est un peu comme Queneau avec ce “doukipudonktan”, le premier mot de *Zazie dans le métro*. Il y a un effet d’obstacle peut-être rébarbatif à la lecture, mais quand on lit le texte à haute voix – je l’ai entendu lire par l’actrice Sonia Emmanuel au Festival des francophonies de Limoges, c’était un émerveillement –, on comprend tout. Vous allez me dire : d’où vient cette langue ? Est-ce que c’est du petit-nègre, est-ce que c’est une création de ces deux auteurs ? En fait, ils ont adopté le français populaire d’Abidjan ou F.P.A., qui est un parler qui existe en Côte d’Ivoire, pour traduire ce qu’en anglais on appelle le *rotten English*, c’est-à-dire un “anglais pourri”.

Cet “anglais pourri” est une création totale de l’auteur Ken Saro-Wiwa. C’est un mélange d’anglais standard, de mots venus du yorouba, de l’ogoni, d’autres langues africaines de la région du delta du Niger, et de pidgin nigérian. Ce n’est pas un livre écrit en pidgin nigérian. Je ne connais pas encore de littérature écrite en pidgin nigérian. Ça viendra car nous assistons aujourd’hui à la naissance d’une langue, c’est très émouvant, mais pour l’instant il n’y a pas de littérature écrite dans cette langue-là. Donc, l’“anglais pourri” de Ken Saro-Wiwa est un mélange, une langue qui puise à différentes sources et qu’il fallait rendre d’une façon ou d’une autre.

Le choix des deux traducteurs burkinabés est admirable à l’oreille, on peut aussi le contester. L’intérêt est qu’ils ont trouvé un équivalent linguistique authentique dont l’imaginaire culturel correspond à celui des populations de la région de Dukana, donc du Nigeria. Et c’est surtout cet aspect-là qui est intéressant, parce qu’on n’a plus besoin de glossaire. Des “ampoules cent watts”, ce sont des seins de femme, c’est compréhensible dans le contexte, on n’a pas besoin de l’expliquer. Sur le plan culturel, il n’y a absolument rien à redire. Je

crois que, sur le long terme, quand il y aura une littérature en pidgin nigérian, le problème se posera de savoir si on peut la traduire en français populaire d'Abidjan ou, comme le fait Étienne Galle pour certains textes de Wole Soyinka, en français populaire de Niamey, qui existe aussi, ou si on ne va pas, comme avec n'importe quelle autre langue, la traduire en français-français – avec des emprunts aux autres parlars, de Suisse, de Belgique, du Québec, des Antilles... –, car il nous faut avant tout créer une langue d'auteur, qui corresponde à la langue de l'auteur original.

Je suis donc un peu circonspect par rapport au choix de territorialiser à chaque fois géographiquement les traductions, de dire : un pidgin africain doit se traduire par un équivalent africain francophone existant, par tel ou tel créole francophone. Quand j'ai traduit un roman du swahili – c'était il y a très longtemps, j'ai un peu oublié le swahili depuis, mais à l'époque j'avais vécu deux ans à Zanzibar – jamais je ne me suis posé la question de savoir si j'allais le traduire en français populaire de Mayotte, une île voisine de Zanzibar. Parce que le swahili est un pidgin d'arabe et de bantou qui a réussi, il a frappé monnaie, il a une armée et une police, c'est une langue qui existe depuis mille ans, depuis aussi longtemps que le français, qui est aussi un pidgin qui a réussi ! En français nous parlons pidgin sans le savoir, un peu comme Monsieur Jourdain fait de la prose. Va-t-on nécessairement traduire une langue qui est un ancien pidgin, comme le swahili ou le français, par un pidgin ? C'est une question que je me pose et je n'ai pas forcément la réponse, par rapport à ce qui se passe au Nigeria en ce moment. En tout cas, je vous recommande la lecture de ce roman postcolonial de Ken Saro-Wiwa, dont on a appris la mort aux 12<sup>es</sup> Assises. Il a été pendu le 10 novembre 1995.

MAYA MICHALON

Il y a vingt et un ans et deux jours.

JEAN-PIERRE RICHARD

On l'a appris dans cette salle même. Il y a eu un très bel éloge de Françoise Cartano, qui s'occupait des Assises de la traduction littéraire à l'époque. Pourquoi a-t-il été pendu ? En résumé, parce qu'il était opposant à la compagnie Shell. Dominique parlait tout à l'heure d'impérialisme. Ken Saro-Wiwa l'a vécu dans sa chair.

Le pétrolier Shell pillait les ressources du delta du Niger en toute impunité et Ken Saro-Wiwa avait monté un mouvement politique, le MOSOP (Mouvement pour la survie du peuple ogoni), pour lutter contre les déprédations de la compagnie pétrolière. Il a été emprisonné pendant un an, puis pendu avec huit autres militants.

#### MAYA MICHALON

Sur la place publique. On lit dans l'introduction que William Boyd a écrite ce texte : "Je ne connais pas d'autre exemple où l'on a détourné la langue anglaise de façon aussi saisissante et habile, à moins que colonisé ne soit un terme plus approprié." Ken Saro-Wiwa a rédigé, lui aussi, une petite note introductive : "*High Life* [c'est une nouvelle qu'il avait écrite juste avant ce roman-là] et *Sozaboy* sont nés de ma fascination devant la souplesse de la langue anglaise et de mon observation attentive de la langue parlée comme écrite par une frange de la société nigériane."

Je voudrais que l'on s'attarde sur cette souplesse, puisqu'on en discutait avec vous, Dominique, ce matin, cette souplesse de la langue qui doit sans cesse s'adapter pour accueillir de nouvelles réalités. Il y avait aussi cette phrase mise en avant par les auteurs du texte que j'ai citée en introduction. Ashcroft, Griffiths et Tiffin écrivent : "Pour devenir une forme distincte et unique d'anglais, la langue doit s'élargir pour s'adapter au paysage, à la faune, à la flore, aux saisons, aux conditions climatiques, qui sont radicalement différents de ceux du centre." Donc, on a sans cesse une langue en progrès, en mouvement et tirée par les réalités qu'elle rencontre et qu'elle épouse sur le territoire qu'elle conquiert. Vous voulez réagir, Dominique ?

#### DOMINIQUE VITALYOS

Oui. Cela m'évoque Arundhati Roy d'une façon très précise. Dans le *God of Small Things*, il y a à la fois une subversion et une acceptation totale de l'anglais. À la question de la journaliste Michèle Manceaux dans *Lire* de mai 1998 : "Vous sentez-vous de culture plutôt anglaise ou indienne ?", Arundhati répondait en ces termes : "Je ne me sens pas du tout anglaise. C'est drôle parce que la langue que je parle est l'anglais, mais ça n'a rien à voir avec l'Angleterre. Il y a une culture d'une telle profondeur ici que j'en suis pétrie." Vous allez voir comment cela se ressent dans son livre. Puis, plus loin : "En

tant qu'Indienne, êtes-vous gênée d'écrire en anglais ?" Et là, c'est tout à fait une autre façon d'envisager la langue que celle que j'ai déduite du livre de Bulbul Sharma. Elle dit : "Non, je suis le produit d'un passé colonial. C'est comme être l'enfant d'une mère qui a été violée. Non que je haïsse l'anglais, je l'aime, mais je pense que la langue est la peau de mon cœur et qu'en tant qu'écrivain c'est moi qui gouverne la langue et non elle qui me gouverne." C'est Arundhati tout craché ! Mais si désinhibée soit-elle vis-à-vis de l'anglais, on n'en trouve pas moins dans le *God of Small Things* écrit en anglais, en y regardant de près, un festival de malayalam sous-jacent. Étant sans doute une des seules ici à connaître le malayalam, je suis peut-être aussi une des seules à jouir de cet émerveillement devant la respiration malayalie qui l'anime.

C'est aussi vrai de la structure même du livre. À côté de la conception de la langue, il y a la conception de l'architecture du livre. Si vous lisez les critiques qui ont été écrites au moment de la sortie de *The God of Small Things*, un certain nombre de journalistes ont dit : "Mais comment ce roman est-il construit ? Il n'y a pas de suspense." C'est très étrange comme construction, quand on regarde bien. À l'époque, il était question que j'écrive un article pour *Le Monde* pour la sortie du livre chez Gallimard. Puis finalement, quand il a eu le Booker, *Le Monde* m'a dit : "Non, on va prendre un journaliste maison." Donc, j'ai rempoché mon article, mais je vais vous lire un extrait de ce qui était écrit dedans.

Je disais, d'un point de vue architectural : "Si l'écriture d'Arundhati Roy est une fête, l'architecture de son roman en est une autre. En tant que construction, c'est le contraire d'un empilement. Comme le temple d'Ellora, toutes proportions gardées, elle est excavée, creusée depuis le haut en plusieurs endroits, avec autant de parenthèses légères qu'il est nécessaire pour rappeler l'état d'avancement des travaux à une autre longitude. On ne s'y perd jamais en d'autres points avant de revenir à ceux-ci. On ne s'y perd jamais et il n'est pas fait mystère qu'on plonge peu à peu vers le fond, plus vite à certaines longitudes qu'à d'autres. Le suspense n'y est donc pas cultivé pour lui-même, mais le temps et l'espace reçoivent un traitement très personnel de démultiplication [*on est dans un temps plus ou moins rapide selon les espaces qu'on est en train de creuser*] créant le mouvement. Une telle dynamique, nouvelle dans la littérature de

l'Inde, n'a pas plus de précédent dans la littérature occidentale que la perspective incontestablement indienne d'Ellora." Donc, déjà, son architecture est indienne. Cela peut être dépayçant au début, même pour moi, mais brusquement j'ai eu cette vision du temple d'Ellora, et c'est le même principe. Elle y a peut-être pensé – je ne le lui ai pas demandé –, parce qu'elle a fait des études d'architecture. Ce n'est pas impossible.

Quant à sa façon d'écrire l'anglais, c'est un véritable festival. Il y a deux niveaux. Il y a la référence à la prononciation de l'anglais par les Malayalis et la référence au malayalam. Il n'y a pas d'espace entre les mots : *whatisit, whathappens, stopit*. C'est un peu comme un hamac, quand on dit "*stopit*", elle répond : "*and I stoppited*".

(Rires.)

Et c'est à cause du malayalam. Elle est dans le malayalam, quand elle crée *I stoppited*. Quelque chose qui m'a fait beaucoup rire, c'est l'une des expressions pulsionnelles irrésistibles dont ses personnages enfants sont prodiges. Quelqu'un dit à Estha, la petite fille : "*Hello, all*", et on l'entend qui pense : "*Hello-wou-ol*". Car elle pense et corrige avec l'accent malayalam. À chaque fois, derrière son anglais (la "peau de [s]on cœur", n'oublions pas), il est fait référence à ce qui est vécu. Les emprunts lexicaux, du coup, sortent complètement des catégories que l'on a données. Pour une première raison : chez Arundhati, les femmes héroïques sont des femmes, ce ne sont pas des mères. Le maternalisme, c'est fini avec Arundhati, on n'en parle plus. Arundhati, c'est le surgissement – enfin ! – de l'individu féminin qui ne fait allégeance à personne, qui reconnaît tout ce qu'elle doit à sa culture, qui aime son pays et sa culture, mais qui a décidé qu'elle ne devait allégeance à rien ni à personne. Ammu, dans le livre, est certes la mère des jumeaux, mais ce n'est pas du tout une mère au sens que presque tous les Indiens vénèrent, attendent, espèrent, pour se sentir contenus.

Dans les emprunts lexicaux, on trouve d'autant moins de termes de nourriture que son *background* culturel, c'est la communauté chrétienne du Kerala, une communauté qui a quelques accointances avec la culture anglaise et, d'une certaine manière s'enorgueillit de cela. Il sera davantage question de *pickles* que d'*atcha*, ou de *candyfloss*, parce que ces termes, elles les entendent déjà en anglais.

Tous les termes de parenté qui désignent les membres de la famille s'y



retrouvent. Par contre, ne vous fiez pas à la quatrième de couverture de Gallimard dont les premiers mots sont : “Estha et Rahel Kochamma”. Or Kochamma n’a jamais été un nom de famille, mais veut dire littéralement “petite mère” et signifie “tante”. C’est une erreur. Baby Kochamma, c’est “Tante Baby”, or Baby a été interprété comme un prénom et Kochamma comme un nom de la famille.

MAYA MICHALON

Avec une lecture très française de cette notion-là.

DOMINIQUE VITALYOS

Oui. Les emprunts non traduits peuvent venir de contextes très différents, notamment les mots qui marquent. À un moment donné, Ammu se fait insulter et pratiquement agresser par un flic dans un commissariat. Ce dernier la traite de *veshia*, ce qui veut dire “putain”. On n’a pas besoin de traduire, parce que ça va de soi, hélas. C’est la mémoire de l’enfant qui parle, et c’est ça qu’elle entend, *veshia*.

Le malayalam est aussi présent dans la façon dont elle fabrique des mots. Lorsqu’elle parle de sa mère qui est morte, elle dit qu’elle avait un “*livable diable age*”. C’est aussi l’idée très malayalie qu’on peut faire des adjectifs avec tout – il suffit d’y mettre le suffixe idoine. Il y a aussi des expressions, des exclamations, des appels qui surgissent en malayalam. Là non plus, elle ne les explicite pas. Par exemple, elle voit passer un ami, elle l’interpelle : “*Ividay, Velutha !*” Ça veut dire “Viens ici, Velutha”, mais elle ne peut pas imaginer dire “*Come here*”, qui n’a pas du tout le même sens. Quand quelqu’un qui lâche ses bagages s’exclame “*Daivamé, ii sadhanangal !*” on l’entend presque, on entend le cinéma indien, le type qui a le visage en sueur, qui laisse tomber ses bagages. On s’en fiche que ça veuille dire : “Oh mon Dieu, ces bagages !”, sous-entendu : quel poids ils pèsent. Et puis il y a le dernier mot du livre, et c’est un mot de malayalam. Celui-là, elle l’explicite, parce qu’on ne peut pas le deviner – c’est *naaley*, demain. Alors que tout va aller très mal pour tout le monde, il dit l’espoir.

Dernière chose : il y a aussi dans *The God of Small Things* des influences littéraires du Kerala. Pour revenir à des chefs-d’œuvre que Rushdie n’a pas décelés, il y a le livre que tu citais tout à l’heure,

que j'ai traduit du malayalam, *Les Légendes de Khasak*. À un moment donné, Arundhati parle de "*Paradise pickles*". C'est une sorte d'entreprise où l'on fabrique des *pickles* en bocaux. On ne peut pas s'empêcher, quand on connaît cette littérature malayalam, de reconnaître l'influence des *Légendes de Khasak*, où un personnage parfois hilarant du nom de Nizam qui fabrique ses propres *bidies*, les petites cigarettes indiennes roulées, appelle sa marque *Bidi Nizam Photo* parce que, pour faire pièce à son concurrent en innovant, il a fait imprimer sa photo sur le paquet. Ça m'étonnerait vraiment qu'Arundhati n'ait pas pensé à *Bidi Nizam Photo*, en créant – ou en faisant surgir de sa mémoire – *Paradise Pickles*.

#### MAYA MICHALON

Voilà à l'œuvre toute la souplesse de la langue d'Arundhati Roy. On pourrait donner encore d'autres exemples. Pour illustrer la question de cette souplesse de la langue qui épouse d'autres réalités et s'adapte au terrain qu'elle rencontre, je vous lisais cette phrase de William Boyd en introduction de *Sozaboy* : "Je n'ai pas vu d'autre exemple depuis *Sozaboy*." Depuis, il y en a eu d'autres, évidemment. J'ai, entre les mains, un texte du Ghanéen Nii Ayikwei Parkes que je voudrais vous faire entendre. Il a été traduit par Sika Fakambi que certains d'entre vous connaissent bien, et qui, à mon sens, est vraiment dans la continuité et dans l'énergie de *Sozaboy*. Voici un passage pour vous faire entendre comment Sika, avec sa connaissance du français parlé au Bénin, avec toute son expérience, son histoire, son savoir-faire et son talent, l'a rendu pour nous, lecteurs français :

C'était kwasida, nkyi kwasi, *une semaine* avant kuru kwasi, le temps où il devient tabou, sebi, de parler de la mort et des funérailles, Nawotwe avant qu'on n'aille verser les libations pour ceux qui sont passés de l'autre côté. Je suis sûr et certain du jour, mais si tu crois que je suis en train de te mentir, toi-même tu n'as qu'à consulter les Bono qui, pendant des siècles, ont veillé sur les jours des Asantehene.

Nous étions à notre quelque part quand elle est arrivée, celle dont les yeux ne voulaient pas rester en place. Moi-même je revenais de la case du malafoutier. (La femme qui nous vend habituellement le vin de palme n'ouvre pas sa boutique le jour de kwasida. Pendant six ans, elle est partie vivre à la grande ville, Accra, et depuis son retour elle refuse

de travailler le *dimanche*. Avant son départ pour la ville, elle vendait des tomates au bord de la route, mais c'est une autre histoire.) Donc, le malafoutier m'avait donné une grande Calebasse de sa *cuvée spéciale*, et j'étais en chemin pour retourner dans ma case, quand j'ai entendu la fille crier comme un agouti dans un piège. Je ne fais pas n'importe quoi avec mon vin de palme, jamais jamais, alors je suis d'abord allé déposer la Calebasse dans un coin de ma case et puis je me suis assis sous l'arbre *tweneboa* sur la place du village.

Elle portait une façon de jupe petit petit là. Et ça montrait toutes ses cuisses, *sebi*, mais les jambes de la fille étaient comme les pattes de devant de l'enfant de l'*antilope*, *maaaigre* seulement ! (C'est plus tard que j'ai appris qu'elle était la chérie d'un certain *ministre*. Hmm. Ce monde est très étonnant.) Son *chauffeur* portait *kaki* de haut en bas, comme les colons d'en temps d'avant, et il voulait la calmer, mais la fille secouait sa tête et elle criait seulement. Après un peu, elle a repris force et elle a commencé à courir vers une voiture claire façon qui était au bord de la route, et le *chauffeur* pourchassait son derrière comme la poussière.<sup>41</sup>

C'est *Notre quelque part*, de Nii Ayikwei Parkes, un autre exemple de traduction extrêmement souple et vivante réalisée par Sika Fakambi. Le choix qui a été fait par l'auteur avec sa traductrice – et cela me permet de faire un lien avec votre travail, Ludivine – a été de maintenir le titre des chapitres dans la langue d'origine. Du coup, ces titres de chapitre restent assez énigmatiques pour le lecteur français. On a des termes comme *Bénada*, ou comme le premier chapitre qui, s'intitule *Kwasida Nkyi Kwasi*. C'est quelque chose qui vous travaille aussi, Ludivine, ce souhait, éventuellement, cette audace d'aller jusqu'à proposer un titre en irlandais pour une éventuelle future traduction de *At Swim-Two-Birds* ?

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

Dans *At Swim-Two-Birds*, il n'y a pas de chapitres ni de titres de chapitres. En revanche, c'est vraiment au terme de toutes ces recherches, et de la progression dont j'ai parlé plus haut, à savoir ce mouvement depuis le premier émerveillement que j'ai eu devant

---

41. © Nii Ayikwei Parkes, 2009. First published as *Tail of the Blue Bird* by Jonathan Cape, an imprint of The Random House Group Ltd. Nii Ayikwei Parkes has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 to be identified as the author of this work. © Zulma, 2014, pour la traduction française.

des petits mots en irlandais qu'il fallait traduire, jusqu'à la découverte progressive d'un texte qui s'avérait être de l'anglais irlandais, en fait de l'anglais écrit en irlandais... que je me suis dit que la présence de l'irlandais était telle dans ce texte, qu'il n'était pas seulement sous-jacent. Il est également en traduction, c'est-à-dire qu'il y a des passages qui eux aussi sont traduits, sans guillemets ou italiques, qui sont des extraits des *Errances de Sweeney*. Un texte en moyen irlandais que Flann O'Brien avait traduit dans le cadre de sa thèse, d'ailleurs, et qu'il intègre à son roman. C'est une mise en abyme assez incroyable dans le roman.

Cette présence de l'irlandais m'a conduite à penser qu'il y avait peut-être un retour sur cette langue possible du français vers l'irlandais, toujours dans cette démarche d'accueillir une langue, d'essayer de voir comment on pouvait tisser quelque chose. Le mot *Snámh dá Éan*, qui est en fait le nom en irlandais de *Swim-Two-Birds*, un lieu-dit en Irlande qui désigne le gué que traverse Sweeney, ce personnage mythologique qui a une présence essentielle dans le roman. Ce lieu-dit est évoqué dans le roman en anglais à une seule reprise, et on trouve le même terme en irlandais. J'avais noté au cours de ma traduction ce lieu-dit en irlandais, en trouvant d'abord le terme lui-même très beau, et me demandant ce qu'on pouvait en faire. J'avais évoqué l'idée de le reprendre pour le titre, sans être bien sûre de moi, et en même temps c'était dans une démarche totalement exploratoire et expérimentale.

Ce qui m'a convaincue, au terme de ma traduction et de mon travail de recherche, a été aussi de voir ce qu'il se passait dans les autres textes, ceux que j'ai mentionnés plus tôt, et de me dire que c'était une façon pas si exotisante, pas si difficile, de tendre la main vers cette langue-là, sachant que c'est un toponyme, sachant que finalement on apprend très vite à dire un mot dans une langue étrangère et qu'une fois qu'on a compris comment on dit *Snámh dá Éan* ce n'est pas non plus imprononçable. Il s'agissait du titre et cela donnait quelque chose à entendre de ce qui était sous-jacent dans tout le roman.

#### MAYA MICHALON

Donc, si vous voyez une nouvelle parution de ce livre, ce qu'on vous souhaite, sous le titre *Snámh dá Éan*, vous pourrez faire vos crâneurs en disant : "Je prononce l'irlandais couramment." *Snámh dá Éan*, dans la traduction de Ludivine Bouton-Kelly. Il faut préciser que ce texte de Flann O'Brien a déjà été traduit deux fois, par Henri Morisset

dans un premier temps et plus récemment en 2002 par Patrick Hersant. Tous deux ont fait un choix différent du titre, puisque le premier l'a traduit par *Kermesse irlandaise*, en 1964, et dans la seconde traduction, *Swim-Two-Birds*, le "At" a disparu de la couverture.

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

C'est peut-être une question de droits, tout simplement, je ne connais pas toute l'histoire. Mais c'est vrai aussi que cette proposition de traduire le roman et de lui donner pour titre *Snámh dá Éan* n'est possible que parce que l'on est dans une retraduction qui s'inscrit en troisième position. Car bien sûr, même si je ne cherche pas à faire une chronologie, toutes ces retraductions accompagnent le texte et lui offrent d'autres territoires, d'autres possibilités. C'est une possibilité que je n'aurais peut-être pas envisagée sans l'existence des traductions précédentes. C'est du possible exponentiel.

#### MAYA MICHALON

On peut développer votre propos en évoquant cette liste de noms d'oiseaux qui vous a donné du fil à retordre. Tous ces noms qui figurent dans le texte de Flann O'Brien vous ont demandé une semaine de travail. Je vais vous lire ces quelques lignes pour que vous puissiez justement évoquer d'autres enjeux problématiques qui étaient à l'œuvre dans ce texte. On est au tout début du roman, page 18 :

Le gémissement des jeunes loutres dans leur nid d'orties, au soir, et le croassement des geais derrière le mur savent plaire à mon cœur. Je suis l'ami du pilibeen, du choucas au col rouge, du râle des genêts, du pilibeen móna, de la mésange à longue queue et de la foulque, du guillemot aux pattes tachetées, du pilibeen sléibhe et du fou de Bassan, du pèlerin, du hibou moyen-duc et des passereaux du Wicklow, du crave, du pilibeen uisce, du corbeau commun, du coq de mer féroce, de la perruche aux paupières vertes, du martinet brun, du râle des blés à queue d'aronde, du choucas des clochers, du coq nain de Galway et du pilibeen cathrach.

Et ça continue. Quand vous lisez cela, vous vous dites : "Mon Dieu, comme le traducteur a dû s'amuser !" Là, c'est dans la traduction de Patrick Hersant. Comment est-ce que vous, Ludivine, vous êtes-vous attelée à ce passage ?

LUDIVINE BOUTON-KELLY

Je me suis beaucoup amusée, même si c'était beaucoup de travail. Parce que bien évidemment, il y a une zone de liberté avec les noms plus ou moins probables des oiseaux. Le pilibeen, on ne sait pas trop s'il existe, mais "-een" est un diminutif en irlandais. Quand on s'appelle Sean, son fils s'appellera Seaneen, "petit Sean". Ce sont des choses que l'on connaît, on peut jouer là-dessus. On peut aussi traduire en étoffant un peu. J'avais décidé, pour "*uisce*", de mettre "des eaux" derrière, en pensant que ce n'était pas seulement redondant, mais que c'était une façon aussi, non pas de faire comprendre simplement le sens, mais le rapport historique qu'il y a entre l'anglais et l'irlandais qui n'est absolument pas transposable entre l'irlandais et le français. On ne va pas refaire l'histoire. Pour revenir à ma première approche du texte, face à ces mots en irlandais, je m'étais demandée dans un premier temps s'il ne serait pas intéressant de les donner à voir dans une autre police. Et j'avais choisi le *seanchló* qui est cette écriture que l'on retrouve dans le vieil irlandais qui a toute une histoire aussi.

MAYA MICHALON

Le caractère un peu médiéval ?

LUDIVINE BOUTON-KELLY

Oui, et qui est maintenant sur les torchons touristiques que l'on trouve à Dublin... vous voyez ce que je veux dire. Ce n'était pas un simple geste esthétique, mais une approche expérimentale. J'ai essayé ça sur la page et j'en suis vite revenue parce que j'étais complètement dans ce qu'Antoine Berman appelle l'exoticisation. Ce que je n'ai pas tellement apprécié dans cette traduction en chti, j'étais en train de le faire. Je mettais en relief et j'exacerbais quelque chose qui n'était pas si exotique dans le texte, et ça ne fonctionnait pas. Donc, j'en suis revenue, j'ai tout relissé. Cela apparaît dans mon travail de thèse, mais si jamais le roman est publié un jour, vous n'en verrez rien.

MAYA MICHALON

Jean-Pierre, comment avez-vous senti la langue évoluer depuis 1982, dans ces textes de l'Afrique anglophone ? Vers quoi elle tend, par quoi elle est contrainte et comment vous l'appréciez aujourd'hui ?

JEAN-PIERRE RICHARD

C'est difficile de parler pour l'ensemble de l'Afrique anglophone.

MAYA MICHALON

Ce que vous connaissez, bien sûr.

JEAN-PIERRE RICHARD

On peut déjà parler de l'Afrique du Sud qui se taille la part du lion dans la littérature africaine. Environ 70 % de ce qui s'en publie en traduction française correspond à des textes sud-africains. Je n'en ai quasiment pas parlé, pourquoi ? L'apartheid ayant imposé pendant des décennies un cloisonnement entre les populations, donc entre les langues, il n'y a pas de littérature mixte en anglais. Demain, dans son atelier, Pierre-Marie Finkelstein vous parlera de l'afrikaans, une langue sud-africaine dérivée principalement du hollandais. En anglais, il n'y a pas de pidgin sud-africain littéraire. Il existe un roman d'Alex La Guma qui était un écrivain classé (par le régime raciste) "métis du Cap" ; le livre s'intitule *L'Oiseau meurtrier* et l'auteur y joue de ce cloisonnement sur le plan esthétique. Il a construit son roman en chapitres, chaque chapitre étant réservé à une des communautés que l'apartheid avait définies. Donc, chaque chapitre parle une langue différente et jamais ces parlers ne se rencontrent. C'est l'image même, sur le plan esthétique, du compartimentage des populations et des langues voulu par le régime d'apartheid.

En Afrique du Sud il existe bien une langue commune, mais uniquement chez les mineurs. Cela s'appelle le fanakalo. C'est un pidgin, un créole, qui a été reconnu en tant que tel et qui fait l'objet d'études universitaires, mais il n'y a pas de littérature en fanakalo. À croire que les mineurs n'ont pas le temps de lire et d'écrire... Il y en a pourtant huit cent mille en Afrique du Sud ! Ils viennent du Mozambique, du Swaziland, du Zimbabwe, de Zambie, de Namibie, du Lesotho, du Rwanda... Ils parlent le venda, le sotho, le zoulou, le xhosa, et le fanakalo est un mélange de ces langues-là. C'est un mélange à vocation utilitaire, pour faire passer les ordres du contremaître, en gros. Mais qui nous dit qu'un jour, peut-être, un mineur ne prendra pas la plume, pour une écriture en fanakalo ? J'avais espéré que le poète sud-africain Tatamkhulu Afrika le fasse, parce qu'il avait passé plusieurs années en tant que mineur dans les mines de cuivre de

Namibie. Il connaissait le fanakalo, mais il a toujours écrit dans un anglais très châtié. C'est un autre paradoxe de la situation en Afrique du Sud : l'anglais est plus anglais que l'anglais d'Angleterre, et c'est souvent le cas dans les pays colonisés. Il y a une hypercorrection qui est due non pas à la psychologie de tel ou tel auteur, mais à la situation historique : c'étaient les missionnaires qui enseignaient l'anglais et ils savaient comment châtier l'anglais. En français aussi, d'ailleurs, ils savaient comment faire. Donc, on a une littérature hypercorrecte. Si vous écoutez les discours de Mandela, vous entendez cet anglais-là, un anglais qu'on appelle *stilted*, "guindé" ou "compassé". Sur le plan politique, c'est révolutionnaire. Mais sur le plan littéraire, c'est très daté.

Je n'ai pas eu la chance, ou la malchance, si vous voulez, de me coller à des textes écrits en pidgin, comme il en existe au Nigeria ou au Ghana. Il n'en existe pas en Afrique du Sud en anglais. Il y a une littérature dans des langues bantoues, une littérature non traduite, pour l'essentiel, mais qui existe bel et bien à côté de la littérature anglaise. On peut voir une spécificité de l'Afrique du Sud dans le fait qu'en anglais, en littérature, la situation est restée largement coloniale : les langues ne se sont pas encore littérairement mélangées : sur cette littérature pèse encore l'héritage d'un demi-siècle d'apartheid.

#### DOMINIQUE VITALYOS

En Inde, c'est un peu différent, même si cela se passe aussi. La situation linguistique de l'Inde est particulière. Au moment de la signature de la Constitution de l'Inde indépendante, en 1950, l'anglais a été adopté pour une transition de quinze ans comme langue nationale officielle, à côté du hindi qui avait du mal à s'imposer et qui ne s'était pas encore vraiment soucieux de s'imposer, puisque l'anglais, lui, s'était imposé. Le hindi ne s'est toujours pas imposé parce qu'il y a une famille de langues qui échappe complètement à l'influence du hindi, la famille dravidienne des langues du Sud. Le malayalam du Kerala en fait partie, comme le tamoul, le telugu de l'Andhra Pradesh et le kannada du Karnataka, toutes sont de grandes langues, chacune avec sa culture. Les locuteurs de tamoul notamment se sont insurgés contre l'adoption nationale du hindi, au point qu'il y a eu des suicides par le feu. Pour avoir refusé de signer pendant huit jours



leur nom en hindi, des fonctionnaires tamouls qui y avaient été invités par le gouvernement central ont préféré se suicider. Pas un grand nombre d'entre eux, mais ce geste extrême dit bien leur opposition. En revanche, du même coup, l'anglais avait la cote au Sud. Maintenant, le hindi s'impose à travers les programmes télé, par exemple, ça vient plus naturellement que par la coercition. En même temps, l'anglais qui est devenu la langue mondiale que l'on sait, n'a pas du tout reculé, loin de là. Les hindiphones savent très bien qu'ils ont intérêt aujourd'hui à parler anglais. C'est une situation très particulière. D'autre part, l'anglais est la langue maternelle de certains Indiens. La communauté anglo-indienne a été, en gros, pour n'être pas très gentil, le contremaître des Anglais du Raj, de l'Empire britannique. C'étaient eux qui faisaient le tampon entre les Indiens et les Anglais. Les Anglo-Indiens, qui étaient des métis, ont mis un point d'honneur à être anglais plus que les Anglais. Dans un livre sorti il y a peu, *Adieu Calcutta* de Bunny Suraiya, un Anglo-Indien, au moment de l'Indépendance, se dit : "Je vais retourner dans *mon* pays." Il n'y est jamais allé, mais son *home* c'est l'Angleterre, alors il fait tout pour retourner dans un pays qui n'est pas le sien, car il ne veut pas rester en compagnie de ces Indiens que sa communauté a en quelque sorte contremaîtrisés pendant un moment.

Les Anglo-Indiens parlent un anglais extrêmement châtié. Pour donner un exemple type, il y a très bon écrivain, I. Allan Sealy, qui a écrit une somme hilarante de la chronique, imaginée par lui d'après des éléments historiques, de la communauté anglo-indienne. C'est à la fois un monstre d'anglitude et en même temps il se voit comme tel, il ne cesse de jouer sur et avec les mots. Il y a au moins deux cents chevaux de Troie dans son livre. On ne sait pas de quoi il parle, quand au début, il dresse une liste de deux cents pièces d'armes à feu – je ne vous dis pas le nombre de jours que j'ai passés à les traduire ! – et ça finissait par "*strikers and scabs*". Dans un premier temps, d'accord *Striker*, c'est le chien du fusil ou quelque chose comme ça. Mais *scab* ? Je cherche dans les dictionnaires. "Cicatrice", ça ne va pas. Qu'est-ce que c'est ? Rien ! Parce que *strikers*, pour lui, c'étaient aussi les grévistes, et *scabs* c'étaient les jaunes ! Évidemment, impossible à traduire, puisqu'en français ça tombe à l'eau. Pâlement, j'ai réussi à sortir une pièce qui avait un nom de fleur, et du coup j'ai mis un nom de fleur après. Mais ça

n'avait pas le même sens. Tout cela pour dire que c'est quelqu'un qui joue uniquement avec l'anglais, mais avec une *maestria* extraordinaire. C'est du Tristram Shandy.

Et puis il y a ceux qui ont deux parents de langues indiennes différentes et donc qui se sont exprimés en anglais entre eux et avec leurs enfants. Mukul Kesavan, un autre auteur, est dans ce cas. Sa mère était de langue hindi, son père de langue kannada (langue dravidienne du sud) et ils s'exprimaient en anglais faute de partager une autre langue. Donc Mukul a appris l'anglais comme langue maternelle et il la parle et l'écrit avec une aisance fabuleuse. Mais c'est un anglais, là encore, très anglais.

Je voudrais ajouter une chose concernant l'anglais : s'il y a un domaine dans lequel l'Inde a fait des progrès fabuleux, ces vingt dernières années, c'est la traduction. Les langues indiennes étaient peu traduites en anglais, elles le sont maintenant, et surtout de mieux en mieux. Vous auriez vu une traduction de Basheer il y a vingt ans, on ne le reconnaissait pas. Dans un de ses textes, il est en prison, et les gens sont traités comme des numéros. Le narrateur dit : "Ils ont fait de moi un numéro" et le traducteur "*They gave me a number*". Ça tombait complètement à plat. Ça n'avait plus aucun sens. Maintenant, il y a de très bons traducteurs. Et il faut noter que la plupart traduisent de leurs propres langues maternelles vers l'anglais.

#### MAYA MICHALON

Vous avez participé et œuvré au développement des traductions des langues indiennes vers le français. Je voudrais aborder un dernier point avant de donner la parole au public, si vous souhaitez réagir ou poser d'autres questions. Vous avez évoqué, Ludivine, une discussion que vous avez eue avec Sika Fakambi, dont je citais le *Notre quelque part* tout à l'heure, qui exprimait une idée intéressante et je voulais vous la soumettre à tous les trois. Je crois que c'est la conclusion que l'on peut tirer en vous entendant : chaque roman est une langue à part entière et on traduit cette langue-là. Sika allait jusqu'à dire qu'il faudrait que cela puisse se percevoir dans la manière dont on indique le traducteur sur la page. Je vais être plus précise : on a vu toutes ces traductions arriver avec "traduit de l'anglais", puis ça s'est nuancé : "traduit de l'anglais (Inde)", "traduit de l'anglais (Irlande)", ou Nouvelle-Zélande, ou Nigeria. Sika Fakambi, sur cette idée qu'un roman est une langue, suggérerait de dire : "traduit par", sans men-

tionner le pays, sans mentionner la langue d'origine, simplement un texte traduit par un traducteur. Comment réagissez-vous à une telle proposition ?

#### JEAN-PIERRE RICHARD

On peut toujours préciser l'aire géographique de la langue d'origine, comme le font souvent, en français, les éditeurs de littérature étrangère quand ils indiquent, par exemple "Traduit de l'anglais [Ghana]" ou "Traduit de l'anglais [Tanzanie]", mais cela n'aide guère le lecteur à savoir en quelle langue à l'intérieur de cette langue le texte a été écrit et quel est son rapport à l'oralité, un rapport que la traductrice ou le traducteur des littératures post-coloniales a dû tenter d'identifier et de reproduire en français. C'est là une équation particulièrement complexe. Et la géographie ne dit pas tout ! C'est bien de savoir d'où l'on parle, sur le plan de la géographie, mais c'est nécessaire aussi de savoir qui parle, socialement. Les éditeurs pourraient utilement indiquer : "Traduit de l'anglais [bourgeois]", ou "[paysan]", ou "[ouvrier]". C'est surtout cela qui importe, en fait, quand on traduit les voix post-coloniales. Savoir si la langue qu'on a à traduire est de l'anglais du Zimbabwe ou d'Inde ou d'Irlande ou des États-Unis peut apparaître secondaire comparé à la question du rapport d'une écriture à une langue parlée de telle ou telle façon. Et, à cet égard, dans la culture française, la différence entre orature et littérature est surfaite, ce qui complique encore les choses, car, s'agissant des littératures africaines postcoloniales notamment, la question de l'oralité est cruciale. Le roman *Sozaboy* est le roman d'une voix, celle d'un "pétit minotaure", d'un jeune soldat du peuple. Comme chez Céline, ça écrit comme ça parle. Inversement, on a des textes en anglais, sur le modèle colonial, qu'on traduit par du français très écrit... en oubliant que le français très écrit est celui de la conversation qu'on avait à la Cour de France. Il y a une circularité entre la parole et l'écrit, y compris en français. On peut traduire des textes en un français très écrit, en oubliant qu'on produit ainsi des textes parlés, parce que c'est le français qui se parlait au XVII<sup>e</sup> siècle dans les salons de Mademoiselle de Scudéry ou chez Madame de Lambert ou Madame de Rambouillet. C'était une petite caste, une élite de voix, mais c'étaient des voix. Il est faux de dire que, dans le théâtre de Racine, on parle comme on écrit. En vérité, on y

parle comme on parle, parce qu'à l'époque on écrivait comme on parlait. En cela Racine, c'est comme Céline ! Pour traduire les nouvelles voix africaines, comment s'y retrouver ? Comment le traducteur peut-il échapper aux préjugés, aux idées fausses, aux *a priori* en la matière ?

LUDIVINE BOUTON-KELLY

Je me souviens de la discussion intéressante que l'on a eue avec Sika à ce sujet. Je ne parlerai pas pour toutes les œuvres en général mais c'est vrai que, dans le cas de Flann O'Brien, c'est assez bienvenu, et pourquoi pas même, puisque le texte est déjà une traduction, "retraduit par", et on en restera là pour ce texte-là en tout cas.

FRANK WYNNE

C'est plus une intervention qu'une question. Vous avez dit "traduit de", au lieu de "traduit de l'anglais américain". Il serait beaucoup plus intéressant de dire "traduit de l'anglais américain vers le français hexagonal", parce qu'on n'a pas parlé des français vers lesquels on traduit. On ne traduit pas dans le français martiniquais, on ne traduit pas dans le français ivoirien. J'ai traduit un Ivoirien, Ahmadou Kourouma, en anglais. Et pour le faire, j'ai demandé à un organisme humanitaire de me passer des cassettes d'interviews d'enfants de Sierra Leone qui étaient des enfants soldats, afin d'écouter la voix de cette région, sinon il aurait fallu la traduire dans un anglais tout à faire différent.

Mais je voulais intervenir sur l'irlandais, parce que je suis irlandais. J'ai traduit pour la plupart dans l'anglais de l'Angleterre. L'anglais d'Irlande n'est pas écrit en anglais, il est écrit en hiberno-anglais, une langue très connue depuis le XVIII<sup>e</sup> qui est basée sur la syntaxe irlandaise. Ça retraduit mot à mot des phrases d'irlandais et ça donne un anglais très reconnaissable dans les pièces de Synge, par exemple. On est en train de parler l'hiberno-irlandais. Le problème que j'ai souvent est que l'on ne traduit que vers l'anglais de l'Angleterre ou l'anglais américain, très peu vers l'anglais australien, alors qu'en fait le *Scots English*, l'*Irish English* et l'*Indian English* sont des langues tout à fait valables vers lesquelles on pourrait traduire. J'ai un petit exemple, *Ubu Roi*, de Jarry, qui en 1996 a été traduit par Tom Quinn, en hiberno-anglais. Les premières phrases en anglais dans la traduction

standard, c'est (*citation en anglais*), en hiberno-anglais, et je vous jure que c'est de l'anglais, c'est (*citation en hiberno-anglais*).

J'aimerais avoir vos opinions, mais il faut non seulement récupérer des français externes ou des anglais externes pour les traduire, mais il faut savoir dans quel français ou dans quel anglais on va les traduire.

#### MAYA MICHALON

*Sozaboy*, par exemple, est traduit en français populaire d'Abidjan, et *Notre quelque part* est traduit peut-être – mais Sika serait plus précise – dans un français du Bénin, mais cela n'est à aucun endroit précisé pour le lecteur. Nous, professionnels, avons pu discuter avec les traducteurs, qui nous l'ont expliqué, mais ce n'est pas mentionné dans le livre.

#### JEAN-PIERRE RICHARD

C'est vraiment d'une écriture à une écriture qu'on traduit. Au bout du compte, pour les traducteurs des littératures postcoloniales, la question de la langue paraît secondaire. Nous ne sommes pas des linguistes. Bien sûr, il nous faut connaître la langue d'origine, mais pour le texte postcolonial qu'on doit produire en français, pourquoi ne pas aller chercher du côté de Queneau ou de Céline ? On trouvera, par exemple, des systèmes de marquage typographique originaux. Je me souviens du double point d'exclamation inversé chez Queneau qui est un point d'indignation. Il y a mille et mille possibilités qui sont fournies par les auteurs de langue française, qu'ils soient québécois, comme Michèle Lalonde, ou maghrébins, comme Khatibi, ou suisses, comme Ramuz, ou belges, comme Verheggen, tous ces "irréguliers", tous ces créateurs qui nous offrent des solutions. Et elles ne sont pas linguistiques, elles sont littéraires.

#### LUDIVINE BOUTON-KELLY

J'ajouterai que, dans le cas de Flann O'Brien, on peut parler d'*Hiberno-English*, mais cela me semblait trop stéréotypé par rapport à ce que lui fait de l'irlandais et de l'anglais dans son texte. C'est quelque chose de très singulier, de très personnel. Quand on regarde l'*Hiberno-English*, il y a tout un lexique, une façon de parler bien évidemment calquée sur l'irlandais et sur toute une histoire. Mais Flann O'Brien ne se contente pas de calquer. On a parlé d'orature, hier. Ce sont

véritablement des motifs propres à la littérature irlandaise, et pas simplement l'oralité que l'on entend dans les *pubs*, qui est très intéressante aussi. C'est quelque chose en profondeur.

MAYA MICHALON

L'épaisseur de la langue.

LUDIVINE BOUTON-KELLY

Exactement. J'ai dit tout à l'heure qu'il y avait plusieurs irlandais qui correspondaient à plusieurs régions, plusieurs accents. Flann O'Brien avait vraiment cette démarche de refuser une seule langue, un stéréotype. Désigner une chose par un seul mot, c'était un comble pour lui.

MAYA MICHALON

Il disait aussi qu'à aucun moment ça ne devenait pour lui un motif de revendication ou de combat identitaire. Il est beaucoup plus dans l'affect, dans l'instinctif, et c'est tellement en lui que ça irrigue son écriture.

LUDIVINE BOUTON-KELLY

En tout cas, je n'ai pas retrouvé de discours véritablement politique, engagé, militant, même s'il écrivait des chroniques dans l'*Irish Times*. Mais pour donner un exemple de son engagement, de la façon qu'il avait de s'engager par rapport à cette langue irlandaise, son père faisait partie de la Gaelic League, lui n'en a jamais fait partie. Il n'a pas cherché non plus à être dans ce mouvement de la Renaissance irlandaise. En revanche, le premier article qu'il a écrit dans l'*Irish Times* en 1941 était en irlandais et portait sur le fait que certaines personnes doutaient de la capacité de l'irlandais à accueillir des mots modernes. Il ne s'agissait pas d'"ordinateur", à l'époque, mais, je ne saurais plus vous donner les exemples précis, de nouveaux mots qui arrivaient dans la vie quotidienne, sachant que l'irlandais n'avait pas la même actualité, etc. Lui a dit qu'on se contrefichait de tout ça. D'ailleurs, une voiture, en irlandais, se dit *carr*, et il avait écrit tout un article là-dessus pour montrer que l'on pouvait très bien ouvrir une langue.

MAYA MICHALON

*Irlandais in progress.*

## DE LA SALLE

J'ai plusieurs questions. D'abord, par rapport aux pays multilingues, Inde, Afrique du Sud, sur le potentiel des lecteurs. Je parle de l'auteur lui-même quand il écrit. Boris Boubacar Diop, à une conférence d'inauguration de l'année académique à Genève, il y a un mois, a dit : "J'ai écrit en français jusqu'à maintenant et je n'ai pas écrit pour mon pays où moins de 15 % de la population parle français. Donc, maintenant [*il a près de soixante-dix ans*] je vais écrire en wolof que pratiquement tout mon pays comprend." Ma question était : pour les auteurs qui écrivent l'anglais en Inde, combien de lecteurs comprennent ces livres ? Deuxième question : par rapport à l'Afrique du Sud, pour l'anglais, vous n'avez pas parlé de la littérature afrikaans. Comment ça se passe ?

## DOMINIQUE VITALYOS

Pour ce qui concerne l'Inde, les compétences en anglais sont très variables. Cela va de la totale maîtrise de la langue – chez les universitaires, journalistes, etc. –, jusqu'à une connaissance suffisante de l'anglais pour parler avec les gens et peut-être lire les journaux. Déjà, le lectorat des *livres*, même en langue officielle indienne, n'est pas énorme. Mais des auteurs comme Arundhati Roy, qui veulent faire entendre leur voix d'une façon autre que forcément littéraire, se fondent sur l'anglais parce que justement c'est compris ici et là en Inde. Pour ce qui est des autres auteurs, on a accusé bien à tort l'Inde d'avoir écrit pour l'étranger. Cela me fait doucement rigoler. Quand on voit à quel point tout ce dont je vous ai parlé n'est pas accessible, les malayalamismes... si vous ne connaissez pas le malayalam, vous ne les voyez même pas. Il est clair qu'elle les a voulus, qu'elle les a aimés, qu'elle en a fait son livre, en partie. Évidemment, ça ne visait pas forcément un public étranger, non qu'elle le refuse : elle a explosé de joie en ayant le Booker, mais ça n'a rien à voir.

Peut-être que certains auteurs anglophones écrivent pour l'étranger. On les en accuse souvent. Les auteurs des langues indiennes ont tendance à mépriser un petit peu les auteurs anglophones en disant : "Ce sont des gens qui tirent un trait sur leur sensibilité maternelle." Je vous ai expliqué qu'il y a des gens dont c'est la langue maternelle, donc leur sensibilité va avec, mais il y a quand même une sorte d'amertume qui s'exprime là-dedans. Mais il reste vrai que le lectorat en Inde est assez réduit, je dirais qu'il représente 5 % de la population.

JEAN-PIERRE RICHARD

J'ignore la langue afrikaans, mais Pierre-Marie Finkelstein, qui est dans la salle, peut peut-être dire un mot sur la situation de la littérature sud-africaine en afrikaans.

PIERRE-MARIE FINKELSTEIN

D'abord, deux petites remarques. Avec la mention "traduit par", sans mention de la langue, vous ouvrez la voie à toute une série d'abus, du genre double traduction déguisée. On ne traduirait plus de la langue originale, que ce soit de l'estonien ou du yoruba, on mettrait "traduit par" et l'éditeur. Ça ouvre la voie à ce genre de chose.

D'autre part, sur le fait de mettre des mots ou des passages entiers dans une langue que le lecteur ne comprend pas, ça a été fait dans un sens militant, bien avant Chenjerai Hove, en portugais par un auteur angolais qui s'appelle Pepetela et qui, dans les années 1970, au début de sa carrière, écrivait en portugais, mais un portugais qu'il voulait sciemment non compréhensible par les lecteurs de la métropole. C'était du portugais d'Angola. Il a cessé après. Avec l'Indépendance, il n'y avait plus les mêmes enjeux d'identité et de militantisme – mais c'était vraiment une prise de position militante et affirmée.

Concernant l'afrikaans, l'anglais comme langue maternelle en Afrique du Sud n'est que la cinquième langue, par ordre de nombre de locuteurs. C'est évidemment la langue la plus connue comme deuxième langue, tout le monde l'apprend à l'école et de plus en plus. Mais on a d'abord le zoulou, le corsa, le sotho, le tswana du Nord, et ensuite vient l'anglais. L'afrikaans est aussi en troisième position. La population de langue maternelle anglaise est essentiellement composée de Sud-Africains blancs et de Sud-Africains d'origine indienne qui forment le gros de la population. Après, il y a tous les gens qui viennent d'autres communautés linguistiques, que ce soient des immigrants venus d'Europe, d'Afrique ou d'Asie, ou des Sud-Africains qui sont passés à l'anglais comme langue qui est devenue une nouvelle langue, parce que beaucoup de langues ont disparu en Afrique du Sud. C'est un pays où les gens sont venus du monde entier. Les Sud-Africains d'origine indienne sont plus d'un million aujourd'hui, et les langues d'origine indienne sont pratiquement réduites aux études universitaires, maintenant. En tout cas, elles se parlent beaucoup moins qu'il y a trente ans.



Effectivement, l’afrikaans et l’anglais sont les deux langues dans lesquelles on publie le plus. Ce sont les deux langues largement dominantes dans la production littéraire. Il y a évidemment un gros problème dans la production de littérature dans les neuf autres langues officielles d’Afrique du Sud, qui est le pouvoir d’achat des lecteurs potentiels. Cela se vérifie aussi déjà dans la population de langue afrikaans, puisqu’une bonne moitié de la population de langue afrikaans a vraiment d’autres soucis dans la vie quotidienne que d’acheter des livres dont les prix sont prohibitifs. Dans le choix de la langue et dans les inégalités des langues, il y a aussi des facteurs de ce genre qui sont à prendre en compte.

MAYA MICHALON

Merci beaucoup pour votre réponse. On va prendre une dernière question.

DE LA SALLE

J’étais très curieuse de savoir comment on faisait pour traduire ces malayalamismes chez Arundhati Roy, puisque apparemment la souplesse de l’anglais correspond à la souplesse du malayalam.

DOMINIQUE VITALYOS

C’est toute une histoire, parce que, évidemment, il faut apprendre un peu la langue d’abord, mais c’est tout un jeu de déplacement, de création, auquel on est obligé, car la famille des langues dravidiennes a des structures complètement différentes des nôtres, à l’inverse des langues indo-européennes du nord de l’Inde. Les langues du nord de l’Inde tirent leur origine du sanskrit et des langues de l’époque, et nous aussi, nous avons du sanskrit. Quand on dit “stable”, on ne le sait pas, mais c’est du sanskrit. “*Stha*” est un radical sanskrit. Le russe en possède encore plus, etc. Mais les Dravidiens ont une politique différente. Les Tamouls refusent complètement le sanskrit, ils l’ont en horreur, à tel point qu’un jour, un étudiant tamoul a pu redécouper son nom formé de vocables complètement sanskrits – *sat/chid/anandam* c’est-à-dire être/esprit/félicité – en éléments non signifiants (*satchi dan andam*) pour que ça n’ait plus ni l’air ni le sens du sanskrit.

Les Malayalis, par contre, ont intégré tout le vocabulaire sanskrit. Donc, quand vous apprenez le malayalam, vous apprenez aussi le

lexique français. Évidemment, ça dépend du malayalam que vous apprenez, parce que le malayalam qu'on parle tous les jours n'enrôle pas tout le vocabulaire sanskrit, mais c'est vrai que vous apprenez une double langue. Les Indiens sont très multilingues, ils parlent tous entre eux leur langue, la langue du voisin, un mélange des deux langues, etc.

Maintenant, pour apprendre le malayalam, c'est tout un jeu de déplacements extraordinaire. Ensuite, pour le traduire, c'est impossible d'en respecter la syntaxe. Quand vous avez toute une proposition dite à l'ancienne "relative", un syntagme relatif en français, par exemple : "le garçon qui joue dans la cour est l'enfant de ma sœur", vous ne pouvez pas du tout le dire de la même façon en malayalam. "Qui joue dans la cour" devient obligatoirement un adjectif, parce qu'il ne doit y avoir qu'un verbe... comment dire... Là encore il faut inventer le qualificatif parce que ce n'est pas exactement un verbe actif, ce n'est pas un verbe fini, il n'y a qu'un verbe qui porte l'énergie de la phrase, que j'appelle "activé", c'est le verbe principal, c'est "est", en l'occurrence, dans cette phrase. "L'enfant qui joue dans la cour est le fils de ma sœur" va donner dans l'ordre en malayali : "Cour dans joue qui enfant ma de-sœur fils est", etc. Le respect de la syntaxe est impossible. C'est à la fois une liberté de création, et en même temps, il faut garder suffisamment de rigueur pour ne pas en faire n'importe quoi. C'est très intéressant.

Il y a une autre question qui se pose dans les langues indiennes en général, qu'on trouve parfois en anglais, mais très souvent dans les langues indiennes, c'est une totale désinhibition par rapport à la redondance. Vous allez avoir trois phrases presque identiques, avec chaque fois un tout petit élément sémantique différent qui va survenir. Mais vous, avec votre français qui ne veut pas de répétitions, faire trois phrases qui diffèrent juste par un tout petit élément, ce n'est pas possible, ça devient très lourd. Il faut sans cesse trouver, trouver, trouver des moyens. Il y a un poème qu'un jour je me suis commise à traduire, qui s'appelle *Prison* en malayalam, où l'auteur répète "prison" à chaque phrase. En français, c'est impossible, c'est d'une lourdeur extrême, je n'y arrivais pas. Ce sont des petites phrases, en plus. J'ai fini par trouver un autre moyen, c'est-à-dire qu'au contraire j'ai pris ostensiblement un verbe différent à chaque fois. Telle chose encage le jour, telle chose détient la nuit, etc. Chaque fois, j'ai fait l'inverse, et de temps en temps j'ai rappelé "prison" comme s'il ne fallait pas oublier que c'était de cela qu'il était question. On est obligé de créer, c'est merveilleux.

MAYA MICHALON

“On est obligé de créer.” On aura vu, je pense, pendant cette heure et demie, à quel point ce centre de l’Empire qui a créé des marges a donné à ces marges la possibilité d’être des lieux de création inimaginable. Vous parliez d’énergie, c’est bien d’énergie qu’il est question. Je voudrais finir avec ces quelques mots de... (De la salle, inaudible.) Ah, oui, vous vouliez une explication sur cette phrase-là : “Premièrement, je *suis*. Deuxièmement, je traduis.” C’est par cela que j’ai ouvert votre présentation, Dominique. Effectivement, vous n’avez pas expliqué votre propos.

DOMINIQUE VITALYOS

On sort du sujet.

MAYA MICHALON

On sort du sujet, mais en quelques mots pour comprendre, parce que l’on va clôturer après.

DOMINIQUE VITALYOS

Il me semble que, dans le monde d’aujourd’hui, on prête beaucoup trop d’importance à qui l’on est, à ce que l’on fait, à l’individu que l’on représente dans une fonction, et l’on oublie quelque chose de plus essentiel, à mon sens, c’est quelle petite partie du monde l’homme est. Donc, quand je ne traduis pas, je ne suis pas traductrice. Je suis une personne qui, petit à petit, se dégage – je dis bien “petit à petit”, et je ne dis pas “essaie”, parce que je le fais, mais c’est quand même sous-entendu – de tous les préjugés qui font que l’homme se place au sommet du monde et qu’il en fait ce qu’on sait. Donc, je *suis* avant d’être traductrice. Autre chose : j’adore ce que je fais, mais il n’empêche que, quand on traduit, on est dans la vie des autres, et de temps en temps j’ai besoin d’être dans la mienne.

*(Applaudissements.)*

MAYA MICHALON

Merci beaucoup. Je voulais finir avec ces quelques mots du Mahatma Gandhi à qui l’on demandait : “Que pensez-vous de la civilisation anglaise ?” Il a répondu : “Ce serait une bonne idée.”

## DIALOGUE AUTOUR DE *PARTITION ROUGE*

avec Jacques Roubaud et Florence Delay

MAYA MICHALON

Nous voilà, pour ce troisième temps de l'après-midi, en présence de Florence Delay et de Jacques Roubaud. Quel plaisir, quel honneur, d'être à vos côtés sur cette scène ! Après une présentation de nos deux invités, nous aurons un temps d'échange ponctué de moments de lecture pour que vous entendiez ce travail autour de *Partition rouge*<sup>42</sup>. Bonjour à tous les deux et bienvenue. Merci d'avoir fait le chemin jusqu'à nous. Florence Delay, vous êtes auteure de romans, d'essais. Vous êtes agrégée d'espagnol et vous avez traduit des textes notamment de Fernando de Rojas, de Calderon de la Barca ou encore de Lope de Vega. Vous avez enseigné la littérature générale et comparée à l'université de la Sorbonne-Nouvelle. Vous êtes passionnée de théâtre, pour lequel vous avez beaucoup écrit, et vous avez même incarné au cinéma la Jeanne d'Arc de Robert Bresson dans son film *Le Procès de Jeanne d'Arc* en 1962, et joué également pour Chris Marker dans deux de ses films dont, pour l'un, vous étiez une voix off. En 2010, vous avez été comédienne dans la pièce *La Tragédie du roi Richard II* de Shakespeare mise en scène par Jean-Baptiste Sastre, c'était pour le festival d'Avignon. Vous avez été lauréate du prix Femina en 1983 pour *Riche et légère* et du prix de l'Essai de l'Académie française en 1999 pour *Dit Nerval*. Vous êtes également commandeur de la Légion d'honneur, commandeur de l'Ordre national du mérite, commandeur des Arts et des Lettres. Dark Vador n'a qu'à bien se tenir ! Et vous êtes membre de l'Académie française depuis 2000.

---

42. *Partition rouge. Poèmes et chants indiens d'Amérique du Nord*, traduction de Florence Delay et Jacques Roubaud © Éditions du Seuil, 1998 et Éditions Points, 2007

Avec Jacques Roubaud, vous avez composé un cycle de dix pièces sur les légendes arthuriennes, intitulé *Graal Théâtre*, édité chez Gallimard en 2005, et vous avez interprété à quatre mains cette *Partition rouge* que nous sommes venus écouter aujourd’hui, une anthologie de poèmes et chants des Indiens d’Amérique du Nord publiée au Seuil en 1988 et disponible depuis 1997 dans la collection “Points”.

Jacques Roubaud, vous vous dites compositeur de mathématiques et de poésie. Vous êtes le fils de deux professeurs – je le signale parce que c’était relativement rare, à l’époque, d’avoir une maman enseignante. Vous avez grandi à Carcassonne, mais surtout à Paris, et avez publié votre premier recueil de *Poésies juvéniles* à l’âge de douze ans. Vous avez fréquenté Aragon, fait des études en hypokhâgne puis une licence d’anglais, et vous avez quitté l’université, refusant de voir la poésie analysée d’un point de vue universitaire. Vous vous êtes ensuite tourné vers les mathématiques, discipline que vous avez enseignée longtemps. Vous êtes auteur de recueils de poésie, de romans, de pièces de théâtre, de récits autobiographiques et de livres pour enfants dont le fameux *Maki Mococo* que j’évoquais tout à l’heure et que j’aime particulièrement.

Vous êtes également traducteur et spécialiste de la poésie des troubadours et de la poésie japonaise qui sont des réservoirs d’écriture à contrainte qu’en tant que membre de l’Oulipo vous affectionnez particulièrement. Je précise que vous êtes entré à l’Oulipo en 1966, c’est-à-dire un an avant Georges Perec, et que vous continuez à travailler au sein de ce groupe à l’élargissement des frontières de la poésie.

Votre bibliographie est évidemment très fournie, mais je citerai quelques-uns de vos titres : *Quelque chose noir*, paru en 1986. Vous avez, quelques années plus tard, rallumé le *Grand Incendie de Londres*, paru en 1989, et plus récemment, pour les éditions Attila, cette *Ode à la ligne 29* des autobus parisiens. Je finirai en mentionnant la parution cette année de *Je suis un crabe ponctuel* aux éditions Gallimard et en précisant que votre œuvre a reçu le grand prix de littérature Paul Morand, de l’Académie française, en 2008.

Pour évoquer cette *Partition rouge* qui nous rassemble aujourd’hui, commençons par la genèse de ce projet. Comment, par quels inter-

médières, ces bouts de bois gravés de rouge et de pictogrammes sont arrivés jusqu'à vous, pour devenir ce livre ? Florence Delay, voulez-vous nous raconter le début de ce projet ?

FLORENCE DELAY

Le point de départ est une soirée de printemps 1974, rue de la Harpe, dans mon studio. Comme il n'y avait pas de lecture publique à l'époque, Roubaud m'avait proposé d'en organiser une et d'inviter Jerome Rothenberg. Jerome Rothenberg est un poète américain d'origine... polonaise ? Bref. Il venait de publier une magnifique anthologie de poèmes récoltés parmi les Indiens, qui s'intitule *Shaking the Pumpkin*, – *En agitant la Calebasse* – et il venait de passer plus d'un an avec sa femme et ses enfants dans une réserve d'Indiens senecas. On avait invité des amis poètes. Jerome Rothenberg a sorti une calebasse de sa sacoche et a commencé à l'agiter et à chanter un chant de cheval qui lui avait été transmis par un chaman navaho. Au bout de quelques instants, les chevaux étaient rue de la Harpe. On a été absolument stupéfaits par ce chant fait d'onomatopées, sans paroles. La soirée s'est poursuivie avec des poèmes si neufs, si peu entendus que nous en étions tous bouleversés. C'est alors qu'avec intrépidité nous avons décidé de prendre ce chemin et Jacques a commencé par traduire certains des poèmes présents dans l'anthologie de Jerome Rothenberg.

MAYA MICHALON

Et qui, eux, étaient en anglais.

FLORENCE DELAY

Oui. Ensuite, le parcours s'est poursuivi grâce à la quête inlassable de mon voisin qui a commencé par se procurer les suites de volumes d'une grande musicologue, Frances Densmore, sur la *Chippewa music*, *Navaho music*, *Sioux music*. Je vais te laisser la parole, Jacques. Tu te souviens de ta découverte de ces livres ?

JACQUES ROUBAUD

Frances Densmore, dans les années 1880-1890, je pense – je n'ai plus tellement de mémoire –, s'est emparée d'un des premiers phonographes et elle est partie de réserve indienne en réserve indienne pour enregistrer ce qui restait des chants de chamans et de sociétés

de médecine. Ces documents ayant été conservés au Smithsonian, il y a eu dans les années 1950 et 1960, et nous en avons bénéficié, un certain nombre de volumes qui les reproduisaient. Chaque fois, il y avait un texte dans la langue indienne correspondante, une traduction mot à mot en anglais avec des explications, et la musique. C'est un ensemble de volumes absolument précieux que nous avons violemment pillés.

MAYA MICHALON

Quelles ont été les étapes suivantes, pour que cette *Partition rouge*, ce *Walam Olum*, arrive jusqu'à vous ?

FLORENCE DELAY

Il y a eu, à partir de Frances Densmore, donc d'un poète et d'une musicologue, la quête d'informations et en particulier l'édition du *Walam Olum*, qui était au Smithsonian, je crois. Ensuite, une revue a été très importante pour nous : *Alcheringa*, faite par Jerome Rothenberg et d'autres poètes, et qui reproduisait des pictogrammes, des dessins sur écorce de bouleau, lesquels offraient un accompagnement graphique et visuel à ces textes. Puis une œuvre absolument magnifique d'un ancien médecin des armées, Washington Matthews, qui était tombé amoureux d'un chant qu'il n'avait jamais entendu, avait quitté l'armée et passé des années à se faire admettre par quelques chamans navahos pour pouvoir assister à une cérémonie que l'on appelle "La Nuit des chants". C'est en fait la neuvième nuit qui, après un cycle de quatre jours et quatre nuits, reprend tous les éléments de la cérémonie. C'est – et c'est ce qui nous a le plus frappés – une cérémonie totale, avec des peintures de sable en l'honneur des dieux, qui sont effacées aussitôt qu'elles sont offertes aux dieux, des plats cuisinés, des danses, des chants... C'est une cérémonie pour guérir de la surdité et de la cécité. Washington Matthews a passé des années à tout noter, à récolter, et brusquement il est devenu aveugle et sourd, car le chant s'est vengé. Car le chant n'est pas fait pour être transmis à ces pauvres Blancs que nous sommes, et le destin de Washington Matthews, je vous l'avoue, nous a un peu effrayés.

(Rires.)

MAYA MICHALON

Aveugle, sourd et paralysé, c'est ce que vous écrivez dans votre

introduction. Ce manuscrit a été frappé de malchance aussi. Il a été volé, et retrouvé partiellement. Il y a vraiment quelque chose de l'ordre de la malédiction autour de ces textes.

FLORENCE DELAY

Oui. Il semble véritablement qu'il y avait une certaine intrépidité à vouloir violer des secrets. Cela nous a beaucoup touchés, parce que nous avons accepté que tous les secrets nous échappent, et simplement transmettre ce que nous pouvions recueillir d'admirables civilisations, des civilisations qu'en tant que Blancs nous avons contribué à détruire.

MAYA MICHALON

Comment avez-vous abordé ce matériau-là, vous qui êtes à la fois des traducteurs, des poètes, des gens de théâtre, des traducteurs de la Bible, un mathématicien pour Jacques Roubaud ? Qu'est-ce qui a prévalu, dans votre réception de ce texte, pour nous en donner une nouvelle version ? Comment vous êtes-vous positionnés pour l'accueillir ?

JACQUES ROUBAUD

Nous nous sommes emparés de toutes les données possibles que nous avons grâce aux volumes de Frances Densmore et d'autres, ceux qui se trouvaient chez Jerome Rothenberg, et un certain nombre de publications qui étaient assez abondantes, à l'époque. À partir de cela, nous avons essayé de construire une espèce de parcours qui reproduisait notre vision de cette grande poésie. En un sens, c'est tout à fait réducteur, parce que nous enlevons la médecine, n'étant pas chamans. Il n'y a pas la musique, non plus. Il reste simplement un certain nombre de constructions de mots qui sont pour nous des poèmes et des chants. Chaque fois que nous l'avons pu, nous avons fait quelque chose que les grands linguistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis ont rarement fait – à l'exception de Franz Boas, la plupart d'entre eux s'intéressent aux langues, les sauvent de la destruction, s'intéressent aux récits, aux poèmes, mais la poésie, chez eux, tend à ne pas être reproduite. En particulier, c'est fréquemment le cas, les syllabes sans signification, ou ayant perdu leur signification au cours de la transmission qui dure des générations, ont été gommées. On a d'abord essayé de réintroduire cela.



MAYA MICHALON

C'est ce qui différencie votre traduction de traductions antérieures.

FLORENCE DELAY

Il y a aussi le fait, important, que ces chants, en dehors de leur pouvoir de guérison, étaient souvent écrits, aussi, pour obtenir le pardon des grands-parents animaux, qui étaient chassés. Avant chaque grande chasse, il y avait des fêtes qui duraient très longtemps, avec des prières à grand-père bison, à grand-père ours, à grand-père loup... Seulement, ces chants qui imitaient le grognement de l'ours, le cri du loup, attiraient les animaux. Là, évidemment, il y avait aussi un pouvoir magique dépassant du livre.

MAYA MICHALON

On va entendre un extrait de ces poèmes lu par Jacques. Vous en avez ôté la dimension médicale, n'étant pas médecin, mais vous écrivez dans votre introduction : "Ce n'est pas de poésie qu'il s'agit mais de médecine." C'est Rarihokwats qui vous interpelle et vous lui répondez : "Toute poésie est une médecine." C'était votre positionnement. Ce texte est organisé en quatre grandes parties, la première s'intitule "Naissances", la seconde "Noms", la troisième "Métamorphoses", et la quatrième "Médecines". Nous avons donc une forme de cosmogonie, de construction du monde qui est à l'œuvre. Jacques Roubaud va nous lire trois poèmes des animaux : "Chant de l'écureuil", "Chant du geai" et "Chant de la pie".

JACQUES ROUBAUD

Qui ne sont pas des chants de chasse.

MAYA MICHALON

Qui sont des chants d'animaux.

JACQUES ROUBAUD

### **Chant de la pie**

La pie !            la pie !

Sous le blanc de ses ailes

le pas du matin

c'est l'aube      c'est l'aube

Comme je perds de plus en plus la mémoire et que les paroles s'évaporent dans ma tête, c'est bien d'avoir des poèmes aussi courts !

*(Rires.)*

### **Chant du geai**

HEI YA   HEI YA   HEI YA   HEI YA

tout mon chant est parti      est perdu

triste dans son cœur est le geai

tout mon chant est parti      est perdu

malheur à moi      hélas      hélas

tout mon chant est parti      est perdu

HEI YA   HEI YA   HEI YA   HEI YA

FLORENCE DELAY

C'est bouleversant. Allez, l'écureuil, maintenant.

JACQUES ROUBAUD

### **Chant de l'écureuil**

L'écureuil debout dans sa chemise

L'écureuil debout dans sa chemise

Il est là   debout   mince

Il est là   debout   rayé

La caractéristique de la plupart de ces poèmes qui ont, comme je l’ai dit, l’avantage d’être très courts, c’est qu’ils sont également extrêmement répétitifs et nourris de beaucoup de silences. C’est un phénomène qui est relativement difficile à faire admettre à des auditoires. Je vais donner un exemple que j’ai beaucoup utilisé lors des innombrables lectures de poésie que j’ai faites dans des classes, au cours de ma carrière. C’est un poème que je vais vous réciter, parce qu’il est encore dans ma tête. Il n’y a plus beaucoup de choses dans ma tête, mais ça, ça reste. Après, je dirai quelle est la réaction et je vous livrerai un petit contexte explicatif du poème. Je ne présente pas le poème comme un poème d’Indien. C’est un poème. Je viens dans une classe et je lis un poème.

les nuages

les nuages

changent

Je lis ce poème, ensuite je demande la réaction des auditeurs. Au bout d’un certain temps, dans la plupart des classes, une main se lève, en général une main de jeune demoiselle, parce que les garçons ne lisent pas, et elle dit : “ Ce n’est pas de la poésie.” Alors, je réponds : “Je vais vous expliquer comment ce poème est arrivé jusqu’à vous.” C’est un poème des Indiens Chippewa. Les Indiens Chippewa sont dans la steppe, au sud du Canada et au nord du centre des États-Unis. Ils regardent le ciel et voient apparaître des nuages qui viennent de l’ouest, en général, qui franchissent les montagnes Rocheuses. Les nuages regardent en dessous, ils hésitent un moment, puis ils se lancent, ils avancent très lentement, et les Indiens sont en dessous qui les observent. Au bout d’un moment, ils voient du changement. À ce moment-là, je relis le poème.

les nuages

les nuages

changent

La réception est différente. Pour un petit quart des auditeurs, une certaine approbation du caractère poétique de ce poème se fait jour.  
(Rires.)

MAYA MICHALON

C'est votre présentation du texte court et de l'importance du contexte d'un poème court...

JACQUES ROUBAUD

C'est un problème pour tout traducteur, n'est-ce pas ?

MAYA MICHALON

Absolument, et de la place du silence que vous évoquez. On va poursuivre la lecture et entendre "Silencieuse-Jusqu'au-Dégel".

FLORENCE DELAY

Il faut peut-être préciser le contexte de "Silencieuse-Jusqu'au-Dégel". Il provient d'un poète du XX<sup>e</sup> siècle ; celui-ci a raconté à son rapporteur que sa tribu donnait un nom à chacun de ses membres à partir d'une attitude, d'un trait ou d'une coutume. Par exemple, il y avait Tapait-l'eau, parce que cette fille faisait le bruit du castor en marchant ; Sourcils-Corbeaux parce que les sourcils de cet Indien bougeaient tout le temps, semblaient s'envoler quand il parlait ; Fait-sécher-les-choses, pour cette femme qui lavait tout le temps ; Fait-plonger-les-grenouilles, lui, effrayait les grenouilles au point que celles-ci sautaient à son approche. Parmi ces poèmes, le préféré de mon voisin est "Silencieuse-Jusqu'au-Dégel".

JACQUES ROUBAUD

Il faut préciser que ces poèmes ne sont pas des poèmes traditionnels, mais des poèmes qui étaient contemporains au début des années 1970. Il y a eu à ce moment-là un mouvement de jeunes poètes indiens qui voulaient reconquérir le langage et la poésie de leurs ancêtres et qui se sont mis à composer des choses nouvelles. Donc, les poèmes-noms sont assez récents.

**"Silencieuse-Jusqu'au-Dégel"**

Son nom raconte comment  
cela se passait avec elle.

La vérité est qu'elle ne parlait pas  
en hiver.  
Chacun avait appris à ne pas  
lui poser de questions en hiver  
une fois connu ce qu'il en était.

Le premier hiver où cela arriva  
nous avons regardé dans sa bouche pour voir  
si quelque chose y était gelé. Sa langue  
peut-être, ou quelque chose d'autre au-dedans.

Mais après le dégel elle se remit à parler  
et nous dit que c'était merveilleux ainsi pour elle

Aussi, à chaque printemps  
nous attendions, impatiemment.

*(Rires.)*

MAYA MICHALON

Florence Delay a évoqué quelques noms. Il y en a d'autres extrêmement drôles, qui parfois se réfèrent aux défauts de la personne : Garde-ses-fesses-au-coin-du-feu me plaît beaucoup, Pantalon-qui-tombe, Bouche-qui-sent-le-poisson, Pisse-en-lit, écrit en trois mots. Puis des noms donnés par une femme ou par un Contraire : Grand-Con, Long-Trou-du-Cul ou Poils-de-chatte-qui-pendouillent.

*(Rires.)*

Il y a des choses extrêmement savoureuses. Dites-nous-en plus sur l'équipe dont vous vous êtes entourés, vous qui ne parlez pas les langues originales de ces textes. Comment avez-vous procédé ? Est-ce qu'il y avait une base disponible en anglais, sur laquelle vous vous seriez appuyés ? Est-ce que vous vous êtes entourés de musicologues pour trouver le bon rythme, d'autres chercheurs, d'autres spécialistes pour atteindre la justesse la plus grande dans ce travail-là ?

JACQUES ROUBAUD

Les textes étaient en anglais et dans la langue originale retranscrite, avec les syllabes qui n'ont pas ou plus de sens mais qui étaient toujours là, et des commentaires philologiques. Cela a été la manière de procéder, et la manière de procéder de beaucoup des collaborateurs de Jerome Rothenberg aussi.

FLORENCE DELAY

J'aimerais revenir sur les noms, qui ont une telle importance. En

dehors du trait comique et familier que l'on vient d'évoquer, il y a aussi les grands noms, ces noms de chefs qui nous ont fait rêver pendant l'enfance. En s'aidant cette fois des ethnologues – nous avons oublié d'évoquer Robert Jaulin et sa bibliothèque, et celle de Claude Roy qui avait réuni beaucoup de livres sur les Indiens d'Amérique du Nord –, on avait récolté tous les noms extrêmement précieux formés à partir du mot “taureau” – ce n'est pas parce que je suis à Arles ! –, et en particulier Sitting Bull, Jumping Bull, Bull Standing With a Cow, Long Bull. Toute cette famille Bull a été baptisée ainsi en rêve. On ne peut pas explorer tous les territoires, mais le rêve avait une importance considérable. Ces noms ont donc été apportés en rêve, et ce qui est très beau c'est que les pères les transmettent au fils, et si le fils meurt, au cousin. Le nom est transmissible, surtout quand il est très désirable, ce qui est le cas quand il comporte le mot “taureau”. Dans les tribus Kwakiutl, par exemple, où le potlatch existait, un des noms les plus désirables était Donne-des-couvertures-en-parlant, c'est-à-dire “sa parole est généreuse”, etc. Dans *Partition rouge*, il y a tout un chapitre qui évoque ces noms, et l'on se rend compte que le nom Fou est extraordinairement désirable. C'est un de ceux qui coûte le plus cher. Pour en revenir à ces noms de chefs qui, disais-je, nous ont fait rêver dans l'enfance, j'aimerais que tu lises le poème “Antilope-Blanche”.

#### JACQUES ROUBAUD

Bien évidemment, certains de ces noms se réfèrent à des événements historiques de la vie des tribus et surtout de leur mort. Donc, beaucoup de ces noms sont liés à des batailles, généralement à des massacres d'Indiens. Il y en a un que j'ai particulièrement retenu qui est Antilope-Blanche, White Antelope. Pendant le massacre de Sand Creek, le chef, qui s'appelle ainsi, chanta debout son “chant de mort” :

Rien ne vit longtemps  
sauf la terre  
et les montagnes

#### MAYA MICHALON

On voit à quel point tous ces noms sont des petits poèmes en eux-mêmes, ce qui a forcément dû vous séduire l'un et l'autre. Quand on lit les noms des enfants à naître, par exemple, dans “Dans les rêves d'un chaman”, on trouve Cercle-de-Lumière, Torrent-de-

Rayons-Lumineux, Ici-Lumière-du-Jour, Arc-en-Ciel-du-Vent, Feuilles-de-Vent, Arc-en-Ciel-Chaman, Feuilles-Plumes, Arc-en-Arc-en-Ciel, Scarabée-Lumineux, Aurore-qui-chante, Faucon-volant-au-dessus-des-points-d'eau, Tremblement-de-Fleurs, Chef-des-Lapins, Gouttes-d'Eau-sur-les-Feuilles, Gouttes-Ailées, Branche-en-Fleurs, Écume. En les lisant, c'est toute une poésie qui se déroule. Mais effectivement, vous le soulignez, il y a aussi les massacres, qui ont été si violents dans cette histoire des États-Unis, et vous mentionnez à quel point nombre de noms d'États, de rivières, de montagnes, de lacs, sont nés de ces tribus indiennes, de leurs dialectes, de leurs langues, de leurs mots. Vous en évoquez quelques-uns. Voulez-vous nous parler de ces noms nés de ces noms de tribus ?

FLORENCE DELAY

Le lac Érié, par exemple, le Huron. Des noms d'États, aussi : Alabama, Arizona, Colorado, Dakota, Iowa, Illinois, Kansas, Massachusetts, Utah... Mais ce n'est qu'un échantillon.

MAYA MICHALON

On a évoqué tout à l'heure le Nebraska, nom qui vient de la tribu des Otoe, et qui signifie "la rivière plate", *ni bra ska* en trois syllabes, qui a d'abord donné son nom à la rivière, puis à l'État. Chicago, également, cette ville du nord des États-Unis, dont le nom veut dire "l'oignon pourri", "l'oignon qui pue". J'interviewais l'auteur Adam Novy, qui m'a dit : "Vous savez, quand on a grandi dans une ville qui s'appelle 'oignon qui pue', ça vous forge un homme !" Autant de noms qui font partie intégrante du vocabulaire des Américains et de bien d'autres personnes, et qui émanent directement de ces histoires indiennes qui ont été piétinées – mais qui ont résisté.

JACQUES ROUBAUD

Parmi nos informateurs et ceux qui nous ont aidés, tu as mentionné Robert Jaulin, qui a beaucoup travaillé sur l'Afrique et, ensuite, sur l'Amazonie. En fait, c'est grâce à lui que nous avons eu des contacts qui nous ont permis de recueillir des poèmes de poètes indiens contemporains. Et notamment de celui qui a expliqué l'origine de ces noms dont nous avons cité certains tout à l'heure, et qui faisait partie d'un groupe de poètes qui voulaient remettre l'honneur indien en valeur à l'époque. Quand j'ai descendu le Mississippi à pied en

1976, j'ai eu, quelque part dans le Minnesota, rendez-vous avec l'un de ces poètes. C'était pour nous intéressant, parce qu'avec cette rencontre-là, avec ces poètes-là, on avait quelque chose qui dépassait le simple enregistrement de choses anciennes et perdues. Il y avait une tentative de perpétuer.

MAYA MICHALON

Oui... ce travail de mémoire...

FLORENCE DELAY

Il y a aussi ce que disait ce poète contemporain mexicain à qui l'on demandait : "Pour qui écrivez-vous ?" Il répondait : "J'écris pour ma femme, pour mes enfants, pour mon père, pour ma mère, et ensuite j'inverse la courbe pour avoir un bon retour à la maison." Et il ajoutait : "C'est ce que faisait Coyote."

JACQUES ROUBAUD

Et en même temps, il était assez critique par rapport à notre démarche. Il disait : "Si vous voulez vraiment comprendre ce que je suis en train de faire et ce que font tous les poèmes que vous êtes en train de rassembler, c'est très simple : vous vous réunissez avec votre famille pendant un certain temps, vous leur chantez ces chansons, vous leur expliquez ça. Après, les enfants de vos enfants vont faire la même chose, et peut-être que dans une dizaine de générations vous comprendrez ce que nous faisons, c'est-à-dire la route qui recule vers le futur."

MAYA MICHALON

Florence Delay, je ne sais pas si les enfants seraient admis pour assister à la lecture que vous allez nous donner du "Con denté"... Après on évoquera le coyote.

FLORENCE DELAY

On peut peut-être dire un mot sur Coyote avant. Nous avons appris que Coyote était sans doute le personnage préféré des ethnologues. Il a un nom générique pour toute l'Amérique du Nord qui est *the Trickster*, celui qui joue des tours. Mais ce qu'il y a d'extraordinaire chez Coyote, c'est qu'il se joue d'abord des tours à lui-même,



c'est-à-dire qu'il est idiot. Il jongle avec ses yeux, il les perd, il ne sait plus comment les trouver. Mais c'est aussi un maître, parce qu'étant le plus idiot des idiots il nous enseigne quelque chose. Finalement, on apprend dans certains livres sacrés que le créateur du monde, c'est Coyote. Mais comme il est idiot, il l'a détruit. Quand on traduit la Bible, c'est épouvantable, car on se rend compte que Dieu a fait la même chose. Il a envoyé le déluge. Coyote aussi. Donc, il y a des traits, dans ce personnage du *Trickster*, que l'on trouve dans toutes les mythologies.

JACQUES ROUBAUD

Il a créé la mort sans le faire exprès.

*(Rires.)*

FLORENCE DELAY

Oui, parce qu'il avait faim. Mais on ne va pas raconter toutes les histoires. Ce qui est intéressant, c'est qu'il est à l'origine des choses telles qu'elles sont. Vous m'avez demandé un texte.

MAYA MICHALON

“Vous m'avez demandé”... C'est Florence Delay qui l'a choisi et qui m'a dit : “Je vais lire ça.” Ah ! vous ne l'assumez pas en public ! Florence Delay m'a dit : “Moi, je m'occupe de la partie porno...”

*(Rires.)*

FLORENCE DELAY

Il y a deux versions du “Con denté”, je vais vous lire la plus courte, celle des Paiute :

Autrefois les cons des femmes étaient pleins de dents  
c'était plutôt dur d'être un homme

de regarder sa femme s'accroupir pour le dîner  
et d'entendre craquer les petits os du lapin

Chaque fois que quelqu'un imaginait de faire l'amour  
il mourait  
et si votre femme disait : J'ai envie de te mordre  
vous ne preniez pas ça à la légère  
vous partiez à toute vitesse combattre Numuzoho le cannibale

C'est Coyote qui a tout arrangé  
ah il les a bien arrangées ces femmes à dents !  
Un soir il a pris le pilon de lave de Numuhozo  
il est allé au lit avec une femme  
et boum boum crunch crunch aïe aïe  
toute la nuit  
Ô mon homme que je suis contente, dit-elle  
Le reste est bien connu

En l'honneur de Coyote nous portons tous des colliers de dents  
d'animaux.

*(Rires.)*

Maintenant, je vais peut-être vous lire un passage un peu plus cru.

*(Rires.)*

MAYA MICHALON

Celui-ci était soft !

FLORENCE DELAY

C'est une longue suite qui vient des Nez-Percés. Il y a beaucoup de noms, aussi, qui ont été donnés par les Blancs. Cette longue suite est résumé par son titre : "Coyote emprunte le trou du cul de Garçon-qui-pète, lance ses yeux en l'air, les rattrape, viole des vieilles femmes et trompe une jeune fille à la recherche d'un pouvoir". Je vais le prendre au milieu, parce que c'est un peu long. Il a tué une vieille femme qui lui était antipathique, mais cette vieille femme avait des petites-filles très jolies. Donc, il revêta le petit chapeau que portait la vieille femme, sa robe, et attend ses petites-filles.

Alors la plus âgée dit à sa grand-mère : "On dit que demain tu t'en vas. On dit que tes neveux veulent te voir et on dit aussi qu'il faut que nous te portions sur le dos et que nous t'emmenions avec nous. Alors, dit-on, tu pourras certainement te débrouiller avec les yeux de Coyote [*parce qu'elle est aveugle et cherche les yeux de Coyote*].

La vieille dit : "Oh !"

Et alors elles dormirent toute la nuit.

Le soleil se leva. Alors l'aînée prit Coyote sur son dos. "Aïe, aïe, aïe, dit-il, un peu plus bas !"

La suivante dit à l'aînée : "Eh, tu es vraiment en train de faire mal à notre grand-mère." Aussi allongèrent-elles un peu la courroie et mirent-elles la grand-mère un peu plus bas. Alors, elles lui dirent : "Et maintenant, ça va ?"

"Ma foi, oui, dit Coyote, ça va vraiment bien, maintenant, petites filles."

Pendant que sa petite-fille la transportait comme ça, Coyote avait très envie de la baiser. Et il la glissa dans sa petite-fille.

“Oh là là, oh là là, dit la petite fille, avec quoi me fais-tu ça, grand-mère ?”

“Avec une protubérance de mon corps, quand toi-même tu deviendras une vieille femme, tu auras certainement aussi des protubérances sur le corps.”

Et ils allaient ainsi, et pendant qu'ils allaient, il le lui faisait. Et quand elle commençait à être fatiguée de porter sa grand-mère sur le dos, elle la posait par terre.

Alors, une autre la prenait sur son dos. Et pendant qu'ils marchaient il la fourrait dans sa petite-fille.

“Oh là là, oh là là, disait la petite fille, avec quoi me fais-tu ça, grand-mère ?”

“Je te le fais avec une protubérance de mon corps. Quand toi aussi tu seras une vieille femme, tu auras certainement aussi des protubérances.”

Et ainsi de suite, avec les cinq petites filles.

(Rires.)

Je n'insisterai pas... Dans la suite du conte, Coyote retrouve ses yeux qu'il avait jetés en l'air pour s'amuser, et avec lesquels toute une troupe est en train de jouer. Il va alors essayer de les récupérer.

#### JACQUES ROUBAUD

Coyote fait inévitablement penser à un équivalent européen qui est Renard. Donc, Coyote est à la fois *trickster*, trompeur et chaman, et il invente des choses, comme Renard. J'ai rencontré autrefois un chaman, un *trickster* moderne, c'est le docteur Lacan-Coyote !

(Rires.)

#### FLORENCE DELAY

Pour revenir à la psychanalyse, un des Indiens interrogés a dit : “Coyote est notre inconscient, parce qu'il fait strictement tout ce qui est interdit.” Par exemple, il voit la fille du chef, qui est ce qu'il y a de plus sacré. Il envoie son vit, hop !, qui s'allonge démesurément pour attraper la fille du chef. Toutes les parties de son corps peuvent bouger. Les vieilles femmes, la fille du chef, la femme du chef, bref... tout ce qui est interdit, Coyote le fait. Et cela fait rire les Indiens !

#### JACQUES ROUBAUD

Sérieusement machos !

MAYA MICHALON

J'entendais aussi des échos au Petit Chaperon rouge, avec l'identité de la grand-mère qui est usurpée par Coyote pour pouvoir tromper la petite fille. Dans ce recueil que vous nous offrez, on voit aussi la dimension universelle de ces histoires. Vous avez évoqué le déluge, et l'on a cet exemple du Petit Chaperon rouge. Est-ce que tout ce côté universel était présent dans votre approche des textes ?

FLORENCE DELAY

On l'a découvert chemin faisant. On n'imaginait pas l'ampleur de Coyote. Je dois vous dire qu'on ne connaissait pas du tout Coyote. Chaque fois, on a découvert des histoires de plus en plus épouvantables qui nous ont enchantés.

(Rires.)

MAYA MICHALON

Il y a même une dimension graphique dans votre mise en page, dans la manière dont vous avez retranscrit ces poèmes. Certains se rapprochent du calligramme, d'autres font intervenir des dessins. Est-ce que tout cela était déjà présent dans la matière que vous avez rassemblée ou a-t-il fallu faire un travail éditorial pour décider de la mise en espace de ces poèmes et de ces chants ?

FLORENCE DELAY

Notre éditeur, Denis Roche, n'était pas enchanté, mais il nous a quand même suivis. Les pictogrammes que l'on a pu récolter, surtout ceux qui illustrent la création du monde par Coyote, sont très beaux. La petite figure de Coyote est extraordinaire, mystérieuse, d'ailleurs il ne ressemble pas à un coyote mais plutôt à un esprit. Il change de nom, également. Son nom générique est peut-être *trickster*, mais ici il est corbeau, là il est coyote, là il est *watoumgaga*, là il est *witipatché*. Il change de nom selon les tribus, mais sa fonction est toujours la même.

MAYA MICHALON

Quand vous avez travaillé ensemble, est-ce que vous vous êtes réparti les textes, est-ce que tous ont été l'objet de dialogues entre vous ? Comment avez-vous procédé ?

FLORENCE DELAY

On a tout fait ensemble.

JACQUES ROUBAUD

Oui. On avait tous les documents, aussi bien les volumes de Frances Densmore que les différentes anthologies. Donc, on a travaillé comme on a souvent travaillé ensemble, puisqu'on a aussi composé des pièces de théâtre. En fait, c'est un travail oral, c'est-à-dire qu'on se met autour de la table de la cuisine – c'est important, il faut que ce soit la table de la cuisine –, et si l'on doit transcrire un poème et le mettre en forme, on regarde comment il est fait, on y pense, on le repasse, puis on le met dans la bouche et on ne le pose pas sur le papier – ou sur un écran – avant qu'il soit exactement ce qu'on veut, avec sa durée, son rythme et tous ses mots, avant que tout cela soit parfaitement clair et que l'on soit d'accord.

MAYA MICHALON

Qu'est-ce qui vous a posé le plus de difficultés ? Est-ce que vous avez en mémoire un passage particulièrement ardu, particulièrement éloigné de nous, lecteurs français ? Est-ce qu'il y en a eu plusieurs ou est-ce que, dans l'ensemble, le travail a été relativement fluide ?

FLORENCE DELAY

C'était le côté farcesque de Coyote qui était un peu difficile, mais les poèmes, non.

JACQUES ROUBAUD

Simplement quelque chose qui, évidemment, a un rapport avec de la poésie visuelle : quand il y a des syllabes que l'on met de manière non linéaire dans le texte, des choses comme cela... par exemple le mouvement du serpent ou de la taupe.

MAYA MICHALON

Le mouvement du serpent qui fait un dessin sur la page.

FLORENCE DELAY

Ce dessin-là est emprunté à Rothenberg, tout comme les dessins de la Société des animaux mystiques, qui sont très beaux, et décrivent l'arrivée des animaux mystiques dans le cercle des chamans.

MAYA MICHALON

On a évoqué tout à l'heure ces syllabes qui n'ont qu'une fonction orale. Elles semblent anecdotiques, puisqu'elles ne sont pas porteuses de sens, et en même temps elles sont absolument incontournables, puisque vous précisez que lorsque ces passages-là sont récités oralement, à la moindre erreur, à la moindre syllabe oubliée ou mal prononcée, on reprend à zéro le rituel. Donc, elles paraissent essentielles. Comment avez-vous redonné leur place à ces syllabes si particulières qui avaient – vous l'avez dit – souvent été omises par les traducteurs précédents ?

FLORENCE DELAY

Cette façon de transcrire les syllabes, nous l'avons empruntée aux musicologues. Je vais donner l'exemple d'"Un autre chant sur la même personne disparue ou une taupe ou autre chose". Vous allez très vite comprendre le sens de ces syllabes. C'est :

YOHOHEYHEYEYHEYHAHYEYEHAAHHEH

JACQUES ROUBAUD

j'allais traverser cette grosse motte

FLORENCE DELAY

YOHOHEYHEYEYHEYHAHYEYEHAAHHEH

JACQUES ROUBAUD

j'ai traversé cette grosse motte

FLORENCE DELAY

YOHOHEYHEYEYHEYHAHYEYEHAAHHEH

JACQUES ROUBAUD

je traversais cette grosse motte

FLORENCE DELAY

YOHOHEYHEYEYHEYHAHYEYEHAAHHEH

JACQUES ROUBAUD

j'ai traversé cette grosse motte

FLORENCE DELAY

“YOHOHEYHEYEY”, c'est-à-dire que la grosse motte est dans les syllabes. Il faut faire durer très longtemps, donc “j'allais”, “j'ai”, “je traversais”, “j'ai traversé”. Et à la fin du chant, la grosse motte est traversée. Était-ce une personne disparue ou était-ce une taupe ? À vous de le décider.

JACQUES ROUBAUD

Et c'est cela qu'on trouvait tout à fait enthousiasmant, on s'en est payé plusieurs !

*(Rires.)*

*Grosso modo*, on n'avait pas tellement l'habitude d'écrire des poèmes de ce genre !

*(Rires.)*

MAYA MICHALON

Par contre, c'était effectivement l'occasion pour vous de renouer avec le fait que le mot soit d'abord un son. Il se tient tout seul parce qu'il est son et parce que sa valeur réside dans le son. C'est l'occasion, à travers ce recueil, de rappeler cette dimension qui sous-tend toute la poésie. Là, on est vraiment dans l'illustration poussée à l'extrême. Est-ce que vous voulez finir, Florence, par le poème qui va nous donner à entendre toute la répétition et la litanie présentes dans ces textes ?

FLORENCE DELAY

C'est cette “Nuit des chants” que j'évoquais au début, qui a été récoltée par ce médecin militaire, Washington Matthews, qui a laissé un livre absolument passionnant, et qui décrit minutieusement tout ce qu'il se passe pendant ces huit et neuf nuits et où, évidemment, est à l'œuvre le principe magique de la répétition, de l'insistance.

Cela nous a beaucoup envoûtés, transportés. Je vais vous lire la fin qui donne son nom à l'ensemble, "The Night Chant", "La Nuit des chants", où tout ce qui a été chanté est repris tel quel. Et en principe, les malades sont guéris. Voilà la fin du chant, qui s'adresse bien sûr à des dieux, au dieu du soleil, au dieu de la maison, à tous leurs dieux :

j'ai préparé ton sacrifice  
j'ai préparé une fumée pour toi  
mes pieds redonne-les-moi  
mes membres redonne-les-moi  
mon corps redonne-le-moi  
mon esprit redonne-le-moi  
ma voix redonne-la-moi  
aujourd'hui retire ton mauvais sort de moi  
aujourd'hui éloigne ton sort de moi  
loin de moi tu l'as retiré  
très loin de moi il est retiré  
très loin tu as fait cela  
joyeusement je guéris  
joyeusement l'intérieur de moi devient frais  
joyeusement ma tête devient fraîche  
joyeusement mes membres retrouvent leurs pouvoirs  
joyeusement j'entends de nouveau  
joyeusement pour moi le mauvais sort est retiré  
joyeusement fasse que je marche  
insensible à la douleur fasse que je marche  
léger à l'intérieur fasse que je marche  
avec un sentiment de vie fasse que je marche  
joyeusement d'abondants nuages sombres je désire  
joyeusement d'abondantes brumes sombres je désire  
joyeusement d'abondantes averses passagères je désire  
joyeusement une végétation abondante je désire  
joyeusement un pollen abondant je désire  
joyeusement une rosée abondante je désire  
joyeusement que le beau maïs blanc  
    jusqu'aux extrémités de la terre vienne avec toi  
joyeusement que le beau maïs jaune  
    jusqu'aux extrémités de la terre vienne avec toi



joyeusement que le beau maïs bleu  
    jusqu'aux extrémités de la terre vienne avec toi  
joyeusement que les belles denrées de toutes sortes  
    jusqu'aux extrémités de la terre viennent avec toi  
joyeusement que les beaux bijoux de toutes sortes  
    jusqu'aux extrémités de la terre viennent avec toi  
avec eux devant toi joyeusement  
    fasse qu'ils viennent avec toi  
avec eux derrière toi joyeusement  
    fasse qu'ils viennent avec toi  
avec eux au-dessous de toi joyeusement  
    fasse qu'ils viennent avec toi  
avec eux au-dessus de toi joyeusement  
    fasse qu'ils viennent avec toi  
avec eux tout autour de toi joyeusement  
    fasse qu'ils viennent avec toi  
ainsi joyeusement tu accomplis tes tâches  
joyeusement les vieux hommes te regarderont  
joyeusement les vieilles femmes te regarderont  
joyeusement les jeunes hommes te regarderont  
joyeusement les jeunes femmes te regarderont  
joyeusement les garçons te regarderont  
joyeusement les filles te regarderont  
joyeusement les enfants te regarderont  
joyeusement les chefs te regarderont  
joyeusement pendant qu'ils se dispersent  
    dans toutes les directions ils te regarderont  
joyeusement pendant qu'ils s'approchent de leurs maisons  
    ils te regarderont  
joyeusement fasse que le chemin du retour soit pour eux  
    sur la voie du pollen  
joyeusement fasse qu'ils retournent tous  
dans la beauté je marche  
avec la beauté devant moi je marche  
avec la beauté derrière moi je marche  
avec la beauté au-dessous de moi je marche  
avec la beauté au-dessus de moi je marche  
avec la beauté tout autour de moi je marche

accompli dans la beauté  
accompli dans la beauté  
accompli dans la beauté  
accompli dans la beauté

(*Applaudissements*)

MAYA MICHALON

Merci beaucoup, Florence Delay, pour cette magnifique lecture qui clôture ce moment. Peut-être quelques minutes pour prendre des questions ou des remarques ?

FRANÇOISE WUILMART

Peut-être avez-vous répondu à ma question avant que je n'arrive, mais il m'intéresserait de savoir si vous avez toujours traduit de l'anglais ou bien en collaboration avec des personnes qui connaissent la langue originale, ou bien un mélange des deux ?

FLORENCE DELAY

Non, toujours à partir de l'anglais et de ces documents dont nous avons parlé au début, qui venaient de livres de musique ou de livres d'ethnologie. Nous ne connaissions personne qui parlait le navaho, le sioux, etc.

FRANÇOISE WUILMART

Et vous faisiez confiance à l'anglais ? Vous connaissez notre aversion pour les traductions relais... Vous faisiez confiance à la traduction anglaise ?

FLORENCE DELAY

Nous n'avons choisi que des poètes. Nous avons travaillé – cela a été dit au début – à travers une revue d'ethno-poétique, *Alcheringa*, des poètes comme Jerome Rothenberg, ou quelquefois des poètes d'origine mexicaine mais qui étaient en rapport avec certaines tribus du Nord. Dans la mesure du possible, nous sommes allés vers le document, vers la source.

LUCILE LECLAIR

Je me demandais quelle utilisation vous aviez faite de ce recueil,

notamment par rapport aux personnes auprès desquelles vous les avez recueillis. Est-ce que ça leur a permis, par exemple, de revendiquer davantage de droits dans le contexte américain ?

MAYA MICHALON

Est-ce qu'il y a eu des lectures, par exemple, devant ces tribus indiennes. Est-ce que vous avez pu partager le fruit de votre travail avec les Indiens ?

FLORENCE DELAY

Si nous avons pu montrer notre travail à des Indiens ?

JACQUES ROUBAUD

Un ou deux de ces jeunes Indiens, qui étaient en train de reconquérir leurs traditions pour eux-mêmes, ont donné leur avis, un avis semi-négatif. Ils se montraient souvent assez réticents par rapport à la démarche de Jerome Rothenberg et de bien d'autres. C'est toujours la vieille idée : "Vous faites ça, mais vous ne comprenez que très partiellement, vous ne comprenez que 5 ou 10 % de ce que nous faisons." Et notre réponse va être assez ambiguë... Je suppose que ça se produit dans d'autres situations...

DE LA SALLE

Je n'avais pas de question à poser, mais juste un grain de sel à ajouter et rendre au passage un petit hommage à Claude Roy, à propos de la musique. Il m'avait raconté cette anecdote qui doit être assez connue, sur Mallarmé, à qui un musicien mineur demandait s'il ne serait pas bon de mettre ses poèmes en musique, et Mallarmé de lui répondre : "Je croyais que c'était déjà fait." Et vous, vous l'avez fait magistralement.

FLORENCE DELAY

*(Elle s'adresse à Jacques Roubaud.)* Quelqu'un demandant à Mallarmé si on allait mettre ses poèmes en musique et Mallarmé répondant : "Ils sont déjà en musique"...

Là, c'est tellement différent que je ne sais pas comment répondre. Car c'étaient des chants. Nous avons gardé les paroles, mais le chant n'est plus là.

JACQUES ROUBAUD

On a beaucoup supprimé ; on n'essayait pas de soigner. Il y a beaucoup de choses qui étaient dans les textes et les chants originaux et que l'on ne retrouve pas chez nous. Nous, nous avons transformé ça en contes, récits et poèmes. Mais notre intention était aussi de nous tourner "du côté de chez nous", parce qu'il y a là, parfois, des poèmes extrêmement courts. J'ai été extrêmement intéressé par la notion de poèmes extrêmement courts, c'est-à-dire pas seulement la tradition japonaise ou la tradition des bergers de l'Érythrée. Vous avez le grand livre de Ruth Finnegan qui vous donne différents exemples. Il y a un certain nombre de traditions de poèmes très courts. Le rôle considérable du silence, du temps passé, de la façon de le placer dans la page avec beaucoup de blancs, tout cela nous ramenait à ce qui se passait alors dans la poésie française : la disposition sur la page, la quantité de blanc que l'on va s'accorder et qui va rebuter les éditeurs qui vont y voir un gaspillage considérable de papier... ça a été dit. On était vraiment tournés vers ce type de travail dans notre domaine français. C'est inévitable...

DE LA SALLE

Pourquoi ce titre : *Partition rouge* ? Ce n'est tout de même pas une référence aux Peaux-Rouges ?

FLORENCE DELAY

C'est la traduction de *Walam Olum*, en anglais *Red Score*.

MAYA MICHALON

Les *Walam Olum*, ces pictogrammes rouges reproduits sur les écorces d'arbres, qui ont été la première version de ce texte, et qui ont ensuite donné lieu à une version écrite plus "classique".

On a peut-être le temps d'une toute dernière question ?

JACQUES BONNAFFÉ

Vous dites "chaman", vous nous conseillez de ne pas dire "chamán" ?

FLORENCE DELAY

Non... "Chaman" ? Vous préférez "chamán" ?... Ça doit être mon côté français qui dit "chaman" ?

JACQUES ROUBAUD

Il n'y a pas d'intention particulière...

FLORENCE DELAY

Ah si, je vais vous dire, ça doit être mon côté hispaniste. On dit *chamán*, *chamanes*, alors j'ai dit "chaman". Comment dit-on en anglais ? Enfin, comme vous voulez !

(Rires.)

JACQUES ROUBAUD

Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse de textes et de poésies ou récits liés au chamanisme nous a amenés à apprécier un poète assez extraordinaire de l'ancienne Union soviétique, Aïgui, qui était un chaman tchouvache, qui racontait comment ses poèmes lui venaient de sa grand-mère qu'il avait "tabouïsée" quand il était petit.

MAYA MICHALON

Après *Partition rouge*, nous allons laisser la place à la lecture de *Rouge gueule* et de *Being at Home with Claude* par Dany Boudreault, et qui aura lieu dans quelques minutes. Merci à tous de votre attention. Merci à tous les deux de votre présence et de votre travail.

(Applaudissements.)

## TROISIÈME JOURNÉE

## ATELIERS DE TRADUCTION

## ATELIER D'AFRIKAANS

*animé par Pierre-Marie Finkelstein*

Poèmes de Marius Crous, Ronelda Kamfer et Nathan Trantraal

L'Empire contre-écrit... Un atelier d'afrikaans aux Assises... Le plus grand point d'interrogation, lorsqu'on anime un atelier d'afrikaans, ce sont les participants. Qui sont-ils ? Que parlent-ils ?

Cette année, il y avait deux ateliers d'anglais (Népal et Papouasie-Nouvelle-Guinée), un atelier d'espagnol (Guinée équatoriale), deux ateliers d'italien (Sardaigne et Sicile), un atelier de russe (tchouktche), un atelier d'arabe (un auteur égyptien), un atelier de provençal (*Le Poème du Rhône*, de Mistral). Toutes des langues largement répandues, pratiquées par de nombreux traducteurs... : 607 membres de l'ATLF traduisent de l'anglais, 169 de l'espagnol, 141 de l'italien, 37 du russe, 13 de l'arabe et – exception qui confirme la règle, 3 pour l'occitan/provençal. En général, non seulement les participants qui s'inscrivent à ces ateliers connaissent la langue en question, mais ils sont souvent eux-mêmes traducteurs de cette langue.

Combien y aura-t-il, parmi les participants à l'atelier d'afrikaans, de gens connaissant une ou plusieurs autre(s) langue(s) germanique(s) – néerlandais, allemand, langue(s) scandinave(s) ? La *proximité linguistique* : c'est un peu (beaucoup) là-dessus que je compte !  
Dimanche matin, 9 heures. Le petit amphithéâtre du CITL se remplit peu à peu. On m'a annoncé une trentaine d'inscrits. Je décide de



suivre l'exemple de Jean-Baptiste Coursaud, dont j'ai entendu l'an dernier le passionnant atelier de norvégien (des extraits d'un roman de Lars Saabye Christensen), et de demander tout d'abord : "Qui parle quoi ?" Afrikaans ? Personne. (La dernière fois, en 2006, une étudiante sud-africaine de l'université de Strasbourg avait assisté à l'atelier.) Néerlandais ? Miracle, plusieurs mains se lèvent (merci les Belges !). Allemand ? D'autres mains encore, plus nombreuses. Aucun scandinavisant.

Une question dans l'assistance avant de commencer l'atelier proprement dit : combien de personnes parlent l'afrikaans ? Selon le recensement le plus récent (2011), l'afrikaans vient en troisième position – derrière le zoulou et le xhosa – des onze langues officielles d'Afrique du Sud pour le nombre de locuteurs de langue maternelle – l'anglais se classe cinquième, derrière le sotho du Sud. Sept millions de Sud-Africains et de Namibiens de toutes origines, de toutes couleurs de peau et de toutes religions ont l'afrikaans comme langue maternelle, et à peu près autant l'ont appris comme deuxième ou troisième langue.

L'atelier peut commencer. J'ai choisi de présenter des textes courts, dont nous étudierons des extraits : des poèmes de Marius Crous (né en 1965), Ronelda Kamfer (1981) et Nathan Trantraal (1983). Chacun *contre-écrit* à sa manière ; si les deux premiers écrivent en afrikaans standard, le troisième publie poèmes (et aussi bandes dessinées et chroniques dans divers journaux) en *Kaaps*, l'afrikaans du Cap parlé principalement par des métis<sup>43</sup>, qui diffère de la langue standard (dont la norme écrite a été fixée par les Afrikaners blancs aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) par son vocabulaire, sa syntaxe, sa phonétique – et donc par son orthographe, qui remet au goût du jour la devise adoptée par les Afrikaners au XIX<sup>e</sup> siècle pour émanciper leur langue vis-à-vis du néerlandais : *Ons skryf soos ons praat*, "On

---

43. "Métis" (*Kleurlinge* en afrikaans, *Coloureds* en anglais) est un terme fourre-tout et peu satisfaisant, utilisé en français pour désigner des Sud-Africains d'origines très diverses – européenne, africaine, "malaise" (en fait, indonésienne), malgache, indienne, mauricienne (à Durban) "khoi" et "san" – ces deux derniers termes, utilisés surtout depuis la fin de l'apartheid pour remplacer "Hottentots" et "Bochimans", ne font pas non plus l'unanimité – majoritairement de langue afrikaans et de religion protestante, mais aussi catholique ou musulmane. Toutefois, de même que les mots "blanc", "noir" et "indien", le mot "métis" issu de la classification instituée à l'époque coloniale et systématisée à l'époque de l'apartheid dans des buts d'exclusion et de discrimination, demeure largement utilisé.

écrit comme on parle”. Cela dit, il est impossible de généraliser : tous les Blancs ne parlent pas une variété unique d’afrikaans (il y a des distinctions régionales), de même que tous les métis ne parlent pas *Kaaps*. Simplement, de plus en plus d’auteurs afrikaans revendiquent aujourd’hui (enfin, depuis les années 1960) le droit d’écrire dans leur variante de la langue, qui n’est pas nécessairement celle dont la norme a été fixée par les Afrikaners blancs.

Je profite du premier poème pour donner quelques notions de grammaire – articles, pronoms personnels, pluriel... –, quelques correspondances et différences lexicales et phonétiques avec le néerlandais et l’allemand (plus rarement avec l’anglais), expliquer la double négation... Armés de ces quelques éléments de base, et du vocabulaire deviné grâce aux langues “voisines” connues, nous progressons vers par vers et recréons, ensemble, les poèmes en français.

Mon souhait : avoir suscité la curiosité et (peut-être ?) donné l’envie à quelqu’un, parmi les participants, d’apprendre l’afrikaans. Une littérature jeune (une centaine d’années) mais déjà très riche (roman, poésie, théâtre, essai) attend d’être traduite ; or, à ma connaissance, nous ne sommes en France, pour le moment, que deux traducteurs littéraires à avoir entrepris de “déraréfier” l’afrikaans.

## ATELIER D'ESPAGNOL DE GUINÉE ÉQUATORIALE

*animé par Annelise Oriot*

*Matinga, sangre en la selva*, de Joaquín Mbomio Bacheng

C'est la première fois que j'anime un atelier de traduction. Et j'ai choisi de présenter un auteur que j'apprécie beaucoup pour sa littérature très puissante d'un point de vue culturel, politique et sensoriel : l'Équato-Guinéen Joaquín Mbomio Bacheng, qui a d'ailleurs pu venir à Arles pour les lectures bilingues où nous avons lu un extrait de *Huellas bajo tierra/Malabo Littoral*.

Pour l'atelier, j'ai choisi un de ses romans qui me tient à cœur et dont j'ai commencé la traduction. Il s'agit de *Matinga, sangre en la selva* (éditions Mey, 2013). C'est un texte très poétique, très imagé ; un conte mythologique ancré dans la réalité du pays, dont l'héroïne est à la fois femme et divinité. Une ambivalence d'ores et déjà notoire dans le style et le contenu.

L'extrait est volontairement un peu long afin de donner un aperçu le plus large possible de ce que peut être une littérature de Guinée équatoriale. Car la question soulevée ici est aussi de savoir ce qui fait la spécificité de l'espagnol de ce petit pays d'Afrique, et comment apparaît le métissage dans la littérature – si métissage il y a.

Une vingtaine de personnes sont venues assister à l'atelier. Je commence par une petite présentation de mon parcours, avant de demander leur profil aux participants : tout le monde lit l'espagnol, c'est important à savoir pour ne laisser personne au bord du chemin.

Après un petit panorama historique et géographique de la Guinée équatoriale, nous nous intéressons à la langue espagnole proprement

dite dans ce pays du golfe de Guinée : langue du colon, langue officielle durant les dictatures, et langue de la littérature. Pourquoi les auteurs n'écrivent-ils pas en fang, ou en bubu ? Joaquín Mbomio Bacheng a donné la réponse suivante : "Qui nous lirait en fang ? Et la langue maternelle, fang ou autre, est la langue de la famille, de l'affectif. La langue espagnole est, elle, la langue pour affronter le monde"...

Quatre hispanophones natifs lisent le texte, et il est remarqué qu'hormis quelques termes spécifiques, on ne voit pas de différence entre un texte d'Espagne et un texte de Guinée équatoriale. En effet, la langue espagnole de Guinée équatoriale n'a pas été "travaillée" comme elle a pu l'être en Amérique latine par exemple, d'une part du fait de la colonisation récente par l'Espagne (XIX<sup>e</sup> siècle), d'autre part parce qu'en Guinée équatoriale l'espagnol n'est pas la langue maternelle mais la deuxième langue.

Ce qui semble alors faire l'espagnol de ce pays africain en littérature, ce ne sont pas tant les aspects linguistiques que le contenu, le sens. Ces auteurs racontent et donnent à voir une réalité africaine dans des textes d'expression hispanique. Le style imagé bien particulier, l'oralité, le rythme, ou encore le rapport à la nature, la toponymie et la géographie, tout comme les noms de rituels ou d'esprits, ainsi que l'histoire du pays portée par le texte, sans oublier la souffrance, le sentiment d'une littérature qui "saigne" : voilà autant d'éléments qui indiquent que nous sommes bien face à un auteur de Guinée équatoriale, qui s'exprime dans la langue de Madrid.

Nous nous lançons maintenant dans la traduction de l'extrait, en prenant quelques minutes de préparation pour le premier paragraphe. Nous sommes plus de vingt, et nous arrivons tous avec notre propre sensibilité, avec notre propre manière de penser et de traduire... Voici la première phrase :

*Quando tuvo uso de razón y cuerpo de mujer, entre ritos y mitos, su nombre saltó al viento y fue flotando sobre las olas del mar, como una leyenda de la tradición riomunense.*

"*Quando tuvo uso de razón y cuerpo de mujer*" : cette proposition pose problème car il faut déjà se mettre d'accord sur l'interprétation de "*uso de razón*". En effet "l'âge de raison" en français cor-

respond à six-sept ans, ce qui ne va pas avec “*cuerpo de mujer*”... Et comment garder le zeugma ? Quels synonymes d’“avoir” peut-on utiliser ? Maintient-on la conjonction de subordination temporelle “*cuando*”/“quand” en français ?

“*Entre ritos y mitos*” : il y a des partisans de deux formulations, “entre rites et mythes” ou “de rites en mythes” ; l’image et le rythme ne sont pas les mêmes. Et quelle place dans la phrase : est-ce que cela se réfère à ce qui précède ou à ce qui suit ? En y revenant plus tard avec l’ensemble de la phrase, il est décidé de le laisser à sa place dans la phrase.

“*Su nombre saltó al viento y fue flotando sobre las olas del mar*” : déjà, va-t-on parler de “nom” ou de “prénom” ici ? Il s’agit d’une femme certes mais aussi d’une déesse, donc nous optons pour “son nom”, plus général. Doit-on garder les deux structures verbales dans cet ordre, ou bien peut-on placer la référence au vent dans la deuxième partie ? Quel verbe rendrait au mieux l’idée de “*saltar*” ? Et faut-il maintenir “les vagues de la mer” ou se contenter simplement “des vagues” ? La nature, et l’eau en particulier, est trop présente dans ce texte pour qu’on se permette de supprimer cette occurrence : nous conservons donc la mention de la mer.

“*Como una leyenda de la tradición riomunense*” : traduit-on par “légende traditionnelle” ou “légende de la tradition” ? Il y a quand même une nuance de sens, et le terme “tradition” renvoie bien aux “rites et mythes” du début. Puis comment rendre au mieux l’adjectif “*riomunense*” ? Il signifie certes “de la région du Río Muni”, qui est la région centrale du pays, mais doit-on garder la référence à la géographie locale ou expliciter pour le lecteur en disant “la tradition continentale” par exemple ? Et si on garde “la tradition du Río Muni”, faut-il une note de bas de page ? Nous pouvons constater qu’il y a des passages où la référence à la réalité locale a besoin d’être expliquée au lecteur (dans le texte même, ou en note de bas de page), et d’autres – comme ici – où ce n’est pas nécessaire, où l’impression générale d’“exotisme” va finalement l’emporter sur le détail. En revanche, il semble de toute façon important de conserver le mot original qui peut indiquer un lieu, une tradition, un objet, afin de ne pas tout “aplanir” pour le lecteur.

Enfin, la question du temps. L’extrait est au passé, et utilise beaucoup le passé simple et ses dérivés. À l’unanimité des participants, il a

été gardé en français, l'un des arguments étant que c'est le temps du conte. Pour ma part, pour cette traduction j'utilise du passé composé, qui rend le texte plus dynamique et le personnage plus proche, puisque le style est lui-même très en mouvement et très sensoriel.

Lorsqu'elle fut dotée de raison et d'un corps de femme, entre rites et mythes, son nom surgit au vent et s'en alla flotter sur les vagues de la mer, comme une légende de la tradition du Río Muni.

Travailler à vingt sur un texte, sur une phrase, se révèle être un réel exercice. Les points d'achoppement ne sont pas les mêmes pour tous, et chacun aborde le texte avec son propre bagage. Mais c'est aussi un vrai plaisir d'échanger les idées, de réfléchir ensemble à ce qui fonctionne, à ce qui ne fonctionne pas. Deux heures, c'est d'ailleurs un peu court...

J'ai voulu orienter cet atelier comme un débat entre les participants, en essayant de gommer le schéma scolaire du professeur qui sait, et qui valide ou invalide les réponses. J'ai bien senti une attente dans ce sens, c'est sûrement légitime. Mais mon objectif était plutôt de faire connaître la Guinée équatoriale, de faire ressentir ce que peut transmettre ce texte et qu'il y ait un échange, davantage que de traduire le plus possible. Et j'ai vraiment apprécié la participation active des personnes présentes, les suggestions dont nous avons pu débattre, les arguments solides face à des choix de traduction, les différents points de vue sur telle ou telle manière de dire... Ayant une vision plus globale du texte et l'ayant déjà un peu travaillé, je ne voulais pas que ma traduction soit la référence mais qu'on constate que pour un même texte, plusieurs traductions sont bonnes.

Je ne savais pas trop à quoi m'attendre pour cet atelier, j'en sors ravie : des rencontres, d'avoir pu transmettre un peu de ce qui me plaît, et d'avoir pu voir certains éléments du texte sous un autre angle. Et avec un peu plus de temps, j'aurais aimé faire participer davantage les hispanophones natifs sur la traduction du texte en français, et travailler avec le groupe sur le style de l'auteur et la présence de la nature dans l'extrait. Enfin, pour ceux qui sont intéressés par la littérature de Guinée équatoriale, il existe une revue littéraire en espagnol éditée à Malabo par le "Centro Cultural de España" intitulée *Atanga*. Et l'université de Vienne en Autriche organise tous les ans au mois de mai une "Semaine de la littérature de Guinée équatoriale". Bonne découverte !

## ATELIER DE PROVENÇAL

*animé par Claude Guerre*

### *Le Poème du Rhône* de Frédéric Mistral

L'atelier annoncé a attiré beaucoup de monde, j'en suis surpris et heureux ensemble. De fait, il y a dans la salle des curieux et des spécialistes, des traducteurs professionnels et des militants provençalistes amateurs. Des connaisseurs et des âmes neuves. Des sachants et des innocents.

En avant. Il faut expliquer un peu le contexte, faire un brin d'histoire de France (ouf ! pas de gaffes), s'expliquer sur la langue occitane et ses sept dialectes sans tomber dans les pièges tendus par des animosités vieilles comme le petit monde de la désillusion (le mot n'est pas de moi, mais de Robert Lafont, indiscutable penseur de la civilisation et de la langue occitane, auteur de *Mistral ou l'illusion*). En venir au sujet littéraire sans obéir aux injonctions politiques (or *Lou Pouèmo dóu Rose* en est plein, de littérature et de politique) et faire en sorte que les curieux professionnels de la traduction et aujourd'hui visiteurs de la langue provençale ne sortent pas tartinés d'ennui. Je m'en sors comme toujours par le texte, chante les troubadours, récite Mistral.

*Le Poème du Rhône* est un chef-d'œuvre d'inspiration, de facture poétique, de variété de ton. C'est un poème romanesque brillant. C'est un grand poème (en taille aussi) qui étire sa lumière et son ombre jusqu'à nous quant à sa valeur philosophique écologique.

C'est une œuvre écrite par un poète qui achève avec lui son œuvre dans un feu d'artifice de scènes aux tons divers, aux regards changeants, dans une brièveté et une concision époustouflantes. Et je peux certifier que Mistral partage avec Hugo d'avoir eu l'intuition du cinéma : plan serré, plan large, travelling, gros plan, retour au plan d'ensemble, gros plan, dialogues...

Nous voici vivement à nos papiers crayons gommés. Les participants ont tous un lexique préparé. J'ai choisi trois extraits d'une page chacun, mais nous sommes nombreux, nous irons loin dans la création collective et nous n'en traduirons qu'un. J'écris au tableau les pans de phrase suggérés. Je les aime souvent et ils m'apprennent quelque chose encore, moi qui ai passé tant de temps dans ce livre. Nous composons notre bouquet final. Nous ne nous sommes pas occupés de prosodie, il faudrait encore et encore du temps pour ce faire.

Mais à ceci près, quand ensuite je lis le texte de ma propre traduction, il n'y a guère d'étonnements et à peine quelques surprises. Donc, nous sommes contents de nous, réconciliés entre spécialistes et amateurs de toutes sortes. Le monde est bien fait, et peut alors commencer une séance de vrais échanges, sans oublier les échanges de numéros de téléphone.

*Le Poème du Rhône* dans sa nouvelle et première réelle traduction a reçu un accueil important de la communauté des traducteurs durant ces Assises. Qu'elle en soit remerciée.



## ATELIER DE RUSSE (TEINTÉ DE TCHOUKTCHE)

*animé par Yves Gauthier*

*L'Étrangère aux yeux bleus*, de Youri Rytkhèou

Rytkhèou : le Tchouktche qui contre-écrit

### **Un “réactionnaire hugolien”**

La veille de notre atelier, Jean-Pierre Richard intervenait en table ronde à la chapelle du Méjan avec, entre autres choses passionnantes, un commentaire critique de “l’approche hugolienne” : Victor Hugo, constatait-il, avait certes commis l’audace d’introduire des bribes de langue extramétropolitaine (le créole) dans sa littérature, mais uniquement entre guillemets, c’est-à-dire sans les intégrer dans le tissu de son écriture, sans battre la matière brute à la forge du style. Présente à cette même table ronde, Dominique Vitalyos renchérisait en dénonçant un autre travers : on a le défaut, disait-elle, de traiter la parole “exotique” non par sa propre écriture ou traduction, mais par l’exportation de notes savantes hors du texte traduit, ou bien par des “glossaires de vieille baderne”. Caporalistes, les traducteurs ? Et la table ronde de fustiger la méthode comme “réactionnaire” avec, il est vrai, des inflexions ironiques.

La nuit, on le sait, porte conseil. Aussi, le lendemain 13 novembre, inspiré par la table ronde, j’ai voulu présenter l’écrivain tchouktche Youri Rytkhèou aux traducteurs de mon atelier en posant la question : un “réactionnaire hugolien” ou le forgeron d’une littérature à part ?

La question peut sembler sévère, mais l'amour excuse tout : quand on aime un auteur que l'on a traduit pendant dix ans, on a le droit de faire semblant de le rudoyer dans un atelier arlésien. Je voyais à cela un autre avantage. Pour justifier ma question, il me fallait parler de Youri Sergueïevitch.

### **Quatre mille ans par jour**

Natif d'Ouelen, campement tchouktche accroché à la côte ouest, russe, du détroit de Béring, Youri Rytkhèou (1930-2008) a consacré son œuvre romanesque prolifique à son peuple, tribu boréale voisine des Inuits et assujettie à l'empire de Russie depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous Catherine la Grande : le dernier peuple autochtone de la Sibérie à s'être laissé coloniser par la couronne russe, aimait-il à rappeler.

“Dans mon enfance, me disait-il, je faisais chaque jour un voyage à pied de quatre mille ans. À l'aube, j'allais avec mon père sur les glaces bordières pour chasser le morse, le phoque, l'ours blanc ; et dans la journée, retour à l'école soviétique d'Ouelen. On y apprenait à parler russe, à lire, à écrire et à compter. De Dante à Chokolhov en passant par Lénine, j'ai lu toute la bibliothèque du village. Et le lendemain matin, en route pour les glaces où j'apprenais à chasser comme mes aïeux deux mille ans plus tôt. Deux mille ans dans un sens, deux mille ans dans l'autre. Quatre mille ans par jour.”

Au fond, toute l'œuvre du Tchouktche Rytkhèou reproduit ce mouvement de navette entre la modernité et l'Antiquité mythologique où l'on idolâtrait la baleine, animal totémique de ce peuple.

Mais attention ! comme presque tous les représentants des peuples indigènes de l'espace russophone (impérial, soviétique, postsoviétique), Rytkhèou écrivait en russe, une langue de plume qu'il avait adoptée après avoir passé des années à traduire en tchouktche les grands écrivains classiques de la Russie.

De là sa vocation littéraire : se servir du russe comme d'une fenêtre sur le monde pour porter la parole de son peuple en la transposant ; transformer le récit chamannique en roman européen ; consigner par écrit des millénaires de tradition orale ; écrire comme les anciens contaient. Écrire, pour Rytkhèou, c'est donc *déjà* traduire (du tchouktche en russe). Faire de belles lettres russes avec de belles

histoires tchouktches en retenant les leçons de la littérature universelle. Voyez, par exemple, de quelle vertigineuse façon il s'était initié, enfant, à l'œuvre de Cervantès :

“Au pied de la falaise battaient les eaux de l'océan Glacial – la côte était leur tambour; les oiseaux qui avaient fait leurs nids dans la paroi rocheuse criaient, le morse grommelait et, parfois, sifflait le geyser plaintif d'une baleine. Quand les caractères d'imprimerie [*de Don Quichotte en traduction russe*] fatiguaient trop ses yeux, Guémo portait le regard sur l'onde et voyait le globe terrestre qui semblait d'un coup prendre vie, devenir réalité, ce chapeau du globe qui jouxtait la pointe de l'axe terrestre et qui irradiait de l'azur par-dessus les glaces peintes en blanc du pôle Nord.”

Au fond, par son œuvre de mise en russe du discours ancestral de son peuple, Rytkhèou nous mâchait le travail, à nous, traducteurs de ses livres en français. Il passait lui-même à la moulinette de Pouchkine la matière tchouktche la plus insondable. Il déchiffrait pour nous ce que les Russes appellent les *ethnolectes* en les clarifiant quelquefois par des notes – sans sortir toutefois des cadres du russe classique. Une approche *hugolienne*, eût dit Jean-Perre Richard; des méthodes de *vieille baderne*, eût soupiré Dominique Vitalyos. Mais le tout légitimé par l'authenticité du conteur, habitué depuis l'enfance à voyager dans le passé millénaire de son peuple comme d'autres à prendre le métro. Bien que formellement classique, son russe transpire le tchouktche, par capillarité. On y entend la voix intérieure de son peuple par le biais du “style indirect libre”. Qu'on lise, pour exemple, cette phrase toute simple traduite en atelier : “C'est vrai, Anna est enceinte et va bientôt accoucher, mais mon fils n'est pas un poisson gelé, c'est un jeune homme vigoureux, au sang chaud.” Dans le corps de la narration, ces mots ne figurent pas entre guillemets : c'est simplement que l'auteur, en nous rapportant la pensée de son personnage, finit par se mettre à sa place et parler pour lui : la capillarité.

### **La langue russe : un véhicule utilitaire ?**

Charge à nous, donc, de traduire un texte original, certes, profondément “ethno”, mais paradoxalement issu d'une subtile “prétraduction”. Souvent, je taquinai Rytkhèou : pourquoi passer par le russe ? Il me

répondait par un argument basement utilitariste : plus de lecteurs en russe qu'en tchouktche (seuls quelques milliers de Tchouktsches connaissent bien leur propre langue). On entend fréquemment la même allégation dans la bouche des "contre-écrivains" dont beaucoup, il est vrai, usent de la langue d'empire en raison de leur propre acculturation, mais tel n'était pas le cas de Youri Sergueïevitch.

À bien le lire, en vérité, il apparaît que le rapport de Rytkhèou au russe – langue d'empire – est beaucoup plus jouissif qu'utilitariste. À cet égard, le morceau de prose que j'ai soumis à l'atelier illustre opportunément la chose, puisqu'il nous montre un chaman de la toundra, éleveur de rennes, chef de tribu, littéralement fasciné, subjugué par la musicalité de la langue de Pouchkine, quand bien même ce chaman soumettrait le discours du grand poète à une critique implacable à travers le prisme de la culture tchouktche. Ce qu'il y a aussi d'édifiant dans notre extrait, c'est qu'à voir l'homme de la toundra Rinto commenter "d'égal à égal" la poésie du Byron russe, on découvre que le chaman et le poète sont collègues, car ils font le même métier : parler aux âmes pour les soigner. À cela s'ajoute une autre fascination, exercée par la prise de conscience du pouvoir de l'écriture. Chez Rytkhèou, c'est une séquence immensément importante, souvent rejouée dans le fil de son œuvre. On peut parler d'une scène originaire, primitive, au sens quasi freudien, l'acte fondateur par lequel la parole chamanique est sublimée en littérature.

### **Les trois enjeux de l'extrait proposé**

Après bien des hésitations, j'ai donc retenu un passage de *L'Étrangère aux yeux bleus*, roman cousin de *La Bible tchouktche*, où trois genres se mélangent organiquement : la narration romanesque ; des vers de Pouchkine ; une incantation chamanique. Partant, trois groupes de travail ont été formés avec la mission de travailler dans ces trois directions.

**Le groupe des prosateurs.** De prime abord, la prose de Rytkhèou ne pose pas de difficulté particulière si ce n'est qu'elle oblige le traducteur à tenir ensemble deux exigences formelles : élégance et simplicité. À la fois fluide et soignée, elle doit couler comme une histoire qu'on se raconte à la veillée, dans la toundra, devant un lumignon à l'huile de phoque.

De ce point de vue le “groupe des prosateurs” a produit un travail sans reproche, comme le montre l’exemple du petit paragraphe annoncé *supra* :

Apparemment, Katia s’adaptait bien à la vie de sa nouvelle famille... Mais que se passe-t-il dans la *iaranga*, à l’abri du dais de fourrure, comment Tanat fait-il pour dormir entre deux jeunes femmes? C’est vrai, Anna est enceinte et va bientôt accoucher, mais mon fils n’est pas un poisson gelé, c’est un jeune homme vigoureux, au sang chaud...

Quelques lignes seulement, et déjà tant de problèmes résolus! Ici, les traducteurs ont respecté le passage du temps passé au temps présent : Katia “s’adaptait”, mais – la phrase d’après – que se “passe-t-il?”. Ce changement de temps marque le passage de la voix narrative (imparfait) à la voix intérieure (présent). Ainsi le lecteur se voit-il plongé par immersion directe dans l’univers mental du personnage en question, mais au prix d’une certaine entorse à la règle de la synchronisation (ou concordance) temporelle, selon laquelle on ne change pas de temps comme de chemise dans le cadre d’une seule et même action. Or, l’on sait combien le français est sensible à la synchronisation, et allergique au déphasage – quel traducteur n’a jamais été rappelé à l’ordre par son correcteur ou préparateur de copie ?

Bel exemple ici du traitement des *ethnolectes* ! Les traducteurs ont retenu le mot *iaranga* (l’habitat des Tchouktches, hutte en peau de renne), mais ils ont rendu le mot *polog* par une périphrase descriptive : “dais de fourrure”. Il est permis ici de s’interroger sur une telle inégalité de traitement. Le mot *iaranga* ne prête pas à discussion tant il est répandu dans la littérature ethnographique (or, un traducteur de Youri Rytkhèou doit s’interdire d’ignorer celle-ci). Mais alors, pourquoi traduire le mot *polog* par son explication ? À mes yeux, ce qui est possible à l’échelle d’un paragraphe ne l’est pas à l’échelle d’un roman entier où l’occurrence de ce terme est extrêmement élevée : le traducteur s’essoufflerait à rendre *polog* par “dais de fourrure” à chaque mention de ce mot. Laissons plutôt le terme en l’état, et le lecteur s’y habituera d’autant plus qu’il est agréable à lire et à prononcer.

Je tiens en effet pour décisifs l’agrément d’un *ethnolecte* et la facilité qu’on éprouve à le lire ou à le prononcer. Prenons le cas du mot *tanguitan*, l’étranger, le non-Tchouktche. Dans la bouche d’un

francophone, ces trois syllabes se sentent chez elles : [ta~] — [gi] — [ta~]. Il me souvient même que j’avais plaisir à signer ainsi les mails que j’adressais à Youri Sergueïevitch : “[Votre dévoué] *tanguitan*”. Mais plaisants, tous les *ethnolectes* ne le sont pas, tant s’en faut ! Ainsi de l’ethnonyme *luoravetlan*, “l’homme vrai”, c’est-à-dire un Tchouktche en langue tchouktche (le terme “tchouktche” étant dérivé de *čauču*, “riche éleveur de renne”, par dénaturation dans l’oreille et la bouche des Yakoutes et des Russes). Dans ses mails de réponse, Rytkhèou signait d’ailleurs à mon attention “[Ton fidèle] *luoravetlan*”. Il va de soi qu’on ne peut abuser d’un mot aussi imprononçable et emberlificoté dans un texte de prose, le plus sage étant alors de l’employer deux ou trois fois par souci de fidélité au texte source, puis de l’éviter par le biais de périphrases au nom du principe impérieux de simplicité. En ce domaine, de mon point de vue, c’est la subjectivité qui gouverne. Quand je traduis du russe, c’est toujours avec volupté que je laisse le mot *izbouchka* pour “cabane d’hivernage” ou “isba de conte” tant la musique du mot s’y prête, alors que j’en écarte tant d’autres en leur trouvant – laborieusement parfois – un équivalent français.

La notion contenue dans l’adverbe “laborieusement” mérite ici un commentaire. Il se peut que tel ou tel terme russe (ou tchouktche) ait son équivalent français, mais que celui-ci sonne mal ou relève d’un autre registre. En atelier, par exemple, les traducteurs ont été gênés par le mot *kočevat* : migrer, nomadiser. À juste titre, car ces mots revêtent à nos oreilles des connotations particulières (ethnographiques, géographiques...). Afin de tourner le piège, ils ont donc opté pour la solution suivante :

- [...] C’est évident qu’il faut mener paître les vaches, atteler les chevaux, se préparer à *s’installer ailleurs*...
- Les Russes n’ont pas à *s’installer ailleurs*, rappela Katia.

“S’installer ailleurs” pour ne pas employer “nomadiser”, terme de facture trop récente et donc trop artificielle. Et pourtant, à leur place, j’aurais risqué “nomadiser”, malgré la dissonance connotative : la vérité d’abord, quand bien même celle-ci aurait des accents laborieux...

**Le groupe des pouchkinistes.** L’extrait soumis à l’atelier contient quelques vers de Pouchkine. C’est, a priori, le passage le plus intradui-

sible, d'autant que ces vers extrêmement célèbres plongent d'emblée le lecteur russe dans un système de référence familier et possèdent ainsi un grand pouvoir de suggestion implicite. D'un autre côté, la langue française ne manque pas de ressources pour reconstruire une prosodie rythmée ou rimée d'une façon similaire. Ajoutons qu'il est même permis de forcer un peu le trait lyrique, voire de le caricaturer, car il ne s'agit pas d'un poème entier, mais de quelques petits vers : en la matière, suggérer importe plus que traduire.

Le groupe des poètes s'est mis à la tâche avec enthousiasme. C'était d'ailleurs celui qui, en plein travail, lançait le plus de cris joyeux. Pour un résultat convaincant, il faut bien le dire :

Gel et soleil, jour de merveille !  
Dors-tu encore ? Dis-moi mon cœur.  
Belle, c'est l'heure, de t'éveiller.

À noter que le troisième vers, s'il est authentique, ne figure pas dans la citation originale de Rytkhèou ; mais les traducteurs ont éprouvé le besoin de l'y rajouter pour parfaire leur ébauche de reconstitution pouchkinienne, une solution qu'ils n'ont pourtant pas retenue pour la seconde citation poétique :

Temps de mélancolie, enchantement des yeux,  
Si douce est ta beauté, chargée de lourds adieux.

Quelqu'un trouve-t-il à redire ? Silence approbateur de l'atelier. Hochements de mentons admiratifs.

**Le groupe des incantateurs.** Il s'est chargé de la tâche la plus ardue : traduire une prière chamannique adressée à l'Esprit, et voilà son travail :

Ô, Enen, que celle qui s'appelle Katia,  
Dans son cœur recouvre amour et bonté,  
Qu'amour et bonté dans un seul être fusionnent,  
Dans l'essence unique de l'homme.

La poésie chamannique, donc. À quoi se raccrocher ? À quel critère de mesure, de rythme syllabo-tonique, à quel principe de versification ? Rytkhèou, quant à lui, ne travaille que sur le sens et l'image en énonçant les choses dans un russe musicalement plat qui ne supporte pas d'être "aplati" une deuxième fois quand on passe du russe au français. En l'absence de manuel de prosodie tchouktche – et pour

tout dire de précédent –, on est donc désemparé.

Sans doute (me disais-je) la bonne méthode consiste-t-elle à écouter de la poésie tchouktche pour tenter d'en inférer sinon des lois, du moins des clés subjectives.

Que le folklore tchouktche recoure volontiers à un instrument comme la guimbarde nous livre en soi un premier indice : une mélodie spleenétique, à l'architecture rythmique floue, langoureuse, un son modulé par les variations de la gorge, les "coups de glotte".

Les sons de gorge, précisément, "sautent à l'oreille" de l'auditeur ingénu : une élocution glottale, très pharyngale, gutturale, qui semble "sortir du gosier".

Une sensation (subjective peut-être) de saturation consonantique par rapport aux voyelles.

Et des voyelles "mangées" en position atone, mais qui traînent en position tonique.

C'est peut-être un peu risqué, mais j'aurais quant à moi plaidé l'idée d'un phrasé poétique par imitation : voyelles dédoublées en position tonique (comme les blanches sous la main gauche du violoncelliste qui les fait vibrer en trémulant, un effet d'ailleurs obtenu très expressivement par la guimbarde), recherche d'une surdensité consonantique en privilégiant les gutturales, les effets occlusifs ou fricatifs...

Ô-ô, Ènè, que celle qui a nom Katia grâ-âce à toi

Rouvre grand son cœur au goût et à l'a-art d'aimer...

Loin des lois de la poésie française qui "vocalise" à l'envi, il aurait fallu (pensais-je) entrer dans un bois épais de consonnes...

Mais le "groupe des incantateurs", à l'heure de la conclusion, se posait de meilleures questions que les miennes et penchait pour une tout autre ligne de recherche, à l'évidence plus prometteuse, fondée sur l'idée qu'une traduction sérieuse devait d'abord s'inspirer de textes incantatoires d'anthologie, de prières théurgiques, de chants magiques.

Et alors nous aurions des réponses à des questions restées en suspens : le subjonctif incantatoire a-t-il lieu d'être ici ? N'est-il pas plutôt une imitation déplacée de la prière chrétienne ? La rime fait-elle partie de l'oraison du sorcier ?

Et surtout : la théurgie païenne fait-elle vraiment écho au discours chamanique des Tchouktches ?



Mais la cloche a sonné la fin de l'atelier en nous laissant tous sur le sentiment le plus partagé des traducteurs : la frustration.

### **Remords**

Un heureux souvenir que cet atelier. Mais je me repens ici d'avoir omis l'essentiel : de prier chacun de se présenter, de parler de soi, de raconter le mystère de sa présence. Dieu qu'ils m'intriguaient, les traducteurs de mon atelier ! Grâce leur soient rendues.

## TABLE RONDE ATLF : TRADUIRE DANS LES PAYS DU MAGHREB

*Animée par Richard Jacquemond avec la participation de  
Mohamed-Sghir Janjar, Walid Soliman et Lotfi Nia*

JÖRN CAMBRELENG

Avant de passer la parole à Corinna Gepner pour cette table ronde organisée par l'ATLF, j'aimerais vous parler d'une proposition de formation continue portée par ATLAS. ATLAS propose, à partir de 2017, des ateliers d'une semaine que nous appelons "ateliers ViceVersa". Contrairement aux ateliers dits de la "Fabrique des traducteurs", ces ateliers s'adressent aux traducteurs en exercice. Pas nécessairement réservés aux débutants, au contraire, ils sont payants mais pris en charge par l'AFDAS. Comme vous le savez, l'AFDAS est un organisme qui collecte les droits à la formation continue, et qui vous ouvre des droits à la formation. Peu de traducteurs utilisent ces droits. Vous y avez accès si vous avez cumulé sur les trois dernières années 9 000 euros de droits.

Le programme commencera avec un atelier qui s'intitule "Lire sa traduction en public", et qui aura lieu du 9 au 20 janvier. Nous sommes de plus en plus confrontés à cet exercice, en librairie ou ailleurs. Il permettra de se familiariser avec l'un des aspects de notre métier. Ensuite, il y aura un atelier ViceVersa anglais du 23 au 28 janvier, un atelier espagnol du 30 janvier au 4 février, et un atelier allemand qui a déjà été annoncé sur la liste de l'ATLF et sur le site du 6 au 11 février. Vous avez de la documentation qui résume ces quatre propositions, et je précise qu'un atelier d'italien aura lieu du 14 au

21 mars. Nous avons donc une proposition de formation continue pour les quatre langues des voisins de la France. Profitez-en. Vous avez cotisé pour, donc j'espère que la plupart d'entre vous ont des droits ouverts.

#### CORINNA GEPNER

Merci, Jörn. Je vous souhaite la bienvenue pour cette traditionnelle table ronde de l'ATLF du dimanche matin. Je serai très brève pour ne pas empiéter sur le temps de parole de chacun, simplement pour vous dire que, l'an dernier à la même époque, nous étions européens. Cette année, nous avons décidé de faire le voyage vers les pays du Maghreb. Pour nous, aux Assises, c'est un voyage tout à fait inédit et dont je me réjouis parce que je pense qu'il nous enrichira énormément et qu'il contribuera très sensiblement à enrichir notre réflexion même au sein de l'ATLF. Je pense que les questions qui seront soulevées ici seront d'un intérêt qui dépassera la simple occasion de cette table ronde. Je remercie grandement Richard Jacquemond qui m'a aidée à la préparer, et je vais lui laisser le soin de présenter nos intervenants. Merci beaucoup et bonne table ronde.

#### RICHARD JACQUEMOND

Merci Corinna, et merci à Jörn, à l'ATLF et à ATLAS de nous donner cette occasion de sortir un peu de l'Europe. Le Maghreb, c'est la Méditerranée, c'est tout près, donc c'est aussi d'une certaine façon l'Europe. Avant de donner la parole à tour de rôle à nos invités, je vais commencer par dire deux mots de la position du Maghreb par rapport à nous, puis par rapport à l'Orient arabe – parce que le Maghreb, en arabe, c'est l'"occident". Cela paraît évident pour nous qui sommes traducteurs, mais tout le monde ne le sait pas forcément dans le public. Maghreb, en arabe, c'est le lieu du couchant, c'est l'occident par rapport à l'orient. C'est important, parce que ça explique la position périphérique du Maghreb par rapport au centre de la culture arabe qui a toujours été Bagdad, Le Caire, Damas. Le Maghreb, dans l'Histoire, a toujours été en quelque sorte à la périphérie. Puis, du point de vue qui nous intéresse ici, aujourd'hui encore c'est cette position périphérique qui est fortement ressentie par les écrivains, les auteurs et traducteurs maghrébins, à des degrés divers, parce qu'à Tunis on est moins à la périphérie géographiquement

qu'à Casablanca. Les Tunisiens, depuis longtemps, ont toujours été plus près des grands centres de l'Orient que les Marocains.

Là-dessus est venue la colonisation française qui a apporté une deuxième domination, ce que beaucoup d'écrivains et d'intellectuels maghrébins, en particulier quand ils sont arabophones, expriment sous la forme d'une double domination : on est dominés par la France, l'Europe, et on est dominés par l'Orient. Ceci s'est traduit par le fait que, jusqu'à récemment, si vous alliez acheter des livres à Casablanca ou à Alger, les trois quarts des livres que vous trouviez dans les librairies étaient soit des livres français importés de France qui étaient achetés par le lectorat francophone local – les élites maghrébines sont restées très francophones après les indépendances, et ce jusqu'à maintenant, pour des raisons qui sont moins néocoloniales que sociales et économiques ; le français a toujours fonctionné et fonctionne encore comme la langue de distinction qui permet d'accéder aux positions économiques et politiques importantes –, donc, vous trouviez soit des livres français importés de France, soit des livres en arabe importés du Caire ou de Beyrouth, les deux grands centres de production.

La situation dont nos invités vont vous parler a une histoire très récente, qui a été rendue possible par la naissance d'une édition locale dans leurs pays respectifs : le Maroc, l'Algérie, la Tunisie. C'est une histoire qui commence dans les années 1980. Ce n'est que depuis une trentaine d'années que se développe une édition nationale dans ces pays et que, par conséquent, se pose la question de la traduction.

Autre particularité, le bilinguisme qui existe toujours dans les trois pays. Cette édition nationale se déploie en arabe, mais aussi en français. Il continue à y avoir une édition locale en français, plus importante en Algérie qu'au Maroc ou en Tunisie où elle est plus largement minoritaire. En plus de ce bilinguisme qui est lié à l'histoire coloniale, il y a, au moins pour le Maroc et l'Algérie, un bilinguisme interne : en effet, les premiers habitants de la région ne sont pas des arabophones mais des berbérophones, et jusqu'à présent, les berbérophones au Maroc et en Algérie représentent une part importante de la population. Sans compter que depuis une vingtaine d'années, il y a un renouveau de la culture berbère qui se manifeste aussi dans l'émergence d'une édition écrite et le développement de

publications en berbère au Maroc et en Algérie – mais pas en Tunisie en revanche.

Après cette présentation générale, je vais donner la parole à qui veut commencer. Je vous présente Mohamed-Sghir Janjar, directeur adjoint de la Fondation du Roi Abdul-Aziz à Casablanca, qui est une bibliothèque spécialisée dans les sciences humaines et sociales, et qui est devenue au fil des ans, sous sa direction, un véritable centre culturel, un pôle culturel très important au Maroc, qui a beaucoup investi justement les questions de traduction, ce dont il va nous parler maintenant.

#### MOHAMED-SGHIR JANJAR

Merci. Bonjour tout le monde. Je suis vraiment ravi d'être ici, dans ce lieu, pour ces rencontres autour de la traduction et de questions qui nous tiennent à cœur, que l'on soit auteur, traducteur, éditeur... En effet, la question de la traduction au Maghreb, comme vient de le souligner Richard Jacquemond, est liée au contexte de l'édition en général. Dans ce domaine, le Maghreb est une aire culturelle doublement périphérique, puisqu'elle l'est par rapport au centre de l'édition et de la traduction arabe qui est le Moyen-Orient (Liban et Égypte) – du moins jusqu'à il y a une époque récente – et aussi par rapport à l'Europe, territoire des langues sources.

Comme vous le savez, le Maroc est un pays qui, historiquement, est resté isolé pendant au moins six siècles, notamment par rapport au Moyen-Orient, parce qu'il n'a pas fait partie de l'Empire ottoman. Du coup, la culture du pays est restée foncièrement traditionnelle jusqu'à une époque récente. La "Nahda", terme désignant la renaissance intellectuelle arabe qui s'est effectuée à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, essentiellement en Syrie et au Liban, ainsi qu'en Égypte, n'a touché le Maroc que tardivement. Ainsi l'introduction des idées de la Nahda – l'émergence de la figure de l'intellectuel, du journaliste, avec l'introduction et la généralisation de l'usage de l'imprimerie, le commencement des travaux de traduction, la modernisation de la langue arabe, tout cela est arrivé tardivement au Maroc, ne serait-ce que parce que l'imprimerie n'y était pas présente jusqu'en 1865 – année de l'introduction de l'imprimerie traditionnelle lithographique. D'ailleurs, nous avons eu une imprimerie de caractères latins à Tanger, ville internationale, avant même d'avoir

l'imprimerie arabe, ce qui montre la complexité de la situation historique et culturelle de ce pays.

Donc, il y a eu production de manuscrits selon la vieille tradition musulmane jusqu'en 1865. Lorsque l'imprimerie est arrivée, on ne l'a pas utilisée, à l'instar du Moyen-Orient, comme un levier de modernisation culturelle, mais pour continuer la tradition avec un nouvel outil. Les manuscrits que l'on enseignait à la Qarawiyyin (grande université traditionnelle du pays) vont être reproduits avec la nouvelle imprimerie lithographique. Si bien que l'on a vraiment raté le moment de modernisation que fut la Nahda au Moyen-Orient. Quelques décennies après (1912), le protectorat franco-espagnol s'installe au Maroc pour près de quarante-cinq ans. Il constitua une sorte de parenthèse durant laquelle le système culturel traditionnel a été profondément ébranlé, mais sans engendrer une véritable modernité culturelle, faute d'une généralisation de l'instruction publique. On ne peut donc parler vraiment de naissance de l'édition au Maroc qu'à partir des années 1980, car durant deux ou trois décennies, après l'indépendance, il a fallu construire l'université, généraliser la scolarisation au moins dans le milieu urbain. Dans les années 1970, on procéda à l'arabisation de l'enseignement des disciplines académiques héritées de la période coloniale – la littérature, les sciences humaines et sociales, la philosophie, etc. –, et c'est alors que va se faire sentir le besoin de traduire ne serait-ce que les manuels pour l'enseignement universitaire, l'éducation en général et l'administration.

La traduction a été, dès le départ, l'initiative des professeurs du secondaire et du supérieur, qui vont essayer de donner accès à des textes principalement français aussi bien en sociologie, en philosophie ou en littérature. On va commencer à traduire aussi les auteurs maghrébins d'expression française, donc essentiellement les auteurs marocains qui sont connus ailleurs, aussi bien en littérature qu'en sciences humaines et sociales. La traduction va prendre de l'ampleur avec l'ouverture du marché du Moyen-Orient et le fait que les auteurs marocains vont commencer à exporter leurs traductions, ou même à traduire et à éditer au Moyen-Orient et notamment dans les pays du Golfe.

Les régions, qui pendant longtemps étaient périphériques, comme le Golfe et le Maghreb, commencent aujourd'hui à devenir des acteurs importants, aussi bien dans le domaine de l'édition que dans celui

de la traduction. En une trentaine d'années, la configuration du marché de l'édition et de la traduction du monde arabe a éclaté et l'on parle à présent de plusieurs foyers de la production culturelle arabe. Aujourd'hui, il y a des Marocains qui éditent au Liban, des traductions marocaines éditées au Moyen-Orient et dans les pays du Golfe, et *vice versa*. Il y a aussi des ouvrages qui continuent d'arriver au Maghreb en provenance du Liban et de l'Égypte qui jouent encore un rôle important dans le marché arabe.

Voilà comment la situation évolue. On a à peu près six cents traducteurs marocains actifs au cours des trente dernières années, et 88 % sont des hommes et seulement 12 % des femmes. La raison de la faible présence féminine dans ce secteur tient en partie au retard de la scolarisation des filles et de leur accès à l'université. Mais ce chiffre de 12 % est trompeur, car le domaine des sciences sociales et humaines est en cours de féminisation, grâce notamment à l'arrivée massive des jeunes filles à l'université. Cette tendance est générale et semble s'affirmer d'année en année, et pas seulement au Maroc, mais aussi dans le reste du monde arabe. On pourrait donc s'attendre à ce que l'activité de la traduction connaisse une évolution similaire à celle des pays de la rive nord de la Méditerranée.

À partir de quelles langues traduit-on ? Essentiellement du français, plus de 50 % des traductions publiées. Mais ce chiffre gagnerait à être précisé dans le sens où la majorité des autres textes qui sont sensés être traduits de l'anglais, de l'italien ou de l'allemand, le sont généralement *via* le français. En effet, la langue intermédiaire par excellence et par laquelle passe la majorité des traducteurs marocains reste la langue française. La littérature représente 23 % de ces traductions, ce qui est très peu par rapport à la production au Moyen-Orient où le roman et la poésie constituent une part importante de la traduction.

Au Maghreb, compte tenu de l'offre considérable des textes de littérature arabe et des traductions de la littérature mondiale provenant des pays du Proche Orient, le besoin d'entreprendre des traductions locales des textes littéraires reste encore limité. Cela explique le fait qu'on traduit essentiellement des ouvrages de sciences humaines et sociales à plus de 70 % parmi lesquels on trouve des textes d'histoire, de philosophie, ainsi que tout ce qui touche à la langue et aux théories littéraires, l'anthropologie ou la sociologie.

Il existe aussi une traduction “interne”, c’est-à-dire maroco-marocaine, dans le sens où l’on traduit des auteurs marocains d’une langue à l’autre. Comme le pays est resté bilingue, il y a des auteurs qui sont connus sur le plan international et qui écrivent en français et accessoirement en anglais. Par conséquent, on assiste à un certain retour au pays de textes marocains *via* leur traduction en langue arabe. Par exemple, presque toute l’œuvre de Tahar Ben Jelloun est traduite au Maroc ; même chose pour Driss Chraïbi, Fouad Laroui ou Leïla Slimani, ainsi que des auteurs qui vivent au Maroc et qui n’écrivent qu’en français comme Abdelfattah Kilito ou Mahi Binebine. C’est le cas également des traductions en sciences humaines et sociales qui portent sur les travaux d’auteurs tels qu’Abdelkébir Khatibi, Fatima Mernissi ou Abdellah Hammoudi... Aujourd’hui, les travaux de sociologie sont produits essentiellement en arabe, mais les auteurs marocains qui se font connaître sur le plan international sont souvent traduits en langue arabe et mis à la disposition du lecteur arabophone.

Et depuis que l’amazigh (la langue berbère) est devenue langue officielle avec l’adoption de la Constitution de 2011, il y a une volonté d’inciter à traduire de l’arabe vers le berbère et du berbère vers l’arabe – pour des raisons d’éducation, puisque la langue berbère est enseignée aujourd’hui dans un certain nombre d’écoles. Culturellement, il existe dans le pays une revendication berbérophone qui est née, justement, avec la généralisation de la scolarisation et avec l’arabisation de l’enseignement. C’est dans le cadre d’une telle revendication que s’inscrit aujourd’hui le travail de et vers l’amazigh. Ce qui accentue sensiblement le pluralisme linguistique et la diversification du champ de la traduction au Maroc.

RICHARD JACQUEMOND

Merci. Vous allez retrouver dans les différents pays une trame générale, avec des particularités locales. Lotfi Nia, franco-algérien, est traducteur vers le français. Il a publié plusieurs traductions, en particulier de romanciers algériens arabophones, dont la dernière, une traduction de l’arabe vers le français, a été publiée à Alger. Je vous laisse la parole pour présenter la situation algérienne.

LOTFI NIA

Bonjour. Comme vient de vous le dire Richard Jacquemond, je suis traducteur, et non pas chercheur comme vous, Mohamed. Donc, c’est



vraiment à partir d'une expérience de traducteur que je vais vous parler. Tout à l'heure, Richard évoquait le bilinguisme en Algérie. Je ne sais pas si "bilinguïté" existe, mais je parlerai de bilinguïté. Nous sommes des traducteurs. Certains d'entre nous sont bilingues. C'est une situation de bilinguisme : nous parlons deux langues. L'édition, en Algérie, se fait dans deux langues. La plupart des personnes qui lisent en arabe ne lisent pas en français, et la plupart des personnes qui lisent en français ne lisent pas en arabe. La bilinguïté ce serait cela. C'est intéressant pour un traducteur, parce que, du coup, nous allons être amenés à traduire de l'arabe des textes pour le lectorat français ou du français des textes pour le lectorat arabe. Il y a vraiment deux langues en Algérie, et quand j'ai demandé à une éditrice quelles langues ils traduisaient et dans quelles proportions, celle-ci m'a répondu : "Indifféremment de l'une vers l'autre", comme si l'exclusivité de l'arabe et du français était une évidence, que toutes les autres langues du monde n'étaient pas. Il ne lui venait pas l'idée que l'on puisse traduire de l'italien, du russe.

La traduction, dans ces conditions, c'est très bizarre, par rapport à ce que l'on peut faire ici, à la tradition humaniste qui consiste à accueillir l'étranger. Le livre que montre Richard Jacquemond s'intitule *Hospitalité de l'étranger*. En Algérie, c'est l'hospitalité entre soi. Il n'y a pas de rapport à l'étranger. Dans ma pratique de traducteur, je n'ai pas de rapport à l'étranger.

Il y a plein de choses qui vont découler de ça. Il y a de grands absents en termes de langues non traduites et non éditées, ce sont les langues orales algériennes. Je ne vois pas trop le berbère, le kabyle. C'est peut-être de ma faute – ni je les lis ni je les parle. En tout cas, je n'ai pas vu beaucoup de livres en kabyle ou en langue berbère. L'arabe est une langue bizarre : il y a une langue standard, puis ce que l'on appelle *derdja* au Maghreb, qui est le dialecte, une langue sensiblement différente de l'arabe que l'on écrit, le *fosha*. Au Maroc comme en Tunisie, j'ai vu des textes écrits en dialectal. Je vois très peu cela en Algérie. On traduit aussi bien du français vers l'arabe que de l'arabe vers le français, mais s'en trouvent exclues des langues étrangères, ainsi que des langues orales.

#### RICHARD JACQUEMOND

En Algérie, beaucoup plus qu'au Maroc, il m'a semblé qu'il s'agissait vraiment de traduction interne. On traduit beaucoup d'auteurs algériens

francophones vers l'arabe, parce que jusqu'à récemment c'était le français qui dominait. Maintenant, on commence à traduire des auteurs arabophones vers le français. Mais la masse des traductions publiées en Algérie, ce sont des auteurs algériens que l'on traduit dans les deux sens, comme l'a très bien dit Lotfi. On n'est pas dans une situation de bilinguisme. Le bilinguisme signifie que les gens parlent les deux langues, alors qu'il y a d'un côté un marché arabophone, de l'autre côté un marché francophone, et qu'ils communiquent assez peu.

#### LOTFI NIA

C'est une question de gamme. Pour le livre dont Richard Jacquemond vient de vous parler, les éditeurs m'ont envoyé des photos. Il est sorti à l'occasion du Salon du livre et la traduction vient se placer juste à côté de la version originale arabe. On traduit entre nous. La "traduction interne" est intériorisée, dans ma pratique de traducteur, et ce de plusieurs manières. La première manière, c'est quand je vais voir un éditeur pour lui proposer un texte d'un auteur tunisien. Je propose une fois, deux fois, mais je n'insiste pas, parce qu'on traduit surtout des textes algériens. Par contre, quand je propose un texte d'un auteur algérien arabophone, je vais insister. Je sais que je peux me le permettre. De même que je vais pouvoir me permettre de proposer un texte écrit par un auteur libanais, mais qui parle de l'Algérie. Par exemple, Hazem Saghieh, qui a écrit les confessions d'un transsexuel algérien à Beyrouth. Comme cela a un rapport avec l'Algérie, je sais que je peux me permettre d'insister. C'est intériorisé d'un point de vue stylistique. Je traduis des auteurs algériens dans une autre langue, mais le lecteur algérien lui-même n'est pas dépaysé. Hier, on parlait de tout ce qui a trait à la cuisine. Quand je mets *garanteta* dans ma traduction, je le translittère et je n'ai pas besoin de mettre de note. Je peux mettre beaucoup plus de mots directement translittérés sans avoir besoin d'expliquer, car il y a quelque chose de familier.

#### RICHARD JACQUEMOND

Il y a un français d'Algérie. Je vais donner un exemple. Je donnais un cours de traduction vers le français dans un institut de traduction à Alger. Les étudiantes – c'étaient des filles, donc la nouvelle génération – traduisaient *masrahiyya* par "une pièce théâtrale". Je leur ai dit : "En français, on ne dit pas une pièce théâtrale, on dit une pièce de théâtre. On va vérifier." On regarde combien d'occurrences pour

“pièce théâtrale”, combien d’occurrences pour “pièce de théâtre”. Il y en a beaucoup plus pour “pièce de théâtre”, mais je découvre que tous les sites qui utilisent l’expression “pièce théâtrale” sont des sites algériens. Je leur ai dit : “En Algérie, ‘pièce théâtrale’, c’est du français d’Algérie. Donc, si vous traduisez pour un éditeur algérien, vous avez le droit de dire ‘pièce théâtrale’. Mais si vous traduisez pour un éditeur français, vous devez dire ‘pièce de théâtre’.”

#### LOTFI NIA

Ce n’est pas sûr. Hier, il y avait une table ronde sur tous les anglais. Quelqu’un dans le public a soulevé une question : “traduit de l’anglais (Irlande) vers le français”, mais vers quel français ? Je me suis demandé vers quel français je traduis. Dernièrement, j’ai travaillé avec le Seuil, et ce n’est pas évident parce que je ne sais pas dans quel français je traduis. En tout cas, je me suis rendu compte, en écoutant cette table ronde hier, qu’il y a des choses que je ne peux pas dire. Ma langue française d’Algérie procède par élimination, par effacement de quelque chose que je ne peux pas dire comme ça en français. Exemple : dans ce livre, à un moment il est question de corruption et d’un pays qui a “des milliers de milliards de ressources”. L’éditeur me dit : “C’est un peu ambigu, je propose de rajouter *dinars*” (qui est la monnaie algérienne). Ça me gêne. Je dis : “Non, ça ne va pas.” Un Algérien ne dirait jamais dinar, et de toute façon on parle en centimes. Du coup, quand il parle de milliers de milliards, c’est forcément de centimes qu’il s’agit, mais c’est implicite. Nous avons gardé l’ambiguïté. Il y a du français algérien. C’est plus dans ce que l’on ne peut pas dire que je le sens.

#### RICHARD JACQUEMOND

Walid Soliman, la Tunisie connaît une situation à la fois proche et différente. Vous avez toutes les casquettes, puisque vous êtes écrivain, traducteur et éditeur.

#### WALID SOLIMAN

Je suis ravi d’être parmi vous. Comme j’ai trois casquettes, celles de traducteur, d’écrivain et d’éditeur, je vais essayer de rester au milieu et de parler de la situation de la traduction et de l’édition en Tunisie d’après ma petite expérience. Pourquoi suis-je écrivain, éditeur et traducteur ? Tout simplement parce qu’à l’origine je suis écrivain.

Ensuite, j'ai commencé à traduire par goût, parce que j'ai découvert que la meilleure façon de lire un texte est de le traduire, et vous pouvez le vérifier. Ce jeu m'a plu. Le premier livre que j'ai traduit était *La Femme lapidée* de Freidoune Sahebjam, écrivain iranien francophone qui vivait à Paris. Je voulais publier cette traduction et j'ai contacté des maisons d'édition arabes qui m'ont dit : "Tu dois nous ramener les droits." Quand j'ai essayé d'avoir les droits, on m'a dit : "On cède les droits aux éditeurs, pas aux traducteurs." Je me suis dit : "Si ça continue comme ça, je ne pourrai jamais publier mes traductions." Alors, j'ai décidé de créer ma propre maison d'édition, Walidoff Éditions, et j'ai contacté l'éditeur français pour avoir les droits. Et j'ai dû faire face à un autre problème. Dans la plupart des cas, les éditeurs français ne répondent pas aux éditeurs arabes quand il y a une demande de droits. D'un certain côté, ils ont raison, parce qu'il y a beaucoup de piratage et ils en ont marre. En plus, le tirage est limité, mille ou mille cinq cents exemplaires. J'ai contacté à plusieurs reprises des maisons d'édition, mais elles ne m'ont pas répondu.

#### RICHARD JACQUEMOND

On va revenir, dans un deuxième temps, sur des questions plus professionnelles. Est-ce que tu peux auparavant nous présenter la situation de la traduction et de l'édition en Tunisie aujourd'hui, de manière générale ?

#### WALID SOLIMAN

La Tunisie a eu son indépendance en 1956. Comme il n'y avait pas de maisons d'édition, l'État a décidé de créer une maison d'édition nationale qui s'appelait MTE, Maison tunisienne d'édition, ainsi qu'une société nationale de diffusion. C'était le début. Dans ces structures, la traduction représentait à peu près 10 % de la production. À la fin des années 1960, début des années 1970, des maisons d'édition privées ont commencé à publier des traductions. Le pourcentage de traductions était minime, 20 à 25 %. On a remarqué que la plupart des traductions se faisaient du français. Ce n'est que dans les années 1990 qu'on a commencé à traduire d'autres langues, c'est-à-dire un peu de l'anglais, un peu de l'italien et un peu de l'allemand. 70 % de ces traductions se font dans le domaine des sciences humaines, et le reste en littérature générale.

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, on commence à trouver des traducteurs tunisiens qui traduisent directement d'autres langues que le français. Le professeur d'italien Ahmed Somaï, notamment, traduit directement de l'italien. Il a été le premier à traduire Umberto Eco, avec *Le Nom de la rose*, et il a d'ailleurs traduit la plupart des livres d'Umberto Eco en arabe. Il y a maintenant un jeune Tunisien qui traduit du portugais. C'est un arabisant qui vit au Portugal. Il s'appelle Abdeljelil Larbi. On a aussi le professeur Mounir Fendri qui traduit directement de l'allemand, etc. Du français, on a des traducteurs prolifiques comme Mohamed Ali Yousfi qui a été le premier à traduire García Márquez, mais en passant par le français. Le paysage est varié, mais en même temps le nombre de traducteurs est assez limité. Il y a une vingtaine de traducteurs. L'important, ce sont les traductions internes. C'est rare de traduire des écrivains francophones vers l'arabe et vice versa. Le nombre est très limité, parce qu'on considère qu'en Tunisie on est bilingue, donc on peut lire directement les auteurs français en français et les auteurs arabes en arabe. Je parlerai de quelques réussites notables et de projets de traduction liés à l'obtention d'un grand prix littéraire arabe par l'écrivain tunisien Chokri Mabkhout, à savoir le Booker Prize arabe.

#### RICHARD JACQUEMOND

Le Booker Prize arabe. C'est un prix arabe sous le patronage de l'institution Booker.

#### WALID SOLIMAN

Exactement. Nous sommes dans un contexte arabe. Et cet auteur commence à être traduit dans des langues méconnues pour les Tunisiens dans la traduction : l'italien, l'allemand. Il a signé plusieurs contrats, et c'est une belle réussite. Il y a aussi des jeunes qui veulent faire de la traduction et des jeunes écrivains qui ont l'ambition d'avoir des prix, parce que les prix aident les écrivains et favorisent les traductions. C'est un point fort. Il n'y a pas beaucoup d'écrivains tunisiens traduits vers le français. Par exemple, Habib Selmi qui vit à Paris et dont la plupart des romans sont traduits, ou Hassouna Mosbahi qui a vécu en Allemagne et qui est traduit en allemand.

Je vais parler des lacunes. En Tunisie, il y a des programmes d'aide à l'édition. Le ministère de la Culture achète des livres aux éditeurs, mais il n'y a pas de distinction entre un livre traduit et un livre écrit.

Mais le livre traduit coûte beaucoup plus cher parce qu'on doit payer les droits et le traducteur. Par exemple, le ministère achète environ cent exemplaires d'un recueil de poésie, cent exemplaires d'un livre traduit. Traduire un livre, en Tunisie, avec un tirage de cinq cents ou mille, avec tous les coûts que cela suppose, demande beaucoup d'efforts. C'est vraiment un travail de militant. On n'arrive pas toujours à s'y retrouver. Voilà à peu près la situation générale.

#### RICHARD JACQUEMOND

Je profite de la petite incursion de Walid sur la traduction vers le français de cet écrivain qui a eu le Booker arabe pour dire deux mots. L'un des effets pervers de cette double domination est qu'en France on traduit très peu les auteurs maghrébins arabophones. On traduit beaucoup d'auteurs orientaux, égyptiens, libanais, palestiniens, syriens, irakiens, mais très peu de Maghrébins parce que, pour le lectorat français, accéder au Maghreb c'est passer par les Maghrébins francophones. Très peu d'auteurs maghrébins arabophones ont été traduits. Le cas du Booker arabe est intéressant : chaque fois, pour accéder au marché français, il faut faire le tour par l'Orient. Le Tunisien Chokri Mabkhout a été consacré par le Centre oriental du champ littéraire arabe. De la même façon, les deux principaux auteurs algériens, traduits en France aujourd'hui, Wacini Laredj et Ahlam Mosteghanemi, sont de longue date édités en Orient. S'ils avaient été édités uniquement en arabe à Alger, on ne les connaîtrait pas en France. Le circuit passe par l'Orient.

#### WALID SOLIMAN

Habib Selmi vit en France et son éditeur, El Adab, est libanais. Il y a des écrivains qui ont commencé en même temps que Habib Selmi et qui ne sont pas encore traduits en français parce qu'ils ne sont édités qu'en Tunisie.

#### RICHARD JACQUEMOND

Ce qui était très important dans le lancement de cette activité de traduction dans les différents pays arabes, ce sont justement les politiques publiques. Elles ont été importantes dans des pays comme l'Égypte ou la Syrie, où, après les indépendances, ont été lancés de grands programmes de traduction, mais beaucoup moins au Maghreb,

même s'il y a eu quelques initiatives. On pourrait faire un rapide tour de table sur ces aides à la traduction, aussi bien ce qui est local, ce qui vient des États, que ce qui joue un rôle considérable aussi : les aides à la traduction des autorités et des institutions françaises, que ce soit le CNL ou les Affaires étrangères.

#### MOHAMED-SGHIR JANJAR

On ne peut pas dire qu'au Maroc il y ait une véritable politique d'État d'aide à la traduction. Il faut noter que la quasi-totalité des traductions est l'œuvre d'éditeurs privés, que, depuis quelques décennies, une partie de la production est soutenue par le Bureau du livre de l'ambassade de France, ainsi que certaines institutions culturelles étrangères établies au Maroc. Historiquement, les traducteurs marocains, comme leurs collègues algériens et tunisiens, sont surtout connus pour leur proximité avec la production intellectuelle française. Ils ont ainsi contribué à faire connaître dans le monde arabe de grands auteurs français comme Roland Barthes, Michel Foucault ou Jacques Derrida et d'autres encore. Ce qui fait qu'à certains moments, lorsqu'il y a eu des politiques d'aide à la traduction, portées notamment par les grands fonds d'aide des pays du Golfe, les Marocains figuraient parmi les traducteurs sollicités. Mais, en gros, la traduction est restée secondaire dans les politiques publiques de l'État au Maroc, et ce en raison notamment du fait que les élites politiques et économiques marocaines sont restées, jusqu'à l'avènement de l'islamisme politique au moins, des acteurs imprégnés par le bilinguisme hérité de la période coloniale. Elles partageaient ainsi l'idée que le Maroc, à l'opposé de ce qui s'est passé dans le reste du monde arabe, allait rester un pays bilingue (franco-arabe) comme dans les années 1960-1970. Sauf qu'avec la politique d'arabisation de l'enseignement public déployée depuis maintenant une trentaine d'années, on se retrouve avec toute une génération formée essentiellement en langue arabe.

L'état actuel du champ éditorial illustre parfaitement la situation nouvelle qui n'a plus rien à voir avec les années 1970-1980, puisqu'il n'y a plus que 15 % des ouvrages publiés au Maroc qui sont en langue française, le reste est en arabe. Certes, la présence d'une presse et de médias francophones (radios et télévisions) adossés à un secteur économique dont la langue de travail reste le français, donne

l'impression d'une forte domination de la langue française. Mais il faut noter cependant que le secteur de l'édition et plus globalement la production culturelle sont de plus en plus arabophones.

Les traducteurs, aujourd'hui, ce sont des professeurs, des chercheurs, qui, pour des raisons pédagogiques, éducatives, etc., traduisent des textes destinés au marché local. Et ce n'est que lorsqu'ils répondent à des commandes d'éditeurs et d'organismes du Moyen-Orient que leur travail est rémunéré correctement. Toutefois leur situation matérielle est souvent précaire et ne leur permet pas de se consacrer à la traduction de manière exclusive. Ainsi, 80 % des six cents traducteurs recensés dans nos bases de données n'ont, en fait, traduit qu'un seul ouvrage. Les traducteurs professionnels qui ont une dizaine de livres et plus à leur actif sont peu nombreux. Aussi la traduction reste-t-elle une activité d'amateur qui est peu structurée. Il n'existe pas au Maroc d'association qui défende les droits des traducteurs. Par contre, les interprètes qui officient lors des rencontres internationales sont organisés au sein d'une ou deux associations. Par ailleurs, le secteur de l'édition au Maroc reste, par de nombreux aspects, un secteur peu structuré. La preuve en est que, jusqu'à aujourd'hui, quand on recense les publications marocaines, plus de 35 % des titres sont publiés à compte d'auteur.

Aussi le champ de la traduction reflète-t-il la situation de l'édition en général, qui est marquée par la marginalité du Maroc par rapport au Moyen-Orient, et qui fait que les livres circulent souvent en sens unique : du Maghreb vers le Maghreb, et ce depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Très peu de livres sont exportés du Maroc vers le Moyen-Orient. Par ailleurs, les différends politiques qui opposent le Maroc et l'Algérie depuis les années 1960, rendent difficile la mise en place d'un marché du livre maghrébin susceptible de peser face au Moyen-Orient. Pendant longtemps, les intellectuels marocains étaient contraints de publier en France pour qu'ils soient traduits au Moyen-Orient, ou qu'ils publient au Moyen-Orient pour qu'ils soient lus au Maroc. On est en train de dépasser cette situation et de créer un petit marché national, mais au détriment des droits des traducteurs qui n'arrivent pas encore à vivre de leur travail.

RICHARD JACQUEMOND

Lotfi, sur ces politiques publiques, en Algérie, on parlait hier de traductions de circonstance.



LOTFI NIA

Je vais d'abord parler du lectorat. L'arabisation a commencé au Maroc dans les années 1970, en Algérie un peu plus tard. L'arabisation, c'est quand l'école se fait en français et que, tout d'un coup, on décide que la langue de l'école est l'arabe. La différence franco-ophone/arabophone dont on a parlé tout à l'heure est une frontière qui passe par plein de choses. Entre autres, elle est générationnelle. Les personnes qui ont fait des études avant l'arabisation sont majoritairement francophones. Les personnes qui ont fait leur scolarité en arabe sont plus arabophones. Il y a eu arabisation de l'école, mais cela n'a pas créé un lectorat en arabe en Algérie. C'est assez bizarre. Les professionnels du livre, les éditeurs, les écrivains, même littéraires, râlent beaucoup parce qu'ils disent que personne ne lit. En même temps, les lecteurs râlent beaucoup parce qu'ils ne trouvent pas de livres. C'est une situation étrange. On a arabisé les gens, mais on n'a pas trouvé le moyen de faire un lectorat arabe en Algérie. Du coup, mon éditeur se trouve bien embêté, parce qu'il a des livres qu'il ne vend pas, puisqu'il n'arrive pas à atteindre son lectorat.

Les aides proviennent principalement du ministère de la Culture et du Bureau du livre de l'Institut français d'Alger. Depuis une dizaine d'années, les politiques publiques en Algérie ont beaucoup reposé sur de "gros projets". J'habite à Marseille, en ce moment. Marseille a été Capitale de la culture en 2013. En Algérie, en dix ans, différentes villes algériennes ont été capitales de quelque chose. Par exemple, il y a eu une année de l'Algérie en France en 2003. Cela a doublé, par rapport à 2002, le nombre de publications. Certaines traductions n'auraient jamais vu le jour s'il n'y avait pas eu ces subventions. Il y a eu aussi Alger, Capitale de la culture arabe, Tlemcen, Capitale de la culture Islamique. Tout d'un coup, il y a comme cela des appels d'air, un déversement d'argent, et il y a des gens qui sont là aussi pour capter ça. Il y a des choses pas très honnêtes, là-dedans.

Je disais à Richard hier que ce doit être fatigant de vivre comme ça, avec tout d'un coup une année où l'on doit faire des choses, puis les années d'après où il y a moins de subventions, une baisse du lectorat. C'est ce type d'aides que j'appelle des traductions de circonstance, des traductions opportunistes. Il y a une opportunité, et l'on appelle le traducteur.

D'autre part, les clients du livre, c'est surtout l'État. Chez certains

éditeurs, ceux qui se débrouillent le mieux – je ne sais pas comment ils font –, sur mille exemplaires, six cents sont achetés par l'État. Certainement pour les bibliothèques. Les principaux éditeurs s'en tirent bien grâce à l'État.

#### WALID SOLIMAN

En Tunisie, la situation est à peu près similaire. Du côté de l'aide publique, il n'y a pas un programme spécifique d'aide à la traduction. Par contre, l'Institut français de Tunisie a mis en place un programme très intéressant, le programme Salah Garmadi, du nom d'un traducteur tunisien. Ce programme aide à acquérir les droits et à couvrir un large pourcentage des frais. C'est grâce à cela, si la traduction existe encore en Tunisie. Sinon, c'est très difficile pour une maison d'édition de publier des traductions et d'y perdre à chaque fois. En Tunisie, on considère que les gens sont bilingues, mais actuellement il y a de moins en moins de gens qui maîtrisent le français, notamment à cause de la politique d'arabisation, et paradoxalement la plupart des jeunes aujourd'hui ne maîtrisent ni l'arabe, ni le français. Même en arabe, le niveau devient très faible, ce qui pose problème. Et il y a d'autres problèmes, liés à la diffusion du livre ; on est confinés, c'est-à-dire qu'un livre tunisien n'est pas facilement diffusé dans les autres pays arabes, sauf dans les foires du livre, et cela coûte cher. Entre les pays arabes eux-mêmes, il n'y a pas d'accords facilitant la circulation des livres ; il y a des frais de douane très élevés, même entre pays voisins comme la Tunisie, l'Algérie et le Maroc. Le coût du livre est très élevé et on n'arrive pas à faire parvenir nos publications dans les autres pays arabes.

Pour revenir au profil des traducteurs en Tunisie, la plupart sont journalistes, écrivains ou enseignants en langues. Théoriquement, on ne peut pas vivre de la traduction littéraire. Il faut avoir une autre activité en parallèle. Les gens ne peuvent pas se consacrer entièrement à la traduction, alors parfois, la qualité est discutable. Les éditeurs n'ont pas toujours le temps de réviser les textes, ce qui fait qu'il y a 50 % de bonnes traductions et 50 % de traductions moyennes.

#### RICHARD JACQUEMOND

Chacun a signalé le problème crucial qui est celui de la distribution des livres, notamment à l'intérieur des différents pays où il n'y a pas de

système équivalent des grands distributeurs français qui alimentent les librairies. Comme le dit Lotfi, le lecteur doit se déplacer de ville en ville pour trouver le livre qu'il cherche. Ceci est compensé par l'existence de salons annuels qui se sont généralisés dans toutes les capitales arabes. Pour beaucoup d'éditeurs, le salon est le lieu qui permet de vendre. Pour les gros, peut-être pas, mais les petits éditeurs doivent faire 30 ou 50 % de leur chiffre sur les quelques jours du salon, autant avec les particuliers qu'avec les libraires qui viennent se fournir chez eux, que ce soit à Casablanca, au Caire ou à Tunis. Ce problème de distribution est aussi bien interne que d'un pays à l'autre, ce qui peut paraître paradoxal vu d'ici, parce qu'on imagine le Maghreb comme étant le Maghreb, mais le Maghreb n'existe pas. En tout cas, le Maghreb des livres n'existe pas.

À Casablanca, on trouve plus facilement un livre édité à Beyrouth qu'un livre édité à Alger ou à Tunis. Actuellement, je pense que vous serez d'accord avec moi, c'est le principal obstacle au développement du marché et du lectorat. Les lecteurs existent, ils sont demandeurs, mais encore faut-il qu'ils trouvent les livres. Il me semble que c'est un problème d'offre plus qu'un problème de demande.

#### MOHAMED-SGHIR JANJAR

En dépit des évolutions récentes comme la scolarisation massive des jeunes, on ne peut nier le fait que la lecture se heurte à une série de difficultés liées aux spécificités des transitions socio-culturelles que connaissent les sociétés maghrébines.

Si l'on prend le cas du Maroc, on constate effectivement que le phénomène de scolarisation massive de la population, commencé réellement dans les années 1980, n'a pas entraîné de façon automatique la révolution attendue en matière d'édition et de lecture. Car, il s'est produit, de manière concomitante avec la massification scolaire, l'avènement de la révolution des nouveaux moyens d'information et de communication. Il y a eu l'explosion des chaînes satellitaires dans un premier temps, et la généralisation de l'accès à l'Internet dans un second temps. La société marocaine se trouve ainsi dans un contexte socio-culturel inédit où il est souvent question de parents analphabètes face à des enfants ancrés dans la nouvelle culture numérique. Ce qui rend la problématique de la transmission, des liens intergénérationnels d'une complexité inouïe. Or, comme on le sait, les pra-

tiques de la lecture font souvent partie des héritages transmis dans le cadre de la socialisation qui s'opère au sein des familles.

Le problème de la lecture et du lectorat n'est pas simple. Les retards pris par la transition de certaines sociétés de l'oralité vers "la raison graphique" se paient aujourd'hui lourdement avec des handicaps, notamment en termes d'éducation et de pratique de la lecture.

#### RICHARD JACQUEMOND

Une petite nuance : comment peut-on mesurer l'importance de la demande ? Aujourd'hui, justement avec Internet, c'est la pratique du téléchargement de livres en PDF qui est massive. Moi-même, quand je donne un texte en arabe à travailler à mes étudiants, je ne leur dis plus : "Allez le prendre à la bibliothèque", parce qu'il n'y en a qu'un et qu'ils sont une quinzaine dans la classe. Je leur dis : "Téléchargez-le." Les téléchargements représentent des centaines de milliers de ventes perdues pour les auteurs et les éditeurs. Pour dire à quel point c'est à la fois présent et problématique, il y a un auteur égyptien qui est actuellement un best-seller en Égypte, il a commencé avec des policiers, puis des thrillers. Son dernier roman est sorti le 17 mars, accompagné d'une grosse campagne de publicité de l'éditeur, signatures de l'auteur, etc. Le 19 mars, je l'ai téléchargé en PDF. Quarante-huit heures après, il était disponible sur Internet, piraté...

Maintenant nous allons donner la parole au public pour des questions.

#### PHILIPPE BATAILLON

J'ai un peu sursauté, tout à l'heure, quand vous avez dit : "Le Maghreb des livres n'existe pas." Il existe à Paris une manifestation qui permet aux Parisiens et aux Français qui souhaitent s'interroger, se renseigner, écouter, lire des livres maghrébins, le Maghreb des livres, sur deux journées organisées par l'association Coup de soleil, à la Mairie de Paris. C'est d'une variété et d'une richesse incroyables. Mais c'est parisien.

#### LOTFI NIA

Je n'étais jamais allé au Maghreb des livres... J'y suis allé cette année, et j'ai été extrêmement déçu. Je ne sais pas si vous avez des leviers, au Maghreb des livres, pour essayer d'infléchir cette institution, mais il n'y a pas un seul livre en arabe. Tous les livres sont en français.

PHILIPPE BATAILLON

Cela se comprend. C'est une manifestation destinée à faire connaître aux Français ce qui vient du Maghreb. Ce n'est pas du tout destiné à un lectorat arabe. On ne peut pas leur reprocher ce qu'ils n'ont pas le projet de faire.

LOTFI NIA

Il y a peut-être un lectorat arabe en France. Moi, les élèves de Richard, nous sommes un lectorat arabe en France. C'est un autre sujet dont on pourrait parler. À Marseille, cela me pose un problème en tant que traducteur : je suis complètement coupé du livre arabe.

PHILIPPE BATAILLON

Il y a un certain nombre d'auteurs qui vivent en France, qui publient en français et qui sont arabophones de naissance. Est-ce qu'ils traduisent eux-mêmes leurs livres dans leur langue maternelle ?

MOHAMED-SGHIR JANJAR

Cela fait plus de trente ans que les frontières entre l'Algérie et le Maroc sont fermées, que les livres ne circulent pas ou peu d'un pays à l'autre. Cela ne fait que redoubler la complexité de la mise en place d'un marché du livre maghrébin. En dépit de ces difficultés, nous avons réussi, sur ces trente années, à constituer à Casablanca une bibliothèque de publications algériennes qui compte maintenant plus de trente-cinq mille ouvrages et revues. Pour cela, on a été obligé de se déplacer chaque année au Salon du livre, de faire le tour de quelques villes d'Algérie, et d'avoir un intermédiaire algérien ou libanais qui se charge de l'achat des publications que nous sélectionnons, des démarches de dédouanement et de l'envoi. C'est dire la complexité propre à la circulation des publications maghrébines. Depuis l'indépendance, on peut considérer qu'au moins deux générations n'ont pas eu accès à la production intellectuelle des voisins, exception faite des élites maghrébines francophones qui se rencontrent en France.

RICHARD JACQUEMOND

Sur votre deuxième question, il y a très peu d'autotraductions.

LOTFI NIA

Le seul cas dont je voulais vous parler, c'est Amara Lakhous, qui est

un Algérien installé en Italie. Il écrit ses livres en italien et en arabe. Il dit que ce n'est pas tout à fait des traductions, mais qu'il écrit en deux langues, et pas en français.

WALID SOLIMAN

Rachid Boudjedra a écrit quelques romans en français qu'il a traduits lui-même en arabe. En Tunisie, il y a un cas similaire, mais il n'est pas diffusé en France. C'est un professeur de français qui écrit en arabe et s'autotraduit en français. Mais c'est très rare.

FRANÇOISE WUILMART

Vous avez mentionné la qualité discutable de certaines traductions. Vous avez dit que la plupart des traducteurs étaient des journalistes. Qu'en est-il, dans vos pays respectifs, de la formation en traduction littéraire ? Est-ce que ça existe, est-ce que c'est structuré, sur le long terme, etc. ? Deuxième question : comment se fait-il que l'on traduise par le relais du français ? Est-ce que, dans vos pays respectifs, l'enseignement des autres langues européennes n'est pas à ce point poussé que l'on puisse traduire directement de l'italien, de l'espagnol ou de l'allemand ? C'est quand même bizarre.

WALID SOLIMAN

On a des formations générales. La traduction littéraire est beaucoup plus complexe. Ce sont des gens formés sur le tas, des autodidactes. La formation, en traduction, ne permet pas d'être un bon traducteur littéraire. Il faut chercher soi-même son chemin pour bien se former. Quant à votre deuxième question, je vous donne un cas concret. Il y a quelques années, je voulais traduire un écrivain ukrainien, russo-phone : Andreï Kourkov. J'ai cherché un traducteur du russe. Je lui ai donné quelques échantillons, pour voir. La qualité n'était vraiment pas satisfaisante. J'ai été obligé de traduire moi-même le roman du français, et comme ma femme est ukrainienne et maîtrise le russe, nous avons révisé phrase par phrase. D'après moi, c'était mieux que d'avoir une traduction du russe qui n'était pas satisfaisante. On a des gens qui maîtrisent les langues étrangères, mais pas assez pour traduire un texte littéraire en gardant la richesse de la langue d'origine. La plupart du temps, ça passe par le français, parce qu'il y a beaucoup de traducteurs du français. Il y en a quelques-uns qui

traduisent d'autres langues, mais parfois la qualité est moins bonne qu'en traduisant du français.

FRANÇOISE WUILMART

Et vous ne songez pas à mettre en place une politique de développement d'enseignement d'autres langues dans vos pays ?

WALID SOLIMAN

Je crois que le problème, en Tunisie, c'est que les traducteurs, dont le nombre est déjà réduit, sont éparpillés. Il n'y a pas d'association de traducteurs littéraires. C'est un grand handicap. On a le Centre national de traduction, mais il ne fait pas assez de traductions, et l'on sent qu'il y a un cercle qui n'est pas ouvert à tout le monde. Par ailleurs, le prix du livre traduit étant trop élevé, ça ne se vend pas, et ensuite on retrouve les livres dans les dépôts du Centre national. Il me semble qu'un traducteur littéraire doit se former lui-même. Il faut d'abord qu'il lise beaucoup de bonne littérature. Même s'il y a une formation, ce n'est qu'un début. Il faut beaucoup d'efforts pour maîtriser la complexité de la traduction littéraire.

MOHAMED-SGHIR JANJAR

Je voudrais juste ajouter un élément d'ordre sociologique. Richard Jacquemond a montré dans sa présentation combien la maîtrise des langues est un signe de distinction sociale au Maghreb. Au Maroc, cela est en train de changer. Car les jeunes qui maîtrisent des langues étrangères sont souvent issus des classes moyennes supérieures. Ils ont tendance à s'orienter vers des filières valorisées socialement et économiquement, comme les écoles d'ingénieur, après la prépa. Ils se retrouvent ainsi à l'étranger après leurs études secondaires au pays, et une grande partie parmi eux ne retourne pas au Maroc. Ceux qui restent au pays et qui suivent des formations universitaires dans une des disciplines des sciences humaines et sociales appartiennent souvent aux couches populaires. Ils souffrent généralement de déficits en matière de langues étrangères. Il y a donc une sorte de frontière sociale entre ceux qui maîtrisent les langues et ont les moyens d'être mobiles et ceux qui ne pratiquent que la langue nationale et qui, du coup, se trouvent moins exposés aux produits intellectuels étrangers.

## LOTFI NIA

Je voudrais répondre pour le cas algérien. En ce qui concerne la qualité, je suis un traducteur procédurier et je pense que s'il y a un problème de qualité, cela vient des contrats. Les contrats sont très compliqués en France. On a des tas de devoirs, on doit valider les corrections, et toute cette série d'engagements n'est pas contractualisée en Algérie. Mon contrat, en Algérie, ne dit pas que je suis dans l'obligation de recorriger mon texte s'il ne convient pas, si bien que les allers-retours dépendent de ma conscience professionnelle. L'éditrice dont je vous parlais tout à l'heure renvoie son texte relu et corrigé. Le traducteur peut très bien dire : "Non. Moi, j'ai fait mon travail." Comme ce n'est pas contractualisé, il n'est pas dans le devoir de le faire. Elle-même l'a intériorisé, ce n'est pas grave, je ne fais pas son travail. D'autres le font. Le lien est souvent oral, le contrat écrit peut intervenir bien après la publication. Du fait que ce soit informel, on reste flou sur ce que l'on attend de chacun réciproquement, et je pense que la qualité en pâtit.

Sur la formation en Algérie, il y avait un département de traduction-interprétariat à l'université d'Alger, qui a été fermé il y a cinq ans à peu près. Il y a à Alger – Richard pourra peut-être en parler – l'Institut supérieur arabe de traduction. J'y ai enseigné et j'ai eu de bons étudiants. Comme quoi, tous ne partent pas. J'ai eu de très bonnes étudiantes, des filles vraiment super. Et parmi les unités de valeur qui sont enseignées, il y a la traduction littéraire – je ne sais pas combien de langues, je ne sais pas s'ils ont des enseignements de russe. Mais comme c'est un institut qui dépend de la Ligue arabe, qui est orienté sur l'interprétariat international, tous les étudiants sont censés être à l'aise en trois langues au moins. Je présume que les bonnes élèves que j'avais étaient aussi très fortes en anglais, en arabe et en français. Je ne sais pas quelles autres langues propose cet institut.

## RICHARD JACQUEMOND

Les formations spécifiquement dédiées à la traduction littéraire en France et en Europe sont très récentes. Elles ont vingt ans, et cela n'a pas encore traversé la Méditerranée. Il y a de bonnes formations de traducteurs professionnels généralistes, comme l'ISAT à Alger ; il y a une bonne école à Tanger, et en Tunisie cela existe aussi. Mais il n'y a pas de diplôme de traduction littéraire. Il y a des enseignements de traduction littéraire dont je fais partie à Alger. La seule formation à



la traduction littéraire de traducteurs arabophones, à ma connaissance, pour le moment, c'est la Fabrique des traducteurs. Il y a eu trois sessions de formation de traducteurs arabes, pas maghrébins en particulier. C'est ouvert à tous. Pour le moment, c'est tout ce que l'on a à se mettre sous la dent, si l'on peut dire.

#### DE LA SALLE

Je voudrais poser une question par rapport à l'arabisation. Vous disiez qu'au Maroc et en Algérie, depuis une trentaine d'années, il y a eu l'arabisation de l'éducation. Comment ça se passe au niveau universitaire, s'il n'y a pas eu de traduction massive de tous les ouvrages de référence et si les étudiants ne maîtrisent plus les langues dont ils se servaient autrefois pour étudier ?

#### MOHAMED-SGHIR JANJAR

Pour ce qui est du Maroc, l'État a procédé à l'arabisation de l'enseignement supérieur des disciplines de sciences humaines et sociales dès le début des années 1970, sous la pression des partis politiques nationalistes qui formaient l'opposition au régime. À l'époque, le pays n'avait pas encore formé suffisamment de cadres, ce qui l'obligea à faire venir des professeurs d'Égypte et de Jordanie. Quant aux matières scientifiques, elles ne seront arabisées qu'à partir des années 1980, mais seulement les deux cycles primaire et secondaire. Les disciplines en lien avec l'économie, les affaires et la finance n'ont jamais connu ce processus d'arabisation.

Certains professeurs de philosophie, d'histoire ou de sociologie se trouvaient, dans les années 1970-1980, obligés de traduire des textes du français pour les travailler avec leurs étudiants. C'était le cas, par exemple, de Abdessalam Benabdelali qui a été un des premiers traducteurs arabes de Bourdieu.

La situation de l'enseignement supérieur reste encore très problématique. En 2005, lorsque j'ai fait un état des lieux de l'édition marocaine à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance, j'ai constaté, suite à une étude bibliométrique, que l'un des effets massifs de l'arabisation et de la faiblesse de la traduction consiste en un retour aux pratiques intellectuelles en vogue parmi les élites à l'époque d'avant l'introduction de l'imprimerie lithographique, c'est-à-dire la religion, l'historiographie, la littérature et la jurisprudence (*fiqh*). Tout se passait comme si l'arabisation de l'enseignement supérieur

imposait une certaine retraditionalisation des savoirs. Aujourd'hui encore, je pense qu'aucun pays maghrébin n'a les moyens d'une grande politique de traduction arabe des œuvres classiques nécessaire à l'enseignement. Pour cela, on compte surtout sur la production des pays du Moyen-Orient, et surtout le Liban et l'Égypte.

#### WALID SOLIMAN

C'est quasiment la même situation. Il y a de grandes maisons d'édition arabes qui monopolisent les grands classiques des sciences humaines. Encore aujourd'hui, il y a des livres de référence qu'on ne peut pas trouver en arabe. Dans le monde arabe, il est indispensable d'avoir une deuxième langue européenne pour accéder aux grandes œuvres de l'humanité, à peu près comme en Algérie et au Maroc.

#### LOTFI NIA

J'ai l'impression que l'arabisation est en cours. C'est assez étrange. Vous dites qu'on est passé à l'arabe soudainement, et en même temps, quand on arrive à la fac, en médecine, en sciences de l'ingénieur, on rebascule vers le français. À partir de l'université, il y a des disciplines qui s'enseignent en français, d'autres en arabe. Ces élèves ont fait des maths en arabe jusqu'en terminale, ils arrivent en sciences de l'ingénieur et doivent rebasculer vers le français. Peut-être faudrait-il franciser l'enseignement des sciences dures au lycée. Ce qui est le cas dans le Golfe et au Liban, par exemple. Je crois qu'on y enseigne les sciences dures dans une autre langue. C'est en cours.

#### RICHARD JACQUEMOND

À ma connaissance, jusqu'à récemment en tout cas, la Syrie était le seul pays où toutes les disciplines universitaires étaient enseignées en arabe, y compris médecine, ingénierie, etc.

#### DE LA SALLE

Vous parliez tous les trois des problèmes de distribution. Qu'en est-il du marché du numérique ? Est-ce qu'il se développe ? Vous dites que les jeunes Maghrébins sont beaucoup sur Internet : peut-être pourrait-il y avoir un développement sur le marché du numérique ? Deuxième question : je voulais savoir quel est le rapport affectif avec la langue française, qui est la langue du colon historique et qui

sert de relais pour les traductions. Ce serait intéressant que vous nous disiez ce que vous en pensez.

#### WALID SOLIMAN

Je crois que, pour le numérique, il y a deux problèmes majeurs. Le premier, c'est le paiement sur Internet. En Tunisie, on a des cartes de crédit nationales, on peut payer avec le dinar tunisien, mais on n'a pas accès à d'autres devises. Si je veux payer en euros, c'est impossible. Pour cela il faut voyager. À cause de ce handicap, les maisons d'édition ne font pas d'effort pour faire des livres numériques. Il y a aussi le problème du piratage. On trouve quasiment tous les livres en PDF. L'éditeur sera perdant s'il veut vendre un livre que l'on trouve gratuitement sur le Net, autre handicap pour le développement du livre numérique. Il y a des milliers et des milliers de livres gratuits en PDF, il y a même des sites dédiés à cela. C'est dangereux d'essayer de concurrencer le piratage.

#### LOTFI NIA

Sur le numérique, je suis d'accord, c'est complètement écrasé par le piratage. Il est difficile de développer le numérique, dans la mesure où, comme le disait Richard, tous les livres existent dès le lendemain en PDF. En Algérie, nous n'avons pas de cartes de crédit, pas de système monétaire dématérialisé. Du coup, je ne sais pas comment ça peut marcher.

Sur le rapport à la France, langue coloniale, langue de l'Empire, en Algérie il y a une situation d'hyper-exposition du français. Je ne sais pas si vous avez suivi, par exemple, Kamel Daoud, avec *Meursault, contre-enquête*... Il y a eu une fatwa contre lui. Le livre français, en Algérie, est tout de suite vu, alors que j'ai l'impression qu'un écrivain arabophone pourra écrire ce qu'il voudra, ça ne fera pas polémique. C'est paradoxal. On lit beaucoup, et on se méfie beaucoup.

#### MOHAMED-SGHIR JANJAR

Dans notre bibliothèque, nous essayons d'offrir aux étudiants le maximum de revues, de ressources électroniques dans le domaine des sciences humaines ou des sciences sociales. Mais nous nous sommes rendu compte qu'il ne suffit pas d'avoir une offre numérique. Car le bon usage de celle-ci suppose un certain nombre de

conditions dont notamment la maîtrise des langues étrangères et surtout de l'anglais. On fait face à un cercle vicieux : si la formation dispensée par l'université ne permet pas aux étudiants d'exploiter les ressources internationales rendues accessibles par les nouvelles technologies, notre offre numérique gratuite reste inefficace.

Pour ce qui est du français, comme je l'ai dit, au Maroc le français est une langue qui est en train de devenir une langue étrangère comme les autres. On constate, par exemple, qu'il y a de moins en moins de création littéraire marocaine (poésie et roman) en langue française, soit 15 % des titres publiés dans ce domaine.

LOTFI NIA

Sur le français, j'aimerais ajouter un mot. J'avais une citation d'Antoine Berman, du coup je vais la caser !

(*Rires.*)

Il écrit : "La *visée* même de la traduction heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé." De par la colonisation française en Algérie, on a deux narcissismes. C'est une des raisons de la guerre civile des années 1990. Une des lignes de front était francophone/arabophone. Ce n'est pas du tout la situation que vous décrivez pour le Maroc. On est dans du sanglant, quand on traduit entre ces deux langues. Tout à l'heure, je vous disais que je n'ai pas affaire à la part de l'étranger, mais j'ai affaire à la part de l'autre. La dimension politique de mon travail comme traducteur, c'est que je parle dans ce côté sanguinaire, je donne à lire des textes en arabe à des francophones et je donne à lire des textes qui ne ressemblent pas trop à ce qui s'écrit en français et qui, en même temps, sont étonnants, que l'on ne s'attendrait pas à lire en arabe. Il y a cette confrontation violente, parfois un peu bête, que je trouve sectaire, entre francophone et arabophone. Traduire permet de brouiller ces lignes de démarcation.

DE LA SALLE

Ma question porte aussi sur l'arabisation : on arabise dans quel arabe ? Est-ce que l'on tient compte de l'arabe algérien, de l'arabe marocain, ou est-ce que l'on arabise dans une langue qui reste finalement une langue étrangère, un peu comme l'allemand en Suisse allemande ?

LOTFI NIA

C'est dans la lignée de ce que je viens de dire. L'arabisation est en cours. Par exemple, il y a une polémique en Algérie. L'arabisation a lieu en arabe littéral standard. Il y a six mois, la ministre de l'Éducation a évoqué la possibilité de recourir à l'arabe dialectal, la *derdja* dont je parlais tout à l'heure, cet autre arabe. Du coup, il y a eu une levée de boucliers chez les tenants de l'arabe littéral. En faisant cette proposition d'introduire l'arabe dialectal, elle a été accusée d'être franco-phone, d'être une alliée de la France, la Cinquième Colonne. C'est en cours aussi.

MOHAMED-SGHIR JANJAR

Il y a eu au Maroc quelques tentatives de traduction ou d'écriture en dialecte marocain qui ont toutes échoué. Pourquoi ? Autant le dialecte marocain est massivement utilisé dans des médias comme la radio, dans le domaine du chant et la communication quotidienne, autant il trouve des difficultés insurmontables à passer à l'écrit. Une partie de ces difficultés relève de la façon de transcrire les mots, de la non-formalisation du dialecte et de l'absence de supports comme les dictionnaires.

LOTFI NIA

J'ai un bémol. Il y a un auteur marocain, Youssef Fadel, qui écrit des romans incroyables en arabe dialectal. Il est issu du théâtre.

MOHAMED-SGHIR JANJAR

Youssef Fadel a en effet introduit une part de l'arabe dialectal marocain dans ses romans à l'instar de ce qui a été fait en Égypte dès les années 1930, mais son travail reste marginal dans la production littéraire marocaine contemporaine.

LOTFI NIA

Il construit un langage littéraire avec l'arabe dialectal, comme Céline l'a fait avec le parler français. Je ne pense pas du tout que ce soit un échec et que ce ne soit pas possible. Je pense que c'est une des possibilités. En Égypte, ça se fait, à ma connaissance. En Tunisie, il y a Jalila Baccar, que je connais. Au Maghreb, ce sont surtout les gens issus du théâtre qui peuvent ouvrir la voie du dialectal dans le milieu de l'édition.

WALID SOLIMAN

Généralement, quand on parle d'arabisation, il s'agit d'arabe standard. Pour la littérature, cela peut aller. Par exemple, nous avons un traducteur qui avait traduit *Le Petit Prince* en arabe tunisien. Donc, en Tunisie, on a deux traductions : *Le Petit Prince* en arabe littéraire et *Le Petit Prince* en arabe tunisien. Mais quand on parle de sciences humaines ou de philosophie, il n'y a pas de terminologie équivalente en tunisien. Il n'y a même pas de dictionnaire général. Je crois que ce serait impossible de traduire un livre de philosophie en tunisien. Par contre, en arabe littéraire, il y a assez de dictionnaires de terminologie. Quand on parle d'arabisation, c'est surtout l'arabe littéraire.

RICHARD JACQUEMOND

Pour dire deux mots là-dessus, puisqu'en tant qu'enseignant de langue arabe j'ai souvent eu à expliquer, à des non-arabisants français en particulier, cette question de l'arabe écrit, de l'arabe parlé, littéral, dialectal, etc., il y a un tas d'appellations qui sont plus trompeuses qu'autre chose. J'ai toujours eu beaucoup de mal avec les Français. Mais chaque fois que j'avais des étudiants italiens, ça ne posait aucun problème. Tout simplement parce qu'en France on est passé au moule jacobin, on parle tous le français, on a oublié qu'il y a quelques générations, nos arrière-grands-parents parlaient tous des patois. En Italie, c'est toujours vivant. À Rome, on parle romain. À Naples, on parle napolitain. En Sicile, on parle sicilien. À Venise, on parle vénitien, etc. Et à côté de cela, on a un italien qui est la langue de tout le monde. En fait, le monde arabe, c'est l'Italie, pour dire les choses simplement.

La langue arabe que tout le monde utilise à l'écrit ne disparaîtra pas. Il y a un rêve, mais très minoritaire, dans certains pays, de faire accéder la variante locale de l'arabe au statut de langue écrite, mais ça ne passera jamais. De même que le sicilien ne remplacera jamais l'italien, pour les raisons qu'a très bien expliquées Walid : dès que l'on passe à un niveau de langue formalisée, abstraite, de pensée intellectuelle, l'arabe parlé ne suffit pas. Pour le moment, on n'a pas encore écrit de traité de philosophie ou de sociologie en sicilien. Par contre, dans la littérature de fiction, oui. Le mouvement que l'on voit est parti du centre. Sociologiquement, c'est normal. C'est dans les capitales centrales, Le Caire, Beyrouth, parce qu'elles sont au cœur du sys-

tème, parce qu'elles dominent. Ce sont eux qui, les premiers, ont eu le sentiment de pouvoir se libérer des contraintes de la langue écrite et d'introduire dans l'écrit littéraire des dimensions issues du dialecte. Ce sont les écrivains égyptiens et libanais qui l'ont fait en premier. Les Maghrébins étant périphériques par rapport à l'Orient, ils étaient beaucoup plus timorés. Maintenant, comme le dit Lotfi, on a de plus en plus d'auteurs marocains, algériens, tunisiens, qui font apparaître le dialecte dans leur production littéraire. C'est comme cela que l'on évolue vers une langue qui est de plus en plus *une*, finalement.

JÖRN CAMBRELENG

Je suis désolé, mais il est 13 heures et les débats reprennent à 14 heures. Nous n'avons qu'une heure pour déjeuner. Merci à tous.  
*(Applaudissements.)*





## ENCRES FRAÎCHES

*L'atelier français-japonais de la Fabrique des traducteurs*

Mise en voix par Catherine Salvini

À l'issue d'un programme de dix semaines de formation au Collège international des traducteurs littéraires d'Arles, six jeunes traducteurs français et japonais donnent à entendre les textes qu'ils ont choisi de traduire.

### **Vers le français :**

*Yume no hate* de Awa Naoko (Zuinunsha, 2005)

traduit par Émeline Boucheron

*Shinsekai yori* de Kishi Yūsuke (Kôdansha, 2008)

traduit par Salomé Hervé

*Dôwa Shu* de Toyoshima Yoshio (Kaichôsha, 1990)

traduit par Félix Portier

### **Vers le japonais :**

*Les Animaux de tout le monde* de Jacques Roubaud (Seghers, 2004)

traduit par Megumi Segawa

*La Décomposition* de Anne F. Garréta (Grasset, 2009)

traduit par Kazumi Takayanagi Morita

*Enfance* Nathalie Sarraute (Gallimard, 1983)

traduit par Yuya Yokota

## LE FRANÇAIS, BUTIN DE GUERRE ?

*Table ronde animée par Hédi Kaddour, avec Regina Keil-Sagawe,  
Yasmina Melaouah et Frank Wynne*

### JÖRN CAMBRELENG

Les salles de restaurant ont du mal à se vider, et quelques trains sont bondés en fin d'après-midi, ce qui explique que certains ont anticipé leur retour, mais nous sommes là, vaillants, pour terminer ces Assises ensemble. J'ai le très grand plaisir de vous présenter nos invités : Hédi Kaddour animera cette table ronde, avec autour de lui Regina Keil-Sagawe, Yasmina Melaouah et Frank Wynne, pour s'interroger sur "le français, butin de guerre ?". Je leur laisse la parole.

### HÉDI KADDOUR

Merci, Jörn. On va tout de suite entrer dans le vif du sujet, la question que pose ce débat étant : écrire en français pour un public africain ou caribéen est-il encore possible ou faut-il décoloniser l'esprit ? À partir de cette question, j'aurais envie de commencer par quelque chose de plus empirique à destination de mes trois petits camarades et je leur demanderai : quelle langue traduisez-vous – langue au sens large, entendons-nous bien – et dans quelle langue ? Je commence par Yasmina Melaouah, qui traduit du français vers l'italien.

### YASMINA MELAOUAH

Merci à toutes et à tous, merci aux amis des Assises de m'avoir invitée. Je traduis du français vers l'italien. J'ai traduit plusieurs romans, soit du Maghreb, soit d'écrivains des Caraïbes et notamment de la Martinique. Pour répondre à la question posée par Hédi, je dirai tout

d'abord que, quand on traduit en italien des écrivains de ce que l'on appelait la francophonie, que l'on n'appelle plus la francophonie, que l'on appelle maintenant des écrivains postcoloniaux, on doit se confronter à une langue trois fois étrangère. Pour illustrer cette idée, je commencerai par deux citations qui sont pour moi importantes. La première est une citation peut-être assez connue de Marcel Proust qui, dans *Contre Sainte-Beuve*, écrivait : "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère." Quand je m'occupe d'écrivains hexagonaux, je sais déjà que j'ai une étrangeté au carré, parce que je dois travailler avec la langue française et avec une langue étrangère à l'intérieur de la langue française qui est la langue de la littérature. Lorsqu'on s'occupe d'écrivains postcoloniaux, on pourrait ajouter à cette double étrangeté une troisième étrangeté qui se rattache à une autre citation, une citation cette fois de Salman Rushdie qui disait – vous pardonnerez mon horrible anglais – : "*The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been born across the world, we are translated men.*" Salman Rushdie, en parlant des écrivains postcoloniaux, disait : "L'écrivain post-colonial est déjà en soi un homme traduit", au sens étymologique du terme, parce qu'il est souvent dans un mouvement physique de distance, soit celle de l'émigration, soit celle d'un déplacement, et aussi parce que, très souvent, il se sert d'une langue qui n'est pas sa langue maternelle et son texte est déjà un texte traduit. Donc, le traducteur qui se penche sur des écrivains postcoloniaux a vraiment à se mesurer à une triple étrangeté : l'étrangeté de la langue étrangère, l'étrangeté de la langue littéraire et l'étrangeté de "l'homme traduit" qui est la langue postcoloniale.

Mon premier souci – et là je reviens à la question "dans quelle langue je traduis" – est de rendre dans *mes* italiens toute cette distance, ce jeu de miroirs, cette multiplication d'étrangetés qui peut être déroutante mais qui peut aussi être d'une richesse infinie, et surtout de faire sentir dans ma traduction qu'il y a aussi une sorte de distance. Dans le cas de l'italien que je traduis, il y a une langue que je vais chercher souvent dans les marges, dans des recoins peut-être plus obscurs. J'aime bien puiser dans les marges géographiques, mais aussi linguistiques. J'aime aller chercher là où la langue de la tribu n'a pas droit de citoyenneté. La chance qui m'est donnée quand je traduis des écrivains postcoloniaux est justement, de mon point de

vue, celle de revitaliser ma langue et de réveiller des ressources qui sont peut-être en sommeil dans ma langue. Alors, je n'hésite pas à puiser, comme je le disais, dans les marges, non pas dans les dialectes en italien mais peut-être dans les variétés régionales de l'italien, aussi bien que dans mon idiolecte. Je m'aperçois très souvent qu'il y a des mots qui remontent à la surface et qui viennent peut-être de mon enfance, du parler de ma mère et de ma grand-mère, et c'est tout un monde lexical que je passe au crible et que je me donne le droit d'utiliser dans mes traductions. Pour le moment, c'est tout ce que j'avais à dire.

HÉDI KADDOUR

Je vais poser la même question à Regina.

REGINA KEIL-SAGAWA

Pour mieux me situer, je suis traductrice de littérature maghrébine d'expression, de langue ou de graphie française depuis à peu près trente ans et j'ai traduit une trentaine de romans, de recueils de poèmes, d'essais, notamment de Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Albert Memmi, Driss Chraïbi, Habib Tengour, Youssouf Amine Elalamy. Si on me demande : "De quelle langue traduis-tu ?", je dirai à double sens, d'une langue étrangère, bien sûr, mais surtout d'une langue étrange. Je m'explique : étrange déjà étymologiquement parlant. Comme vous le savez, ou ne le savez peut-être pas, le mot "étrangeté" est déjà inscrit dans le mot Maghreb qui veut dire en arabe "le coucher de soleil", l'opposé de Machrek. On a dans cette même racine Algarve, le mot *ghurba*, qui veut dire "exil", et *gharîb*, "l'étranger", "l'étrange", *gharaba*, "aller vivre à l'Ouest, en Occident", "s'exiler". Les écrivains du Maghreb vivent avec cette conscience de se trouver à un endroit périphérique excentré par rapport au monde arabe qui est à l'est, d'où sont venus les Arabes avec l'Islam. Ils jouent très souvent avec ce sentiment d'être déterritorialisés par rapport à l'Orient, mais aussi par rapport au centre français de Paris. Dans cette littérature maghrébine d'expression française, ce clivage d'écrire dans le tiers espace, d'écrire des traductions, est toujours inscrit. Salman Rushdie avait cette expression de "*translated men*". L'écrivain marocain Khatibi l'a posé en ces termes : "En effet, cette littérature maghrébine dite d'expression française

est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est que traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues."

Il y a effectivement une gamme très riche en métaphores pour désigner ce langage-là auquel on est confronté en tant que traducteur. La bilangue chez Khatibi, l'interlangue, la poétique de l'hétérogène chez Meddeb, ou aussi le caractère palimpseste des littératures maghrébines. Chez Mohammed Dib il est question de cryptostase, chez Assia Djebar de tangage de langage, chez Khatibi encore de mémoire tatouée. À l'époque, dans les années 1960-1970, chez Khair-Eddine, lorsqu'il s'agissait vraiment de s'appropriier le butin de guerre dont parlait Kateb, il était question aussi de littérature électrochoc et de guérilla linguistique. À un niveau plus philosophique, il est question de soufialisme. En voyant ensemble le surréalisme moderne que s'approprient les Maghrébins et qui se marie au soufisme qu'il surclasse, il y a des expressions comme "poétique de la trace", "poétique nomade", etc.

Si l'on est confronté, en tant que traducteur, à cet amalgame linguistique, un français purement de surface, on se voit confronté au tatouage du substrat arabo-berbère, à beaucoup de niveaux linguistiques différents. Cela va de la phonétique jusqu'à l'intertextualité en passant par la syntaxe, la religion, les prosodies, le lexique, les jeux de mots qui peuvent être bilingues et qui constituent des casse-tête souvent inextricables. Il y a effectivement un clivage très grand entre ce que l'on a envie de faire avec les textes, parce qu'on tente de rendre ce côté un peu étrange, aliénant, dans la langue d'arrivée – l'allemand, dans mon cas –, mais en même temps c'est l'idéal théorique de la traduction de la théorie postcoloniale à la Lawrence Venuti. D'autre part, on a, très souvent, le lectorat, tout le paysage éditorial qui ne le voient pas de cet œil-là. En général, dans les maisons d'édition, il y a tendance à vouloir niveler, et en tant que traducteur on se trouve tout aussi bien dans le tiers espace, dans le *in between*, que l'auteur lui-même.

HÉDI KADDOUR

Merci. *Last but not least*, Frank.

FRANK WYNNE

Sur mon CV, il est écrit que je traduis du français et de l'espagnol

vers l'anglais. En fait, je traduis des français multiples et des espagnols plus que multiples vers des anglais tout à fait variables, mais je ne suis pas mieux payé pour autant ! J'ai traduit des auteurs maghrébins tels Amin Zaoui, Yasmina Khadra, Boualem Sansal, ainsi que des francophones de l'Afrique de l'Ouest, les deux derniers romans de Ahmadou Kourouma, quelques nouvelles de Richard Ali A Mutu qui écrit en lingala, se traduit en français et normalement vers l'anglais, et depuis le français, parce que l'on n'a pas trouvé jusqu'ici de traducteur pour le faire.

Quand je dis que je traduis vers des anglais multiples, l'anglais surtout a tendance à normaliser, à niveler, à faire une naturalisation des choses. Quand on parle de littérature de la francophonie, il est très important de ne pas rendre cette langue comme si c'était en quelque sorte normal. Pour un Français qui lit Kourouma, il est évident que le texte n'est pas en français de l'Hexagone. Il faut que je garde donc ce qu'il a fait vers l'anglais. Lui-même a dit, à la sortie des *Soleils des indépendances*, qu'il traduit du malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain. Mais je ne peux pas me fier à des pays anglophones de l'Angleterre, parce que leur culture, leur musique, leurs croyances sont très différentes. Il ne s'agit pas, à mon avis, de trouver des voies équivalentes, mais d'inventer des voies nouvelles. Il n'y a que comme cela que l'on peut traduire ces français multiples vers un anglais qui connaît très peu, au Maghreb, son histoire, sans parler des anciennes colonies françaises, que ce soit à la Caraïbe, en Côte d'Ivoire ou ailleurs. Ils ne connaissent ni les langues, ni la tradition, ni véritablement la musique. Donc, il faut les inventer, il faut insérer toute la culture, ou la culture que l'on peut insérer, dans la traduction.

D'ailleurs, c'est Anthony Burgess qui a dit : "Il n'est pas question de traduire des mots, mais de traduire toute une culture." Dès que l'on sort de ce qui est confortable, européen, de tout ce que l'on a partagé pendant longtemps, il faut effectivement traduire toute la culture, et pour cela nous n'avons que les mots de l'original et les mots que l'on va inventer ou utiliser pour la traduction.

HÉDI KADDOUR

À moins que l'une d'entre vous ait envie de réagir à ce que vient de dire Frank, j'aimerais tout de suite parler de la traduction du rythme.

Je peux partir humblement d'une expérience que j'avais faite moi-même quand j'ai essayé de traduire des *maqâmât*, des récits médiévaux de Badi al-Zaman qui sont écrits en arabe dans ce qu'on appelle le *sajr*, c'est-à-dire une prose avec des cellules métriques, des rimes et des assonances. Si l'on essaie de faire cela de façon stricte, on obtient en français, pour les effets métriques et les assonances, ce que j'appelle gentiment un "effet de machine à coudre", parce qu'on n'a plus du tout la même image ni la même sensation de la métrique qu'au XIX<sup>e</sup>. Donc, la grosse difficulté, après la première tentative de traduction, a été de trouver autre chose pour rendre ce rythme de la *maqâmât*, qui est en même temps de l'ordre du picaresque. Bien sûr j'avais choisi les *maqâmât* les plus lestes, les plus éthyliques et les plus baisantes. Il y en a quand même quelques-unes. Au fond, le texte qui m'a aidé à traduire ces *maqâmât* dans leur vivacité et leur désinvolture, c'est un texte plus ancien que mon français actuel, mais plus récent que la langue des *maqâmât* : *Le Neveu de Rameau*, de Diderot. La langue de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*. Je l'ai relu à voix haute pour essayer de trouver le bon simulacre qui pouvait faire passer les *maqâmât*, pour des lecteurs français d'aujourd'hui, dans ce qu'elles avaient de fondamental pour moi, c'est-à-dire leur inventivité, leur vivacité et leur allant.

#### REGINA KEIL-SAGAWA

J'aimerais intervenir sur le rythme, car c'est très intéressant. Habib Tengour, le poète-auteur algérien, a traduit aussi les *maqâmât* à sa manière, et c'était le premier roman que j'ai eu à traduire en 1993 de la littérature maghrébine, *L'Épreuve de l'Arc*. Ce livre raconte l'histoire de deux étudiants dans les hammams de la ville d'Alger, le tout sur toile de fond de l'*Odyssée* et des *maqâmât*. Tengour a parsemé le texte d'alexandrins et d'allitérations. J'ai compté les syllabes et les accents et j'ai essayé de reprendre les alexandrins en allemand tant bien que mal – assez bien, souvent. Mais les *maqâmât* sont aussi une critique sociale. Ce n'est pas un récit, ce sont des observations et des petits instants. Les critiques, en Europe et en Allemagne, à l'époque, n'étaient pas du tout préparés à un texte qui cassait la frontière des genres. On a reproché, et même dans un journal assez réputé, comme la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, qui correspond au *Monde*, au texte d'Habib Tengour d'être aussi incohérent et chao-

tique que la situation politique de l'Algérie de l'époque, et que c'est seulement au dernier tiers du texte qu'il y avait une sorte de récit linéaire. Cela m'a beaucoup révoltée. Voilà ce qui peut arriver quand on s'évertue, non pas en tant que traducteur traditionnel, mais en tant que traducteur en langue française, à essayer de faire résonner les *maqâmât* dans son propre français maghrébin.

HÉDI KADDOUR

Surtout que si l'on traduit en alexandrins – j'en avais déjà discuté avec Habib –, on passe à côté. Parce que, encore une fois, l'alexandrin, aujourd'hui, est perçu comme une machine à coudre.

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Mais c'est un alexandrin ici et là, toutes les trois pages.

HÉDI KADDOUR

Même ici et là, on appelle ça des vers blancs, et c'est catastrophique en général.

FRANK WYNNE

Même Racine, nous ne pouvons pas le traduire en alexandrins, parce qu'en anglais l'alexandrin a toujours été la machine à coudre de la mauvaise poésie. Ce sont des comptines d'enfant, rien de plus. En ce qui concerne la francophonie, il a fallu faire pas mal de recherches, mais si on prend les deux livres que j'ai traduits de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, c'est un griot qui raconte l'histoire. En fait, ce n'est pas vraiment un griot africain, mais plutôt une sorte d'Homère, donc je me suis fié beaucoup plus à une traduction de Christopher Logue de l'*Illiade* qu'à autre chose. Christopher Logue avait fait une traduction partielle de l'*Illiade*, il y avait passé soixante ans. Ce n'est pas du tout fidèle aux mots d'Homère. En revanche, il y a des anachronismes. C'est une façon de briser les choses. J'ai aussi demandé la permission à Kourouma, qui était toujours vivant à l'époque, d'y introduire plus de mots en malinké qu'il n'y en avait dans le français, parce qu'il me semblait qu'il y avait des mots qui, si je les traduisais en anglais, perdaient de leur puissance. Ce n'était pas de l'exotisme, c'était pour garder le rythme. Comme



vous, je lis toujours à voix haute. Très souvent, je relis à voix haute et je me dis : “Dans cette phrase, il y a une syllabe de trop, ou il faut une syllabe de plus.” C’est très important pour moi.

Dans *Allah n’est pas obligé*, le narrateur, Birahima, est censé être un enfant soldat ivoirien qui se trimballe avec des dictionnaires, des lexiques, des glossaires de langues de la francophonie. Je me suis mis en contact avec l’ONG Human Rights Watch pour leur demander s’il n’y avait pas des interviews enregistrées d’enfants soldats de Sierra Leone qui, eux, parlent anglais. Ce n’était pas pour reproduire ce qu’ils faisaient, mais pour avoir le sens de la cadence, des rythmes, de leur façon de parler. Là aussi, Kourouma n’est pas en train de créer un enfant vraisemblable. En tant que narrateur de dix-douze ans, comme il dit, il en sait beaucoup trop sur la politique et la situation en Afrique de l’Ouest. Mais je voulais avoir en tête la voix des enfants anglophones d’Afrique, au lieu d’essayer de créer à partir de rien une voix qui aurait pu paraître celle d’un enfant anglais. Ce que je voulais à tout prix éviter.

#### YASMINA MELAOUAH

La question du rythme est mon premier souci, pas seulement dans le cas des écrivains francophones, mais en général dans toute traduction. En prévision de cette table ronde, j’avais préparé, pour gérer un peu l’angoisse, un petit glossaire que j’avais appelé “pour que tu ne te perdes pas dans le postcolonial”, et une des entrées de ce glossaire était l’écoute. J’enseigne la traduction à l’université et à l’école de traduction de Milan. Dans mon travail de traductrice, le moment de l’écoute du texte est vraiment de la plus grande importance, et c’est ce que j’essaie de transmettre à mes élèves, parce que je vois souvent que les traducteurs débutants – ce qui me fait sourire et m’inquiète un peu –, ont tendance à sauter tout de suite vers le texte traduit. C’est comme si le regard sur le texte, ce moment d’écoute du texte original, était un moment que l’on essayait de faire passer très vite. L’écoute du texte est justement le moment où j’essaie de saisir sa musique secrète et de saisir les contours de ce que l’on appelle le “corps sonore” du texte. C’est un moment que j’aime beaucoup et que j’appellerai de “passivité vigilante”, où l’on est vraiment silencieux, passif mais en pleine conscience, à essayer de saisir les bruits les plus menus du texte qui vont au-delà du sens, de la valeur édi-

toriale, politique, idéologique, littéraire du texte et des enjeux post-coloniaux. C'est un moment de solitude et de dialogue silencieux, muet, et c'est d'une bonne écoute du texte et ensuite d'une bonne écoute de sa propre langue, donc une écoute dehors et dedans, c'est de ce moment où tout s'arrête qu'à mon avis peut jaillir une traduction qui fonctionne. Je vais dire des choses assez banales, mais, de mon point de vue, une traduction marche quand on a réussi à équilibrer les deux rythmes, le rythme que l'on a entendu du texte et le rythme de sa propre langue. C'est de ce moment d'écoute que jaillit pour moi le rythme.

Dans le cas des écrivains postcoloniaux, c'est d'autant plus important que le discours autour de la traduction est très fort, parfois même bruyant, et je pense qu'il faut avoir assimilé tout le discours post-colonial francophone, littérature-monde, etc., puis, à un moment donné, le mettre de côté et s'enfermer dans une chambre idéale dans une sorte de silencieux face-à-face avec la page, un peu comme le coussin sur lequel les gens font la méditation, qui reproduit un espace où tout se concentre. La page est comme le coussin où l'on est pleinement conscient, et où l'on va vraiment essayer de trouver cette musique et ce rythme intérieur au texte.

Chez les écrivains postcoloniaux, la dimension la plus importante qui façonne le rythme est la dimension de l'oralité. J'ai eu la chance de traduire *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais, comme vous le savez, et *Meursault, contre-enquête* de l'écrivain algérien Kamel Daoud. Ce sont deux romans qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre. *Solibo Magnifique* est paru en 1988 et *Meursault, contre-enquête* en 2014. Solibo Magnifique, le héros de Chamoiseau, est un conteur qui meurt étranglé par la parole. Le personnage de Solibo représente le conteur d'une littérature orale qui se confronte avec le narrateur écrivain, Chamoiseau lui-même, qui au contraire est défini comme le marqueur de parole. Tout le roman est façonné par cette oralité, par la présence d'un personnage qui parle. Dans *Meursault, contre-enquête*, de Kamel Daoud, on est à Alger où le frère de l'Arabe tué par Meursault dans *L'Étranger* de Camus, est assis dans un café et parle. Tout le roman est un long monologue/dialogue avec un étudiant qui doit écrire une étude à propos de *L'Étranger*. C'est un long monologue où l'on doit vraiment suivre le rythme de sa parole.

Dans deux endroits aussi différents que l'Algérie et la Martinique, j'ai dû me confronter avec cette dimension du parler et de la parole, ce qui implique une démarche très pointue sur sa propre langue pour essayer de rendre ce que j'appelle la "vérité de parole". Très souvent, dans les traductions, même quand on est censé reproduire l'oralité, on a l'impression que l'on emploie des mots qui ne sont pas passés par les bouches. Je répète à mes élèves, les pauvres, qui entendent toujours la même chose : "Employez des mots qui sont passés par vos bouches, et d'autant plus quand on doit travailler avec l'oralité, pour trouver un rythme qui ait une cohérence en soi, et pas seulement des mots mis l'un à côté de l'autre."

HÉDI KADDOUR

La difficulté, c'est qu'il faut les deux : que ça parle à l'oreille et que ça tienne à la page. Il faut trouver le bon simulacre.

YASMINA MELAOUAH

C'est artificiel.

HÉDI KADDOUR

C'est de l'ordre du simulacre.

FRANK WYNNE

Ce sont des voix qui sont artificielles, mais qui doivent paraître vraisemblables, et à la page et à l'oral. Dans *Le Village de l'Allemand* de Boualem Sansal, il y a deux voix, un personnage qui est de la cité, l'autre qui travaille dans une multinationale. Dans *Harraga*, il y a deux voix : celle de Lamia d'un côté, qui est très intelligente, qui a lu énormément, qui connaît l'histoire non seulement de l'Algérie mais de la France, etc., et celle de Chérifa qui ne connaît rien de rien, à part "Star Academy" et des choses de ce genre. Mais c'est vrai qu'il faut des voix qui paraissent vraisemblables, et pour cela je lis toujours les dialogues à haute voix, parce que, très souvent, quand on lit à haute voix, on se dit : "Personne ne pourrait dire ça, dans aucune culture." Donc, il faut trouver un moyen de le rendre. Tu as dit qu'il faut d'abord écouter, avoir une passivité vigilante. Cela me paraît essentiel. Certains de mes confrères, en Angleterre, m'ont dit : "Non, je me lance directement, je ne lis même pas le bouquin avant, je veux

être surpris.” Cela m’a sidéré. Vous allez être surpris parce qu’à la fin vous allez dire : “Quelle merde j’ai fait !”

(Rires.)

Je lis une première fois pour le plaisir, en essayant de mettre dans le parking mon cerveau qui veut toujours savoir : “Qu’est-ce que je pourrais dire là ?” Je relis, et à ce moment-là je commence à me dire : “J’entends des choses.” Et ce n’est qu’à partir d’une troisième ou d’une quatrième lecture que je me permets de faire autre chose, sinon je n’ai pas la sonorité, je n’ai pas la musique de la parole dans ma tête avant de commencer.

YASMINA MELAOUAH

Moi, ça m’arrive très souvent... Ça n’a rien à voir avec les postcoloniaux, mais j’ai retraduit *Le Grand Meaulnes* de Fournier et j’étais vraiment angoissée, parce qu’à la troisième réécriture, à un moment donné j’ai dit : “Là, ça sonne.” Tout à coup, j’ai entendu qu’il y avait du rythme, mais c’était à la troisième relecture.

FRANK WYNNE

J’ai regardé ce matin, juste avant de venir, la traduction dans le document Word de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, de Kourouma. C’était la troisième révision. Tout ce qui a été changé est en rouge, l’original et la deuxième version sont en noir. Franchement, il y a du rouge partout, c’est complètement réécrit.

REGINA KEIL-SAGAWA

J’ai beaucoup aimé ton image de la méditation ; il faut bien méditer le texte, le cogiter, avant d’essayer de le traduire. Il y a une citation d’Abdelwahab Meddeb, qui est précisément le fils du grand mufti de la Zitouna, la fameuse mosquée de Tunis, et qui a dû s’imbiber de cela en entendant son père psalmodier, qui dit : “La voix qui porte la parole est à l’origine de l’écriture, mais dans la physique de l’écriture cette voix est absente. Mon ambition est de chercher à déposer la voix, plus encore la respiration qui l’antécède, dans la phrase écrite.” Il y a la voix et il y a la marche, il y a le souffle du promeneur chez Meddeb : “Quand j’écris, je sens ma main guidée par le rythme de la marche dans le labyrinthe. C’est le souffle même du promeneur que tente de reproduire la musique de la phrase. Ceci est agencé

par la compression et la dilatation.” Je ne sais pas si vous avez lu les premiers livres d’Abdelwahab Meddeb, *Phantasia* ou *Talismano*. On entre effectivement dans un effet de transe quand on lit ça, et le traducteur allemand de Meddeb est le poète allemand Hans Thill qui a essayé de le reproduire avec un allemand fortement imprégné du style de Hölderlin. C’est très intéressant de pouvoir remonter très loin en arrière.

HÉDI KADDOUR

Est-ce que tu as d’autres exemples, dans tes propres travaux de traduction ?

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Absolument. J’ai un très bel exemple de Youssef Amine Elalamy, le président du Pen marocain, qui avait essayé de faire quelque chose du genre Oulipo. Maintenant, c’est un roman, *Amour nomade*. À l’époque, c’était juste intitulé *Nomade, un roman dans la ville*. Ce n’était pas du tout destiné à être publié. Une réflexion sur ce qui se passe avec l’écriture dans le sable ou dans l’eau. Une réflexion aussi sur la futilité de toute écriture. Le texte français n’existait que sur une disquette word, le tout était traduit en arabe sur des grands panneaux et faisait le tour du monde. Il y avait des installations à Marrakech, à Rotterdam et à Cologne, et ma traduction allemande était uniquement destinée à être entendue – la puce à l’oreille pour ainsi dire – par le public qui se baladait. Il y avait dix-sept chapitres en dix-sept endroits différents d’une ville. On donnait un mode d’emploi pour lire et pour traduire, au début du livre : “Voici une histoire entièrement écrite avec de l’eau, de celle qui tombe du ciel en battant des mains et que les vents, poussés par le vent, font balançoire. Cette histoire, on la tient de quelqu’un qui l’a entendue raconter par quelqu’un dans son sommeil. Il faut la lire comme on boit du thé, à petites gorgées, pour en apprécier tout l’arôme et éviter de se brûler la langue.” Voilà donc la clé : il faut la lire comme on boit du thé, à petites gorgées, parce qu’effectivement toute cette histoire était entrecoupée, c’était au rythme de la phrase et de la respiration. Pour la première fois de ma vie, j’ai été amenée à traduire de virgule à virgule les images telles qu’elles venaient, pour ne pas trahir l’idée de l’auteur, et cela a donné quelque chose de très pertinent, mais

aussi d'assez étrange en allemand, un texte comme je n'en ai jamais traduit d'autre.

HÉDI KADDOUR

Qu'est-ce que tu as été amenée à faire à la langue allemande ?

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Elalamy est aussi professeur de design et de communication visuelle à l'université de Rabat, et c'était important de ne pas changer le rythme dans lequel arrivaient les images, même si normalement on modifie la syntaxe quand on traduit du français vers l'allemand. J'ai suivi quasiment au pied de la lettre le texte en français. On n'avait pas la possibilité de faire des notes en bas de page, parce qu'il n'y avait pas de pages. Ce qui n'était pas évident par rapport à des termes comme la lettre *alif*. "Les paniers étaient debout comme des *alifs*." Comment expliquer à l'auditeur ce qu'est qu'un *alif*? Ou le *qalam* qui est le stylo ou la plume, le roseau qui était le troisième personnage important dans le roman? J'ai fermé les yeux et j'ai traduit dans une espèce d'état second. J'ai lu et relu ce livre jusqu'à ce que chaque accent soit à sa place pour mon écoute. Je ne sais pas ce que je peux dire de plus.

HÉDI KADDOUR

Je reviendrai sur quelque chose que l'on a abordé très furtivement : est-ce que vous faites – et comment faites-vous, si vous le faites – parler l'étranger dans votre langue ? Est-ce que vous en venez à écrire une langue qui a été travaillée par son rapport à l'étranger ? Je ne suis que traducteur occasionnel, mais j'aime bien, de temps en temps, en particulier quand je traduis des poèmes, faire parler presque littéralement la langue d'origine dans la langue française, et j'ai le sentiment parfois de pouvoir, comme le disait l'un d'entre vous tout à l'heure, réactiver en quelque sorte les ressources de cette langue. À ceci près que ce que je fais quand je suis traducteur n'a rien à voir avec les réflexions que je peux faire à mes traductrices. Par exemple, quand je discute avec Teresa Fagan, ma traductrice anglaise, et Grete Osterwald, ma traductrice allemande... À Teresa, je dis toujours : "*Speak in your voice*." J'aurais horreur qu'un lecteur anglophone ait le sentiment soudain de se trouver devant du français traduit. Mais c'est l'inverse de ce que parfois, quand je traduis, je

peux faire. Ou même lorsque j'écris, puisque, lorsque je fais parler un personnage germanophone, par exemple, je ne fais pas du tout de transposition. Quand un personnage doit dire : "*Morgenstund hat Gold im Mund*", je ne traduis pas du tout par : "La fortune appartient à ceux qui se lèvent tôt", j'utilise en français l'expression littérale : "L'heure du matin a de l'or dans la bouche." J'ai le sentiment d'enrichir dans la trame romanesque les ressources de la langue française par l'introduction d'une image nouvelle à l'intérieur de la langue française.

#### FRANK WYNNE

Il m'arrive de plus en plus d'utiliser des mots étrangers, tout simplement pour ne pas avoir à apprivoiser la langue. Du moment que je suis absolument sûr que la première fois que je vais les utiliser, ça va être compris dans le contexte, pour moi c'est utile. Il m'arrive aussi beaucoup plus souvent – pas toujours – de traduire des idiomes, des images, de façon tout à fait litt... enfin, pas tout à fait littérale : j'en fais quelque chose en anglais, mais je garde l'image, alors l'image existe en anglais, mais elle est complètement différente. Par exemple une expression qui normalement se traduit par cela. Mais le traduire par cela, ça veut dire qu'on a quelque chose d'usé et qui a un sens beaucoup plus anglais, qui a toute une connotation en anglais. Quand on utilise des proverbes, je les prends et j'en fais des proverbes anglais. Il faut un certain style pour faire des proverbes en anglais, il s'agit d'une langue archaïque, mais je préfère faire cela que d'aller retrouver un proverbe plus ou moins analogue en anglais mais qui fait vieille mémère dans le Kent en Angleterre qui dit : "Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras." À mes relecteurs, je dis : "Je sais que le proverbe existe, mais je ne veux pas l'utiliser. Je veux faire ceci, parce que je veux que ce soit quand même différent."

#### HÉDI KADDOUR

Je peux renchérir. Dans *Les Prépondérants*, j'avais un proverbe qui signifie : "Les événements du jour sont comme les herbes folles." Grete Osterwald me dit : "Je n'ai pas réussi à retrouver ce proverbe. Je vais le traduire comme ça, mais je n'ai pas réussi à le retrouver." Je lui ai dit : "Cela ne m'étonne pas. – Pourquoi ? – Parce que je l'ai inventé."

(Rires.)

Les traducteurs ne sont pas les seuls à inventer des proverbes, les auteurs aussi !

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Le cas de Sansal... enfin, je veux dire, de Khadra est très intéressant et significatif. J'ai traduit une quinzaine de livres de lui. Une fois sur deux, quand j'ai cherché dans Google comment traduire, ou si même cela existait, je suis tombée sur des blogs de lecteurs qui ont dressé des listes des expressions de Khadra qu'ils ont bien aimées. Et je suis très contente de me trouver ici avec vous, parce que je voulais vous poser cette question : qu'est-ce que vous avez fait et qu'est-ce que vos éditeurs ont fait avec cette jubilation parfois un peu exubérante, ce pathos linguistique de Yasmina Khadra ? Il dit : "Je suis originaire d'une longue dynastie de bardes touaregs." Il y a toute l'oralité, le langage fleuri qui est derrière, qui se conjugue avec le français qui est déjà plus fleuri que l'allemand. L'italien, ça peut aller, mais l'anglais est aussi sobre que l'allemand.

FRANK WYNNE

Surtout quand on parle d'émotions, de guerres, de cœurs brisés... Pour les Anglais il faut être stoïque, rigide, parce que, comme ça, c'est franchement navrant. Alors que Khadra, c'est pourpre. Mais, pour moi, c'est sa voix, il faut suivre sa voix, et il y a une jubilation dans sa façon de parler. L'éditeur avait quitté la maison d'édition avant que je ne rende la traduction. Je l'ai rendue à quelqu'un qui ne connaissait pas du tout l'œuvre de Khadra, qui l'a lue et qui m'a dit : "C'est un peu particulier" ! J'ai dit : "Ben, oui." Et lui : "Bon, d'accord."

(Rires.)

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Et tu l'as traduit pour plusieurs éditeurs ?

FRANK WYNNE

Non, je l'ai traduit pour un seul éditeur en Angleterre, Heinemann, parce qu'ils avaient publié ce que j'appelle la "trilogie de guerre" qui n'a rien à voir avec son expérience personnelle, *Les Hirondelles de Kaboul*, *Les Sirènes de Bagdad*, *L'Assaut*. Ce qui était intéressant



dans le monde anglophone, c'est que le fait de s'appeler Yasmina Khadra lui donnait une sorte de permis de parler des guerres dans le monde arabe, même si ce n'était pas *son* monde arabe, parce que, pour les Anglais qui ne connaissent pas vraiment, ce n'est qu'un seul monde, donc il avait le droit de passer de l'un à l'autre. J'ai préféré ses livres sur l'Algérie et qui parlent de lui.

#### HÉDI KADDOUR

Puisque l'on parle d'un auteur que vous avez tous les trois traduit, je pense, j'en profiterai pour vous interroger sur le statut de ces traductions, au regard de ce que l'on pourrait appeler les exigences de la littérature dans vos pays respectifs – étant entendu, pour dire les choses calmement, que le statut en langue française de Yasmina Khadra, n'est pas du tout celui d'un auteur littérairement reconnu, le dernier avatar étant une sérieuse descente en flammes dans *Le Monde*, il y a quelque temps, l'auteur lui-même se désolant de n'avoir jusqu'à présent obtenu aucune de ces consécration qui construisent l'auteur littéraire dans la France du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup>. Est-ce qu'il en est de même dans vos propres pays, ou est-ce qu'on assiste à un autre phénomène, une littérisation, si j'ose dire, de l'auteur en traduction dans les pays étrangers ?

#### YASMINA MELAOUAH

J'ai traduit seulement *À quoi rêvent les loups*, de Yasmina Khadra, il y a longtemps. Puis il a changé de maison d'édition, et il a été retraduit. Je suis assez d'accord avec ce que Frank disait à propos de son statut. J'en profite pour m'écarter de ta question et en soulever une autre qui me laisse perplexe quant au statut, justement, de certains écrivains, disons postcoloniaux. Parce que c'est plus simple, dans le marché du livre, en Italie en tout cas, j'ai l'impression qu'on leur demande d'incarner une position politique, idéologique, par rapport à l'islam ou par rapport au témoignage. Aux écrivains algériens, on demandait toujours de porter un témoignage sur la décennie noire, sur le terrorisme en Algérie. Très souvent, cette sorte de stéréotype qu'on leur impose, ce risque du paternalisme, est la part d'ombre de l'attitude postcoloniale. Je veux partager avec vous un exemple qui m'a beaucoup frappée. Il y a deux mois, en septembre, j'étais à un très beau festival de littérature qui se déroule à Bellinzona, qui s'ap-

pelle Babel, et qui s'intéresse souvent à des littératures de mixité, au métissage, à l'hospitalité langagière, etc. On a eu des éditions consacrées aux Caraïbes, d'autres consacrées à la Palestine. Cette année, c'était une édition "*Greater London*", consacrée aux écrivains basés à Londres, mais qui viennent des quatre coins du monde. Il y avait une Chinoise qui écrit en anglais, des écrivains d'origine jamaïcaine, deux frères d'origine soudanaise. Lors de la table ronde, l'un de ces deux frères a cité la madeleine de Proust, en parlant de ses écrits, de ce texte, etc. À la fin de la table ronde, on est sorti. J'étais avec une dame très intelligente, journaliste, écrivaine, très engagée, très post-coloniale, disons.

(Rires.)

Elle était fâchée, elle m'a dit : "Il a cité Proust, il aurait bien pu citer des écrivains du Soudan qui sont sûrement très intéressants." J'ai eu comme un déclic, je me suis dit : "On est encore dans cette attitude un peu paternaliste, ou celle que j'appelle le syndrome du routard qui veut aller dans tous les coins du monde et veut trouver le pittoresque." C'est comme si on voulait que ces deux frères soudanais correspondent à l'image que nous avons d'un écrivain soudanais et qui ne peut pas citer la madeleine de Proust, mais doit citer sa tradition littéraire. C'est un peu cela, le risque, et je reviens à la question de Hédi. Quand j'ai interviewé Kamel Daoud, j'ai fait l'erreur typiquement ethnocentrique de lui poser des questions à propos de l'Algérie, qui est d'ailleurs un sujet assez présent dans *Meursault, contre-enquête*. Il n'y a pas seulement la contre-écriture de *L'Étranger*, il y a aussi toute une réflexion sur l'indépendance, les années d'après l'indépendance en Algérie, la montée de la peste verte, etc. Je l'ai évidemment interrogé sur ce sujet. Il s'est un peu fâché et m'a dit : "Cela ne m'intéresse pas. Quand j'écris, je ne pense pas à ce sujet-là." J'y ai vu, en quelque sorte, le refus d'être toujours obligé d'être un écrivain qui porte un témoignage, ou qui nous intéresse s'il incarne un point de vue politique ou idéologique. On ne pose pas la même question à un écrivain hexagonal ou à un écrivain italien.

FRANK WYNNE

C'est tout à fait le cas en Angleterre. Déjà, pour répondre à ta question, Yasmina Khadra n'est pas considéré comme un écrivain très littéraire en Angleterre. Par contre, tout ce qui est traduit en langue anglaise est considéré comme plus littéraire que les *middle-*

*grade novels* écrits en anglais, parce que si c'est traduit, ça doit être difficile et ça doit être littéraire. C'est pour cela que les traductions ne représentent que 3 % des publications. Ce que tu viens de dire est absolument exact. Non seulement les éditeurs anglo-américains, mais le lectorat anglo-américain, veulent des écrivains étrangers des histoires que l'on connaît d'eux : si vous êtes du Chili, je veux un roman sur Pinochet. Si vous êtes d'Argentine, je veux les années de plomb. Si vous êtes d'Algérie et que vous n'écrivez pas sur l'islamisme, etc., mais alors qu'est-ce que vous faites ?! Alors que Ian McEwan ou David Mitchell peuvent avoir des romans qui se passent au Japon, on n'a rien contre. Mais à propos de Patricio Pron qui est espagnol [*argentin*] mais qui écrit sur l'Allemagne parce qu'il vit en Allemagne, on m'a dit : "On ne veut pas qu'un Espagnol nous explique l'Allemagne" !

(*Rires.*)

C'est très difficile. Les trois romans de guerre de Khadra ont fait un tabac, parce qu'on attendait de quelqu'un de préférence arabe qu'il nous donne une explication plutôt facile sur les guerres et ce qu'il faut en faire. On attend de lui ce que l'on attendait de Khaled Hosseini. Pour *Les Cerfs-Volants*, ça va. Mais ensuite, si vous voulez écrire autre chose, ça ne nous intéresse pas tant.

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Khateb Yacine disait en 1985, déjà, qu'avec la guerre l'Algérie, finalement, devenait commerciale, même sur le plan littéraire.

(*Rires.*)

Il se référait à la parution de son roman *Nedjma* au Seuil en 1956, qui ne serait jamais paru si vite que ça sans la guerre d'indépendance et qui a été même traduit en allemand en 1957. Ensuite, Khateb n'a plus été traduit en allemand. Si l'on regarde du côté allemand, c'est très significatif parce que c'est exactement ça : les premiers prix littéraires, pour des auteurs du Maghreb en Allemagne, ça a commencé en 1989. Les onze prix qui ont été remis sont des prix de bonne volonté, des prix pour la pauvre femme opprimée dans l'Islam, des prix qui suivent toujours l'actualité politique, des prix par rapport à l'exil, l'islamisme. En 1989, Assia Djebar a eu le LiBeraturPreis, un prix donné par une église œcuménique pour les femmes du Sud qui font la libération par le biais de la littérature.

HÉDI KADDOUR

Ça a dû lui plaire, ça...

REGINA KEIL-SAGAWÉ

Mon premier prix littéraire était pour *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag. C'était un prix partagé entre Azouz et moi, mais c'était un prix donné par la Deutsche Welthungerhilfe, par l'aide allemande contre la faim dans le monde. Puis on a deux fois le prix de la Paix des libraires allemands pour Assia Djebar et Boualem Sansal. Pour Assia Djebar, c'était en 2000, un peu pour clore la décennie noire en Algérie, pas du tout pour le côté littéraire de son œuvre, mais pour son engagement pour la pluralité et pour la situation de la femme. Même chose pour Leïla Marouane, avec *Ravisseur*. Tahar Ben Jelloun a reçu un prix très obscur en 2011, donné par Osnabrück, d'un côté à l'association pro Asyl et d'autre part à Ben Jelloun pour *L'Islamisme expliqué à ma fille*. Cela montre très clairement que l'on ne donne pas les prix en fonction de l'œuvre littéraire des auteurs, mais en fonction des problèmes politiques du moment. On a toujours un intérêt ethnographique et documentaire envers les littératures du Maghreb et pas du tout envers ce qui est la plus-value esthétique. Ce n'est peut-être pas tellement différent en France. Mohammed Dib, en 1993, a fustigé le fait que l'on attend toujours des "tajines bien de chez eux" des écrivains du Maghreb. À Paris même, il a écrit : "Nous ferons toujours partie de ces émigrés ou de ces bohémiens qui campent aux abords d'une ville et qui sont soupçonnés de voler les poules de l'autochtone, et qui sont preneurs de ces prix littéraires qui ne trouvent pas preneurs et dont nous honorent des jurys aussi magnanimes qu'obscurs." Mohammed Dib, potentiellement nobélisable...

FRANK WYNNE

Il y a des lecteurs et même des éditeurs qui veulent que la littérature leur explique le monde, mais on veut aussi des choses colorées, on veut de la couleur locale. C'est très paternaliste. J'aime beaucoup les livres d'Alain Mabanckou, mais s'ils se passaient aux États-Unis où il vit, ce ne serait pas publié en Angleterre. Ça l'est parce que ça se passe dans des maquis, avec des personnages très colorés, des saveurs... C'est vrai qu'il y a un lectorat qui veut qu'on lui présente

quelque chose de différent, d'exotique, plutôt que quelque chose de difficile, d'ordinaire, etc.

#### HÉDI KADDOUR

Ce qui n'est pas le cas en France, en général, quand il s'agit de littérature étrangère. On reçoit souvent des œuvres qui sont présentées comme de très grande qualité littéraire. Elena Ferrante, par exemple, ou l'Américain qui a été traduit à la rentrée 2015, James McBride, qui était un remarquable bouquin sur la guerre de Sécession et qui a fait l'objet d'une assez forte demande en France parce qu'il a été reconnu par ce que l'on appelle cet actant mystérieux mais auquel l'édition française croit dur comme fer, le bouche-à-oreille. C'est le bouche-à-oreille qui a porté ce bouquin de McBride.

#### FRANK WYNNE

Ce dont rêvent les éditeurs anglo-américains, c'est le bouche-à-oreille. Mais pour cela, ce qu'ils veulent, c'est *L'Élegance du hérisson* qui n'a rien à voir avec l'expérience de quiconque. C'est une espèce d'allégorie qui rassure le monde, c'est sympa, c'est gentil, je n'ai rien contre, mais ça s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires en anglais. C'est vrai que chez nous, que ce soit Murakami ou Elena Ferrante, il y a de faibles chances qu'il y ait une critique dans les journaux quand il s'agit de littérature traduite. S'il y a une critique, on ne dira rien sur le fait que c'est traduit, on ne dira rien du traducteur. Ou sinon, pour dire que la traduction est mauvaise, sans même avoir recours à la langue originale. On va dire : "J'ai trouvé ça inélégant." À moins de lire le livre dans la version originale, vous ne le savez pas ! Quand j'ai traduit Houellebecq, il m'a fallu bien des efforts pour ne pas le rendre élégant, parce que c'est très plat dans l'original. Il fallait que ce soit très plat. L'éditeur vient me voir et me dit : "Mais c'est très plat !" Oui, c'est exprès, c'est fait pour. Ce n'est pas un styliste.

#### REGINA KEIL-SAGAWÉ

Un mot peut-être encore, pour dire quelque chose de positif sur l'Allemagne : on peut observer une évolution. En 1986, quand Wole Soyinka a eu le prix Nobel, le rédacteur en chef du feuilleton littéraire de la très réputée *Zeit* a écrit : "*Nun war also ein Afrikaner*

dran. *Mir soll's recht sein, wenn sich daraus nicht die Verpflichtung ableitet, den auch noch zu lesen.*”, “Maintenant, le prix est donné à un Africain. Tant pis. Après tout, on n’est pas obligé de le lire” !

(Rires.)

Trente-trois ans après, on a quand même une institution comme la Maison des cultures du monde à Berlin qui a institué un prix littéraire destiné de façon exclusive aux traductions littéraires. Ce ne sont pas seulement des prix décernés aux traductions littéraires d’auteurs du Sud, mais du monde entier. Sur les huit prix qui ont été décernés jusqu’à aujourd’hui, hormis un Russe, un Israélien, un Roumain, cinq ont des racines mixtes. La *short list* du deuxième prix comprenait Yasmina Khadra avec *Ce que le jour doit à la nuit*, et Claudia Kalscheuer, qui est ici, je crois, avec la traduction de Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*. Elle a eu le prix. On peut voir que de Wole Soyinka à Marie NDiaye, en trente-trois ans, il y a eu une évolution vers un peu plus d’ouverture intellectuelle en Allemagne. Mais c’est un chemin long, et difficile.

#### HÉDI KADDOUR

En même temps, je me demande si nous ne sommes pas en train de parler d’une chose du passé et si le prix Goncourt décerné à Leïla Slimani n’inaugure pas une nouvelle forme de littérature et d’origine de l’écrivain dans le roman contemporain de langue française. Je pense qu’il y a quelque chose qui est en train de changer, dont nous ne voyons pas très bien encore les contours exacts, mais il y a un monde entre la façon dont Assia Djebar, au fond, se croyait obligée de parler des sultanes, dans *Ombre sultane*... Elle était dans l’ambivalence, c’est-à-dire qu’elle était reconnue comme un écrivain de plein exercice, mais elle jouait également sur une certaine forme d’exotisme. Aujourd’hui, il y a un monde entre Assia Djebar et la très jeune et très forte Leïla Slimani qui trace son chemin sans trop se préoccuper de ce qui pouvait se passer autrement.

#### FRANK WYNNE

Ce qui me déprime souvent dans l’édition anglo-américaine, ce qui n’a pas toujours été le cas, le monde de l’édition de l’après-guerre en Angleterre, ce sont surtout des Européens. C’étaient William Heinemann, George Weidenfeld, André Deutsch, qui publiaient des

traductions. Il y avait plein de traductions, tous les grands auteurs de l'après-guerre étaient publiés. Maintenant, ce qui me déprime, ce n'est pas qu'on ne publie pas les traductions, mais on ne publie plus des auteurs, on publie des livres. C'est-à-dire qu'on publie un livre et, à moins que ça marche franchement, on laisse tomber.

#### HÉDI KADDOUR

J'introduirais un bémol. Par exemple, Yale avait publié mes poèmes il y a quelques années, et là ils ont tenu à prendre la publication du roman.

#### FRANK WYNNE

Oui, mais il y a quand même une grande différence entre les éditions académiques qui sont subventionnées et la grande édition qui n'a pas de subvention, et si ça ne marche pas, ça ne marche pas. C'est vrai que sans les éditions universitaires américaines, il y a toute une littérature qu'on ne connaîtrait pas du tout. Il y a toujours de grandes collections, non seulement chez Yale, mais chez Cornell, etc., où la traduction est prisée, où l'on valorise l'auteur. Ce n'est pas tant du fait des éditeurs, mais en Angleterre et aux États-Unis, maintenant, c'est le représentant des ventes qui vient et qui dit : "Je suis désolé, mais..."

#### HÉDI KADDOUR

Les maisons d'édition, souvent, se séparent de leurs grands éditeurs parce qu'ils ont cinquante-huit ou soixante ans et qu'ils leur coûtent trop cher. Ils les mettent à la porte et gardent des gens beaucoup plus jeunes qui gagnent deux fois moins.

#### YASMINA MELAOUAH

Pour revenir à ce que tu disais, ce sont des indices de ce qui se passe sous nos yeux, je crois. J'ai de plus en plus l'impression que l'on va vers une sorte de littérature mondialisée, un peu comme les Starbucks, c'est-à-dire identique partout dans le monde, où l'on boit le même café, avec des romans internationaux, faciles à traduire. En Italie, c'est un phénomène que l'on voit de plus en plus : de jeunes écrivains assez dynamiques qui écrivent des romans en pensant à la facilité de la traduction.

HÉDI KADDOUR

Tu as des noms ?

YASMINA MELAOUAH

Non, je ne peux pas... parce que je dois rentrer chez moi !

HÉDI KADDOUR

C'est là où c'est intéressant, il faut des noms ! Je peux vous dire qu'en France il y a Beigbeder, mais ça ne marche pas non plus.

YASMINA MELAOUAH

On en a en Italie. Je ne vais pas dire Baricco, parce que c'est banal... mais c'est ce genre d'écriture, dont le rôle est de donner l'impression d'être intelligent, même si c'est absolument vide. C'est vraiment de la littérature faite pour être traduite, il n'y a pas beaucoup de spécificités qui font obstacle à la traduction. Ce sont souvent des romans qui sont pensés pour devenir des films. Ce qui me chagrine, c'est qu'ils convoient une sorte de pensée unique aussi. C'est une littérature mondialisée qui se fait l'interprète d'une pensée complètement nivelée, avec les mêmes valeurs, exactement comme ces gros gobelets de café Starbucks que l'on boit partout dans le monde. C'est pourquoi je pense que le discours postcolonial doit progresser ailleurs. Ce que je trouve très intéressant et qui découle de mon expérience de traductrice, c'est ce que l'on avait appelé la "littérature-monde". C'est l'antidote à cela. Il y a une dizaine d'années avait été publié dans *Le Monde* un manifeste pour une littérature-monde qui voulait être un dépassement de la notion de Conseil de la francophonie. La notion de francophonie était considérée comme dépassée et il y avait une idée de la langue française qui n'était plus employée soit par des écrivains hexagonaux, soit par des écrivains des anciennes colonies, etc. Mais il y avait plutôt beaucoup d'écrivains qui venaient des quatre coins du monde et qui avaient choisi la langue française un peu comme leur patrie.

Vous me pardonnerez ce ton un peu rhétorique, mais j'ai vécu tout cela comme traductrice, parce que j'ai eu l'occasion de traduire Andreï Makine, un Russe qui a eu le prix Goncourt, mais où le classe-t-on, Makine... ce n'est pas de la francophonie. J'ai traduit Atiq Rahimi qui a eu le Goncourt aussi. C'est un écrivain d'origine afghane qui est venu en France en tant qu'exilé politique. Puis j'ai



traduit Dravichewy, une Géorgienne qui écrit en français. Il y a une semaine, mon éditeur Feltrinelli a fait paraître une écrivaine japonaise qui vit au Québec, qui écrit en français et qui a été traduite en italien. Ce n'est pas de la francophonie, ce n'est pas du postcolonial. C'est l'écrivain espagnol qui va expliquer l'Allemagne aux Allemands. Il faut se résigner à ce que la Japonaise qui vit au Québec explique la France aux Français, l'Espagnol explique l'Allemagne aux Allemands. Je viens de traduire un roman qui s'intitule *Le Météorologue* d'Olivier Rolin. C'est un roman "non fictionnel", parce que c'est l'histoire d'un météorologue qui, sous Staline, finit au goulag. Olivier Rolin retrace son histoire avec une description de l'époque. Là, c'est drôle, car moi qui suis traductrice du français vers l'italien, j'ai dû recourir à une spécialiste russe parce que le roman était plein non seulement de mots russes, mais d'aspects culturels russes. C'est peut-être cela, la littérature-monde.

HÉDI KADDOUR

Nous allons maintenant passer le micro dans le public. Y a-t-il des personnes qui désireraient relancer la discussion ou poser des questions ?

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais revenir sur ce que Frank Wynne a dit. Il conseille, avant de traduire un livre, de le lire, plusieurs fois même, sinon on court à la catastrophe, on n'est pas sensible au ton, à la voix du texte, etc. Au risque de vous choquer, je ne lis jamais le livre avant de le traduire, parce qu'il me suffit d'un chapitre de six-sept pages pour être sensible au ton, pour savoir si ça me plaît, parce que je ne traduis que ce avec quoi j'ai de l'empathie. Et je ne suis pas la seule, mon amie Aline Schulman fait exactement comme moi. Il faut se dire qu'un lecteur normal ne lit pas un livre deux ou trois fois avant de le lire vraiment. S'il s'imprègne tout de suite du ton, il avance pas à pas dans l'histoire, il entend très vite la voix. Mais si je ne veux pas le lire avant, c'est pour deux raisons. D'abord parce que, pour moi, traduire un livre est un plaisir et que, si j'ai lu le livre deux ou trois fois, ce n'est plus un plaisir, ça m'embête, et je crois que le plaisir est un moteur essentiel dans la créativité. Mais surtout parce que, comme je lis pas à pas, je découvre l'histoire, le sens, les connotations, tout, avec une première fleur, *genuine*. À ma première

lecture, ce que je ressens est ce que l'auteur a voulu que je ressente, sans doute ; c'est très fort. Si je lis le livre deux ou trois fois, ça va être émoussé quand je vais le traduire. Oui, je lis le livre avant de le traduire, mais en traduisant, si vous voyez ce que je veux dire, parce qu'après, de toute façon, je reviens sept, huit ou dix fois sur ma traduction, donc je corrige le tir si je me suis trompée. Pour moi, ce qui est important, c'est la spontanéité, l'effet que je parviens à créer dans toute sa force parce que c'est une première lecture.

FRANK WYNNE

Je comprends tout à fait, mais je n'arrive pas à le faire. J'ai essayé. Je connais bien des traducteurs et traductrices qui le font, mais je n'y arrive pas. Je lis premièrement pour un plaisir qui n'est pas le plaisir de traduire. Comme vous, j'adore traduire, ça me fait énormément plaisir, mais ce n'est pas le même plaisir que la lecture, sinon je serais en train de traduire tous les livres chaque fois que je les lis, ce qui est un peu le cas. C'est difficile pour moi de lire un livre en français ou en espagnol et de ne pas me dire : "Tiens, ça doit être difficile, ça", alors qu'on ne m'a même pas demandé de le traduire. Je comprends et c'est une autre façon de le faire. La première fois, je veux me baigner dans le livre. Je pense que cela dépend aussi de la première esquisse qu'on fait. Je peux passer une heure et demie sur une phrase, dans une première version. Je ne vais pas m'étendre une heure et demie sur une phrase dans une première lecture. Je veux savoir ce qu'il se passe. C'est pour cela que je le fais. J'ai un grand ami, Dany Han, qui traduit du portugais et du français vers l'anglais. Dans un premier temps, il met tout ce qui lui passe par la tête, mais vraiment tout. Par exemple "Il faisait gris/sombre." Il met tous les mots sur la page. Après, il reprend. Comme vous, je me relis deux, trois, quatre, cinq fois. Jusqu'aux dernières épreuves, je suis toujours en train de changer. Très souvent, je change quelque chose sur les épreuves, et quand je me relis, je me rends compte que je suis revenu à la première version. Je l'ai changée deux fois par la suite, et finalement je suis revenu à l'original !

HÉDI KADDOUR

Une autre question ?

FRANK WYNNE

En attendant une autre question, je voudrais dire qu'il y a quand même des signes optimistes en anglais. Il y a une foule de petites maisons d'édition indépendantes, en Angleterre comme aux États-Unis, Deep Vellum, Under the stories... qui sont surtout axées sur la traduction, sur les valeurs littéraires des éditeurs ou éditrices qui les dirigent et qui publient maintenant une quarantaine, une cinquantaine de livres traduits, et leurs critères sont uniquement littéraires. D'ailleurs, leur modèle est très différent, c'est fait par souscription. On verse une souscription par année et on vous envoie six livres.

SOPHIE LÉCHAUGUETTE

C'est peut-être plus une remarque qu'une question, mais je pense au cas typique de la littérature de voyage où l'on a un auteur d'un pays qui, en général, écrit sur un autre pays qu'il visite. Si l'on traduit, ce ne sont pas deux cultures en présence, comme la plupart des études sur la traduction le disent, mais trois cultures en présence. Cela va être le cas, en littérature de voyage, de beaucoup de guides touristiques, puisque le marché est dominé par des grandes collections : Lonely Planet en anglais, où souvent les auteurs vont être australiens ou de différents pays anglophones et vont écrire sur un tas de pays. En les traduisant vers le français, on va être amené à gommer le regard anglophone de ces gens sur les pays visités, pour essayer de le présenter d'une manière un peu plus neutre au lectorat français. Je ne sais pas si le Routard a vendu ses collections à l'étranger, mais je suppose que le regard un peu "franchouillard" du Routard ne conviendrait peut-être pas si l'on s'amuse à traduire le guide en allemand ou en d'autres langues. Ce que vous disiez par rapport au *Météorologue*, je crois que c'est un nouveau cas littéraire. Il n'y a plus deux, mais trois et peut-être même plusieurs cultures en présence. Et Sergio Viaggio, qui est traducteur à l'ONU et qui fait aussi beaucoup de littérature de langue espagnole, fait remarquer que, dans cette langue qui est celle non pas d'un pays et d'une culture, mais de tout un continent, un voyageur mexicain qui voyage à travers l'Amérique du Sud traverse un tas d'espagnols tout à fait différents. Si l'on doit traduire ça en français, il va falloir trouver un moyen de représenter cet étonnement ou cette différence d'espagnol d'un pays à l'autre que

seul un hispanophone peut ressentir. Là, on a des problèmes fabuleux en traduction.

FRANK WYNNE

Je suis d'accord, dans la mesure où l'on est dans un monde pour ainsi dire globalisé, mais moi je vis la moitié de l'année dans d'autres pays, et pas toujours les mêmes. J'ai passé l'hiver en Colombie l'année dernière, je vais le passer cette année je ne sais plus où. Si l'on parle de Valeria Luiselli et de son époux Álvaro Enrigue qui ont tous les deux vécu aux États-Unis, la plupart de leurs romans, alors qu'ils sont écrits en espagnol par des Mexicains, se passent là-bas. Je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'un auteur écrive sur la culture qu'il veut, sur le pays qu'il veut, qu'il invente. Il y a quelque chose qui me semble très anglo-américain : on veut que la littérature étrangère parle de l'étranger. S'il y a des écrivains ici, si vous voulez être publiés aux États-Unis, n'écrivez jamais un livre qui se situe aux États-Unis, parce qu'on ne va pas le publier. Le seul exemple récent, c'était *Harry Quebert*. En fait, les critiques n'ont pas passé leur temps à critiquer le livre mais la version des États-Unis fournie par un écrivain français.

UN INTERVENANT

C'est comme Nabokov.

FRANK WYNNE

Oui, non seulement Nabokov l'a fait, mais en plus, il s'est permis de ne même pas traduire ses premiers romans. Il a demandé à Dmitri de le faire, après il les a réécrits complètement, donc en fait, ce ne sont pas des traductions. Mais on permettait tout à Nabokov parce que c'était un génie, et parce qu'il disait tout haut qu'il était un génie.

REGINA KEIL-SAGAWA

C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le dernier Yasmina Khadra a été fustigé par *Le Monde*. C'est son premier roman qui se déroule non seulement loin de l'Algérie, mais loin de tout monde arabe ou musulman, parce que ça se déroule à Cuba, à La Havane.

FRANK WYNNE

Il y a tant de livres écrits par des Anglais qui se passent partout

ailleurs dans le monde, que le livre soit bon ou mauvais, littéraire ou pas littéraire. Mais si un étranger ose écrire un livre sur un pays qui n'est pas le sien, on lui dit : "Pour qui vous prenez-vous ?"

#### HESTER DAVIES

Je suis traductrice aux Pays-Bas, mais j'habite ici. J'ai traduit beaucoup d'auteurs maghrébins. Je dirige une collection qui s'appelle "La Bibliothèque berbère", aux Pays-Bas, et je me vois souvent confrontée à ces questions d'exotisme, d'ethnographie, etc. Cela me fatigue un peu, parce que je pense qu'il faut faire une distinction entre un exotisme arrogant et un exotisme honnête. Avec la collection, on a voulu justement ouvrir un monde qui n'est pas tellement connu du public aux Pays-Bas, et surtout pour des jeunes. On a une importante communauté marocaine, par exemple, aux Pays-Bas, dont beaucoup sont d'origine berbère, et on a pensé que c'était important pour eux d'avoir accès à leur patrimoine. On a inclus surtout des grands classiques, ce sont des œuvres des années 1950, 1960, 1970, 1980, et je pense qu'il y a de l'ethnographie, il y a un exotisme, mais ce n'est pas grave. Ces auteurs eux-mêmes voulaient aussi montrer un monde qui n'était pas très connu. Je voulais juste faire cette distinction. Je pense que, pour la littérature moderne, c'est autre chose. Même pour les classiques que l'on a choisis, il faut d'abord que ce soit de beaux romans pour pouvoir les publier aux Pays-Bas. Après, s'il y a de l'ethnographie ou de l'exotisme, je ne vois pas vraiment où est le problème. C'est un monde que l'on ouvre, tout simplement.

#### FRANK WYNNE

Je suis complètement d'accord. L'important, c'est que ce soit intéressant et sincère. Je parlais plutôt du lectorat ou des éditeurs en Angleterre qui chercheraient quelque chose d'exotique qui ne soit pas trop difficile, pas trop déprimant, etc. Bien entendu, dans un livre qui se passe dans un pays sur lequel on n'a jamais rien lu, il y a forcément un exotisme. Je n'ai absolument rien contre, mais si on commence à privilégier l'exotisme – par exemple je ne serais pas en mesure de dire quel a été le premier livre écrit en anglais sur l'Inde où il n'y a pas de mariage, parce que le livre sur l'Inde, c'était la grande famille, le mariage, le sari rouge, etc. On ne voulait pas autre chose, on voulait ça. C'était un genre d'exotisme qui nous réconfortait, en Angleterre. L'arrivée de Monica Ali, qui disait : "Il y a quand

même autre chose”, ou Aravind Adiga qui disait : “Non seulement on travaille dans l’Internet, mais en plus on est malsains, on mange mal et on est pauvres.” Alors que les grandes épopées que l’on a eues en Angleterre pendant longtemps, c’était la fin de l’Empire, on leur a bien appris les choses à faire, ils ont une culture fascinante, et la bouffe, c’est spectaculaire... mais il faut dépasser cela pour parler de Bangalore. Je ne parle pas du niveau politique, mais la réalité indienne maintenant, ce ne sont pas les saris rouges et les mariages ; ce n’est pas que ça.

HESTER DAVIES

Mais ça, c’est en train de changer, justement. Je voulais juste dire qu’il y avait les auteurs, aussi, à l’époque, qui voulaient ça. Parfois, quand on parle de littérature postcoloniale, on met tout dans le même sac. Je pense qu’il y a une différence entre les grands classiques et la littérature contemporaine.

LUCILE LECLAIR

J’ai l’impression que ce paternalisme que l’on peut voir à travers des attentes précises chez un auteur étranger, on le retrouve aussi au sein de nos frontières nationales. Pour vous donner un petit exemple, je travaille, dans le cadre d’une association qui s’appelle Reporters Citoyens, à former des jeunes de banlieue au journalisme et à s’approprier les outils journalistiques. Un de mes collègues s’étonnait que ces jeunes que l’on forme soient parfois sur des sujets qui ne sont pas du tout des sujets qu’ils vivent, c’est-à-dire des sujets de la banlieue. Je trouve que le parallèle est intéressant, parce que ce sont des questions que l’on se pose aussi entre des classes sociales, et ce n’est pas simplement d’un pays à l’autre. Il y a des enjeux de pouvoir. C’est une injonction très maladroite de notre part que de sommer ces jeunes d’écrire sur un contexte qu’ils connaissent.

HÉDI KADDOUR

Très bonne conclusion.

UNE INTERVENANTE

Cela pose la question aussi de la visibilité du traducteur. Quand on demande qu’on mette notre nom en couverture, je crois que c’est de

plus en plus important, parce que, de plus en plus, il y a des gens qui font partie de la deuxième ou troisième génération. C'est important pour le lecteur de savoir si le livre est dans la langue du pays où il est ou dans la langue du pays dont il est originaire. Je pense à un auteur turc en Belgique qui s'appelle Kevan Korcun, et qui a le même problème. On lui demande toujours d'écrire sur la Turquie, mais en réalité, parce qu'il fait partie de la troisième génération, sa langue maternelle est le français. S'il écrit avec son nom turc, on pourrait croire que c'est un roman turc, alors qu'en réalité c'est écrit directement en français. Donc, la visibilité du nom du traducteur, à mon avis, est plus que jamais importante. Je ne sais pas comment ça se passe dans vos différents pays...

HÉDI KADDOUR

Il nous reste à vous remercier de votre attention et d'être restés si nombreux jusqu'au dernier moment. À partir de 16 heures, ce sera l'apothéose avec Jacques Bonnaffé, le temps d'aérer la salle pour reprendre les choses dans la fraîcheur. Merci.

*(Applaudissements.)*

## CLÔTURE

En clôture, Jacques Bonnaffé a donné une performance, résultat de son observation de nos travaux et échanges au cours de ces trois journées d'Assises.

Voir ici : <http://www.atlas-citl.org/revoir-les-33es-assises/>





## BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

## SANTIAGO ARTOZQUI

Traducteur de l'anglais, chroniqueur à *La Quinzaine littéraire* jusqu'en 2015, puis pour la revue littéraire en ligne *En attendant Nadeau*, chargé de cours à l'université Paris-VII Diderot (M2 Pro, Français pour la traduction littéraire), président d'ATLAS, membre de l'Outranspo.

Ses dernières traductions publiées : *La Soledad* de Natalio Grueso (Les Presses de la Cité, 2016) ; *Les Mortes-eaux* de Andrew Michael Hurley (Denoël, 2016) ; *Nom d'un chien* d'André Alexis (Denoël, 2016) ; *Le Bêche de Falesa* de Robert Louis Stevenson (éditions 11/13, 2015), *Show me a hero* de Lisa Belkin (Kero, 2015).

## EMMANUELLE AYMÈS

Emmanuelle Aymès chante les textes des poètes d'ici et les chants traditionnels avec une détermination qui étonne. Elle offre un son nouveau à la création musicale. Née entre les Alpilles et le Luberon, elle s'initie rapidement à l'apprentissage du galoubet tambourin et des répertoires traditionnels ; elle s'intéresse finalement à la pratique de la guitare, de la mandole et du chant. C'est par la rencontre de Jan-Mari Carlotti, à 13 ans, qu'elle découvre les musiques en langues d'oc et qu'elle commence à composer et arranger des chants issus du répertoire de la tradition populaire provençale. Plus tard, d'autres artistes tels que Henri Maquet, Gaël Hemery, Mirella Scallone, ainsi que ses études en musicologie lui permettent de s'ouvrir à d'autres horizons musicaux.

En 2010, elle participe à l'enregistrement de *La Bestia que manjava lo monde*, un album narrant l'histoire terrible et réelle de la bête du Gévaudan, à l'initiative de Gaël Hemery.

Soutenue quelques années par les associations Mic Mac et Ventadis, elle se produit aujourd'hui avec plusieurs formations, notamment dans le groupe Ajaproun, ou aux côtés d'Henri Maquet, Benjamin Mélia, Beat My Cançon, Ti Zion Family... mais également en solo.

## CAMILLE BLOOMFIELD

Camille Bloomfield est enseignante (PRCE à l'Université Paris 13) et chercheuse (associée à l'UMR Thalim, Université Paris 3). Ses travaux actuels portent principalement sur les humanités numériques, la traduction, l'archive, et la poésie contemporaine. Elle est l'auteur d'une thèse sur "L'Oulipo, histoire et sociologie d'un groupe-monde", et a coordonné plusieurs ouvrages dont *Oulipo* (Gallimard/BnF, 2014) ; *Paul Fournel, liberté sous contrainte* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014) ; *Usages du document en littérature*, *Revue Littérature* n° 165 (Armand Colin, 2012).

De l'italien, elle a traduit les poètes Patrizia Valduga et Mariangela Gualtieri et le critique Franco Moretti. De l'anglais, elle a traduit notamment la prose poétique d'Henry David Thoreau (*A Walk to Wachusett, La Montagne*, Atelier de l'Agneau, 2012) et le poète népalais Yuyutsu R. D. Sharma (*Poèmes de l'Himalaya*, L'Harmattan, 2009).

## JACQUES BONNAFFÉ

Comédien usant de toutes les cordes de son art. Il a été dirigé au cinéma par Jean-Luc Godard, Jean-Charles Tachella, Jacques Rivette, René Féret, Yolande Moreau, Tonie Marshall, Alain Corneau, Philippe Garrel, Jacques Doillon, Michel Deville, Olivier Ducastel et Jacques Martineau, Jacques Fansten, Agnès Troublé, Martin Provost, etc. À la télévision aussi, avec entre autres Fabrice Cazeneuve, Michel Mitrani, Jacques Renard, Michel Andrieu, Hervé Baslé, Serge Meynard, Rodolphe Tissot... Au théâtre avec de nombreux metteurs en scène : Christian Schiaretti, Jean-François Peyret, Véronique Bellegarde, Didier Bezace, Alain Françon, Jean-Pierre Vincent, John Berry, Arnaud Meunier, Christian Rist, Bernard Sobel, Denis Podalydès, Joël Jouanneau, Sandrine Anglade, Tiago Rodrigues et plutôt sur un répertoire contemporain.

Il monte aussi ses propres spectacles, au cœur desquels vibrent la langue et la poésie, patoisante, érudite ou loufoque. Il part à la rencontre des auteurs dans de nombreuses lectures publiques, banquets et performances où se côtoient le jazz et la littérature et met en scène ses projets tout en dirigeant la Compagnie faisant, Molière 2009 de la compagnie théâtrale, avec laquelle il renouvelle les domaines d'expérience.

## DANY BOUDREULT

Acteur et auteur, Dany Boudreault obtient son diplôme de l'École nationale de théâtre du Canada en 2008. Depuis, il est très présent sur la scène montréalaise et se consacre surtout à la création, en plus d'explorer le répertoire, notamment Tennessee Williams et Shakespeare. Au cinéma, Dany Boudreault s'associe à plusieurs distributions, dont récemment *Boris sans Béatrice* (2016), présenté à la Berlinale.

En Europe, il a le privilège de participer aux éditions 2013 et 2015 du festival des Francophonies en Limousin. Avec plusieurs autres artistes, et sous la direction d'Armel Roussel, il crée le projet *Après la peur*, présenté à Bruxelles, Thionville, Vanves et Limoges, ville où il effectue en mai dernier une résidence d'écriture à la Maison des auteurs.

En 2014, il publie à titre d'auteur (*e*), *un genre d'épopée* (Les Herbes rouges, Montréal), ainsi que *Descendance* (L'instant même, Québec). En 2015, il signe sa première traduction avec *Nous sommes trois* (*Drei sind wir*), de Wolfram Höll.

## LUDIVINE BOUTON-KELLY

Agrégée d'anglais, Ludivine Bouton-Kelly enseigne à la faculté de Médecine de Nantes et exerce le métier de traductrice depuis l'obtention de son master professionnel de traduction littéraire à l'université Paris Diderot en 2008. Docteur en Littérature générale et comparée, elle a soutenu sa thèse, "Traduire (en) plus d'une langue : *At Swim-TwoBirds* de Flann O'Brien", sous la direction de Tiphaine Samoyault, en novembre 2015 à Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Son travail porte sur l'articulation entre théorie et pratique d'écriture en traduction ainsi que sur la notion de retraduction et le bilinguisme d'écriture.

Dernièrement, elle a traduit principalement des ouvrages de bande dessinée, dont l'autobiographie de Nina Bunjevac — une auteure canadienne d'origine serbe — intitulée *Fatherland. Killarney Blues*, de Colin O'Sullivan (Betimes Books, 2013), sa prochaine traduction paraîtra aux éditions Rivages, pour qui elle a déjà traduit des nouvelles et un roman intitulé *Je cherchais une rue* de Charles Willeford, paru en 2011.

## LAURA BRIGNON

Laura Brignon est née en 1986 et traduit de l'italien au français. Après des études de lettres, de langues et de traduction, elle a participé au programme La Fabrique des traducteurs de l'association ATLAS, en 2011.

Elle fait actuellement une thèse en littérature italienne à l'université de Toulouse II, sur la traduction de Vincenzo Rabito, semi-analphabète sicilien auteur de deux autobiographies-fleuve.

Elle a traduit plus d'une dizaine de titres, parmi lesquels des inédits du xx<sup>e</sup> siècle, dont *Voyage en Éthiopie* de Curzio Malaparte (Arléa, 2012), *Les mots sont des pierres* de Carlo Levi (Nous, 2015), *Ma vie de brigand* de Carmine Crocco (Anacharsis, 2016), mais aussi des auteurs contemporains dont Nicola Lagioia (Arléa, 2013) et Matteo Righetto (La dernière goutte, 2014 et 2016).

## FLORENCE DELAY

Florence Delay a notamment écrit des romans, des essais et traduit des textes de langue espagnole (Fernando de Rojas, Calderón de la Barca, Lope de Vega, José Bergamín...). Elle a enseigné la littérature générale et comparée à l'université de Paris III - Sorbonne Nouvelle. Elle a été élue à l'Académie française en 2000. En collaboration avec Jacques Roubaud, elle a écrit un cycle de dix pièces, intitulé *Graal Théâtre* (Gallimard, 2005), mis en scène par le TNS et le TNP. Ils ont également fait œuvre commune en composant et traduisant *Partition rouge. Poèmes et chants indiens d'Amérique du Nord* (Éditions du Seuil, 1998 et Éditions Points, 2007).

Parmi ses publications les plus récentes : *La vie comme au théâtre* (Gallimard, 2015) ; *Sept saisons, Chroniques théâtrales* (Gallimard, 2015) ; *Il me semble, mesdames* (Gallimard, 2012) ; *Mes cendriers* (Gallimard, 2010) ; *Mon Espagne Or et Ciel* (Hermann, 2008) ; une nouvelle traduction de *La Célestine* de Fernando de Rojas (L'Avant-scène Théâtre, 2011).

## SOULEYMANE BACHIR DIAGNE

Souleymane Bachir Diagne est ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Agrégé et docteur d'État en philosophie, il a enseigné cette discipline une vingtaine d'années à l'université de Dakar avant d'être, de 2002 à 2008, professeur de philosophie, de religion et d'Études africaines à Northwestern University.

Depuis 2008, il est professeur de philosophie et d'Études francophones à Columbia University. Il dirige actuellement le département de Français. Ses recherches s'inscrivent en histoire de la philosophie et de la logique algébrique, en histoire de la philosophie islamique ainsi qu'en littérature francophone et

en philosophie africaines. Ses ouvrages les plus récents sont : *Bergson postcolonial. L'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*, Paris, CNRS Editions, 2011 (ouvrage distingué par le prix Dagnan-Bouveret de l'Académie des sciences morales et politiques en 2011) ; *L'encre des savants. Réflexions sur la philosophie en Afrique*, Paris, Présence africaine & Codesria, 2013 ; *Comment philosopher en Islam*, Paris, Philippe Rey, 2013.

## PIERRE-MARIE FINKELSTEIN

Pierre-Marie Finkelstein est né à Dakar (Sénégal) en 1957. Études de langues, littérature, linguistique générale et sociolinguistique aux universités de Paris-IV, Paris-III, Lille-III et Stellenbosch (Afrique du Sud). Formation à la traduction littéraire au CETL (Bruxelles).

A traduit de l'afrikaans, de l'anglais et du néerlandais des romans de Karel Schoeman et d'Ingrid Winterbach (Phébus), de Marlene Van Niekerk (Gallimard) et d'Achmat Dangor (Mercure de France), des essais sur l'Afrique du Sud de David Van Reybrouck et de Henk van Woerden (Actes Sud), ainsi que des poèmes de Ronelda Kamfer, Marius Crous, Phil du Plessis et Nathan Trantraal (anthologies et revues de poésie). Membre de l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF).

Prix Amphî 2006 et Prix du Meilleur livre étranger 2009 pour ses traductions de Karel Schoeman. Prépare actuellement la traduction d'un recueil de poèmes d'Alfred Schaffer et travaille à la rédaction d'un dictionnaire bilingue afrikaans-français.

## YVES GAUTHIER

Né en 1960, Yves Gauthier s'est orienté vers l'étude du russe et a séjourné pendant un quart de siècle en Russie comme "naufilage volontaire".

Traducteur, il révèle un penchant marqué pour la littérature de découverte (N. Mikloukho-Maklaï, V. Arséniev...) et pour la Sibérie à travers le Tchouktche Y. Rytkhèou (*Unna, L'Étrangère aux yeux bleus, La Bible tchouktche, Le Miroir de l'oubli*), les Russes O. Ermakov (*Pastorale transsibérienne*) et V. Peskov (*Ermite dans la taïga, Des nouvelles d'Agafia*). Le thème de la nature sauvage culmine dans sa traduction de V. Pajetnov : *Avec les ours*, 1998, *L'Ours est mon maître*, 2016. Il est aussi l'auteur d'une douzaine d'ouvrages. On y retrouve l'Asie russe avec *L'Exploration de la Sibérie* (1996, 2014) ou *Le Centaure de l'Arctique* (2001). Il a signé la biographie *Youri Gagarine, ou le rêve russe de l'espace* (1998, 2015), le roman *Moscou sauvée des eaux* (2007), et, en 2015, le livre-portrait *Vladimir Vyssotski, un cri dans le ciel russe*.

## CORINNA GEPNER

Corinna Gepner a enseigné la littérature française à l'université, puis exercé diverses fonctions dans le public et le privé avant de devenir traductrice littéraire. Elle est actuellement présidente de l'Association des traducteurs littéraires de France et vice-présidente aux affaires culturelles de la Société des gens de lettres.

Elle a traduit, entre autres : Erich Kästner, *Vers l'abîme* (Anne Carrière, 2016) ; Veia Kaiser, *Blasmusikpop* (Presses de la Cité, 2015) ; Stefan Zweig, *Paul Verlaine* (Le Castor Astral, 2015) ; Anselm Grün, *L'Art du silence*

(Albin Michel, 2014) ; Britta Böhler, *La Décision* (Stock, 2014) ; Klaus Mann, *Stefan Zweig, Correspondance* (Phébus, 2014) ; Heinrich Steinfest, *Requins d'eau douce* (Carnets Nord, 2011) ; Klaus Mann, *Contre la barbarie*, trad. avec D. Miermont (Phébus, 2009) ; Franz Kafka, *Contemplation* (Le Castor Astral, 1995).

## CLAUDE GUERRE

Claude Guerre est né en 1948 à Avignon. Il a appris les métiers du théâtre auprès d'André Benedetto, puis fondé sa compagnie pour laquelle il a écrit et mis en scène une vingtaine de pièces de théâtre. Appelé à travailler pour France Culture comme réalisateur, il y a créé près de trois-cents textes et poèmes contemporains. Poète et metteur en scène, il invente avec André Velter quelques quatre-vingt spectacles de poésie dans des lieux improbables de Strasbourg à Marseille et Paris, à la Mutualité, dans les grands théâtres, bibliothèques, et des séries notamment au Théâtre du Rond-Point pendant trois ans : "Les Poétiques", puis au Théâtre de l' Aquarium, sous le titre "Orphée Studio". Nommé en 2006 à la direction de la Maison de la Poésie de Paris, il y crée "La récréation du monde" d'après et avec Laurence Vielle, "V." d'après Tony Harrison, "Les poètes de Colette Magny", puis, en 2009, "Dans le jardin de mon père", poème épique écrit et dit par lui. Ce spectacle tourne encore aujourd'hui.

Il a publié chez l'éditeur Pierre Mainard *Nasbinals, Grâce à Camden, Dans le jardin de mon père* et *Tout est vécu* chez Les Solitaires Intempestifs. Il vient de publier chez Actes Sud sa traduction du *Poème du Rhône* de Frédéric Mistral.

## RICHARD JACQUEMOND

Après des études de droit et de sociologie, Richard Jacquemond étudie l'arabe à l'université de Provence puis au Caire. Sa première traduction littéraire (Maguid Toubia, *Combat contre la lune*, Lattès, 1986) et l'agrégation d'arabe (1987) l'amènent à diriger le programme de traduction de la mission culturelle française en Égypte (1988-95), où il prépare ensuite sa thèse de doctorat (publiée sous le titre : *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, chez Actes Sud-Sindbad, 2003). En 1999, il devient maître de conférences, puis professeur en 2010 de langue et littérature arabes modernes à l'université Aix-Marseille, en tant que chercheur rattaché à l'Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans (IREMAM).

Parallèlement à ces activités, il n'a cessé de traduire de l'arabe, surtout des auteurs égyptiens contemporains (près de vingt titres publiés depuis 1986, dont huit romans de Sonallah Ibrahim).

## MOHAMED-SGHIR JANJAR

Né en 1956. Docteur en anthropologie (Université de la Sorbonne), Mohamed-Sghir Janjar est traducteur et auteur de nombreuses études en sciences sociales ou relatives à la pensée arabo-islamique. Il est directeur de la revue *Prologues* (revue maghrébine du livre publiée à Casablanca), Directeur de la collection "Religion et Société" (éditions Prologues) et codirecteur de la collection "Débats philosophiques" publiée par les éditions Le Fennec (Maroc).

Il a publié ou traduit plusieurs ouvrages et collaboré à des travaux collectifs : *Penseurs maghrébins* (Casablanca, Eddif, 1993) ; *Mémoire du Maroc*, avec M. Sijelmassi et A. Khatibi (Casablanca, éditions Oum, 1997) ; *Le Maroc au xx<sup>e</sup> siècle*, avec M. Sijelmassi (Casablanca, éditions Oum, 2001) ; *Essai sur la formation de la mystique*

*musulmane* (Palerme, Faculté de théologie, 2002 - en italien) ; Traduction arabe de : *Le politique et le religieux dans le champ islamique* (M. Ch. Ferjani, Fayard, 2005 ; Casablanca, éditions Prologues, 2008) ; “L'édition dans le Maroc indépendant, 1955-2003”, in *Dimensions culturelles artistiques et spirituelles : recueil des contributions* (Rabat, Cinquantenaire de l'Indépendance du Maroc, 2005) ; “Traduction et constitution de nouveaux champs des savoirs en langue arabe”, in *Transeuropéennes : revue internationale de la pensée critique* (2009) ; “État de la traduction arabe des ouvrages de sciences humaines et sociales : 2000-2009”, in *Transeuropéennes : revue internationale de la pensée critique* (2010) ; “De la traduction : ‘pour un nouvel âge du tadwin’”, in *Le Réveil démocratique* (Casablanca, éditions DK, 2014).

## CLAIRE JOUBERT

Normalienne et agrégée d'anglais, Claire Joubert est professeur de littérature anglaise à l'université Paris 8. L'ensemble de ses travaux vise une poétique de l'étranger, examinant les effets théoriques et politiques de la différence des langues, ainsi que ses enjeux critiques dans l'histoire des discours sur le langage, la littérature et la culture. Auteur d'études sur l'épistémologie du comparatisme (*Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, co-dir. avec E. Baneth-Nouailhetas, 2006) et la poétique du multilinguisme (*Samuel Beckett et le théâtre de l'étranger*, co-dir. avec A. Bernadet, 2008), sur la postcolonialité et la traduction, elle consacre ses travaux actuels à trois terrains riches en différentiels de l'anglais : histoire littéraire indienne (*Problèmes d'histoire littéraire indienne*, co-dir. avec L. Zecchini, Revue de littérature comparée oct-déc 2015), histoire des mondialités noires, généalogie des Global Studies. Parmi ses publications récentes : *Le Postcolonial comparé : anglophonie, francophonie* (dir., PUV, 2015), et *Critiques de l'anglais. Poétique et politique d'une langue mondialisée* (Lambert-Lucas, 2015).

## HÉDI KADDOUR

Hédi Kaddour a enseigné la littérature française à l'École normale Supérieure de Lyon de 1984 à 2016, et l'écriture journalistique au Centre de Formation des Journalistes de 1996 à 2010. Il est actuellement en charge d'un Workshop de Creative Writing et traduction à la New York University in France, et d'un des ateliers d'écriture de la NRF chez Gallimard.

Traducteur occasionnel, il est surtout romancier (*Les Prépondérants*, Gallimard, 2015, Grand Prix du roman de L'Académie-Française et prix Valéry Larbaud).

## REGINA KEIL-SAGAWÉ

Romaniste-germaniste de formation, spécialisée aux littératures maghrébines d'expression française, elle a traduit, à ce jour, une trentaine d'ouvrages d'auteurs maghrébins en allemand, tels que : Mohammed Dib (*L'infante maure*) et Habib Tengour (*Le Poisson de Moïse, L'Épreuve de l'Arc*), Driss Chraïbi, Albert Memmi, Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Azouz Begag, Youssouf Amine Elalamy et Leïla Marouane.

Enseignante à l'Institut de traducteurs et d'interprètes de l'Université de Heidelberg, elle a beaucoup travaillé sur les problèmes de traduction/réception du texte franco-maghrébin, notamment dans une perspective interculturelle (“La Khadrature du cercle”, in *Actes du Colloque : Littératures migrantes et traduction*, éd. par Alexis Nouss, Christel Pinçonat, Fridrun Rinner,

Presses Universitaires d'Aix-Marseille, à paraître) ; édité des anthologies sur les littératures maghrébines ; un numéro spécial de la revue *Expressions maghrébines* consacré à "Mohammed Dib poète" (2005) ; un recueil bilingue sur la poésie de Habib Tengour (*Seelenperlmutter*), en 2009.

## HENRI MAQUET

Musicien poly-instrumentiste, musicologue, ethnomusicologue, luthier, compositeur, pédagogue, chanteur, organisateur de festival et de rencontres... Henri Maquet est au service d'une culture vive et bio-dynamique. Élevé aux sources musicologiques et aux répertoires populaires des pays d'Oc, il distille sa créativité par les chemins de la recherche, de l'empirisme et de la spontanéité.

Il présente son travail depuis 1994 sur les scènes, en solo ou avec différentes créations et formations, dont : Ventadis, Mont-Joia, Duo Maquet-Bachevalier, Pagan, Occhi Turchini, Projet Caitos, Talabrène, Polifonic System, Delta Sònic, Fangalo de Pèu... En 2012, sa rencontre avec les robots le mène vers une création électro-chorégraphique.

Une nouvelle création-concert en 2013 lui fait expérimenter la Musique Traditionnelle Augmentée (MTA), association d'un groove rural aux instruments rustiques et de matières et outils sonores électro-numériques. Cette création prend actuellement la forme d'un solo concert/performance, sous le nom de DELTA SÒNIC.

## YASMINA MELAOUAH

Spécialiste de littérature française contemporaine, Yasmina Melaouah traduit depuis vingt-cinq ans des romans français. Elle enseigne également la traduction à l'Institut supérieur des interprètes et traducteurs de Milan. Elle a enseigné pendant plusieurs années à l'université de Milan et elle anime de nombreux ateliers de traduction en Italie.

Parmi les auteurs traduits : Colette, Jean Genet, Alain-Fournier, Daniel Pennac, Laurent Mauvignier, Fred Vargas, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, Yasmina Khadra, Kamel Daoud, Tahar Ben Jelloun, Atiq Rahimi, Mathias Énard.

Parmi ses contributions quant à la traduction de la francophonie : un article sur la traduction italienne de *Texaco* de Chamoiseau par Sergio Atzeni ("Le berger de la diversité. Sergio Atzeni traduttore di Chamoiseau", in *Tradurre*, n° 9, 2015) et un article sur la traduction italienne de Yasmina Khadra.

En 2007 elle a reçu le prix de traduction des "Giornate della traduzione letteraria di Urbino". Actuellement, elle travaille à une nouvelle traduction italienne de *La Peste* d'Albert Camus.

## 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

Marianne Millon 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 et organise les "Croissants littéraires", lectures bilingues proposées dans le cadre des Assises de la traduction.

## LAURENT MUHLEISEN

Laurent Muhleisen est né en 1964 à Strasbourg. Après des études d'allemand et une brève période d'enseignement, il se consacre entièrement à la traduction à partir de 1991, et se spécialise dans le théâtre contemporain de langue allemande.

Il a traduit Dea Loher, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Rainald Goetz, Claudius Lünstedt, Ewald Palmetshofer, mais aussi Rainer Werner Fassbinder, Bertolt Brecht, Hugo von Hofmannsthal, Ferdinand Bruckner, Friedrich Dürrenmatt, soit une quarantaine de pièces...

Il dirige la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale, depuis 1999.

Depuis octobre 2006, il est aussi le conseiller littéraire et théâtral de la Comédie Française. Il en préside le Bureau des lecteurs, chargé de mettre en valeur, avec la troupe du Français, les pièces du répertoire contemporain du monde entier.

Il anime régulièrement des ateliers de traduction, en France, au Québec et en Allemagne, avec le souci constant de mettre en place un réseau international de traducteurs de théâtre et fait partie depuis 2015 du conseil d'administration d'ATLAS.

## LOTFI NIA

Lotfi Nia, traducteur de l'arabe vers le français, est né en 1978 à Alger et vit à Marseille. Il traduit actuellement des romans de H. Layachi (Algérie, Barzakh éd.), S. Qassimi (Algérie, le Seuil). Il exerce aussi le métier d'interprète en centre de soin pour victimes de tortures et CMP. Écrit de la poésie et des articles de critique littéraire (CCP).

Son travail de traduction a porté à ce jour sur la poésie contemporaine palestinienne et libanaise (avec le CIPM, Marseille) et des romans du Maghreb (*Les Perles de l'errance* de A. Benmansour, *Pantin de feu* de B. Mefti, *Dédales* de H. Layachi).

Il travaille dans trois perspectives : la promotion de la traduction d'auteurs maghrébins méconnus auprès de l'édition (depuis le programme Levée d'encre d'ATLAS, 2013), la révélation du genre littéraire arabe "l'histoire très courte". Diversifier les conditions de travail du traducteur : porter des projets, participer à des lectures, animer des ateliers.

## ANNELISE ORIOT

Titulaire d'un master de traduction littéraire espagnol-français obtenu à Lyon en 2011, Annelise Oriot a traduit quelques poèmes du Chilien Leonardo Sanhueza, l'essai *Éloge de l'éducation lente* du Catalan Joan Domènech Francesch (édition Chronique Sociale/ Silence, 2011) et le roman *Malabo Littoral* du Guinéo-Équatorien Joaquín Mbomio Bacheng (éditions L'Atelier du Tilde, 2015).

Elle travaille actuellement comme animatrice auprès des enfants hospitalisés au CHU de Poitiers, et va entamer avec l'Atelier du Tilde un nouveau projet de traduction, toujours en littérature de Guinée équatoriale.

## SYLVAIN PRUDHOMME

Né en 1979, Sylvain Prudhomme est l'auteur de plusieurs romans, dont *Là, avait dit Bahi* (prix Louis Guilloux 2012) ou encore *Les grands* (prix de la Porte Dorée 2015), odyssée d'un ancien guitariste culte dans une capitale d'Afrique de l'ouest contemporaine.

Auteur d'une œuvre où la fiction voisine avec le reportage, il aime partir d'une matière vécue, ouverte sur le monde, pour écrire ses livres : l'Afrique – où il a longtemps vécu et travaillé (Sénégal, Niger, Burundi, Île Maurice) ; Arles et sa région, dans son dernier roman, *Légende* (L'arbalète Gallimard, 2016), qui a pour décor la plaine de la Crau, des Alpilles à Fos-sur-mer. Il a également traduit l'essai *Décoloniser l'esprit* (La Fabrique, 2011), de l'écrivain Ngugi wa Thiong'o.

## JEAN-PIERRE RICHARD

Né en 1949 devant les chantiers navals de Saint-Nazaire en Loire-Atlantique, Jean-Pierre Richard a traduit de l'anglais une vingtaine de pièces de théâtre, des romanciers états-uniens tels que Djuna Barnes, Paul West et John Edgar Wideman, et des écrivains africains tels que Chenjerai Hove (Zimbabwe), Sello Duiker, Tatamkhulu Afrika, Alex La Guma, Njabulo Ndebele, Ivan Vladislavic et Nadine Gordimer (Afrique du Sud). Du swahili, il a traduit le romancier Adam Shafi Adam (Zanzibar).

Il a été responsable du master professionnel de traduction littéraire de l'université Paris VII (2002-2009) et a dirigé le n° 44 (2008) des *Cahiers Charles V*, "La traduction littéraire ou la remise en jeu du sens".

Il est l'auteur des textes de présentation des DVD de l'Intégrale Shakespeare de la BBC reprise en français par les Éditions Montparnasse depuis 2012 et a collaboré à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de William Shakespeare dans la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Jean-Michel Déprats et de Gisèle Venet.

Pour la revue *Missives*, il a dirigé la publication de "Littératures d'Afrique australe", n° 253, "1. L'Afrique du Sud" (juin 2009) et n° 255, "2. De l'Angola à Zanzibar" (décembre 2009).

## JACQUES ROUBAUD

Né en 1932, Jacques Roubaud est à la fois mathématicien retraité, poète, auteur pour enfants et traducteur. Après la Libération, il s'écarte du mouvement post-surréaliste pour travailler de concert avec *Action Poétique* et la revue *Change*. Dès 1966, il rejoint avec Georges Perec le premier cercle de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fondé par Raymond Queneau. Depuis, traduit dans de nombreuses langues, il continue de revisiter tous les genres et se plaît à les renouveler en brouillant leurs frontières.

Sa poésie combine de façon inédite à la fois lyrisme et formalisme (*Quelque chose noir*, 1986 ; *La Forme d'une Ville...*, 1999 ; *Churchill 40 et autres sonnets de voyage*, 2003). Avec *La Vieillesse d'Alexandre* (1978) ou *Poésie, etcaetera, ménage* (Stock, 1995), il livre ses réflexions théoriques sur la poésie d'hier et ses avatars actuels. Entre 1989 et 2008, il forme une autobiographie marquée par le deuil qui donnera lieu à de nombreux volumes : *Le Grand Incendie de Londres* (1989), *La Boucle* (1995), *Mathématique* : (1997), *Poésie* : (2000), *La Bibliothèque de Warburg* (2002), *Impératif Catégorique* (2008) aux éditions du Seuil et enfin, en 2008, *La Dissolution* chez Nous éditions. Quant à la trilogie consacrée à la *Belle Hortense* (1985, 1987, 1990), elle permet au roman de se lover autour de cette forme poétique qu'est la sextine.

Une œuvre prolifique et devenue incontournable, pour laquelle il reçoit en 2008 le Grand prix de littérature Paul-Morand de l'Académie française.

En 2016, il publie *Je suis un crabe ponctuel. Anthologie personnelle 1967-2014* (Gallimard) et *Poétique. Remarques - Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.* (Le Seuil, coll. "La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle").

## CATHERINE SALVINI

Formée au Théâtre-école du Passage, Catherine Salvini a travaillé comme comédienne avec Ivan Romeuf, A. Vouyoucas, Richard Martin, Philippe Faure, MC Soma, J. Simonot, D. Barrer, Philippe Genty, entre autres, et comme assistante à la mise en scène avec Niels Arestrup, Maurice Benichou, Jerzy Klesik, la Cie Off. 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 Galea dans une mise en scène de Brigitte Barilley.

Elle est également pédagogue, pour le CNAC, le CAD de Damas (Syrie), la maison d'arrêt de Fresnes, les Ateliers de la mairie de Paris (Cie Picrokole) et membre depuis plusieurs années de l'atelier René Loyon.

## WALID SOLIMAN

Né en 1975 à Tunis, Walid Soliman est traducteur, écrivain et éditeur. Titulaire d'un DUEL universitaire en langue et littérature anglaises de la faculté des lettres de la Manouba et d'une maîtrise en traduction de l'ISLVT (Institut supérieur des langues vivantes de Tunis).

En 2006, il a fondé la société Walidoff International, spécialisée dans la traduction et l'édition. Il est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *Alhayat Althaqafia* publiée par le ministère des affaires culturelles tunisien et ex-président de l'Association tunisienne pour la promotion de la critique cinématographique. Il a publié plusieurs livres, essais et articles. En tant que traducteur : *Éros dans le roman*, de Mario Vargas Llosa (Éditions Walidoff, Tunis, 2009) ; *The Journey of the Blind*, de Mohamed Ksibet (Collection Poetica, Tunis, 2009) ; *La mémoire de Ruben*, de Luis de Miranda (Éditions Walidoff, Tunis, 2010) ; *Anthologie de la poésie d'indiens d'Amérique* (Éditions Chououn Thaqafia, Tripoli, 2010) ; *Poèmes choisis*, d'Attia Bousbaa (Éditions Chououn Thaqafia, Tripoli, 2010) ; *L'ami du défunt*, d'Andrei Kourkov (Éditions Walidoff, Tunis, 2012).

En tant qu'écrivain : *La dernière heure d'Einstein* (Éditions Walidof, Tunis, 2008) ; *Enfances tunisiennes* (collectif, éditions Elyzad, Tunis, 2010) ; *Joyeux cauchemars* (Éditions Walidoff, Tunis, 2016).

## MYRIAM SUCHET

Myriam Suchet est maître de conférence à la Sorbonne Nouvelle – Paris III, où elle dirige le Centre d'études québécoises. Ancienne élève de l'ÉNS Lyon, agrégée de lettres, elle a fait une thèse de littérature comparée et de traductologie entre les Universités Lille 3 et Concordia (Montréal). Ce travail a reçu le prix de la meilleure thèse en cotutelle France-Québec et la Médaille d'or du Gouverneur général du Canada.

Elle a publié trois ouvrages : *Indiscipline !* (Montréal, Nota Bene, 2016) ; *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris, Classiques Garnier, 2014) et *Outils pour une traduction postcoloniale* (Paris, Archives contemporaines, 2009). D'autres articles sont disponibles en ligne, notamment dans les revues *Cousins de personne*, *Quaderna* et *LHT* où elle a coordonné avec Samia Kassab un dossier : "La langue française n'existe pas". Sa principale activité est de chercher des imaginaires alternatifs aux référentiels de la pensée dominante.

## SABINE TINCHANT

Sabine Tinchant-Benrahho, dont la thèse est intitulée "Approche contrastive et aspects transculturels de la communication multimodale en français et en espagnol" où elle s'attache à étudier l'oralité et la multimodalité à travers plusieurs variétés de l'espagnol et du français, est Docteur en Sciences du langage et Linguistique espagnole. Elle est spécialiste de l'analyse du discours oral dans une perspective multimodale (mimogestuelle, prosodie, reformulation), des langues en contact et de toutes formes d'hybridation et de variations linguistiques (avec, entre autres, l'étude du spanglish et langues en contact de la grande Caraïbe), de traductologie, d'intermédialité et plus généralement de linguistique et socio-linguistique.

## MIREILLE VIGNOL

Mireille Vignol a vécu aux États-Unis, en Écosse et dix-huit ans en Australie où elle a travaillé pendant quinze ans au sein de l'Australian Broadcasting Corporation. Elle a couvert l'actualité du Pacifique-sud et de nombreux festivals culturels, présenté et réalisé une émission hebdomadaire d'affaires aborigènes puis de culture océanienne et réalisé Books & Writing, un programme littéraire.

Depuis son retour en France en 2002, elle traduit des grands noms de la littérature australienne (Kate Grenville, Kenneth Cook, Anna Funder, Peter Temple, Evie Wyld, le poète Peter Bakowski...) et océanienne (les écrivains maori de Nouvelle-Zélande Witi Ihimaera, Alice Tawhai et Isabel Waiti-Mulholland, Epeli Hau'ofa de Tonga et Russell Soaba de Papouasie-Nouvelle-Guinée), des écrivains américains comme Nickolas Butler ou Steve Stern et des auteurs de polar (George Pelecanos, Walter Mosley, Lawrence Sanders, P. G. Sturges, Roger Smith...).

## DOMINIQUE VITTOZ

Née en 1957, Dominique Vittoz est traductrice de l'italien, principalement de romanciers contemporains. Elle est entrée au conseil d'administration d'ATLAS en mars 2013. Depuis 2014, elle développe les ateliers "Traducteur d'un jour".

Ses dernières traductions publiées : *Terres rares*, de Sandro Veronesi (éditions Grasset, 2016) ; *Presagio*, d'Andrea Molesini (Calmann-Lévy, 2016) ; *Le Jour des ours volants*, de Evelina Santangelo (Les Allusifs Éditions, 2016) ; *Lucy*, de Cristina Comencini (Grasset, 2015) ; *Limbes*, de Melania-G. Mazzucco (Flammarion, 2015).

## DOMINIQUE VITALYOS

Après l'anglais à Paris 7, l'indonésien à Langues'O et l'ethnologie à la Sorbonne, Dominique Vitalyos est partie étudier le malayalam et le kathakali au Kerala durant un long séjour qui a évolué depuis en mi-temps hivernal. Depuis 1995, elle est traductrice littéraire pour le domaine indien. Elle a traduit des œuvres phares des littératures en langues indiennes, parmi lesquelles, du malayalam *Les Légendes de Khasak* de O.V. Vijayan, *Grand-Père avait un éléphant* et *Le Talisman* de V.M. Basheer, *Le Maître charpentier* de O. G. Kurup, du tamoul *De Haute Lutte* d'Ambai et, de l'anglais, *Retour sur Image* de Mukul Kesavan, *Le Trotter Nama* d'Allan Sealy, *La Découverte de l'Inde* de Jawaharlal Nehru, *Deux Vies* de Vikram Seth, *Chamans, Mystiques et Médecins* de Sudhir Kakar, *La Colère des aubergines* de Bulbul Sharma, parmi de nombreux autres textes, romans, essais, poésies. Elle prépare un manuel d'apprentissage du malayalam pour les francophones.

## FRANK WYNNE

Né à Sligo, en Irlande, Frank Wynne exerce le métier de traducteur littéraire depuis presque vingt ans. Il a traduit divers auteurs francophones, dont Michel Houellebecq, Patrick Modiano, Ahmadou Kourouma, Boualem Sansal et Yasmina Khadra.

Ses traductions lui ont valu le Prix IMPAC pour *Atomised*, sa traduction des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq (2002), le Prix Scott Moncrieff à deux reprises - en 2008, pour ses traductions de Frédéric Beigbeder et en 2016 pour sa traduction de *Harraga* de Boualem Sansal. Ayant longtemps vécu en Amérique du Sud, il a commencé à traduire des romans hispanophones en 2011. Il a remporté le Premio Valle Inclán pour *Kamchatka* de Marcelo Figueras (2012) et *The Blue Hour* par Alonso Cueto (2014).

Il a été traducteur en résidence à la Villa Gillet à Lyon (2007), à la Fondation Santa Maddalena (2013) et à l'université de Lancaster (2016). Il traduit actuellement *Vernon Subutex* de Virginie Despentes.



ANNEXE  
SOMMAIRES DES *ACTES DES ASSISES*  
DE 1984 À 2015

## PREMIÈRES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1984

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF
  - Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles
  - Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture
  - Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du président de la République
- Regards sur la traduction
- Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

## DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Les collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemin, 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 littéraire ou litténaire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon et Inès Oseki-Dépré



DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

– Table ronde “Claude Simon et ses traducteurs européens”, animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

– Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan

– Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset

– Anglais (USA) : *The Color Purple* d’Alice Walker, animé par Mimi Perrin

– Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin

– Anglais : Shakespeare, autour d’un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard

– La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet

– Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktis et Jacques Lacarrière

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1985

Le traducteur dans la société

– Canada-Québec, par David Homel

– L’expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky

– Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano

– Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Élisabeth Janvier. – Débat

– Concours ATLAS Junior

– Biobibliographies des intervenants

## TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1986

Ouverture des Assises

– Allocution de Jean-Pierre Camoin

– Allocution de Laure Bataillon

– Allocution de Jean Gattegno

– Présentation de Claude Esteban, par François Xavier Jaujard

– Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages, par Claude Esteban. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1986

– Table ronde “Modes de pensée, modes d’expression : de l’arabe au français, du français à l’arabe”, animée par André Miquel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Medded, Sami-Ali et Anne Wade Minkowski

– Table ronde “*Les Exercices de style* de Raymond Queneau”, animée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Hemle, Jan Ivarson, Achilleos Kyriakidis et Barbara Wright

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1986

Ateliers de langues

– Langues romanes, animé par Albert Bensoussan

– Allemand, animé par Bernard Lortholary

– Anglais, animé par Michel Gresset

- Table ronde “La traduction littéraire : qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génies 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 Cottet
- Anglais, animé par Michel Gresset, assisté par Brigitte Weltmann-Aron
- Portugais, animé par Philippe Mikriammos, assisté par Michel Chandeigne et Michelle Giudicelli
- Table ronde “Les infidélités de *L’Amant* de Marguerite Duras”, animée par Philippe Cardinal, avec Barbara Bray, Maria da Piedade Ferreira, Madeleine Gustafsson, Theophano Hatziforou, Avital Inbar, Michaela Jurovska, Marianne Kaas, Loda Kaluska-Holuj, Jukka Mannerkorpi, Leonella Prato Caruso, Ilma Rakusa et Ingrid Safrank

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 Kassai, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légise-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 Jourdeuil et Bernard Lortholary
- Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisser, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz Schwarzingler, 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 Schwarzingler

#### Ateliers de langues

- Allemand (Georg Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dort
- Allemand (Heiner Müller), animé par Jean Jourdeuil 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 : Mia Couto (Mozambique) et Maria Gabriela Llansol (Portugal)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1994

Ateliers de langues

- Arménien, animé par Pierre Ter-Sarkissian
- Catalan, animé par Edmond Raillard
- Égyptien pharaonique, animé par Pascal Vernus
- Portugais, animé par Michelle Giudicelli
- “L’abbé Desfontaines – un traducteur du XVIII<sup>e</sup> siècle”, conférence de Françoise du Sorbier
- Table ronde “Julien Gracq et ses traducteurs – Traduction du style et style de la traduction”, animée par Michel Murat, avec Carl Gustaf Bjurström (Suède), Micaela Ghirescu (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 Hœpffner, 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 Demanuell
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d'écriture, animé par Michel Volkovitch

– “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d'Hélène Henry  
– Table ronde organisée en collaboration avec la maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzinger et Karin Wackers-Espinosa  
– Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

– Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

– Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)  
– Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)  
– Inuttitut, 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 Maiatsky (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, Maite Solana, Catherine Vélissaris, 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 Hœpffner avec la participation d'Évelyne Châtelain, Florence-Marie Piriou, Anne Schuchman, Ros Schwartz et Rose-Marie Vassallo

Ateliers de langues

- Anglais : Annie Proulx, par Anne Damour
- Russe : Andreïev, par Sophie Benech
- Persan : Nezâmi, par Isabelle de Gastines
- Atelier Internet : Évelyne Châtelain
- Atelier d'écriture : Michel Volkovitch
  
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1999

## DIX-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2001

Ouverture des Assises

- Allocutions d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS

- “Guerre et Paix”, conférence inaugurale de Michel Deguy
- Table ronde “Les traducteurs de Colette”, animée par Nicole Ward Jouve, avec la participation de Françoise Brun, Julia Escobar, Anna Bassan Levi et Gueorgui Zinguer

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2001

- Table ronde “Le projet européen RECIT : état des lieux et perspectives”, animée par Claude Bleton, avec la participation de Peter Bergsma et d’Igor Navratil

Ateliers de langues

- Anglais : Anthony Trollope, par Françoise du Sorbier
- Chinois : Mo Yan, par Liliane et Noël Dutrait
- Italien : Andrea Camilleri, par Dominique Vittoz
- Suédois : Harry Martinson, par Vincent Fournier
- Atelier d’écriture : Jean Guiloineau
- “Hantise de mort, hantise de mots : traduire le yiddish”, conférence de Rachel Ertel
- Table ronde “La traduction de Franz Kafka”, animée par Jürgen Ritte, avec la participation de Bernard Lortholary, Axel Nesme, Gérard Rudent et Brigitte Vergne-Cain
- Proclamation des prix de traduction : prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), prix Nelly-Sachs (Julia Tardy-Marcus), prix Amédée-Pichot 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<sup>e</sup> siècle”, animée par François Mathieu, avec la participation de Françoise Cartano, Évelyne Châtelain et Jacqueline Lahana

Ateliers de langues

- Du français vers l’espagnol : Colette, par Julia Escobar
- De l’allemand vers le français : Franz Josef Czernin, par Laurent Cassagnau
- Italien : l’Arioste, par Michel Orcel, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Atelier thématique : Le voyage, par Marie-Claire Pasquier
- Atelier Internet : Évelyne Châtelain (assistée de Jean-Luc Diharce)
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2000

## DIX-NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 2002

Ouverture des Assises

- Allocutions d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “Soigner, écrire, traduire”, conférence inaugurale de Martin Winckler
- “Traduire la littérature créole francophone : Chamoiseau, Confiant...”, table ronde animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation 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 Guiloineau et Bernard Hœpffner
- 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 Raguét avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille
- Proclamation des prix de traduction : prix Gulbenkian, prix Halpérine-Kaminsky, prix Nelly-Sachs, prix Amédée-Pichot de la Ville d'Arles, remise des prix du concours ATLAS Junior

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 2002

- Table ronde ATLF “Carte blanche à la maison Antoine-Vitez”, animée par Jean-Michel Déprats avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen

#### Ateliers de langue

- Du français vers l'allemand : Josef Winiger
- Portugais : Alain Kéruzoré
- Persan : Mahchid Nownahali et Jaleh Kahnémouipour
- Atelier “Prix Nelly-Sachs” : Jean-Yves Masson

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2001

### VINGTIÈMES ASSISES

#### PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2003

- “Adonis, poète et traducteur de poésie”, présenté par Anne Wade Minkowski et Jean-Yves Masson
- “Ezra Pound traducteur”, conférence de Marie-Claire Pasquier

#### DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2003

- Carte blanche à Saber Mansouri et Soumaya Mestiri, transmission de la philosophie grecque dans la culture arabe classique

#### Ateliers de langues

- D. H. Lawrence : Françoise du Sorbier
- *Othello* de Shakespeare : Danièle Laruelle
- Traduire la poésie arabe : Catherine Charruau et Mohamed El Amraoui
- Atelier d'écriture : Jean-Yves Pouilloux

- Célébration des Vingtièmes Assises, allocution de Sylvère Monod
- “À tout début il y a un commencement”, conférence d'Hubert Nyssen
- “Sonallah Ibrahim et ses traducteurs”, table ronde animée par Richard Jacquemond, avec Hartmut Fahndrich (Allemagne), Mary Saint Germain (USA), Marina Stagh (Suède) et Paola Viviani (Italie)
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2003

- Table ronde ATLF “Code des usages – droit de prêt”, animée par Jacqueline Lahana, avec Yves Frémion (CPE), François Mathieu (ATLF)

Ateliers de langues

- Atelier Hölderlin : Sybille Muller
- Croate : Khedidja Mahdi-Bolfek
- Anglais : Bruno Gaurier, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Du français vers l'italien : Ena Marchi

– Biobibliographies des intervenants

- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2002

## VINGT ET UNIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 2004

- Allocution d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles
- Allocution de Catherine Levraux, conseillère régionale
- Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- “Traduire en marchant”, conférence de Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Retraduire *Ulysses*”, animée par Bernard Hœpffner, 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 : Héléne Henry
- Écriture : Jean Guiloineau
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- “Pasternak traducteur”, conférence de Michel Aucouturier
- “Carte blanche”, avec Catherine Dufлот, Liliane Giraudon et Angela Konrad
- Rencontre avec les jeunes traducteurs, animée par Olivier Mannoni
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Allemand : Jörn Cambreleng
- Anglais (Grande-Bretagne) : Philippe Loubat-Delranc
- Italien : Françoise Liffra
- Bosniaque : 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 Héléne 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 Sylvere Monod”, par Marie-Claire Pasquier
- “Surtitrage d’opéra”, avec Claire Jatosti, Heinz Schwarzingler, 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 Moëll, Jean-Yves Masson et Miguel-Angel Vega
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2007

##### Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Anglais pour la jeunesse : Michel Laporte
- Espagnol : Philippe Bataillon

- Polonais : Isabelle Macor-Filarska
- Thaï : Jean-Michel Déprats

– Table ronde ATLF “La situation du traducteur en Europe”, animée par Olivier Mannoni, avec Anna Casassas, Martin De Haan, Holger Fock, Alena Lhotova et Ros Schwartz

– Conférence “Traduction et mondialisation de la fiction : l’exemple d’Alexandre Dumas père en Amérique du Sud”, par Jean-Yves Mollier

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2006

## VINGT-CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2008

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “Lire en traduction”, conférence de Claude Mouchard
- Table ronde “Traduire, écrire”, animée par Nathalie Crom, avec Silvia Baron-Supervielle, Florence Delay et Claire Malroux

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2008

Ateliers de langues

- Albanais : Fatos Kongoli / Agron Tufa, traductrice Anne-Marie Autissier
- Allemand (Autriche) : Josef Winkler / Rosemarie Poiarkov, traducteur Bernard Banoun
- Anglais (Canada) : Neil Bissoondath / Zoe Whittall, traductrice Laurence Kiefé
- Arabe (Égypte) : Gamal Ghitany / Ahmed Abo Khnegar, traducteurs Yves Gonzalez-Quijano et Khaled Osman
- Coréen : Ko Un / Ch’ôn Myônggwân, traducteurs Tai Qing et Patrick Maurus
- Espagnol (Guatemala) : Rodrigo Rey Rosa / Alan Mills, traducteurs François-Michel Durazzo, André Gabastou, Claude-Nathalie Thomas
- Polonais : Hanna Krall / Mariusz Szczygieł, traductrice Margot Carlier
- Portugais : Gonçalo M. Tavares, par Dominique Nédellec
- “Lidia Jorge, l’Europe et l’espace ou l’auteur, le traducteur et les idées reçues”, par Patrick Quillier
- Turc : Enis Batur / Yiğit Bener, traducteur Timour Muhidine
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2008

- Table ronde ATLF “Qu’est-ce que la critique d’une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni, avec Pierre Assouline, Antoine Cazé, Laurence Kiefé et Christine Raguet
- Rencontre “Traduire/écrire”, animée par Natalie Levisalles, avec Agnès Desarthe, Mathias Énard, Rosie Pinhas-Delpuech et Cathy Ytak

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2007

## VINGT-SIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 2009

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- “Pour un éros grammairien”, conférence d’Alain Fleischer
- Table ronde “Traduire les libertins”, animée par Jean Sgard, avec Anders Bodegård, Terence Hale, Ilona Kovacs et Elena Morozova

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais (USA) : Marie-Claire Pasquier
- Arabe : Catherine Charruau
- Grec ancien : Daniel Loayza
- Portugais : Michelle Giudicelli
- Turc : Rosie Pinhas-Delpuech

- “Hommage à Henri Meschonnic”, par Patrick Quillier
- “Les filles d’Allah”, conférence de Nedim Gürsel
- Table ronde “Le texte érotique en traduction française”, animée par Jürgen Ritte avec Giovanni Clerico, Laurence Kiefé, Maryla Laurent et Éric Walbecq
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Anglais : Karine Reignier
- Chinois : Pierre Kaser
- Espagnol : Aline Schulman
- Hébreu : Laurence Sendrowicz
- Italien : Giovanni Clerico
- Latin : Danièle Robert

- Table ronde ATLF “Traduction/édition : état des lieux”, animée par Olivier Mannoni, avec Christian Cler, Susan Pickford et Martine Prosper
- Carte blanche à Leslie Kaplan
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2008

## VINGT-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 5 NOVEMBRE 2010

- Allocution d’ouverture, par Hélène Henry, présidente d’ATLAS
- *Je est-il moi ou un autre ?* conférence de Marina Yaguello
- Table ronde “Traduire l’épistolaire” animée par Christine Raguét, avec Elena Balzamo, Anne Coldefy-Faucard, Bernard Lortholary et Françoise du Sorbier
- Lettres et le divan, par Laurence Kiefé

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 6 NOVEMBRE 2010

- Rencontre Russie : un écrivain avec son traducteur

Ateliers de langues

- Allemand : Stéphane Michaud
- Anglais : Claude et Jean Demanuelli
- Russe : Nadine Dubourvieux

- Épistoliers russes en langue française à l’époque de Pouchkine, par Véra Milchina
- Table ronde “Traduire *Les Liaisons dangereuses*”, animée par Laure Depretto, avec Cinzia Bigliosi, Helen Constantine et Wolfgang Tschöke
- Lecture en promenade aux arènes d’Arles :
- La fabrique des traducteurs
- Boris Pasternak : Lettres à Evguénia 1922-1932

- Lecture par Didier Bezace
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 7 NOVEMBRE 2010

Ateliers de langues

- Anglais : Laurence Kiefé
- Espagnol : André Gabastou
- Italien : Chantal Moiroud
- Atelier d'écriture : François Beaune

– Table ronde ATLF "Formation à la traduction littéraire : où allons-nous", animée par Olivier Mannoni, avec Véronique Béghain, Jörn Cambreleng, Jacqueline Carnaud, Anne Damour, Sandrine Détienne et Valérie Julia

– Carte blanche à Frédéric Jacques Temple, lecture à deux voix, avec Patrick Quillier

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2009

## VINGT-HUITIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2011

– Allocution d'ouverture, par Hélène Henry, présidente d'ATLAS

– "Avec Maurice Nadeau", conférence de Michel Volkovitch

– Table ronde "Monstres en traduction" animée par Tiphaine Samoyault, avec Guy Jovet, 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
- Wardwesan : Patrick Quillier et Frédéric Werst

– "Traducteurs extra-ordinaires", conférence de Bernard Hœpffner

– 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 Hoëpffner, 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 Hoëpffner, 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 Hoëpffner, 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 : *Campo 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 Hoëpffner 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

- Biobibliographies 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 Hoëpffner, 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 Hoëpffner
- 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 Pracontal, 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

TROISIÈME JOURNÉE DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2014

Ateliers de traduction

- Allemand : *Fantômes 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

## TRENTE-DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE VENDREDI 6 NOVEMBRE 2015

- Allocution d’ouverture par Santiago Artozqui, président d’ATLAS
- “Voix de l’enfance”, conférence inaugurale donnée par Sylvie Germain suivie d’un dialogue avec Maya Michalon
- Table ronde : “Gavroches d’ailleurs”, animée par Maya Michalon, avec Nathalie Castagné, Bernard Hoepffner et Aline Schulman
- Lecture par Valérie Bezançon : *Y* de Marjorie Celona traduit par Mona de Pracontal
- Proclamation des prix de traduction

DEUXIÈME JOURNÉE SAMEDI 7 NOVEMBRE 2015

Ateliers de traduction

- Anglais (Australie) : Traduire *Les Enfants sauvages*, de Louis Nowra, avec Arnaud Baignot et Perrine Chambon

- Hongrois : Traduire *La Miséricorde des cœurs* de Szilárd Borbély, avec Agnès Jáfás
- Norvégien : Traduire *Beatles*, de Lars Saabye Christensen, avec Jean-Baptiste Coursaud
- Italien : Traduire *Le Temps matériel*, de Giorgio Vasta, avec Vincent Raynaud

Traducteur d'un jour : Ateliers non-professionnels

- Anglais : Traduire *Harry Potter*, de J. K. Rowling, avec Karine Reigner-Guerre
- Italien : Traduire *Montedidio*, d'Erri de Luca, avec Dominique Vittoz

- Table ronde : “Écrire une voix d'enfant”, animée par Maya Michalon avec Gil Ben Aych, Agnès Desarthe et Gaëlle Obiégly
- Carte blanche : “Enfantines” par Daniel Loayza

– Encres fraîches de l'atelier français-coréen de la Fabrique des traducteurs

TROISIEME JOURNÉE DIMANCHE 8 NOVEMBRE 2015

Ateliers de traduction

- Allemand : Traduire *Quand on rêvait*, de Clemens Meyer, avec Alexandre Pateau
- Espagnol (Espagne) : Traduire *Le Puits*, d'Iván Repila, avec Margot Nguyen Béraud
- Portugais (Mozambique) : Traduire *La Pluie ébahie*, de Mia Couto, avec Elisabeth Monteiro Rodrigues
- Russe : Traduire *Les Loups en parachute*, d'Anastasia Petrova, avec Paul Lequesne et Anastasia Petrova

– Table ronde de l'ATLF : “Traducteurs de tous les pays, montrons-nous !”, animée par Laurence Kiefé avec la participation de Holger Fock – traducteur littéraire et président du CEATL, Sinéad Mac Aodha – directrice de l'Ireland Literature Exchange, Olivier Mannoni – traducteur d'allemand et responsable de l'École de traduction littéraire (ETL/CNL) et Daniele Petruccioli – traducteur littéraire et représentant du syndicat de traducteurs italien STRADE.

– Table ronde : “Le Petit Nicolas en langues de France”, animée par Jörn Cambreleng, avec Michel Alessio- traducteur en occitan provençal, Dominique Caubet – traducteur en arabe maghrébin de France, Gilles Rozier – traducteur en yiddish et Jean-Paul Demoule – archéologue, spécialiste de l'archéologie des langues.

– Clôture : Heinz Wisman, témoin des Assises

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2014