

ACTES DES  
TRENTE-CINQUIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2018)

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 Meridiem ;  
la préparation de copie par Karine Louesdon ;  
la relecture par Marie-Claude Auger, Julia Azaretto,  
Jörn Cambreleng, Agnès Desarthe, Yves Gauthier,  
Nathalie Koble, Margot Nguyen Béraud, Dominique Vittoz,  
Clara Défachel et Emmanuelle Flamant ;  
la maquette par Emmanuelle Flamant.

© ATLAS 2019

Photographie de couverture : *Le Moulin de l'oubli* par Gilbert Garcin

© Gilbert Garcin – Camera obscura

TRENTE-CINQUIÈMES  
ASSISES DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 2018)

*Traduire le temps*

LE TEMPS ? DE QUI EST-IL L'AFFAIRE ? par Étienne Klein

TRADUIRE « À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU » DE MARCEL PROUST

EMPLOI DU TEMPS – REGARDS CROISÉS SUR LES TEMPS EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

*1984*, DE GEORGE ORWELL – NOUVELLE TRADUCTION JOSÉE KAMOUN

LES GARDIENS DU TEMPS : LA PAROLE AUX CORRECTEURS

JUAN JOSÉ SAER : LA JOIE DE SATURNE par Julio Premat

UN TOUR DU MONDE DES RAPPORTS AU TEMPS

TOUJOURS PLUS VITE : TRADUCTION ET LOGIQUES DU SUCCÈS

LE TEMPS D'UNE LANGUE : TRADUIRE EN FRANÇAIS NOUVEAU

CLÔTURE par David Lescot

avec la participation de :

SANTIAGO ARTOZQUI	FRÉDÉRIQUE LAB
CORINNE ATLAN	CLARA LE PICARD
MARIE-CLAUDE AUGER	HERVÉ LE TELLIER
JULIA AZARETTO	DAVID LESCOT
JÖRN CAMBRELENG	CATHERINE MAZODIER
LISE CHAPUIS	MAYA MICHALON
EMMANUEL DAUMAS	ANNE MICHEL
LYDIA DAVIS	JEAN-PIERRE MINAUDIER
DOMINIQUE DEFERT	MARGOT NGUYEN BÉRAUD
JULIETTE DE LA CRUZ	VÉRONIQUE PATTE
AGNÈS DESARTHE	JULIO PREMAT
PATRICIA DUEZ	SYLVAIN PRUDHOMME
MARIE-MADELEINE FRAGONARD	AMANDINE PY
ISABELLE FRUCHART	MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS
CORINNA GEPNER	JÜRGEN RITTE
ANNA GIBSON	OLIVIER DE SOLMINIHAC
SIMON GOUBERT	DELPHINE VALENTIN
KARIN GUNDERSEN	RUTH VEGA FERNÁNDEZ
JOSÉE KAMOUN	DOMINIQUE VITTOZ
LUZIUS KELLER	GEORGES VOISSET
ÉTIENNE KLEIN	SACHA ZILBERFARB
NATHALIE KOBLE	

**Conception et coordination des Assises :**

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

Santiago Artozqui, *président*

Agnès Desarthe, *vice-présidente*

Paul Lequesne, *secrétaire général*

Geneviève Charpentier, *trésorière*

Marie-Claude Auger, Julia Azaretto, Olivier Chaudenson, Élodie Dupau,  
Dieter Hornig, Laurent Muhleisen, Margot Nguyen Béraud, Dominique Vittoz

**Le directeur d'ATLAS, Jörn Cambreleng**  
**assisté de** Marie Dal Falco, Caroline Roussel, Béatrice Brociner,  
Emmanuelle Flamant, Charlotte Nguyen et Soumia Boukhtachi

**Régie son à la Chapelle du Méjan :** Guillaume Dubois,  
**Régie générale & la lumière :** Christophe Guibert, Valérie Julien

**Au transport :** Johan De Feber

**Photographie :** Romain Boutillier

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

Le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères  
La Délégation générale à la langue française et aux langues de France  
(DGLFLF) – Ministère de la Culture  
Le Centre national du livre (CNL)  
La Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA) et La Culture  
avec la copie privée  
La fondation suisse pour la culture Pro Helvetia  
Le département des Bouches-du-Rhône  
La région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur  
La Ville d'Arles  
L'Institut français / La saison France-Israël 2018  
Le ministère des Affaires étrangères de l'État d'Israël  
L'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)  
L'Association du Méjan  
Les éditions et la librairie Actes Sud  
L'antenne universitaire d'Arles  
Web-tv Culture  
France Culture

## SOMMAIRE

### PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 9 novembre 2018

#### ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Santiago Artozqui, président d'ATLAS ..... p. 9

#### LE TEMPS ? DE QUI EST-IL L'AFFAIRE ?

Conférence inaugurale par Étienne Klein ..... p. 13

#### TRADUIRE « À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU » DE MARCEL PROUST

Table ronde animée par Jürgen Ritte,  
avec Lydia Davis, Karin Gundersen et Luzius Keller ..... p. 27

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION ..... p. 43

### DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 10 novembre 2018

#### ATELIERS DE TRADUCTION

**Allemand (Autriche) :** *Découverte inattendue d'un métier*,  
traduire Stefan Zweig, avec Sacha Zilberfarb ..... p. 49

**Anglais (Royaume-Uni) :** *La Promenade au phare*, traduire Virginia Woolf,  
avec Agnès Desarthe ..... p. 51

**Français vers l'anglais :** *Du côté de chez Swann*, traduire Proust en anglais,  
avec Lydia Davis ..... p. 53

**Japonais :** *La Fin des temps*, traduire Haruki Murakami,  
avec Corinne Atlan ..... p. 54

<b>Malaisien</b> : <i>Les Centuries pantoun. 100 traducteurs, 100 pantouns</i> , de Georges Voisset, avec Georges Voisset .....	p. 57
<b>Polonais</b> : <i>Les Ours dansants</i> , traduire Witold Szablowski, avec Véronique Patte .....	p. 62

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

<b>Allemand</b> : <i>Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes</i> , traduire Wim Wenders avec Marie-Claude Auger .....	p. 66
--	-------

#### EMPLOI DU TEMPS – REGARDS CROISÉS SUR LES TEMPS EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

Conférence à deux voix par Catherine Mazodier et Frédérique Lab .....	p. 68
---	-------

#### 1984, DE GEORGE ORWELL – NOUVELLE TRADUCTION

DE JOSÉE KAMOUN

Dialogue avec Maya Michalon .....	p. 93
-----------------------------------	-------

#### LES GARDIENS DU TEMPS : LA PAROLE AUX CORRECTEURS

Table ronde animée par Maya Michalon,

avec Patricia Duez, Olivier de Solminihac et Delphine Valentin .....	p. 114
--	--------

#### JUAN JOSÉ SAER : LA JOIE DE SATURNE

par Julio Premat .....	p. 134
------------------------	--------

#### UN TOUR DU MONDE DES RAPPORTS AU TEMPS

Jean-Pierre Minaudier en dialogue avec Marie-Madeleine Rigopoulos .....	p. 148
---	--------

### TROISIÈME JOURNÉE

Dimanche 11 novembre 2018

#### TABLE RONDE PROFESSIONNELLE DE L'ATLF

#### TOUJOURS PLUS VITE : TRADUCTION ET LOGIQUES DU SUCCÈS

animée par Corinna Gepner,

avec Dominique Defert, Juliette de La Cruz et Anne Michel .....	p. 171
---	--------

#### ATELIERS DE TRADUCTION

**Espagnol (Colombie)** : *Era más grande el muerto*, traduire Luis Miguel

Rivas Bogotá, avec Amandine Py .....	p. 198
--------------------------------------	--------

**Espagnol (Espagne)** : *Automoribundia 1888-1948*, traduire Ramón Gómez

de la Serna, avec Delphine Valentin .....	p. 200
---	--------

<b>Italien</b> : <i>Malacarne</i> , traduire Giosuè Calaciura, avec Lise Chapuis .....	p. 202
--	--------

<b>Suédois</b> : <i>Une brève halte après Auschwitz</i> , traduire Göran Rosenberg, avec Anna Gibson .....	p. 205
<b>Basque</b> : <i>Va en enfer, chéri(e) !</i> , traduire Anjel Lertxundi, avec Jean-Pierre Minaudier .....	p. 208

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

<b>Italien</b> : <i>Le Baron perché</i> , traduire Italo Calvino, avec Dominique Vittoz .....	p. 211
--	--------

#### ATELIER D'ÉCRITURE

Le temps n'existe pas, avec Isabelle Fruchart .....	p. 214
---	--------

#### LE TEMPS D'UNE LANGUE : TRADUIRE EN FRANÇAIS NOUVEAU

Table ronde animée par Marie-Madeleine Rigopoulos, avec Marie-Madeleine Fragonard et Nathalie Koble .....	p. 216
--	--------

#### « RESTEZ ASSISES »

Clôture par David Lescot, grand témoin des Assises .....	p. 243
--	--------

Biobibliographies des intervenants .....	p. 244
--	--------

#### ANNEXE

Sommaire des <i>Actes des Assises</i> de 1984 à 2017 .....	p. 255
--	--------

## PREMIÈRE JOURNÉE

## ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Santiago Artozqui

Chers collègues, chers amis, bonjour et bienvenue aux 35<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire. Cette année, comme vous le savez, nous avons décidé de traduire le temps. Vaste projet que nous tenterons d'embrasser aussi largement que possible au cours de ces trois jours de rencontres, à commencer, j'en suis très heureux, par le temps de la physique. En effet, dans quelques minutes, je vais céder la parole à Étienne Klein qui nous a fait l'honneur et le plaisir d'accepter notre invitation, et qui va nous parler du temps tel que la science l'envisage. Et c'est quelque chose qui fait rêver. D'un côté, il y a la beauté formelle des théories physiques que des vulgarisateurs comme Étienne Klein permettent à tout un chacun de comprendre, mais il y a aussi la poésie qui se dégage des propos que la science véhicule. Je pense à des termes comme « horizon d'un trou noir », « singularité », « courbure de l'espace-temps », « infini », « puits gravitationnel ». Il y a un pouvoir d'évocation certain dans tous ces termes, et beaucoup de poésie.

Alors, si on sait depuis Einstein que le temps du physicien se dilate, on sait moins que celui du traducteur se contracte au fur et à mesure que la date de remise du manuscrit approche... et Étienne Klein va vous expliquer pourquoi. On a beau en rire, le quotidien des traducteurs, c'est : toujours plus vite. C'est d'ailleurs le titre de la table ronde que nos amis de l'ATLF vont organiser dimanche matin et qui va porter sur les conditions de travail qui sont les nôtres. Évidemment, chaque cas est particulier, mais globalement, dans la chaîne du livre, le temps imparti à la traduction a tendance à se réduire. Il faut traduire vite, bien et pour pas cher, notamment parce que, comme dans d'autres secteurs, le numérique fait son entrée dans notre métier. Il y a dix ans, les traductions automatiques étaient risibles, aujourd'hui j'ai une petite anecdote, mais qui est parlante : un livre de huit cents pages traitant de la recherche de pointe en intelligence artificielle, donc un ouvrage technique, pas un roman, qui s'appelle *Deep Learning* et a été coécrit par Ian Goodfellow, un ancien de Google Brain, et deux chercheurs, Yoshua Bengio et Aaron Courville, vient d'être traduit de l'anglais vers le français

par une intelligence artificielle en douze heures. À la suite de cette traduction, des traducteurs humains, biologiques, ont révisé le texte de la machine, mais ils n'en ont modifié que 15 %. Donc huit cents pages en douze heures, c'est vite et ce n'est pas cher et, apparemment, c'est bien à 85 %. Cela interroge-t-il l'avenir de notre métier ? Personnellement, je pense que non. Parce que selon moi, la richesse d'un texte littéraire tient souvent à ce qu'on lit entre les lignes et, pour l'instant, cela, l'algorithme a du mal à le traduire et à le traiter. Pour autant, la problématique intellectuelle que ces évolutions suscitent mérite qu'on s'y arrête. C'est pourquoi, avec nos camarades du conseil d'administration d'ATLAS, nous avons décidé d'instituer un Observatoire de la traduction automatique. Ainsi chaque année, lors de nos Assises, nous lirons la traduction de deux ou trois textes, toujours tirés d'un même corpus, de façon à pouvoir juger concrètement d'éventuels progrès dans la prose des algorithmes. On verra ce qui ressort de ces observations et on en discutera, bien sûr, pour savoir si notre temps va, en fin de compte, être celui des machines ou pas. Voilà donc pour l'Observatoire de la traduction automatique.

Je vais passer sans transition des luddites au ludique avec deux autres nouveautés dans ces Assises, deux jeux littéraires. D'une part, la chronotraduction, qui a été imaginée par Julia Azaretto, où plusieurs équipes vont s'affronter pour traduire des textes, en plusieurs langues, le plus vite possible. Donc, encore une fois, on est dans l'air du temps. Le deuxième jeu – dont l'acronyme est un peu difficile à prononcer, « UJSRA », qui vaut pour « Un jeu de société dans les règles de l'art » – a été conçu par Clara Le Picard. À cette occasion, Isabelle Fruchart, Maya Michalon, Sylvain Prudhomme et Pierre Benetti viendront pousser le palet et faire triompher leurs couleurs et leur érudition.

Je précise que Frédéric Boyer, qui devait initialement participer à ce jeu et à la table ronde consacrée à la traduction de l'ancien français, ne pourra se joindre à nous en raison d'un problème familial. Bien évidemment, la table ronde sur la traduction de l'ancien français avec Nathalie Koble et Marie-Madeleine Fragonard est maintenue.

Plus sérieux – enfin plus sérieux, pas forcément d'ailleurs –, nous allons aussi parler du temps du point de vue du grammairien. Je suis très heureux d'accueillir Catherine Mazodier et Frédérique Lab qui sont venues pour nous expliquer comment tout cela fonctionne en français et en anglais. Pour les avoir eues toutes deux comme professeurs, je peux vous dire que c'est génial quand elles parlent, parce que vous avez l'impression d'être intelligent et de tout comprendre. Je vous invite à aller voir ça. Plus cosmopolite, Jean-Pierre Minaudier, qui est l'heureux propriétaire d'une bibliothèque contenant près de mille deux cents ouvrages de grammaire, du monde entier, en plus de huit cents langues, viendra nous expliquer le rapport au temps dans le monde. Son intervention s'intitule : « Le tour du

monde des rapports au temps ». Nous verrons donc comment les différentes cultures, les différentes langues envisagent le temps.

Alors, bien sûr, on ne pouvait pas faire abstraction de Proust dans une manifestation consacrée à traduire le temps. Nous avons invité trois de ses traducteurs : Lydia Davis, sa traductrice vers l'américain, Karin Gundersen, sa traductrice vers le norvégien, et Luzius Keller, son traducteur vers l'allemand. Il y a aussi un atelier d'extraduction qui vous permettra de vous essayer à la traduction de *Du côté de chez Swann* vers l'anglais, dirigé par Lydia Davis, rien de moins.

En parlant d'ateliers, chaque année, il y a inflation, vous l'avez constaté. Cette année, nous en avons encore ajouté deux, ce qui porte leur total à seize, et tous sont quasiment complets. Je ne vous cache pas que ça me ravit, mais je crois qu'il reste encore quelques places le dimanche. Jörn viendra tout à l'heure donner quelques précisions sur l'aspect logistique de l'événement.

En parlant de logistique, cette année, nous avons mis en place, vous vous en êtes aperçus, quelques nouveautés. D'un côté, une double programmation le samedi, qui offre des conditions plus conviviales et plus de diversité dans le choix. De l'autre, l'introduction d'un système de billetterie physique qui, entre autres avantages, permettra à tous les inscrits d'avoir une place assise au cours de ces Assises – je ne peux pas m'en empêcher, excusez-moi ! Mais je ne suis pas le seul, cela dit, à aimer les jeux de mots, parce que cette année, David Lescot succédera à Isabelle Fruchart dans le rôle de grand témoin. Dimanche, en clôture de la manifestation, il nous racontera ce qu'il aura retenu de nos échanges, et il a intitulé son intervention : « Restez assises ». Voilà. On en est au même point.

Je vais finir maintenant parce que je sais que ce genre de discours est toujours trop long, et, conformément à la tradition, je vais remercier nos partenaires institutionnels. Le CNL, l'Institut français, le ministère de la Culture et de la Communication, le conseil régional Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur, le conseil départemental des Bouches-du-Rhône, la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (la SOFIA), l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF), l'Association du Méjan, l'antenne universitaire d'Arles, Web-TV Culture et la Ville d'Arles, dont le maire Hervé Schiavetti et son adjointe à la culture Claudie Durand accueillent ces Assises avec un enthousiasme toujours renouvelé. Nous vous en remercions vraiment du fond du cœur.

Et enfin, je tiens à remercier tous les intervenants qui nous font l'honneur de participer à ces 35<sup>es</sup> Assises, les traducteurs, l'équipe d'ATLAS, bien sûr, nos adhérents et tous ceux qui par leur présence contribuent, avec nous, à promouvoir la traduction littéraire. À tous, un grand merci.

*(Applaudissements.)*



## LE TEMPS ? DE QUI EST-IL L'AFFAIRE ?

Conférence inaugurale par Étienne Klein

Bonjour à toutes et à tous, je suis ravi d'être à Arles, la ville de mon éditeur Actes Sud, et je suis très honoré d'avoir été invité à prononcer cette conférence d'ouverture pour les Assises de la traduction. Choisir un scientifique pour intervenir en cette occasion est quand même un choix très original, surtout quand le scientifique en question n'a jamais traduit le moindre bouquin. Je n'ai aucune expérience de la traduction... Mais le fait de ne rien connaître au sujet me permettra de commencer par des poncifs à propos de la traduction, que je déclinerai ensuite sous forme d'autres banalités à propos de la traduction de la physique dans le langage ordinaire. Puis, évidemment, comme demandé, je parlerai du temps.

Le premier poncif, c'est de rappeler que toute langue est le véhicule d'une métaphysique. Il y a une métaphysique du langage quotidien qui charrie avec elle des *a priori* clandestins qu'on ne repère pas simplement en écoutant parler. Ces *a priori* déterminent en partie notre façon de penser. Il y a une corrélation entre ce que nous disons et ce que nous pensons, de sorte qu'il faut se méfier de ce que Wittgenstein appelait les « sortilèges du langage », ces phrases toutes faites qui ensorcellent la verbalisation que nous faisons de notre rapport aux choses et aux concepts. Exemple : nous disons que le temps passe. Le temps passe, cela ne fait aucun doute, c'est même le fait qu'il passe qui permet de le distinguer de l'espace qui, lui, ne passe pas. Mais à l'examen, on découvre que « le temps passe » est une phrase extrêmement problématique, parce qu'il faut bien qu'il y ait dans le temps quelque chose qui ne passe pas, sans quoi il aurait déjà tellement passé qu'il ne pourrait plus passer. Si le temps persiste à passer, c'est bien parce qu'il y a dans cette persistance même quelque chose qui ne passe pas et qui permet à cette persistance de persister. Donc, on pourrait tout à fait défendre le fait que dire que le temps passe implique qu'il ne passe pas. En tout cas, il y a quelque chose dans le temps qui permet qu'il soit toujours présent, de sorte que, d'une certaine façon, il ne passe pas. Et pour déboucher ce genre d'*a priori*, évidemment, il faut s'arrêter sur les phrases, les questionner de l'extérieur, il faut s'écarter du flux même des phrases qui coulent pour observer, depuis la rive, ce qu'elles transportent dans leurs

eaux. Autrement dit, il faut effectuer un pas de côté. Et il se trouve qu'hier un de mes amis musiciens m'a envoyé un mail, il ne savait pas du tout que j'intervenais là, mais il m'a dit qu'il avait trouvé un vieux Cahier de L'Herne de 1980, dans lequel il a découvert un article d'un Argentin, Carlos Peralta, à propos de Borges. Cet article s'intitule « L'électricité des mots ». Il y raconte une anecdote écrite par Borges : « Un jour, un philosophe argentin et moi, nous conversions au sujet du temps et ce philosophe me dit : "Dans le domaine [du temps], on a fait de gros progrès les dernières années" et moi [dit Borges], j'ai pensé que si je lui avais posé une question sur l'espace, sûr qu'il me répondait : "Dans ce domaine, on a fait de gros progrès ces cent derniers mètres." » (*Rires.*) Voilà. Vous riez. Vous avez raison, mais la question est : pourquoi rions-nous ? Qu'est-ce qu'il y a de drôle dans le fait d'ainsi symétriser le temps et l'espace ? En fait, en décentrant notre pensée, comme le fait Borges, on la porte au bord de l'abîme. Ça interroge notre façon de dire. Pourquoi disons-nous les choses de cette façon-là, plutôt que de cette façon-ci ? Que reste-t-il de liberté dans nos façons de dire ? Alors, Borges, lui, symétrise l'espace et le temps, mais on peut s'amuser à les combiner, avant même Einstein et la relativité, en posant, à propos du temps, des questions qui sont d'ordre spatial, un peu comme saint Augustin l'avait déjà fait dans les *Confessions*, ou comme Wittgenstein le refera beaucoup plus tard. Par exemple, si je pose la question : où va le passé quand il devient passé ? Et où va le présent quand il devient passé ? Ou bien quand je dis : où se trouve le passé quand plus rien ne le manifeste ? Je pose une question spatiale à propos du temps. Je parle d'une localisation du passé, en l'occurrence, je pourrais faire la même chose pour le futur, mais je vais me consacrer ici plutôt au passé. On voit que ces questions qui entremêlent l'espace et le temps déclenchent une sorte d'embarras, car elles associent des catégories qui sont d'habitude séparées et sonnent, donc, comme des sortes de provocations topologiques. D'ailleurs, à chaque fois qu'on tente d'y répondre, on le fait d'une façon évasive, bancale, en accordant au passé une ontologie à mi-chemin entre la réalité et l'irréalité. Je vais prendre un exemple. Supposons une chaise qui n'est plus présente parce qu'elle a été détruite. J'ai détruit une chaise. Est-ce que je dois considérer qu'elle existe encore quelque part sous la forme d'une chaise passée qui a existé ? Ou bien est-ce que je dois considérer qu'elle n'existe plus du tout nulle part ? Vous voyez bien que la réponse à cette question se discute. D'un côté, on peut soutenir que le passé est privé de tout lieu d'existence, de toute consistance réelle au motif qu'il est incapable de se frayer une voie vers une présence observable et palpable. Le passé est donc irréel, au motif qu'il est déconnecté du présent, conçu comme le seul lieu de la réalité. Le passé, par essence dépassé, n'existe plus, donc il n'existe pas. Et donc dans le cas de la chaise, je dois considérer que dès lors qu'elle a été détruite, elle a été néantisée, c'est-à-dire qu'elle n'existe plus nulle part, ni dans le

présent, ni ailleurs, elle s'est transformée en néant. Mais d'un autre côté, je peux considérer tout aussi bien que le passé est une sorte de réalité éminente sous prétexte que sa condition de passé le met à l'abri de toute altération ultérieure. Si un événement s'est réellement passé, il demeurera toujours vrai qu'il a eu lieu, même si aucune mémoire ne l'a emmagasiné, même s'il n'a laissé aucune trace, même s'il est contesté ou nié par la suite. Par exemple, le mal de tête que j'avais ressenti hier a beau avoir cessé aujourd'hui, il existe encore en tant qu'événement passé, mais il n'est plus douloureux. Une douleur passée peut donc continuer d'exister quelque part, mais sans plus faire mal. Et selon cette conception, la chaise détruite dont je parlais continue d'exister et existera toujours au motif qu'elle est passée par la case « présent ». On pourrait ajouter, d'ailleurs, surtout si elle a été photographiée, parce que comme l'a bien vu Roland Barthes dans *La Chambre claire*, une photographie montre le réel à l'état passé, c'est-à-dire à la fois le passé et le réel. Si vous avez lu ce livre, vous savez qu'il est parsemé de photographies, notamment une photographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'on voit un jeune homme américain, condamné à mort, qui est dans sa cellule en attendant la pendaison. La légende que Barthes écrit sous la photo est : « Il est mort et il va mourir. » Il est mort, puisque au moment où vous voyez la photo il est mort, mais vous le voyez en train d'attendre l'exécution. Donc il va mourir. Les deux sont vrais. En jouant avec le langage, on parvient à dire du passé à la fois qu'il s'est littéralement néantisé et aussi qu'il est définitivement immortel. Évidemment, cette question-là a des résonances en physique, et aussi en littérature. Il a été annoncé qu'il y aura des ateliers sur la traduction de Proust. J'ai cru comprendre que l'idée centrale de Proust, c'est que chacune de nos impressions passées peut revenir en surface par enjambement de la durée, se retrouver dans le présent débarrassé de sa gangue contextuelle initiale et ainsi toucher à sa véritable signification. Le passé posséderait la capacité de projeter, en la revivifiant, sa réalité évanescence au sein du présent même. Mais il me semble que chez Proust, il y a aussi une dynamique qui va non plus du passé vers le présent, mais du présent vers le passé. Par exemple, dans cet extrait de *Du côté de chez Swann* : « Tout cela faisait d'elle pour moi [donc, tout cela c'est l'église] quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville. Un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ». Autrement dit, Proust, au lieu de voir l'église comme un volume spatial à trois dimensions, la voit comme un hyper-volume dans l'espace-temps à quatre dimensions : entre le moment de sa construction et le moment présent où on la voit, l'église a été présente à tous les instants du temps. On peut donc l'envisager comme un hyper-volume, et dire que

Proust propose là une conception relativiste des objets présents en les reliant à toute la trame de passé qu'ils ont traversée.

D'une façon générale, quand nous regardons un objet matériel – un immeuble, une pierre, une montre –, le seul fait d'y prêter attention nous porte à nous enfoncer dans son histoire, à nous décaler par l'imagination de la surface de son présent. Nous percevons quelque chose qui attache cette chose à sa provenance lointaine. Nabokov a d'ailleurs écrit un livre sur cette question, intitulé *La Transparence des choses*, dans lequel il évoque une transparence des choses « à travers lesquelles brille leur passé ».

Cette transparence dont parle Nabokov, évidemment, elle n'est pas totale. Elle n'est pas parfaite. Je sais bien que les historiens essaient de reconstituer les fils d'une trame temporelle, ils voudraient rendre présent ce qui n'est plus, faire comme si le passé était encore là quelque part, presque montrable tel qu'il fut. Mais, évidemment, cette tâche de l'historien est démesurée, elle est même sans doute impossible, car toute époque est incommensurable à celle qui la précède ou bien lui succède. La durée qui nous sépare du passé n'est pas seulement un milieu dont l'épaisseur ou l'opacité rendent l'image du passé plus confuse au cours du temps : c'est aussi notre vue qui s'est modifiée au cours du temps. Au point que nous ne pouvons plus voir ce que voyaient nos prédécesseurs, même lorsque nous l'avons sous les yeux. Par exemple, je peux regarder le mont Blanc aujourd'hui, mais je ne peux pas ressentir précisément ce qu'éprouvaient ceux qui le regardaient au <sup>xvi</sup>e siècle, c'est-à-dire avant la première ascension en 1786 par Jacques Balmat et Michel Paccard. Je ne peux pas, aujourd'hui, me rendre capable de l'imaginer exactement comme eux l'imaginaient, c'est-à-dire tout peuplé de spectres, de gueules béantes et de méchants fantômes. En un sens, le mont Blanc, même s'il demeure bel et bien là, n'existe plus comme autrefois – et là je ne parle pas de la fonte de ses glaciers. Je ne peux pas le voir, moi, aujourd'hui comme ils le voyaient eux, parce que je sais à son sujet des choses qu'ils ne savaient pas et j'ignore des choses qu'ils imaginaient. Cela veut dire que quand on reconstruit par la pensée les périodes passées, nous les enserrons à notre insu dans le monde d'aujourd'hui et nous ne les percevons qu'à l'aune trompeuse du présent. J'ai vu dans les journaux qu'il y a une polémique autour de Pétain à l'occasion du centenaire de l'armistice de 1918. C'est exactement cela qui est en jeu : personne n'est capable d'éprouver ce que les Français pouvaient éprouver à l'égard de Pétain pendant la Première Guerre mondiale parce que nous, nous connaissons la suite de l'histoire (mon ami Jacques Perry-Salkow a d'ailleurs fait remarquer que la suite de l'histoire était déjà écrite dans « le maréchal Pétain » lui-même sous la forme de son anagramme terrible : « Place à Hitler, amen ! »).

Cela nous amène à la question de la traduction qui, pour moi, est un problème à la fois spatial et temporel. Il se trouve que, ces derniers temps,

j'ai travaillé sur la notion de vide en physique et dans l'histoire des idées. Quand je lis le mot « vide » sous la plume de Démocrite, est-ce que je suis vraiment capable de comprendre ce que Démocrite avait à l'esprit lorsqu'il utilisait ce mot ? La réponse est évidemment négative. Pour en être capable, il faudrait que je sois philologue, spécialiste de grec ancien, et encore je ne suis pas sûr que cela suffirait. Autrement dit, quand je lis le mot « vide » sous la plume de Démocrite, je rétroprojette dans sa pensée des connaissances acquises après lui. Par exemple, je vais imaginer que le vide dont il parle, c'est le vide newtonien, c'est-à-dire un espace d'où l'on a retiré tous les objets physiques. Or, ce n'est pas du tout cette idée que pouvait avoir Démocrite, puisque l'idée d'espace newtonien n'a été formalisée qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Donc, comment déterminer avec certitude ce qu'il pensait vraiment ? Et là, il y a, il me semble, un effet pervers de la traduction, qui nous fait croire que nous comprenons en masquant ce que nous ne pouvons pas comprendre. De la même façon, quand vous travaillez sur le vide, vous remarquez que d'autres cultures que la nôtre ont utilisé ce mot : les hindouistes, les bouddhistes, les taoïstes... Ils écrivent des textes et, parfois, on traduit certains de leurs termes sous le mot « vide » en français. C'est un peu la même chose que pour Démocrite. Est-ce qu'il n'y a pas, là aussi, de notre part, un effet de projection qui vient créer un écart irréductible entre ce qu'ils pensent et ce que nous pensons qu'ils pensent. Je sais que c'est un poncif, mais pour le coup, celui-ci est bien poncé.

J'en viens maintenant à la physique. Comme cela a été dit, je fais un travail de vulgarisateur, c'est-à-dire que j'essaie de dire en mots ce que les équations de la physique diraient si elles pouvaient parler. Le langage ordinaire ne dit pas *déjà* la physique. Il faut donc « creuser une langue étrangère au sein même de la langue » (Deleuze) afin de créer de nouveaux espaces au sein desquels les énoncés originaux de la physique pourront eux-mêmes être exprimés. C'est un exercice délicat.

Par exemple, si vous lisez les *Confessions* de saint Augustin, vous découvrirez ce merveilleux chapitre qui s'intitule « Le temps », et vous serez surpris de constater que vous comprenez très bien l'intégralité de ce qui y est écrit. C'est quand même suspect, car ce texte a été écrit au IV<sup>e</sup> siècle... Or, entre saint Augustin et nous, il y a eu Galilée, Newton, Einstein, Dirac, Boltzmann et beaucoup d'autres physiciens, qui ont modifié notre façon de comprendre le temps, de le représenter, de traduire son lien avec l'espace, avec le contenu matériel de l'univers. Bref, il y a eu des révolutions à propos du temps, si importantes et si bouleversantes qu'aujourd'hui nous ne devrions pas pouvoir comprendre le texte de saint Augustin. Si nous avons tenu compte de ce que nous avons appris, notre façon de dire le temps aurait été tellement modifiée qu'il n'y aurait plus de correspondance entre ce que nous écrivions aujourd'hui et ce qu'écrivait saint Augustin. Mais si nous comprenons saint Augustin, c'est tout simple-

ment parce qu'il parle comme nous. Ou plutôt, nous parlons comme lui. Exactement comme lui. Le langage n'a guère évolué. Il continue à charrier les mêmes façons de dire, auxquelles nous sommes tellement habitués que nous ne les interrogeons plus. Mon ami Heinz Wismann, qui a écrit *Penser entre les langues*, explique que, pour traduire la physique avec des phrases, il faut effectuer un véritable saut, un saut qui n'a rien à voir avec le saut à la perche où le sauteur, sauf accident, est le même à l'arrivée qu'avant. Le saut dont on parle là n'est pas simplement un déplacement dans l'espace ou d'une langue à l'autre, c'est une véritable transformation. Il ne s'agit pas de transporter la physique telle qu'elle est dans le langage tel qu'il est, mais de la métaphoriser, de la traduire, en un certain sens, en veillant à ne jamais faire perdre à ces concepts l'étrangeté qu'ils ont par rapport aux notions communes. Wismann m'a expliqué qu'en grec « déménagement » se dit « métaphore », de sorte que je ne veux plus être appelé « vulgarisateur », mais « déménageur ». Il s'agit de déménager la physique depuis son formalisme d'origine, les mathématiques, jusqu'à un langage qui ne doit pas être tout à fait le langage ordinaire. C'est pour cela qu'il faut « être en lutte avec la langue », comme dit Wittgenstein, pour espérer d'elle qu'elle traduise un peu de ce que nous apprend la physique. Et cette opération de déménagement est à la fois délicate et essentielle. Elle est délicate parce que les concepts de la physique sont très fragiles, encore plus fragiles que la porcelaine, si bien que si on ne prend pas de précautions, on les casse. Elle est essentielle parce que cette opération est un enjeu éthique. Dès lors que notre façon de dire les choses détermine notre façon de les penser, au moins en partie, si on les dit mal, on les pensera mal. On fera dire à la physique ce qu'elle ne dit pas et on ne lui fera pas dire ce qu'elle dit. Il faut donc travailler à bien la dire, et c'est une opération cruciale parce que si une erreur s'enkyste dans le langage commun, dans le langage ordinaire elle prend ses aises, puis gagne en puissance, et il devient ensuite impossible de la désenkyster du langage. Je vous donne un exemple : le « déménagement » de la théorie de la relativité d'Einstein en français. Quand un physicien fait la révolution, en général, il ne sait pas quelle révolution il fait. C'est la suite de l'histoire qui va le préciser.

Donc, quand on fait une révolution en physique, on la pense toujours comme une évolution, qu'on va traduire avec les termes que cette révolution va justement rendre caducs. En clair, on fait comme s'il y avait un principe de continuité entre la théorie nouvelle et celle qu'elle remplace. En l'occurrence, en France, cela s'est fait de la façon suivante : on a dit, la théorie d'Einstein, en gros, c'est comme Newton, il y a l'espace, le temps, sauf que le temps a une vitesse d'écoulement qui dépend de l'observateur. La notion de vitesse d'écoulement du temps n'existe pas chez Newton, avec juste raison. C'est qu'une vitesse est une dérivée par rapport au temps, donc dire que le temps a une vitesse d'écoulement, cela veut dire que le

rythme du temps varie par rapport au rythme d'écoulement du temps. C'est absurde. Donc le temps n'a pas de vitesse, mais on a bricolé cela en disant : « La vitesse d'écoulement du temps dépend de la vitesse de l'observateur dans l'espace. » Voilà un problème de traduction qui a eu des effets catastrophiques. Aujourd'hui encore, c'est-à-dire plus d'un siècle après qu'Einstein a publié son papier, même les étudiants considèrent que, quand ils sont en déplacement dans l'espace, leur temps propre est modifié. Par exemple, s'il leur faut deux heures pour lire un livre ici, dans cette salle, s'ils partaient dans un vaisseau avec une vitesse qui serait la moitié de la vitesse de la lumière, ils pensent que dans le vaisseau le temps qu'il leur faudrait pour lire un livre serait plus court ou plus long – ce n'est pas dit dans la phrase – que s'ils restaient ici. Or, s'ils font l'expérience, ils verront que, dans la fusée, il leur faudra également deux heures, selon leur montre. Pour une raison très simple : il est impossible d'être en déplacement par rapport à soi-même... Le principe de relativité, énoncé par Galilée et repris par Einstein, c'est tout simple : « Le mouvement est comme rien. » Quand vous êtes en mouvement, tout se passe exactement comme si vous n'étiez pas en mouvement. Ce que dit la théorie de la relativité, ce n'est pas du tout qu'il y aurait un temps universel dont la vitesse d'écoulement dépendrait de l'observateur. C'est : il y a autant de temps propres qu'il y a de référentiels différents. Je suis dans mon référentiel, j'ai mon temps propre, rien ne peut l'affecter, parce que même si je suis en mouvement, je suis immobile par rapport à moi. Vous avez votre propre temps propre, si j'ose dire, et tant que nous sommes au repos les uns par rapport aux autres, nos temps propres demeurent synchronisés. Par contre, si l'un d'entre nous part dans l'espace à grande vitesse et revient, son temps propre se désynchronisera du nôtre, sans qu'on puisse dire qu'il s'est accéléré ou ralenti par rapport au nôtre. Vous voyez comment ces questions de traduction des équations sont cruciales puisque cette façon fautive de dire la relativité a fait que, très rapidement, on a interprété la relativité comme une caution scientifique du relativisme : « Tout est relatif. » C'est absurde. D'abord, si tout était relatif, il serait relatif que tout est relatif... Ensuite, Einstein n'a jamais dit cela. Sa théorie dit ce qui ne change pas quand on change de référentiel. Parmi les choses qui ne changent pas ne figurent ni les longueurs, ni les durées, mais d'autres grandeurs, telle la vitesse de la lumière, qui sont des invariants relativistes, c'est-à-dire des « absolus ».

Maintenant, j'en viens au temps, à la façon de le dire, soit par le langage, soit par la physique. D'abord, quand on parle du temps, en général, quand on traduit le temps, ce n'est pas le temps même qu'on traduit le plus souvent, c'est plutôt notre expérience du temps. On raconte ses vacances, on raconte toutes sortes de choses, on raconte son rapport au temps, mais on raconte rarement le temps même. Donc, je ne sais pas si dans vos Assises, c'est la question de la traduction du temps qui vous intéresse ou la traduction

de nos expériences du temps. En 1939, Paul Valéry a écrit un texte sur cette question, que je trouve assez pertinente pour le sujet d'aujourd'hui : « [...] vous avez certainement observé ce fait curieux, que tel mot, qui est parfaitement clair quand vous l'entendez ou l'employez dans le langage courant, et qui ne donne lieu à aucune difficulté quand il est engagé dans le train rapide d'une phrase ordinaire, devient magiquement embarrassant, introduit une résistance étrange, déjoue tous les efforts de définition aussitôt que vous le retirez de la circulation pour l'examiner à part, et que vous lui cherchez un sens après l'avoir soustrait à sa fonction momentanée ? » Il prend ensuite l'exemple du temps. « Par exemple, je saisis au vol le mot Temps. Ce mot était absolument limpide, précis, honnête et fidèle dans son service, tant qu'il jouait sa partie dans un propos, et qu'il était prononcé par quelqu'un qui voulait dire quelque chose. Mais le voici tout seul, pris par les ailes. Il se venge. Il nous fait croire qu'il a plus de sens qu'il n'a de fonctions. Il n'était qu'un moyen et le voici devenu fin, devenu l'objet d'un affreux désir philosophique. »

Cela veut dire que ce qui donne un sens au mot « temps » dans nos phrases, c'est le flux verbal dans lequel il est inséré. Mais si on retire le mot de la phrase et on se dit : « Tiens, c'est quoi, ce truc ? », on est complètement perdus. Un peu plus loin dans ce même texte, Paul Valéry dit : « Si nous nous comprenons lorsque nous parlons du temps, c'est tout simplement parce que nous parlons vite. Mais si on disait les choses mot à mot, en s'interrogeant sur le sens autonome de chaque mot, la signification serait perdue. » Donc le langage ne nous aide pas à saisir ce que veut dire le temps. On pourrait imaginer de prendre toutes les phrases que nous prononçons chaque jour qui contiennent le mot temps, en faire une analyse critique, faire une confrontation des différents sens, voir le noyau dur, l'intersection des différentes significations, et on trouverait un ensemble vide. « Je n'ai pas le temps », par exemple. C'est une phrase étonnante. Lorsqu'on dit qu'on n'a pas le temps, on veut en réalité dire qu'on a le temps de faire autre chose que ce qui nous est demandé...

Le mot « temps » dans cette expression n'a donc rien à voir avec le temps même. Dire « je n'ai pas le temps » veut simplement dire « je ne suis pas disponible », je ne suis pas libre.

Il nous faut être honnêtes : d'une façon générale, nous méditons sur le temps sans jamais trop savoir à quel type d'entité nous avons affaire. Est-il une substance ? un fluide analogue à un fleuve qui coule ? une illusion ? une production de la psyché ? une construction sociale ? De nombreuses locutions familières suggèrent qu'il s'agirait d'un être physique, tandis que d'autres laissent penser qu'il ne serait qu'une émanation de notre conscience, un concept culturel ou bien encore un aspect des processus naturels. Qui est donc légitime à parler du temps ?

Par exemple, qui saurait dire, à partir d'un savoir parfaitement sûr, si le

temps est ce qui accueille les événements, ou si, au contraire, il en émane ? Et qui pourrait se targuer d'avoir une connaissance assez complète et suffisamment certaine pour expliciter ce qu'indiquent vraiment les horloges quand nous disons qu'elles donnent l'heure ? En guise de réponses à ces questions, chacun d'entre nous se risque à dire son mot. Mais en général, les esprits s'embrouillent rapidement : untel dit que le temps s'arrête quand plus rien ne change, tel autre qu'il continue de passer quand plus rien ne se passe, tel autre enfin qu'il s'accélère. Le temps n'a guère de vertu œcuménique : en parler n'équivaut jamais à le dire, encore moins à le saisir, de sorte que tenter d'accorder les violons à son propos revient à vouloir sculpter l'océan.

Existe-t-il toutefois une discipline, scientifique ou non, qui pourrait prétendre être mieux gréée que les autres pour en parler ?

Au fond, à quoi le temps ressemble-t-il vraiment ? Est-il comme notre langage le raconte ? Comme nous croyons le percevoir ou le vivre ? Comme il s'impose à nous, charriant la mort dans sa perspective ? Comme le représentent les physiciens ? Comme le pensent les philosophes ?

*A priori*, c'est vers ces derniers, les philosophes, que l'on doit se tourner, tant la question du temps a été et demeure l'une de leurs grandes affaires. Nombre d'entre eux – Aristote, saint Augustin, Kant, Husserl, Bergson, Heidegger... – n'ont-ils pas mis sur pied des systèmes ingénieux et cohérents permettant de le penser au plus près ? Reste que celui ou celle qui se tournerait exclusivement vers la philosophie en matière de temps se heurterait à deux difficultés. La première, habituelle car inhérente à l'essence même de la philosophie, tient à ce que les philosophes ne sont pas tous d'accord entre eux : leurs discours font du temps tantôt le principe du changement, tantôt l'enveloppe invariable de toute chronologie ; tantôt ils l'assimilent à l'évanescence, tantôt à une arène statique emplie de ce qui a déjà eu lieu en attente de ce qui viendra s'y produire ; tantôt ils le conçoivent comme un être purement physique, ou, au contraire, comme un produit de la conscience... Il faudra donc faire des choix. Mais selon quels critères ? L'élégance du système proposé ? sa séduction ? sa rigueur ? sa vraisemblance ? son auteur ?

La seconde difficulté, corrélative de la première, tient à ce que la philosophie elle-même se trouve comme clivée par la question du temps, au sens où elle répartit en deux catégories presque étanches ses différentes doctrines. Pour les unes, le temps doit être pensé comme un simple ordre d'antériorité ou de postériorité, sans qu'aucune référence ne soit faite ni à l'instant présent, ni à la conscience de quelque observateur, ni même à sa simple présence : la seule chose qui existe, selon elles, ce sont les relations temporelles entre événements ; le temps apparaît alors comme un ordre de succession qui déploie des chronologies objectives, définitives, indépendantes de nous.

Pour les autres, le temps est au contraire un passage, le passage d'un instant particulier, le transit du présent vers le passé et de l'avenir vers le

présent. Cette dynamique ne pouvant être décrite et pensée qu'en faisant intervenir la présence d'un sujet, le temps apparaît comme n'étant plus seulement un ordre chronologique, mais une dynamique incessante dont le moteur serait lié à la subjectivité.

Vers laquelle de ces deux écoles de pensée la raison devrait-elle incliner ? Difficile de dire, et pour cause. Et même pour deux causes.

La première provient d'un constat difficile à contester. L'idée selon laquelle le temps n'existerait pas en tant que tel en dehors du sujet doit en effet se confronter à des données factuelles, aujourd'hui largement étayées : les scientifiques ont pu établir que l'univers a un âge au moins égal à 13,7 milliards d'années, que la Terre s'est formée il y a 4,45 milliards d'années et que l'apparition de l'Homme ne remonte, elle, qu'à 2 ou 3 petits millions d'années. Que disent brutalement ces nombres ? Que l'humanité, espèce toute récente, n'a pas été contemporaine de tout ce que l'univers a connu ou traversé, et qu'il s'en faut de beaucoup. Il est donc clair que l'univers a passé le plus clair de son temps à se passer de nous. Dès lors, si l'on défend l'idée que le temps serait subordonné au sujet et ne pourrait exister sans lui, on voit surgir un problème d'ordre logique : comment le temps a-t-il bien pu s'écouler avant notre apparition ? Ce « paradoxe de l'ancestralité » a été pointé du doigt par de nombreux auteurs, à juste titre. Car cantonner le temps *dans le sujet*, ou vouloir que le temps n'ait de réalité que subjective, n'est-ce pas s'interdire d'expliquer l'apparition du sujet *dans le temps* ?

La seconde cause tient au fait que si, au contraire, on considère que le temps existe et passe indépendamment de nous, de façon autonome, alors il reste à identifier et à caractériser le « moteur du temps », c'est-à-dire le mécanisme imperceptible qui fait que dès qu'un instant présent se présente, un autre instant présent apparaît, qui demande au précédent de bien vouloir aller se faire voir ailleurs et prend aussitôt sa place... Les physiciens théoriciens cherchent ardemment la source de cette dynamique cachée, mais ils ne l'ont pas encore proprement identifiée<sup>1</sup>.

Conclusion : si l'on admet que le temps dépend du sujet, on tombe sur un drôle de problème, et si l'on admet qu'il n'en dépend pas, on tombe sur une sacrée difficulté...

Tétanisés par ces questions terribles, nous pourrions trouver quelque réconfort intellectuel à considérer que le temps n'est qu'un mot, un simple vocable qui n'a pas un sens qui lui soit donné par une puissance indépendante de nous, de sorte qu'il pourrait y avoir une recherche quasi scientifique sur ce qu'il veut réellement dire : le sens de ce mot ne serait en somme rien d'autre que les façons que nous avons de nous en servir ; il n'y aurait alors pas à se poser la question d'une vérité qu'il détiendrait ou

---

1. Pour en savoir plus, voir Étienne Klein, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, première partie, Flammarion, 2011.

masquerait, seulement à interroger ce que nos phrases tentent de signifier vaille que vaille.

Mais si l'on fait cette hypothèse, on prend vite conscience que dire le temps, le verbaliser, même en usant d'une batterie d'images parlantes et de sinuosités raffinées, ce n'est jamais le cerner, ni même le désigner, encore moins le tenir en main.

On découvre également que nos discours sur le temps sont grandement tributaires du rapport que nos existences entretiennent avec lui. Les phénomènes temporels dont nous sommes les sujets ou les témoins nous font croire qu'il leur ressemble ou les résume, ce qui nous conduit à lui attribuer autant de qualificatifs qu'il y aurait de temporalités différentes : ainsi parlons-nous de temps prétendument « vide » sous prétexte qu'il ne s'y passe rien ou que nous nous y ennuyons ; de temps « accéléré » sous prétexte que le rythme de nos vies ne cesse d'augmenter, comprimant notre perception des durées ; de temps « cyclique » dès que des événements identiques se répètent ; mais aussi de temps « biologique », « psychologique », « géologique » ou encore « cosmologique »... Comme si le temps se confondait avec les divers déploiements dont il est le support et qui lui servent de décor ou d'habit. Mais un temps ayant de telles allures d'arlequin aurait-il la moindre consistance propre ? Serait-il encore pensable ?

Enfin, le temps est victime d'abus de langage : en la matière, l'abondance de la mitraille verbale ne compense guère l'imprécision conceptuelle du tir. La polysémie du mot temps s'est même tellement déployée au fil... du temps que ses avatars occupent une place non négligeable dans les dictionnaires : il sert désormais à désigner tout aussi bien la succession, la simultanéité, le changement, le devenir, la durée, l'urgence, l'attente, la vitesse, l'usure, le vieillissement, la mort... Cela fait à l'évidence trop pour un seul mot.

Un « nettoyage de la situation verbale » (pour reprendre les mots de Paul Valéry) s'impose donc. Comment l'opérer ? À partir de quelle assise ? La physique, si efficace depuis qu'elle s'est mathématiquement saisie du temps en en faisant un paramètre crucial de ses équations, permet certainement de procéder à un premier décrassage sémantique. Pour l'effectuer, il faut tenter de déchiffrer et de traduire en langage ordinaire ce que les équations les plus fondamentales de la physique diraient du temps si elles pouvaient (en) parler. Travail délicat et incertain, puisque les équations ne parlent pas d'elles-mêmes, mais, bien conduit, il permet d'identifier des messages qui peuvent être profonds et puissants.

Mais quand on s'engage dans cette voie, un doute finit toujours par surgir, fort embarrassant, à propos des mots avec lesquels s'est dite la révolution newtonienne, celle qui a marqué la naissance de la physique « moderne ».

Chacun sait en effet que c'est Isaac Newton qui a introduit en physique, en 1687, ce qui deviendra la fameuse « variable  $t$  » des équations de la

dynamique et qu'il a choisi de la baptiser « temps ». Nous sommes même devenus tellement habitués à cette représentation qu'elle nous semble naturelle, au point que nous ne pensons plus à poser cette simple question : à partir de quelles connaissances antérieures Newton a-t-il pu *reconnaître* le temps même sous les traits d'un être mathématique aussi rachitique ? En toute logique, il aurait dû nommer le paramètre  $t$  d'une autre manière, puisque ce temps physique, qu'il inventait, n'a aucune des propriétés que nous associons d'ordinaire à l'idée de temps : dématérialisé, abstrait, ce temps  $t$  n'a pas de vitesse d'écoulement puisque lui en attribuer une supposerait que le rythme du temps varierait par rapport au... rythme du temps ; il n'a pas non plus les caractéristiques des phénomènes temporels qui se déroulent en son sein, alors même que nous parlons du temps comme s'il se confondait avec eux. S'agit-il là du vrai temps, ou seulement d'une mutilante caricature, d'un temps amaigri, incomplet, voire de tout à fait autre chose que le temps ?

Ces interrogations en amènent une autre : que se serait-il passé si Newton avait choisi d'appeler d'un autre nom la variable  $t$ , par exemple « trucmuche » ou « tartempion » ? Dans cette hypothèse, les physiciens se seraient contentés d'organiser des colloques en cercles fermés à propos de ce trucmuche ou de ce tartempion apparu dans leurs équations ; de leur côté, les philosophes, historiens, sociologues, psychanalystes et autres biologistes auraient continué de débattre de la notion de temps sans avoir à se soucier des découvertes des physiciens...

Bref, s'il n'y avait pas eu ce choix, en grande partie arbitraire, opéré par Newton, nous serions aujourd'hui dans un tout autre monde lexical, et peut-être dans une autre situation intellectuelle.

Loin d'être byzantines, ces questions de sémantique se posent aujourd'hui avec une gravité encore plus grande. En effet, afin de décrire au sein d'un même formalisme la gravitation et les trois autres interactions fondamentales, les théoriciens imaginent toutes sortes d'hypothèses à propos de l'espace-temps : l'espace-temps pourrait avoir plus de quatre dimensions, être déductible d'un « inframonde » plus fondamental que lui, ou bien encore être discontinu... La question qui se pose à eux est donc celle-ci : quelles sont les propriétés du temps qu'il faut lui accorder *a priori* et qui permettent ensuite de le reconnaître sous la forme de telle ou telle construction mathématique ? Pour reconnaître le temps dans un jeu d'équations, ou bien pour y détecter son absence, ne faut-il pas déjà le connaître ? Mais comment le connaître *d'emblée*, avant de disposer de la théorie physique qui permettrait d'identifier sa nature et ses propriétés ?

Mais si l'on choisit de ne pas tenir compte de toutes ces difficultés, c'est-à-dire si l'on décide d'admettre que le temps des physiciens est, sinon le vrai temps, du moins un temps plus authentique que les autres, plus en contact avec la réalité du monde, alors les formalismes de la physique

peuvent devenir une base théorique depuis laquelle il est possible de procéder à une critique du langage, voire de contester certaines de nos façons de le penser.

Par exemple, les équations de la physique remettent en cause le lien que nous avons pris l'habitude d'établir entre temps et devenir. Du moins ses formalismes opèrent-ils une distinction nette et franche entre le *cours du temps* et la *flèche du temps*.

Le cours du temps est ce qui permet d'établir un écart, une distance, en fait une durée, entre deux instants distincts. La flèche du temps, quant à elle, est la manifestation du devenir, son inscription dans la dynamique apparente des phénomènes. Elle exprime le fait que certains systèmes physiques évoluent de façon irréversible : ils ne retrouveront jamais dans le futur les états qu'ils ont connus dans le passé.

Le cours du temps et le devenir sont non seulement distingués l'un de l'autre dans le cadre de la physique conventionnelle, mais aussi presque opposés l'un à l'autre. Car le cours du temps peut être considéré, dans une certaine mesure, comme ce qui se soustrait à toute forme d'évolution, puisque, étant homogène, tous ses instants ont exactement le même statut physique. En définitive, le temps semble pouvoir exister sans le changement.

Lorsqu'elle est présente, la flèche du temps advient *de surcroît*, en habillant le cours du temps, irréversible par essence, de phénomènes eux aussi irréversibles. Cette irréversibilité des phénomènes a longtemps semblé contredire les équations fondamentales de la physique, car celles-ci sont toutes « réversibles », c'est-à-dire ne changent pas de forme lorsqu'on renverse sur le papier le sens d'écoulement du temps, c'est-à-dire qu'au lieu d'aller du passé vers le futur, il va du futur vers le passé. Mais tout en restant dans le cadre de ces équations, les physiciens ont fini par identifier de possibles explications de la flèche du temps : toutes présupposent l'existence préalable d'un cours du temps établi, au sein duquel des phénomènes temporellement orientés, c'est-à-dire ne pouvant se produire dans les deux sens, viennent prendre place.

L'efficacité opératoire de la physique, ses succès expérimentaux et ses facultés de prédiction les plus spectaculaires (ondes gravitationnelles, boson de Higgs...) sont devenus si manifestes qu'on est en droit de considérer que cette distinction qu'elle établit entre temps et devenir constitue une « découverte philosophique négative » de première importance : elle touche à la philosophie même, et devrait aller jusqu'à affecter le sens des expressions que nous employons pour dire notre expérience du temps.

Cette distinction qu'opère la physique entre cours du temps et flèche du temps peut sembler bien abstraite, mais il est possible de l'illustrer plus concrètement grâce à l'œuvre de Roman Opalka, dont la peu banale amorce mérite d'être racontée.

Un après-midi de 1965, Halszka, la compagne de l'artiste, était arrivée très en retard à l'un de leurs rendez-vous dans un café de Varsovie. La longue attente mêlée d'inquiétude avait provoqué chez lui une interrogation angoissée sur la fuite du temps, qui révolutionna son travail créatif : entre ce jour décisif et sa mort en 2011, Roman Opalka a tracé, jour après jour pendant quarante-six ans, avec une incroyable opiniâtreté et (paraît-il) sans jamais s'ennuyer, la suite des nombres entiers, sur des toiles noires au format 196 x 135 centimètres, avec une peinture « blanc de titane ». Selon ses propres mots, « il s'agissait d'aller à pied jusqu'à la fin du monde ». Et, chaque fois qu'une toile finissait par être saturée de chiffres, il s'est photographié lui-même, en noir et blanc.

La succession des nombres qu'il a ainsi tracés matérialise le cours irréversible du temps, dont la nature ne change pas à mesure qu'il passe : chaque nombre écrit est certes inédit (de même que tout instant présent est radicalement neuf), mais il s'obtient toujours de la même façon, selon le même simple protocole, en ajoutant une unité au nombre précédent. Quant aux photographies que Roman Opalka a prises régulièrement de lui-même dans des conditions invariables, avec un visage parfaitement impassible mais de plus en plus émacié, elles expriment la lente succession des changements qui ont affecté son corps, c'est-à-dire l'irréversibilité de son propre devenir. Sont donc mises en scène deux réalités bien distinctes : *d'une part*, le cours du temps représenté par la succession des nombres et l'accumulation des toiles ; *d'autre part*, le devenir illustré par la suite des portraits d'un même être changeant. Cette double représentation (la première qui *compte*, la seconde qui *raconte*) suffit à démontrer que ces deux sortes d'irréversibilités, que nous voyons toujours se combiner et agir de conserve dans la vie courante au point qu'elles nous semblent indiscernables, peuvent en réalité être séparées, ainsi que la physique le suggère, en réalité l'impose.

Voilà, mais je ne veux pas déborder – j'ai déjà débordé –, je vous remercie pour votre attention.

*(Applaudissements.)*

## TRADUIRE « À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU » DE MARCEL PROUST

*Table ronde animée par Jürgen Ritte,  
avec Lydia Davis, Karin Gundersen et Luzius Keller*

### JÜRGEN RITTE

Permettez-moi de commencer par un poncif qui agace toujours quelque peu les proustiens que nous sommes. Anatole France, préfacier des *Plaisirs et les Jours*, le premier livre de Proust, aurait dit : « La vie est bien brève et Proust est trop long. » Ceux qui sont des lecteurs paresseux (dont vous n'êtes pas car vous avez lu Proust en long et en large), ceux qui dans un souci de ne pas perdre trop de temps ne liraient que le premier et le dernier mot de la *Recherche*, y trouveraient sans mal les mots « Longtemps » (au tout début du roman) et « le Temps » (le dernier mot précédant le mot « Fin »), mot qui figure aussi et déjà dans le titre du roman : *À la recherche du temps perdu*. Le protagoniste de ce roman, on l'aura compris sans se donner trop de mal, est bien le Temps (avec un T majuscule), un être qui semble en fuite permanente.

Ceux qui y mettent un peu plus de temps, les lecteurs moins pressés, connaissent la première phrase de la *Recherche* par cœur : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Le temps et la longueur (dont parle Anatole France) sont présents dès le premier mot. Et la bonne heure – et, pourquoi pas, le bonheur – peut-être aussi dès ce début. Et quand on passe tout de suite à la dernière page, on y lit : « [...] il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps ».

Entre ces deux phrases, nous assistons, trois mille pages durant, à une fuite éternelle du temps avant de parvenir à ce petit feu d'artifice, à ce petit

bouquet où le temps, les époques, les années, les jours, apparaissent dans une même et dernière phrase.

C'est de tout cela, et des problèmes de traduction que pose le roman de Proust dès la première phrase, dès le titre – l'histoire des traductions de Proust en dit fort long – que je vais discuter avec mes trois complices réunis autour de cette table ronde.

Je commence en souhaitant la bienvenue à Lydia Davis qui nous fait le plaisir de venir des États-Unis, où elle a exercé comme professeure à l'université de New York, et enseigné le *creative writing*. Lydia, éminente critique et essayiste – deux volumes de ses essais sont à paraître –, présente aussi un très beau tableau de chasse de traductrice, sur lequel on retrouve Maurice Blanchot, Michel Leiris, Pierre Jean Jouve, Michel Butor, et Gustave Flaubert, mais aussi des auteurs allemands et hollandais, et Marcel Proust, avec *Du côté de chez Swann*. Et enfin, *last but not least*, je n'oublie pas de mentionner qu'elle est écrivaine, très grande écrivaine, multicroonnée, lauréate du Man Booker International Prize en 2013.

À ses côtés, Karin Gundersen, également professeure de littérature française à l'université d'Oslo, qui a un tableau de chasse non moins impressionnant. Karin est traductrice de Stendhal, de Nerval, de Roland Barthes, de Derrida, bref : de littérature française et de *french theory*. Ses traductions ont été distinguées par de nombreux prix, et si elle est parmi nous aujourd'hui c'est parce qu'entre 2013 et 2017, elle a retraduit et révisé les sept tomes de la traduction norvégienne de la *Recherche du temps perdu*.

Enfin, je salue mon ami Luzius Keller, également professeur, à l'université de Zurich, où il a enseigné de longues années la littérature française, depuis la Renaissance jusqu'à Marcel Proust – et bien au-delà. Luzius a également traduit de nombreux auteurs, mais il a surtout dirigé l'édition des œuvres complètes de Proust en Allemagne ; il a révisé la traduction existante de la *Recherche*, et bien plus qu'une simple révision, c'est une véritable retraduction de la *Recherche du temps perdu*. Et si vous ne lisez pas Proust en allemand, vous pouvez l'accompagner dans l'atelier de Proust, ou l'accompagner sur les traces de Proust dans les Alpes suisses, en Engadine. Il a consacré deux beaux livres à ces sujets, disponibles en français. Il a aussi donné, sur la base de l'édition française, une belle et importante *Encyclopédie* de Proust, et un livre réunissant des contributions des traducteurs et traductrices de Proust, entre autres de celles ici présentes.

C'est avec ces éminents spécialistes que j'aimerais évoquer quelques problèmes de la traduction de Proust, du temps, des temps proustiens. En préparant cette table ronde, nous avons eu un échange de mails et Karin Gundersen a réagi tout de suite en me disant : « Oui, oui, oui, je veux bien, mais il faut absolument parler de la première phrase, et je vais parler de la première phrase, et surtout du premier mot. »

C'est donc avec un immense plaisir que je vous laisse la parole, chère Karin.

## KARIN GUNDERSEN

Merci beaucoup. La première phrase : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », est une phrase extrêmement simple, parlant d'un fait tout à fait banal, se coucher, ce que l'on fait tous chaque jour. Pourquoi cette phrase est-elle si difficile à traduire ? Car oui, elle l'est. Pour ne parler que du norvégien... mais je l'ai notée en norvégien, suédois et danois, les trois langues scandinaves se ressemblant beaucoup. Norvégien : *Lenge gikk jeg tidlig til sengs*. Danois : *I lang tid gik jeg tidligt i seng*. Suédois : *Länge hade jag för vana att gå tidigt till sängs*. Les Suédois parlent plus « longuement ».

Le premier problème ici, ce n'est pas le premier mot. Le premier problème – et le premier mot y est rattaché – est le temps verbal, à savoir le passé composé : « je me suis couché ». Le passé composé existe aussi en norvégien, une langue qui a quand même un certain niveau de civilisation – nous avons tout le spectre des temps –, alors pourquoi ne pas traduire directement « Longtemps, etc. » par *Lenge har jeg gått tidlig til sengs* ? Pourquoi ne peut-on pas dire cela ? À cause du *lenge* ! Parce que dès que je dis *lenge*, et je parle au passé composé, la phrase dit que je fais une chose depuis longtemps et que je continue de la faire. Je me couche toujours de bonne heure. Vous voyez ? Je ne peux pas vous expliquer pourquoi car je ne suis pas grammairienne ; je ne peux pas vous dire pourquoi, avec ce passé composé, *Lenge har jeg gått tidlig til sengs* veut dire « depuis longtemps, je me couche de bonne heure ». C'est comme cela ! Il faut donc traduire par... j'aimerais dire... le passé simple... mais le passé simple n'existe pas en norvégien ! C'est une défection de notre langue, de même que dans les autres langues scandinaves. Alors il faut traduire par l'imparfait. Qu'aurait dit Proust, lui qui n'aimait pas beaucoup l'imparfait ?! Il faut traduire par l'imparfait en faisant comme si c'était un peu le passé simple – comme le passé composé est l'équivalent fonctionnel du passé simple dans le discours. Quand je parle pour mon propre compte, donc quand il s'agit du discours par rapport au récit, je dois dire *Lenge gikk jeg tidlig til sengs*. *Lenge*, et c'est aussi un problème, car on perd le « temps » (*tid*) dans le « longtemps », en norvégien. Sauf qu'il y a un peu de *tid* dans *tidlig* (de bonne heure). *Lenge* signifie littéralement « longtemps » ; voilà la bonne traduction.

J'aurais pu faire comme la traductrice danoise et dire *I lang tid gikk jeg tidlig til sengs*. Je n'ai pas voulu parce que, d'abord, il y aurait une répétition qui ne sonne pas bien (*tid – tidlig*), ensuite parce qu'il faut tenir compte de la musique de la langue, de la prosodie, même pour cette phrase minuscule. Je me rachète un peu, j'espère, en vous rappelant que « longtemps », d'un point de vue prosodique, est un spondée (deux syllabes longues). Et c'est pareil en norvégien : *lenge*. C'est presque le destin qui frappe. Un spondée, suivi par un octosyllabe : « Je/me/suis/couché/de/bonne/heure ». Donc, c'est un vers !

## JÜRGEN RITTE

Vous aurez compris qu'à ce rythme-là, la traduction de Proust prend un certain temps ! Je ne sais pas si tu as, cher Luzius, rencontré les mêmes problèmes dans la traduction en allemand : dans une traduction récente, d'après les épreuves de 1912, le traducteur, Stefan Zweifel, à qui nous devons d'excellentes traductions du marquis de Sade ou de Raymond Roussel, a choisi de traduire justement le fameux incipit « je me suis couché de bonne heure » avec un imparfait. Mais toi, comme d'autres traducteurs de Proust en allemand, tu as laissé le passé composé. Quelle difficulté représente cette phrase pour un traducteur allemand ?

## LUZIUS KELLER

La dernière et la première traduction de cette phrase choisissent, à la place du passé composé, l'imparfait. Le dernier traducteur : « *Lange Zeit, ging ich zu guter Stunde zu Bett.* » Et le premier, en 1926 : « *Lange Zeit ging ich früh zu Bett.* » Quelle est la difficulté ? En allemand, si je choisis comme Proust le passé composé – et je l'ai choisi : « *Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen* » –, c'est juste et c'est correct. Mais la phrase proustienne se termine par un élément fort, et très souvent cet élément fort est une pointe. La pointe, ici, c'est que non seulement la phrase commence par un élément temporaire, « longtemps », mais elle finit aussi par « de bonne heure ». Nous avons deux fois le temps dans cette phrase.

Comment faire pour avoir à la fin de la phrase un mot fort ? On pourrait choisir l'imparfait. Ce qui aurait l'avantage de pouvoir placer le mot *Bett*, « lit », à la fin de la phrase : « *Lange Zeit ging ich früh zu Bett.* » Un peu plus tard dans la *Recherche*, le thème qui est joué ou exposé est le drame du coucher : « *Das Drama des Zubettgehens* ». On pourrait jouer avec cette première phrase, avec le drame du coucher. Mais cette phrase, « *Lange Zeit ging ich früh zu Bett* », est trop courte, et le *zu Bett* est abrupt. La phrase de Proust a un beau rythme à la fin : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Alors finir par *zu Bett* est un peu difficile. En plus, et voici peut-être la difficulté la plus importante de cette phrase – Jürgen, tu l'as dit –, dans « bonne heure », on entend également « bonheur », donc le contraire de « malheur ». Comment peut-on traduire cela ? On ne peut pas. En principe, il n'y a rien d'intraduisible, on peut tout traduire. Seulement, pas toujours au même endroit.

Alors la première phrase se termine par « de bonne heure », mais le premier paragraphe se termine par « douceur du retour ». Et pour « douceur », à la place des mots allemands *Süsse* ou *Sanftheit*, qui sont tous les deux impossibles, nous pouvons mettre *Glück*. Et nous aurons le « bonheur » non pas à la fin de la première phrase, mais à la fin du premier paragraphe. C'est important parce que ce premier paragraphe, comme toute l'ouverture, du reste, est placé sous le signe du bonheur. Et je ne comprends absolument pas pourquoi tout le monde dit que dans cette ouverture

Proust met en scène un malade, un insomniaque. Même le grand Nabokov a dit que ce personnage est malade. C'est une pure projection que l'on fait de Proust sur ce personnage, ou peut-être du personnage qu'il met en scène au deuxième paragraphe, ce malade qui doit dormir dans un hôtel pour la première fois. C'est une figure de contraste. Il faut donc tâcher de mettre l'accent sur le bonheur dans l'ensemble de la *Recherche*, dans le premier paragraphe, pour mettre en évidence le contraste entre le malheureux du deuxième paragraphe et l'heureux du premier et de toute l'ouverture.

#### JÜRGEN RITTE

Il faut donc imaginer Marcel heureux quand il est au lit. Mais nous allons trop vite, nous voilà déjà à la fin du deuxième paragraphe de la première page. Or, il y a, avant d'en arriver là, la deuxième phrase du roman. Et là, il y a un problème qui se pose notamment dans la traduction anglaise, dans l'enchaînement entre la fin de la première phrase et le début de la deuxième.

#### LYDIA DAVIS

Pardon, mais mon français oral est très mauvais, parce que je ne parle jamais français aux États-Unis. Scott Moncrieff a été le premier traducteur de la *Recherche* en anglais, puis il y a eu deux révisions de son travail. Il y a eu une autre traduction de *Du côté de chez Swann*, d'un Irlandais, James Grieve, et une traduction inachevée de Richard Howard, qui a traduit de nombreux livres en anglais. J'ai vu son début de traduction, et j'ai pu comparer. Scott Moncrieff, pour le premier mot, « longtemps », a écrit « *for a long time* », ce qui est le plus naturel pour « longtemps ». Ses réviseurs ont aussi choisi « *for a long time* ». Quant à Richard Howard et James Grieve, ils ont voulu commencer le livre avec le mot « temps », qui n'est pas naturel, mais ils ont essayé. James Grieve, en 1982, a traduit la première phrase ainsi : « *Time was when I always went to bed early.* » Cela ne sonne pas bien selon moi, les répétitions de sons sont forcées. Et il ajoute le mot *always* – toujours. Richard Howard a aussi essayé « *Time and again I have gone to bed early* ». Ce n'est pas le même sens. « *Time and again* » ajoute quelque chose au texte original. La phrase est au passé composé, mais prolonge l'action dans le présent. Je trouve cela incorrect.

Un critique, dans une revue, a lui aussi essayé de traduire la première phrase : « *For a long time I have been in the habit of going to bed early.* » Là, c'est tout à fait autre chose, c'est faux.

Alors j'ai commencé par : « *For a long time* », même si l'on n'a pas le mot *time* en premier. C'est toujours un problème, quand on traduit, d'avoir un style naturel. On perd quelque chose, inévitablement. Scott Moncrieff et ses réviseurs ont choisi l'imparfait (« *I used to go to bed early* »), et le deuxième réviseur a choisi : « *I would go to bed early.* » Les deux phrases sont à l'imparfait, or ce n'est pas ce que Proust a écrit. Alors, j'ai mis :

« *For a long time, I went to bed early* », parce que je croyais que « je me suis couché » pouvait être appliqué à hier soir ou à ma jeunesse, ce qui est le cas pour « *I went to bed early* ». Dans les trois premières lignes du français – « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire “Je m’endors”. Et une demi-heure après, la pensée qu’il était temps de chercher le sommeil m’éveillait » –, on a le mot « temps » trois fois. Le premier mot de la deuxième phrase, « parfois », donne en anglais *sometimes*. C’est la traduction la plus naturelle, mais j’ai fait quelque chose que je n’aime pas : pour « parfois » j’ai écrit *occasionally*, ce que je déteste maintenant. « Parfois » est très bref et beau. *Occasionally* a cinq syllabes, ce n’est pas du tout la même chose. C’est trop tard, maintenant ! Mais je ne voulais pas répéter « temps » dans le mot *sometimes*, parce que j’allais répéter « temps » à la ligne suivante.

JÜRGEN RITTE

Oui, vous avez évité une répétition fâcheuse. Luzius, si vous voulez intervenir tout de suite... Nous sommes passés à la deuxième phrase ! Cela va vraiment vite !

LUZIUS KELLER

Les deux sont parallèles : « longtemps », « parfois ». On ne peut absolument pas répéter cela dans les deux langues. En allemand, on ne peut pas mettre une virgule après « *Lange Zeit* », c’est absurde. Le dernier traducteur a essayé de le faire, mais c’est impossible. Il y a un deuxième point à noter : la première phrase est au passé composé et ensuite nous avons l’imparfait. « Parfois, mes yeux se fermaient si vite. » Et cela continue à l’imparfait. Pourquoi ? Pourquoi n’a-t-il pas dit : « Longtemps je me couchais de bonne heure ? » Il aurait pu faire ça... mais il y a une différence entre le passé composé et l’imparfait. Gérard Genette a écrit que ce passé composé est un passé composé inaugural. Mais qu’est-ce que cela veut dire ? Cela ne veut rien dire ! Ce passé composé constate une chose : « Je me suis couché de bonne heure », tandis qu’avec « parfois, mes yeux se fermaient si vite », on est dans le récit, dans cet imparfait que Genette appelle itératif. À partir de là, on voit l’action. « Je me suis couché de bonne heure » : on prend note.

JÜRGEN RITTE

Je constate avec consternation et sans doute trop tard que nous nous sommes attaqués d’emblée à la première phrase sans parler du titre ! Nous sommes allés beaucoup trop vite ! Puisque, Lydia Davis, vous avez parlé de Scott Moncrieff, le premier traducteur anglais de Proust, grand traducteur et grand agent secret, je me permets de revenir vers lui. Comme titre de l’ensemble, il a choisi *Remembrance of Things Past*. Le mot « temps »

n'y apparaît pas du tout. Est-ce que l'emploi du mot temps, ou plutôt de son équivalent anglais, pose un problème particulier aux traducteurs anglophones ?

LYDIA DAVIS

Traduire ce titre assez littéralement ne pose pas de problèmes : *In Search of Lost Time*. Mais « *lost time* », c'est aussi le temps gaspillé. Maintenant, le titre accepté est le plus littéral. Est-ce que je peux parler du titre du premier livre ? « Du côté de chez Swann » m'a posé beaucoup de problèmes.

JÜRGEN RITTE

Il en pose à tout le monde. Cela nous éloigne un peu de la traduction du temps, mais nous pouvons l'évoquer.

KARIN GUNDERSEN

Il y a encore à dire sur le titre du roman lui-même. Il ne faut pas aller trop vite. « À la recherche », qu'est-ce que cela signifie ? Comme disait un intervenant tout à l'heure, prenez « temps », isolez-le, et cela devient un problème métaphysique. C'est un peu pareil pour « recherche ». Quand on commence à spéculer sur ce mot, qu'est-ce que ça veut dire ? En anglais, *search*, et en allemand, *Suche*, c'est pratiquement le même mot. En norvégien (et en danois), l'équivalent est *søken*, mais ce mot ne s'emploie plus depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. On penserait tout de suite à un livre paru en 1850. Or Proust est tellement moderne ! Il faut trouver autre chose. Et nous avons choisi, en norvégien et en danois, *På sporet av den tapte tid / På sporet taf den tabte tid*, « Sur la trace du temps perdu ». C'est vrai que cela donne un peu l'impression d'un roman policier, mais en quelque sorte, c'est un roman policier. La traduction suédoise dit *På spaning efter den tid som flytt*, ce qui est encore plus policier. Ce que l'on perd, c'est « la recherche ».

JÜRGEN RITTE

C'est ce que l'on trouve aussi, au moins lors des premières tentatives de traduction de Proust et notamment de *Swann*, dans l'histoire des traductions allemandes, n'est-ce pas ? Rudolf Schottlaender traduit, en 1926, par « *Der Weg zu Swann* ». Trente ans plus tard, Eva Rechel-Mertens propose « *In Swanns Welt* ». « Le chemin vers Swann », « Dans le monde de Swann »...

LUZIUS KELLER

Karin Gundersen nous a dit qu'il aurait peut-être fallu commencer par le titre, mais le titre est la dernière chose que trouve l'auteur, et que trouvera le traducteur. Et dans le cas de Proust, c'est exactement pareil. Jusqu'à la correction des épreuves, le roman s'intitulait *Les Intermittences du cœur*. Et, en mai 1913, quand l'éditeur annonce à Proust : « Écoute,

j'ai besoin de trois volumes », Proust doit changer ses titres. Il avait prévu *Les Intermittences du cœur* en deux parties : première partie, *Le Temps perdu*, deuxième partie *Le Temps retrouvé*. Dès qu'il y a trois volumes, cela ne fonctionne plus. C'est à ce moment-là qu'il change tous les titres. Il trouve *À la recherche du temps perdu*, et il change le titre du premier volume. Il trouve d'abord *Charles Swann*, puis *Du côté de chez Swann*. L'ami de Proust, à qui il avait écrit de nombreuses lettres ces mois-là, lui a dit : « Mais non, ne prenez pas cela, c'est inconcevable, c'est quelconque. Ouvrez votre volume et choisissez la première phrase venue, mais ne laissez pas ce *Du côté de chez Swann*. » Et Proust répond : « Je voudrais un titre tout simple, tout gris », « je trouve ce titre-là [*Du côté de chez Swann*] modeste, gris, terne, comme un labour d'où pouvait s'élancer la poésie ». Je cite cela parce que c'est un problème pour le traducteur. Parce que les deux titres que choisit Proust à ce moment-là, *À la recherche du temps perdu* et *Du côté de chez Swann*, sont très différents. Le premier est assez abstrait, « recherche », « temps perdu », avec de grands mots. Ce titre a ce que Proust appelle, dans un texte sur Balzac, « la poésie philosophique », tandis que le deuxième titre, *Du côté de chez Swann*, est tout à fait simple. Il y a un nom et puis rien – « du côté de chez », ce n'est rien. Le traducteur devrait, selon moi, tenir compte de cela, et traduire le premier titre également avec un peu de poésie philosophique, tandis que dans le deuxième il devrait être tout modeste et terne. Pour le premier titre, celui de l'ensemble, les traducteurs sont tous d'accord, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, sauf le premier, qui a choisi *Auf den Spuren der verlorenen Zeit*, en 1926. Mais pour *Du côté de chez Swann*, il y a plus de différences. On trouve *Der Weg zu Swann*, *In Swanns Welt*, *Unterwegs zu Swann*, *Auf dem Weg zu Swann*. D'abord parce que l'on n'est pas encore dans le monde de Swann, et deuxièmement parce que *Welt* appartient un peu au registre du premier titre, alors qu'il fallait choisir un autre registre. Moi j'ai choisi *Unterwegs zu Swann*. Ce « du côté » est ambigu en français, il peut indiquer « dans », la direction d'où quelque chose vient, ou la direction dans laquelle on va. Il n'y a pas de préposition allemande qui contienne ces trois sens. Alors pour savoir lequel il faut choisir, il faut lire le livre. Il faut savoir que l'on va du côté de chez Swann.

### JÜRGEN RITTE

Il est vrai que l'ami de Proust, Louis Robert, je crois, avait raison, parce que « du côté de chez » est assez inhabituel en français, du moins à l'époque. Maintenant, il y a des bistrots qui s'appellent « Du côté de chez Fred ou X, Y, Z », etc. Proust a donc innové. Les meilleurs défenseurs de la langue française sont ceux qui lui font parfois violence, disait-il... Lydia, vous vouliez intervenir aussi sur le titre.

LYDIA DAVIS

Je voulais parler du nombre de syllabes. Je n'ai eu aucun problème avec le titre *Madame Bovary*, mais j'ai peut-être essayé une centaine de titres pour le premier volume de la *Recherche* : *Towards Swann*, *In the Direction of Swann's Place*, *The Walk by Swann's*, etc. Des amis me faisaient même des suggestions, mais j'avais une théorie à propos de la phrase prépositionnelle. Ma théorie, c'était que même si ce n'était peut-être pas l'intention explicite de Proust, le titre général, *À la recherche du temps perdu*, puis le titre du premier volume *Du côté de chez Swann*, puis le titre du deuxième volume *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, commençaient par une phrase prépositionnelle, et ces phrases prépositionnelles reflétaient, je crois, le fait que Proust était en train d'*entrer* dans ce grand livre. Ensuite, nous avons des noms : *Le Côté de Guermantes*, etc. Voilà ma théorie. Croyant qu'il était important de reproduire la phrase prépositionnelle, je cherchais un titre qui en serait une. Enfin, longtemps après, j'ai trouvé ce que je croyais être le titre parfait, *Along the Way by Swann's*, qui répond à la question : « Où allons-nous aujourd'hui pour nous promener ? », qui comportait aussi six syllabes, et qui commençait avec une phrase prépositionnelle. Mais l'éditeur anglais, Penguin, a dit : « Non, non, pas du tout. » Ils ont insisté pour changer mon titre en *The Way by Swann's*, que je n'aimais pas. Puis, pour l'édition américaine, les gens que nous appelons les *marketing people*, ceux qui vendent les livres, ont insisté pour revenir à *Swann's Way*. Et voilà.

JÜRGEN RITTE

Les experts de la vente des livres interviennent aussi dans la traduction.

LUZIUS KELLER

Pour pouvoir changer le titre de *In Swanns Welt en Unterwegs zu Swann*, j'ai discuté une heure avec l'éditeur. À la fin, il a dû accepter.

JÜRGEN RITTE

Malheureusement, nous n'avons pas le temps de procéder phrase par phrase, mais on aura compris tout l'intérêt qu'il y aurait de reprendre les traductions mot par mot, phrase par phrase. Je passe donc directement à la fin. Je vous ai lu tout à l'heure une version abrégée de la fin, cette phrase très longue comprenant un élément de retardement pour bien préparer la fin du roman, où tombe le mot « le Temps », entité que Proust a déclinée auparavant en « époques », en « jours », en « années », etc. Peut-on maintenir ce même suspense dans la dernière phrase en la traduisant en anglais, en allemand, en norvégien ? Ou faut-il faire violence à la langue pour arriver à placer le mot « Temps » à la fin ?

KARIN GUNDERSEN

Cette phrase était extrêmement simple à traduire : – *i Tiden*. (« – dans le Temps »). L'article défini, en norvégien, est placé en suffixe (*-en*). *Tiden* avec un T majuscule, cela fonctionne parfaitement.

JÜRGEN RITTE

Cela vaut pour la position du mot « Temps », mais tous ces effets de retardement dans la syntaxe ? Lorsque Proust met des tirets d'incise pour intercaler une réflexion sur ce que seraient les hommes dans le temps, dans l'espace, etc.

KARIN GUNDERSEN

C'est un problème général chez Proust. Mais il est facile de garder ce dernier mot.

LUZIUS KELLER

Comme souvent chez Proust, il est très difficile de maintenir le dernier mot, qui est la pointe – « dans le Temps » ici –, parce que, souvent, c'est dans une subordonnée. Et dans les subordonnées allemandes, à la fin, vous avez un élément qui n'a aucune importance, généralement un verbe auxiliaire. Mais dans ce cas-là, heureusement, cela fonctionne merveilleusement. Seulement, Proust met une majuscule. Alors, comment signaler cela ? Parce qu'en allemand, tous les noms ont des majuscules. Dans le texte que j'ai dû réviser, Eva Rechel-Mertens avait mis le mot *ZEIT* en majuscules, mais j'y ai renoncé, car l'accent est fort, et finalement cela suffit. Il ne fallait pas insister. Il y a un autre endroit où Proust met une majuscule à « Temps », quand il parle d'Albertine comme d'une grande déesse du Temps. Mais là aussi, j'ai renoncé à jouer.

KARIN GUNDERSEN

Mais là, mon cher collègue, c'est une allégorie...

LUZIUS KELLER

Mais oui !

KARIN GUNDERSEN

Et aux allégories, on met une majuscule.

LUZIUS KELLER

Proust dit « la déesse du Temps ». S'il avait dit « elle est le Temps », ça aurait été une allégorie directe. Bien sûr, c'est une allégorie. Très souvent, Albertine est représentée comme une figure allégorique. Elle ressemble à une allégorie de Giotto.

## JÜRGEN RITTE

Il y a une phrase de Proust à propos de l'utilisation des temps en français qui m'a toujours interpellé et qu'il a écrite longtemps avant la *Recherche*... Il dit, dans sa préface à sa deuxième traduction de John Ruskin, je parle de *Sésame et les Lys* (1906), dans une note en bas de page : « J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif – de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait la consolation de l'activité [on croirait entendre Étienne Klein], est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses. » C'est magnifique, et on peut relire cette remarque dans une des nombreuses éditions de *Sur la lecture*. Mais quand on lit la *Recherche*, nous l'avons vu tout à l'heure, on constate que l'imparfait est présent dès le départ, et il est très présent aussi dans un épisode sur lequel nous allons nous pencher peut-être maintenant, parce que tout le monde le connaît par cœur : l'épisode de la madeleine.

## LUZIUS KELLER

Cette phrase s'applique à l'épilogue des *Chouans*, de Balzac. C'est une phrase magnifique, mais elle n'a pas de valeur générale. On ne peut pas l'appliquer à la *Recherche*. Parce que l'imparfait, dans la *Recherche*, est un temps très riche en significations.

## JÜRGEN RITTE

Oui, mais Proust s'est toujours défendu du reproche de l'oisiveté, de la passivité, etc. Il y a toute une éthique de l'activité, de l'homme actif, du travail chez Proust, et il associe un temps grammatical, l'imparfait, à l'idée de passivité, de paresse intellectuelle et d'oisiveté, ce qui est assez intéressant. Bien entendu, il y a incontestablement de l'imparfait dans la *Recherche*.

## LYDIA DAVIS

Dans le livre il y a un thème qui revient, celui de l'habitude. L'imparfait, me semble-t-il, indique quelque chose qui se répète souvent, qui continue, et je crois que le narrateur a trouvé du réconfort dans cette répétition.

## JÜRGEN RITTE

Pour revenir à ce passage, le fameux épisode de la madeleine – certainement le plus célèbre mis à part la première phrase –, peut-être pouvons-nous en lire un extrait ?

## LUZIUS KELLER

Je lis les deux premières phrases : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand [il y a toujours des virgules, c'est terriblement difficile à traduire,

ces entrées où Proust fait toujours une temporelle, une adjectivale, encore une autre], réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux. » Nous avons les deux temps, passé simple et imparfait, dès le début de l'épisode. Et cela va être caractéristique pour la suite. Quelle partie voudrais-tu lire ?

JÜRGEN RITTE

Justement, donner du relief au passé n'est pas possible dans toutes les langues. En français, oui, dans les langues latines, oui, mais on a beaucoup plus de problèmes en allemand.

KARIN GUNDERSEN

Il y a le passé simple, ici ?

JÜRGEN RITTE

Oui, « je n'en revis ».

KARIN GUNDERSEN

Encore que, dans le discours parlé, on ne l'emploie plus. On le faisait sans doute à l'époque de Proust. Il faut traduire par de l'imparfait, de toute façon.

JÜRGEN RITTE

Y avait-il une difficulté particulière pour rendre cet épisode en norvégien ?

KARIN GUNDERSEN

J'ai pensé à la révélation : « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu », passé composé, « ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin, à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempée dans son infusion de thé ou de tilleul ». C'est un passage extrêmement compliqué, mais l'essentiel, à mon avis, c'est qu'il commence par un parfait ou passé composé : « m'est apparu ».

LYDIA DAVIS

Oui, on a le même schéma au tout début du livre : le passé composé puis l'imparfait immédiatement après. J'ai regardé la séquence de temps dans ce paragraphe : il y a le passé composé « m'est apparu », puis plusieurs imparfaits, et le plus-que-parfait. Et le présent, à la fin du paragraphe : « Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, etc. » Tout est dans le présent. Je crois que ces reculs donnent du relief à l'action dans le commencement. Il y a l'action,

comme au tout début du livre, puis ce qui se passe tout le temps, toujours, et le présent. C'est un peu la même chose dans le dernier paragraphe : « Et dès que je reconnus le goût du morceau... », et, même si ce n'est pas exactement pareil, cela finit non pas dans le présent, mais vers la fin il y a un grand présent. « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine... » : on recule encore une fois pour parler dans le présent, avant de finir dans le passé.

JÜRGEN RITTE

Cela me paraît un passage assez significatif pour le roman dans son ensemble, pour la structure du roman (puisqu' Proust y introduit le thème de la mémoire involontaire), mais aussi pour l'utilisation des temps, puisqu' c'est au moment même où, pour la première fois, le temps semble être suspendu, où il y a un aperçu de temps retrouvé, que Proust mobilise tous les temps grammaticaux. Cela me paraît assez intéressant dans ce passage... Posons, afin de prendre un peu de distance par rapport au texte – tout le monde ne l'a pas sous les yeux, ni appris par cœur –, la question d'une façon plus générale : le temps, c'est le grand sujet du roman, figure dans le titre de la *Recherche*. Y a-t-il, chez Proust, un rapport tout particulier au temps dans la forme même, dans l'utilisation de la grammaire ?

LYDIA DAVIS

Nous travaillons toujours mot par mot, nous sommes très proches du texte, pour moi c'est difficile d'avoir du recul.

JÜRGEN RITTE

Même pas à la fin ? Luzius, quand tu vois l'ensemble ?

LUZIUS KELLER

Dans mon travail, le thème ou le mot était plus important que la réalité grammaticale. En allemand, nous n'avons pas de passé défini, alors on peut faire beaucoup de choses avec l'imparfait. Si bien que le problème ne se pose pas exactement de cette manière-là. Mais thématiquement, et en traduisant le titre, ou en tâchant de traduire aussi le temps perdu et le temps retrouvé, ce n'est pas si facile que cela. On peut dire « *die verlorene* », « *die wiedergefundene Zeit* », mais dans les langues latines que je connais, l'italien et le français, cet adjectif participial, « perdu » et « retrouvé », a un double sens : ce n'est pas seulement le temps que l'on a perdu, c'est aussi le processus par lequel on perd le temps. Et c'est dans l'autre volet du diptyque le processus par lequel on retrouve le temps – exactement, pour citer un exemple italien, comme *La Gerusalemme liberata*. Ce n'est pas Jérusalem libérée, mais c'est le processus qui mène à la libération. Et ça, on ne peut pas le traduire. On pourrait essayer, mais qu'est-ce que

cela donne ? « *Das Verlieren* », « *das Wiederfinden der Zeit* »... ? Cela ne donne rien.

JÜRGEN RITTE

Cela donne ce que l'on appelle une traduction philologique...

LUZIUS KELLER

Il est dommage qu'on ne puisse pas faire entrer cela dans la traduction.

LYDIA DAVIS

La traduction la plus récente du titre du dernier volume, *Le Temps retrouvé*, est *Finding Time Again*, en anglais. Mais le sens est un peu faux. C'est un idiomatisme si commun, *finding time*, où *finding* veut dire « opportunité ».

KARIN GUNDERSEN

Et Scott Moncrieff faisait mieux, avec *Time Regained* ?

LYDIA DAVIS

Oui, je crois. *Time Found Again*, même si c'est un peu maladroit, contourne le problème, tandis que *Finding Time Again* peut impliquer un processus.

JÜRGEN RITTE

Je viens de recevoir un petit télégramme : il faut rattraper du temps, non pas celui perdu (nous n'avons pas perdu notre temps), mais celui qui fuit. Je voudrais terminer sur une dernière question, question peut-être un peu compliquée. Tous les trois, en tant que traducteurs de la *Recherche*, vous n'êtes pas en position de pouvoir jouir du *ius primæ noctis* – il y avait d'autres traducteurs de Proust avant vous. Nous sommes, pour ce qui est de Proust, à l'époque des révisions, des nouvelles traductions, et vous avez tous les trois contribué de façon décisive à une meilleure connaissance de l'œuvre de Proust... Un des nombreux sujets, une des nombreuses obsessions de Proust, ce sont les ravages du temps sur les personnes et sur tout ce qui vit. La traduction de Proust est-elle soumise aux mêmes règles ? Quelle a été l'impulsion, pour retraduire Proust ?

KARIN GUNDERSEN

Cela me manque beaucoup, depuis que j'ai terminé la traduction de Proust. Heureusement, la semaine dernière j'ai dû relire quelques parties du premier volume que j'avais révisé, et j'ai trouvé des choses à corriger. C'est une passion, de traduire Proust. Il le faut, parce que cela prend du temps !

JÜRGEN RITTE

Et retraduire, écriture sans fin ?

KARIN GUNDERSEN

De toute façon, il faut vérifier sur l'original, et cela prend du temps.

LYDIA DAVIS

Quant à moi, j'étais traductrice depuis des décennies – j'avais une vingtaine d'années quand j'ai commencé –, et quand j'en suis venue à traduire Proust, c'était une expérience totalement différente. Les autres auteurs que j'avais traduits, même s'ils étaient très bons, comme Maurice Blanchot ou Michel Leiris, n'étaient pas Proust. Alors je prenais tout mon temps pour chercher les mots, leur étymologie, ce que je ne faisais jamais avant. Je cherche toujours l'étymologie en anglais, mais jamais en français. Avec Proust, je voulais pénétrer jusqu'au dernier sens d'un mot, d'une phrase, et durant cette expérience, le temps s'est dilaté infiniment. Je n'ai pas du tout abrégé le travail, ce qui est souvent nécessaire si on est traducteur et que l'on gagne sa vie en tant que tel : il faut toujours faire attention !

LUZIUS KELLER

La traduction que j'avais la tâche de réviser avait un très grand prestige en Allemagne. C'est une espèce de sanctuaire, cette traduction d'Eva Rechel-Mertens, de sorte qu'au début, j'étais assez timide. Et puis j'y ai pris goût et les lecteurs de cette traduction aussi, et nous avons continué et multiplié les corrections, si bien que dans le premier volume, il y a assez peu de changements, puis de plus en plus ensuite. Si on refaisait le travail aujourd'hui, on changerait beaucoup de choses encore dans les premiers volumes.

KARIN GUNDERSEN

Moi aussi, j'avais cette timidité, parce que la traduction d'Anna-Lisa Amadou était aussi un sanctuaire en Norvège. Et tout le monde me disait : « Tu oses y toucher ? » Mais c'est comme pour le péché : au début, c'est difficile, ça va lentement, mais après ça va de plus en plus vite !

LYDIA DAVIS

Je voudrais ajouter que le travail n'est jamais terminé. On trouve toujours des fautes, ou des mots que l'on n'aime pas. Ce n'est jamais terminé. Et parmi les traductions en anglais, il y a toujours des gens qui vont préférer le Scott Moncrieff parce que c'est le premier Proust qu'ils ont lu, et pour eux ma version n'est pas Proust.

JÜRGEN RITTE

Je vous remercie tous les trois d'être venus de si loin pour nous parler de Proust et nous avoir entrouvert les portes de vos ateliers respectifs de traducteurs, et à tous les autres, je dis à bientôt !

*(Applaudissements.)*

PROCLAMATION  
DES PRIX DE TRADUCTION

## GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES

Le jury du grand prix de traduction de la Ville d'Arles a décerné le prix 2018 à Elisabeth Monteiro Rodrigues, pour sa traduction du portugais des nouvelles du romancier, poète et homme de théâtre Valério Romão, *De la famille* (éditions Chandeigne, 2018).

## PALMARÈS DU PRIX ATLAS-JUNIOR 2018

### **Allemand**

1<sup>er</sup> prix : Nina Coisne et Florine Spies  
– Première ES, lycée Georges-Duby, Aix-en-Provence

2<sup>e</sup> prix : Alexia Bastard-Bois et Maïa Baladou  
– Terminale S, lycée Saint-Charles, Marseille

### **Anglais**

1<sup>er</sup> prix : Béatrice Pascale  
– Terminale L, lycée Georges-Duby, Aix-en-Provence

2<sup>e</sup> prix : Cécile Padilla et Gabriel Aicardo  
– Première L et terminale L, lycées Thiers, Marseille et Pierre-Mendès-France, Vitrolles

### **Arabe**

1<sup>er</sup> prix : Chourouk Bouregba et Belkis Bensmaïn  
– Terminale S, lycée Montgrand, Marseille

2<sup>e</sup> prix : Marya Drissi et Hanein Shetoo  
– Terminale S, lycée Victor-Hugo, Marseille

### **Chinois**

1<sup>er</sup> prix : Maxime Gregoire  
– Terminale S, lycée Arthur-Rimbaud, Istres

2<sup>e</sup> prix : Angie Hénon  
– Première S, lycée Georges-Duby, Aix-en-Provence

## **Espagnol**

1<sup>er</sup> prix : Laurine Meyer

– Terminale L, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

2<sup>e</sup> prix : Manon Leribaux et Flavio Reio Dos Santos Filho

– Terminales ES et AC, lycée Paul-Langevin, La Seyne-sur-Mer

## **Italien**

1<sup>er</sup> prix : Julie Cuadros et Ayman Oussaid El Amri

– Terminale L et terminale S, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

2<sup>e</sup> prix : Sarah Chikhaoui

– Terminale S, lycée Alphonse-Daudet, Avignon

## **Provençal**

1<sup>er</sup> prix : Pauline Sabatier

– Terminale S, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

2<sup>e</sup> prix : Amélie Sauvan-Magnet et Nina Martinez, *ex æquo* avec Nicolas

Langlois

– Seconde, lycée Alphonse-Daudet, Tarascon

## DEUXIÈME JOURNÉE

## ATELIERS DE TRADUCTION

## ATELIER D'ALLEMAND (AUTRICHE)

*animé par Sacha Zilberfarb*

### *Découverte inattendue d'un métier, de Stefan Zweig*

La salle est bien remplie, ce samedi matin, pour l'atelier de traduction d'allemand consacré à la première page d'un récit relativement peu connu de Stefan Zweig, *Unvermutete Bekanntschaft mit einem Handwerk* (*Découverte inattendue d'un métier*). Zweig attire : des traducteurs en herbe, des non-traducteurs désireux de se frotter à l'exercice, des germanistes expérimentés, dont certains, éminents spécialistes de Zweig pour l'avoir eux-mêmes traduit, nous apporteront leurs lumières sur quelques nuances propres au style de l'auteur... Zweig divise aussi : tout au long de l'exercice de traduction collective fuseront les jugements les plus divers, sur la richesse synesthésique de la phrase zweigienne, l'art avec lequel l'auteur campe cette « entrée » dans le texte – qui coïncide avec l'arrivée d'un train en gare –, son sens du spectacle, mais aussi, revers de la médaille, son lyrisme parfois excessif et sa prose un tantinet chargée. « Là, il en fait des caisses ! » lancera depuis le dernier rang un fin connaisseur de l'auteur autrichien. Bref, un atelier animé, riche et bon enfant, et un public jouant le jeu parfaitement démocratique du « tous traducteurs », ne craignant pas de se jeter dans le bain, d'affirmer son désaccord, d'argumenter sur le détail qui fait toute la différence...

Avant de passer à l'exercice collectif, j'ai commencé par présenter le texte en quelques mots. Si je l'ai choisi, c'est parce que, l'ayant moi-même traduit avec mon camarade Jörg Stickan, j'ai gardé à l'esprit la difficulté que nous avons eue à transcrire en français l'effet de tourbillon temporel qui rythme le récit de la première à la dernière ligne. Publiée en 1934, cette nouvelle raconte la poursuite échevelée, à travers les rues de Paris, d'un étrange personnage par un « je » alter ego de l'auteur. Reprenant les codes du texte de flânerie parisienne, elle en propose comme une version accélérée, échevelée, vibrionnante. La filature du mystérieux homme des foules donne à Zweig l'occasion de peindre le tableau sans cesse changeant d'une ville telle qu'elle se déploie sous les yeux du narrateur. Le début du

texte, redoutablement efficace quant à sa dynamique temporelle, est à ce titre programmatique. Le talent scénographique de l'auteur saute aux yeux : la scène mêle récit et description, déroulement de l'action et observation en un va-et-vient permanent : la course des choses est constamment contrecarée par les arrêts sur image du narrateur-spectateur : « voyez », « oh », « miracle » ! Pas de succession plate des événements comme les cailloux du Petit Poucet : tout est savamment enchevêtré, un fait n'est pas encore clos qu'un autre apparaît déjà, les durées hétérogènes s'entrecroisent... C'est ce tuilage temporel qu'il s'agissait en particulier de rendre en français. La courte première phrase, qui a bien failli nous occuper toute une heure, multiplie les indications – et contradictions – temporelles : « *schon* » (déjà) « *aber bereits* » (mais déjà) « *wieder* » (de nouveau). Dans la longue quatrième phrase – et nous ne sommes pas allés beaucoup plus loin – « *schon* » revient quatre fois, compliqué d'un « *aber erst* » (mais c'est seulement... que) et d'un « *da endlich* » (alors enfin). Tout au long de l'extrait, les « *noch* » croisent le fer avec des « *schon wieder* ». Cette dynamique temporelle portée par une riche palette d'adverbes, dont l'allemand est friand, pose aux traducteurs français de grandes difficultés stylistiques. Contrepartie de cette profusion, il n'existe en allemand qu'un seul temps simple du passé (le prétérit), ce qui permet une relative indistinction entre la description et le récit, le duratif et le ponctuel, là où la grammaire française, riche en temps verbaux, inciterait plutôt à hiérarchiser les plans et à construire de belles perspectives versaillaises ! D'une langue à l'autre, il s'agissait donc de se livrer à un échange de bons procédés, ou à un transfert de compétences, en opérant toute une série de déplacements pour parvenir aux mêmes effets de miroitement temporel, l'expression de la subjectivité de chacun – comment « sent-on » les temps ? – occupant une bonne part de la discussion collective.

À ce jeu, il est rapidement apparu qu'une autre dimension du « temps » était aussi à l'œuvre dans notre texte : non plus seulement le temps qui passe, mais le temps qu'il fait. Air d'avril encore chargé d'eau mais déjà lumineux, ciel à la fois scintillant et humide, nuages noirs prêts à éclater comme des ballons de baudruche, trombes d'eau soudaines, mais qui durent, gifles de grêle répétées, rayons de soleil fendant les nuages en déroute... Le ciel apparaît comme un théâtre changeant où se jouent d'innombrables variations de lumières, de densités, de durées. Et l'atelier s'est clos sur cette découverte inattendue : traduire le temps, ce peut être aussi traduire la pluie et le beau temps.

## ATELIER D'ANGLAIS (ROYAUME-UNI)

*animé par Agnès Desarthe*

### *La Promenade au phare*, de Virginia Woolf

Pour cet atelier, j'ai choisi de proposer aux participants de traduire la première page de *To the Lighthouse* (en français – selon les versions et par ordre chronologique : *La Promenade au phare* [Maurice Lanoire, 1929], *Voyage au phare* [Magali Merle, 1993], *Vers le phare* [Françoise Pellan, 1996], *Au phare* [Anne Wicke, 2009]). C'est un texte que je n'ai pas traduit moi-même et j'ai commencé par expliquer la raison pour laquelle j'avais renoncé à le faire.

Mon idée était de revisiter cette ouverture à la fois limpide et insaisissable – celle-là même qui m'avait dissuadée de me lancer dans l'aventure – et de comprendre, avec l'aide de mes camarades traducteurs, étudiants, ou amateurs curieux, de quelle nature étaient les difficultés présentées par ce passage. Le temps semble s'y dilater et accélérer au sein d'une même phrase, ou d'un même paragraphe, créant une sensation de vertige.

J'ai commencé par raconter les conditions particulières de production du roman, la facilité, l'allégresse ressenties par l'auteure au moment de l'écriture et j'ai insisté sur le fait qu'il convenait de garder en mémoire l'idée de légèreté et de fluidité dans le travail de traduction, afin que la version française ne fige en aucune manière ce qui, dans le texte original, demeurait ondoyant et comme suspendu.

Nous étions nombreux (environ trente-cinq présents sur quarante et un inscrits) à débattre. L'assemblée comptait deux personnes maîtrisant mal la langue, un anglophone plein de ressources (sociologue de son état et dont nous avons exploité sans relâche les talents – qu'il prétendait ne pas posséder), et un mélange d'anglicistes ou de traducteurs (étudiants ou confirmés) familiers de la langue anglaise.

Mon introduction a été fort longue (pardon !) : il m'a fallu près de quarante-cinq minutes pour contextualiser l'extrait, pointer les difficultés,

clarifier certains points de syntaxe et livrer les clés lexicales nécessaires à une compréhension globale.

Nous avons pris le temps, chacun pour soi, d'élaborer une traduction de la deuxième phrase, après avoir traduit la première en groupe. Il nous semblait plus opportun de réfléchir en solitaire et à l'écrit pour pouvoir ensuite faire état des interrogations qui surgissent forcément dès lors que l'on affronte un texte en profondeur. Les discussions ont porté principalement sur les ambiguïtés syntaxiques et les solutions qu'offrait le français pour les maintenir.

La parole circulait librement et les échanges ont été très fructueux. Nous avons donné lecture de plusieurs versions et les avons confrontées aux quatre traductions publiées entre 1929 et 2009. Malgré la forte affluence, l'atmosphère est restée conviviale et je suis reconnaissante à tous les participants de m'avoir accompagnée dans l'élucidation de ce qui demeurera, malgré tout, pour moi un mystère : la puissance de cette première page.

## ATELIER DU FRANÇAIS VERS L'ANGLAIS

*animé par Lydia Davis*

### *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust

Pour cet atelier, qui était dirigé en anglais, j'avais choisi les toutes premières phrases de *Du côté de chez Swann*, et quelques phrases de la dernière partie de *Combray* pour essayer de les traduire, avec les participants, en anglais.

Avant de commencer cet exercice, j'ai parlé de manière générale de mon expérience de traductrice, et plus spécifiquement de la traduction du premier livre de *À la recherche du temps perdu*. Puis j'ai parlé des différences entre les temps utilisés par Proust dans le premier paragraphe du livre, et j'ai lu à haute voix les diverses traductions en anglais des temps dans le premier paragraphe.

Enfin, après avoir passé trop de temps à parler en solo en ce qui me concerne, un ou deux des participants ont offert leur version des phrases, et d'autres ont soumis des objections ou des alternatives, sur lesquelles j'ai exprimé mon avis. Nous avons fait la même chose avec des phrases de la dernière partie de la section *Combray*, puis est venu le moment de terminer.

J'ai regretté, plus tard, de ne pas avoir laissé plus de temps aux participants pour la pratique de la traduction, au lieu de le remplir avec ces divagations sur mes expériences et mes principes de traduction ! Mais j'espère que quelques-unes de mes remarques étaient utiles, au moins. Les étudiants étaient très attentifs et engagés, et offraient des suggestions intelligentes.

## ATELIER DE JAPONAIS

*animé par Corinne Atlan*

*La Fin des temps*, de Haruki Murakami

L'imparfait de l'indicatif, ce temps dont l'emploi est, selon Proust, « source inépuisable de mystérieuses tristesses », n'existe pas en japonais. La langue nippone connaît une seule forme de passé mais décline le présent en nombreuses et subtiles nuances. La nostalgie, pourtant, est indissociable de l'univers littéraire japonais. Il ferait bon vivre dans un éternel présent – « ici et maintenant » – mais comme il est difficile d'y accéder ! Regrets, souvenirs, mélancolie sont l'envers de la conscience de l'éphémère...

Pour illustrer la conception japonaise du temps, j'ai choisi un passage de *La Fin des temps* de Haruki Murakami, où alternent passé et présent : le passé affleure dans le présent comme les souvenirs affleurent à la mémoire. Ce n'est pas exactement identique au « présent de narration » du français, il s'agit plutôt d'une réactualisation d'un passé qui, mis en exergue, semble revenir véritablement à l'existence. Le thème du temps qui passe est lui-même présent (!) dans ce passage, sous forme de mystérieuses correspondances et de métaphores improbables (on est chez Murakami, après tout). C'est une scène d'amour, où le temps tourne dans la tête du narrateur « comme on fait tourner des glaçons dans un verre de whisky », tandis que son amoureuse défait « lentement, un à un, les boutons de [s]a chemise comme si elle enlevait des fils de haricots verts ». Oui, le temps nous est compté, et n'est-ce pas ainsi qu'il s'égrène, seconde après seconde, nous mettant tous méthodiquement à nu ?

Au moment de commencer l'atelier, je suis d'abord enchantée de constater l'affluence : la salle est pleine. L'instant d'après, toute la folie de l'entreprise m'apparaît dans un éclair. Certes, il s'agit de traductrices et traducteurs expérimentés, mais la plupart ignorent tout du japonais. La vue de quelques visages amis me rassure, notamment la présence de Kosuke Kawasaki, ancien participant à la Fabrique des traducteurs du CITL. Ce traducteur passionné et attentif me sera d'un grand secours ! Je sonde : quelques personnes ont des notions de japonais et savent lire les *katakana*

(l'une des trois écritures utilisées simultanément). Les deux Japonais et les deux sinisants présents pourront me seconder pour lire et expliquer les idéogrammes.

L'absence de tableau dans la salle ne douche pas l'enthousiasme général, mais rend la tâche un peu plus ardue : il faudra suivre le fil de mes explications avec peu de repères, directement sur les feuilles que j'ai distribuées. Comment faut-il « regarder » (à défaut de lire) ce texte ? De haut en bas et de droite à gauche ? Ah. Ça va mieux en le disant. Les couvertures à l'envers, lire un livre en commençant par ce qui semble être la fin, c'est une telle évidence pour moi que j'ai oublié de le signaler. Méthode pédagogique à revoir ! Je résume le principe (qui vaut aussi pour la compréhension de la culture japonaise en général) : tout marche à l'envers de l'Occident. Simple, non ?

Une première tâche s'impose. Expliquer le fonctionnement de l'écriture, qui conjugue trois systèmes : celui des sinogrammes (pour la racine et le sens) auquel s'ajoutent deux syllabaires phonétiques (*hiragana* pour les éléments grammaticaux, *katakana* pour transcrire les mots étrangers). Toutes les phases de l'histoire et du développement d'une culture donnée coexistent dans la langue, telles des strates géologiques, et le japonais ne fait pas exception : on y trouve aussi bien des mots issus d'une langue archaïque, inchangés depuis au moins une douzaine de siècles, que d'autres issus de l'influence culturelle de la Chine ou (dans une bien moindre proportion !) de la présence des jésuites portugais, puis de l'ouverture à l'Occident sous l'ère Meiji et enfin de l'américanisation d'après-guerre. Une américanisation typique du Japon contemporain et omniprésente chez Murakami, qui met un point d'honneur à parsemer ses phrases de mots anglais, utilisant tellement de *katakana* que l'aspect même de son texte interpelle le lecteur. (L'inverse, en somme, de Kawabata qui, lui, ignore superbement la culture américaine – « littérature pure » oblige.) Peut-on se rendre compte de cette spécificité même lorsqu'on ne lit pas le japonais ? Oui. Tout le monde a noté, visuellement, l'abondance dans le texte de ces signes stylisés, anguleux, que sont les *katakana*.

Je lis les syllabes une à une, et tout le monde s'amuse à trouver le mot anglais correspondant. *Pan-tei-su-tok-kin-gu* ? « *Panty stocking* ». *On-za-rok-ku* ? « *On the rock* ». *Bak-ku-gu-ra-un-do-myû-jik-ku* ? « *Background music* ». *Jô-ja-on-mai-mai-n-do* ? « *Georgia on my mind* ». Une ambiance se dessine. Il n'y a plus qu'à relier à tout le reste ces expressions qui émergent comme des pointes d'iceberg. Je donne le sens des mots, fournis quelques indices complémentaires. Le sujet est toujours au début, le verbe à la fin, et entre les deux on remonte « à l'envers » : le japonais est une langue agglutinante, des « enclitiques » jouent le rôle de crochets reliant les uns aux autres les wagonnets du sens. Le mot qui précède *wa* ou *ga* est le sujet, celui qui vient avant *wo* le COD, devant *ni* on trouve un complément de lieu, *de* est instrumental, etc. Charade complexe. La salle nage

dans un océan d'incompréhension, on cherche un moment en silence, puis dans l'échange. Des propositions fusent. Japonisants et sinisants raflent la mise. En conclusion : lecture de l'extrait en français, et explication de mes choix de traduction (qui seraient légèrement différents aujourd'hui).

C'était amusant. Avec un tableau, les choses auraient été plus claires. Ou pas. Car le japonais est apparemment une langue bien énigmatique. Reste le texte – en français – et ce qu'il dit sur le temps japonais : ce n'est pas un temps linéaire mais celui de l'éternel retour. « Tout s'était déjà passé autrefois. Les vêtements qu'elle enlevait, la musique en arrière-plan et les phrases échangées [...]. On tournait en rond pour aboutir toujours au même point. » Le temps japonais pose des problèmes de traduction (voire de philosophie) complexes, dont j'aurais aimé parler en détail mais c'est bien sûr impossible dans la durée limitée d'un atelier, qui ne permet guère de dépasser le stade d'une initiation globale. Tout en me demandant ce que les participants garderont en mémoire de l'exercice, je file à l'atelier de basque, langue dont j'ignore tout, mais qui serait, ai-je entendu dire, agglutinante et présenterait à ce titre certaines affinités avec le japonais...

## ATELIER DE MALAISIEN

*animé par Georges Voisset*

*Les Centuries pantoun. 100 traducteurs, 100 pantouns*  
Entre infra- et supra-traductions

L'Atelier intitulé « Malaisien (Pantoun) » ne cachait pas sa double visée : on n'y traduira pas seulement une (nouvelle) langue (rare ?), mais également un genre poétique bref à contraintes, qui se présente historiquement à nous comme l'emblème de son archipel d'origine, comme l'ambassadeur plénipotentiaire de sa langue et de l'univers singulier que celle-ci véhicule. Tout en restant dans des problématiques linguistiques, qui sont la première raison d'être de cette présence du malais/indonésien aux Assises 2018, il s'agissait donc de prendre à bras le corps bien plus que de la traduction, et même davantage que de la transposition poétique : une translation, en quatre vers rimés ab//ab (// indiquant une dichotomie sémantique), d'un monde dans un autre. Je rends compte d'abord des principaux axes de cet atelier, conformément à ces exigences de principe. Je conclurai ensuite sur trois points qui les éclairent autrement.

Ce « challenge » a amené une quarantaine de participants, dont quelques-uns signalant avoir été exposés à la langue, mais sans connaissance déclarée de celle-ci. Mais un autre challenge attendait encore ce public : d'une part, le malais/indonésien est une langue dépourvue de flexions temporelles, tout comme de nombre et de genre ; d'autre part, le pantoun étant une forme essentiellement gnomique, proverbiale, elle se situe fondamentalement hors de la temporalité. Que l'on traduise les vers 1 et 3 du pantoun suivant (n° 51 du recueil proposé, *Les Centuries Pantoun. 100 traducteurs 100 Pantouns*, en accès libre <http://pantun-sayang-afp.fr/wp-content/uploads/2017/03/Centuries-Pantouns-print-sm.pdf>) au présent ou à l'imparfait n'enrichirait guère la passionnante problématique de ces 35<sup>es</sup> Assises :

Si ce n'est pour les étoiles  
Pourquoi la lune brillerait-elle au ciel ?  
Si ce n'est pour son aîné  
Pourquoi le cadet serait-il venu ?  
H. Fauconnier, 1954

Si ce n'était pour les étoiles,  
la lune monterait-elle ainsi ?  
Et si ce n'était pas pour toi,  
serais-je venue jusqu'ici ?  
G. Voisset, 1993/2010/2015

Bien au contraire, on peut considérer que ce public se trouvait devant l'expérimentation d'un exceptionnel « contre-exemple » de la problématique des Assises. D'autant qu'à ce nouveau handicap (si c'en est un) s'ajoute un dernier trait déstabilisant : la « simplicité » apparente de la langue se trouvant évidemment exemplifiée, comme le reste, en son ambassadeur. Rien de plus difficile, parfois, que de rendre la formidable efficacité de cette savante simplicité, par de non-savantes traductions en langues occidentales compliquées.

L'Alceste de Molière, aux goûts paysans, avait merveilleusement bien su exprimer cela.

Les exemples étaient pris, pour la plupart, de mon recueil cité plus haut. On pourra donc s'y référer si on souhaite poursuivre cette réflexion (n° 1, 3, 24, 37, 48, 51 notamment). J'ai donc commencé par les affres de la simplicité. La tentative n'avait rien de redoutable : il s'agissait de rendre au mieux le terme *ada* (il y a) dans le pantoun suivant (n° 1) :

*Sakit kaki ditikam jeruju*  
*jeruju ada di dalam paya*  
*Sakit hati memandang susu*  
*susu ada di dalam kebaya*

La petite histoire des traductions de ce pantoun, comme de tant d'autres parmi le « stock historique consacré », illustre à quel point nous restons d'abord réticents, désarmés peut-être, devant la simplicité en traduction. J'ai toujours ressenti en tout cas la traduction du malais/indonésien comme une épreuve pour ces besoins de « complexification » que je me découvre face à lui. Ce pantoun permet, d'autre part, de mesurer les questions de forme élémentaires, rythmes, sonorités, versification de mots (quatre mots par vers).

Le second exemple proposé était historique : celui du terme *muda* (jeune, adjectif et substantif), dans le fameux « pantoum » introduit par Hugo en 1829 dans la note 29 de ses *Orientales*. Terme qui sera traduit par « jeune homme » par les découvreurs successifs (sous-entendant *a priori* que cette suite de quatre strophes liées chantant les papillons ne pourrait sortir que de la bouche d'une jeune fille) alors que le « sentiment de la langue » laisse ici comprendre l'inverse. William Marsden, auteur de la première grammaire malaise séminale en Occident, avait de toute évidence tenté de « limiter les dégâts » dans sa traduction, sans pour autant avoir évité finalement de choisir. Une prudence et une décision judicieuses, mais qui ne pouvaient ensuite être remises en cause par ses traducteurs immédiats de l'anglais en français – moins par ignorance d'un contexte original inconnu que du simple fait d'un tropisme vers le choix générique plus marqué en français qu'en anglais :

*Banyak muda sudah kupandang*

Beaucoup jeunes déjà je/contempler

*Many youths have I admired* (William Marsden, *A Malay Grammar*, 1811)

J'ai admiré nombre de jeunes hommes (C. P. J. Elout, 1824)

J'ai admiré bien des jeunes gens (Ernest Fouinet > Victor Hugo, 1829)

Plus d'un jeune homme à mon cœur fut uni (Ernest Fouinet, 1830)

... (puis tradition universitaire « masculine »)

J'ai vu plus d'une belle enfant (F. R. Daillie, 1988)

Que de belles j'ai admirées (G. Voisset, 1993)

L'atelier donnait ensuite des exemples de *muda* dont le sexe, soit l'un, soit l'autre, était rendu moins mystérieux. La douzaine d'exemples suivants visera, également, à « éprouver » quelques autres termes-clés de l'échange pantounique, et la façon dont ils déterminent (ou indéterminent) les structures d'échange : *tuan* (seigneur, maître, monsieur, tu, vous, il, elle, aussi bien que « ma dame », « ma maîtresse », vous, tu, elle, il) ; le couple *abang/adik* (aîné/puîné, grand frère // petit frère/petite sœur, « grand ami » / « petite amie », je/tu, tu/je...). L'accent a donc constamment été mis sur le « ressenti » de la langue et des contextes, ressenti qui est, selon moi en tout cas, un partenaire obligé du traducteur de pantoun malais (plus encore que de toute poésie sud-est asiatique ?) tant la « personnalisation » des circonstances de profération est souple, ouverte, jouant le collectif. À mille lieues du besoin de précision, d'incarnation individuelle, circonstancielle et temporelle du français moderne habituel.

Soit orientée par l'atelier, de l'atelier, soit pour d'autres raisons, la question de la non-généricité de la langue, et surtout du genre, a été la plus « festive » et féconde, le public s'autorisant de son statut de néo-

phyte pour s'accorder un certain « droit à l'extrapolation », et à la « belle infidèle ». Plaisir transgressif du traducteur certes, mais qui en l'occurrence rejoint comme une tentation exhibée par le genre lui-même. En effet, le pantoun est un genre dialogique par excellence : il n'existe souvent que dans l'échange, voire la permutabilité. Or, la plus essentielle de ces permutabilités structurelles, condition même de la « performance » pantounique orale, est cette a-généricité : qui parle, et à qui ? On peut voir dans le succès de nos échanges à partir de ce « système ouvert » le symptôme d'un souci de libération du « carcan grammatical » du masculin/féminin, un investissement que, le temps d'un atelier, une structure forte facilitait. On peut, également, parler d'un investissement « traductique » réussi, ce que j'appellerai la « supra-traduction ». Car face à ce « système ouvert » de l'interlocution, il faut bien que le « translateur de mondes » choisisse « son camp ».

Cependant, tout à l'inverse, ces expérimentations ont conduit à revenir parfois au plus près de cette a-généricité : ce qu'on appellera l'infra-traduction, la traduction qui s'arrête au contraire au seuil des potentialités. Dédions à ce public créatif cette version-ci, inédite, du pantoun cité deux fois plus haut, pantoun des plus traduits depuis deux siècles, et qui s'arrête justement en deçà de tout choix de « réalisation » :

Si ce n'était pour les étoiles,  
la lune monterait-elle ainsi ?  
Et si ce n'était pas pour toi,  
à quoi bon venir jusqu'ici ?

Parmi les autres traits linguistico-poétiques majeurs expérimentés, signalons encore la dimension onomatopéique, ou du moins sonore, de la langue, ainsi que les codifications et parallélismes propres au genre. Enfin, parmi les quatrains explorés « de l'intérieur », les participants ont pu réaliser à leur compte le chemin des grands découvreurs-traducteurs européens, de 1643 (néerlandais, n° 24), 1783 et 1811 (anglais), 1788 (français, n°48), 1826 (Chamisso, allemand, n° 37), 1829 (Fouinet/Hugo), jusqu'à nos grands « falsificateurs ès pantoum », Baudelaire en tête.

Trois points, comme annoncé, pour finir. D'abord la dénomination de la langue. Sans entrer dans des débats hors propos, on note qu'*indonésien* et *malaisien* sont aujourd'hui considérés comme des langues distinctes, comme ce sera peut-être le cas du québécois, du wallon et du français. Toutefois, le pantoun leur est commun, comme toute la poésie orale qu'il condense et synthétise dans l'archipel dit... *malais*... ou... *indonésien*. L'atelier concernait donc autant l'indonésien que le malais ou malaisien. Une seconde précision s'impose ensuite entre *malais* et *malaisien*. Le

terme malais, traduction de *bahasa melayu*, « langue malaise / des Malais », renvoie à l'ensemble ethnolinguistique et culturel formé par les Malais, soit la composante nationale majeure de la Malaisie, aux côtés de nombreuses autres parties de la population – d'origines prémalaises, chinoises, indiennes notamment – lesquelles, pour n'être pas malaises, n'en sont pas moins malaisiennes au sens de partie intégrante de la nation. Le terme de *bahasa Malaysia*, « langue de la Malaisie », traduit en revanche la volonté politique de faire du malais la langue de toute la nation, notamment après l'indépendance, tout en se démarquant d'un usage historique du terme malais ambivalent. L'usage d'un terme, ou de l'autre, a toutefois officiellement varié ensuite à Kuala Lumpur, au gré des gouvernements successifs. Le terme de *bahasa Malaysia*, *malaisien*, est actuellement reçu internationalement à côté de celui d'indonésien. Ce qui n'est pas sans inconvénient lorsqu'on fait référence de manière historique ou civilisationnelle à l'ensemble de l'archipel, ou la *bahasa melayu / indonesia* a servi de lien commun. Par exemple dans notre cas, où justement ce n'est pas la Malaisie ou l'Indonésie qui étaient à translater d'archipel à continent mais bel et bien le « monde... malais... indonésien ». Par ailleurs, toute la tradition pantounique malaisienne historique ne s'exprime pas en malais.

Second point, l'intérêt du pantoun malais « en soi » : nous n'avons pas abordé ce sujet, qui ne relevait pas de l'atelier, une fois les présentations faites. Cependant, une dimension que la traduction « totale » du genre ne saurait mettre à l'écart, est cette dimension d'ambassadeur de la langue. Car si le pantoun a pu être abordé ici, une fois de plus, comme forme poétique, il est en réalité un mode de perception analogique et de dire symbolique du réel qui dépasse infiniment notre acception de la « poésie ». C'est toute cette vision du monde, qui dépasse toute « traductibilité » purement linguistique (poétique), dont essaie de rendre compte depuis sa création le groupe pantun-sayang-afp.fr. Compréhension qui passe non seulement, ou tant, par la traduction, désormais, que par les tentatives d'acculturation du genre, de sa *recréation* en français.

Le dernier point concerne la présence pionnière du pantoun malais à Arles. Rappelons que cette ville est la seule ville de France à avoir signé un jumelage culturel et patrimonial, en juin 2018, avec une ville de Malaisie, Penang, et que cet atelier se déroulait tandis que la ville accueillait, pour trois mois, sa première résidence d'artiste d'un Malaisien. Le groupe poétique Pantun Sayang, sur les productions duquel s'appuyait cet atelier, a suivi ce jumelage, de la ville de Penang, riche creuset du pantoun en Malaisie, à la ville d'Arles. Une authentique convergence poétique vers l'échange/translation/recréation de deux mondes s'inscrivait donc dans les rangs du petit amphithéâtre de cet atelier, que les participants ont activement rempli.

## ATELIER DE POLONAIS

*animé par Véronique Patte*

*Les Ours dansants*, de Witold Szablowski

L'atelier a commencé par une brève présentation des participants ; une petite vingtaine de personnes présentes dont deux polonophones, plusieurs slavisantes (russe, serbe, tchèque...), d'autres ne connaissant ni le polonais ni aucune autre langue slave, la majorité étant traducteurs professionnels, correcteurs ou étudiants.

L'École polonaise de reportage a fait l'objet d'un rapide historique avec mention des écrivains-reporters les plus connus en Pologne et à l'étranger. Puis l'auteur des *Ours dansants*, Witold Szablowski, a été brièvement présenté. Cette première étape s'est terminée par la distribution d'une bibliographie sommaire d'ouvrages traduits en français et disponibles en librairie.

Avant d'entreprendre l'atelier de traduction proprement dit, les participants ont posé un certain nombre de questions sur le livre (plan, contenu...), ce qui a donné lieu à un débat : faut-il lire, connaître en détail... le livre avant de le traduire ou au contraire le traduire en découvrant son contenu, comme un lecteur, afin de préserver la spontanéité de l'original. Les avis étaient partagés, même si une majorité s'est dégagée pour une connaissance préalable du texte.

L'atelier s'est divisé en trois temps : nous avons commencé par travailler sur le « décodage » d'une partie de la préface du livre. L'alphabet polonais étant latin (avec quelques signes diacritiques et cédilles en plus), il n'a pas été difficile, pour la majorité des participants, de suivre, sur le papier, la lecture à voix haute de quelques extraits et de souligner les mots transparents, internationaux... : *transformacja, wulkan, satelity, Stalin, Roosevelt, Churchill, magma, 4 czerwca 1989, mur berliński Polacy, Serbowie Estończycy, Litwini, Ukraińcy, Bułgarzy, Kirgizi, Tadżykowie...* Ainsi a-t-il été possible de situer le livre dans le temps (1989, mur de Berlin...) et dans l'espace (démocraties populaires, URSS).

Cette préface (très/trop pédagogique) ne figurait pas dans la première édition polonaise des *Ours dansants*. Mais lors de la publication du livre en anglais, l'éditeur américain a estimé que le lecteur ne comprendrait pas le livre sans quelques explications et a commandé à l'auteur une préface. Cette précision a donné lieu à un deuxième débat sur l'intervention de l'éditeur dans le travail de l'auteur, du traducteur. La parole a circulé entre certains participants qui ont échangé leurs expériences : faut-il céder aux exigences de l'éditeur ? Est-ce possible de le convaincre... ? Le même débat a resurgi à la fin de l'atelier, lorsque le petit lexique figurant dans l'édition originale polonaise (l'action de la première partie du livre se situe en Bulgarie, et comme Szabłowski utilise dans ses dialogues des mots bulgares, il les répertorie dans un petit lexique bulgare-polonais). L'éditeur américain (ou alors le traducteur ?) n'a pas jugé nécessaire de garder ce lexique, et tous les mots bulgares présents dans l'original ont été supprimés et traduits directement en anglais. La discussion a ainsi porté sur les deux approches possibles en traduction : sourcière ou cibliste.

Dans la deuxième partie de l'atelier, nous avons traduit un extrait du premier chapitre : un tzigane raconte au personnage-reporter la manière dont il a adopté, dressé, aimé un ours... Les participants ne connaissant absolument pas la langue polonaise avaient sous les yeux une « version béquille » (avec traduction des mots, explications grammaticales...). Cette étape de traduction a suscité des questions sur le système verbal en polonais et a été l'occasion de présenter très sommairement la notion de l'aspect.

La dernière discussion a porté sur le choix entre passé simple et passé composé (les avis étaient partagés) et sur la répétition : le texte de Szabłowski comporte de nombreuses répétitions (la majorité s'est prononcée pour un respect de l'original, ces répétitions scandant et rythmant le texte...).

Enfin, la traduction d'un titre et d'un sous-titre du livre a également permis de débattre de la question du foisonnement : la langue de Szabłowski se caractérisant par sa concision, nous avons travaillé sur la traduction de ce titre et sommes parvenus à peu près au même nombre de signes dans la version finale ! Un exercice difficile auquel a participé tout le groupe.

### **Original**

*LWY DO AFRYKI. Najważniejsza zasada przy uwalnianiu lwa: udawaj głupszego, niż jesteś. Najlepiej – dużo głupszego (115 signes).*

### **Traduction littérale**

*LES LIONS EN AFRIQUE. Le principe le plus important lors de la libération d'un lion : fais semblant d'être plus bête que tu n'es. Mieux encore, beaucoup plus bête (141 signes).*

## Proposition de traduction

LES LIONS, EN AFRIQUE. *L'essentiel, quand on libère un lion, c'est de faire croire qu'on est bête. Très bête même* (111 signes).

Un atelier où la traduction proprement dite a occupé une heure et qui a comporté de nombreuses digressions relatives à la pratique du traducteur, à la langue, etc.

## Bibliographie sommaire en français

Anna Bikont, *Le Crime et le Silence. Jedwabne 1941, la mémoire d'un pogrom dans la Pologne d'aujourd'hui*, Denoël, 2011, traduction d'Anna Hurwic.

Jacek Hugo-Bader, *La Fièvre blanche* (2009) ; *Journal de la Kolyma* (2015), Noir sur Blanc, traduction d'Agnieszka Zuk.

Ryszard Kapuściński, *Œuvres (Le Bush à la polonaise, D'une guerre l'autre, La Guerre du foot, Le Négus, Le Shah, Imperium, Ébène, Mes voyages avec Hérodote)*, Flammarion, 2014, traduction de Véronique Patte, préface de Pierre Assouline.

Hanna Krall, *Prendre le bon Dieu de vitesse* (2005), Gallimard, traduction de Pierre Li ; *Là-bas il n'y a plus de rivière* (2000), *Danse aux noces des autres* (2003), *Le Roi de cœur* (2008), Gallimard, traduction de Margot Carlier ; *Tu es donc Daniel* (2008), Interférences, traduction de Margot Carlier.

Mariusz Szczygieł, *Gottland* (2008) ; *Chacun son paradis* (2012), Actes Sud, traduction de Margot Carlier.

Wojciech Tochman, *Mordre dans la pierre* (2004), Noir sur Blanc, traduction de Margot Carlier ; *Eli, Eli* (2018), Noir sur Blanc, traduction de Kamil Barbarski.

*La vie est un reportage. Anthologie du reportage littéraire polonais* (2005), Noir sur Blanc, reportages réunis par Margot Carlier, traduction de Jacques Burko, Margot Carlier, Grażyna Erhard, Maryla Laurent, Véronique Patte.

*Ryszard Kapuściński & Hanna Krall. La mer dans une goutte d'eau* (2016), Noir sur Blanc, reportages réunis et présentés par Margot Carlier, traduction de Margot Carlier (H. Krall) et Véronique Patte (R. Kapuściński).

« TRADUCTEUR D'UN JOUR »  
ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

## ATELIER DE TRADUCTION DE L'ALLEMAND POUR TRADUCTEURS D'UN JOUR

*animé par Marie-Claude Auger*

*Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes,  
de Wim Wenders*

Traduire de l'allemand à Arles, pour des traducteurs d'un jour, n'était-ce pas un peu une gageure ? Pour moi comme pour les participants à venir, en tout cas une expérience inédite : il s'agissait d'animer un atelier de traduction pour ceux et celles qui s'intéressent à la pratique de la traduction sans y être initiés et ont des connaissances plus ou moins grandes de la langue allemande. Nous avons fixé cet atelier au même horaire que l'atelier d'allemand pour les pros, histoire d'être sûrs de n'avoir à faire qu'à des traducteurs amateurs, ce qui fut le cas.

Une bonne quinzaine de participants, qui se sont d'abord présentés, tous néophytes, tous âges réunis, curieux et motivés, et parmi eux deux ou trois Alsaciennes !

J'avais choisi un extrait du livre de Wim Wenders *Die Pixel des Paul Cézanne*, que j'avais traduit pour les éditions de l'Arche en 2017 (*Les Pixels de Paul Cézanne*). Il s'agit d'un recueil de textes épars, écrits en diverses occasions, la plupart inédits et qui tous nous donnent sa *vision*, en tant qu'artiste, sur d'autres créateurs, réalisateurs (Bergman, Antonioni, Anthony Mann, Ozu), photographes (Peter Lindbergh, Barbara Klemm), peintres (Hopper, Andrew Wyeth, Cézanne), une chorégraphe, Pina Bausch, etc., qui tous ont compté pour lui et lui ont inspiré une réflexion intense. Non pas sur des questions théoriques, mais bien plus sur leurs démarches, leurs perspectives originales. Wenders questionne, cherche à comprendre : « Comment ont-ils fait ça ? » et ce faisant, se rend lui-même visible à travers les regards qu'il porte sur eux.

J'ai commencé par présenter de façon succincte Wim Wenders, qui voulait devenir écrivain ou peintre, n'arrivait pas à se décider et considère

aujourd'hui avoir réalisé les deux en un en devenant cinéaste. Comme nous allions le voir à travers ce texte, l'écriture était restée une part significative de son travail.

L'extrait choisi était intitulé « J'écris donc je pense », un court texte en prose poétique, en vers libres, dans lequel il décrit ce processus de l'écriture au cours duquel :

Ma pensée se révèle à elle-même,  
comme un récit cinématographique  
prend forme au montage.

Le ton était donné, il ne s'agissait pas de faire une version littérale sur le mode scolaire mais de rendre à la fois le sens, le rythme, une certaine musique du texte, faire naître des images.

J'avais fourni aux participants un glossaire du vocabulaire, en leur signalant les difficultés particulières, propres à la fois à la langue allemande et au style de Wenders (par exemple : concision de l'allemand dans des expressions telles que « *sich frei denken* », « *sich auf des Sehen verlassen* », « *sich weiter nach vorn denken* », « *Traumbilder aus dem Dunkeln herausangeln* »).

Nous avons procédé de la manière suivante : après la lecture du texte en allemand par un germanophone, nous avons d'abord passé en revue les rudiments de vocabulaire, puis j'ai insisté sur l'enjeu de leur traduction, censée rendre à la fois le sens et le rythme, les deux étant indissociables ici pour faire naître l'image.

Les participants ont traduit d'abord strophe par strophe, chacun pour soi ou en binôme. Après chaque strophe, il y a eu lecture, partage et réflexion sur les diverses propositions. D'abord timidement et puis de façon de plus en plus vivante, chacun étant très motivé, curieux des propositions des uns et des autres qui oscillaient entre une plus ou moins grande proximité au texte. Très vite la question s'est posée : jusqu'où peut-on aller, voire s'éloigner, pour rendre un texte, une image au plus près ? À la fin, nous avons eu le temps de relire quelques textes dans leur ensemble et je leur ai lu à mon tour ma traduction avant de la leur distribuer.

Ce fut un moment à la fois de découverte, de jeu et de plaisir, tant pour eux que pour moi. Et je dois même avouer qu'une de leurs suggestions m'a tellement réjouie que je l'aurais volontiers reprise s'il en eût été encore temps !

## EMPLOI DU TEMPS – REGARDS CROISÉS SUR LES TEMPS EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

*Conférence à deux voix avec  
Catherine Mazodier et Frédérique Lab*

### CATHERINE MAZODIER

Hier, Santiago Artozqui nous a fait un très gentil compliment en disant qu'en venant à nos cours, il avait l'impression d'être intelligent, alors je confirme, nous aussi avons l'impression qu'il est intelligent. Nous allons commencer par faire un panorama comparatif des temps en français et en anglais, et ensuite nous allons recentrer sur les problèmes de narration.

### FRÉDÉRIQUE LAB

Alors, les temps : par quel bout les prendre ? Dans un premier temps, dans ces regards croisés, nous allons partir de la langue française, et d'un terrain bien connu, la façon dont nous avons appris et connaissons les appellations des temps et leurs conjugaisons dans ce classique qu'est le *Bescherelle* ou ses versions plus modernes consultables sur Internet. Le *Bescherelle*, on le consulte quand on est traducteur pour vérifier, par exemple, le verbe coudre, passé simple, première personne, « je cousis », vraiment ? Eh oui, vraiment. L'exemplier<sup>1</sup> commence avec le *Bescherelle*. *Le Bescherelle, l'art de conjuguer*, ne propose pas seulement la conjugaison de tous les verbes à tous les temps, mais il offre aussi au regard une proposition de classement, de rangement des temps de la langue française. Ceci pourrait peut-être nous aider avant de croiser nos regards sur le français et l'anglais. Si vous voulez bien regarder cet exemplier à la première page, on a un classement – on le reconnaît facilement –, on a des modes, indicatif, subjonctif, conditionnel, et dans deux cases en bas, infinitif, présent et passé, et participe présent et passé. Si je choisis de ne m'intéresser qu'à l'indicatif, je vois que j'ai deux lectures possibles : une verticale (A), ou une horizontale (B), qui nous fournit des paires. Colonne A, j'ai des formes simples, et colonne B, j'ai des formes composées, c'est-à-dire que l'auxiliaire

---

1. En annexe p. 88.

« avoir » est conjugué à des temps différents, et dans tous les cas il est suivi du participe passé. Si je fais maintenant une lecture horizontale, les paires qui se forment sont du modèle « une forme » et « une seconde forme » qui a un cran de plus vers le passé, une antériorité. J'ai donc présent, passé composé, imparfait, plus-que-parfait, passé simple, passé antérieur, futur simple, futur antérieur. C'est comme ça, ça se décrit comme ça. Est-ce que ça aide à comprendre le fonctionnement et l'usage des temps ? Pas du tout. Et si on pense que le nom de quelque chose, ici un temps, a à voir avec son identité et son usage, alors on va être un peu perdu. On y reviendra plus loin. Je reprends : colonne verticale A, ce sont les temps simples, compacts, c'est-à-dire pas composés avec un auxiliaire. En même temps, on remarque que les seuls à porter cette appellation de « simple » sont le passé simple et le futur simple. Et le seul, dans la colonne B, celle des temps composés, à porter le nom de « composé » est le passé composé.

Autre remarque, un temps composé ne fait pas une paire avec un temps simple. Je n'ai pas, en face de passé simple, passé composé. Ils n'apparaissent donc pas comme une paire horizontale. L'appellation « simple » ou « composé » relève de la forme, de la morphologie. C'est un critère dans le classement, la forme. J'ai aussi des appellations qui apparaissent : présent, une seule fois, passé, dans « passé simple », « passé composé » et « passé antérieur », et futur, dans « futur simple » et « futur antérieur ». Là, c'est clairement, enfin, une dénomination qui fait le lien entre temps grammatical et temps chronologique. Donc on avait des appellations de type morphologique, on a ici des appellations de type chronologique. Mais il y a encore le couple horizontal 2, dont je n'ai pas parlé : imparfait et plus-que-parfait. Eh bien là, on tombe sur une catégorie qui n'est pas connue dans l'enseignement classique de la langue française, qui n'est pas abordée, qui n'est pas enseignée. C'est la catégorie de l'aspect. Parfait et imparfait sont des notions aspectuelles. Le mot « aspect » n'apparaît pas dans le Bescherelle, pas plus que dans l'enseignement de la langue française en France. Voilà donc une troisième entrée. On avait morphologie et chronologie, il faut ajouter aspect. Cet état des lieux nous révèle un paysage aux appellations assez mal contrôlées, et ce classement ne nous explique pas grand-chose. Mais ce n'est pas grave. Pour conjuguer, c'est très utile. Ces flous, ces incohérences ne nous ont pas empêchés d'utiliser ces temps à bon escient, en général. Ce savoir-là, notre bon usage, s'est constitué par des canaux, par des expériences, des essais et des erreurs, et pas par le Bescherelle, pas par les appellations des temps qu'on nous a apprises à l'école. Les appellations, on pourrait leur donner des noms vides de grammaire, et je suis persuadée que ça marcherait aussi bien.

Si le présent s'appelait « bleu », le passé simple « rouge » et le futur « vert », si nous avions reçu ça comme enseignement, je crois que ça ne nous empêcherait pas de nous en servir, que ça n'empêcherait pas Josée

Kamoun de choisir le bleu pour sa nouvelle traduction de *1984* au lieu du rouge employé dans la première. Pas plus que le fait de ne pas savoir pourquoi l'imparfait s'appelle imparfait ne nous empêche de l'utiliser et de bien l'utiliser, au bout d'années d'apprentissage. Il y a des tas d'appellations auxquelles nous ne comprenons rien, mais certaines, nous y sommes si habitués (« imparfait »), que nous y sommes même attachés. D'autres, dont on propose parfois de se servir, comme « prédicat », n'ont pas eu la chance d'être validées dans nos classiques de l'école, et elles se retrouveront clouées au pilori. Fin de la parenthèse sur notre conservatisme en matière de métalangage d'appellations grammaticales. Nous reviendrons sur les appellations qui semblent relever du temps, *chronos*, qui sont si réductrices qu'elles en sont fallacieuses. Mais avant, croisons nos regards et voyons ce qui se décrit en anglais.

#### CATHERINE MAZODIER

Alors, pour l'anglais, il n'y a pas d'équivalent du Bescherelle parce que la morphologie verbale de l'anglais est beaucoup plus simple que celle du français. En dehors d'une liste de verbes irréguliers, un seul tableau suffit. Même s'il y a parfois des variations dans la manière de le présenter, le tableau des temps ressemble le plus souvent à celui qui est proposé sur la deuxième page de l'exemplier. Regardons d'abord le titre : « The twelve verb tenses ». *Tense*, c'est le mot anglais pour renvoyer aux temps grammaticaux, donc aux étiquettes des formes conjuguées du verbe. Pour le temps chronologique, l'anglais utilise *time*. *Tense, time*, est-ce que le fait d'avoir deux termes qui distinguent ces deux niveaux va nous faciliter la tâche pour lire ce tableau ? Tous les espoirs sont permis. Ce tableau paraît très régulier, peut-être plus régulier que celui du français. Il ne croise que deux paramètres, l'un en colonne, l'autre en ligne. En colonne, on a des termes qui, comme en français, renvoient au temps chronologique, au *time* : *past, present, future*. En ligne, on trouve d'abord la forme simple, dont l'appellation, comme Frédérique l'a vu, repose sur un critère morphologique, et ensuite deux formes, composées chacune d'un auxiliaire et d'un suffixe, dont l'appellation, *continuous*, parfois aussi *progressive*, et *perfect*, relève donc de l'aspect. Je n'en dis pas plus pour le moment sur l'aspect, mais on va y revenir. Ces deux formes aspectuelles peuvent se combiner entre elles, d'où la dernière ligne, *perfect continuous*. À chaque intersection, on trouve donc une forme conjuguée, dont l'appellation associe le nom de l'étiquette temporelle *time* : *present, past, future*, et soit l'adjectif *simple*, soit un adjectif renvoyant à l'aspect.

Mais très vite, on observe une particularité qui sort du cadre apparemment régulier temps-aspect, et qui concerne la colonne du futur. Il est formé à l'aide d'un auxiliaire particulier, *will*, qui, lui, fait partie des modaux, des auxiliaires de modalité. Or, les modaux sont soit au *present tense* (*may*,

*can, will, shall*), soit au *past tense*, appelé aussi prétérit (*might, could, would, should*). Donc on est bien obligé de constater deux choses : d'une part le *simple future* n'est pas morphologiquement simple, puisqu'il a un auxiliaire, et d'autre part, ce *simple future* est en fait au *tense* présent. Malheureusement pour nous, et malgré le fait que l'anglais ait deux termes distincts pour renvoyer au temps, chronologique (*time*) et grammatical (*tense*), la confusion règne aussi ici dans le classement et l'étiquetage. Comme l'a dit Frédérique, les étiquettes des temps grammaticaux, des *tenses*, lorsqu'elles sont calquées sur les notions relevant du temps chronologique, *time*, sont fallacieuses. La confusion, ici, vient de ce que la colonne de droite du tableau écrase les deux dimensions *time* et *tense*, faisant croire à l'existence d'un *future tense* alors que la construction en *will* est grammaticalement au *present tense*. Il n'y a donc pas à proprement parler de *future tense* en anglais, on peut juste dire que l'auxiliaire de modalité *will* au *present tense* permet, entre autres moyens de la langue anglaise, de renvoyer à l'avenir, au *future time*. Première remarque contrastive, on a une première différence ici flagrante entre les systèmes des formes verbales du français et de l'anglais. L'anglais n'a pas de forme de *tense* futur, alors que le français, apparemment, oui. Petite parenthèse linguistique sur ce que je viens de vous raconter. On a introduit l'air de rien une nouvelle catégorie linguistique qui est impliquée dans la représentation du temps chronologique *time*, ici, en l'occurrence, l'avenir. Cette nouvelle catégorie linguistique, c'est la modalité.

Au sens large, la modalité renvoie à toute forme de jugement subjectif sur le possible, le probable, l'éventuel, le souhaitable, l'appréciation négative ou positive. Ce jugement subjectif suppose donc un sujet pensant qui soit à l'origine du jugement et qu'on appelle le sujet énonciateur dans la théorie dans laquelle nous travaillons, qui est la théorie des opérations énonciatives élaborée par le linguiste Antoine Culioli. Avec le modal *will* au *present tense*, le renvoi à l'avenir – *future time* –, peut donc, en anglais, se manifester explicitement comme une évaluation par l'énonciateur de ce qui va se passer, cette projection dans l'avenir se faisant au moment même où il l'énonce, et qu'on appelle le moment d'énonciation. Ensemble, énonciateur et moment d'énonciation constituent la situation d'énonciation, situation qui est à l'origine de tout ce qui relève, d'une part, des représentations subjectives et, d'autre part, de l'inscription dans l'espace et dans le temps. La situation d'énonciation, c'est donc le « moi, ici, maintenant » de celui ou celle qui parle. Fin de la parenthèse linguistique, il y en aura d'autres !

#### FRÉDÉRIQUE LAB

Revenons aux différences entre le français et l'anglais suite à l'observation des tableaux. Attention, là, on parle simplement de l'observation

des formes, pas de leur traduction. Et dans chaque langue, on garde l'appellation du temps qu'il a dans la langue donnée. Si je dis l'imparfait, c'est forcément que je parle du français. Et si on dit *present perfect*, on parle de l'anglais. On ne mélange pas, c'est déjà assez compliqué comme ça, si on se met à appeler *present perfect* le passé composé et à dire qu'il y a un imparfait en anglais, on va... bon !

Alors, l'imparfait français : l'imparfait n'a pas de correspondant en anglais, si vous regardez sur le tableau. *Be + -ing* n'a pas de correspondant français. Le passé composé et le *present perfect* ont la même forme apparente, avoir, *have + participe passé*, mais ils ne sont pas classés pareil. L'un s'appelle *present perfect*, et l'autre passé composé. Ces trois points que nous venons de souligner, ces différences, concernent l'aspect, sur lequel nous allons maintenant nous concentrer.

#### CATHERINE MAZODIER

Donc, on a vu, ou on voit, qu'en français comme en anglais, on a des formes dont l'appellation relève de l'aspect : *continuous, perfect*, imparfait, plus-que-parfait, par exemple. On peut rappeler aussi que le passé composé a également été appelé « parfait » par les grammairiens. Pour l'anglais, on peut regarder les exemples 1 et 2 de l'exemplier, qui sont les exemples-types repris du tableau des temps.

*I'm eating pizza right now.*

*I was eating pizza when you arrived.*

Et, pour le deuxième :

*I have eaten all the pizza.*

*I had eaten all the pizza when you arrived.*

Dans ces exemples très simples, voire simplistes, les formes aspectuelles servent à indiquer où on en est à un moment donné de l'action à laquelle renvoie le verbe. L'action est en cours, *in progress, progressive, continuous* (avec la forme *be + ing*), achevée, arrivée à son terme, faite de bout en bout, de part en part, parfaite (avec le *perfect*).

#### FRÉDÉRIQUE LAB

En français, on peut avoir des exemples tout aussi simples : « Hier, à 14 heures, il pleuvait. » Autre exemple : « Elle lisait tranquillement dans le salon lorsque l'on sonna à la porte. »

On a des actions, des événements en cours par rapport à un moment donné. Ou au plus-que-parfait :

« Que faisiez-vous hier à l'heure du crime ?

– J'avais verrouillé ma porte et je lisais tranquillement dans ma chambre. »

Donc l'imparfait, qu'on appelait temps, dans le Bescherelle, et le plus-que-parfait, véhiculent une valeur aspectuelle. Ces exemples concernent la

problématique du déroulement ou de l'achèvement de l'action véhiculée par le verbe. Mais on remarque que pour pouvoir dire où on en est de l'action, on se situe évidemment par rapport à un moment dans le temps, un point de repère temporel. Ce peut être maintenant, *right now* dans l'exemple en anglais, ou bien un moment révolu, construit par *when you arrived* en anglais, ou en français par « hier, à l'heure du crime », ou par « lorsque l'on sonna à la porte ».

CATHERINE MAZODIER

Mais ces formes aspectuelles n'expriment pas seulement la manière dont est organisé le déroulement ou l'achèvement des actions dans le temps chronologique. Regardons l'exemple suivant : « Mardi dernier, je me sentais très nerveuse. Je rencontrais les avocats le soir même pour la première fois et je ne savais pas à quoi m'attendre. » Le deuxième imparfait, « je rencontrais », n'indique en rien le déroulement d'une quelconque action, mais sert en fait à expliciter un lien de nature causale : la perspective de rencontrer les avocats était la cause de ma nervosité. En anglais, maintenant, je vais vous demander de faire un gros effort d'imagination. On vous le joue, c'est un dialogue tiré de *Once upon a Time in America*. Les deux personnages sont assis à table dans une salle de bal, je vais faire la jeune et jolie Elizabeth McGovern, donc un gros effort d'imagination, et Frédérique, Robert De Niro.

FRÉDÉRIQUE LAB

Rien de plus facile.

*Are you dancing ?*

– *Are you asking ?*

– *I'm asking.*

– *I'm dancing.*

Et là, ils se lèvent et ils partent danser.

CATHERINE MAZODIER

Clairement, ici, la première question : « *Are you dancing?* », ne signifie pas : « Est-ce que tu es en train de danser ici et maintenant ? », mais bien : « Est-ce que tu veux danser ? », et la réponse, également en forme de question, « *Are you asking?* », ne porte pas non plus sur le déroulement de l'action, mais signifie : « Est-ce que ta question “*Are you dancing?*” revient à m'inviter à danser, “*ask me to dance*” ? » Donc, la forme *be + ing* permet de renvoyer, dans le premier cas, pour le dire vite, à l'intention du sujet, « *you* » (« *Are you dancing?* » = « *Do you want to dance?* »), dans le deuxième à l'interprétation que fait l'énonciateur de ce qu'il vient d'entendre.

## FRÉDÉRIQUE LAB

Les formes aspectuelles peuvent donc véhiculer bien autre chose que l'organisation du déroulement d'une action par rapport à un moment du temps. En effet, dans ces derniers exemples, ce qui est en jeu, c'est la manière dont les énonciateurs envisagent subjectivement les actions. Le lien causal dont on parlait est construit et assumé par l'énonciateur, c'est l'explication de ma nervosité, comme dans « *Are you dancing? / Are you asking?* », où c'est l'interprétation subjective des personnages qui est mise en relief. Les formes aspectuelles peuvent ainsi avoir deux grands types d'effets.

Le premier, le mieux connu, consiste à situer le déroulement ou l'achèvement d'une action par rapport à un moment du temps, le deuxième consiste à préciser comment un énonciateur envisage subjectivement cette action. Cette prise en charge subjective relève, on l'a vu, de la catégorie de la modalité, le jugement au sens large. La question de l'aspect articule donc deux dimensions : la dimension temporelle et la dimension subjective ou modale. Les actions ne sont pas envisagées en tant que telles, mais situées d'une part en fonction d'un repère dans le temps, d'autre part en fonction d'un sujet qui énonce. Les formes aspectuelles sont donc des formes complexes faisant intervenir plusieurs paramètres. Et en plus, quand on passe d'une langue à l'autre, même quand les formes se ressemblent, elles ne s'interprètent pas nécessairement de la même manière. Ça ne s'arrange pas !

## CATHERINE MAZODIER

On peut regarder les exemples 8 à 11 pour comparer passé composé et *present perfect*, qui ont l'air de se ressembler : « *I'm not hungry, I've eaten all the pizza* », « Je n'ai pas faim, j'ai mangé toute la pizza ». « Hier midi, j'ai mangé toute la pizza et après, j'ai fait la sieste », « *Yesterday, I ate all the pizza and then I took a nap* ». Dans la première paire d'exemples, on a la même interprétation pour les deux formes, une interprétation, on va dire, aspectuelle : achèvement au moment présent, qui sert de repère, la pizza est complètement mangée, et également en filigrane une explication causale, liée au regard rétrospectif de l'énonciateur. C'est parce que j'ai mangé toute la pizza que je n'ai plus faim.

Mais dans la deuxième paire, on a un décalage entre le français et l'anglais, cette fois le passé composé français n'a pas de valeur aspectuelle, il s'agit de construire l'action de manger en tant que telle, dans une séquence d'actions révolues dans le temps chronologique. C'est une valeur proprement temporelle, ici, du passé composé, et non aspectuelle, et ça, ça ne peut pas être véhiculé par le *present perfect* en anglais, qui est nécessairement aspectuel. Dans ce cas-là, on peut le véhiculer par le *simple past*, dit aussi prétérit simple. Tout cela, vous le connaissez bien. Les deux formes *present perfect* et passé composé, qui sont morphologiquement semblables, n'ont pas les mêmes

valeurs selon les contextes. La question de l'aspect a donc permis de mettre en relief la dimension subjective associée aux formes dites de temps. Dans les exemples que nous avons vus jusqu'à présent, nous étions dans ce que le linguiste Émile Benveniste appelle « le mode d'énonciation du discours », dans un article qu'il a consacré aux différences dans les conditions d'emploi du passé composé et du passé simple en français.

On va faire un petit détour par Benveniste. Benveniste fait une distinction importante entre deux modes d'énonciation : le discours et l'histoire. Vous avez une petite citation à la page suivante : le discours, c'est « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ». Le discours, c'est ce qu'on trouve, par exemple, mais pas seulement, dans les dialogues, dans la plupart des exemples qu'on a vus jusqu'à présent. Les énoncés dans les discours s'organisent explicitement à partir de la situation d'énonciation, le « moi, ici, maintenant », de celui ou celle qui parle. Dans le discours, on trouve des indices particuliers. Pour les pronoms, on trouve la première et la deuxième personne ; des adverbes de type « aujourd'hui », « demain », « ici », « dans cette salle » ; pour les temps en français, du présent, du passé composé ; mais aussi des évaluations subjectives, ce qu'on a appelé les marqueurs de modalité. Tout ça, ce sont des traces explicites du lien avec la situation d'énonciation. Ce lien avec la situation d'énonciation, on l'appelle le « repérage ».

#### FRÉDÉRIQUE LAB

Dans le cadre du discours, on a de manière caractéristique deux types de repérages : l'identification ou la différenciation. (Restez avec moi !) Pour expliquer ces types de repérages, on va quitter un instant les temps, pour prendre un exemple très simple, qui est la catégorie de la personne. Si je dis : « J'ai bien aimé la nouvelle traduction de *1984*. Et toi, tu en as pensé quoi ? », la première personne, le pronom personnel « je », réfère à celui ou celle qui dit « je ». « Je », c'est moi, la personne qui parle, autrement dit le sujet énonciateur. Là, il y a identification. C'est un repérage par identification entre le sujet énonciateur et le « je ». La deuxième personne, le pronom « tu », ou « vous », renvoie à la personne à laquelle je m'adresse dans mon discours. Cette personne est distincte de moi (tu n'es pas moi, vous n'êtes pas moi), mais reliée à moi. Je m'adresse directement à toi, à vous. On a là un repérage par différenciation. La deuxième personne est à la fois distincte de l'énonciateur, et associée à celui-ci ou celle-ci par l'énonciation.

#### CATHERINE MAZODIER

Pour les formes conjuguées du verbe, on décèle aussi dans le discours des repérages par identification et différenciation. Si on reprend « *I'm*

*eating pizza* », ou « je mange de la pizza », le moment de l'action est identifié au moment de l'action, au moment de l'énonciation, qui sert de point de repère à l'aspect *be + ing*. « *I've eaten all the pizza* », « j'ai mangé toute la pizza », le moment de l'action est cette fois-ci distinct du moment repère, le moment d'énonciation, le moment présent, mais il y est relié : je mentionne cette action pour sa pertinence, cela explique que je n'aie plus faim. Distinct, mais relié, c'est donc un repérage par différenciation.

Concentrons-nous maintenant sur le présent en français. À la différence de l'anglais, qui va marquer ce lien à la situation d'énonciation avec des formes aspectuelles, et en particulier *be + ing*, mais pas seulement (« *I'm eating pizza* »), on peut remarquer qu'en français c'est le présent simple (puisque'il n'y a pas de présent composé, enfin apparemment), qui renvoie à l'actuel et qui situe l'action au moment présent, au moment d'énonciation : « Je mange de la pizza. » Cette forme temporelle simple, ce *tense*, correspond pour une fois et dans cet usage à son appellation.

### FRÉDÉRIQUE LAB

Sur l'exemplier, si on regarde le tableau récapitulatif extrait du livre *Approches linguistiques des problèmes de traduction*, on voit apparaître six traductions possibles pour le présent français. De même que l'on voit tous les temps français qui peuvent aboutir au prétérit anglais. C'est que le présent, en français, contient potentiellement un ensemble de valeurs, telles que : le renvoi à l'actuel (« en ce moment, je m'adresse à vous dans cette salle du théâtre d'Arles »), la fréquence (« le mardi matin, je fais de la gym »), les vérités générales (« l'eau bout à 100 degrés »). Il peut aussi renvoyer à de l'avenir (« dimanche, je prends le train de 15 h 02 pour La Rochelle »), mais aussi à du passé (« hier je marche dans la rue, et qui je rencontre, le directeur du conservatoire »). Il y a aussi le présent historique (« en 1981, Mitterrand remporte les élections présidentielles »), le présent de narration (« c'est un jour d'avril froid et lumineux, et les pendules sonnent 13 heures. Winston Smith, qui rentre le cou dans les épaules, se glisse par les portes vitrées »). Et on a même le présent dans l'hypothèse, c'est-à-dire dans du hors-temps, après « si » (« si elle se joint à nous, alors nous serons cinq dans le bureau de l'association »). Et donc le seul cas où le présent, *tense*, renvoie au *present time*, c'est dans le cas du renvoi à l'actuel (« je m'adresse à vous dans cette salle du théâtre d'Arles »).

Dans tous les cas, ce sont les indices dans le contexte et la situation qui permettent de l'interpréter. Dire « le mardi matin », ça veut dire tous les mardis matin, donc itération, fréquence, etc. Dire « hier, je marche dans la rue... », cela signale que c'est passé d'une journée par rapport au moment où je parle, etc. À lui seul, le présent est donc fondamentalement indéterminé. À lui seul, isolé, hors situation, hors contexte, il ne construit rien d'autre que l'existence d'un lien entre le sujet et le prédicat (c'est-à-dire le verbe).

Du fait de cette indétermination fondamentale, le présent français a une plasticité qui rend son emploi possible tant dans ce mode d'énonciation qu'est le discours que dans l'autre mode d'énonciation distingué par Benveniste, qui est l'histoire.

#### CATHERINE MAZODIER

Vous allez retrouver une petite citation sur le mode d'énonciation historique, dans l'exemplier, au numéro 13. « Dans l'histoire, il n'y a pas de lien explicite avec la situation d'énonciation. Les événements sont posés comme ils se sont produits à l'horizon de l'histoire, personne ne parle ici, les événements semblent se raconter d'eux-mêmes. » C'est magnifique.

On trouve, dans le mode d'énonciation historique, la troisième personne, des adverbes du type « ce jour-là », des dates objectives, et en français, typiquement, le passé simple. Reprenons la catégorie de la personne pour parler de la problématique du repérage. La troisième personne est hors de la situation d'énonciation. Elle ne se définit pas par rapport à elle. Si je vous dis, à propos de Josée Kamoun, « elle a fait une nouvelle traduction de 1984 », vous et moi comprenons qu'elle est absente, hors de notre situation commune. Et si elle était là, ce serait blessant, cela l'exclurait de la situation.

Le fait de construire un élément comme étant hors de la situation est aussi une forme de repérage. Ce n'est plus un repérage par identification, « je », ni par différenciation, « tu, vous », mais un repérage en rupture, en décrochage par rapport à la situation d'énonciation. Pour les formes verbales, classiquement, ce repérage en rupture est véhiculé par le passé simple, et anglais par le *simple past*. On peut observer à ce propos, rapidement, l'exemple 14. Je vous lis juste le tout début : « L'aîné, Louis, duc de Bourgogne, qui naquit en 1682, reçut l'éducation de son gouverneur, etc. Il devint pieux, laborieux, etc. Il montra pour les affaires d'heureuses dispositions... » On a ici, au passé simple, un renvoi au temps chronologique (enfin !), avec des datations objectives, et la mise en place d'événements ou de périodes qui se succèdent de manière linéaire, sans lien avec le « moi, ici, maintenant » (c'est-à-dire la situation d'énonciation) de l'historien, qui est à l'origine de ce texte. Petite parenthèse : on peut remarquer quand même qu'il y a des petites traces de repérage subjectif, et en particulier « semble-t-il » à la troisième ligne. Ce commentaire subjectif, en incise, qui, on le remarque, n'est pas au passé simple mais au présent, est très clairement fait par l'historien, origine absolue de l'énonciation dans ce texte.

Donc, jusqu'à maintenant, on a essayé de montrer que l'interprétation des formes dites temporelles ne peut se passer d'une prise en compte de la dimension subjective qui lui est associée. Dans le cadre du discours, la question « qui parle, qui est le sujet origine de la prise en charge ? » est simple à régler : c'est le locuteur, qui prend effectivement la parole, le

« je » qui s'énonce. Dans le cadre de l'histoire pure et simple, le sujet origine ne s'énonce pas comme tel, il est comme absent, effacé. Mais dans le récit de fiction, la question va se poser de manière cruciale et plus complexe. Nous allons donc maintenant nous intéresser au récit fictif, à la narration, c'est-à-dire à une forme d'énonciation qui a l'air d'emprunter... en tout cas dans sa forme classique, le fonctionnement historique, troisième personne et passé simple en français, troisième personne et prétérit en anglais. Je vous donne là deux exemples qu'on a oublié de mettre dans l'exemplier, exemples très rapides que je vous cite : « Madeleine raccompagna le président dont la voiture traversa ensuite la cour » (extrait de Pierre Lemaître, *Couleurs de l'incendie*), ou en anglais « *O'Brien picked up the cage and brought it across to the nearer table* » (tiré de 1984). Ici, en français comme en anglais, le *simple past*, le passé simple et la troisième personne sont des signaux qui nous indiquent que nous sommes dans un récit, que le narrateur a construit comme étant dans un plan décroché de lui, détaché, autre.

Le cadre même de la fiction va donc fournir les conditions d'un mode d'énonciation historique, en rupture avec la situation d'énonciation à l'origine de la narration, et donc « les événements semblent se raconter d'eux-mêmes ». Et l'origine subjective, absolue, le narrateur, n'apparaît pas explicitement, mais simplement en creux, par déduction. Évidemment, les événements n'ont pas le pouvoir de se raconter d'eux-mêmes, et il y a nécessairement une situation à l'origine de la narration, c'est-à-dire un narrateur, associé à un moment de narration. Mais, et c'est cela qui est important, les formes de *tense* et de personne qu'on a ici, passé simple et troisième personne, indiquent uniquement une rupture, un décrochage, un changement de plan par rapport à cette situation d'origine. Mais dès qu'on va au-delà de la simple phrase, dans le récit fictif, en général, ça se complique. On va regarder ce qui se passe dans un extrait un peu plus long de 1984. Dans l'exemplier, le numéro 15 :

*April 4th, 1984.*

*He sat back. A sense of complete helplessness had descended upon him. To begin with, he did not know with any certainty that this was 1984. It must be round about that date, since he was fairly sure that his age was thirty-nine, and he believed that he had been born in 1944 or 1945 ; but it was never possible nowadays to pin down any date within a year or two.*

*For whom, it suddenly occurred to him to wonder, was he writing this diary?*

Le début de l'extrait suit une datation temporelle posée comme objective. Ce « *he sat back* » relève de la rupture marquée par le prétérit à la troisième personne, rupture opérée par rapport à la situation origine de la narration, le « moi, ici, maintenant », du narrateur. Très vite, cependant, on trouve de

nombreux indices qui relèvent habituellement du discours, et donc d'un repérage subjectif : « *nowadays* », « *this* », le modal « *must* », l'adverbe « *fairly* », la forme syntaxique directe de l'interrogative « *for whom was he writing this diary?* » La question qui se pose ici est donc : « Qui parle sans pour autant prendre la parole, quelle est l'origine subjective de ces repérages ? » On a vu précédemment, dans l'extrait de texte véritablement historique, celui sur le duc de Bourgogne, que quand on avait une trace de repérage subjectif, « semble-t-il », elle était à mettre sans ambiguïté sur le compte de l'historien. Peut-on ici, de manière analogue, affirmer que les indices de subjectivité sont le fait de l'origine absolue, du narrateur ? Non, en tout cas, pas de manière systématique. Il paraît impossible ici d'attribuer « *nowadays* » ou « *this* » au narrateur et au moment de narration, car il s'agit de faire référence à l'actualité du personnage de Winston. L'évaluation de la probabilité, marquée par « *must* », paraît aussi émaner de ce personnage. Bon, on a bien conscience, là, qu'on ne vous apprend rien, c'est ce qui est connu en littérature sous le nom de focalisation ou point de vue interne, et qui donne lieu dans le texte à ce qui s'appelle le style indirect libre.

Mais revenons aux formes verbales dans cet extrait. On a affaire très majoritairement à du *simple past*, du prétérit simple, indice de rupture, que l'on ait des événements qui font avancer la narration (« *He sat back* » / « *it suddenly occurred to him* ») ou des états (« *he did not know* » / « *he was fairly sure* » / « *he believed* »). Mais on a aussi des formes de *past perfect* (« *had descended* » / « *had been born* ») et de *past continuous* (« *was he writing* »).

On va les regarder d'un peu plus près. On a vu que les formes aspectuelles étaient à relier à une origine subjective, et on va se demander ici ce qui se passe. Pour « *had been born* », on voit que le regard rétrospectif du *past perfect* est explicitement relié au personnage de Winston par « *he believed* ». Donc là, c'est clair que l'origine de l'aspect, c'est Winston, puisqu'il a été introduit comme tel par « *he believed* ». C'est la même chose pour la valeur aspectuelle du *be + ing* de « *was he writing* », puisqu'on a « *it suddenly occurred to him to wonder* ». Ici, explicitement, le point de vue aspectuel est relié à Winston. Mais pour le premier, et c'est un peu plus compliqué, « *a sense of complete helplessness had descended upon him* », c'est moins évident. Pourquoi ? Cette forme aspectuelle peut être reliée au repère temporel qui est posé dans la phrase précédente, « *he sat back* », et le regard rétrospectif du *perfect* peut s'interpréter de manière causale : il s'appuie sur le dossier de la chaise parce qu'il est envahi par un sentiment d'impuissance.

Dans ce type d'organisation des actions les unes par rapport aux autres, on peut attribuer le retour en arrière, le regard rétrospectif de l'aspect *perfect*, à l'origine absolue, au narrateur comme grand organisateur du

récit et du déroulé des événements. Mais, et c'est là que ça se complique, cette forme peut être aussi vue comme anticipant ce qui vient après et qui est placé au premier plan par « *to begin with* ». On a donc affaire au doute de Winston sur la date, qui illustre son sentiment d'impuissance. Dans ce cas, la construction aspectuelle peut être reliée au point de vue interne, qui est prévalent dans le texte, et donc au personnage de Winston. Mais qu'est-ce qui rend cette lecture possible ? C'est le fait qu'on ait « *a sense of complete helplessness* », l'expression de la sensation, nécessairement subjective, du personnage.

Peut-on, et doit-on trancher entre ces deux interprétations ? Organisation des événements les uns par rapport aux autres due au narrateur, et mise en place d'un point de vue interne, nous pensons qu'elles sont toutes les deux activables dans ce contexte, et qu'ici, l'origine subjective de la forme aspectuelle est indécidable. C'est une des possibilités merveilleuses de la langue de rester dans l'instable.

Donc, en anglais, dans un récit dont l'armature temporelle et personnelle relève de la rupture (prétérit, troisième personne), on peut trouver des indices très divers de subjectivité : les modaux, les formes aspectuelles, les indices temporels, spatiaux (« *here* », « *now* »), le démonstratif « *this* », la syntaxe du discours direct. Et la mise en place d'un personnage comme sujet de pensée (« *know* », « *believe* »), de sensation (« *a sense of* »), ou de perception, va favoriser la construction d'un point de vue interne. Mais le plan de la situation d'origine de la narration, le narrateur, reste disponible en tant qu'origine possible de la rupture marquée par le prétérit et la troisième personne. Et il peut donc y avoir une ambiguïté sur la source subjective des repérages : est-ce le narrateur, le personnage, ou y a-t-il un brouillage entre les deux ?

Je vais passer la parole à Frédérique pour qu'elle nous raconte ce qui se passe en français.

### FRÉDÉRIQUE LAB

En français, je propose qu'on regarde la première traduction de *1984*, celle d'Amélie Audiberti (sur l'exemplaire, le numéro 16) : « Il se redressa. Un sentiment de complète impuissance s'était emparé de lui, etc. » Ici, en dehors des deux passés simples, « il se redressa » et « s'imposa à lui », en dehors aussi d'un verbe au plus-que-parfait, correspondant au verbe « *had descended* », et d'un subjonctif, on n'a que des imparfaits. La plupart de ces imparfaits peuvent se justifier d'une manière traditionnelle comme relevant de l'alternance entre passé simple narratif faisant avancer le récit et imparfait descriptif renvoyant à des propriétés du cadre ou des personnages. En effet, ici, les passés simples renvoient bien à des événements qui font avancer le récit (« il se redressa », « s'imposa à lui »), alors que les imparfaits concernent aussi bien la description d'un état qui qualifie

le sujet des verbes (« avait une certitude », « être sûr », « croire »), que le renvoi au déroulement d'une action (comme « écrire »).

Il faut rappeler que, en anglais, la question de la distinction entre événement et état n'est pas pertinente pour rendre compte de l'emploi du *simple past*. On a la même forme pour « *he sat back* » et « *he believed* » dans le texte. S'il paraît difficile de traduire les états (« *he believed* », « *he did not know* », « *he was sure* ») par des passés simples sans bouleverser fondamentalement toute l'organisation du passage, en revanche, un des événements faisant avancer le récit (« *it suddenly occurred to him* ») aurait pu être traduit à l'imparfait, alors qu'elle a choisi le passé simple. Ainsi, on aurait : « Cette question, brusquement, s'imposait à lui. » Il me semble que c'est une option absolument recevable, un choix de traduction tout à fait possible. Ce n'est pas la question d'une opposition entre passé simple narratif et imparfait descriptif qui se joue ici. En fait, l'observation des textes nous emmène dans une autre direction.

Les textes qu'on va observer maintenant sont extraits de *The Garden Party* de Katherine Mansfield (extrait 18 sur l'exemplier). On a ce texte à traduire, il n'y a que le prétérit. On est le traducteur en français, et il va falloir choisir, au moins entre imparfait et passé simple. Cette succession de prétérits, comme toujours, nous pose un problème en tant que traducteurs. Ce passage est marqué par de nombreux indices de style indirect libre, qui installent un changement par rapport aux premières phrases du texte, qui sont entre crochets dans l'extrait. Il est intéressant d'étudier les éventuelles répercussions de ce changement de mode de récit, en ce qui concerne les temps. Le passage commence avec un marqueur d'évaluation, « *how quiet it seemed* », qui ne peut relever que d'une appréciation subjective. Une traduction à l'imparfait semble s'imposer, donc on aura : « Comme tout semblait calme, après l'agitation de cet après-midi. » Dans cette traduction, deux mots indiquent clairement que la phrase est à mettre sur le compte de Laura, le personnage : le marqueur exclamatif « comme » d'une part, et le déictique « cet » d'autre part. Et l'imparfait, choisi pour « *seemed* » (« semblait ») joue aussi ici un rôle de marqueur de style indirect libre par sa valeur fondamentale de forme aspectuelle, le point de vue. On a un énoncé homogène dans l'ensemble de ses éléments. Mais est-ce que la traduction de « *seemed* » par un passé simple est totalement exclue ? Oui, si je ne fais rien d'autre que substituer le passé simple à l'imparfait : « Comme tout lui sembla calme après l'agitation... » On n'a pas le temps de débattre, mais ce n'est pas recevable tel quel. Il y a quelque chose qui cloche.

Mais imaginons que je m'entête à vouloir introduire un passé simple (je serais un traducteur qui aurait une prime à chaque emploi du passé simple !). Qu'est-ce que je peux faire ? Alors, il faut introduire un point de vue extérieur, ramener le segment vers du récit classique. Tout comme

le début du texte, entre crochets. Il faut supprimer « comme », le déictique « cet », et je suggérerais même de rattacher explicitement la forme au passé simple au début du récit qui le précède, en introduisant « et ». Cela donne : « Et tout lui sembla très calme après l'agitation de l'après-midi. » La possibilité ou l'obligation d'utiliser l'imparfait est donc liée au style indirect libre. Et le travail à faire pour pouvoir employer le passé simple tient à ce que le passé simple est incompatible avec ce type de configuration. Et si on continue à jouer à ce jeu (jusqu'à où une option est-elle possible ?), cela fait surgir des conclusions sur le rôle des temps dans le marquage d'un type de narration plutôt que d'un autre.

Si on continue le texte, avec « *she stopped a minute and it seemed to her that* », on va retrouver la même problématique : pour ce « *seemed* », imparfait ou passé simple ? Les deux sont-ils possibles ? Sinon, quelles modifications pourraient rendre possibles l'un et l'autre ? Deux passés simples ? Oui, c'est possible : « Elle s'arrêta un instant et il lui sembla que ». Peut-on remplacer « sembla » par « semblait » ? « Elle s'arrêta un instant et il lui semblait que » : non. Est-ce que c'est possible avec une légère transformation (on peut être têtue, hein !) ? Oui, je propose : « Elle s'arrêta un instant. Il lui semblait que ». Mais comment expliquer que les exemples 3 et 5 soient acceptables alors que le 4 ne l'est pas ? C'est à nouveau vers l'organisation des plans du récit qu'il faut se tourner. En comparant 4 et 5, on voit que c'est la marque de coordination « et » qui rend l'énoncé inacceptable. Remplacée par une marque de ponctuation forte (exemple 4), le point, l'énoncé retrouve son acceptabilité. La raison tient à ce qu'on relie explicitement le verbe « sembler » au procès « s'arrêter », alors « sembler » est pris en charge au même titre que « s'arrêter » par le narrateur. Ils relèvent tous deux du récit, et il est normal, acceptable, qu'ils soient tous deux traduits par du passé simple.

Enfin, ce qui rend possible la traduction 5 – « elle s'arrêta un instant. Il lui semblait que » –, c'est que le verbe « sembler », par son sémantisme, peut se rattacher aux éléments de style indirect libre déjà présents dans le passage. « Sembler » est en soi une marque de repérage subjectif. « Sembla », « semblait », on passe subtilement d'un extérieur du narrateur vers un intérieur du personnage. L'imparfait, parce que c'est un aspect, la trace d'un point de vue, est compatible avec un point de vue interne. Dans ce qui nous intéresse ici, l'emploi des temps, on voit qu'avec les options passé simple ou imparfait, ce qui se joue, c'est la circulation entre les plans de l'énonciation.

#### CATHERINE MAZODIER

Revenons rapidement sur l'extrait traduit de *1984* vu juste avant l'extrait 16, qui commence par : « Il se redressa. Un sentiment de complète impuissance s'était emparé de lui. » L'explication des imparfaits, en termes

de point de vue, s'applique aussi ici. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une opposition entre événement faisant avancer le récit (passé simple narratif) et états ou actions à l'imparfait descriptif. On l'a vu, le choix n'est pas nécessairement contraint. Si, là où Audiberti a choisi un passé simple, « cette question, brusquement, s'imposa », on pouvait avoir aussi un imparfait, « cette question, brusquement, s'imposait », c'est précisément parce qu'on est dans un passage avec un point de vue interne qui est activable et qui est centré sur le personnage. C'est l'activité de traduction qui révèle ce choix, parce qu'en anglais, avec le prétérit simple, cette question ne se pose tout simplement pas. On a vu que le prétérit simple n'a pas de valeur aspectuelle, les indices de subjectivité, en anglais, sont à chercher ailleurs.

Passons maintenant au présent de narration. Dans la nouvelle traduction de Josée Kamoun, la narration se fait au présent (extrait 17). Non seulement c'est possible, mais ça fonctionne. On peut donc se poser deux questions : pourquoi est-ce possible, et qu'est-ce que cela crée de différent ? Une réponse simple et rapide à la première question, c'est qu'on a vu tout à l'heure que le présent, à lui seul, est totalement indéterminé. Rien ne s'oppose à ce qu'il véhicule, entre autres, la valeur de représentation des événements, en rupture avec la situation origine de la narration, un récit, donc.

### FRÉDÉRIQUE LAB

Mais on peut s'interroger maintenant sur l'effet de détachement que crée le récit au présent dans cette nouvelle traduction. Un journaliste écrit, dans *Libération*, « ce présent de narration renforce l'effet de pression qui s'exerce sur Winston, et confère un sentiment de plus grande immersion ». Un autre, dans *Le Figaro*, parle d'une traduction « plus glaçante ». Contrairement à l'usage du passé simple, qui signale et structure le récit comme récit, le présent, à chaque événement, semble vous retirer le tapis sous les pieds. Il n'y a plus une succession narrative, il n'y a qu'un événement, puis un autre événement, sans vision d'un récit construit : un récit qui commence à un moment donné pour finir à un moment donné. Mais avec le présent, on n'a aucune certitude, aucune projection vers une suite, vers une autre phrase, un autre verbe. Tout est surprise, tout semble incertain. Il y a une suspension réitérée au fil des verbes, et si on imagine cette nouvelle traduction lue sur une scène, il me semble qu'il y aurait un infime silence entre chaque fin de phrase. Et on aurait l'impression de repartir de zéro parce que tout ce qui a été dit avant a été avalé en quelque sorte, comme tombé dans les abîmes, dans un trou noir. Et on repart avec la phrase qui suit. Et certes, c'est plus glaçant, plus oppressant, et en effet rien ne se construit, on avance à l'aveugle.

À ce propos, je voudrais faire une courte parenthèse : un auteur, un écrivain, tout comme un traducteur, peuvent jouer avec ce que permet la langue. La langue permet un récit au présent en français. Josée Kamoun se

saisit de cette possibilité en français. Mais tout usager, locuteur, énonciateur, peut faire de même. C'est-à-dire que ou bien l'on s'installe dans les armatures, les préformes, le modèle, que la langue offre (un récit, classiquement, en français, c'est la troisième personne et le passé simple), ou bien on tire un peu ces formes vers leurs limites, et on fait un récit au présent, par exemple.

Une illustration de cela hors littérature : il s'agit d'une affaire célèbre, celle des accusés d'Outreau. C'est une triste histoire, des accusés innocents, incarcérés pendant de nombreuses années, qui ont été entendus en 2006 par une commission d'enquête parlementaire. Ils témoignent, oralement, donc, et le temps qu'ils utilisent dans leur témoignage est le passé composé. Parce que cela s'impose, parce que le passé composé, forme aspectuelle qui relie l'événement passé au présent de l'énonciation, en français, c'est le temps du témoignage, c'est celui qu'on emploie quand on raconte une histoire. Et donc, un témoin dit par exemple : « Je suis entré dans le bureau du juge, mon avocat lui a parlé, je me suis exprimé aussi, le procureur a fait son réquisitoire, et le juge m'a dit, etc. » Tous font leurs témoignages au passé composé. Tous, sauf un.

Un des témoins utilise une forme particulière, il témoigne en disant « je », bien sûr, mais en utilisant pour son récit le présent (d'où le lien avec la traduction de Josée Kamoun). Cela donne : « Après les quarante-huit heures de garde à vue, j'arrive au palais de justice. Je le connais bien, ce palais de justice, je suis huissier de justice à Boulogne-sur-Mer. Ce procureur de la république que je connais bien, je le rencontre au moment de cette réquisition. Il me salue encore, avant d'entrer, et ensuite il fait la réquisition. » C'est une parenthèse, mais j'ai étudié cette question dans un travail de linguistique, en tout cas assez pour dire que cette forme exceptionnelle de témoignage, qui fonctionnait parfaitement, personne n'avait de difficulté à suivre son récit, était une marque quasi symptomatique, et qu'elle aurait pu faire comprendre que cet homme avait été totalement anéanti, détruit, par l'histoire qui lui était arrivée, et qu'il ne pouvait pas, qu'il ne voulait pas construire de lien entre ces événements et son présent. Donc un effet d'irréalité, de déréalisation. Et on aurait pu, peut-être dû, entendre, avec ce récit et ce choix narratif, ce présent, la dépression profonde dans laquelle il était tombé, et même deviner (il aurait fallu un psychiatre qui écoute les temps) la tentative de suicide qui allait suivre et qui a eu lieu après son témoignage devant la commission parlementaire. Avec l'emploi d'un pronom et d'un temps dans ce contexte qui était dramatique, on pouvait entendre cela. Il témoigne comme on raconte un rêve, un cauchemar, plutôt, et en principe on ne raconte pas un rêve au passé composé.

Le prochain rêve que vous racontez à quelqu'un, essayez d'écouter comment vous le racontez, normalement on le raconte à l'imparfait ou au présent, et pas au passé composé. Le passé composé n'intervient que quand le réveil sonne : « Et le réveil a sonné, je me suis réveillé. » Mais le récit du rêve n'était pas au passé composé.

Maintenant, moins dramatique, quand c'est un écrivain qui joue avec les formes de la représentation et qui les tire vers la limite, eh bien on a un style, de mon point de vue. Et ce sont les effets de torsion, qui amènent la langue vers ses zones limites, ses points de déformabilité, qui font un style. Exemple d'une phrase : « Il faisait beau. On avait chaud. Tous les mouchoirs tirés épongeaient des fronts rouges. » Si un élève écrivait ça dans une copie, j'aimerais savoir ce qu'il y aurait en rouge, en face, comme observations de l'enseignant. Ces imparfaits, ce « on », cette indétermination « des fronts », et ces mouchoirs qui se trouvent à la place du sujet qui devrait être animé. Cette phrase, c'est Flaubert. En liaison avec d'autres procédés comme ce « on », par exemple, il a utilisé sans cesse cet imparfait déstabilisant. Pourquoi déstabilisant chez Flaubert ? Parce que c'est la marque d'un point de vue, mais on n'arrive pas à saisir de qui. Qui est la source, qui est à l'origine de ce point de vue ?

Retour, après, ces deux parenthèses, à 1984 et ses deux traductions.

#### CATHERINE MAZODIER

On revient aux deux traductions, l'une avec l'armature passé simple / imparfait et l'autre au présent. On peut de nouveau partir de l'opération de repérage. Dans l'organisation passé simple / imparfait, on a une alternance entre des verbes au passé simple, qui indiquent des points de repère temporels, des événements qui font avancer le récit, et qui sont construits en rupture par rapport au moment de narration, et des verbes à l'imparfait, qui indiquent des états ou des actions qui sont repérés par rapport à ces points de repère et se rattachent à une origine subjective — qui, on l'a vu, peut être le narrateur ou un personnage qui sert de support à ce point de vue.

Dans ce cas de figure, le lecteur reconstruit, avec le passé simple, l'organisation temporelle, séquentielle, du récit, et avec les formes aspectuelles, imparfait et plus-que-parfait, une forme de hiérarchie entre les actions, qui s'exprime classiquement par les termes de narratif/descriptif ou de premier plan/second plan, hiérarchie dont on a montré qu'elle est prise en charge par un sujet. En revanche, dans un récit au présent, l'indétermination fondamentale du présent en français offre la possibilité que chaque forme verbale soit construite de manière indépendante, sans lien de repérage. Et cette absence de repérage fait qu'il n'y a plus ni point de repère ni organisation ou hiérarchie récupérable par le lecteur. D'où l'effet de suspension réitéré décrit par Frédérique, l'impression qu'on repart de zéro à chaque fois.

Et même si le cadre de la fiction institue en soi une rupture par rapport à la situation origine de la narration, avec le présent cette rupture n'est pas explicite, comme c'était le cas avec le passé simple. Le plan d'origine de la narration, défini par le narrateur et le plan de narration, n'est plus accessible dans le texte, en quelque sorte il disparaît. Disparaissent ainsi l'organisation aspecto-temporelle, mais aussi la distinction possible entre

les origines subjectives du point de vue, narrateur ou personnage, qui n'est plus opérante.

On regarde l'extrait au présent de *1984*. Vous voyez qu'en anglais, vous aviez « *it suddenly occurred to him to wonder* », traduit dans la première traduction par « cette question s'imposa à lui », dont on avait vu aussi qu'on aurait pu avoir « cette question s'imposait à lui ». Dans le texte au présent, il n'y a tout simplement plus rien. Ce qui a disparu ici, ce sont les indices qui reliaient explicitement la question que se pose Winston (sa question « et pour qui l'écrit-il, ce journal, en fait ? »), à l'organisation séquentielle du récit qu'on avait dans les deux autres cas, anglais (prétérit) et français (passé simple). L'usage du présent a donc pour corollaire ici de faire disparaître la distinction et l'écart entre le narrateur origine de « *it suddenly occurred to him to wonder* » et de « cette question s'imposa à lui », et le personnage qui se pose la question. On n'a donc plus que la question (« et pour qui... »), et cette question n'est pas repérée par rapport à son origine : qui pose cette question ? Elle est juste livrée en tant que telle, il n'y a plus de distinction narrateur/personnage possible.

Cette disparition des indices qui permettent de situer un plan (celui du récit dans lequel évolue le personnage) par rapport à un autre (celui de l'origine narrative) est particulièrement compatible et cohérente avec le choix du présent comme temps de la narration dans cette traduction de Josée Kamoun. Vous vous amuserez chez vous à lire les trois derniers exemples, dans lesquels il se passe exactement la même chose, mais cette fois-ci c'est à propos d'un souvenir de Winston. Le texte est à l'imparfait en français, mais vous verrez que toutes les traces de repérage d'un plan par rapport à l'autre disparaissent. Il n'y a plus de trace, d'ajustement d'un plan à un autre, puisqu'il n'y a plus qu'un seul plan. Seul est livré ce qui est perçu, sans lien explicite à une origine subjective quelle qu'elle soit.

En conclusion...

## FRÉDÉRIQUE LAB

... Nous avons voulu montrer que les formes temporelles ne relèvent pas seulement, contrairement à ce que nous font croire les étiquettes, de l'inscription des événements dans le temps chronologique, mais qu'elles marquent aussi les différentes manières dont le temps peut être structuré par un sujet.

## CATHERINE MAZODIER

En plus d'une représentation classique objective du temps chronologique comme une ligne orientée de gauche à droite, où le moment présent est situé au centre et sert de frontière entre le passé et le futur, on a donc une autre représentation qui se superpose, dans laquelle c'est le sujet qui est au centre, et le temps est ce qui lui advient.

FRÉDÉRIQUE LAB

L'analyse des formes temporelles en français comme en anglais montre que ces deux représentations sont associées et activables selon les situations. Une des situations dont nous n'avons pas parlé faute de temps, c'est celle de l'hypothétique.

CATHERINE MAZODIER

On fera ça l'année prochaine !

FRÉDÉRIQUE LAB

Dans tous les cas, dès qu'il y a énonciation, quelle que soit la langue, depuis nos dialogues quotidiens jusqu'aux textes écrits, jusqu'aux récits narratifs, de quelque nature qu'ils soient, il y a construction du sens. Et tout à l'heure, quand on parlait de circulation entre des plans d'énonciation, point de vue interne, ou point de vue externe, ils sont chacun aussi fictifs, aussi construits l'un que l'autre.

CATHERINE MAZODIER

On a vu aussi que d'une langue à l'autre, l'articulation de la temporalité objective et de la temporalité subjective ne va pas se faire de la même manière et ce, même quand les formes se ressemblent ou ont les mêmes appellations.

Enfin, la notion de repérage subjectif, qui est au centre de la théorie des opérations énonciatives, permet de rendre compte de manière fine des possibilités de jeu sur les points de vue dans les récits, jeu qui est un des lieux où se manifeste tout particulièrement la créativité en traduction.

Merci !

*(Applaudissements.)*

ANNEXE : EXEMPLIER

**PREMIER GROUPE 6**

**conjugaison type de la forme active<sup>1</sup> VERBES EN -ER : AIMER**

A

B

**INDICATIF**

*Présent*

j' aim e  
tu aim es  
il aim e  
nous aim ons  
vous aim ez  
ils aim ent

*Passé composé*

j' ai aimé  
tu as aimé  
il a aimé  
n. avons aimé  
v. avez aimé  
ils ont aimé

*Imparfait*

j' aim ais  
tu aim ais  
il aim ait  
nous aim ions  
vous aim iez  
ils aim aient

*Plus-que-parfait*

j' avais aimé  
tu avais aimé  
il avait aimé  
n. avions aimé  
v. aviez aimé  
ils avaient aimé

*Passé simple*

j' aim ai  
tu aim as  
il aim a  
nous aim âmes  
vous aim âtes  
ils aim èrent

*Passé antérieur*

j' eus aimé  
tu eus aimé  
il eut aimé  
n. eûmes aimé  
v. eûtes aimé  
ils eurent aimé

*Futur simple*

j' aim erai  
tu aim eras  
il aim era  
nous aim erons  
vous aim erez  
ils aim eront

*Futur antérieur*

j' aurai aimé  
tu auras aimé  
il aura aimé  
n. aurons aimé  
v. aurez aimé  
ils auront aimé

**SUBJONCTIF**

*Présent*

que j' aim e  
que tu aim es  
qu'il aim e  
que n. aim ions  
que v. aim iez  
qu'ils aim ent

*Passé*

que j' aie aimé  
que tu aies aimé  
qu'il ait aimé  
que n. ayons aimé  
que v. ayez aimé  
qu'ils aient aimé

*Imparfait*

que j' aim asse  
que tu aim asses  
qu'il aim ât  
que n. aim assions  
que v. aim assiez  
qu'ils aim assent

*Plus-que-parfait*

que j' eusse aimé  
que tu eusses aimé  
qu'il eût aimé  
que n. eussions aimé  
que v. eussiez aimé  
qu'ils eussent aimé

**IMPÉRATIF**

*Présent*

aim e  
aim ons  
aim ez

*Passé*

aie aimé  
ayons aimé  
ayez aimé

**CONDITIONNEL**

*Présent*

j' aim erais  
tu aim erais  
il aim erait  
n. aim erions  
v. aim eriez  
ils aim eraient

*Passé 1<sup>re</sup> forme*

j' aurais aimé  
tu aurais aimé  
il aurait aimé  
n. aurions aimé  
v. auriez aimé  
ils auraient aimé

**INFINITIF**

*Présent*

aimer

*Passé*

avoir aimé

**PARTICIPE**

*Présent*

aimant

*Passé*

aimé, ée  
ayant aimé

*Passé 2<sup>e</sup> forme*

j' eusse aimé  
tu eusses aimé  
il eût aimé  
n. eussions aimé  
v. eussiez aimé  
ils eussent aimé

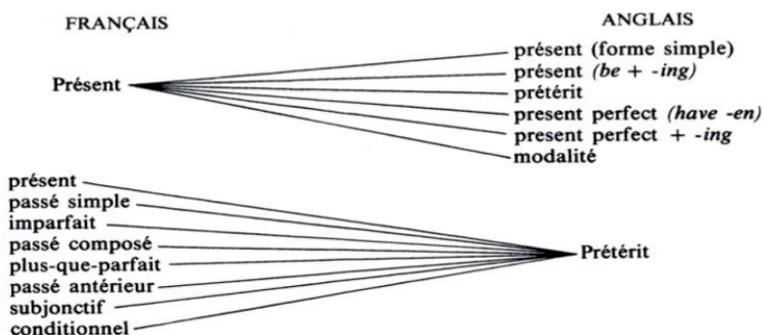
*Le Nouveau Bescherelle, l'art de conjuguer, Hatier, 1980*

## The 12 Verb Tenses

	Past	Present	Future
<b>Simple</b>	I <i>ate</i> pizza yesterday. S + V <sub>2</sub> + O	I <i>eat</i> pizza everyday. S + V <sub>1</sub> + O	I <i>will eat</i> pizza tomorrow. S + 'will' + V + O
<b>Continuous</b>	I <i>was eating</i> pizza when you arrived. S + 'was/were' + (V+ing) + O	I <i>am eating</i> pizza right now. S + 'am/is/are' + (V+ing) + O	I <i>will be eating</i> pizza when you arrive. S + 'will be' + (V+ing) + O
<b>Perfect</b>	I <i>had eaten</i> all of the pizza when you arrived. S + 'had' + V <sub>3</sub> + O	I <i>have eaten</i> all of the pizza. S + 'have/has' + V <sub>3</sub> + O	I <i>will have eaten</i> all of the pizza by the time you arrive. S + 'will have' + V <sub>3</sub> + O
<b>Perfect Continuous</b>	I <i>had been eating</i> pizza for 2 hours when you arrived. S + 'had been' + (V+ing) + O	I <i>have been eating</i> pizza for 2 hours. S + 'have/has been' + (V+ing) + O	I <i>will have been eating</i> pizza for 2 hours when you arrive. S + 'will have been' + (V+ing) + O

**Legend:** S = Subject    O = Object    V = Verb (V<sub>1</sub> = present / V<sub>2</sub> = past / V<sub>3</sub> = past participle)

- (1) I'm eating pizza right now/I was eating pizza when you arrived
- (2) I've eaten all the pizza/I had eaten all the pizza when you arrived
- (3) Hier à quatorze heures, il pleuvait.
- (4) Elle lisait tranquillement dans le salon lorsque l'on sonna à la porte.
- (5) Que faisiez-vous hier, à l'heure du crime ? - J'avais verrouillé ma porte et je lisais tranquillement dans ma chambre.
- (6) Mardi dernier je me sentais très nerveuse. Je rencontrais les avocats le soir-même pour la première fois, et je ne savais pas à quoi m'attendre.
- (7) -Are you dancing ? -Are you asking ? -I'm asking. -I'm dancing. (they dance)
- (8) I'm not hungry. I've eaten all of the pizza.
- (9) Je n'ai pas faim. J'ai mangé toute la pizza.
- (10) J'ai mangé toute la pizza et après j'ai fait la sieste.
- (11) I ate all of the pizza and then I took a nap.



H. Chuquet et M. Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 1987.

(12) Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.

Emile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966, p. 237-250

(13) Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes. (*Ibid*)

(14) L'aîné, Louis, duc de Bourgogne, qui naquit en 1682 reçut l'éducation de son gouverneur, le duc de Beauvilliers, et de Fénelon, son précepteur. Il devint pieux, laborieux, attentif à ses devoirs jusqu'au scrupule. Peu doué pour la guerre, semble-t-il, il montra pour les affaires d'heureuses dispositions. Et lorsqu'il devint héritier présomptif par la mort de son père, il fut l'espoir de ce petit cercle d'esprits distingués qui rêvaient de revenir aux traditions aristocratiques de la royauté. Il épousa, en 1697, Marie-Adélaïde de Savoie, jeune femme charmante, qui fut une épouse parfaite et égaya beaucoup la vieillesse mélancolique du roi. L'un et l'autre moururent en 1712, à quelques jours de distance, d'une rougeole maligne.

<http://www.cosmovisions.com/LouisXIV.htm>

(15) April 4th, 1984.

He sat back. A sense of complete helplessness had descended upon him. To begin with, he did not know with any certainty that this was 1984. It must be round about that date, since he was fairly sure that his age was thirty-nine, and he believed that he had been born in 1944 or 1945; but it was never possible nowadays to pin down any date within a year or two.

For whom, it suddenly occurred to him to wonder, was he writing this diary? For the future, for the unborn.

George Orwell, *1984*, Secker & Warburg, The Estate of the Late Sonia Brownell Orwell, 1949

(16) 4 avril 1984

Il se redressa. Un sentiment de complète impuissance s'était emparé de lui. Pour commencer, il n'avait aucune certitude que ce fût vraiment 1984. On devait être aux alentours de cette date, car il était sûr d'avoir trente-neuf ans, et il croyait être né en 1944 ou 1945. Mais, par les temps qui couraient, il n'était possible de fixer une date qu'à un ou deux ans près.

Pour qui écrivait-il ce journal ? Cette question, brusquement, s'imposa à lui. Pour l'avenir, pour des gens qui n'étaient pas nés.

1984, Traduction d'Amélie Audiberti, Gallimard, 1950

(17) 4 avril 1984

Il se cale dans son siège. Un sentiment d'impuissance totale s'abat sur lui. Pour commencer, il n'est même pas sûr d'être en 1984. C'est sans doute la date approxi-

mative, dans la mesure où il est à peu près certain d'avoir trente-neuf ans et pense être né en 1944 ou 1945. Mais il est devenu impossible de préciser une date à un ou deux ans près.

Et pour qui l'écrit-il, ce journal, au fait ? Pour l'avenir, pour ceux à naître.

1984, Traduction de Josée Kamoun, Gallimard, 2018

(18) [It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran like a shadow. The road gleamed white, (...).]

How quiet it **seemed** after the afternoon. Here she **was** going down the hill to somewhere where a man **lay** dead, and she **couldn't realise** it. Why **couldn't** she? She **stopped** a minute. And it **seemed** to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crushed grass **were** somehow inside her. She **had** no room for anything else. How strange! She **looked up** at the pale sky, and all she **thought** was. "Yes, it **was** the most successful party."

*The Garden Party*, Katherine Mansfield, 1922

0/ Comme tout semblait calme après l'agitation de cet après-midi.

1/ \*Comme tout lui sembla calme après l'agitation de cet après-midi.

2/ Et tout lui sembla très calme après l'agitation de l'après-midi.

3/ Elle s'arrêta un instant et il lui sembla que...

4/ \*Elle s'arrêta un instant et il lui semblait que...

5/ Elle s'arrêta un instant. Il lui semblait que...

(19) The old man had on a decent dark suit and a black cloth cap pushed back from very white hair: his face was scarlet and his eyes were blue and full of tears. He reeked of gin. It **seemed** to breathe out of his skin in place of sweat, and one could have fancied that the tears welling from his eyes were pure gin. But though slightly drunk he was also suffering under some grief that was genuine and unbearable. In his childish way Winston grasped that some terrible thing, something that was beyond forgiveness and could never be remedied, had just happened. It also **seemed** to him that he knew what it was. Someone whom the old man loved—a little granddaughter, perhaps had been killed.

George Orwell, 1984,

(20) L'homme était déceimment vêtu d'un costume sombre. Une casquette de drap, noire, repoussée en arrière, découvrait ses cheveux très blancs. Son visage était écarlate, ses yeux étaient bleus et pleins de larmes. Il sentait le gin à plein nez. L'odeur **semblait** sourdre de sa peau à la place de la sueur et l'on pouvait imaginer que les larmes qui jaillissaient de ses yeux étaient du gin pur. Mais, bien que légèrement ivre, il était sous le coup d'un chagrin sincère et intolérable. Winston, d'une manière enfantine, comprit qu'un événement terrible, un événement impardonnable et pour lequel il n'y avait pas de remède, venait de se passer. Il lui **sembla** aussi qu'il savait ce que c'était. Quelqu'un que le vieillard aimait, une petite fille peut-être, avait été tué.

1984, Traduction d'Amélie Audiberti, Gallimard, 1950

(21) Le vieillard portait un costume sombre convenable et une casquette d'étoffe noire posée en arrière sur sa chevelure très blanche. Il avait le teint rougeaud, ses yeux bleus larmoyaient. Il empestait le gin, il transpirait le gin par tous les pores de sa peau, à croire que les larmes qui ruisselaient sur ses joues étaient des larmes de gin pur. Mais tout ivre qu'il ait pu être, il éprouvait aussi une peine authentique et insoutenable. A sa manière d'enfant, Winston avait compris que quelque chose de terrible, quelque chose d'impardonnable et d'irréversible venait de lui arriver. Un être cher, sa petite fille peut-être, avait été tué.

1984, Traduction de Josée Kamoun, Gallimard, 2018

### **Bibliographie**

Benveniste Emile. « Les relations de temps dans le verbe français ». In : *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. pp. 237-250

Benveniste Emile. « L'appareil formel de l'énonciation ». In : *Langages, L'énonciation*. pp. 12-18. Bouscaren Janine, Deschamps Alain et Mazodier Catherine. «Eléments pour une typologie des procès». In : *Cahiers de recherche en grammaire anglaise VI*, Ophrys, 1993.

Chuquet Hélène et Paillard Michel. *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 1987. Chuquet Hélène. *Le présent de narration en anglais et en français*, Ophrys, 1994.

Chuquet Hélène. "La notion de point de vue en analyse contrastive anglais—français". *Journal of French Language Studies*, 8, 1998. pp 29-43.

Guillemin-Flescher Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, Problèmes de traduction, Ophrys, 1981. Lab Frédérique, "Les temps perdus. Traumatisme et (dés)-organisation temporelle d'un récit", in *Résister et Vivre*, ed.

A. Gutmann, Ophrys, 2010.

Lab Frédérique, "Itinéraire d'un style", in *Linguistique Contrastive, Mélanges offerts à Jacqueline Guillemin-Flescher*, Ophrys, 2005.

Lab Frédérique, "Traduire le prétérit : imparfait ou passé simple?", in *Linguistique contrastive et traduction*, tome 3, Ophrys, 1994.

Mazodier Catherine. «Procédés de construction de la référence associée aux personnes dans la nouvelle *They're Not Your Husband* », in *Short Cuts*, Raymond Carver, éd Claudine Verley, Ellipses, 1999.

1984, DE GEORGE ORWELL  
NOUVELLE TRADUCTION DE JOSÉE KAMOUN

*Dialogue avec Maya Michalon*

MAYA MICHALON

Bonjour à tous, bonjour à toutes et bienvenue dans ce joli théâtre d'Arles, qui accueille pour la première fois cette année ces belles Assises de la traduction littéraire auxquelles j'ai beaucoup de plaisir à prendre part depuis quatre ans. Je suis particulièrement heureuse parce que j'ai eu le plaisir, comme vous sans doute, d'entendre Josée Kamoun à plusieurs reprises à la radio ces derniers mois et, chaque fois, je me suis dit : « Qu'est-ce que j'aimerais avoir le privilège de m'entretenir avec Josée Kamoun ! », et l'équipe d'ATLAS l'a rendu possible ! Merci à eux. Nous allons avoir une heure ensemble pour évoquer son travail autour de *1984* de George Orwell. Quelques mots d'introduction, un échange entre nous puis, nous l'espérons, un dialogue avec la salle mais, le temps étant compté, nous allons essayer de faire au mieux.

Josée Kamoun vous êtes née à Tunis, vous avez grandi entre Paris, Rouen et Marseille, où vous avez passé une grande partie de votre enfance, avant de suivre des études littéraires à la Sorbonne, des études supérieures, une agrégation d'anglais, un doctorat en littérature et une licence d'anthropologie. Avec tout ça en poche, vous avez enseigné la littérature anglaise dans les classes préparatoires du lycée Henri-IV de Paris, mais aussi la littérature française dans les campus américains, avant de devenir inspecteur général pendant dix ans. Depuis plus de trente ans maintenant, vous traduisez des romans, des essais anglophones, notamment Philip Roth pendant une vingtaine d'années, *Pastorale américaine*, *La Tache* entre autres ; Richard Ford, aussi, avec *Canada* ou encore *En toute franchise* ; et puis Virginia Woolf, *La Fascination de l'étang* ; Jack Kerouac, une retraduction de *Sur la route*, *le rouleau original*, c'était aux éditions Gallimard déjà, en 2010 ; et en mai dernier, cette même maison a publié votre nouvelle traduction de *1984* de George Orwell, et c'est d'elle que nous allons parler aujourd'hui. Un tout petit mot pour préciser que vous avez baigné dans un environnement

multilingue dans votre enfance : un papa qui parlait italien, une grand-mère angliciste, une mère qui avait un penchant pour le patois. Toutes ces langues, on s'en doute, ont formé la femme que vous êtes devenue, même si vous êtes devenue traductrice un peu par hasard, pour dépanner un ami.

JOSÉE KAMOUN

Oui, absolument. Il était moins avancé que moi dans sa thèse, je venais de soutenir la mienne, donc il m'a demandé de traduire un article de journal signé par un historien. Et cet historien m'a demandé de traduire un petit livre sans prétentions particulières, qui s'appelait *Versailles, passions et politique*, mais j'ai vu là la chance de démarrer et je l'ai saisie.

MAYA MICHALON

S'ensuit une deuxième traduction, les mémoires de Christophe Colomb, qui vous valent le prix Grévisse en 1987. Et là, votre carrière est lancée. Alors, pour entrer assez vite dans le vif du sujet, une première question sur *1984* de George Orwell et votre lecture de ce texte. Est-ce que vous vous souvenez de l'émotion que vous avez ressentie à la première lecture de ce roman ? S'est-elle faite en français ou en anglais ?

JOSÉE KAMOUN

Elle s'est faite en anglais. J'étais jeune adulte, parce que j'appartiens à une génération où l'on n'étudiait pas encore *1984* en classe. On pouvait éventuellement étudier des extraits du *Meilleur des mondes*, mais pas de *1984*. Donc je suppose que je devais avoir une vingtaine d'années quand je l'ai lu pour la première fois. Je l'ai lu en anglais, et il est difficile de ne pas s'en souvenir, parce qu'il y a peu de livres qui m'aient fait une impression aussi forte dans ma vie, c'est-à-dire que ce livre m'a atterrée. Il m'a terrifiée et il m'a envoyée par terre, il m'a envoyée au tapis. J'ai eu l'impression de prendre un direct et je crois que j'ai mis trois jours à cesser d'y penser en permanence. C'était tellement violent, tellement terrifiant, il n'y a pas d'autre mot, que j'avais envie d'y échapper. C'était un livre extrêmement menaçant et je dois dire qu'aucun livre auparavant ne m'avait fait cet effet-là. Peu me l'ont fait depuis.

MAYA MICHALON

La première traduction française date de 1950, elle a été assurée par Amélie Audiberti. Ce texte n'avait pas été retraduit depuis soixante-huit ans. Pourquoi cette envie de le retraduire ? Pourquoi retraduire Orwell ? Quelle place avez-vous donnée à la première version existante, assurée par Amélie Audiberti ? Quelle distance avez-vous prise par rapport à ce texte ?

JOSÉE KAMOUN

C'est un vaste sujet et c'est un sujet intéressant, parce qu'il ouvre la porte à d'autres réflexions plus vastes. En 1950, le bouquin est sorti depuis un an, grosso modo, et la maison Gallimard le fait traduire tout de suite, sans doute consciente de l'importance de l'auteur, qui était déjà fort connu, et du livre en lui-même. Et le livre va avoir un immense succès commercial, d'ailleurs. Nous sommes en 1950, il y a le contexte de la guerre froide, bien entendu, donc ce livre suscite beaucoup de curiosité aussi, étant donné qu'il se présente d'ores et déjà comme une satire du stalinisme. D'aucuns vont vouloir, peut-être, jeter un voile pudique là-dessus en disant que c'est une satire de *tous* les totalitarismes, ce qui n'est pas faux, mais néanmoins l'affiche du début, celle que l'on voit placardée dans toutes les rues, si ce n'est pas Staline, franchement je vais arrêter de traduire. Là, on a quelque chose d'extrêmement frappant au départ. Et on a cette traduction, qui est confiée cependant à une jeune traductrice – je vois ça au déroulement de sa carrière –, et qui s'est déjà essayée au genre science-fiction. On a déjà, je dirais, une première ambiguïté sur le statut du livre. D'ailleurs, c'est un livre que je qualifierais d'« OLMI » : Objet Littéraire Mal Identifié. Les critiques de tout poil ont voulu y voir une dystopie – oui, ça, franchement, personne n'y verrait une utopie –, donc une dystopie, soit ; un roman d'anticipation ; un pamphlet politique sous forme de dystopie ; une uchronie – pourquoi pas ? –... On voit bien que le livre n'est pas plus facile à classer que George Orwell lui-même. George Orwell est-il un essayiste ? Est-il un penseur politique ? Pas un théoricien à proprement parler, de toute façon. À l'époque de cette première traduction, on est déjà dans un contexte assez complexe. Je ne dirais pas forcément problématique – encore que, pour les intellectuels français qui vont pendant assez longtemps nier l'existence du goulag, tout saute un peu devant ce brûlot qu'est *1984*. Ça, c'est une chose.

Et puis, bien entendu, arrive là-dessus l'œuvre du temps. D'ailleurs, cet échange que nous avons pourrait s'intituler : « *1984*, l'œuvre du temps ». Pourquoi l'œuvre du temps ? C'est que, pendant soixante-dix ans, on ne va pas le retraduire. Je ne sais pas vraiment pourquoi, on pourra y revenir mais enfin ça ne me paraît pas un vrai sujet. Le vrai sujet, c'est pourquoi le retraduire, précisément. On ne va pas le retraduire et qu'est-ce qu'il va se passer ? Eh bien, il va se passer qu'à mesure que le texte lui-même, je veux dire l'original, devient canonique, qu'on l'enseigne dans les écoles, que des thèses sont écrites sur ce bouquin, sur cet auteur, que l'université s'en empare, à juste titre, la traduction va devenir – je vais risquer l'adjectif – patrimoniale. Au point que certains lecteurs, consciemment ou moins, ont fini par la considérer comme un original. Comme l'original. J'ai eu, y compris sur mon Facebook, ça m'a beaucoup amusée – je ne sais même pas comment c'est arrivé sur mon Facebook –, un internaute qui me dit : « Mais comment osez-vous changer 'novlangue' ? Pourquoi pas

Big Father ? » Je vois bien qu'il met les deux sur le même plan, et ça me paraît très symptomatique. Vous voyez ? La traduction est devenue patrimoniale. Comme elle est devenue patrimoniale, je dirais que ceux qui l'ont lue en ont été biberonnés. Je répète les mots de Raphaël Enthoven, qui me le disait : « Moi, j'ai été biberonné à cette traduction », me dit-il, avec une espèce de, comment dire, de douleur dans la voix, c'est-à-dire : « Moi, je suis attaché à cette traduction. » Je crois que c'est tout à fait normal, et en soi ça n'a rien de négatif. On est attachés à une traduction parce qu'on l'a toujours connue, elle nous renvoie à notre vie, à certains états d'être, à l'âge où on l'a découverte. Et cet attachement sentimental fait qu'on va prendre assez mal d'avoir maintenant quelqu'un qui arrive et qui dit : « Bon, on peut aussi le comprendre autrement et le dire autrement. »

Je pense aussi que le fait de retraduire braque l'éclairage sur le traducteur, qu'on voudrait bien oublier, car, comme j'aime bien le dire, le traducteur est un témoin gênant. Il est un témoin gênant de ce que le lecteur n'a pas accès direct au texte original. Il rappelle au lecteur qu'il n'est pas compétent pour lire l'original. Et si, en plus, il apporte de nouvelles propositions pour des mots qui sont entrés dans la langue – j'y reviendrai plus tard –, là, le lecteur peut se dire : « De deux choses l'une : ou bien je me fais avoir depuis soixante-dix ans ou bien tu te trompes ! » Tout ça est extrêmement affectif et non pas intellectuel. C'est intéressant comme débat, parce que ça va bien au-delà de cette situation. Donc j'ai hérité, en quelque sorte, de cette traduction patrimoniale. Je l'avais lue très rapidement pour répondre à la maison Gallimard s'il était opportun de réentendre une traduction. Je l'ai fait, aussi rapidement que je le pouvais, pour ne pas qu'il y ait de phénomène de rémanence. En fait, ce qu'on vous demande, quand on vous demande de retraduire, c'est d'oublier complètement ce qui s'est fait avant. Non pas parce que ce qui s'est fait avant serait mauvais, mais parce qu'on vous demande une nouvelle interprétation. Je précise ici qu'il s'agit d'une retraduction et non pas d'une révision. Il ne s'agit pas de revoir et corriger la traduction d'Amélie Audibert. Il s'agit de l'oublier, quitte à y revenir bien entendu par la suite, de l'oublier complètement et de partir avec son sac et son crayon, je dirais.

MAYA MICHALON

Vous dites très bien : « L'œuvre littéraire peut être traduite et retraduite, de la même façon qu'une pièce peut être mise en scène différemment indéfiniment. Il n'y a pas de vérité ultime du texte. »

JOSÉE KAMOUN

Oui. Je peux développer ça, brièvement. Il n'y a pas de vérité ultime du texte, parce que le texte, c'est une résultante. C'est la résultante d'une production, celle de l'auteur – un producteur –, et d'une réception, préci-

sément. On a coutume de dire – c’est assez bizarre, comme truisme, mais ça existe – : « L’original ne vieillit pas, mais les traductions vieillissent. » Il faudra qu’on m’explique par quelle loi de la physique les uns sont en milieu stérile et les autres aux quatre vents (*rives*). Moi, j’appelle ça le syndrome de Dorian Gray, c’est-à-dire que le gars a un visage lisse, ça c’est l’original, et puis au sous-sol il y a son portrait, qui est tailladé de coups de couteau par ces canailles de traducteurs, et lui il en prend un coup. Je ne crois pas que ça fonctionne de cette façon-là. Je crois en revanche deux choses. Bien sûr, la langue vieillit, et l’œuvre vieillit dans sa langue, c’est tout à fait normal. Disons-nous que nous lisons Montaigne dans sa langue ? Bien sûr que non. En général, les écoliers et même les adultes lisent Montaigne dans une langue adaptée. L’œuvre de Montaigne a-t-elle vieilli ? Non, puisque nous la lisons. La langue de Montaigne a-t-elle vieilli ? Oui, qui parle comme Montaigne aujourd’hui ? Soyons raisonnables. Ce qui se passe, c’est que si l’original ne vieillit pas, c’est précisément parce qu’on le retraduit. C’est précisément parce que cette réception qu’est la traduction, cette nouvelle réception, ne cesse d’enrichir notre perception du texte, de nourrir le texte. Donc je ne pense pas qu’on retradise pour rectifier les erreurs de ses prédécesseurs, quitte à en ajouter de nouvelles que nos successeurs rectifieront si possible. Je pense qu’on retraduit pour exploiter les virtualités du texte, pour les faire sortir, pour les extraire, pour en tirer le jus. Et comme nous ne traduisons pas des mots ou des phrases, mais des effets, et que nous sommes des sujets singuliers, chaque sujet singulier – à compétences égales, on va le dire comme ça – va ressentir un effet particulier et, du même coup, traduire un effet particulier. Qui aurait l’idée de dire à un musicien : « Les *Impromptus* de Schubert ont été tellement bien joués par Kempff que vous maintenant vous n’allez pas les enregistrer ! » Eh bien, on les enregistre, *ad vitam*. Ça n’a pas toujours été le cas. Je pense vraiment que les éditeurs ont une nouvelle conception de la retraduction. Il y a ce nouveau métier de traducteur de toute façon, et maintenant nous retraduisons pour remettre l’œuvre en jeu, voilà.

#### MAYA MICHALON

Remettre l’œuvre en jeu, remettre l’œuvre au présent. Pour ceux qui n’ont pas encore eu la chance de lire *1984*, le résumer en quelques mots : nous sommes sans doute en 1984, l’œuvre ayant été écrite en 1948 par George Orwell, à Londres, en Océanie, dans l’esprit de Winston Smith qui nous livre son monologue intérieur. Il évolue dans une société régie par le Parti, qui contrôle le quotidien mais aussi bien sûr les pensées de tous ses habitants, à travers notamment l’œil de Big Brother – c’est assez familier pour tous, je crois – et les télécrans, les micros qui sont omniprésents et qui surveillent tout le monde en permanence. Winston travaille pour le ministère de la Vérité, notamment à corriger le passé, à le recomposer.

Il écrit un journal, peut-être à l'attention de O'Brien, qui pourrait être lui aussi un ennemi du Parti et qu'il va retrouver. Et il essaye de se loger dans quelques angles morts pour vivre son histoire d'amour avec Julia qui, elle, est une jolie brune du service Littérature. Avant de rentrer dans le vif du sujet et d'aborder ces questions de temps qui nous occupent tout au long de ces Assises, parlons de ces concepts-clés qui sont, pour certains, entrés dans le jargon sociopolitique et dans nos imaginaires collectifs. J'ai cité Big Brother, la télé-réalité notamment en a fait son beurre, mais il y a bien d'autres termes comme le « novlangue », que vous avez cité, qui avait été choisi par Amélie Audiberti. Vous traduisez, vous, par « néoparler ». L'« Angsoc » devient « Sociang » dans votre version (c'est l'*Ingsoc* en anglais).

JOSÉE KAMOUN

Oui, en français on a tendance à mettre l'adjectif après. C'est rare qu'on dise « l'anglais socialisme »...

MAYA MICHALON

C'est une première correction. *Thought Police*, qui devient dans votre version « Mentopolice », *doublethink*, etc., il y en a d'autres. Vous avez employé le mot « canonique » tout à l'heure, évidemment on s'attaque à une forteresse quand on s'attaque à ce texte-là, qui a fait son temps. Je voudrais vous entendre sur ce travail très précis de traduction de ces mots-concepts, ces mots-clés.

JOSÉE KAMOUN

Oui, parlons-en, et merci, Étienne Klein. Je pense qu'on va pouvoir se livrer au nettoyage de la situation verbale. Et, pour se livrer au nettoyage de la situation verbale, on peut commencer par « novlangue ». « Novlangue » est effectivement passé dans la conversation courante et, en passant dans la conversation courante, vous remarquerez qu'il s'est mis au féminin. Les journaux écrivent, et on dit, « la novlangue ». Amélie Audiberti avait été plus rusée. Elle l'avait appelé *le* novlangue, comme on dirait « le français », etc. N'en déplaise aux critiques, on va commencer par le commencement : malheureusement, le traducteur a un original, et l'original n'est pas la traduction d'Amélie Audiberti, quels que soient ses mérites et ses démérites. L'original, c'est *Newspeak*. Ce n'est pas *Newlang*. On va donc commencer par là, ce que j'appelle le nettoyage. Si Orwell avait voulu dire *Newlang*, l'aurait-il pu ? Réponse : oui. Puisqu'il a fabriqué *Ingsoc*, je ne vois pas pourquoi il ne fabriquerait pas *Newlang*. Mais il s'en garde bien, et il va fabriquer *Newspeak*. *Newspeak*, c'est quelque chose qui se parle et c'est quelque chose qui, d'une certaine manière, ne fait *que* se parler. Je vais y revenir, mais je commence par le commencement : la traduction la plus

proche du texte, c'est bien « néoparler ». Il peut y en avoir d'autres, mais « novlangue » n'est pas une traduction proche du texte. Elle est agréable, je comprends très bien qu'elle soit entrée dans la conversation courante, mais ce n'est pas parce que la conversation courante aurait adopté une traduction contestable, et ce n'est pas parce qu'on répéterait une erreur dix mille fois, comme a dit le philosophe, qu'elle deviendrait vérité. Et je crois que, jusqu'à un certain point, c'était déjà plus ou moins une erreur parce que, précisément, si Orwell ne l'a pas appelée *lang* mais *speak*, c'est parce qu'il n'y voit pas du tout une langue. Une langue, c'est quelque chose qui fait sens, où les phonèmes et les unités de sens s'articulent pour faire sens. Et par conséquent, ici, non. Le but du néoparler, du *Newspeak*, c'est de pouvoir parler un jour, au terme du processus, puisque la langue s'appauvrit de jour en jour, elle se rétrécit comme une peau de chagrin, c'est de pouvoir parler un jour – il emploie l'équivalent du verbe « couaquer », en quelque sorte la langue du canard – *sans* faire sens. Donc je crois qu'il est très important de dire autre chose que « langue ». Objection de toutes sortes de chapelles : « Mais c'est passé dans la langue ! » Raison de plus ! J'ai envie de leur dire : « Vous croyez quoi ? Que maintenant que Josée Kamoun a traduit « néoparler », les locuteurs vont dire « néoparler » ? Mais bien sûr que non ! On va continuer à dire « novlangue » ! » Ainsi fonctionne la langue. Le traducteur n'a pas de fonction bigbrotheriale sur la langue, et ne se propose absolument pas d'en avoir. Justement, qu'est-ce que c'est que le novlangue – ou *la* novlangue, dans la conversation courante ? C'est une rhétorique fumeuse, qui vise à couvrir des réalités peu reluisantes en les atténuant. Par exemple, « plan social » pour « licenciement » peut passer pour de la novlangue. S'agit-il de ça, dans le livre d'Orwell ? Mais pas du tout ! Orwell ne nous parle pas du tout de procédé rhétorique, il nous parle de la solution finale pour les mots. On introduit un virus dans le logiciel de la langue, et la langue s'autodétruit. Et à la fin, on parle, mais on ne fait plus sens. Donc, « novlangue », évidemment, va continuer d'exister dans la conversation courante. Je n'y suis vraiment pour rien, et dans un sens et dans l'autre, ce n'est pas l'affaire du traducteur. Mais le traducteur, lui, essaie de donner « un sens plus pur aux mots de la tribu », comme disait Mallarmé, et il essaie de revenir à la violence de l'original. Et la violence de l'original, elle va passer dans « néoparler ». Un docte professeur de la Sorbonne, du Collège de France, à vrai dire, m'a reproché d'avoir gravement obscurci la pensée d'Orwell : « La décision de substituer “néoparler” à “novlangue” pour traduire *Newspeak* n'est guère plus défendable, le novlangue n'est pas un parler. » Ah bon ? Alors, page 361 :

Presque invariablement, ces vocables comportaient deux ou trois syllabes, dont l'accent tonique portait invariablement sur la dernière [comme en français, soit dit en passant]. Leur emploi encourageait une forme de caquetage à la

fois saccadé et monocorde, c'était précisément le but recherché. L'intention était de rendre la parole, surtout si elle portait sur un sujet qui n'était pas neutre idéologiquement, aussi indépendante de la conscience que possible. Un membre du Parti amené à prononcer un jugement politique ou éthique devait être en mesure de cracher l'opinion correcte, avec l'automatisme de la mitrailleuse qui crache ses balles.

Il me semble qu'Orwell est sans ambiguïté aucune sur le fait que le néoparler se parle. Donc cette objection de ce docte professeur me paraît assez singulière, mais on continue, avec « Mentopolice ». « Mentopolice », c'est un choix que j'ai fait, dont je vais expliquer les ressorts, pour *thoughtpolice* – *thoughtpolice*, qui est la police de la pensée. La raison en est double. D'abord, *thoughtpolice* est un mot très compact et dans le cahier des charges de ce néoparler, le narrateur explique bien qu'il faut des mots extrêmement compacts, minimaux, agglutinés. La « police de la pensée », pour nous, lecteurs de 2018, c'est quasiment une métaphore. Si quelqu'un me fait une remarque parce que j'ai dit quelque chose qui n'est pas politiquement correct, je vais peut-être lui dire : « Ah mais maintenant tu es la police de la pensée ! » Mais *thoughtpolice*, c'est quelque chose d'extrêmement menaçant. *Thoughtcrime*, le crime de pensée, c'est quelque chose de terrifiant parce que, précisément, on ne sait pas très bien où ça se situe, qui peut vous repérer, quand – c'est vrai qu'il y a les télécrans. Mais on a l'impression aussi – ça fait partie des éléments magiques du livre, je dirais – que les sbires de Big Brother sont tellement forts qu'ils peuvent se glisser jusque dans les pensées. Il faut que ce soit quelque chose d'extrêmement menaçant. Donc j'avais plusieurs contraintes : il me fallait un mot court, un mot compact et un mot très menaçant. « Mentopolice » et « mentocrime » me paraissaient satisfaisants. Pourquoi « mento » ? Ça aussi c'est le temps qui passe, c'est l'œuvre du temps, nous voyons toutes sortes de séries où il est questions des mentalistes. Qui sont ces mentalistes (c'est du franglais, je vous l'accorde volontiers) ? Ces mentalistes sont des psychologues, des profilers, qui se glissent dans la pensée du criminel pour le coincer. Je trouvais qu'il y avait quelque chose d'extrêmement magique, inquiétant et menaçant dans cette notion de « mentaliste », très intrusif. C'est vraiment le viol des consciences, il n'y a plus de frontières, il n'y a plus de portes, c'est très inquiétant. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi « Mentopolice » et « mentocrime ». Je me fais une objection, qui est que ça vient du latin et, comme ce néoparler doit être aussi au ras des pâquerettes et bébé, bêta, que possible, c'est un peu savant. Voilà, une autocritique. Sûrement que ceux qui traduiront derrière, puisque le livre arrive dans le domaine public, auront d'autres trouvailles, d'autres solutions – je n'aime pas le mot « trouvaille » parce que ça a un petit côté amateur : « Tiens, j'ai trouvé, c'est super ! » Non, on ne trouve pas par hasard, quand même. Mais voilà l'explication de « Mentopolice ».

Quant à « double penser », -er, et pas -ée, c'est parce que nous n'avons que des infinitifs. Cette catégorie grammaticale n'est pas là par hasard. L'infinitif vient de nulle part, il n'appartient à aucun temps et il n'appartient à aucun sujet parlant, il est impersonnel. On ne peut pas faire abstraction du pouvoir et du sens de la catégorie grammaticale en elle-même. Justement, le métier du traducteur, c'est d'aller chercher la logique interne, la cohérence, et je dirais qu'Orwell était très méthodique.

Je ne pense pas, cependant, qu'il faille considérer « novlangue », « néoparler », « Mentopolice », « mentocrime » comme des concepts, contrairement à ce docte professeur, parce que ce sont plutôt des institutions, ce sont plutôt des dispositifs et des projets. Je ne suis pas sûre qu'Orwell soit un grand producteur de concepts ici. Car en fait, nous sommes bien dans un roman et je pense que nous allons arriver tout à l'heure à cette question : qu'est-ce que c'est que *1984* ? S'il y avait des concepts-clés, ce serait peut-être un traité de philosophie ou ce serait peut-être un essai politique. Or, nous savons très bien qu'Orwell a dit ce qu'il avait à dire sous forme d'essai, sous forme d'ailleurs totalement dénuée d'ambiguïté. Donc ici il s'agit d'autre chose. Et je ne crois pas qu'on soit même dans des concepts-clés. L'essentiel, c'est de respecter la méthode d'Orwell, de s'apercevoir qu'il y a des catégories grammaticales qui font sens, qu'il y a des lois de composition, et d'essayer de les répercuter. Il ne s'agit nullement d'imposer à la conversation courante de nouveaux vocables.

#### MAYA MICHALON

« *1984* est véritablement une œuvre littéraire, et non un simple manifeste antitotalitaire », je vous cite encore une fois. Entrons maintenant dans ce roman. Orwell l'a rédigé au passé, au prétérit, et quand on ouvre votre version, on tombe sur ces premières phrases qui nous retiennent tout de suite : « C'est un jour d'avril froid et lumineux et les pendules sonnent 13:00. Winston Smith, qui rentre le cou dans les épaules pour échapper au vent aigre, se glisse à toute vitesse par les portes vitrées de la Résidence de la Victoire, pas assez vite tout de même pour empêcher une bourrasque de poussière gravillonneuse de s'engouffrer avec lui. » Le texte d'Orwell est au prétérit, vous faites ce choix de le traduire au présent.

#### JOSÉE KAMOUN

C'est une aventure. Et je dirais même que c'est une aventure éditoriale. Ça, c'est plutôt agréable et sympathique, à risques partagés, en somme. Je n'avais nullement l'intention de traduire *1984* au présent. J'étais partie, tranquillement, avec mon passé simple, ne voyant pas d'ailleurs de problèmes particuliers à ce passé simple. Et puis, comme je vous le disais tout à l'heure, le traducteur ne traduit pas des phrases ni des temps, il traduit des effets. Et quand je traduisais au passé simple, ça ne me faisait pas du

tout l'effet que l'anglais me faisait, mais alors pas du tout. J'avais, je labourais, je relisais, ce n'était ni fait ni à faire. Je me disais : « Si c'est pour faire ça, après tout, restons sur la première. » C'était un peu fâché, j'avais déjà signé mais, à la rigueur, je suppose qu'on aurait pu s'expliquer. Et puis un matin, je me suis réveillée – c'est vraiment comme ça – en me disant : « Bon sang, mais bien sûr ! Je vais essayer. »

Évidemment, j'avais conscience du côté quelque peu inhabituel et périlleux de l'opération. Mais enfin, j'ai essayé, et là, oui ! Cette fois-ci, la machine démarrait. Non seulement, elle démarrait, mais elle démarrait plein pot. La deuxième question, c'est : « D'accord, c'est bien, ça marche, mais est-ce légitime ? » Parce que c'est bien gentil, mais à partir de ce principe, ou de cette absence de principe, on n'a qu'à retraduire tout ce qui est au prétérit au présent, et éventuellement ça marchera mieux. Éventuellement. Est-ce licite ? Est-ce légitime, est-ce licite ? La première chose que je voudrais dire, parce que vous n'êtes pas forcément tous traducteurs dans cette salle, et pas forcément tous anglicistes, c'est que le prétérit anglais et le passé simple français ne sont pas du tout sur la même ligne : en anglais, le prétérit est le temps de *tous* les récits, les récits les plus solennels, les plus historiques – les grandes batailles, les sacres des rois –, mais aussi les microrécits les plus triviaux. En français, vous direz : « Dis donc, je suis sorti, le boulanger n'avait déjà plus de pain à cette heure-ci ! » L'anglais, pour dire la même chose, emploiera un prétérit. On voit bien que la distance que crée le passé simple en français, qui est un temps littéraire que plus personne n'emploie à l'oral – s'il fût jamais employé, je ne sais pas, spontanément ; il faudrait s'adresser à un historien de la langue française. Donc là, on est déjà passablement gênés.

Ensuite, vient une autre considération : sommes-nous vraiment dans le passé ? Vous pourriez être surpris de cette question, mais elle n'est pas si bizarre qu'elle n'en a l'air. Parce qu'il y a une autre congruence, c'est la question de l'énonciation : qui nous raconte cette histoire ? Certes, cette histoire est racontée à la troisième personne et elle est située dans la conscience de Winston – ce qu'on appelle la focalisation interne en termes un peu barbares. Dans la conscience du personnage, mais pas dite par lui. Ce n'est pas à la première personne, donc on n'est pas dans un monologue intérieur, mais on flirte dangereusement avec le monologue intérieur. Pourquoi ? Si vous regardez chaque phrase du livre, il n'y a aucune information que le lecteur posséderait et que Winston ne possède pas, c'est-à-dire que tout ce que nous savons, nous le savons par la conscience de Winston. S'il parlait à la première personne, nous saurions tout de la même manière. Ça ne veut pas dire que ça ferait le même effet, ça veut dire que nous aurions exactement les mêmes informations. Il n'y a pas de narrateur supérieur, il n'y a pas de point de vue de Dieu, il n'y a pas un narrateur qui nous dirait : « Pendant ce temps, au ministère de l'Amour,

O'Brien... » Rien de tout ça. Voilà la première chose. La deuxième chose, c'est que cette conscience de Winston vit les événements du récit au jour le jour, à la minute la minute. Bien entendu, il peut avoir des souvenirs – nous allons en parler –, mais il n'y a pas de scène qui, par exemple, soit en flash-back. En somme, nous sommes dans une contemporanéité très forte, nous avançons dans le récit pas à pas et notre lecture est contemporaine du récit. Il est bien tentant d'employer le présent. Et ce qui le rend plus licite – je dis bien *plus* licite –, ce n'est pas seulement cette situation de présence dans la conscience, mais le fait qu'en 1948, en anglais, il est rarissime encore dans la littérature d'employer le présent de narration. Le français le possède, le pratique, je dirais, à géométrie variable, depuis longtemps. L'anglais, très peu. Depuis les années 1960 un peu plus mais, à l'époque, fort peu. Il pouvait le faire mais, s'il l'avait fait, ça aurait été un parti pris stylistique fort. Tandis que le choix du prétérit est un non-choix, tout ce qu'il y a de neutre, on pourrait dire. Voilà les premiers états d'âme. Et, là-dessus, que fais-je ? Eh bien, j'envoie les trente ou cinquante premières pages, dans leurs deux versions, à mon éditrice, en me disant : « Peut-être me répondra-t-elle : “Ah non, vous restez au passé, ça ne va pas aller.” » Et je suis quelque peu fébrile. Au bout d'une semaine, la réponse arrive. En substance, cette réponse, c'est : « Foncez ! » Alors, je fonce. Et vous allez voir ce que ça donne. Déjà, vous avez eu cette ouverture par Maya, et vous pouvez voir ici l'effet que ça fait. Ce n'est pas encore très flagrant, peut-être, sur le premier extrait, mais je vous propose de regarder le deuxième :

Il prit dans sa poche une pièce de vingt-cinq cents. Là aussi, en lettres minuscules et distinctes, les mêmes slogans étaient gravés. Big Brother, dont les yeux, même là, vous poursuivaient. Sur les pièces de monnaie, sur les timbres, sur les livres, sur les bannières, sur les affiches, sur les paquets de cigarettes, partout. Toujours ses yeux qui vous observaient, cette voix qui vous enveloppait. Dans le sommeil ou dans la veille, au travail ou à table, au dedans ou au dehors, au bain ou au lit, pas d'évasion. Vous ne possédiez rien en dehors des quelques centimètres cubes de votre cerveau.

Je suis extrêmement gênée pour ma part par cette dernière phrase, non pas du tout que j'en conteste la traduction comme étant fautive, erronée. Mais, quand l'anglais dit « *you possess nothing* », etc., je n'entends pas du tout « vous ne possédiez rien ». C'est quoi ce « vous » collectif qui est un « on » déguisé en « vous » ? « En dehors des quelques centimètres cubes de votre cerveau », ça ne me dit rien.

Il sort de sa poche une pièce de vingt-cinq cents. Les slogans s'y inscrivent aussi, en minuscules bien nettes, tandis que le côté face est frappé à l'effigie de Big Brother. Et même sur la pièce, il te suit des yeux. Sur les

pièces, les timbres, la jaquette des livres, sur les banderoles, les affiches, les paquets de cigarettes, partout. Partout ses yeux te suivent, partout sa voix t'enveloppe. Dans la veille comme dans le sommeil, au travail comme à table, dedans comme dehors, au bain comme au lit, tu ne lui échapperas pas. Tu n'as rien à toi, sinon quelques centimètres cubes au fond de ton crâne.

Là, j'entends mieux, ça m'inquiète plus. Et je comprends bien que c'est à moi que ça s'adresse : « *tu n'as rien* ». Alors que la combinaison du « vous » et de l'imparfait fait que je m'éloigne complètement de la violence du texte original, en vérité.

#### MAYA MICHALON

Oui, vous dites que les phrases d'Orwell sont comme des flèches décochées, et que vous cherchez cette vivacité et cette rapidité de la flèche. C'est un roman sur le temps, de différentes manières, mais aussi par le fait que le passé est sans cesse réécrit, recomposé, que le futur est incertain, flou et presque absent et que c'est finalement un roman qui se passe uniquement au présent, il n'y a que le présent qui se déroule. Les deux autres temps sont très flous.

#### JOSÉE KAMOUN

Vous avez tout à fait raison de poser le problème en ces termes. Quel est le présent de *1984* ? Ce livre – nous le rappelons, c'est un roman – entretient des rapports singuliers et extrêmement divers avec le temps. Il est vraiment au centre de la recherche de ces Assises, « Traduire le temps ». Orwell, comme vous le savez peut-être, avait intitulé son roman *1948*. Son éditeur, un peu effaré, lui propose de retarder l'échéance. « Qu'à cela ne tienne », dit Orwell. Il permute les chiffres et ça donne *1984*. Mais c'est quand même très très intéressant et ça va m'amener aux révélations fracassantes de l'appendice, qui ne sont pas celles qu'on croit. Il situe son roman en 1984, c'est-à-dire qu'il le situe dans une période de temps dont il peut penser raisonnablement que les premiers lecteurs la connaîtront. Viendront des lecteurs qui, en 1984 et au-delà, se diront : « Ah, ce n'est pas arrivé, finalement ! » Nous avons ces grandes prédictions à la Paco Rabanne, « la fin du monde est pour demain », elle est prévue pour 1999, etc. Et « Tiens, finalement, 1984, ce n'était pas grave ! » C'est une autre question. Mais c'est pour dire que 1984 n'est pas la date d'écriture, n'est pas la date de composition, n'est pas la date de publication et n'est plus la date de lecture. Donc nous avons déjà ce rapport assez problématique au temps. Au fait, si certains n'ont pas lu le livre, je vais mettre là sur ma tête cette sorte de gyrophare qu'on trouve dans les blogs : *spoil ! spoil ! spoil !* Je vais être obligée de dire des choses qui vous laisseront deviner le dénouement. J'invite ceux qui ne l'auraient pas lu et qui seraient amateurs de suspense à sortir sur la pointe des pieds parce que je risque de gâter non pas votre plaisir, mais votre angoisse.

Donc, ce rapport extrêmement feuilleté au temps qu'on a dans *1984* : car *1984*, en même temps, n'est pas en tant que récit un éternel présent. Naturellement, même si le régime confisque la mémoire collective en retouchant sans cesse les archives – on retouche le passé pour qu'il corresponde aux attentes du présent et éventuellement au futur : si Big Brother avait prévu que telle victoire serait remportée et qu'en réalité les armées perdent, il est d'ailleurs très rare qu'on l'admette, mais les journaux seront *a posteriori* réécrits pour que Big Brother ait pu prédire la vérité. C'est comme ça que ça fonctionne. Donc ça c'est le rapport de ce régime à la mémoire collective. Il s'ensuit que la mémoire individuelle et singulière est largement perturbée. À un moment donné, Winston dit que les souvenirs du passé sont en lumière crue mais sur un fond noir. Mais oui, il n'y a pas de fond puisqu'on ne peut plus savoir quand exactement ça s'est passé. Ce n'est pas la question de quand comme date mais de quand comme circonstance : avec qui étions-nous ennemis ? Contre qui étions-nous en guerre à cette époque-là ? Et justement tout est trafiqué en permanence, falsifié, réécrit. Du coup, même la mémoire du sujet devient problématique car elle ne peut plus s'ancrer dans la mémoire sociale. On a une mémoire perturbée, ce qui ne veut pas dire qu'on n'a pas de mémoire du tout. Et vous allez voir qu'au cours du roman, la mémoire revient à Winston. On a d'abord des rêves, qui lui suggèrent que peut-être il a eu des rapports difficiles, empreints de culpabilité, avec sa mère et sa sœur. Ça va ré-émerger de façon de plus en plus claire et, à partir du moment où Winston rencontre Julia, et se met à avoir une vie personnelle et une vie érotique, il est en passe d'effectuer son remembrement dans tous les sens du terme. J'emploie volontiers ce jeu de mots : il se remembre. Sauf que ça ne va pas marcher pour les raisons que l'on va voir, puisque ce vieux brocanteur n'est pas vieux et n'est pas brocanteur, mais qu'il est bel et bien un agent de la Mentopolice. Ce remembrement impossible fait partie aussi, bien entendu, de tout ce bégaiement de l'histoire. C'est un rapport au temps qui est très particulier et que le présent permet, peut-être, de déployer de manière un peu plus claire que le passé simple, qui nous entraînait dans des cascades d'imparfait et de plus-que-parfait, qui avaient tendance à brouiller l'image, je dirais.

#### MAYA MICHALON

Dès le début du roman, Winston doute lui-même de l'année dans laquelle se déroule son histoire, puisqu'il commence son journal le « 4 avril 1984 », et le texte dit : « Pour commencer, il n'est même pas sûr d'être en 1984. » Donc le lecteur, d'emblée, s'appuie sur une donnée fragile, mouvante et il est empreint de doute. On est tout de suite dans cette espèce d'apesanteur, à se dire : « Est-ce qu'on est vraiment à ce moment-là ou pas ? », et ça dure tout le roman.

JOSÉE KAMOUN

J'aime beaucoup votre expression, « apesanteur ».

MAYA MICHALON

Vous, vous dites « hors sol ».

JOSÉE KAMOUN

Oui, mais je préfère « apesanteur ». C'est bien plus élégant, diraient nos amis dont je parlerai tout à l'heure – ceux qui veulent assigner Gallimard devant les tribunaux ou presque. C'est un roman en apesanteur, d'autant plus que, si on n'est pas très sûrs de quand, on est un peu plus sûrs d'où. Ça se passe à Londres. Même Londres n'a pas changé de nom, c'est assez intéressant. Et c'est un Londres postapocalyptique, pourrions-nous dire. C'est un Londres d'après-guerre, dont il y a des descriptions absolument fascinantes. Londres des gravats, des débris, Londres des bombes qui explosent on ne sait pas pourquoi, envoyées on ne sait par qui exactement... C'est un Londres sinistré, ravagé, fantomatique, spectral, où subsistent des vestiges du passé qui ont perdu leur sens, les églises sont recyclées en musées de la Propagande... Et, vous allez voir à quel point Orwell écrit surtout un roman, il y a une comptine dont les premiers vers vont apparaître, c'est : « Orange et citron disent les cloches de Saint-Clément / Quand me paieras-tu disent les cloches » d'un autre clocher, etc. Chaque personnage du roman – Winston, le brocanteur, Julia, O'Brien – possède un couplet de cette comptine et on va les ajouter. Et à mesure que ces couplets s'ajoutent, Winston entend dans sa tête les cloches de Londres, qu'il n'a jamais entendues de sa vie. On voit là aussi les résurgences mémorielles apparaître sous des formes purement romanesques et littéraires. Cette comptine elle aussi est à mettre sur la liste des éléments magiques du roman. Elle se termine par : « Voici une chandelle pour monter dans ta chambrette et voici le couperet qui te coupera la tête. » Elle annonce une menace définitive : ça va mal finir, on va te couper la tête. Souvent, les comptines des enfants sont inquiétantes, mais il faut en effet attendre le dernier couplet pour qu'on le comprenne. Donc il y a toute cette avancée déceptive vers une vérité qui est connue depuis le début probablement, et que l'on ne veut pas voir. Voilà comment la mémoire fait son chemin et voilà pourquoi vous avez tellement raison de dire que c'est un roman en apesanteur. On ne sait pas, finalement, quand ça se passe. On a l'impression de flotter. Et je trouve que le présent traduit beaucoup mieux cette incertitude, ce flottement, ce largage des amarres que le passé simple qui, d'une certaine manière, certifie que les faits se sont produits. Je ne veux pas dire que tout ce récit va être annulé par ce à quoi nous arrivons maintenant, et qui est l'appendice, et qui est très important mais pas pour les raisons qu'on a crues.

MAYA MICHALON

L'appendice, c'est ce chapitre qui arrive à la fin du roman. On sort de l'histoire de Winston et quand on l'ouvre, il est écrit à un autre temps.

JOSÉE KAMOUN

On va le regarder. Les italiques sont de moi : « On comptait que le néoparler finirait par supplanter l'obsoparler (ou langue standard, selon *notre* propre terminologie). » Attendez, stop, tout le monde se fige. « *Notre terminologie* » ? Mais c'est la première fois qu'on voit apparaître une première personne ! Tout le roman est à la troisième personne. Qui est en train de dire « notre » ? Winston, depuis qu'il aime Big Brother ? Improbable. O'Brien ? Ça n'a pas l'air d'être son style.

En attendant, il gagnait du terrain régulièrement, tous les membres du Parti tendant à introduire davantage de ses vocables et de ses structures dans leurs phrases de tous les jours. La version usitée en 1984 [...] n'était que provisoire et contenait encore de nombreux mots superflus et formations archaïques appelés à disparaître ultérieurement. La version qui *nous* intéresse ici est celle, finale et aboutie, qui apparaît dans la Onzième Édition.

Et, un peu plus tard, on a : « serait à peine compréhensible pour un locuteur anglais de *notre* époque ». Voilà un appendice de nature à perturber nos circuits ! Quelqu'un parle, qui de toute évidence n'est pas Winston, et on n'avait pas de narrateur s'exprimant en sa propre personne auparavant. Qu'est-ce qui se passe ? On était déjà désorientés dans le temps, mais notre désorientation culmine, dirais-je. Margaret Atwood – après tout, c'est une lectrice qui est aussi autorisée que d'autres – nous dit ceci, mais il y a longtemps que je le pense de toute façon : « 1984 a une coda, et cette coda, c'est une note sur le néoparler, qui est la langue développée pour éliminer la pensée, pour rendre impossible de penser. » Alors, en fait, ce qui se passe, c'est qu'on nous dit dans l'appendice : « À un moment donné – lequel, nous l'ignorons parfaitement –, ce régime totalitaire s'est effondré et le projet du néoparler n'est pas allé à son terme, et l'Angleterre parle toujours anglais. » Ce que nous pouvons constater, puisque nous sommes en 2018. C'est encore un « tour d'écrou », pour employer une autre référence. Et ce que je trouve extraordinaire, c'est ce que dit Margaret Atwood : « *The end of 1984 is written in standard English in the past tense.* » « *In the past tense* » ! Margaret Atwood découvre que la fin est écrite « *in the past tense* » ! C'est tout le texte qui est écrit au prétérit ! Mais elle le lit au présent. Et elle voit bien que l'appendice, en revanche, est au *past tense*. Il n'y a pas un critique qui a remarqué que j'avais traduit l'appendice au passé simple. Il n'y en a pas un. CQFD.

MAYA MICHALON

Je tiens à évoquer encore un point à travers deux exemples. Commençons par votre choix d'utiliser le tutoiement, notamment pour cette phrase-clé dans le texte, « *Big Brother is watching you* », que vous traduisez par « Big Brother *te* regarde ». Et, un peu plus loin dans le texte – pour que vous commentiez les deux –, Julia glisse un papier dans la main de Winston. Après avoir chuté, il la relève, elle lui glisse – très discrètement, évidemment, vu les dangers que cela représente – un petit papier sur lequel il est écrit « *I love you* », « Je t'aime », avec un tutoiement. J'aimerais vous entendre sur ce choix très précis des deux tutoiements, qui ont sans doute un rôle différent.

JOSÉE KAMOUN

C'est vrai, mais de toute façon ce tutoiement est la plupart du temps un non-choix parce que, de la même façon que j'ai un original à traduire, le Parti communiste ne m'a pas attendue avant d'imposer le tutoiement à ses membres. Les membres du Parti communiste se tutoient, point barre. On n'imagine pas une seconde qu'ils se disent « vous ». Comment voulez-vous dire « camarade, vous... » ? Certes, l'anglais s'en fiche puisqu'il est dans *you*. Mais Orwell lui-même était très conscient de l'importance de ce « tu », car quand il combattait en Catalogne, il remarquait qu'à mesure que la guerre s'enlisait, etc., le « tu » qui avait été de rigueur au début commençait à se raréfier. Donc ce « tu » est tout à fait normal. Entre membres du Parti, on se tutoie. Ce n'est pas un choix, ce n'est pas une modernisation du texte, je ne l'ai pas fait pour faire « djeuns », pas plus que le présent – quelle idée farfelue ! Je l'ai fait parce que c'est la seule solution. C'est un non-choix. J'aurais pu garder « Big Brother vous regarde ». Après tout, on peut le comprendre comme un pluriel. Je pense que comme il est question du viol des consciences, de s'infiltrer à fond dans la conscience du sujet, le « tu » était beaucoup plus violent. Big Brother te regarde toi, pas tout le monde, pas tout le groupe, toi. C'est beaucoup plus inquiétant.

MAYA MICHALON

Il y a un autre aspect du texte à travers lequel vous n'avez certainement pas voulu faire « djeuns » mais simplement redonner ce caractère familier à certains échanges dans le roman : je veux parler de toutes les scènes qui concernent le milieu populaire, ouvrier, qu'Orwell a d'ailleurs longtemps fréquenté, qu'il connaissait très bien. Et certains dialogues sont traduits d'une manière beaucoup plus orale que dans la précédente version. Je cite un exemple, c'est notamment à travers la voix de Julia que cela s'entend : vous avez traduit « *I couldn't care less* » d'Orwell par « Je m'en fous pas mal », là où la précédente traduction avait choisi « Cela ne pourrait pas m'être plus égal » (*rires*).

JOSÉE KAMOUN

Je vois que vous riez, vous allez rire encore plus. Vous allez rire encore plus en contexte.

– J’ai trente-neuf ans, dit Winston à Julia, qui en a vingt-cinq et qui est fort charmante. J’ai trente-neuf ans, une femme dont je ne peux pas me débarrasser, j’ai des varices, j’ai cinq fausses dents.

– Je m’en fous pas mal.

Vous comprenez bien que tout ce qu’il y a de défi érotique dans cette phrase ne peut pas passer autrement. « Cela ne pourrait pas m’être plus égal », j’aime beaucoup, mais enfin je n’entends pas de défi érotique dedans. J’entends *I couldn’t care less* : « Je m’en fous pas mal et on va le faire maintenant. » C’est le cas, je ne brode pas.

MAYA MICHALON

Cette oralité-là, c’était une manière pour vous, sans doute, de revaloriser toute la puissance littéraire de ce texte. *1984* a été retenu très souvent pour son ton très politique. Il n’est absolument pas occultable, mais Orwell explore différents registres : on peut avoir des passages très oniriques, très sensuels et aussi très familiers. Une occasion aussi pour vous de rééquilibrer ce roman vers ce côté totalement romanesque et œuvre littéraire ?

JOSÉE KAMOUN

Oui, et effectivement, j’y tiens autant que vous. Et quant à faire parler les prolétaires comme des prolétaires, ce n’est pas moi qui l’ai inventé, c’est Orwell. Ils ne parlent pas du tout dans le livre comme O’Brien ou comme Winston. J’ai eu une plainte indignée des ayants droit de Mme Audiberti : « Croyez-vous que les prolétaires se tutoient ? » Autrement dit, on décèlerait peut-être de ma part une attitude bourgeoise et méprisante qui se trahirait par le choix de les faire se tutoyer. Oui, je crois que quand ils disent « je m’en fous », « mes fesses », ces niveaux de langue sont présents chez Orwell. Quant à Orwell, pour avoir lu sa correspondance, je sais qu’il avait des empoignades avec ses éditeurs qui ne voulaient pas laisser passer le mot de quatre lettres en anglais, vous savez lequel. Donc Orwell n’avait pas envie de se faire châtrer la langue, même s’il était obligé de se débattre pour imposer un minimum. Je ne pense pas avoir trahi les différences de registre, dont vous parlez à juste titre, car il y a des registres poétiques, lyriques, argotiques... Il y a tout, il y a de la violence, il y a de la sensualité, et surtout, chose dont on ne parle presque jamais, il y a de la magie, du mystère, il y a de l’élégie dans ce roman. Pourquoi nous sommes si pris par ce roman ? D’abord parce qu’il joue avec nos terreurs archaïques, le fait d’être arrêté, torturé pour qu’on avoue quelque chose que l’on ne sait

pas. Je crois que c'est une angoisse qui est commune à beaucoup de gens. Ça nous arrive de faire des cauchemars là-dessus, donc Orwell nous prend, il nous emmène dans la salle 101. Pour ceux qui n'ont pas lu le roman, la salle 101, c'est la salle de torture où est représentée « ta pire angoisse ». Se passera dans la salle 101 le pire qu'il puisse vous arriver dans vos pires cauchemars.

MAYA MICHALON

Une phrase dit : « Tout le monde sait ce qui se passe dans la salle 101. »

JOSÉE KAMOUN

« Tout le monde sait ce qui se passe dans la salle 101. » Ça glace le sang, quand même, une phrase pareille. On a ça, bien entendu, dans le roman, mais on a aussi un traitement de la mémoire qui est tout sauf univoque. La mémoire n'est pas seulement quelque chose qui est confisqué par le Parti. Le retour de la mémoire n'est pas seulement un acte de rébellion contre le Parti. Le retour de la mémoire, c'est aussi le retour du refoulé. Les souvenirs que Winston entretient sont des souvenirs où il a mangé tout le chocolat de sa mère et de sa sœur et où il s'est conduit en égoïste fieffé, et il a d'abominables remords. Le premier souvenir qu'il couche sur le papier, c'est d'être monté avec une prostituée au fond d'une ruelle. Ce retour du refoulé, c'est aussi un retour du refoulé très victorien, c'est le corps qui se met à refaire surface et la mémoire qu'il garde des bonnes choses, comme le goût du chocolat, va aussi ressortir. Donc c'est tout sauf un roman qui serait une pure démonstration. Il y a du plus partout. Il y a du plus affectif, il y a du plus érotique et il y a du plus magique.

Je voudrais vraiment parler de ce plus magique, pour faire craquer aux coutures l'image que nous avons de *1984*. Deux exemples, des rêves prémonitoires. Parce que si nous sommes en apesanteur, c'est qu'il n'y a pas non plus qu'une relation au passé, il y a des prolepses qui sont inexplicables. Avant de rencontrer O'Brien, personnage qui l'attire beaucoup – c'est le mot employé, c'est une relation très équivoque entre ces deux hommes –, dans son rêve, peut-être sept ans auparavant, si tant est qu'on puisse parler en années, Winston a entendu cette phrase dite par la voix d'O'Brien : « Nous nous retrouverons dans un lieu où il n'y a pas de ténèbres. » Ironie, on pourrait penser que ce sont les lendemains qui chantent, mais ce sont les géôles du ministère de l'Amour, qui sont d'un blanc aveuglant. On ne nous expliquera jamais comment Winston a pu anticiper la rencontre avec O'Brien. Une autre rencontre qui est anticipée par un rêve, c'est celle avec Julia, puisqu'il rêve de cette fille qu'il trouve détestable et à qui il a l'intention de fracasser le crâne s'il le peut, Julia donc, la prétendue chaste Julia avec sa ceinture rouge des ligues antisexe, il rêve qu'il la voit dans un paysage agreste, dans des prairies vallonnées, avec une rivière qui coule

sous les saules et des chevesnes dans les trous d'eau. Et c'est ce qui va se passer. On ne nous expliquera jamais pourquoi. Comment cette boutique de brocanteur, qui n'est pas un brocanteur, se trouve dans cette rue où Winston, au hasard de ses pas dans les quartiers pouilleux, va se trouver un jour, comment cette boutique a pu être disposée là comme un appât ? On n'en saura jamais rien.

C'est un roman inclassable. Son traitement de la mémoire, son traitement du corps – c'est extrêmement puissant, le traitement du corps, le corps qui est malingre, qui est dans un monde pénurie au début, qui ne mange pas très bien, qui boit beaucoup trop, qui fume mal et qui, bien entendu, ne fait pas l'amour, ce corps qui va être ressuscité, qui va revenir à la vie avec Julia, qui va être réduit à néant, pulvérisé par la torture, et qui réparât à la fin... C'est fondamental ce discours sur le corps, il va bien au-delà du contexte politique. Ça ne nous est pas donné en prime, parce que je ne pense pas qu'il s'agisse d'un essai, d'un pamphlet politique, qui serait enrobé comme l'amande de la dragée dans du sucre, dans le sucre d'une intrigue. Et ce n'est pas non plus le contraire : Winston et Julia, situation hollywoodienne, nos amis parviendront-ils à s'aimer malgré le totalitarisme ? Non. C'est tout ça et bien plus encore. S'il y avait des raisons de lire et de relire *1984*, je dirais que c'est une œuvre envoûtante parce qu'inclassable, avec des tonalités infiniment différentes, des couleurs, des ambiances, des niveaux de langue, des registres, qui vont du plus ténu, du plus délicat, du plus sensuel et euphorique au plus brutal, violent, angoissant.

MAYA MICHALON

L'heure tourne. Est-ce que vous voulez bien finir par deux pages de lecture, Josée Kamoun, pour nous faire entendre votre texte ? Peut-être le passage de la torture, puisque ce sont vos derniers mots ? Et que ce sont mes scènes préférées !

JOSÉE KAMOUN

Oui, alors c'est vrai que vous avez fait des aveux tout à fait inquiétants que je n'avais pas sollicités, même en salle 101 !

MAYA MICHALON

Je lui racontais en préparant cette rencontre que j'adorais les scènes de torture dans la littérature.

JOSÉE KAMOUN

Moi j'allais lire la scène érotique sur le sentier aux jacinthes, mais vous aurez la torture. Maya, c'est votre responsabilité. Donc il est torturé par O'Brien, qui en a fini avec la torture et qui lui dit :

– Allez, va te mettre entre les faces du miroir, tu te verras aussi de profil.

Il [Winston] s'est arrêté parce qu'il a pris peur. Un squelette voûté et grisâtre venait à sa rencontre. Sa physionomie est effroyable en elle-même, et pas seulement parce qu'il se reconnaît. Il s'approche du miroir. La créature semble projeter la tête en avant parce qu'elle avance courbée. C'est une tête de repris de justice, front bosselé, crâne déplumé, nez crochu, pommettes tavelées au-dessus desquelles les yeux ont une expression farouche, aux aguets. Les joues sont couturées, les lèvres rentrées. Assurément, c'est son visage, mais il lui semble avoir changé davantage au-dehors qu'au-dedans. Les émotions qui s'expriment ne sont pas celles qu'il a vécues. Il est devenu un peu chauve. Au début, il a cru qu'il grisonnait, mais c'est seulement son cuir chevelu qui est gris. Mis à part ses mains et le cercle de son visage, son corps est tout gris sous une couche de crasse qui paraît incrustée depuis des lustres. Ici et là, sous la saleté, il a des cicatrices encore rouges au niveau de sa cheville, l'ulcère variqueux fait une bosse enflammée où la peau se desquame. Mais le plus effarant, c'est sa maigreur. Sa cage thoracique n'est pas plus large que celle d'un squelette, ses jambes ont tant fondu que le genou est plus gros que la cuisse. Il comprend pourquoi O'Brien lui a dit de se regarder de profil. Sa colonne vertébrale présente une voussure spectaculaire. Ses maigres épaules se projettent en avant de sorte que la poitrine paraît creuse, le cou décharné ploie sous le poids du crâne. À l'estime, il jurerait que c'est le corps d'un homme de soixante ans, miné par une maladie pernicieuse.

– Il t'est arrivé de penser que mon visage, le visage d'un membre du Parti Intérieur, est vieux et usé. Que dis-tu du tien ?

O'Brien attrape Winston par l'épaule et le fait pivoter face à lui.

– Regarde dans quel état tu es. Regarde cette crasse immonde qui couvre tout ton corps. Regarde la saleté entre tes orteils. Regarde cette infecte plaie purulente sur ta jambe. Tu pues comme un bouc, tu le sais ? Tu as sans doute cessé de t'en rendre compte. Regarde comme tu es maigre. Tu vois ? Je fais le tour de ton biceps entre le pouce et l'index. Je pourrais te briser la nuque comme on casse une baguette. Tu sais que tu as perdu vingt-cinq kilos depuis que nous t'avons pris en main ? Même tes cheveux tombent par poignées. Regarde !

Il tire dessus et en arrache une touffe entière.

– Ouvre la bouche. Neuf, dix... Il te reste onze dents. Tu en avais combien quand tu es arrivé ? Et les rares qui te restent tombent toutes seules. Tiens, regarde.

Il saisit une des dents de devant entre son pouce et son index puissants. Winston ressent un élanement douloureux dans la mâchoire. O'Brien vient de lui arracher une incisive branlante. Il la jette à travers la cellule.

– Tu es en train de pourrir sur pied, tu pars en morceaux. Qu'est-ce que tu es ? Un sac d'ordures. Maintenant, retourne-toi et regarde-toi dans la

glace. Tu la vois, cette chose qui te fait face ? C'est le dernier homme. Si tu es humain, telle est l'humanité. Allez, rhabille-toi. »

*(Applaudissements.)*

MAYA MICHALON

Merci beaucoup, Josée Kamoun. Je voudrais saluer évidemment votre travail, dont vous avez si bien parlé, le travail des éditions Gallimard et saluer la présence de l'éditrice ici, et vous souhaiter une bonne fin de journée. C'était *doubleplusbon* de vous entendre, Josée Kamoun. Merci beaucoup. Nous regrettons de ne pouvoir entendre vos questions, mais nous ne pouvons prendre trop de retard. Merci de votre compréhension, bon après-midi !

*(Applaudissements.)*

## LES GARDIENS DU TEMPS : LA PAROLE AUX CORRECTEURS

*Table ronde animée par Maya Michalon,  
avec Patricia Duez, Olivier de Solminihac et Delphine Valentin*

MAYA MICHALON

Bonjour à tous, bonjour à toutes. Bienvenus, merci d'être venus si nombreux et merci au théâtre de nous accueillir. Nous avons le privilège d'avoir un temps d'échange et de discussion avec nos trois invités, qui ont un métier bien précis, bien particulier. Je vais vous les présenter puis nous nous entretiendrons avant de vous donner la parole si le temps nous le permet. Bonjour et bienvenue à tous les trois, Olivier de Solminihac, Delphine Valentin et Patricia Duez, qui est assise à mes côtés.

Patricia Duez – vous me corrigerez si je me trompe –, vous avez suivi des études d'économie, travaillé pendant une dizaine d'années comme chargée de mission au parc de la Villette et à la cité de la Musique, puis comme chef de projet dans une agence de scénographie d'exposition. Vous avez ensuite développé plusieurs projets de films documentaires, comme auteure et réalisatrice, avant de prendre la voie de l'édition en rejoignant les éditions Verticales, au début des années 2000. Aujourd'hui, vous collaborez aussi bien en littérature française qu'étrangère avec le Seuil, l'Olivier, Flammarion, Stock ou encore Buchet-Chastel en tant qu'éditrice free-lance, préparatrice de textes et relectrice de traductions. Vous avez aussi traduit plusieurs romans jeunesse de Mary Hooper et Sonya Hartnett, publiés aux éditions des Grandes Personnes.

Delphine Valentin, de votre côté, après des études littéraires, vous avez commencé votre chemin professionnel comme secrétaire de rédaction pour la revue *Autodafé*, du Parlement international des écrivains. Depuis 2004, en free-lance, vous lisez, corrigez et éditez des manuscrits pour Actes Sud, Denoël ou encore Rivages, et vous vous êtes lancée dans la traduction de l'espagnol d'œuvres de Guadalupe Nettel, Tomás González, Carlos Bernatek ou encore Eduardo Mendoza, l'écrivain barcelonais. Depuis un an, vous enseignez la traductologie à l'université Jean-Monnet, de Saint-Étienne. Olivier de Solminihac, bienvenue à vous aussi. Vous êtes l'auteur

de quatre romans aux éditions de l'Olivier – il se trouve que j'en avais quelques-uns dans ma bibliothèque donc je suis venue avec, notamment *L'Homme au fond*, qui date de 2015 –, et d'une vingtaine de livres pour la jeunesse, parmi lesquels *Les Étrangers*, coécrit avec Éric Pessan, paru cette année aux éditions de l'École des Loisirs, et l'album *La Rivière*, avec des images somptueuses de Stéphane Poulin, aux éditions Sarbacane. C'est votre troisième collaboration avec cet illustrateur, québécois, je crois. Vous travaillez depuis une quinzaine d'années comme correcteur ou rédacteur pour différentes maisons, dont Stock, l'Olivier ou encore l'École des Loisirs. Vous avez aussi accompagné l'établissement des traductions en français d'ouvrages d'Aharon Appelfeld, Raymond Carver, Alice Munro ou encore Isaac Bashevis Singer. Vous vivez à Lille, où vous êtes né, et vous travaillez pour l'association L'Escale des lettres à la programmation de la manifestation Lettres nomades, entre autres. Ça va, je n'ai pas fait de fautes (*rires*) ?

Voilà, c'est la première fois que les Assises de la traduction littéraire donnent la parole aux correcteurs. Moi, ça fait quatorze ans que je fais ce métier, et c'est la première fois que j'ai l'occasion de m'entretenir avec des correcteurs, c'est la première fois qu'ils parlent de leur métier de correcteur en public, et j'imagine que, dans la salle, vous n'avez pas non plus vécu cette expérience dix fois. Nous allons donc partager ensemble cette première fois.

Peut-être commencer par définir ce métier. C'est un métier de l'ombre, un métier que l'on connaît peu dans le grand public, et parfois que l'on connaît mal même quand on est de la partie. Comment est-ce que, vous, vous vous présentez ? Comment parlez-vous de votre métier, avec quels mots ? Dans mon introduction, j'ai pu dire « relecteur de textes », « correcteur », « rédacteur »... Quels sont les termes que vous employez, vous ? Et comment définissez-vous votre métier ? Peut-être commencer avec vous, Patricia ?

PATRICIA DUEZ

Bonjour. Alors, justement, je commencerai par dire que je ne me considère pas comme une correctrice. Même le titre de la rencontre d'aujourd'hui, « Les gardiens du temps », je trouve que c'est un très joli titre mais je ne me considère pas comme une gardienne. J'y vois une idée de défense, de protection, de surveillance, sans compter qu'il a été aussi dit dans la petite présentation des Assises qu'on était peut-être les « terreurs » des auteurs ou des traducteurs.

MAYA MICHALON

C'est parce qu'on a tous relu Orwell : *1984* nous poursuit, jusque dans le programme !

PATRICIA DUEZ

Oui, c'est ça, on est marqués ! Pour moi, c'est vraiment important de me distancier de cette vision des choses. Je dirais que je me considère plutôt comme l'accompagnatrice d'un auteur ou d'un traducteur. Je dis ça parce que je travaille en littérature française et étrangère, mais en fait c'est le même rapport qui est en jeu à chaque fois, c'est un rapport au texte avant tout. Je suis donc quelqu'un qui va aider l'auteur à aller au plus loin qu'il est possible dans son texte. Ça va passer par une lecture très immersive, pour essayer d'approcher ce qui est particulier et singulier à chaque texte, à chaque auteur. Quelquefois il n'y a pas grand-chose à faire, tout est toujours très particulier à chaque texte. En tout cas, mon objectif, mon envie, c'est de cheminer ensemble au plus loin vers le perfectionnement du texte.

MAYA MICHALON

Du coup, c'est plutôt « aux côtés de » que « face à » ou « contre ».

PATRICIA DUEZ

Exactement. Il n'y a surtout pas de « contre » ni d'opposition ni de bagarre. Après, on peut discuter, mais ce n'est pas du tout pour imposer et être la gardienne de la règle en disant : « On dit ça comme ça et ce n'est pas comme ça, souvenez-vous de ce que vous avez appris à l'école... » Ce n'est pas du tout dans cet ordre des choses-là.

MAYA MICHALON

On va revenir sur ce que recouvre ce métier, mais vous entendre d'abord tous les deux aussi. Olivier, comment définiriez-vous votre métier ?

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Je suis tout à fait d'accord avec ce que vient de dire Patricia. Quand on prononce le terme de correcteur, ce qu'on entend c'est que le correcteur est un méchant.

MAYA MICHALON

Il était temps qu'on vous entende (*rires*) !

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Il est du côté du prof, du moraliste, de la règle, alors que ce n'est que marginalement que l'on joue ce rôle-là. On est là, comme le disait Patricia, pour établir le texte, le faire surgir dans ce qu'il a de meilleur et non pas pour dévaloriser un travail qui aurait été présenté. Donc on est un avocat du texte, y compris d'ailleurs sur des textes de sciences humaines ou autre, des textes ou des thèses que l'on n'aurait pas forcément envie de défendre soi-même. On n'est pas des censeurs non plus, seulement on doit pousser

l'auteur dans ses retranchements, c'est-à-dire faire en sorte que tout son texte soit pensé, qu'il n'y ait pas d'impensé. L'intervention du correcteur, du préparateur de copie, consiste beaucoup à questionner. Le correcteur, ce n'est pas celui qui sait, c'est celui qui questionne. Et, à ces questions-là, l'auteur – ou le traducteur, si on parle de traduction – a parfois, et même souvent, déjà réfléchi, fait des choix. Il peut arriver que ces choix ne soient pas complètement cohérents sur la longueur du texte. Il y a une question de cohérence interne du texte. Et il peut arriver aussi, sur certains aspects, que quelque chose soit impensé, qu'on soit aveugle à son propre texte. J'en parle d'autant plus facilement que, auteur moi-même, il m'arrive de voir qu'un correcteur a remarqué une chose et je me dis : « Pourquoi n'y ai-je pas pensé ? » ou « Pourquoi je n'ai pas vérifié cela ? ». Donc on est aux côtés et on va essayer de comprendre le texte dans tout ce qu'il a à exprimer.

DELPHINE VALENTIN

Je n'ai pas grand-chose à ajouter. Tu as parlé de « faire surgir le texte » ; j'avais l'impression avant de commencer ce métier que ça, c'était le travail de l'éditeur. Je pense que le métier de correcteur est aussi varié que les textes et les maisons d'édition pour lesquelles on travaille. Il y a un rapport au texte très divers, selon le moment où il arrive dans la maison, son état d'avancement, les étapes précédentes. Être correcteur, ça peut aussi correspondre à un travail de préparation du texte. Préparer une copie, ce n'est pas la même chose que corriger des épreuves.

MAYA MICHALON

Il s'agit alors de préparer le texte avant de le soumettre à l'éditeur ?

DELPHINE VALENTIN

Normalement, l'éditeur l'a lu – normalement. C'est le travail de fond. Ensuite il y a plusieurs étapes qui vont jusqu'à la correction de secondes épreuves, ce qui implique un rapport au texte très différent. Je pense effectivement que le correcteur n'est pas un psychopathe, ce n'est pas un gratte-papier psychopathe, il ne va pas traquer la faute, mais il y a un vrai travail d'enquête. Ce que j'ai beaucoup aimé à mes débuts dans ce métier et encore maintenant, c'est l'idée, oui, presque d'enquête, pour aller comprendre chaque terme, pourquoi il est choisi, et s'il nous paraît étrange à la lecture, est-ce que c'est une étrangeté voulue ou pas. On ne doit pas adapter le texte à une norme, il y a une part de ressenti, ce qui rend parfois difficile le rapport à l'auteur, parce qu'on n'a pas tout le temps les mots pour expliquer, ce n'est pas théorique.

MAYA MICHALON

C'est assez instinctif.

DELPHINE VALENTIN

Il me semble, oui. Et c'est la part la plus difficile à partager.

MAYA MICHALON

Vous avez des termes beaucoup plus larges que le terme de correcteur, mais on se voulait à dessein précis pour que, justement, il y ait une discussion sur la définition de ce métier. Vous avez évoqué l'intitulé de la rencontre, « Les gardiens du temps ». Il y a quand même cette notion qui apparaît à un moment donné dans votre métier – Delphine, je crois, l'évoquait dans nos échanges lorsqu'on préparait cette rencontre –, celle de « gardien du temps », avec des délais, aussi, qui se sont accélérés. On est tous soumis à une pression, traducteurs comme correcteurs, éditeurs et auteurs, il y a une accélération du temps. Vous êtes souvent en fin de chaîne avant l'imprimeur. Comment est-ce que ça joue, qu'est-ce que ce rapport au temps impose à vos pratiques ?

DELPHINE VALENTIN

Effectivement, j'ai l'impression qu'il y a eu une accélération. Les délais sont vraiment de plus en plus courts, enfin, en ce qui me concerne, au sein d'une même maison d'édition. Avec en plus – je ne voudrais pas non plus donner une image trop négative de la façon dont le travail se passe – un resserrement : avant il y avait éditeur, préparateur de copie, premier correcteur, deuxième correcteur. Or, aujourd'hui, j'ai parfois l'impression d'arriver sur épreuves et d'avoir un texte dont je suis la première lectrice.

MAYA MICHALON

C'est plus qu'une accélération des temps, c'est qu'on saute des étapes.

DELPHINE VALENTIN

Voilà, dont tout le monde est victime. Et quand on arrive en fin de course, il faut pouvoir ramasser une approche du texte qui était plus divisée, la condenser en une lecture.

MAYA MICHALON

Et vous assumez beaucoup plus de tâches, finalement, en un temps plus court.

DELPHINE VALENTIN

On les assume plus ou moins.

MAYA MICHALON

Mais vous essayez, en tout cas. Patricia, vous partagez ce sentiment d'accélération ?

PATRICIA DUEZ

Oui, absolument. Depuis, je ne sais pas, je dirais cinq, six ans, mais même depuis un an. Pour cette rentrée littéraire 2018, j'ai eu le sentiment qu'on était dans des délais qui étaient encore beaucoup plus serrés qu'ils ne l'étaient déjà, avec parfois juste quelques jours pour lire, travailler avec l'auteur, intégrer les corrections sur le fichier, parce que le travail va jusque-là, pour ensuite le livrer à l'éditeur. C'est quelque chose qui devient quasiment impossible à faire correctement, et c'est extrêmement frustrant et aussi très épuisant, parce que c'est un métier qui demande beaucoup de concentration. Moi, très souvent, j'ai l'impression d'être plongée véritablement dans le texte, presque en apnée. Je suis dans ma bulle cérébrale et littéraire, je suis coupée du reste du monde, ce qui demande beaucoup de concentration et quand on est dans des délais encore plus courts, il faut en plus maintenant, comme le dit Delphine, voir de plus en plus de choses en de moins en moins de temps parce que certaines étapes du travail littéraire sont supprimées. Maintenant, nombre de maisons d'édition considèrent que la relecture, la préparation de copie, sont des étapes dont on peut se défaire parce que ça coûtera moins cher, et une assistante – qui a de nombreuses qualités, que je ne lui enlève absolument pas – pourra très bien s'en charger entre toutes les autres tâches qu'elle a à faire, donc lire quelques feuillets comme ça, à la volée. Quand on sait, nous, dans quelles conditions on doit être pour travailler... On est deux, trois semaines, parfois un mois sur un texte, parce que ça le nécessite. Le texte n'est pas mauvais, ça n'a rien à voir avec la qualité du texte, mais un texte ne se saisit pas comme ça en quelques secondes. C'est une matière très complexe, très riche et qui a besoin aussi, pour pouvoir s'appréhender, d'un certain temps de pause et d'interruption, de prendre un peu de recul, d'y revenir, et puis de prendre aussi le temps de se familiariser avec le texte, avec la voix de l'auteur, avec son rythme, sa personnalité... Enfin, tout ça demande du temps. Et le temps de la réflexion aussi ne peut pas être de plus en plus réduit à... pas grand-chose.

MAYA MICHALON

C'est un mouvement intéressant que vous faites avec la main, parce qu'on peut avoir l'idée, en tout cas ça a pu être mon cas, d'un correcteur collé au texte, justement, pour aller traquer la moindre coquille, la moindre faute, alors que tous les trois vous exprimez très bien cette distanciation nécessaire pour avoir une vue d'ensemble, pour traiter le texte dans sa globalité et pas seulement à la virgule près, j'ai envie de dire. Olivier, cette compréhension nécessaire, à quel moment intervient-elle, est-ce que vous faites d'abord une lecture intégrale du texte pour essayer d'en saisir l'essence, l'esprit, pour ensuite y pénétrer ou est-ce que vous êtes tout de suite, vu les délais, obligé de vous coller à la page ?

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Je pense qu'il y a différentes manières de procéder. En général, quand on a le texte, on est jetés dans la jungle, c'est-à-dire qu'on découvre le texte comme un lecteur, un acheteur du livre, va le découvrir. On n'a pas forcément tout l'historique du texte. Le plus souvent, ce qui est le plus appréciable pour nous, c'est de pouvoir en parler avec l'éditeur ou l'éditrice, et éventuellement avec l'auteur. Mais, à ce stade-là, ce n'est pas forcément ce qu'il y a de mieux, il est préférable d'en parler après pour ne pas être au stade des intentions mais des actes. Par contre, il est important, quand on arrive dans un texte, d'avoir un résumé de ce qui a été fait. Si l'auteur a fait savoir à l'éditeur que son système typographique, son choix des temps, etc., est vraiment très spécifique et très pensé, la question ne va pas être de tout remettre en cause à ce moment-là. Ce serait une perte de temps. Dans la mesure où nous comptons parmi les premiers lecteurs, nous sommes aussi ceux dont les interventions sont les plus sensibles pour l'auteur.

MAYA MICHALON

Sensibles au sens de délicates ?

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Oui, à ce moment-là, alors que le texte n'est encore lu que par peut-être l'éditeur et quelques personnes dans la maison d'édition, les proches immédiats de l'auteur, etc., l'auteur est vis-à-vis de son texte dans une situation de vulnérabilité émotionnelle. Et, d'expérience, on sait que certains auteurs peuvent être plus susceptibles que d'autres à une intervention du correcteur. C'est important d'avoir aussi ces éléments de, j'allais dire, de diplomatie. On a des auteurs qui y sont habitués ou qui vont dire : « Oh, moi, la typographie je n'y connais rien, les virgules je les mets comme ça, faites ce que vous voulez. » On a des auteurs ou des traducteurs avec lesquels on se met d'accord sur certains types d'interventions sur lesquels nous avons la licence d'intervenir. On va dire : « Voilà, s'il faut changer une virgule dans telle ou telle circonstance, on ne va pas revenir sur chacune, on est d'accord, tu sais comment faire, on te fait confiance, vas-y. Par contre, si tu changes un terme à un moment donné, alors là il faut qu'on en parle, ça ne peut pas se faire comme ça. »

MAYA MICHALON

Vous hiérarchisez l'importance des interventions.

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Voilà. Et après on va s'attarder plus longuement sur une phrase qui est peut-être encore un peu maladroite ou bancale, et on va essayer ensemble, en prenant vraiment le temps, de trouver une solution, quelquefois laisser à l'auteur ou au traducteur le temps de décanter la question et de trouver

une solution de son côté. Il y a plusieurs degrés d'intervention du préparateur de copie ou du correcteur. Il y a ce qui est de l'ordre de la correction d'autorité : une coquille, une faute d'orthographe... Je prends quelques exemples simples : l'auteur, pendant tout un temps, a choisi d'appeler tel personnage par tel nom et puis à un moment donné a décidé de changer le nom du personnage et il se trouve que dans une ou deux occurrences il a oublié d'harmoniser. Là, on peut intervenir d'autorité. Ensuite, il y a des choses qui sont de l'ordre de la proposition, où on ouvre à la discussion en disant : « Peut-être qu'on pourrait avoir telle solution dans ce cas-là. » Et puis il peut arriver que l'on ne voie pas, comme correcteur, la solution. On voit le problème mais on ne voit pas la solution. À ce moment-là, soit par l'intermédiaire de l'éditeur, soit directement avec l'auteur ou le traducteur, on va chercher ensemble une manière de tourner les choses différemment.

DELPHINE VALENTIN

Justement, il y a différentes façons de travailler, d'établir un rapport avec l'auteur. Quand j'ai commencé ce métier, je trouvais l'idée formidable : « Je vais être en rapport avec les écrivains, ça va être super ! » En fait, très vite, j'ai réalisé qu'il y avait un vrai bénéfice à être protégé par l'éditeur, parce que du coup on fait toutes les propositions que l'on veut.

MAYA MICHALON

Ce sont les auteurs, les méchants. On les a trouvés, on les cherche depuis tout à l'heure !

DELPHINE VALENTIN

Oui ! C'est lui le psychopathe (*rires*) ! En fait, on peut davantage, non pas se laisser aller, mais poser toutes nos questions, faire toutes nos suggestions. Chez Denoël en particulier, je travaille de cette manière avec une personne délicieuse qui s'appelle Christine Herme, qui s'occupe des manuscrits, et, la pauvre, elle joue ce rôle de tampon entre ses correcteurs, ses préparateurs de copie et les auteurs. Au bout du compte, je pense que c'est pratique et efficace, que tout le monde y est gagnant. Elle est très diplomate, elle fait passer les questions avec tact, donc l'auteur se sent moins agressé, parce qu'il faut admettre que les corrections, ça peut être agressif. En tant que traductrice, j'en ai parfois vues arriver qui m'ont fait paniquer, soit sur papier soit sur écran – là, c'est encore pire, le suivi de corrections rouge, on voit du rouge partout, on a l'impression qu'on a rendu un travail catastrophique, ça a une véritable force de persuasion. On a envie de tout accepter, toutes les corrections, alors qu'en réalité elles sont discutables. Alors finalement j'aime assez, avec le recul, travailler un peu dans l'ombre, un peu protégée. Et puis, si ça se passe bien, l'auteur transmet des remerciements, et si ça se passe mal, je ne le sais pas (*rires*) !

MAYA MICHALON

Elle est très bien, cette éditrice, très bien organisée ! Vous vouliez compléter, Patricia ?

PATRICIA DUEZ

Oui. Moi je n'ai pas cette façon d'intervenir en général. Je travaille avec quelques éditeurs, qui sont toujours les mêmes. Et maintenant, comme ça fait quelques années que je fais ce métier, je travaille souvent avec les mêmes traducteurs et les mêmes auteurs. Très fréquemment, la relation se fait directement avec eux. L'éditeur me remet soit la traduction soit le texte – la traduction il l'a relue et acceptée, évidemment, le texte il va le publier, donc là-dessus je n'interviendrai pas. Par contre, il me le remet généralement tout de suite après l'accord de sa publication, et je fais le travail en direct avec l'auteur ou le traducteur. Mais je suis tout à fait consciente de ce que peuvent provoquer, comme agressivité, les corrections qu'on peut suggérer. Donc j'ai toujours à cœur – en tout cas quand c'est la première fois, après quand on se connaît c'est différent – d'établir un contact pour dire qui je suis, comment j'interviens, comment je considère le travail que je fais, qui n'est justement pas un travail de correction, ce que je fais, c'est apporter un certain nombre de suggestions, de propositions. Quelquefois aussi, comme disait Olivier, je pose des questions parce que je suis un peu intriguée, je ne comprends pas trop : est-ce que c'est voulu ? Est-ce que ce n'est pas voulu ? Comme je le disais tout à l'heure, je suis plus dans un échange avec l'auteur et le traducteur. Et ça c'est aussi quelque chose que j'ai acquis avec l'expérience, parce que je trouve que quand on démarre – et je m'en rends compte parfois en voyant des plus jeunes qui en sont à leurs premières relectures –, on a tendance à imposer beaucoup. Et même à se mettre à la place, et ça c'est quelque chose à quoi il faut toujours faire très attention, c'est-à-dire qu'on ne se met à la place ni de l'auteur ni du traducteur. On ne reprend pas le texte à notre main, il ne s'agit pas de se dire : « Ben tiens, moi j'écrirais plutôt ça comme ça, et puis je n'aime pas ce mot-là, je préférerais mettre celui-là, et là je trouve que c'est un peu long... » Non, on n'est pas du tout dans cette optique-là. Il y a parfois des textes que j'aime moins que d'autres, mais ça je ne vais jamais le faire valoir. Mon but, même si le texte me plaît moins, c'est d'essayer de le perfectionner.

MAYA MICHALON

Il y a sans doute, dans le temps, des relations de confiance, de fidélité, qui s'installent avec les éditeurs et parfois les auteurs. Est-ce que se dessinent des champs ou des registres ou des qualités, des natures de texte que vous êtes plus à même de corriger, de relire ? Quand on est correcteur, peut-on tout corriger ou vous arrive-t-il de refuser des corrections en disant : « Là, je ne m'en sens pas capable, ce n'est pas dans mon domaine, je n'y suis pas assez à l'aise » ?

## OLIVIER DE SOLMINIHAC

Les éditeurs eux-mêmes travaillent en général avec plusieurs correcteurs. C'est lié, quelquefois, à la saisonnalité de la production, si bien qu'on va avoir beaucoup de livres qui sortiront entre la fin août et début novembre, puis entre janvier et mars ou début avril. Et, même si la production de la maison était étalée sur toute l'année et permettrait de ne faire appel qu'à une seule personne, on oscille entre des moments où l'on n'a besoin de personne et d'autres où l'on a besoin de trois correcteurs. Donc les éditeurs travaillent avec plusieurs correcteurs, et chacun de ces correcteurs a des goûts, des centres d'intérêt ou des compétences particulières... des choses dont on ignore presque que ce sont des compétences, mais qui peuvent s'avérer en être quand on doit corriger un livre. Si on corrige un roman qui se passe dans le milieu du basket américain universitaire et qu'on n'a jamais ouvert *L'Équipe* ou qu'on n'a jamais joué au basket, etc., on va être moins à même de corriger ce texte-là que si on en a une certaine habitude. Et quelqu'un dirait : « Mais pourquoi vous ne traduisez pas *alley-hoop* ou *dunk* ? », des termes qui sont passés en français dans ce domaine-là. Mais ça peut être des compétences dans tout domaine : dans la médecine, dans la couture, des fois des choses très pointues. On n'est pas des spécialistes de tous les domaines, mais il y a des domaines dans lesquels on a une aisance. Et les éditeurs le savent, sans qu'on ait forcément un profil très défini. Mais ça peut aussi être sur la forme, en fonction de la langue de l'auteur...

## MAYA MICHALON

De son style et de sa propre sensibilité littéraire... On va peut-être y venir, mais avant, juste un mot plus technique ou administratif sur vos statuts. Quel statut peut-on avoir quand on est correcteur aujourd'hui ? J'ai cru comprendre que le salariat en CDI était en voie de disparition au profit de statuts plus indépendants, voire auto-entrepreneuriaux. Si vous le voulez bien, un mot sur ce sujet. Et un signe des temps, peut-être : votre présence aujourd'hui dans un événement comme celui-ci, où la parole est donnée aux traducteurs, et la création en mars dernier, 2018, de l'Association des correcteurs de langue française, avec Solène Bouton comme présidente. Des mouvements qui vont vers davantage de reconnaissance, plus de respect de la profession, en tout cas une défense des conditions de travail. Pouvez-vous nous faire part de votre sentiment sur ces questions un peu plus administratives ?

## DELPHINE VALENTIN

C'est sûr que, de plus en plus souvent, quand un nouvel éditeur me contacte, il commence par me demander si je suis auto-entrepreneur.

MAYA MICHALON

Donc si pouvez facturer.

DELPHINE VALENTIN

Oui, mais pour le moment, on doit quand même bénéficier du statut de salarié à domicile.

MAYA MICHALON

Oui, ce qu'on appelle les TAD, les Travailleurs à domicile.

DELPHINE VALENTIN

Voilà, ça, c'est le statut normal, mais qui coûte plus cher à l'éditeur, puisqu'il y a des charges. Pour le moment, j'ai réussi à échapper à l'évolution vers le statut d'auto-entrepreneur. Il y a très peu de maisons qui ont leurs propres correcteurs intégrés, comme c'était le cas avant, donc c'est de plus en plus facile de nous désalarieriser, puisqu'on est en free-lance, en gros. Cette tendance à l'auto-entrepreneuriat n'est pas du tout à notre bénéfice, évidemment.

MAYA MICHALON

Vous êtes salariée à domicile ?

DELPHINE VALENTIN

Salariée.

MAYA MICHALON

Travailleur à domicile. Est-ce que c'est votre cas, Patricia ?

PATRICIA DUEZ

Oui, moi aussi. Je travaille avec des maisons qui m'offrent encore ce statut-là. Les préparateurs et correcteurs de copie en CDI intégrés dans des maisons, ça n'existe plus ou quasiment plus. Je crois que dans des grandes maisons même, comme le Seuil, il en reste quelques-uns ou quelques-unes, mais ils vont partir à la retraite et ce sera terminé. Il y a eu pendant un moment un certain nombre de maisons, dont des grosses, qui nous payaient en droits d'auteur, ce qui ne correspond pas du tout au travail que l'on fait, mais pour la maison d'édition c'était beaucoup moins onéreux que de nous payer en salaire. Là-dessus, il y a eu toute une remise en ordre qui a été effectuée, et aujourd'hui c'est vrai que de plus en plus de maisons ont tendance à vouloir qu'on se mette en auto-entrepreneuriat. Mais il y a un mouvement qui s'est créé, il y a peut-être deux ans, et qui se solidifie, pour défendre nos droits – car évidemment on est tous très isolés, très atomisés, on ne se connaît pas forcément parce qu'il n'y a jamais d'endroits où on va se retrouver, alors après, par les hasards de l'amitié, de la vie, on peut se rencontrer...

DELPHINE VALENTIN

Moi je n'avais jamais vu autant de correcteurs en une fois !

MAYA MICHALON

Il y a une densité de correcteurs dans cette salle !

PATRICIA DUEZ

On connaît nos problèmes, mais on ne sait pas auprès de qui les exposer parce que souvent, même l'éditeur n'a pas forcément, lui non plus, la maîtrise de ses budgets. Ces mouvements-là sont importants aussi pour faire entendre ce que sont ces métiers, qui ont leur utilité, et que le livre c'est quand même avant tout un texte. Quand on publie un livre, ça ne peut pas se réduire à des problèmes de marketing et des problèmes commerciaux. Il y a quand même avant tout un texte qu'il faut éditer dans les meilleures conditions, mais ça semble quelquefois difficile à faire entendre.

MAYA MICHALON

Ça devient secondaire. Olivier, au niveau du statut et de vos conditions de travail ?

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Le fait d'être salarié à domicile ne garantit pas l'activité d'un mois sur l'autre et, fictivement – mais « fictivement » n'est pas le bon terme –, on calcule des congés payés au prorata des heures travaillées. Si pendant un mois on ne travaille pas, on n'est pas payés. Donc on jongle avec cette précarité. En sachant que, par la force des choses, on a une visibilité assez réduite sur notre activité. Le fait de travailler régulièrement avec des gens depuis très longtemps fait qu'on est « rassurés » de savoir que, même si on ne sait pas ce qu'on fera dans trois mois, on aura très certainement quelqu'un qui va nous appeler pour dire : « J'ai un texte à te confier », etc. Mais, mon agenda en tant que correcteur s'arrête... Aujourd'hui, je sais ce que je fais jusqu'au 5 ou 6 décembre à peu près. Au-delà, quel texte je vais corriger, quel jour, etc., je n'en sais rien. On jongle perpétuellement avec ces incertitudes-là.

PATRICIA DUEZ

On est prévenus aussi de plus en plus tardivement. Souvent, maintenant, c'est deux, trois jours avant pour une semaine de travail.

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Quand on est en flux tendu, si on a prévu de travailler sur tel texte telle semaine, puis sur tel autre telle semaine, mais que pour une raison  $x$  ou  $y$  le premier texte arrive avec du retard parce que l'auteur s'est cassé la jambe, parce qu'il a fallu du temps pour reprendre des choses ou quoi que ce

soit... eh bien, on aura une semaine de chômage technique et une semaine de débordement.

MAYA MICHALON

Est-ce que vous êtes rémunérés au feuillet comme c'est le cas, je crois, pour les traducteurs ? Ou ce sont plutôt des forfaits ?

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Pour mon cas, en général, il y a des concordances entre le type de travail effectué et le volume du texte, donc on calcule en fonction du nombre de signes du texte, et si c'est de la préparation de copie ou de la relecture de traduction, pour une heure de travail, ça va correspondre à 10 000 signes ou à 12 000 signes ou à 20 000 signes, etc. Je vais juste vous montrer un exemple (*il sort un manuscrit d'une enveloppe*). Le travail arrive par la Poste. Ça c'est une page de correction, les deux couleurs – les corrections d'autorité et les propositions. Pour lire cette page-là, je suis payé 1,63 euro, en fonction du nombre de signes et de pages, et de ce que je fais sur ce texte-là, ce qui veut dire que, mettons, pour vivre à peu près correctement, je lis mille pages comme celle-ci par mois. Voilà.

MAYA MICHALON

Pour donner un ordre d'idées. On l'a vu, le métier est en train d'être reconnu avec la création de cette association et ces invitations qui vous sont faites, mais il est aussi menacé par ces raccourcissements de délais et ces économies que sont parfois contraintes de faire les maisons d'édition. Je crois qu'on est passés de trois relectures à deux, parfois une, voire zéro dans certains cas un peu extrêmes. Il est aussi assez difficile de vous compter. J'ai eu du mal à trouver le nombre de correcteurs en France : à peu près sept cents, c'est ce que j'ai lu dans une interview de Solène Bouton. Et je crois que c'est l'ARL PACA qui a été la seule à faire une enquête pour compter les correcteurs de la région Sud, qui seraient une soixantaine, pour donner un ordre d'idées – nombre qui est sans doute menacé d'être réduit. Peut-être un mot encore pour rebondir sur ce que vous disiez, Olivier, et vous amener vers des exemples un peu concrets et des anecdotes sur des histoires de correction, sur les outils que vous utilisez ? On se doute qu'il y a un code des correcteurs, auquel vous êtes formés, avec des signes, comme le *deleatur* que j'ai découvert en préparant cette table ronde, pour la suppression... Est-ce qu'Internet a fait évoluer vos professions ? On peut aussi évidemment se poser la question de tous ces correcteurs automatiques qu'Internet met à notre disposition, qui sont sans doute aussi une menace pour votre métier. Comment vous situez-vous dans cette évolution ?

DELPHINE VALENTIN

Je crois qu'on a encore un petit peu de temps avant de se sentir vraiment

menacés par les correcteurs automatiques. Il y en a de très bons, enfin il y a des logiciels très au point : Prolexis, ça nettoie un texte, il y a des petits détails sur lesquels on ne sera pas obligés de revenir, mais les logiciels ne présentent pas de menace imminente. Je ne pense pas que ça puisse jamais remplacer l'approche personnelle, intime d'un texte, qui reste celle d'un correcteur. J'utilise Prolexis de temps en temps dans la préparation de copie, mais je n'ai absolument pas d'outils de travail, si ce n'est les dictionnaires.

MAYA MICHALON

Quand je disais Internet, les correcteurs automatiques, c'était une provocation, mais je pense que dans l'imaginaire collectif, ça peut quand même poser question.

DELPHINE VALENTIN

Dans l'imaginaire collectif, justement, il n'y a pas de correcteurs. C'est vrai, souvent quand on me demande « Quel est ton métier ? » et que je dis « Correctrice », on me dit : « Mais c'est quoi exactement ? » Et c'est pire encore s'agissant de l'édition littéraire... : « Parce qu'il y a quelqu'un qui corrige le texte ? » Les gens imaginent que l'auteur rend un texte parfait. Il m'est arrivé de corriger Jean d'Ormesson, et les gens ne comprenaient pas : « Il est académicien, comment peut-il faire des fautes... » Mais il reste toujours des coquilles... Et il se trouve que c'était quelqu'un d'assez facile, avec qui on pouvait échanger. Donc, oui, correcteur, c'est un métier qui reste très nébuleux. Quand on explique à quel moment on intervient sur le texte et comment, c'est toujours une source d'étonnement.

OLIVIER DE SOLMINIHAC

Ceci dit, Internet a apporté beaucoup au niveau de l'accès à l'information. Dans des dictionnaires classiques, on va trouver certaines choses. Mais il y en a d'autres qu'on ne pourra corriger qu'en allant sur Internet. Je prends n'importe quel exemple : si on corrige un livre historique sur la Deuxième Guerre mondiale, avec des noms connus, on saura si de Gaulle s'écrit avec un *D* majuscule ou un *d* minuscule, si quand on écrit « le général » il faut mettre une capitale ou pas... Par contre, si on corrige un texte qui parle d'une situation très contemporaine et qui met en scène des personnalités télévisuelles ou médiatiques, leurs noms ne sont pas dans les dictionnaires et on aura recours à des outils comme Internet. Après, il faut savoir quels sites sont fiables ou non, parce qu'on peut aussi trouver des choses complètement fausses sur Internet. Donc on l'utilise, mais on l'utilise de manière critique.

DELPHINE VALENTIN

Ça impose une norme un peu journalistique. Si on va voir comment tel

nom propre récent s'écrit sur Internet, si on se fie à la forme sous laquelle il apparaît le plus souvent, on tombe sur le consensus journalistique. Quand on travaille sur des textes littéraires, ça peut créer un petit décalage, donc il reste un travail de vérification à faire.

### PATRICIA DUEZ

Je voudrais juste revenir sur une chose dont parlait Olivier, sur la façon dont on est rémunérés. Moi, je suis peut-être privilégiée, mais je suis rémunérée au nombre d'heures que je passe sur un travail. Bon, il n'est pas non plus infini, parce que, généralement, il y a à peu près une moyenne qui se retrouve en fonction du volume du texte et donc du nombre de signes, mais tous les textes ne demandent pas le même travail. Et quand on se retrouve dans des conditions où on est soumis à une certaine cadence, je trouve ça extrêmement stressant, et moi ça ne me correspond pas du tout, ça m'empêche même de travailler correctement, parce qu'il y a des moments où ce n'est pas possible d'aller vite. Il y a besoin d'une réflexion, et pour moi, quand les choses sont envisagées de cette manière-là, ça veut vraiment dire quelque chose sur la manière dont on considère ce travail, parce que, alors, il faut abattre du feuillet et regarder sa montre en se disant : « Bon, là, j'en ai fait quatre, j'en ai fait cinq, il faut absolument que je me dépêche », etc. C'est très mauvais, je trouve, pour le travail lui-même. Ensuite, pour revenir à la question des outils, en général je travaille sur un manuscrit papier, avec un crayon et un stylo et un Stabilo. Ça, c'est ma copie de travail que je transmets à l'auteur ou au traducteur, avec au crayon un certain nombre de choses que je lui sou mets, et qu'il va soit accepter ou pas, ou accepter mais pas dans la forme que je lui ai proposée, parce qu'il se dit : « Là, en effet, il y a peut-être quelque chose à revoir, mais ce qu'elle me propose, ça ne me convient pas », ou alors « Je ne vais pas faire un changement là, mais plutôt là-bas parce qu'ici je tiens à ce que ma phrase reste telle qu'elle est ». À côté de ça, j'utilise de multiples dictionnaires et des ouvrages de référence éventuellement et, effectivement, pas mal Internet pour des sujets que je ne connais pas, par exemple le basket universitaire américain (*rires*), dans ce cas je vais être obligée de faire des recherches parce que ce n'est pas du tout mon domaine. Récemment, il y avait toute une description du démontage d'un fusil de chasse, ce que je n'ai jamais fait, donc je ne connais pas le nom de toutes les pièces. Sur Internet, j'ai pu trouver un schéma avec les différentes pièces. Et j'ai pu apporter des corrections qui étaient pertinentes parce que je me suis rendu compte que la traductrice, en l'occurrence, avait fait une erreur sur une des pièces de ce fameux fusil. Alors c'est vrai que c'est assez formidable, mais je pense que, autant pour les traducteurs que pour nous, cet accès quasiment infini et instantané à toute l'information fait que c'est un argument de plus pour qu'on travaille encore plus vite. Je ne sais pas comment ça se passait avant

Internet, parce que je ne travaillais pas dans l'édition à ce moment-là, mais j'imagine qu'on allait dans des bibliothèques, qu'on avait besoin d'entrer en contact avec des spécialistes de telle ou telle question, tandis que là on considère que le spécialiste absolu c'est Internet et qu'on va tout y trouver. Mais on n'y trouve pas toujours tout, en tout cas, on a vraiment intérêt à faire des recoupages et à essayer de bien sérier notre question et de la vérifier. Et même pour tout ce qui est purement orthographique, on peut trouver des tas d'orthographes différentes pour un même mot, donc il faut quand même revenir à chaque fois à des outils plus classiques. Mais une fois encore, ça demande du temps !

MAYA MICHALON

Pour finir sur ces questions, est-ce que vous avez gardé en mémoire – j'imagine que vous n'avez pas préparé un dossier en vue de cette rencontre – des exemples de difficulté particulière de correction qui vous ont valu une discussion, un bras de fer, quelque chose d'un peu remarquable dans votre travail, ou des anecdotes ?

DELPHINE VALENTIN

Quand vous avez posé la question, il m'est venu plus d'exemples de lorsque j'ai été moi-même corrigée en tant que traductrice. Ça rend un peu schizophrène, d'être à la fois traductrice et correctrice. En tant que traductrice, je vais me restreindre sur l'emploi de certains mots parce que je sais que, derrière, le correcteur va me le corriger (*rires*). Et en tant que correctrice, je vais être gênée de proposer telle ou telle correction, parce que je sais que le traducteur, ça va l'énerver (*rires*). Comme les « par contre » / « en revanche »... normalement, on ne dit pas « par contre » mais dans un texte où il y a des dialogues, c'est différent. J'aboutis à des considérations un peu étranges, du genre : « Là j'ai laissé deux "par contre", alors je vais enlever le troisième... » En tant que traductrice, j'ai aussi eu l'impression parfois qu'entre les différentes étapes de correction, entre la préparation où on peut intervenir sur le fichier Word, et les épreuves, le processus est un peu nébuleux. Il m'est arrivé d'entendre à la radio une auteure que j'avais traduite dire qu'elle avait aimé que j'utilise le mot « olfacteur ». J'étais toute contente, c'était ma première traduction, je me suis dit : « Ah oui, super, j'avais mis ça ! » J'ai voulu le retrouver dans le texte et j'ai découvert qu'il avait été remplacé par « renifleur ». Du coup, elle parlait d'un mot qu'elle avait vu sur une première version, et qui avait disparu entre la préparation et la correction.

MAYA MICHALON

Ça rendait hommage à une précédente version...

DELPHINE VALENTIN

À un texte fantôme.

OLIVIER DE SOLMINIHAC

En parlant d'hommage, je voudrais en profiter pour saluer la mémoire de quelqu'un qui était une sorte de maître pour moi et qui n'est pas un correcteur mais un traducteur, c'est Jean-Pierre Carasso. J'ai eu la chance et l'extrême plaisir de travailler avec lui et avec sa femme Jacqueline Huet pendant près de quinze ans. Ça a commencé très mal, d'ailleurs, cette histoire, parce qu'au moment où j'étais tout jeune correcteur j'avais travaillé sur la préparation de copie d'une traduction de Jamaica Kincaid et j'avais eu le malheur de transformer deux-points en une virgule... En fait, on a appris à se connaître mutuellement et à s'estimer beaucoup. À mes débuts, j'habitais Paris et eux aussi, et c'est les premières fois où j'étais invité à la table du traducteur. La traduction était terminée, j'avais lu de mon côté et je venais avec ma préparation de copie et, pendant deux, trois jours entiers, on était chez eux et on discutait tous les points. Quelquefois on prenait un temps infini pour une question qui était peut-être anodine et après on se disait : « Oh, il est déjà cette heure-ci ! » et on passait très vite sur certaines autres choses. Le fait de travailler comme ça, vraiment sur le texte, pied à pied, c'est formidable pour un correcteur, parce qu'en général ce travail, on le fait seul, à part soi. On rend le texte, l'auteur prend le temps d'y réfléchir et puis on a un retour global, mais batailler sur des traductions, s'émerveiller aussi du génie de l'auteur – parce qu'on a parlé de travail et d'acharnement mais c'est aussi beaucoup, énormément de plaisir et le plaisir est d'autant plus grand quand il est partagé... –, pour moi, ça a été une école formidable. Il arrivait aussi qu'il me dise : « Bon ça, on n'a pas réussi à le traduire très bien, on voit le truc, mais je ne sais pas quel terme... Tu ne voudrais pas chercher pour nous sur Internet comment ça s'appelle ? » Je disais « Bon, OK », et puis : « Ah, en fait, ce que tu cherches depuis deux semaines c'est tel truc. » Je ne prétends pas du tout être traducteur, dans ces cas-là, mais apporter cette pierre-là à un moment donné et être reconnu comme un interlocuteur, c'était quelque chose de très important. Ce qui est très important aussi dans cette relation, c'est de percevoir comment le traducteur ou l'auteur reçoit les propositions qu'on lui fait. Il faut savoir dire pourquoi, justifier. Et, être soi-même poussé dans ses retranchements dans ces moments-là, c'est très stimulant intellectuellement.

MAYA MICHALON

Vous êtes dans un travail de précision, rien n'est laissé au hasard. Peut-être terminer avec vous, Patricia, parce que l'heure tourne ?

PATRICIA DUEZ

Oui, comme Olivier, j'ai eu l'occasion de pouvoir travailler avec des auteurs ou des traducteurs, assise côte à côte à leur bureau avec le manuscrit entre nous et mes propositions. Je dirai encore une fois que c'était parce qu'on avait le temps de pouvoir le faire, mais c'est effectivement absolument passionnant, parce qu'on peut discuter, parfois très longtemps, sur la place d'une virgule, sur le choix d'un petit mot, même d'une préposition, de choses qui peuvent sembler insignifiantes mais qui, en fait, à un moment donné, sont cruciales pour la lecture, pour l'esthétique de la phrase, la dynamique du texte. C'est absolument formidable. Pour donner un petit exemple récent, puisqu'on parlait d'exemples de correction, je travaillais sur un texte qui est plutôt un récit, dont certains passages étaient séparés par un astérisque. Il y avait un endroit où il y avait juste deux sauts de ligne et je trouvais qu'il n'y avait pas de lien évident entre ces deux passages-là. Donc j'ai supposé – au crayon – qu'il y avait sans doute un astérisque parce qu'on passait à une autre idée. J'en parle avec l'auteur, parce qu'on se retrouve après qu'elle a eu regardé tout ce que je lui avais proposé, on discute de certains points, et de celui-là en particulier. Et elle me dit : « Je ne comprends pas pourquoi tu mets ça là. » Je le lui explique et elle me dit : « Ah non, mais pas du tout, en fait cette partie-là, elle vient expliciter tel autre point un peu plus haut. » La suggestion que je lui ai faite à ce point-là ne lui convenait pas, mais lui a fait prendre conscience qu'il y avait quelque chose qui n'était pas clair dans sa première écriture. Donc elle a changé ce premier passage en y intégrant le second, ce qui a entraîné certaines coupes et en particulier la fin du chapitre, où elle m'a dit : « Mais qu'est-ce que tu en penses ? Maintenant, tout ce paragraphe n'a plus lieu d'être. » Oui, c'était vrai. Et je trouve toujours ça extrêmement intéressant et excitant de voir que sur des petites choses qu'on sent comme ça, ça va provoquer toute une réflexion chez l'auteur et la réalisation qu'il y a quelque chose qui ne fonctionnait pas et qu'il faut reprendre totalement.

MAYA MICHALON

Il y a un petit côté magique, dans le fait de pointer du doigt à un endroit et de voir que, finalement, ça bouge ailleurs. On a peut-être le temps de prendre une ou deux rapides questions. Oui ? (*question du public*). Je vais répéter au micro, si vous voulez bien. Alors, deux choses dans votre question : la correction par écran qui vient menacer la relation humaine et le dialogue dont on a parlé. Et peut-être juste réagir à ce deuxième point que vous soulevez, la différence de traitement de dialogue – c'est le cas de l'italien notamment –, une certaine souplesse que parfois on pense ne pas retrouver en français. Là, il peut y avoir discussion entre traducteur et correcteur.

DELPHINE VALENTIN

De toute façon, le français est une langue tyrannique, par rapport à l'espagnol entre autres. Je traduis de l'espagnol, qui est une langue beaucoup plus tolérante, par exemple, sur les répétitions. Quand je travaille sur un texte, je sais que ce n'est pas possible de toutes les conserver, que je vais être corrigée. Et le correcteur se soucie en général de la fluidité du texte... Mais c'est vrai que la langue française est plus stricte... Tout à l'heure, on parlait de spécialisation du correcteur selon les domaines, je pense qu'il y a aussi une « couleur » par maison d'édition. Il m'est arrivé d'être corrigée pour un texte publié dans une maison d'édition très littéraire par quelqu'un d'extérieur à la maison, qui avait l'habitude de travailler sur des textes plus grand public et avait une tendance à tout lisser, alors qu'il s'agissait d'un roman un peu âpre, et qu'il fallait respecter cette « complexité » du texte original.

OLIVIER DE SOLMINIHAC

La correction intervient dans un jeu de systèmes. On va avoir le système de la langue d'origine, le système de l'auteur – qui n'est pas forcément le système canonique dans la langue –, le système du traducteur, le système quelquefois de la maison d'édition, qui va dire : « Nous, les dialogues, on les présente toujours de telle façon », le système du correcteur. En sachant que ces systèmes, en plus, ne sont pas toujours cohérents ou systémiques. Un exemple que je donnais hier dans une conversation : il m'est déjà arrivé de corriger une langue inventée, c'est-à-dire qu'un auteur français avait dans son texte inventé une langue. Quand je suis intervenu en correction, j'ai fait des propositions, parce qu'il fallait que, grammaticalement, si on avait un verbe à la deuxième personne du présent, on ait une terminaison qui soit toujours la même. En considérant qu'il peut aussi y avoir des exceptions. Ou, si je prends des exemples dans la littérature, la manière dont les dialogues ou plutôt les répliques chez António Lobo Antunes en portugais sont présentées, on n'est jamais sur du deux-points, ouvrez les guillemets, tiret, tiret, fermez les guillemets. La manière dont certains présentent les dialogues tout à la suite avec simplement deux-points... Quelquefois, il peut arriver que ce travail de systématisation, c'est-à-dire de cohérence, ne soit pas poussé jusqu'au bout par l'un ou l'autre. Ça peut être par l'auteur qui n'a pas pensé que dans tel cas si on avait fait ça à tel moment, il faut le faire aussi à ce moment-là. Donc on suggère, on dit : « Mais là vous avez mis deux-points, puis là c'est virgule, mais pourquoi ? » L'auteur peut très bien répondre : « C'est parce que je le sens mieux comme ça. » À ce moment-là, très bien. Mais quels éléments on a pour valider cette hypothèse ? Comme correcteur, on n'en a pas beaucoup. On voit en fonction du texte que l'on a et on va peut-être suggérer... Je ne peux pas répondre dans l'absolu à cette question.

MAYA MICHALON

Oui, tout ça se pose évidemment au cas par cas et avec votre approche, votre propre lecture. On a vu que vous interveniez sur les incorrections, sur les incohérences, sur les incompréhensions, c'est à la fois très large et très riche. L'heure tourne et on est obligés, malheureusement, de s'arrêter. Je vous remercie tous les trois pour votre présence et vos propos. Merci pour votre attention, et bonne fin de journée.

*(Applaudissements.)*

## JUAN JOSÉ SAER : LA JOIE DE SATURNE

*par Julio Premat*

Bonjour tout le monde. Je suis vraiment très content et très fier, malgré l'aspect de cliché de ce genre de déclaration, de parler de Saer ici, aux Assises de la traduction. Je ne suis pas du tout traducteur, je suis un universitaire et j'ai énormément travaillé sur Saer dans ma vie, ça a occupé une place énorme dans mon parcours. J'ai bien supposé, quand on m'a invité, qu'avec Saer c'était du côté du temps et pas du côté de la traduction qu'on m'attendait. Saer est sans aucun doute un grand écrivain du temps et sans doute un grand écrivain tout court, mais aussi un écrivain méconnu. Je me suis dit que ce serait une politesse de ne pas exagérer les préconçus ou de vous attribuer des lectures préalables, et de faire quelque chose qui à la fois présente Saer sans être rébarbatif, et surtout qui montre son écriture du temps.

J'ai choisi, au lieu des généralités, de coller à un texte, essayant de ne pas donner trop de précisions ou de péripéties, ce qui est toujours lourd à l'oral, pour montrer une écriture du temps, partant justement de l'hypothèse que le temps, on ne peut peut-être pas le penser – ou il est difficile à penser. Il y a des apories dans la pensée du temps mais, comme disait Paul Ricœur, on peut donner à ces apories une réponse poétique, qui est le récit. Le temps, on ne peut pas le penser, mais on peut le dire, on peut le raconter.

L'idée est de faire une promenade et l'expression « promenade » est à peine une métaphore, vous le verrez, à travers un roman de Saer. J'ai commis un impair totalement involontaire : quand j'ai envoyé le résumé, j'ai mis le titre de la première édition du roman dont je vais parler et, après coup, je me suis rendu compte qu'il y avait eu une deuxième édition avec un autre titre. Ce roman s'appelait *L'Anniversaire* et a été réédité en 2015 par le Tripode, qui a rétabli la traduction correcte du titre, qui est *Glose*. Les gens de la librairie, hier, étaient tout gênés parce qu'ils avaient *Glose* qui est le roman dont j'avais parlé, seulement j'avais dit *L'Anniversaire*, donc ils avaient peur de ne pas pouvoir vendre leurs exemplaires. *Glose* a été traduit par Laure Guille-Bataillon. Je suppose que beaucoup d'entre vous la connaissent, en tout cas ici à Arles. Et beaucoup d'autres œuvres

de Saer ont été traduites par Philippe Bataillon qui est présent aujourd'hui, ce qui me fait aussi un énorme plaisir.

Avant de parler de Saer, je vais commencer par une citation de Borges. Si cette rencontre avait lieu dans le monde hispanique, la place qu'on attribue à Proust, disons dans la séance inaugurale, aurait été occupée, sans doute, par Borges. C'est le grand écrivain du temps en espagnol. Il a fait un essai sur le temps qui se promène dans certaines hypothèses qui tendent à réfuter le temps ou à nier le temps, un essai qui a un titre ironique, il s'appelle *Nouvelle réfutation du temps*. Ironique, parce que s'il n'y a pas de temps, il n'y a pas de nouvelle ni d'ancienne réfutation. À la fin de cet essai, Borges arrive à une conclusion sceptique et lucide, qui est ce paragraphe que je vais lire, un des passages les plus connus de Borges :

*And yet, and yet...* Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont, en apparence, des sujets de désespoir et, en secret, des consolations. Notre destin n'est pas effrayant parce qu'il est irréel ; il est effrayant parce qu'il est irréversible, parce qu'il est de fer. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le fleuve ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges.

Cette belle citation m'intéresse parce qu'en elle on ne peut pas séparer l'individu, le temps et les mots qui le disent. Le temps et Borges sont la même chose, et les mots qui le disent sont ce qui peut représenter, tenir, transmettre cette conjonction paradoxale entre identité, temps et langage. On peut dire que quelque chose se passe du côté du temps et de la langue littéraire, spécifique, qui pourrait fonctionner un peu comme cette question de l'identité, le temps chez Borges. Le temps, qui pourrait être souffrance et perte dans une certaine conception de l'humain, en littérature peut être aussi création, fertilité, vitalité. Temps et récit se confondent et il y a une splendeur paradoxale de la langue du temps, du récit sur le temps. C'est pourquoi j'ai mis ce titre sur un Saturne joyeux. Il peut y avoir un Saturne joyeux en littérature, tout comme Albert Camus parlait d'un Sisyphe heureux, qui descend de la montagne pour rechercher sa pierre, mais pendant qu'il descend il voit la splendeur de la vallée qui l'attend. Cette plénitude de la littérature qui dit le temps d'un Saturne joyeux arrive ou se trouve dans l'œuvre de Juan José Saer dont je vais vous parler, mais c'est aussi bien sûr, je ne choisis pas les exemples au hasard, le cas de celle de Proust, et de celle de Borges. En tout cas, dans la tradition littéraire argentine, Borges déploie une pensée du temps qui est le fer de lance de la production de fiction. Toutes les mises en scène spéculatives sur le temps sont une machinerie productrice d'effets esthétiques par des effets de

langage. Je pense qu'on peut lire Saer dans cette perspective, situé comme il l'est dans un croisement improbable, justement, entre Proust et Borges. Disons que tout grand écrivain refait la cartographie de la littérature précédente et, grâce à Saer, quelque part dans le monde littéraire, Proust et Borges, qui sont aux antipodes, se croisent. Ils se croisent dans le coin de Saer.

Il est aussi dans le croisement entre philosophie et psychanalyse et aussi entre ce qui pourrait être la tentative de développer un grand projet romanesque à la fois cohérent et fragmentaire, de faire une grande œuvre romanesque et en même temps de rapprocher le roman de la prose poétique ou de la poésie, tout simplement. Saer a toujours voulu écrire – il ne l'a jamais fait – un roman en vers et il est connu que, avant de travailler, avant de se mettre à écrire, comme échauffement stylistique, il traduisait de la poésie. Donc, pour avoir l'élan de la prose, il lui fallait passer par la poésie et par l'exercice de traduction.

Saer est né en 1937 dans une ville de province en Argentine, Santa Fe, et il commence sa carrière littéraire dans les années 1960, au moment du grand roman latino-américain, de la grande mode du roman latino-américain. Cortázar et García Márquez sont les figures de proue à cette époque, et Saer va se définir en opposition, comme il se doit, par plusieurs procédés. D'abord par une radicalisation formelle, par une exigence formelle. Saer va dire que l'effet esthétique est toujours dans la forme et que les réponses pour la représentation du monde et pour les drames du réel sont toujours formelles. Une grande exigence formelle qui, parfois, dans certaines périodes de son œuvre, touche au Nouveau roman – une écriture très exigeante face à ce qui pouvait être considéré comme une prose un peu charlatane dans les grands romans latino-américains de l'époque. Et aussi une exigence par la tradition d'une écriture à style, qui est une tradition un peu française. Il y a quelque chose de Proust dans la prosodie de Saer, une attention pour le bien-écrire. Et aussi, de mon point de vue anecdotique et matériel, en créant un monde à lui – c'est-à-dire qu'il a situé toutes ses fictions dans la même ville argentine qui est anonyme dans ses textes, jamais mentionnée, mais qui renvoie à sa ville natale de Santa Fe –, ce qui est un modèle faulknerien, selon l'idée de Faulkner qu'on pouvait inclure dans un timbre-poste le monde entier. Donc pour Faulkner c'était un comté du sud des États-Unis, là ce sera une ville quelconque, sans relief, de la province argentine. La récurrence de personnages et d'histoires de roman à roman est aussi faulknérienne ou balzacienne. Les histoires sont reprises, changées, rallongées, etc., ce qui fait que chaque livre de Saer contredit ou réinterprète ou transforme les livres déjà écrits. De là l'idée de cohérence du projet. Il le réinterprète, si vous voulez.

Comme pour tout écrivain avec un parcours assez long – il est mort en 2005 –, la critique s'est attachée à essayer de périodiser son œuvre, de

trouver des moments qui peuvent donner une idée du parcours. Il a écrit en tout douze romans, cinq recueils de récits, quatre d'essais et un volume de poésies avec plusieurs éditions augmentées à chaque fois. Concernant la périodisation, il y a une période d'affirmation du projet, qui était très fort depuis le début – c'est vraiment un écrivain à projet, dirait la critique génétique –, dans les années 1960, quand il vivait en Argentine. Une deuxième période dans les années 1970, qui est la plus expérimentale, durant laquelle il s'installe à Paris. Il écrit ses grands romans, ses romans les plus connus, dans la période de maturité, c'est-à-dire dans les années 1980. Et puis il y a un dernier moment, qui est la fin de sa vie. Pendant très longtemps, pendant de longues années à la fin de sa vie, il a travaillé sur le projet d'un très grand roman, qui formait un peu comme un nouveau parcours dans toute l'œuvre précédente, dont le titre en espagnol est très ironique, il s'appelle *La grande*. Vous savez, « roman », *novela*, c'est féminin en espagnol, donc c'est : « Regardez le grand roman que j'ai écrit. » *La grande* renvoie aussi à une référence musicale, à la fois la *Neuvième Symphonie* de Schubert, *La Grande Symphonie*, et *La Grande Fugue* de Beethoven. La traduction française a, avec beaucoup d'habileté, intitulé ce roman *Grande Fugue*.

Je propose ici de mettre en relief son écriture du temps dans son roman le plus abouti, *Glose*, mais compte tenu du caractère organique du texte de l'œuvre de Saer, je vais commencer par faire quelques commentaires sur une nouvelle précédente. *Glose* a été écrit et publié en espagnol en 1982. Le texte dont je vais parler d'abord s'intitule *La majeur*, de 1972, encore un titre qui mérite commentaire : c'est une note musicale, bien sûr, mais en espagnol les notes sont féminines donc « la majeur », c'est aussi la plus grande chose. Vous voyez bien le dialogue entre la note et la symphonie, ou la note et la grande fugue. La note deviendra, dans son grand roman posthume, une grande symphonie, une grande fugue. Ça illustre bien les liens, le caractère organique des livres de Saer entre eux, les liens, les dialogues entre eux, mais aussi l'importance des modèles musicaux dans son écriture.

Donc, une note pour commencer. Une courte plongée dans cette nouvelle qui a été aussi traduite par Laure Guille-Bataillon, tout comme *Glose*. Voilà l'incipit, le début de la nouvelle : « D'autres, eux, avant, pouvaient. » C'est la première phrase. En espagnol, avec une cadence très forte, cadence qui rapproche absolument la phrase d'un vers « *Otros, ellos, antes, podían.* » Il y a presque la cadence latine. Je lis la suite, je lis le passage entier :

D'autres, eux, avant, pouvaient. Ils trempaient lentement, dans la cuisine, l'hiver au crépuscule, les biscuits dans le thé et remontaient ensuite la main d'un seul mouvement à la bouche, ils mordaient et gardaient un moment la pâte sucrée au bout de la langue pour que, de là, de sa dissolution,

monte comme un relent le souvenir. Ils mâchaient lentement et ils étaient soudain emportés dans un autre lieu conservé tant qu'il y aurait en premier lieu la langue, puis les biscuits, le thé qui fume, les années. Ils trempaient, dans la cuisine, l'hiver, les biscuits dans la tasse de thé et ils savaient tout aussitôt, à les goûter, qu'ils étaient pleins, à l'intérieur, de quelque chose.

Vous avez reconnu la référence à la madeleine, bien sûr. C'est curieux, en 1972, cette reprise de la madeleine, mais ça va s'expliquer quand on verra la suite, parce que c'est une reprise biaisée. Saer va s'installer dans une position symétrique, mais différente de celle de Proust, puisque dans Saer ce sera une position d'impuissance à récupérer le passé, cette mémoire involontaire, et bien sûr l'impossibilité d'écrire. La seule écriture est celle qui permettrait le temps retrouvé qui vient dans le goût de la madeleine. Une impossibilité qui est bien contemporaine. « D'autres, eux, avant, pouvaient. » Tandis que nous, aujourd'hui, nous ne pouvons pas. Si, grâce à une saveur donnée, ils voyaient émerger les souvenirs et ils étaient alors pleins de ce passé, pleins de ces années retrouvées, les mêmes gestes ne donnent plus le même résultat aujourd'hui. Je lis la suite :

Et moi, maintenant, je porte à ma bouche pour la deuxième fois le biscuit trempé dans le thé et je n'en tire, à le goûter, rien, ce qui s'appelle rien. Je trempe le biscuit dans la tasse de thé, l'hiver, dans la cuisine, et je ramène, prompt, la main à la bouche, je laisse la pâte sucrée, tiède, sur la pointe de la langue un moment et je me mets à mâcher lentement et maintenant que j'avale, maintenant qu'il ne reste plus trace du goût, je sais décidément que je n'en tire rien, mais rien, ce qui s'appelle rien. Maintenant il n'y a rien, ni trace, ni souvenir de goût. Rien.

C'est presque du Cioran, du Blanchot. Rien. Cet étrange texte commence ainsi par ce rien. C'est le plus radical, le plus expérimental de la production de Saer, l'un des plus radicaux et expérimentaux de la littérature espagnole, ou en espagnol, qui apparaît à la fois comme une exposition formelle et désespérée d'une sorte de métaphysique de l'écrivain contemporain, une métaphysique faite d'une négativité totale face à l'éventualité de la création. Cette impossibilité se trouve associée au temps, ici au temps passé, bien sûr, pas de temps retrouvé pour lui, donc pas d'écriture envisageable. Le temps dans une perspective fortement mélancolique est perçu dans l'horreur d'une perte continue, une perte que l'on ne peut ni dire, ni arrêter. Le reste de *La majeure* raconte, ou tente de raconter, une espèce de degré zéro du récit : un homme, c'est le narrateur, qui est dans une maison, qui mange, qui lave une assiette, qui regarde un journal, qui monte un escalier, qui se déshabille et se couche. C'est le degré zéro du récit. Pourtant, malgré l'aspect élémentaire de ces événements, il semble impossible de les énoncer et impossible de les représenter, car ils sont constamment

dédoublés, écrasés par le temps, par ce temps qui passe et entrave la représentation du monde. Il essaie, en fait, de dire : « Je suis là, à table », mais quand il finit de dire « je suis », ce n'est plus du présent, c'est déjà du passé, et il essaie de trouver la forme verbale pour saisir cet instant qui fuit constamment. Il n'est pas question pour lui de voir sortir ville et jardin de sa tasse de thé, ni d'arrêter le temps.

Un exemple de cette écriture exposée, névrosée, frustrée : voici comment le narrateur raconte la montée d'un escalier. Il monte l'escalier vers une terrasse, c'est un escalier à l'extérieur et le passage est totalement exaspérant dans ses hésitations, dans l'énumération des possibilités énoncées et écartées, dans ses recommencements, mais qui tournent tous sur la manière de dire le temps et par conséquent de le comprendre, de le saisir. Dans ce cas-ci, c'est le présent, l'instant même qui ne se laisse pas appréhender. C'est une séquence assez longue, tout à fait exaspérante. C'est un bon exercice : en classe je la lis à haute voix et c'est insupportable. Je vous lis, pour ne pas vous torturer, seulement le début et la fin :

Maintenant, je suis en train d'être sur la première marche, dans le noir, dans le froid. Maintenant, je suis en train d'être sur la deuxième marche, sur la troisième marche, à présent. Maintenant je suis en train d'être sur l'avant-dernière marche. Maintenant, j'étais ou je suis encore sur la première et la deuxième marche. Et j'étais ou je suis maintenant sur la troisième marche. Et j'étais ou je suis sur la première marche et sur la seconde et sur la quatrième et sur la septième et sur l'avant-dernière et la dernière marche, maintenant. Non.

Ce « non », après des tentatives et des variantes qui prolifèrent, se répète à plusieurs reprises. Donc on voit une espèce d'écriture exhibée des tentatives de plus en plus complexes pour vivre et dire en même temps. Ou pour dire ce qu'on vit de manière immédiate, ce qui est, bien entendu, impossible. Voici la fin, l'arrivée sur la terrasse :

J'étais et je suis en train d'être. J'étais. J'étais en train d'être. Je suis en train d'être. En train d'être, je suis maintenant, je fus en train d'être. D'être maintenant sur la terrasse vide, bleue, sur laquelle brille, ronde, froide, la lune.

La fin est une fin de dénouement. Après cette montée temporelle impossible, malgré la crispation, malgré les hésitations, malgré les répétitions, malgré les variantes inutiles, « là-haut, sur la terrasse, vide, bleue, brille, tout à coup, ronde, froide, la lune ». Vous voyez, on retrouve le rythme de l'incipit, de la première phrase, dans cette chute après la montée. Cette négativité radicale aboutit quand même à une lune imposante, qui règne du haut de sa beauté glacée et de sa forte tradition poétique sur le malheur

d'un homme saisi par l'horreur du temps. Un mot encore pour finir avec ce long exemple : la négativité semble radicale, mais la beauté de la langue, le soin de la langue, la musique de la langue, la puissance lyrique et sensuelle de la langue utilisée est une manière de relativiser la négativité. Parce qu'il y a quand même la puissance de la langue, même pour dire qu'on ne peut pas dire. Évidemment, musique, poésie et écriture – une écriture sophistiquée de la perception et de l'instant, à la Proust – sont ici les modèles. En tout cas, dans ce texte, on peut lire le *la* majeur de l'œuvre à venir, la splendide série de romans que Saer va publier jusqu'à sa mort, et en particulier dans les années 1980.

Donc, j'en viens à *Glose*. Et pour lire *Glose*, je lirai une comédie en trois temps, les trois temps étant assez évidents, c'est-à-dire passé, présent, futur. *Glose* est fait avec ces trois temps. Les livres qui suivent cet enfer de la négativité que nous venons d'énoncer vont être bien plus légers. La mélancolie devient histoire, devient récit. Elle va être dite, elle ne va plus miner de l'intérieur la langue littéraire et, sans perdre de son exigence, la prose saérienne va être plus légère, plus ludique, pleine d'humour – Saer est un humoriste. On y sent la sensualité, la jouissance et aussi une certaine manière de représenter le monde, de pouvoir représenter le monde ou de proposer une vision personnelle, singulière, du monde. *Glose* est certainement le meilleur livre de Saer, le noyau de toute son œuvre, mais c'est aussi un exemple virtuose de l'écriture du temps, ou des possibilités d'écriture du temps. C'est pour ça que je l'ai choisi. Le temps devient une machinerie à produire des textes, comme dans Borges, et ce dès le début du roman.

Voici l'incipit de *Glose*, un incipit qui est maintenant devenu célèbre en espagnol :

C'est, si l'on veut, le mois d'octobre, octobre ou novembre, de mille neuf cent soixante ou mille neuf cent soixante et un, octobre peut-être, le quatorze ou le seize, ou le vingt-deux, ou le vingt-trois peut-être, mettons le vingt-trois octobre mille neuf cent soixante et un – qu'est-ce que ça peut faire.

Leto – Angel Leto, n'est-ce pas ? – Leto, disais-je, est descendu, il y a quelques secondes, de l'autobus, au coin du boulevard, assez loin de l'endroit où il descend d'habitude, poussé par l'envie soudaine de marcher [...].

Et l'action commence.

Le début du roman, c'est un personnage qui va être un des deux protagonistes qui, tout à coup, on ne sait pas pourquoi, au lieu de continuer dans son bus jusqu'au travail comme tous les jours, décide de descendre et de marcher. Et cette espèce de déviation du parcours habituel va justifier l'action du roman. Mais avant, nous avons ces réflexions sur la date à choisir, à quelle date situer l'action et le choix de cette date apparaît à la fois comme un problème et comme arbitraire, c'est un problème à résoudre pour pouvoir commencer. On parlait hier de « longtemps », le premier mot

de la *Recherche*. Il est évident que ce commencement pointe la question de la situation dans le temps comme problème central dans le roman. Et en même temps, c'est une convention, c'est un arbitraire, c'est même une blague, quand on vous dit : « La Marquise sortit à cinq heures. » C'est un peu ça qui est derrière ce jeu initial. C'est une convention, c'est un artifice, mais quand même pas trop, ou c'est une fausse ironie qui est présentée, car le mois d'octobre, qui est le début du printemps en Argentine, et le début des années 1960, c'est-à-dire la période de jeunesse insouciante pour le protagoniste du roman, sont l'époque obligatoire pour le sens de l'histoire qu'on va lire. Ça peut être le 23, ça peut être le 25, ça peut être 1960, ça peut être 1961, mais ça ne peut absolument pas être dans l'hiver 1975. Derrière le jeu de l'arbitraire, il y a une affirmation. Cette date-là, printemps, début des années 1960, est indispensable pour l'histoire du roman. Donc il y a une représentation : printemps, jeunesse. Car le livre est ce que Saer appelle, dans la dédicace, une comédie. Il y a plusieurs références à cela dans le roman, d'ailleurs, pas seulement dans la dédicace. *Glose* est une comédie.

Cette entrée dans le temps se décline en un parcours de trois niveaux.

Le passé, d'abord. Au centre du livre, du point de vue de sa structure et aussi de sa thématique, il y a une conversation qui dure cinquante-cinq minutes entre deux jeunes gens, qui se rencontrent par hasard alors qu'une belle matinée de printemps commence sur la ville. Leto descend du bus, retrouve un copain, qu'on appelle le Mathématicien. Ils vont faire ensemble 2 100 mètres, suivant une rue toute droite et vingt et un blocs, si vous voulez, ou vingt et une *cuadras*, dans cette ville construite en damier, abordant toute une série de sujets. Donc c'est cinquante-cinq minutes, 2 100 mètres et une conversation, c'est pour ça que je vous disais qu'il y avait de la promenade dans ce que j'allais dire, et toute une série de sujets, mais surtout, ils vont parler du déroulement d'une fête d'anniversaire à laquelle aucun des deux n'a participé. Le Mathématicien a entendu le récit de la fête, c'est la fête d'un groupe d'amis en commun. Aucun des deux n'était là, et le Mathématicien va raconter la fête, va transmettre les principaux événements à Leto. Il raconte ce qu'on lui a raconté.

Dans un moment d'utopie, j'ai mis ça (*commentaire d'une image projetée*). Je suis sûr que vous ne pouvez pas voir grand-chose, mais c'est la ville de Santa Fe, sur laquelle Saer un jour a rayé le nom de la ville, puisque sa ville est anonyme, elle ne s'appelle pas Santa Fe. Puis il a situé les différents événements de ses romans, et à l'endroit où il y a une ombre verticale qui correspond au pli de la carte, il y a les vingt et un blocs où marchent Leto et le Mathématicien. Sur la droite, il y a même la trace de la note de Saer : « trajet de Leto et le Mathématicien dans *Glose* ». Vous voyez, c'est tout droit. Du nord au sud, avec une grande géométrie.

Très rapidement, ce récit, qui occupe tout le roman, va être marqué par l'incertitude. Il y a toute une série d'interférences qui vont mettre en

cause à plusieurs reprises, de manière à la fois humoristique et parfois aussi exaspérante, la vérité du récit : la partialité des narrateurs, la subjectivité de ceux qui ont raconté, la personnalité des amis qui apparaissent, les incompréhensions dues à la réception. Il y a des lacunes, des contradictions, des ambiguïtés, etc. La glose est, avant tout, une glose de ce récit qui, comme l'exégèse d'un texte biblique, devient infinie. Plus loin, ils rencontrent une personne qu'on rêverait de rencontrer quand on a une discussion sur la vérité d'un événement du passé : ils rencontrent un témoin. Un troisième personnage, qui est un ami de tous les deux, Tomatis, un écrivain, journaliste, qui a été à la fête. Mais Tomatis est d'une humeur massacrate, ce matin-là. Quand ils essaient de lui poser des questions et de vérifier telle ou telle zone d'ombre de la fête, Tomatis se lance *ex abrupto* dans des insultes envers tout le monde, simplement parce qu'il est de mauvaise humeur. Donc on n'arrive pas là non plus à rectifier et à savoir ce qui s'est passé en réalité. Vous voyez bien qu'il y a une mise en scène de cette structure, une mise en scène qui est souvent comique, qui tient de la comédie et de l'opéra-bouffe, sur les difficultés de connaître un événement du passé : les intermittences de la mémoire, les dynamiques affectives, inconscientes, subjectives, qui traversent tout récit sur le vécu du passé.

Le chemin d'énonciation rappelle l'histoire de l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours mais, en fait, il est tiré du *Banquet* de Platon, qui est raconté de la même manière : une version indirecte racontée par quelqu'un qui n'était pas présent à ce banquet où on parle d'amour. C'est le sujet du *Banquet* de Platon. Le lien avec *Le Banquet* de Platon est d'autant plus visible que l'événement principal de cette réunion, c'est une discussion philosophique. Ce sont les conséquences et les conclusions de cette discussion philosophique qui créent une espèce de faux suspense. Et le sujet de la discussion est l'instinct chez les animaux, en particulier le comportement des chevaux : les chevaux trébuchent-ils ou pas ? Est-ce que l'instinct peut se tromper ? Derrière ça, il y a un homme à cheval, un pêcheur qui a amené des poissons pour le repas et qui est arrivé en retard et a justifié son retard en disant que le cheval avait trébuché. Et quelqu'un dit : « Non, on ne trébuché pas, puisque l'instinct ne se trompe pas. C'est la raison qui peut se tromper. » Mais quelqu'un d'autre ajoute : « Si le pêcheur est passé par le bar en venant apporter le poisson, certainement le cheval n'a pas trébuché, mais en revanche s'il est venu directement, peut-être qu'il a bien trébuché. » Vous voyez, ça c'est la teneur de la discussion. Et aussi sur le comportement des trois moustiques, qui est considéré inconstant et velléitaire. Le ton, donc, est bien celui d'une parodie de Platon et des questions philosophiques. La réunion de ces amis qui mangent du poisson cuit à la braise enveloppé dans du papier journal huilé préalablement sur une côte boueuse du Panama est la version locale et humoristique du *Banquet* classique.

Quoi qu'il en soit, le récit aléatoire sur l'anniversaire fait de faux suspens, d'approximations dans les versions multiples, de jugements douteux, perd toute ressemblance et il finit dans une scène qui tient du gag. Tout à fait à la fin, quand on va enfin savoir quelle est la réponse sur la question de l'instinct des chevaux, le Mathématicien dit quelque chose, mais Leto trébuche sur le bord du trottoir et rate la vérité tant attendue. C'est une scène de gag, avec le faux pas, etc. Ce dispositif fait de la mémoire et de l'aporie de toute reconstruction du passé l'un des principaux sujets du roman. Mais il interroge aussi la transmission du récit. Ce qui se passe dans le roman, c'est avant tout : quelqu'un raconte une histoire à quelqu'un d'autre. C'est ça, le vrai événement du récit. Constamment, on a accès au monologue intérieur, aux pensées, aux sensations de celui qui raconte et de celui qui écoute – et qui souvent n'écoute pas, d'ailleurs, il pense à autre chose. Et il y a une combinaison entre l'énonciation ou la réception du récit et des phénomènes de perception de l'endroit où ils sont.

Du coup, ce long récit improbable sur l'anniversaire laisse place à bien d'autres éléments, très éloignés. Il déploie une psychologie des personnages, des désirs, des obsessions, mais aussi des souvenirs des personnages, en particulier le passé des personnages, en particulier celui de Leto. Pourquoi Leto descend du bus tout à coup ? C'est parce que le matin, sa mère a dit quelque chose au petit-déjeuner. Et ce quelque chose renvoie au suicide de son père. Pendant les cinquante-cinq minutes, Leto va écouter et intervenir dans la discussion, mais il va aussi reconstruire, et donc il va nous raconter les circonstances de la mort de son père. On ne saura pas vraiment la vérité de l'anniversaire mais, par contrecoup, on connaît un passé essentiel, déterminant, qui est celui de l'histoire du suicide du père de Leto, dont le nom d'ailleurs pointe déjà le caractère mortifère.

Le présent. Le récit de l'anniversaire, drôle, proliférant et dérisoire, introduit ainsi un autre récit larvé, qui est celui, cette fois-ci, d'un vécu du temps. Le vécu du présent. La plupart du roman, j'y reviendrai, est écrite au présent, au temps verbal du présent. Tout au long des cinquante-cinq minutes et des vingt et une rues traversées, le narrateur propose une double perspective : celle des pensées, des rêveries, des sensations des personnages et, en contrepoint, leurs paroles et leurs gestes. Il y a une expérience de l'instant, qui est comme réussir à faire ce qui dans *La majeure* semblait impossible : transmettre l'instant. Le présent de la narration est particulièrement puissant. En effet, la complexité de ce présent, la superposition de courants de pensées rationnelles, d'affects, de perceptions est déployée dans une mise en scène aiguë de la psychologie et du système perceptif, une logique très proustienne. Le présent de cette matinée de printemps, malgré les angoisses, les peurs, les incertitudes des personnages est fait parfois de plénitudes, et même d'épiphanies sensuelles du temps. Il y a beaucoup de Joyce. Saer a travaillé avec *Ulysse* sur la table. Dans les notes

de préparation du roman, il y a parfois des tentatives de traduction et de comparaison des traductions d'une expression de Joyce, d'*Ulysse*, en espagnol. Les épiphanies de Joyce sont célèbres, cette espèce de merveille de l'instant qui tient aussi à l'épiphanie de la poésie. Donc, chemin faisant, il y a de la jouissance du temps, du plaisir dans le monde, par exemple dans l'éclosion des éclats de rire. On rit beaucoup dans le roman. Et des éclats de rire qui se succèdent, parfois contagieux, tout à coup les jeunes et les gens autour éclatent de rire sans savoir pourquoi. C'est un rire qui contamine les passants. Je vous donne un seul exemple de ces fréquents moments de plaisir et de jouissance qu'il y a dans cette marche. À un moment donné, les éclats de rire donnent lieu à ce commentaire :

Toute sa personne est clarifiée par les rires. Les rires, n'est-ce pas, cette euphorie soudaine qui monte au visage au milieu des contractions corporelles et des sentiments intérieurs. Le rire abstrait, présent, dont on ne saurait dire pourquoi, certaines images et pas d'autres libèrent le jet brillant, et subit qui réactualise pour un temps notre coïncidence avec les choses.

Le fait de rire rétablit l'harmonie de l'univers dans l'instant du rire.

Il y a des choses similaires autour de la lumière dans cette balade et, à un moment donné, du goût, pour revenir à Proust. Leto, vers la fin de la promenade, en a absolument assez de cette histoire à n'en plus finir, dont on ne connaît pas le dénouement et, finalement, il oublie, il ne comprend plus ce qu'on lui raconte, mais en revanche, il y a quelque chose qui l'accroche, c'est une référence aux mandarines gelées que, le matin, les invités à la fête ont réchauffées sur la braise. Et là, les mandarines gelées lui rappellent les mandarines gelées chauffées sur la braise qu'il mangeait dans son enfance. Du coup, il y a un moment de plénitude et de communion avec le passé. Le temps, le récit et le passé sont problématiques, mais aussi jubilatoires et sensuels, faits de moments de grâce et de lumière. Bien d'autres épiphanies se succèdent et ainsi, on transmet du vécu, on transmet l'aporie de la pensée du temps et l'impossibilité du récit dans une expérience heureuse.

Le futur. *A priori*, le temps du récit devrait être linéaire, même si ça scandalise Étienne Klein, comme l'est la rue dans laquelle le personnage avance et qui marquerait la flèche du temps dans une direction unique. Or, l'aspect linéaire, clair et prévisible de leur marche se trouve souvent entravé, déstabilisé. Ils s'arrêtent à plusieurs reprises et, très souvent, traverser les rues devient un moment très compliqué. Tant qu'ils marchent droit sur le trottoir, ou à un moment donné dans une rue piétonne, tout va bien, mais la traversée est le chaos. Il y a un moment où la simple traversée d'une rue embouteillée devient un enjeu dramatique – ça prend plusieurs pages, quatre ou cinq pages, pour réussir à la traverser. La logique géométrique de la ville est tout le temps menacée par le chaos, menacée par cette rupture de la géométrie qui

la maîtrise, qui la domine. À un moment donné, les personnages se tournent et marchent à l'envers en regardant vers ce qu'ils supposent être le passé. Si le temps-calendrier est linéaire, ou le temps de la montre est linéaire, le temps vécu, ou le temps de la littérature, est sinueux, multiple, fragmenté.

L'altération la plus forte, la plus significative de leur avancée renvoie à un troisième temps : le futur. À deux reprises, sans crier gare, l'action se déplace vers l'avenir pour nous raconter des événements qui auront lieu dix-sept ans plus tard, en 1978, dans un récit qui est fait, en toute logique, des temps verbaux du futur. Ce sont deux séquences assez longues et assez chargées d'événements, où tout est raconté au futur. Ce qui donne à l'avenir une valeur d'inéluctabilité. Ça va arriver. Le futur n'est pas l'horizon d'attente – ce qu'on imagine qui va arriver, ce qu'on planifie qui va arriver –, c'est comme une fatalité religieuse, ce qui est écrit, ce qui va arriver. Dix-sept ans plus tard, l'action se situe à Paris, et le Mathématicien, exilé durant la dictature militaire qui a commencé en 1976, donc deux ans avant, répète la promenade et la conversation de 1961 le long du boulevard Saint-Germain en compagnie, cette fois-ci, de quelqu'un d'autre, d'un des amis qui étaient présents à la fête tant évoquée. Cette répétition rajoute un tour de confusion, car ce témoin-là, qui était là, est totalement convaincu que le Mathématicien a assisté à la fête et il a même des souvenirs clairs du Mathématicien faisant ou disant telle ou telle chose pendant la fête. Ce qui était faux. Donc, en fait, la vérité échappera toujours.

Mais, ce qui compte, c'est que dix-sept ans après, la comédie a changé de registre. Saer le dit à l'intérieur du roman : si on prolonge son temps, la comédie devient toujours tragédie. Il y a comédie tant qu'on ne voit pas ce qui se passe après la fin de la comédie. Dix-sept ans après, la femme du Mathématicien a été tuée par les militaires. Un couple d'amis qui étaient présents à la fête sont des disparus, ils ont été enlevés par les militaires de la dictature. Tomatis, l'écrivain de mauvaise humeur rencontré pendant la promenade de 1961, traverse un épisode dépressif aigu et on apprend au tournant que c'était lui le narrateur de *La majeure*, et que cette perception horrifiée du temps était celle, proche de la démence, d'un homme vivant les affres de la dépression. Puis, c'est banal, mais c'est aussi dramatique, l'homme dont on fêtait l'anniversaire en 1961 vient de décéder de mort naturelle. Mais surtout Leto, qui est devenu militant politique, puis guérillero, a été contraint au suicide alors qu'il était cerné par les militaires. Il a dû croquer une capsule de cyanure pour éviter de tomber vivant dans les mains des tortionnaires. Donc dans un tour de passe-passe virtuose, après de longues pages consacrées à reconstruire un passé sans importance ou à déployer un présent exubérant, tout à coup, le roman nous plonge dans la tragédie, à la fois la tragédie du temps (l'âge, la maladie, la mort), mais aussi celle de l'histoire, dans le sens du devenir collectif de la société qui va faire irruption et détruire la jeunesse joyeuse de 1961.

S'il y a un passé qui nous échappera toujours – on ne saura jamais vraiment les tenants, les aboutissants des trébuchements des chevaux et des hésitations des moustiques –, en revanche nous connaissons, par exemple, les conditions de la mort de Leto. Une mort qui est, en quelque sorte, inéluctable, parce qu'il y a des raisons politiques, mais aussi il y a des raisons psychanalytiques ou mythiques. Il va se suicider dans le même quartier où son père s'était suicidé, longtemps auparavant. Ce passage du roman, que je renonce à lire (c'est un peu trop long et j'ai peur de ne pas le lire assez bien) laisse totalement de côté l'ironie sceptique et les distances ironiques, les intermittences de la mémoire, pour récupérer une véritable capacité de représentation et de récit. C'est un passage absolument magistral. Très sûr de lui dans l'énonciation de ce qui se passe dans la mort d'un homme, les derniers instants d'un homme. Cette mort qui devient un destin. Donc il ne reste rien de l'impuissance à raconter le passé. Grâce à ce futur vu à partir du présent, le discours littéraire récupère la possibilité de dire la vie, la mort, le destin et, par conséquent aussi, la peur, l'horreur.

L'écriture de ce roman, 1982-1985, donc juste avant la publication, correspond d'ailleurs à la fin de la dictature militaire qui a eu lieu en 1983. Il est publié alors que proliférait, en Argentine, une littérature faite de témoignages et de représentations simplistes de la violence extrême, une littérature, disons, utilitaire, de quête de vérité. Comme toujours après un événement traumatisant, il a fallu attendre que le temps passe pour qu'il y ait des romans plus complexes, de réflexion sur la réflexion du vécu de ces événements. Pourtant, bien en avance sur son temps, *Glose*, dont le propos n'est pas du tout de parler de la dictature, sera le premier livre à proposer une vision contrastée et critique de la période historique que vient de vivre l'Argentine. Il réussit à transmettre le destin tragique d'une génération sans presque y toucher, grâce à ses dispositifs, à l'aspect formel comme porte d'entrée à l'effet émotionnel et esthétique. Car c'est un dispositif formel : raconter l'irruption de la barbarie historique dans la vie des hommes et des femmes, non comme un passé douloureux, mais comme un futur inéluctable. Bien sûr, ce futur inéluctable semble d'autant plus dramatique, il est inenvisageable si nous nous situons en 1961, mais en revanche pour le lecteur argentin de 1986, c'était le passé traumatisant. C'est un dispositif extrêmement habile et c'est une question formelle. C'est résoudre un problème de représentation narrative dramatique par une question de forme.

Pourtant, le narrateur n'en reste pas là, après la mort de Leto. Il ne se contente pas d'évoquer l'histoire collective et les drames de la dictature pour boucler le sens de son roman. Il ne tire pas profit de ce coup de théâtre. Tout de suite après l'épisode de la capsule de cyanure, la fin du récit revient sur Leto en 1961, sur la promenade des deux amis, et les dernières pages du roman nous laissent en compagnie de Leto actif, bien portant, prêt à vivre les intenses années de jeunesse qui l'attendent. C'est très impressionnant,

parce qu'il y a le bruit que font les dents en croquant la capsule, point à la ligne, et après, il y a Leto vivant. Comment ça ? On est déroutés : Leto vient de croquer la capsule de cyanure et, à la phrase suivante, il est en pleine action. Il y a de la clémence et de la résilience dans le geste final qui nous restitue Leto vivant. Le temps finit, peut-être, dans un tourbillon d'horreur, mais il porte aussi en lui-même la splendeur toujours renouvelée de l'instant, c'est ce que semble dire Saer par cette fin du roman.

Ceci me renvoie à une définition du rôle de l'écrivain et à une dernière citation, qui est tirée d'un essai que Saer a écrit en 1982, donc au moment où il commence à écrire le roman, qui s'appelait *Littérature et crise argentine*. Il traite de comment écrire de la littérature compte tenu de ce qui vient de se passer en Argentine, et l'essai finit par des mots qui reprennent justement la question de la saveur qui était au début de mon propos. Mais cette fois-ci, ce n'est pas la saveur de la madeleine, mais la saveur du monde. Je lis :

L'écrivain a l'immense privilège de forger pour tous des images qui sont un emblème du monde et qui, si elles réussissent à perdurer, porteront peut-être la saveur durable, partagée, d'un lieu qui est en même temps délice, mystère et menace.

Je profite de cette réapparition de la saveur et j'essaie de synthétiser.

S'il fallait conclure, il faudrait mettre l'accent sur les cinquante-cinq minutes de cette action, de cette promenade, qui sont à peine plus longues que le temps de mon intervention – à moins que j'aie perdu le contrôle du temps, mais en tout cas mon intention était de parler moins de cinquante-cinq minutes. Ces cinquante-cinq minutes vont embrasser un passé complexe et immense, un présent sensuel et multiforme, un futur dans lequel le devenir des hommes croise la grande histoire et ses pages les plus sombres. Tout comme un timbre-poste peut contenir un monde entier – c'était le postulat faulknérien du projet, rappelez-vous –, ici, dans la limite de ces cinquante-cinq minutes, le roman réussit à inclure tous les vécus du temps. Toutes les matières du temps. Tous les pluriels du temps. Ainsi, cette courte durée de cinquante-cinq minutes finit par se confondre avec une vie ou est une allégorie du temps d'une vie. Elle est aussi la durée imaginaire du roman, de sa lecture, de son écriture. Ces cinquante-cinq minutes, ce segment temporel, sont donc l'équivalent de la littérature, c'est-à-dire qu'elles sont un emblème du monde, d'un monde dont la saveur, pour Saer, on l'a vu, est faite de délice, de mystère et de menace. Merci.

*(Applaudissements.)*

## UN TOUR DU MONDE DES RAPPORTS AU TEMPS

*Jean-Pierre Minaudier*  
*en dialogue avec Marie-Madeleine Rigopoulos*

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Jean-Pierre Minaudier, vous êtes historien de formation, vous enseignez en khâgne et hypokhâgne, vous êtes spécialiste de l'Estonie et vous avez pendant un temps enseigné cette langue et son histoire à l'INALCO. Vous enseignez également le basque à la Maison basque de Paris. Il s'agit donc de deux langues que vous maîtrisez très bien et que vous traduisez – évidemment la modestie vous poussera à dire que non...

Il s'est passé quelque chose, me semble-t-il, d'assez étrange, c'est que vers la quarantaine, je crois, vous avez été pris d'une sorte d'obsession, de lubie, c'est-à-dire que le grand lecteur de littérature – et si je ne m'abuse de bandes dessinées – que vous êtes, s'est pris de passion pour des livres un peu particuliers, à savoir des livres de linguistique, de grammaire, ce qui vous a poussé à collectionner tous les manuels possibles et imaginables de grammaire de différentes langues, près de huit cents, peut-être même plus...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Plutôt mille deux cents...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Mille deux cents langues ! Selon mes derniers chiffres, vous aviez mille cent soixante-trois manuels de grammaire. Vous en êtes toujours à ce chiffre-là ou...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Ce ne sont pas des manuels, ce sont vraiment des grammaires. Oui, oui, j'en ai autour de mille trois cents, à peu près.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous dites : les linguistes sont les grands aventuriers du monde moderne.

Peut-être pouvez-vous m'expliquer cette passion qui vous habite ? Est-ce toujours le cas ? Est-ce que vous continuez à collectionner ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, oui. C'est toujours le cas. Mais je me suis un petit peu calmé, je collectionne moins qu'il y a une dizaine d'années, et puis je me suis remis à lire de la littérature. Après une pause...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors que s'est-il passé, pourquoi cette passion pour la grammaire ? Est-ce venu à travers, justement, la pratique des langues que vous traduisez ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Honnêtement, être passionné par les langues et passionné par les grammaires, ça a toujours été le cas, depuis mon enfance. Ça m'a toujours fasciné. Simplement, il se trouve que je n'ai pas fait d'études de linguistique, donc longtemps c'est quelque chose que je regardais de loin. Quand j'allais dans un pays, j'achetais des textes bilingues, ce que je pouvais, et c'était complètement désordonné. C'est seulement, effectivement, il y a une quinzaine d'années que je me suis mis à faire ça de manière complètement systématique.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Je disais tout à l'heure que vous êtes historien et que vous traduisez, et peut-être les deux sont-ils liés, parce qu'en réalité, quand on se plonge – en tout cas, en vous lisant c'est ce que j'ai compris – dans la grammaire des différentes langues, ce n'est pas que de la grammaire, c'est aussi un contexte historique, et il s'agit peut-être aussi de philosophie. Qu'est-ce que ça représente, de se plonger dans la grammaire d'une langue ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Il y a deux choses : il y a le contexte, c'est-à-dire qu'une langue est parlée quelque part et par des gens précis, et c'est vrai qu'autour d'une grammaire il y a toute une atmosphère. Dans une grammaire d'une langue d'Amazonie, les exemples vont être choisis avec des mots qui évoquent la vie dans la forêt. Enfin, voilà, il y a cet aspect qui peut être tout à fait fascinant, et puis, bien sûr, en interne, il y a le fait que d'une langue à l'autre, les manières de décrire le réel sont très référentes, et dans certains cas extrêmement exotiques.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Quand vous dites « décrire le réel », ça veut dire que chaque langue aurait sa propre vision du monde ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Chaque langue pousse, je crois, le locuteur vers certains choix. Il y a des langues, par exemple, qui sont totalement maniaques sur l'expression du temps et d'autres beaucoup plus imprécises. Il y a des langues qui ont des systèmes d'orientation relatifs, gauche-droite, comme en français, puis des langues qui ont des systèmes d'orientation absolus : vers la côte, vers la montagne... Quand on se retourne, ce qui est vers la côte reste vers la côte, ce qui est vers la montagne reste vers la montagne. C'est vrai que ça nous incite à faire des choix. Attention, on peut tout dire dans toutes les langues, bien sûr, mais il y a des choses qu'on peut dire beaucoup plus facilement, beaucoup plus précisément dans certaines langues que dans d'autres.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Et on peut tout dire dans toutes les langues parlées, mais dès qu'on entre dans le domaine de la littérature, j'imagine que ça devient beaucoup plus complexe parce que ce n'est pas seulement le dire, c'est la manière de le dire qui fait la différence, qui fait qu'on est dans la littérature ou dans un texte plus simple.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je ne crois pas qu'il y ait des langues sans littérature, même si dans certains cas ce sont des littératures orales extrêmement éloignées de ce que nous connaissons sous le nom de littérature. Et je ne crois pas qu'il y ait des langues où il n'y ait pas un niveau de langue littéraire, distinct du niveau de langue orale. Ça peut être extrêmement complexe, même dans de petites sociétés sans écrit.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous voulez dire que même dans un dialecte du fin fond de l'Amazonie, il peut y avoir différents niveaux de langage ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Bien sûr. C'est même souvent plus complexe qu'en français, avec des niveaux de langue pour parler d'un passé mythique, d'un passé réel, etc.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Effectivement, dans ce livre, vous vous attardez sur les dialectes des différentes langues, des langues papoues, de Polynésie, etc. Vous expliquez à quel point ces langues, qui sont parlées par beaucoup moins de gens que l'anglais, le français, l'allemand, etc., évidemment, ont une complexité peut-être liée au fait qu'elle est leur richesse. C'est-à-dire que cette langue étant ce qu'ils ont de plus précieux, on a le sentiment qu'ils la cisèlent au

fil du temps, et qu'ils s'attardent peut-être plus à la complexifier qu'on ne le ferait, nous.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, c'est une remarque qui demanderait d'être prouvée d'une manière beaucoup plus scientifique. Un linguiste qui travaillait sur une langue de Papouasie – le yimas je crois, de mémoire, ou le hua, et c'est une langue d'une extraordinaire complexité grammaticale – disait que cela s'explique en partie parce qu'ils n'ont que ça à faire. Le seul défi intellectuel d'un gamin originaire de cette communauté, ça va être de parler sa langue correctement. L'économie n'est pas complexe, les rapports sociaux ne sont pas complexes, il n'y a pas de vie politique, mais en revanche, il y a, dans la société traditionnelle, d'énormes enjeux de maîtrise ou de non-maîtrise de cette grammaire qui est très complexe... On n'utilise pas les mêmes mots pour parler à sa belle-mère que pour parler aux autres membres de sa famille, etc. Et ce que le linguiste disait, c'est que le niveau de langue des jeunes s'effondre, en partie, parce qu'ils ont d'autres choses à faire. Maintenant, ils vivent dans un pays moderne qui est la Papouasie-Nouvelle-Guinée où il faut aller à l'école, où il faut apprendre l'anglais... et ils n'ont juste plus le temps, en fait, d'apprendre les complexités de leur langue d'origine.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est-à-dire que d'une certaine façon, l'efficacité tue la poésie ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

L'efficacité tue la complexité, en tout cas. En même temps, l'anglais, c'est une langue complexe. Mais à d'autres niveaux. Oui, il y a cet aspect finalement un petit peu délirant dans la formalité, dans la complexité formelle de la grammaire qui est tué par la recherche de l'efficacité et aussi, peut-être, par le fait que la vie moderne fait appel à des notions qui ne sont pas dans la langue traditionnelle. Et les Papous ont subi un changement de civilisation très, très violent en moins de cent ans. Ils n'ont pas eu le temps d'adapter leur système linguistique traditionnel.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, vous dites dans votre livre que la grammaire, c'est avant tout du rêve et de la poésie. Ce n'est pas exactement l'idée que je m'en faisais quand j'allais à l'école... Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous avez cette vision de la grammaire ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

C'est un peu provocateur, mais je veux dire que quand je lis une grammaire, quand je lis des règles, quand je lis des exemples, ça me fait rêver...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est une pathologie, en fait (*rires*).

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, c'est un peu de l'ordre de la pathologie, je l'avoue, et vous avez le droit de m'enfermer à la suite de cette prise de parole. Mais je rêve... encore une fois, il y a toute la poésie qu'il y a dans les exemples. Quand j'apprends que « le kinkajou porte ses petits dans un sac », j'ai tout de suite envie de voir à quoi ça ressemble, un kinkajou. Et puis il y a aussi tout ce que je pourrais dire et que je ne peux pas dire, ou mal commodément, en français. Dans certaines langues d'Amazonie, il y a six ou sept manières de marquer la façon dont l'information est parvenue à celui qui parle. Ce sont des morphèmes, des morceaux de verbes, au début ou à la fin, obligatoires – on ne peut pas ne pas choisir –, selon qu'on a vu, entendu, appris de quelqu'un, déduit, ou bien que c'est une vérité générale, etc. Ça, en français, on peut le faire, on peut dire « j'ai vu que », « j'ai entendu que », « on m'a dit que », mais c'est beaucoup plus long, c'est beaucoup moins naturel, ça ne se fait pas de manière systématique...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous voulez dire qu'il y a un souci de précision...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, il y a un souci de précision sur ce point qui est tout à fait étonnant. Par exemple, dans ces langues, il y a une manière de mentir qui n'existe pas en français, qui est de dire : « La reine est morte », en utilisant la forme qui sous-entend qu'on l'a vue mourir, alors qu'en fait on ne l'a pas vue mourir, on l'a entendu dire. Donc il y a une manière de mentir qui n'existe pas en français. Voilà, c'est ce que j'appelle la poésie des grammaires, et c'est comprendre qu'il y a tous ces mondes qui nous sont ouverts quand on apprend les langues.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Et puis, d'une certaine façon, puisque nous sommes beaucoup plus expéditifs pour dire une phrase, cela voudrait dire qu'on est des grands menteurs pour ces gens...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, ils sont très choqués, en fait, parce que quand les gens commencent à apprendre leur langue, en général ils utilisent tous la même forme. La plus simple, quand on a vu les choses se produire, et effectivement ils sont horrifiés, horrifiés, horrifiés qu'on mente sans arrêt.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Pour en revenir à la question du temps qui est notre thématique, quand on l'apprend dans notre propre langue, il y a des espaces définis, très précis pour le passé, le présent, le futur, que l'on a intégrés dès l'enfance, donc ça nous paraît naturel. Et en lisant votre livre, je découvre qu'en mian, ce dialecte de Papouasie, il y a six manières d'évoquer le passé : un passé plus ou moins proche, lointain, mythique...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

En fait, je n'en ai trouvé que cinq, mais je pense que je vois où est la sixième. En mian, il y a un passé général, quand on ne veut pas se mouiller sur la distance temporelle. Il y a un passé hodiernal, c'est-à-dire ce qui s'est passé aujourd'hui, pour désigner un événement qui se passe depuis le lever du soleil aujourd'hui. Il y a un passé hesternal, pour désigner les événements qui se sont déroulés hier. Tout ça ce sont des formes verbales différentes, il n'y a pas besoin de mettre « aujourd'hui », « hier », « ce matin », etc. Il y a un passé lointain, il y a un passé immédiat – « je viens de » – et il y a en fait quelque chose que j'ai rangé, dans le livre, dans le passé, mais qui n'en est pas vraiment un, c'est le temps du rêve, le temps du mythe, le temps du conte, le temps de la littérature.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Qui se traduirait comment, justement ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

En français, c'est soit un présent de narration, soit un passé simple littéraire. C'est une autre structure verbale, dans cette langue. Pour exprimer l'équivalent des passés français, uniquement la notion temporelle, la notion d'éloignement temporel, ils ont effectivement six formes différentes.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

En guarani, vous dites qu'il y a plusieurs futurs, plus ou moins certains.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, cela, c'est une question de certitude ou d'incertitude. En guarani, on distingue un futur certain et un futur pas certain.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Et il y a une langue dans laquelle on évoque un futur qui est déjà annulé, d'une certaine façon ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui. Dans certaines langues, effectivement, il y a ce qu'on appelle un « frustratif ». Le frustratif...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

J'ai cherché sur Wikipédia, je n'ai pas trouvé (*rires*)...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

C'est un temps au sens banal de la grammaire classique française, un TAM en anglais, c'est-à-dire une combinaison de temps, d'aspect et de mode. C'est uniquement au passé. On parle de quelque chose qui aurait pu avoir lieu, mais n'a pas eu lieu. En français, on a un peu ça dans la structure « j'ai failli faire quelque chose ». On a commencé quelque chose, mais ce n'est pas fini. J'ai pris un exemple dans l'arawak parlé dans la région du haut Perené au Pérou. La forme verbale est *ipessaie tapainta*, la racine verbale est *pes* et donc le frustratif est *ie*, et ça veut dire « ils ont défriché », mais ça nous renseigne sur le fait qu'ils n'y sont pas arrivés. Et la phrase suivante, c'est « demain, ils finiront ». C'est cela, un frustratif. Dans certaines langues, c'est une forme verbale tout à fait banale comme chez nous le présent, le futur, l'imparfait. Dans d'autres langues nous aurons des périphrases, ou on peut aussi se contenter du contexte dans certains cas. Là, « ils ont défriché le champ, demain ils finiront », on comprend. C'est moins précis qu'en arawak.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

En guarani, vous dites qu'il y a non seulement un passé, mais un futur et un frustratif, donc nominaux. L'exemple que vous donnez, c'est *cheménakue*, qui veut dire « celui qui était mon époux », *sheménarã*, « mon futur époux », et *cheménarângue*, « celui qui devait être mon époux, mais ne l'est pas devenu » (*rires*).

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Sachant qu'en guarani, il y a un temps verbal, mais il y a aussi un temps nominal indépendant du temps verbal, c'est-à-dire que sur le nom on peut mettre une marque de passé. Dans certains cas, c'est l'équivalent du français « feu », ça indique quelque chose qui est mort, ça peut aussi indiquer quelque chose qui est abîmé, qui ne sert plus, qui est dépassé par les événements. Par exemple, si je dis en guarani « François Hollande », je vais clairement mettre ce suffixe.

Il y a un autre suffixe nominal qui indique le futur, ça c'est facile, « mon futur époux », par exemple, et il y a effectivement un frustratif pour dire « celui qui aurait pu être mon époux » et qui finalement ne l'a pas été. D'ailleurs, c'est intéressant parce que c'est une combinaison des deux

précédents. On met d'abord le futur, puis le passé. Ça a été du futur, mais finalement ça ne s'est pas produit. Et bizarrement, ce frustratif en guarani n'existe que sur les noms et n'existe pas sur les verbes. On ne peut l'exprimer que dans le cas du temps nominal, pas dans le cas du temps verbal.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors justement, qu'est-ce que cette manière de s'exprimer vous dit de la mentalité d'un peuple ? Est-ce que ça nous dit quelque chose sur leur façon de penser ?

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je crois que ça me dit quelque chose, mais je crois aussi qu'il faut se méfier de ne pas tomber dans la psychologie des peuples. En particulier, il faut être conscient que les systèmes linguistiques évoluent très, très lentement, et que les civilisations évoluent beaucoup plus vite. Le guarani, par exemple, est la langue d'au moins deux tiers des Paraguayens. Pour l'essentiel, ce ne sont pas des Indiens, ce sont des métis, je vous rappelle – ce sont les gens d'un pays d'Amérique latine pas aussi développé que le Brésil ou l'Argentine, mais ils ne vivent pas au fond de la jungle, loin de là. Depuis cinq siècles, ils sont entrés en Occident, ils sont pleinement en Occident. Alors, le fait qu'il y ait, en guarani, des éléments un peu exotiques, cela signifie qu'il reste des traces d'un passé où ils fonctionnaient, où ils pensaient d'une manière très différente de nous, mais ces traces sont-elles effectives encore aujourd'hui ? Je ne sais pas, je n'en sais rien, je n'ai pas été sur place, mais il faut quand même se méfier. Dans certains cas, on peut vraiment avoir l'impression que les structures d'une langue poussent à penser, ou à se comporter d'une manière très différente, mais dans d'autres cas, c'est juste l'histoire de la langue. En français, le travail, à l'origine, c'est un instrument de torture, *tripalium*, est-ce que quand on dit « je travaille », on pense encore à ça...

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Oui, dit monsieur (*rires*). Et puis il y a aussi les cas où le présent et le passé se confondent, je pense au chamorro des îles Mariannes. On distingue, en revanche, le futur. Ou alors, en estonien, on confond le présent et le futur.

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Voilà, dans certaines langues, il n'y a qu'une opposition binaire. On peut avoir un présent-passé d'un côté et un futur de l'autre, en réalité d'ailleurs l'opposition est plus entre réel et irréel. Tout ce qui est de l'ordre du réel – le présent et le passé, c'est de l'ordre du réel – sera exprimé par une série de formes, et l'autre forme exprimera ce qui est irréel, c'est-à-dire le futur et

souvent d'ailleurs, également, l'impératif. Le contrefactuel, enfin, l'équivalent de l'irréel du passé, ce serait une autre série de formes irréelles. Donc on aura cette opposition binaire : présent-passé qui est du côté du réel, futur qui est du côté de l'irréel.

Dans d'autres langues, on a un passé d'un côté et un présent-futur de l'autre. C'est, dans une certaine mesure, le cas du français où le futur est employé minoritairement. Dans la plupart des cas, pour un événement futur, on parle au présent : « Demain, je me promène dans Arles, et puis après, je prends un train pour Paris. » Vous voyez, on a une forme spécifique pour indiquer le futur, mais c'est vrai que notre opposition, en français, c'est surtout passé non-passé.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, il y a des temps qui se confondent, et il y a des langues où il n'y a pas de temps verbaux, comme le chinois, je crois.

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Voilà. Il y a des langues où il n'y a pas du tout de marquage du temps dans le verbe, mais attention, dans ces langues, on peut quand même marquer le temps. On le marque par du vocabulaire, par des adverbes, comme « hier », « aujourd'hui », « demain », « avant » et « après », et par ailleurs, dans pratiquement toutes les langues il y a un marquage de l'aspect dans la conjugaison, c'est-à-dire accompli-inaccompli. L'aspect accompli, l'action perçue comme un tout avec une borne, tire plutôt vers le passé. Et l'aspect inaccompli, l'action vue comme non bornée, tire plutôt vers le présent. Dans ce genre de langue, quand vous avez une phrase à l'aspect accompli et aucune mention, aucun adverbe, rien du tout, spontanément les gens pensent que c'est un passé. Et lorsque vous avez un aspect inaccompli, sans aucune marque, spontanément, les gens pensent que c'est du présent. Bon, on peut aller contre, en mettant, comme je le disais, un adverbe.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous avez parlé tout à l'heure de langues qui sont d'une très grande précision. Là, j'ai l'impression que c'est l'inverse, c'est-à-dire que ça laisse quand même de la place au doute. Est-ce que ça ne va pas provoquer plus d'incompréhension, plus de difficultés de communication...

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oh, ils se débrouillent très bien, ils survivent. Je crois qu'au niveau des difficultés de communication, lorsqu'il le faut, dans ces langues-là on précise. De même que nous, nous n'avons aucun marquage dans la conjugaison de l'origine de l'information, de la manière dont l'information est parvenue à celui qui parle. Le cas échéant, s'il faut préciser, on dit « j'ai

appris que », « j'ai entendu que », « j'ai vu que », « j'ai déduit que », on peut se débrouiller. C'est vrai que parfois, cela pose problème, par exemple dans des styles de langue très elliptiques, des styles de langue poétique. J'ai ici un poème thaï, avec un mot-à-mot, et il n'y a aucun marquage, ni temporel, ni aspectuel. Vieille/noble/Prajan/atrapé/esprit/petit/faux/vrai/oublié. Qu'est-ce qu'on en fait ? Est-ce qu'on en fait : « La vieille noble Prajan attrape les petits esprits, elle s'embrouille, car elle est vieille et oublieuse ? » Est-ce qu'on en fait : « La vieille noble Prajan a attrapé les petits esprits, elle s'est embrouillée, car elle est vieille et oublieuse ? » Là, effectivement, c'est au traducteur de se débrouiller...

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Nous allons parler, justement, de la traduction. Quand on a un passé et un présent qui se confondent ou un présent et un futur qui se confondent, qu'il nous manque des éléments et que l'auteur est mort, que fait-on (*rires*) ?

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Bah, on prie... On cherche une autre traduction qui date du vivant de l'auteur, comme on sait que le traducteur a travaillé avec l'auteur, et on essaie de déduire du style, du passage, etc. J'ai un bel exemple : un titre d'article estonien sur lequel je suis tombé dans un kiosque à journaux. Le titre seul, « *Me ei anna alla* », c'est « nous », puis le verbe « se rendre » au négatif, mais impossible de savoir si c'est du présent ou du futur. Ça veut dire « Nous ne nous rendons pas », ou « Nous ne nous rendrons pas ». Pour traduire, il fallait regarder l'article, c'est un truc évidemment contre les Russes, comme d'habitude en Estonie : les Russes nous font des tas de misères, mais nous ne nous rendrons jamais. Cela dit, une amie m'a fait remarquer que ça peut aussi vouloir dire que dans toute notre histoire, nous ne nous sommes jamais rendus. C'est : « Nous ne nous sommes jamais rendus, nous ne nous rendons pas actuellement et nous ne nous rendrons jamais. » Voilà donc le contexte... Dans ce genre de formules viriles et guerrières, il est clair qu'on entend effectivement « nous ne nous rendrons jamais ». On entend le futur, mais après, il y a des choses qui sont... Oui, dans certains cas, on improvise.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

On improvise pour essayer de reconstituer le sens, ce qui est déjà un énorme challenge, comme vous dites, en priant que ce soit la bonne interprétation, mais après, on est aussi dans la traduction littéraire du style. Alors, si vous le permettez, je vous cite, vous dites : « Pour que le résultat de son travail soit lisible, le traducteur doit donc s'atteler à restyler le texte dans la langue d'arrivée selon le génie de celle-ci. Toute traduction est

un acte de création littéraire et pour le réussir, il est vital d'avoir un sens aigu de la langue dans laquelle on traduit. » Sauf que vous avez expliqué, un peu plus haut, que certaines langues ont la richesse et la beauté d'un style qui repose en partie sur l'emploi d'un vocabulaire étendu, d'autres sur l'emploi d'une large gamme de moyens grammaticaux et que quand il faut traduire de l'une à l'autre, on n'a pas les mêmes outils.

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

On n'a pas les mêmes outils, tout à fait, donc il faut passer d'un type d'outils à l'autre. Il y a des langues où il n'y a pas de temps verbal, mais où il y a énormément d'adverbes qui précisent la temporalité. Dans ce cas-là, en traduisant on va enlever des adverbes et on va choisir entre un présent, un imparfait, un passé simple, un futur. En estonien, dans la conjugaison, il n'y a pas d'aspect au passé. C'est-à-dire que c'est la même forme pour « je marchais » et « j'ai marché » et là, on est obligé de rajouter une nuance qu'il n'y a pas en estonien en regardant l'ensemble du texte et en regardant si la manière dont le verbe est employé en estonien pointe plutôt vers un imparfait ou vers un passé simple. Par exemple, vous savez, dans les fameuses phrases du type : « Alors que je marchais dans la rue, je suis tombé... » « Alors que je marchais » indique l'arrière-plan et « je suis tombé » indique une action momentanée. Dans une phrase estonienne, on repère ce qui indique les circonstances, ce qui indique l'action précise et on met l'un à l'imparfait, l'autre au passé simple. Dans certains cas ce n'est pas clair, dans d'autres, il faut demander ou il faut faire confiance à son oreille.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Je pense à cette fameuse phrase de Proust, que l'on évoquait tout à l'heure entre nous, qui demande à ce qu'on reconstitue à la fois le temps, le sens et le style : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Qu'est-ce qu'on fait quand le passé, le présent, le futur se confondent et qu'en plus on veut que ce soit beau à lire et compréhensible ?

#### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Alors : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Le verbe, lui-même, est un parfait. « Je me suis couché », ça veut dire je ne couche plus, c'est fini. Maintenant, je suis un couche-tard. Nous sommes dans un système verbal avec une opposition entre perfectif et imperfectif. Par ailleurs, il y a un adverbe temporel, « longtemps », qui nous indique qu'en plus, on est à l'aspect habituel. Voilà ce que le système verbal français ne permet pas en lui-même. Donc il faut gérer ces deux aspects. Il y a des langues où la forme verbale peut exprimer les deux, à la fois le parfait et l'habituel – c'est le cas en basque par exemple. On n'a absolument pas besoin du « longtemps », on peut se débrouiller sans. Je ne sais pas com-

ment est traduit Proust en basque, mais en tout cas, on peut. Et puis, il y a d'autres langues où on sera obligé de faire comme en français, de mettre un perfectif et un adverbe de temps, et il y a des langues où on sera obligé de faire le contraire. La forme verbale portera l'aspect habituel, et en revanche, pour indiquer que c'est fini, on sera obligé d'utiliser un adverbe. Du coup, évidemment, ça ne fait pas le même effet. On risque de perdre vraiment quelque chose au niveau de la musicalité, et puis bon, la forme de Proust est tout à fait naturelle, elle est banale, et on risque d'aboutir dans la langue dans laquelle on traduit à une forme qui est, en fait, un peu contournée, trop littéraire, peut-être, trop longue. En quelques cas, il faut peut-être laisser tomber une partie du sens pour aboutir à quelque chose d'aussi naturel qu'un incipit proustien.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Se pose alors la question – et là je m'adresse au traducteur – de lâcher prise sur certaines choses pour la qualité de la langue, pour la beauté de la langue ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, je crois que si on traduit tout, on aboutit à des traductions interminables et illisibles. En tout cas, c'est mon expérience. Vraiment, quand on traduit, il faut savoir lâcher. Par exemple, sur certains noms qui sont d'une extrême précision temporelle ou aspectuelle, il y a aussi des choses qui se comprennent seules. On peut espérer qu'elles se comprennent seules et il faut savoir les laisser passer. Un truc très classique en français : on a la possibilité de faire un présent progressif, « je suis en train de », mais c'est souvent très lourd et parfois, il faut juste mettre le présent ordinaire, sinon ça devient interminable. Voilà, donc je pense que dans certaines langues, on peut laisser tomber une partie. On est obligé, en fait. Par exemple, si on avait à traduire cette fameuse langue papoue où il y a six degrés de passé, je crois qu'on ne pourrait pas garder la nuance entre ces passés. Clairement, on ne peut pas garder la nuance entre ce fameux temps du rêve, temps du mythe, et les autres passés... on est obligé d'y renoncer.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce que ça revient à dire que certaines langues, pour la traduction, sont plus compatibles entre elles que d'autres ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, bien sûr. Au moins, l'Occident vit dans un espace commun. On se traduit les uns les autres depuis des siècles, on a des sources communes, à commencer par le latin, la Bible, etc. Nous avons depuis longtemps l'habitude de faire des correspondances entre nos langues, et nos langues,

du coup, finissent par se ressembler sur les points essentiels parce que, encore une fois, on est sans arrêt en train de traduire, en Occident. Sans arrêt, sans arrêt, sans arrêt... En revanche, effectivement, si jamais on avait à traduire d'une langue papoue ou d'une langue aborigène australienne vers une langue occidentale, on aurait beaucoup plus de problèmes, évidemment. C'est beaucoup plus complexe et on perd beaucoup plus de choses. Et je dirais aussi, en sens inverse, qu'on est obligé de rajouter beaucoup plus de choses, par ailleurs, qui ne sont pas dans ces langues et qui sont dans les nôtres, qu'il faut inventer, qu'il faut suppléer...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

... et qui font la beauté de la langue d'origine, forcément.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Voilà. Forcément, quand les langues sont très, très éloignées l'une de l'autre, on perd beaucoup. Dans ce que je viens de vous lire – le mot-à-mot du poème thaï et la traduction que je vous ai donnée juste après –, on voit bien qu'énormément de choses se sont perdues, à commencer par le côté extraordinairement synthétique d'une poésie en thaï. En fait, ce que j'ai lu est en huit syllabes en thaï et en trente ou trente-cinq en français. Le thaï peut se permettre de tout faire sauter, le sujet, il n'y a pas d'articles, il n'y a pas de marques de conjugaison, il n'y a que les racines – enfin, ce n'est pas toujours le cas, mais en poésie thaï quand on essaie de faire du minimalisme, il n'y a vraiment que des racines posées les unes à côté des autres, il n'y a aucune marque grammaticale. À tel point, d'ailleurs, qu'on ne sait pas vraiment, dans certains cas, si ce sont des noms ou des verbes, parce que la racine a les deux fonctions. En français, on va être obligé d'être beaucoup plus précis, on va perdre l'ambiguïté du texte thaï et sa musicalité, on va perdre le fait que c'est un texte extrêmement concis, on n'a pas cette poésie de la concision en français. Pour le japonais, c'est classique. Essayez de traduire un haïku, ce n'est pas possible, ce n'est pas tenable dans le même nombre de syllabes qu'en japonais.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Ce qui se perd, dans la traduction, c'est peut-être aussi un contexte, un état d'esprit, je pense notamment à la poésie arabe qui, une fois traduite, peut paraître sirupeuse et lyrique, alors qu'en réalité c'est quelque chose de beaucoup plus naturel dans la langue d'origine.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Bien sûr. Après, il y a des rhétoriques différentes. Il y a des gens qui sont dans des rhétoriques effectivement fleuries – ce qui n'est plus notre cas aujourd'hui, nous n'aimons plus trop ça. Lamartine n'est pas le poète

préférés des jeunes Français, on va le dire comme ça. Et puis il y a, au contraire, les langues qui sont dans le rigoureux, dans le très bref. Beaucoup de langues ont une rhétorique qui fonctionne sur des répétitions, on répète la même tournure en changeant un mot, mais les deux mots veulent dire exactement la même chose, ce sont des synonymes. Ou alors, je pense à des pièces de théâtre... il y a une pièce de théâtre maya précolombienne, *Rabina latchi*, qui nous est conservée par un manuscrit du <sup>xix</sup>e siècle et où tous les personnages répètent deux fois la même chose. Une personne dit « Ah, il fait beau » et un deuxième acteur dit « Ah, il fait beau » avec des mots légèrement différents, mais ça rime et c'est rythmé de la même manière. Une troisième personne dit : « Ah, il fait beau » et tout est répété plusieurs fois. Ça, effectivement, en traduction française, c'est catastrophique.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Et ça dure combien de temps (*rires*) ? Si c'est une heure, c'est effectivement quelque chose...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Tout est répété deux ou trois fois. Et les métaphores sont répétées deux ou trois fois. Systématiquement. En revanche, elles sont assez terre-à-terre. Elles ne sont pas très élaborées. Du coup, en traduction française, c'est juste nul. C'est totalement dépourvu d'intérêt. Et on perd la rime, évidemment. On perd tout ce qui est de l'ordre de la musicalité, on perd le rythme, on perd la rime...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Je le disais tout à l'heure, vous enseignez le basque à la Maison basque à Paris. Quelle est la particularité de cette langue ? Dans votre livre, vous dites : « Il suffit de changer de conjugaison, en basque, pour passer de "mourir" à "tuer" », c'est embêtant quand même... ce n'est pas du tout le même état.

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui. On a ça en français, « la porte ferme » – « je l'ai fermée ». On a ça pour certains verbes, mais c'est vrai qu'en basque, c'est systématique. Pour dire « je l'ai tué » on dit « je l'ai mouru », en quelque sorte. Et c'est pratiquement automatique sur tout verbe intransitif. En passant d'une conjugaison intransitive à une conjugaison transitive, on forme ce qu'on appelle un factitif. Mourir, c'est faire tuer, en fait. Donc, je meurs, conjugaison intransitive, *hiltzen naiz*, et « je le tue » conjugaison transitive avec la même racine, *hiltzen dut*. Effectivement, c'est mécanique, c'est automatique, du coup il y a beaucoup moins de vocabulaire en basque

qu'en français parce qu'en français, on est obligé d'avoir deux verbes, une paire de verbes, tuer-mourir. En basque, on n'en a besoin que d'un seul. De même pour voir et montrer, même si c'est un peu plus complexe. Montrer, c'est faire voir. C'est la même racine avec un préfixe pour passer de voir à montrer, etc. Donc, vous voyez, typiquement en basque, il y a beaucoup plus de grammaire puisqu'il y a deux conjugaisons. Enfin il y en a même quatre, mais disons qu'il y a des conjugaisons intransitives et des conjugaisons transitives, alors qu'en français, comme on n'a qu'une seule conjugaison, on est obligé d'avoir plus de vocabulaire, d'avoir – en gros, pour aller vite – deux fois plus de verbes.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce qu'on pourrait généraliser et dire que plus la grammaire est élaborée, moins il y a de vocabulaire et vice-versa ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je pense que c'est vrai. Ce serait à prouver, mais je pense que tendanciellement, c'est vrai. Les grammaires les plus complexes que je connaisse, ce sont des grammaires de langues indiennes de l'Amérique du Nord. Le record absolu, c'est le navajo, et ce qui est très frappant, c'est qu'il y a très peu de racines verbales... Je sais qu'il y a une langue papoue, par exemple, où il n'y en a que cent trente-huit. Le linguiste les a comptées. C'est extrêmement peu, évidemment, en navajo, il n'y a que des préfixes, il n'y a pratiquement pas de suffixes. Et par un jeu de préfixes, on peut former sur ces verbes un factitif. Par exemple, pour « avoir mal » : « faire avoir mal ». Et puis après, on distingue « volontairement », « involontairement ». On peut rajouter aussi des suffixes qui font référence à une partie du corps, « faire mal avec le pied », « faire mal avec la tête », « faire mal avec le cœur », et on va avoir l'équivalent sur une seule racine verbale, et de manière mécanique, on va avoir l'équivalent de trente-six mille verbes français.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Je vous demandais tout à l'heure ce qui fait la particularité de la langue basque. J'ai donné un exemple, mais au-delà de ça, quelles sont les difficultés auxquelles vous pouvez être confronté pour traduire la langue basque ? Est-ce qu'il y en a de très particulières ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

C'est difficile de répondre... J'essaierai d'y répondre demain, en atelier de traduction, mais comme ça, spontanément, ce n'est pas facile. Alors, pour commencer, il y a un énorme problème d'ordre des mots, si bien qu'on est obligé de reconstruire la phrase de manière complètement différente en basque et en français. Et souvent, on perd la structure infor-

mative. En tout cas, il est compliqué de la garder. C'est-à-dire que ce n'est pas toujours possible en français de montrer sur quel élément le basque met l'accent. Dans certains cas, en français, on est juste coincé. Le basque a tendance à avoir des formes verbales très complexes, avec des références non seulement au sujet, mais également au COD et au COI. Autrement dit, pour conjuguer un verbe au présent, par exemple le verbe « donner », ce ne sont pas six formes qu'il y a, mais sept ou huit formes (il y a sept ou huit personnes) multipliées par sept ou huit formes, multipliées par... ce n'est pas tout à fait 8 fois 8 fois 8, mais c'est presque 8 fois 7 fois 2, donc à chaque temps, il y a beaucoup plus de formes qu'en français.

En revanche, ils ont tendance à mettre beaucoup moins de possessifs que nous et quand ils disent « le père vient », il faut deviner, d'après le contexte, si c'est mon père, ton père, son père. Ce n'est pas criant. Vous voyez le genre de problème qui se pose. Mais... le basque, c'est extraterrestre, c'est vrai, c'est la dernière langue non indo-européenne de l'ouest de l'Europe. C'est aussi une langue qui est en contact avec les langues latines depuis deux mille ans, en contact dominé. Les Basques sont tous bilingues depuis au moins deux générations, et ils ont l'habitude de traduire. Je dirais que la langue s'est adaptée. En fait, ce n'est pas si difficile que ça de traduire le basque en espagnol.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est une langue qui, à la base, a plusieurs dialectes...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, mais les mêmes dialectes ont le même rapport à l'espagnol et au français, et tous les dialectes posent les mêmes problèmes de traduction. Ils ne se distinguent que par des petites nuances, mais disons que je trouve que c'est beaucoup moins difficile de traduire du basque que du japonais, par exemple. J'ai participé à un atelier de japonais ce matin, on a vu qu'en japonais, il y a des impressifs, des espèces d'interjections qui sont intégrées à la phrase, qui fonctionnent comme des adverbes et qui sont extrêmement concrètes, qui évoquent un son, qui évoquent une émotion, etc. Et ça, c'est extrêmement difficile à traduire dans une langue occidentale... Ce matin, on avait des difficultés pour en traduire un, et ça, il n'y en a pas en basque. De ce point de vue, on est quand même dans l'univers culturel d'Europe occidentale.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, justement, est-ce que vous avez le sentiment qu'une langue est plus facile à traduire parce qu'elle nous est proche ? Est-ce que, d'une certaine manière, quand une langue est totalement différente – et là, c'est encore une fois au traducteur de littérature que je m'adresse –, comme le japonais, et comme évidemment d'autres langues, ça ne donne pas aussi

une forme de liberté ? C'est-à-dire, de toute façon, perdu pour perdu, je vais pouvoir prendre les choses en main ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je suis absolument d'accord avec ce qui vient d'être dit. J'ai traduit de l'espagnol et de l'estonien et je commence à traduire un petit peu de basque, et je trouve l'estonien beaucoup plus facile à traduire que l'espagnol. Parce que l'espagnol, comme c'est une langue proche, on est prisonnier de la proximité. Les mots ressemblent à des mots français, on n'ose pas les évacuer et en même temps, ils n'ont pas tout à fait le même sens qu'en français, donc on est coincé. La structure de la phrase espagnole est assez proche de la structure de la langue française, donc on n'ose pas s'en éloigner. Par ailleurs, on a quand même la pression des cinq millions de Français qui parlent espagnol et de deux cent mille traducteurs. On est regardé... Alors qu'en estonien, on est quatre traducteurs, donc (*rires*)... l'avis de trois autres m'importe, évidemment, mais pour les soixante-six millions d'autres Français, je suis tranquille...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous êtes en train de nous avouer que vous nous embrouillez, en fait (*rires*)...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je suis en train d'avouer que mes traductions de l'estonien, je les invente entièrement (*rires*)... Non... C'est qu'en estonien, c'est vrai que la phrase est entièrement à refaire, l'ordre est à refaire, le système des temps verbaux est à refaire. Il n'y a pas de distinctions, par exemple, entre défini et indéfini, et c'est à deviner, restituer à partir de l'estonien. En revanche, il y a d'autres nuances qu'on ne peut pas rendre en français. En gros, en estonien, on prend tout ce qu'il y a dans la phrase, on le met dans un grand sac, on secoue, on fait tomber sur une table, on prend les éléments et on fait une phrase française. Et on est infiniment plus libre, vraiment... L'incipit, par exemple, de *L'homme qui savait la langue des serpents*, le bouquin que j'ai traduit de l'estonien il y a quelques années, je l'ai complètement modifié par rapport à la structure estonienne. J'ai traduit par « Il n'y a plus personne dans la forêt » alors qu'il n'y a pas « personne », il n'y a pas « il n'y a » dans le texte estonien, il n'y a pas tout ça...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Il y a quoi (*rires*) ? S'il n'y a pas personne, il y a quelqu'un...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Enfin, attendez. Je ne me rappelle plus ce que c'est en estonien, mais c'est...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Si vous deviez traduire mot à mot sans que ce soit...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Le problème, c'est que je ne sais plus la phrase estonienne, j'ai un trou... et je ne sais pas si je l'ai ici... Je sais que la traduction littérale était possible, mais ça ne marchait pas, et du coup j'ai été obligé de restructurer entièrement la phrase, alors que je pense que de l'espagnol, je n'aurais pas osé.

Pour l'espagnol, il y a un bel exemple, c'est l'un des derniers romans de Vargas Llosa : *Travesuras de la niña mala*. En espagnol, c'est totalement limpide, *Travesuras de la niña mala*. Le traducteur, Bensoussan, qui est quelqu'un d'éminemment respectable, s'est senti obligé de garder tout ce qu'il y a dans l'espagnol, peut-être d'ailleurs parce que Vargas Llosa l'a embêté, je ne sais pas... *Travesuras* a deux sens, c'est à la fois les sottises, mais c'est aussi traverser, faire des détours, avoir des aventures, etc. Il y a « à travers » dedans. Et du coup, il a traduit « tours et détours », et par ailleurs il a traduit *la niña mala* par « la vilaine fille » parce que dans le roman, elle s'oppose au narrateur qui est le « bon garçon ». Sauf qu'en français, ça ne marche pas « tours et détours de la vilaine fille », ce n'est pas aussi idiomatique, aussi simple, aussi évident, aussi limpide que l'espagnol. Là, clairement, il a été coincé par l'espagnol. C'est un très, très bon traducteur, mais il a été coincé par l'espagnol et il a fait un truc, moi, je trouve, pas du tout convaincant. En estonien, de toute façon, on ne peut pas traduire littéralement. C'est affreux et puis dans certains cas, ce n'est juste pas possible. On est infiniment plus libres, et encore une fois, personne ne vous regarde (*rires*).

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce que ça veut dire qu'il y a des langues qui se prêtent plus, aussi, à la traduction de la poésie ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Ça je ne sais pas. Je dirais que d'une langue à l'autre les poétiques sont très différentes et que la poésie d'une langue peut être facilement traduite dans une autre, mais dans certains cas, y compris d'ailleurs dans des langues assez proches, cette poésie classique espagnole, vous savez, avec des vers très brefs, des octosyllabes, sachant que les mots espagnols ont plus de syllabes que les mots français... Ça ne marche pas, sauf à traduire par des alexandrins, c'est-à-dire des vers qui ont quatre syllabes de plus et qui ne font pas du tout le même effet stylistique, rythmique, etc. Là, effectivement, il y a un vrai problème de passage... Mais c'est lié à la structure des deux poésies, à l'histoire des deux littératures.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Dans la démarche qui était la vôtre avec *Poésie du gérondif*, on l'a vu, vous vous êtes intéressé à la grammaire de langues que vous ne parlez pas forcément, vous êtes évidemment allé chercher des exemples de traduction, etc. Est-ce que vous avez le sentiment que quand on se penche sur la grammaire d'une langue, quelle qu'elle soit, et plus particulièrement sur la question du temps, pour revenir à notre sujet, c'est une manière de percer quelque chose du secret ou du mystère d'une culture ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, bien sûr. D'abord, il y a ce à quoi ça donne accès, pour commencer. Les trucs estoniens, à l'époque où j'ai commencé à en traduire, n'étaient pas semés serrés en français. C'est vrai que tout de suite, ça ouvre un monde. Et puis, si, quand même, il y a ce vers quoi leur langue les pousse, à quoi leur langue les pousse à prêter attention. Et ça, quand on commence à bien parler une langue, notamment une langue un peu lointaine, quand on commence à essayer de la traduire, on entre dans ce monde et je crois que c'est pour soi que c'est le plus intéressant. C'est-à-dire qu'on se rend compte, en fait, que notre français standard, ou littéraire, ce n'est pas qu'il ne peut pas tout – il peut tout, comme toutes les langues –, mais il nous pousse à certaines choses. Et qu'on aurait pu aller vers d'autres directions. Et ça, c'est vraiment chouette, quand on découvre ça, quand on est confronté à ça. Après, le faire sentir en traduction, c'est une autre paire de manches.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Mais je rebondis sur cette idée d'être poussé par une langue ou par une grammaire. Est-ce que c'est la grammaire qui imprègne la façon de penser d'un peuple, ou est-ce que c'est la façon de penser qui va influencer la grammaire ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

C'est un peu la poule et l'œuf... mais...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Dans vos recherches, avez-vous constaté des éléments...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

C'est ce que j'ai dit tout à l'heure : les systèmes linguistiques sont quand même très, très conservateurs. Ils évoluent généralement moins vite que les civilisations. En tout cas, les ruptures culturelles très violentes qui ont pu être, par exemple, celles qu'ont subi les Américains à l'arrivée des Européens, les Africains, etc., mettent vraiment du temps à se transcrire dans les langues. Et je pense que pour ceux qui continuent à parler la langue

d'origine, la langue a vraiment une influence conservatrice. Elle rattache un passé et après on bricole, en fait, pour l'adapter au monde contemporain. À ce qui a changé.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Juste une question. Pourquoi avez-vous choisi l'estonien et le basque ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

L'estonien, c'est uniquement parce que l'Estonie m'a plu. J'ai adoré ce pays où j'ai été, au départ, pratiquement en touriste, et où j'ai voulu retourner. Pour trouver un prétexte pour y retourner, j'ai acheté une maison là-bas, et à partir de là, il faut parler la langue pour que les prix ne soient pas multipliés par dix, comme dans tous les pays du monde. Et puis, les Estoniens sont très, très attachés à leur langue, elle a failli disparaître sous la pression du russe et c'est extrêmement important, quand on est là-bas, de montrer qu'on essaie – pas forcément qu'on y arrive –, mais qu'on essaie de parler la langue. Ça ne se fait pas, d'aller en Estonie et de parler russe ou de parler anglais – enfin, ça se fait, mais ça vous met dans un ghetto. Ils parlent tous anglais, ce n'est pas la question, mais si on veut vraiment montrer qu'on s'intéresse au pays, il faut parler la langue.

Quant au basque, c'est purement comme linguiste. Honnêtement, je dirais que quand on est alpiniste, on rêve de l'Everest, et quand on est linguiste, on rêve de parler basque. C'est vraiment ça, sachant que, attention, c'est parlé en Europe, c'est à peu près prononçable. Derrière, il y a une culture catholique du sud de l'Europe, ce n'est pas une culture très exotique à apprendre en même temps. Donc, c'est une langue très, très exotique, mais en même temps sans les difficultés, par exemple, d'une langue d'Asie orientale. J'ai tenté de faire du japonais, il y a une trentaine d'années. Alors, il y a le système d'écriture qui est à se tirer des plombs, et le fait qu'il faut apprendre la culture japonaise qui elle-même a un rapport très fort avec la culture chinoise, donc c'est triple peine, en fait. Derrière un mot japonais, il y a un concept japonais, et derrière le concept japonais, il y a un concept chinois. Pour le basque il n'y a pas ces difficultés-là. Ce sont juste les structures grammaticales qui sont très, très bizarres, et quand on est fasciné par les langues, c'est vrai que c'est extraordinaire de faire du basque, c'est extraordinaire parce que vraiment, rien ne fonctionne comme en français dans les structures de base. Rien du tout.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous pouvez encore nous embrouiller en traduisant, en gros c'est ça l'idée (*rires*).

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Bon, il y a cinquante mille bascophones en France, qui sont tous bilingues, donc je serais plus prudent, on va dire.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce que finalement, on pourrait dire que le rapport au temps de chaque peuple, chaque culture se ressent dans sa grammaire ? Moi, je suis grecque, je sais très bien qu'on n'a pas du tout le même rapport au temps en Grèce qu'en France. Il est beaucoup plus dilué, par exemple. Est-ce que vous l'avez constaté dans vos recherches grammaticales ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Je ne le sens pas vraiment pour les langues que j'ai creusées un petit peu. En particulier en estonien, quand même, le marquage du temps est plus imprécis qu'en français, alors que les Estoniens sont ponctuels de manière un peu frénétique. Quand on invite des Estoniens chez soi à 20 heures et quand on sort la poubelle à 20 heures moins deux, ils sont devant la porte en train de se préparer à appuyer sur le bouton à 20 heures moins une et cinquante-neuf secondes... Il n'y a vraiment pas de rapport...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Il y a l'Allemagne qui est passée par là...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, c'est exactement ça. Leur système grammatical est préhistorique, indéniablement, mais ils ont subi sept cents ans d'influence allemande – la vieille Allemagne, celle d'avant 1850. Du coup, voyez, c'est là qu'il faut se méfier. Les langues nous disent des choses, mais il y a les cultures et en partie, elles sont indépendantes des langues, ne serait-ce que parce que, encore une fois, elles voyagent beaucoup plus facilement. Les Estoniens parlent encore une langue finno-ougrienne, donc non indo-européenne, mais culturellement – j'espère qu'il n'y a pas d'Estonien dans la salle qui va me lancer des tomates – ce sont des Germains. Culturellement, ils sont extrêmement germanisés. En revanche, ce ne sont pas du tout des Russes...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Nous allons clore cette rencontre, puisque le temps qui nous est imparti touche à sa fin, mais j'ai encore deux ou trois questions, cher Jean-Pierre Minaudier. La première est : Est-ce que vous avez abandonné l'idée de fonder une secte des adorateurs de la grammaire (*rires*) ? Ce qui était l'un de vos grands projets...

JEAN-PIERRE MINAUDIER

En fait, elle existe déjà, mais elle est secrète et vous vous en rendrez compte quand elle prendra le pouvoir (*rires*).

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, j'ai lu qu'il vous manquait soixante-treize grammaires, une pour chaque famille de langues. Est-ce que c'est toujours le cas ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Il y a soixante-treize familles de langues sur lesquelles je n'arrive à trouver aucune grammaire. Non, c'est descendu à soixante-douze. À vrai dire, ce sont essentiellement des familles de langues de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Il y a quelques linguistes qui arrivent à travailler là-bas, et à rentrer vivants, mais... ce n'est pas (*rires*)... je ne pense pas seulement aux Papous, je pense aux microbes locaux, enfin...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous avez toujours comme projet d'apprendre une langue austro-nésienne ?

JEAN-PIERRE MINAUDIER

Oui, j'aimerais bien. Une fois que je serai complètement à l'aise avec le basque, j'aimerais bien apprendre peut-être le malgache, peut-être le tagalog, enfin, aller à l'autre bout du monde et justement sur ce type de langues qui ont un rapport à la temporalité très, très différent des langues européennes.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Cher Jean-Pierre Minaudier, pour clore, je vais citer un passage de votre livre. Quand vous parlez de la grammaire et de votre intérêt pour la grammaire, votre passion, vous dites : « Car il est des êtres dans la vie desquels cet art occupe la place de la lune pour Hugo, de la mer pour Valéry, de Lou pour Guillaume et de Verlaine pour Rimbaud ; enfin, il en est au moins un, et il se trouve que c'est moi. » Merci beaucoup, Jean-Pierre Minaudier, pour cet échange.

(*Applaudissements.*)

## TROISIÈME JOURNÉE

## TABLE RONDE PROFESSIONNELLE DE L'ATLF

### TOUJOURS PLUS VITE : TRADUCTION ET LOGIQUES DU SUCCÈS

*animée par Corinna Gepner,  
avec la participation de Dominique Defert, Juliette de La Cruz  
et Anne Michel*

#### CORINNA GEPNER

Nous avons choisi cette année de nous intéresser à l'accélération du rythme qui nous touche dans le domaine de la traduction et qui nous conduit, qui nous oblige, assez souvent à raccourcir les délais. Éditeurs et traducteurs sont, à ce titre, logés à la même enseigne. Nous allons essayer de voir de quelle façon cette accélération générale se répercute sur nos conditions de travail. Pour parler de cette question, nous avons trois intervenants.

Anne Michel, qui est directrice du département étranger aux éditions Albin Michel. Juliette De La Cruz, traductrice-adaptatrice de l'audiovisuel, qui travaille depuis 2009 dans ce domaine, ancienne présidente de l'ATAA, l'Association des traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel, et toujours très impliquée dans l'association. Dominique Defert, traducteur littéraire, qui a commencé à traduire notamment de la science-fiction, du polar, du thriller, et qui s'est illustré ces dernières années dans la traduction des romans de Dan Brown, à partir de *Forteresse digitale*. Il a traduit aussi – il faut le mentionner – les opus *Grey* et *Darker*, de la série *Cinquante nuances de Grey*. Vous le connaissez forcément.

Nous allons essayer, en un peu plus d'une heure, de couvrir les questions dont j'ai parlé, puis nous prendrons à peu près dix minutes pour d'éventuels échanges. Nous devons quitter la salle à 10 h 30, ce qui signifie que nous allons devoir être essentiels, rapides, efficaces... Tout ce qu'on nous demande aujourd'hui dans notre profession.

Pour poser le cadre et permettre aussi de réfléchir sur des bases bien définies, je vais demander à Anne Michel et ensuite à Juliette De La Cruz de nous faire un panorama. Pour Anne Michel, les évolutions qu'a connues

l'édition ces dernières années, notamment avec la question de la publication des best-sellers, avec parfois des sorties en simultané dans un certain nombre de pays, qui ont des répercussions, bien évidemment, sur le travail de l'éditeur, mais aussi sur le travail de ceux qui viennent derrière – donc, pour ce qui nous concerne, des traducteurs littéraires. Je demanderai ensuite à Juliette de se livrer au même exercice concernant l'audiovisuel, qui a connu des évolutions techniques considérables en un temps relativement restreint, lesquelles ont là aussi changé assez radicalement la façon de travailler. Je vous laisse la parole, Anne.

ANNE MICHEL

Bonjour. Il serait présomptueux d'essayer de faire un panorama de l'édition, mais ce qu'on voit très nettement ces dernières années, ce n'est pas tant une augmentation du nombre de best-sellers qu'une super-best-sellerisation, c'est-à-dire qu'il y a finalement très peu de livres, mais qui concentrent à eux seuls une énorme partie du marché. En 2017, il y avait douze livres au-dessus de 100 000 exemplaires, pour toute l'année, pour tous les éditeurs. C'est en fait très peu. Mais chacun de ces livres, ce sont 300 000, 400 000, 500 000 exemplaires. Dans le cadre de cette super-best-sellerisation, il y a une folie qui s'installe chez les auteurs – Dominique parlera de toutes les mesures qui sont prises pour instrumentaliser, scénariser chaque nouvel ouvrage de ces auteurs. Et puis, à côté de ça, les éditeurs, maintenant, se livrent à une course à l'échalote. Parce que ce qui accompagne cette super-best-sellerisation, c'est aussi une chute drastique de tout ce que l'on appelait avant la *mid-list*, c'est-à-dire des livres qui se vendaient entre 5 000 et 10 000 exemplaires, dont le nombre a maintenant radicalement baissé – il devient de plus en plus difficile de vendre les autres livres. Donc tous les éditeurs essaient de trouver au moins un de ces super-best-sellers, qui sauvent la maison d'une certaine manière. On peut être dans une économie de petite maison, mais pour des grosses maisons comme les nôtres, il en faut au moins un. Nous, chez Albin Michel, nous avons toute une culture du best-seller depuis très longtemps, qui nous permet de publier des choses très pointues, très littéraires à côté, mais nous savons bien que notre équilibre se joue entre les deux. Comme ça dure depuis très longtemps, nous arrivons à avoir beaucoup de livres qui sont, disons, entre 50 000 et 100 000 exemplaires. Ce n'est pas le cas de nos concurrents qui, très souvent, ont un énorme best-seller, puis des ventes qui ensuite chutent terriblement. À cause de cela, on est confrontés à des phénomènes de dingeries : on nous demande d'acheter des livres qu'on n'a pas lus – ce qu'ils appellent *blind* –, ou des livres sur trois pages, ou sur un chapitre, et avec des enchères monstrueuses, parce que tout le monde nous dit : « Ça va être le prochain méga-best-seller. » Et avec des exigences de publication qui sont extrêmes : on l'achète en mars, « il n'est

pas encore écrit, mais vous serez tenus de le publier en septembre » (*rires*). Nous sommes nous aussi pris dans cette logique. Bien sûr, on peut garder la tête froide, ce que l'on fait la plupart du temps, mais en même temps on est forcés d'être dans cette course, et d'accepter aussi les revendications des agents, qui sont souvent des agents américains mais pas uniquement, parce que les Scandinaves, après *Millénium*, sont eux aussi dans ce genre de logique. Et bien évidemment, derrière, on fait supporter ces logiques aux traducteurs. Donc nous sommes très souvent obligés de publier des livres en trois mois, quatre mois, ce qui veut dire trouver des traducteurs assez solides et assez fiables pour nous accompagner dans cette logique de l'extrême.

#### JULIETTE DE LA CRUZ

En audiovisuel, l'explosion, ces dernières années, a été celle du nombre de programmes, par rapport à il y a dix, quinze ans. Il y a eu les six chaînes hertziennes puis le câble, et maintenant toutes les plates-formes. On a vu arriver sur le marché de plus en plus de diffuseurs, et de plus en plus de programmes. Même si ce n'est pas exponentiel : en réalité les programmes sont beaucoup rediffusés. La différence, en audiovisuel, c'est cela. On a vu aussi au cinéma, je ne sais pas si vous avez fait attention, l'explosion du nombre de sorties par an. Là où avant il y avait une centaine de films, maintenant il y en a huit cents, sur un tout petit secteur. Ils doivent se battre. Je suppose que c'est comme un livre : un film doit marcher vite et fort. S'il ne marche pas, il est dégagé en une semaine, deux semaines. Ça a dû vous arriver à tous de vouloir aller voir un film et ah ! il n'est déjà plus à l'affiche. Comme dans l'édition, il faut que ça marche vite, fort. On n'a même pas le temps de faire jouer le bouche à oreille parfois, ce qui est très triste pour certains films qui le mériteraient. À la télévision, par exemple, si une série ne fait pas assez d'audimat, on va tout simplement la dégager en plein milieu de diffusion. Il peut manquer trois épisodes, mais ils la dégagent, ou ils la changent de chaîne, sans prévenir évidemment. C'est arrivé pour *Murder*, il y a quelque temps. Elle était sur M6 et un jour, hop, elle avait disparu. Ils l'avaient passée sur W9 sans prévenir les spectateurs. C'est la même logique : il faut faire parler de soi très vite, et ça marche ou ça part sans prévenir. C'est une logique de vitesse, qui retombe sur les laboratoires de postproduction, forcément, et donc sur les traducteurs, qui doivent travailler de plus en plus vite pour de moins en moins cher.

#### CORINNA GEPNER

Ça, je ne sais même pas s'il était utile de le préciser. Ça va de soi !

#### JULIETTE DE LA CRUZ

Les évolutions techniques ont une incidence majeure, à savoir que faire un doublage ou un sous-titrage c'est, je pense, encore plus compliqué

qu'imprimer un livre, dans le sens où, techniquement, il y a de nombreuses étapes. Déjà, tout simplement, le traitement des images pour les faire entrer dans le logiciel demande beaucoup d'étapes, beaucoup de temps, et coûte de l'argent. L'évolution de ces vingt dernières années a été spectaculaire. Il faut imaginer qu'il y a encore quinze, vingt ans, quand on faisait un doublage, on devait utiliser des machines monstrueuses, qui faisaient circuler une bande. Il n'y avait pas de DVD, il n'y avait pas Internet. Les images étaient de qualité assez médiocre et c'était très artisanal : ils écrivaient avec un crayon sur des bandes, ils regardaient une petite scène, ils voyaient comment ça fonctionnait et ils écrivaient pour le doublage. Ou alors ils travaillaient chez eux, sans machine, et écrivaient à plat. Des collègues qui travaillent depuis trente ans me racontaient qu'ils devaient aligner par terre, sur leur parquet, la fameuse bande, qui ressemble aux pellicules de cinéma, et la rembobiner à la main avec un crayon. Ça prenait un quart d'heure pour une bande de dix minutes, vous imaginez votre fin de journée de travail : passionnante ! C'était très contraignant. Ces fameuses machines coûtaient l'équivalent de 15 000 euros, c'était de la folie.

En sous-titrage, c'était très artisanal, aussi. Pour savoir à quel endroit on allait poser le sous-titre, la bande passait dans une machine, et au feutre, on notait le début et la fin du sous-titre. Ensuite, elle passait dans une autre machine qui comptait la longueur du sous-titre et le nombre de caractères autorisés. Je ne sais pas si vous imaginez le temps que ça prenait. À chaque fois, c'était un technicien différent qui s'en occupait. Tout ça, c'est beaucoup de temps, des machines coûteuses qui prennent de la place, et donc de l'argent. Conséquence qui, je pense, était quand même agréable pour les traducteurs, c'est qu'une fois la machine lancée et qu'un film devait être sous-titré ou doublé, le planning ne changeait plus, parce que c'était impossible. Les plannings étaient assez stables et plus confortables qu'aujourd'hui.

Avec le temps sont apparues de plus en plus de machines. On est passé au numérique pour le repérage, le sous-titrage, etc., puis sont apparus les logiciels qui font tout. Maintenant, on fait son repérage de sous-titre, on écrit son sous-titre et on imprime le script, les sous-titres, en un clic. C'est un gain de temps et d'argent considérable. En doublage, c'est pareil. Les logiciels font tout : on peut faire la détection des plans et des mouvements de bouche, ensuite écrire, et en un clic on sort le script, là où avant il fallait qu'une femme – généralement, une femme – écrive très proprement, très joliment, recopie le travail du traducteur. L'évolution a été vraiment spectaculaire avec l'apparition des logiciels. Pour nous, c'est un gain de temps, il y a eu simplification du travail avec l'apparition des cassettes VHS puis des DVD et enfin d'Internet. Aujourd'hui, avec un bon ordinateur et une connexion Internet, on peut travailler d'un peu partout dans le monde. On nous dit : « Je te donne un film », on le télécharge en deux, trois heures,

et on travaille. Ça, c'est formidable. Avec les conséquences positives et négatives que l'on expliquera plus tard.

#### CORINNA GEPNER

Voilà, je crois qu'on a posé le paysage, dans ses grandes lignes. Maintenant, on va pouvoir s'intéresser aux conséquences de ces évolutions diverses sur les pratiques de travail. Lorsque nous avons discuté avant cette table ronde, j'ai demandé à Anne Michel si, pour satisfaire aux délais absolument incroyables de publication de certains best-sellers, Albin Michel mettait plusieurs traducteurs sur l'affaire. Vous m'avez répondu que non : vous souhaitiez, dans la mesure du possible, conserver une façon de travailler traditionnelle. Peut-être qu'on peut partir de ce choix-là ?

#### ANNE MICHEL

Bien sûr, on ne sait pas quel est l'avenir. Par exemple, quand on a fait les mémoires de Tony Blair, on avait été obligés, pour le coup, d'utiliser trois traducteurs. Dans l'ensemble, pour ces traductions à délais très courts, nous essayons vraiment de ne garder qu'un traducteur. Bien évidemment, la difficulté c'est que le livre sorte dans les temps, mais c'est aussi, quand même, que la traduction soit bonne. Quand on fait les mémoires de Bruce Springsteen, je les achète en avril, on me donne tout le texte de Bruce Springsteen et on me dit : « Ça doit sortir impérativement en septembre. » C'est un texte qui fait plus de huit cents feuillets. On a eu une chance extrême, qui était que Nicolas Richard, qui connaît bien la musique, était disponible à ce moment-là. Donc on n'a travaillé qu'avec lui. C'est un gain de temps, peut-être, de prendre plusieurs traducteurs, mais on sait que, derrière, ça veut aussi dire quelqu'un qui uniformise ces trois textes et surtout un sentiment, pour nous comme pour les traducteurs, qu'il n'y a pas la même cohérence que quand on traduit seul. Je ne sais pas, Dominique ?

#### DOMINIQUE DEFERT

Bonjour. Oui, je suis entièrement d'accord. J'ai vécu les trois situations différentes, pour les trois derniers Dan Brown, par exemple. D'une manière générale, pour les Dan Brown, même si nous étions deux traducteurs, je relisais et uniformisais parce que, effectivement, il faut une personne à la barre. Le choix d'un mot, c'est une vision du monde. Traduire comporte forcément une part de subjectivité. Dans son intervention d'hier, Josée Kamoun dit finalement la même chose. Quand, pour des raisons de délai, on ne pouvait pas avoir un seul traducteur, on faisait en sorte qu'il y ait un unique traducteur référent, qui récupérait les parties des autres, les relisait, les uniformisait avec son style. Malheureusement, il peut arriver que ce soit totalement impossible, et ça, ça a été le cas pour *Fifty Shades of Grey* – je parle des opus 4 et 5, c'est-à-dire la deuxième trilogie. Les Dan Brown,

je les ai suivis de bout en bout, j'ai fait venir les collaborateurs, j'ai relu, et j'ai uniformisé. Pour la trilogie *Fifty Shades of Grey*, il fallait reprendre, pour les fans, absolument la même traduction, les mêmes *gimmicks*, les mêmes termes, que la première trilogie. Parmi les trois traducteurs ayant travaillé sur le 4 et le 5, il y avait une des deux traductrices historiques : Denyse Beaulieu. Mais dans ce cas de figure de la continuité d'une série, aucun traducteur – y compris la traductrice historique – n'avait le rôle de « référent » ; c'était inutile. Ce sont trois relectrices de chez Lattès qui ont relu les trois traductions pour uniformiser, sachant que nous, on avait communiqué énormément en amont. Finalement, on travaillait à six. Pour donner un ordre de grandeur, histoire de se rendre compte, une traduction moyenne prend cinq mois, là nous avons dix jours. Personne n'a dormi beaucoup, ni chez Lattès ni chez nous.

CORINNA GEPNER

Je crois que c'est l'exemple même de l'aberration à laquelle on peut arriver dans cette logique-là.

DOMINIQUE DEFERT

C'est un cas extrême.

CORINNA GEPNER

Ce n'est même pas quelques mois, or on considère déjà que c'est un record de traduire en quatre mois un bouquin de huit cents feuillets. Là, on n'est même plus dans du pensable, du raisonnable.

DOMINIQUE DEFERT

Et puis là, c'était vraiment un exercice de style, parce que la démarche éditoriale était de ne pas apporter trop de modifications pour ne pas perturber les lecteurs habituels, donc on a intégralement gardé les dialogues et on a reproduit le style. C'était plutôt une gamme. Ce n'était pas une interprétation, c'était comme travailler une gamme.

ANNE MICHEL

Mais je suppose que ce n'est pas la volonté de Lattès, tout comme ce n'est souvent pas notre volonté. C'est que nous sommes face aux Américains, la plupart du temps, qui nous imposent leurs conditions. Ce qu'il faut bien comprendre, et ça va aller en empirant, c'est que les Américains se fichent des marchés étrangers. Eux, ils ont décidé de sortir à telle date, ils nous donnent un texte deux mois avant, et ils ne comprennent même pas ce qu'est une traduction. Et là, je ne parle pas seulement des petites mains, je parle des directeurs de Simon & Schuster ou d'autres maisons d'édition. Ils n'ont aucun respect pour les marchés étrangers. Après, on a parfois des

interlocuteurs qui sont des vieux de la vieille, qui connaissent bien nos métiers et nous protègent, ou en tout cas essaient de défendre notre cause. Mais on voit bien une autre réalité, aussi, c'est que ces gens-là vont bientôt partir et ceux qui vont les remplacer, qui sont des petits jeunes dans des logiques – là aussi – capitalistes où ils ont peur perpétuellement d'être virés, ne nous protégeront pas de la même manière. Donc, toutes ces logiques dingues risquent encore d'empirer. Je ne sais pas si c'est la même chose pour l'audiovisuel, mais en tout cas pour nous c'est clair.

#### JULIETTE DE LA CRUZ

Au cinéma, là où il y a dix ans ils avaient un mois pour faire leur film tranquillement, j'ai entendu des collègues nous annoncer qu'ils avaient douze jours pour doubler un film italien de deux heures et demie. Le matériel n'était pas arrivé, le script n'était pas fini, il y avait encore des changements. La date d'arrivée était repoussée, mais jamais la date de sortie, forcément. On demande au traducteur de travailler plus vite, mais on n'arrive pas à compresser le temps d'enregistrement plateau, qui est déjà fortement compressé par rapport à il y a dix ans. Donc, c'est toujours au traducteur de rogner sur ses délais, et pas à ceux qui sont avant ou après lui. La conséquence, c'est qu'on se retrouve à travailler avec des équipes de plus en plus importantes. Il peut arriver que des films soient coupés en deux – même si au cinéma, généralement, ils essaient de donner le film à un seul traducteur. Par contre, pour les séries, la perpétuelle compression des délais fait qu'on se retrouve à travailler en équipes, là où avant on travaillait à deux, ce qui était idéal – c'est mieux que tout seul, parce qu'on peut partager, s'entraider. Cette année, j'ai fait plusieurs séries, qui pourtant sortaient sur des plates-formes, où il y avait dix épisodes, et on était cinq auteurs. On en faisait deux chacun. Imaginez traduire un livre et faire deux chapitres sur dix... C'est désagréable, parce que plus on est nombreux, plus on a de mal à se mettre d'accord. On ne se rend pas compte comme ça, mais on peut s'écharper sur un « tu » ou un « vous » si on n'a pas le même ressenti du personnage. Si on travaille depuis l'anglais, c'est le flou total, et même depuis l'espagnol puisqu'ils n'ont pas la même façon de tutoyer que nous, donc parfois on s'écharpe sur ce genre de détails par mail. Sachant que là, on était cinq pour le doublage, et qu'il fallait que les filles du sous-titrage, qui étaient deux, soient d'accord avec nous. Et elles, elles n'avaient pas le même ressenti, puisqu'elles travaillent à l'écrit. Bizarrement, le « tu » et le « vous », on ne le ressent pas de la même manière si on le joue ou si on l'écrit. Les équipes sont beaucoup trop fournies et puis, vous le savez bien, chaque traducteur a son style. Je ne sais pas si vous avez déjà essayé cet exercice où tout le monde a le même texte et chacun le traduit, vous n'aurez pas la même traduction, pas la même phrase d'un traducteur à l'autre, y compris pour des phrases basiques. On a des problèmes de changement de

style, on doit se mettre d'accord sur des termes... Ça demande beaucoup d'échanges et surtout, moi je suis désolée, quand je dois traduire deux épisodes sur dix, j'ai du mal à m'impliquer. Si je ne vois qu'une partie de l'histoire, j'ai du mal à m'attacher à mes personnages. J'ai fait l'épisode 2 et l'épisode 8, et entre les deux il s'était passé dix ans (*rires*)... Et il y a une question d'éthique. J'estime qu'il faut voir les épisodes qu'on ne fait pas, mais j'ai mes limites. Si je suis payée pour deux épisodes de cinquante minutes, avant d'en regarder huit autres de cinquante minutes, je fais le ratio. Dans ce cas-là, j'ai regardé le premier et après j'ai juste fait ce que j'avais à faire, mais ce n'est pas une façon de travailler qui fait plaisir, qui donne envie. Je me suis dit que pour les saisons suivantes, soit la moitié de l'équipe dégage, soit je m'en vais. Ça ne m'intéresse pas.

#### DOMINIQUE DEFERT

Pour rebondir sur ce que tu dis, la première fois qu'on m'a proposé de traduire avec quelqu'un d'autre, je m'inquiétais pour les mêmes raisons que toi, c'est-à-dire que je me disais : « Je vais perdre un temps fou à négocier pour le moindre parti pris... » C'est pour ça que j'avais tout de suite dit : « D'accord, mais je relis, j'uniformise », parce que je ne voulais surtout pas perdre de temps à des discussions qui sont justifiées, intéressantes, mais tout à fait mal à propos quand on est très pressés. Donc il fallait compter le temps que je devais passer à retravailler ce qui a été fait, non que ce travail ait été mal effectué, ce n'est pas le problème, c'est juste que ce sont les mots d'une autre personne – à présent, plus ça va, plus on se connaît avec Carole [Carole Delporte] ma collègue, elle sait comment je travaille, donc on gagne du temps, mais au début il faut préciser les choses. Tout ça pour finalement gagner une semaine ou deux. Pour *Le Symbole perdu* de Dan Brown, par exemple, la personne était intervenue quasiment autant que moi, elle a dû faire trois semaines ou quatre semaines de travail et moi j'en ai fait six. Et tout ça, c'était pour gagner une seule semaine, le temps de relire son texte et de le remettre à ma sauce.

#### ANNE MICHEL

Oui, mais parfois, quand il s'agit d'imprimer un livre, et on parle de livres tirés à 100 000 ou 200 000 exemplaires, une semaine c'est crucial pour tenir les délais.

#### CORINNA GEPNER

Ça a déjà été plus ou moins évoqué, mais quand vous travaillez dans ces conditions-là, est-ce que vous avez tout de suite un texte définitif, qui ne bougera pas ? Même question en ce qui concerne l'audiovisuel : est-ce que vous avez un film, une série, qui est achevé de bout en bout ou est-ce que ça peut encore bouger pendant que vous travaillez ?

## ANNE MICHEL

Nous, très souvent, pour tous les livres que l'on fait dans ces délais si courts, les textes bougent, parce qu'on nous envoie peut-être le texte définitif, mais il n'est pas en épreuves aux États-Unis, ou en Angleterre. Ensuite s'ajoutent les corrections de l'auteur, plus les corrections de l'éditeur, et parfois il y a de vrais gros changements. C'est un peu notre marronnier, mais on fait toujours Mary Higgins Clark dans des délais très courts. Celui qui sort fin novembre, nous l'avons reçu fin août. Il faut qu'on traduise et qu'on imprime un texte en trois mois. Marilou Pierrat, qui est dans la salle, et qui est responsable des traductions chez Albin Michel, a un calendrier de semaine en semaine : le traducteur rend cent cinquante pages une semaine et, pendant qu'elle relit, la préparatrice aussi. Voilà, ce sont des rythmes, et au milieu de tout ça il y a les corrections qui interviennent. Quand je parle des vieux de la vieille, c'est que j'ai encore la chance d'avoir une interlocutrice aux États-Unis qui va nous envoyer les corrections apparentes, qui va se donner la peine de scanner le document pour qu'on ait les corrections apparentes. Je sais aussi que le jour où elle prendra sa retraite, la personne qui la remplacera ne le fera pas forcément, et qu'ils nous enverront le texte comme ça. Il y a des moyens de reconnaissance avec Word, mais quand même, les risques d'erreur sont considérables.

## CORINNA GEPNER

Ça m'est arrivé. Ce n'était pas du tout un best-seller, en l'occurrence. J'ai vu arriver un texte où les corrections n'étaient pas apparentes parce que le texte était déjà imprimé, c'était la version de poche. Nous avons essayé, avec l'éditrice, de repérer les changements par rapport au texte initial. Ça nous a donné un truc tellement baroque qu'on s'est dit : « Bon, qu'est-ce qu'on fait ? » Et là, l'éditrice a pris la responsabilité de dire : « De toute façon, les corrections ne sont pas très conséquentes, c'est ici ou là un détail, donc je prends la responsabilité de te dire qu'on s'en tient à la version initiale. » Les conditions de travail que nous avons ne nous permettaient pas de faire le travail correctement dans les temps voulus. C'est un peu extrême, mais je pense que ça demande un interlocuteur qui sache de quoi il retourne.

## JULIETTE DE LA CRUZ

En audiovisuel, on ne travaille quasiment plus sur des images définitives. C'est une maladie qui se répand. En cinéma, ça dépend vraiment des films, mais ça leur arrive de travailler sur du non-définitif. Je discutais avec une distributrice, qui me disait : « Le traducteur a le choix. Soit il attend l'image définitive et il a deux semaines pour faire son film, soit on lui donne l'image non définitive et il a un mois, mais par contre il devra revenir sur son travail une fois que ce sera terminé. » En cinéma, c'est un peu

l'option qu'ils ont. Sur des films où il y a moins de pression, éventuellement, on peut recevoir l'image définitive un mois ou deux mois avant. En télé et en séries, c'est devenu du grand n'importe quoi. On travaille à flux tendu avec les États-Unis. Généralement, ils sont encore en train de monter les épisodes qu'on a commencé à traduire en France. Pour *Sense8*, j'ai entendu dire qu'ils avaient vu passer des épisodes « Version23 » ! Ils avaient donc modifié l'épisode vingt-trois fois et en avaient envoyé plusieurs versions en France.

Les différences, ça peut être d'enlever un plan là, de le mettre ailleurs, d'enlever un petit dialogue, de le changer. Ça ne paraît rien du tout, mais ça veut dire qu'un technicien doit vérifier tous les changements, nous les signaler, et on doit tout changer en fonction. Ça demande du temps. C'est parfois ubuesque. On a une scène dans un épisode, qui se retrouve dans un autre. C'est de la folie. Là, je travaille sur un truc qui n'est pas terminé, on n'a pas encore les effets spéciaux. En doublage, je suis quand même obligée de voir comment la bouche bouge pour savoir comment je vais écrire mon texte, et là je me retrouve avec la Mort qui parle, et j'ai un gars avec une chaussette sur la tête, les marqueurs pour créer ensuite les effets spéciaux, et voilà (*rires*). Donc j'ai le texte qui est posé à peu près au bon endroit, mais j'ai un gars avec une chaussette qui parle et il faut que j'imagine. Je croise les doigts pour qu'on ait l'image définitive avant que ça parte en plateau, sinon ils vont rigoler. Ils vont voir mon texte et ils vont dire : « Mais elle avait fumé quoi quand elle a écrit ça ? Ça ne correspond à rien ! » C'est des choses comme ça, qu'on voit tout le temps et qui compliquent nos conditions de travail, parce que si on doit revenir une fois, puis deux fois sur l'épisode, ça demande du temps et on sait qu'on va devoir retravailler sans être payés plus qu'avant.

#### DOMINIQUE DEFERT

Pour compléter ce qui a été dit sur le fait de ne pas avoir le texte final, il se trouve que j'ai connu le cas des enfermements : le bunker à Milan, l'igloo à Barcelone. On était un pool de traducteurs originaires de plein de nations, et les traducteurs sont toujours bien placés pour relever de possibles incohérences, qu'il faut corriger. Et au dernier moment, on nous disait : « Attention, voilà des corrections ! » Certaines étaient plutôt typographiques, pas très intéressantes, ou un adjectif pour un autre en anglais, et ceux qui traduisent savent que ça ne changera rien, ou pas grand-chose, pour la traduction française. En revanche, les fameuses incohérences avaient été corrigées. Or, cela avait été fait dans l'urgence et il y avait parfois des incohérences à deux occurrences. (J'avais bien sûr déjà résolu ces problèmes car cela fait partie du travail de traduction : préserver la limpidité de la lecture.) Et souvent, le choix chez l'éditeur américain était de corriger la seconde occurrence, alors que c'était parfois beaucoup plus parlant ou fort

de modifier la première. Alors qu'est-ce que je fais ? En plus, on est très pressés. Finalement je reprends mon texte la mort dans l'âme en disant : « OK, je suis les corrections de la maison d'édition américaine », même si je ne suis pas convaincu.

#### JULIETTE DE LA CRUZ

Je rebondis sur ce que tu as dit. Parfois, les États-Unis nous envoient des listes de changements. Ils pensent nous faciliter la vie en disant : « Attention, à tel TC on a changé », mais des fois ils nous envoient juste la vidéo renommée V+1, +2, +3, et débrouille-toi pour trouver où ça a changé. Ça peut être juste un plan qui a sauté, donc vous imaginez dans un programme de quarante-trois minutes... Soit ils envoient au traducteur, et le traducteur doit tout regarder, soit c'est quelqu'un au laboratoire qui doit vérifier. On s'est déjà retrouvés avec l'intégralité du montage qui était exactement pareil et, surprise !, la personne qui vérifiait regardait les deux en parallèle : rien ne change, rien ne change, rien ne... et là, ils avaient retourné une scène. C'étaient les mêmes dialogues, les mêmes champs, contrechamps, tout. Ils avaient juste changé le gars. Ils avaient pris un autre acteur (*rires*). Donc ce n'est rien du tout, les plans n'ont pas changé, mais même si le mec dit le même dialogue, il ne parle pas de la même façon. Ça veut dire qu'on doit renvoyer ça au technicien, qui doit redétecter tous les mouvements de bouche et l'adaptateur doit remettre le texte...

#### CORINNA GEPNER

On a quelques exemples d'absurdités quotidiennes. Anne, tout à l'heure, vous avez parlé de scénarisation pour les best-sellers, parce qu'on ne se contente plus d'acheter et de publier des best-sellers, mais ils doivent donner lieu à toute une mise en scène. Je pense qu'il serait intéressant d'interroger Dominique sur les conditions dans lesquelles, par exemple, se traduisent les ouvrages de Dan Brown. Il est de notoriété publique que, dans ce cas, les traducteurs sont enfermés dans un bunker, ils n'ont le droit ni de manger ni de boire ni de dormir. Ce serait intéressant que vous nous expliquiez comment ça se passe. Et puis, avec vos collègues étrangers, est-ce que vous avez pu observer des différences de pratiques de travail d'un pays à l'autre – les différences auxquelles les traducteurs sont soumis ? Et la répercussion que ça peut avoir sur la vente de l'ouvrage, c'est-à-dire comment on met en scène ces conditions mêmes de travail comme un argument de vente, en quelque sorte ?

#### DOMINIQUE DEFERT

Je vais prendre le cas des trois Dan Brown où Robert Langdon, le héros, est récurrent. Pour le premier, j'avais fait les deux tiers et un collègue avait fait l'autre tiers, mais c'était chacun chez soi. Il n'y avait pas de mesures

particulières de sécurité. Mais là, on n'avait eu le texte qu'une fois le texte américain sorti. C'est pour ça qu'il n'y avait pas de problèmes de sécurité.

Puis les Américains ont dit aux éditeurs du monde entier que s'ils voulaient le texte assez tôt, il fallait payer et, auquel cas, venaient des conditions de confidentialité extrêmes. Leur solution, c'est d'enfermer les traducteurs. On est une sorte de maillon faible pour eux (*rires*). Tout ce qu'on doit signer au départ est assez monstrueux. On signe aussi plein de choses qui nous annoncent comment ça va se passer, et on se dit : « Je vais en prison ! », parce que c'est typiquement un vocabulaire d'avocats, ils essaient de tout blinder. Milan, ça s'appelait le bunker. Ce n'était pas en béton, il ne faut pas exagérer. C'était quand même une salle sous terre (*rires*). Vous avez peut-être vu des images parce que ça tournait pas mal sur Youtube, des images d'ailleurs diffusées par la maison d'édition italienne Mondadori, là où on était. C'était un élément de com : on nous a filmés, mon collègue allemand disait à la caméra : « Si je vous dis de quoi ça parle, je devrai vous tuer. » Il y avait toute une mise en scène. Après, on a fait *Origine*. Cette fois-ci, c'était à Barcelone, il faisait froid dans cette salle. Ce n'était pas sous terre, mais plutôt en hauteur. On l'avait appelée « l'igloo ». Pour ce qui est du bunker, ils en ont pas mal parlé, ils en ont fait un argument marketing, qui d'ailleurs n'a pas mal marché puisque ça a intéressé les journalistes, qui m'ont interviewé à ce sujet. Ça a été un *teasing* comme un autre. Mais pour nous, traducteurs, c'est particulier : avant d'entrer dans la pièce, on est censés être fouillés, on doit déposer nos téléphones, et notre musique aussi – un petit mp3 ne passe pas. Avant de partir, on essaie de trouver des systèmes pour qu'on puisse avoir quand même de la musique, être isolés, parce qu'on est un certain nombre dans la pièce et il faut pouvoir se concentrer. Le gros souci, c'est qu'on a un outil formidable maintenant pour les recherches, ça s'appelle Internet – ça a changé ma vie de traducteur. Évidemment, l'accès à Internet est très compliqué. Petite particularité pour nous Français : quand j'arrive, il n'y a aucun clavier azerty, évidemment. Donc il a fallu que je râle, etc. Pour revenir à Internet : je comprends tout à fait qu'on puisse séparer les postes de travail et les postes Internet. Il n'y avait que deux stations Internet, ça ne suffisait pas du tout. Il a fallu en mettre d'autres, mais ce n'était pas au même endroit. Il faut imaginer qu'il y a des vigiles dans cette pièce. On peut sortir, mais ils notent quand on part, ils notent quand on revient. La pause pipi, ils savent quand on y va. Pour les consultations Internet, qui étaient limitées, on n'avait pas droit au son, par exemple, je ne sais pas pourquoi. Si j'avais voulu regarder une vidéo d'Étienne Klein pour savoir son rapport au temps et avoir quelques termes de vocabulaire qui m'intéressent, je n'aurais pas pu, je n'avais pas le son. Ce qui est fou, c'est qu'on avait le texte anglais, mais on n'avait pas le droit d'amener le texte près du poste Internet. Si on avait une question, il fallait recopier la partie qui nous intéressait, se lever

avec notre petit papier, aller à l'ordinateur, remettre un google.fr et non pas un google.it, récupérer son clavier, taper, prendre la réponse, noter, revenir avec son papier (*rires*). Sachant que, quand on traduit, on va sur Internet très régulièrement ! J'avais un ordinateur à l'hôtel et j'y faisais mes recherches la nuit. Et évidemment, il était interdit de sortir avec la moindre note. Ce qu'on nous proposait, c'était ça : de nous lever avec un petit bout de papier, et faire des allers et retours. Au bunker, on avait encore le droit de venir avec nos ordinateurs, ce qui n'était pas si mal. Seulement, à notre arrivée, il y avait un *IT guy* qui nous le vidait complètement. Et après il nous réinstallait les logiciels autorisés, mais enfin ça restait notre ordinateur, quand même.

À Barcelone, ils ont fait une autre innovation : à savoir qu'on n'aurait pas nos ordinateurs, ça allait être d'autres machines. On avait quand même le choix entre Mac et PC, mais je savais d'avance que rien ne marcherait vraiment, qu'on allait perdre quatre ou cinq jours avant que les choses fonctionnent. Par exemple, j'avais demandé à avoir Wikipédia hors ligne, Kiwix pour ceux qui connaissent, et j'ai précisé qu'il fallait que ce soit indexé. L'indexation, ça prend une semaine. Si l'accès à Wikipédia hors ligne n'est pas indexé, on ne peut rien chercher, ça ne sert à rien. Je l'ai dit, je l'ai écrit. Évidemment, en arrivant, j'avais le Mac, mais je ne pouvais pas utiliser Wikipédia parce que l'indexation n'avait pas été faite. Pendant une semaine, l'encyclopédie est restée inaccessible à mon poste de travail, alors qu'on m'avait dit : « Il n'y aura pas de problème, tout sera fait. » Tout ça ajoute du stress, ça nous fait perdre beaucoup de temps, et c'est un temps très ramassé. Au bunker, c'était rigolo, parce qu'on avait des tables avec un petit drapeau, quand on est arrivés. Ça faisait très navire qui allait traverser l'Atlantique, et il y a eu des naufrages. Il y a eu des gens qui étaient très mal, qui dépérissaient. Il faut se rendre compte que, malgré tout, le premier jet, de manière générale, même si on a cinq mois pour le faire, c'est physique. (Au bunker, on avait cinq semaines.) Le deuxième jet, c'est de l'art. Le premier jet, c'est un marathon. Il ne faut pas avoir de crampes, encore plus quand on fait un Dan Brown, où les rythmes sont très soutenus. On a tellement peur de prendre du retard, de rencontrer un souci technique, d'avoir un coup de fatigue, qu'on vient aussi le dimanche – on travaillait le samedi bien sûr –, et on essaie toujours de prendre un peu d'avance. C'est une lutte de chaque instant : les tables ne sont pas à la bonne hauteur, il n'y a pas de lumière... Moi, j'étais venu avec mon lutrin, mes lampes électriques, mon casque... Les pauvres gens qui n'avaient pas tout ça travaillaient à la lumière des néons au-dessus. À force de s'abîmer les yeux, ils ont enfin eu des lampes, mais pendant une semaine ils n'avaient pas d'éclairage adéquat. Pareil pour les sièges... tout est important. C'est une épreuve physique, il faut être en forme.

CORINNA GEPNER

Et concernant la façon dont ça se passait pour les autres traducteurs ? Vous nous avez expliqué que certains, en fait, étaient en quelque sorte de la chair à canon. Ça mérite qu'on en parle.

DOMINIQUE DEFERT

L'exception culturelle française, il faut qu'on s'y accroche. Les traducteurs en France touchent des droits d'auteur. On est considérés comme auteurs, et si on est considérés comme tels, c'est parce qu'on fait une partie du travail qui, entre nous, est la plus intéressante, qui est de faire un livre. Quand on rend une traduction, elle est relue et revue quasiment comme un texte émanant d'un auteur francophone. Ce n'est pas le cas dans d'autres pays. À Barcelone, on était seize nations, donc j'ai eu l'occasion d'observer cette autre méthode de travail. Au bunker, il pouvait, dans ces configurations, y avoir beaucoup de traducteurs : les Allemands étaient trois, les Italiennes aussi – et chacun faisait sa partie. Il y a des pays où les traducteurs ne sont pas considérés comme auteurs. Ils sont payés – parfois un peu plus grasement quand c'est quelque chose qui va rapporter de l'argent –, mais ce qu'on leur demande en fait, c'est un premier jet propre sans coquilles. On ne leur demande pas de faire le livre. On leur demande de traduire très vite, très près du texte, de façon très précise. Ils foncent, ils foncent et ils ne se concertent pas, parce que quelqu'un va venir après – les Américains appellent ça des *editors* –, des gens arrivent à la toute fin du bunker, bien habillés, petite mallette, cheveux grisonnants, ils prennent l'anglais et le texte traduit. Et là ils commencent à uniformiser, changer... à faire ce fameux deuxième ou troisième jet, à faire *un livre*. Mais les traducteurs n'ont plus du tout la main là-dessus.

Donc, pendant un mois, ils traduisaient un texte d'une façon intense sans prendre de plaisir. Comme par hasard, c'est souvent eux qui avaient des problèmes de dos ou qui déprimaient. Certaines personnes allaient vraiment très mal. Cette différence de statut et de traitement change vraiment beaucoup la donne. Les traducteurs en France sont responsables de leur texte. Bien sûr qu'il est relu, mais on attend du texte qu'il soit déjà un livre. Après, il faut évidemment un *copy editor* pour le revoir parce que c'est toujours perfectible. Dans d'autres pays, ce n'est pas ça. Il y a quelqu'un d'autre, appelons ça aussi un *copy editor*, qui vient récupérer les traductions, la personne prend le texte anglais et fait cet ultime et essentiel travail littéraire. C'est la raison pour laquelle ces traducteurs n'ont pas de droits d'auteur. Ils ne sont pas considérés comme auteurs.

CORINNA GEPNER

Anne Michel, vous êtes en contact avec les éditeurs étrangers lorsque vous travaillez sur une sortie en simultané ?

ANNE MICHEL

Oui. Enfin, pour l'instant, je n'ai pas encore été confrontée à une dinguerie comme celle-là, parce que quand même, c'est profondément ridicule. On n'est pas en train de construire la prochaine bombe nucléaire. Dan Brown, c'est intéressant, mais je ne pense pas que ça mérite de tels dispositifs de sécurité. Peut-être que ça m'arrivera. On est de toute façon en contact avec les autres parce que, dans ces logiques extrêmes, on se serre les coudes pour avoir les dernières informations. On essaie vraiment de travailler ensemble.

On doit parler de toutes ces logiques, et c'est très intéressant, mais peut-être aussi de l'accélération des traductions en général, parce que comme je le disais, c'est dix livres par an, au-dessus de 100 000 exemplaires. Donc ça concerne très peu de traducteurs parmi ceux qui sont dans la salle.

CORINNA GEPNER

Oui, c'est un phénomène exemplaire, en quelque sorte, qui est poussé à l'extrême. Est-ce que vous avez remarqué que, justement, lorsque vous signez un contrat avec un auteur, les dates de publication sont de plus en plus rapprochées de la date d'acquisition ?

ANNE MICHEL

C'est une tendance qu'on remarque, et puis c'est aussi, je dois l'avouer, une tendance que nous avons nous-mêmes. Dans cette espèce de marche en avant, quand on achète des livres, très souvent, si on a un espoir en ce livre, on essaie de le programmer le plus rapidement possible. On en parlait avec Marilou, c'est vrai qu'avant on faisait des secondes épreuves et que maintenant on fait des partielles de secondes parce que très souvent on n'a plus le temps, et puis parce que la machine va de plus en plus vite pour tous. Même si on a le texte assez en avance, il attend sur le bas-côté et tous les autres passent en priorité. Il y a une logique de l'accélération, et je pense que pour nous, acteurs, à tous nos niveaux, il faut garder une certaine morale, essayer de tenir ses positions. Par exemple, je pense que le traducteur est un auteur, et si on me dit un jour qu'il faut que je travaille différemment, je refuserai de le faire. Mais c'est vrai qu'on sent de plus en plus – ça vaut pour tout dans le monde actuellement –, qu'il faut essayer d'être très rigoureux et de bien savoir ce qu'on est prêts à accepter ou pas.

DOMINIQUE DEFERT

Pour aller dans ce sens-là, il y a le regard qu'ont les Américains sur les traducteurs, comme si c'étaient forcément eux le maillon faible dans leur chaîne de sécurité. Il ne faut pas se raconter d'histoires, j'ai vu l'évolution entre le bunker et l'igloo. Le bunker, c'était nous qui étions surveillés, ils ne se gênaient pas pour nous le dire. L'igloo, quatre ans plus tard, ils

nous ont dit : « Non, en fait, c'est pour vous protéger. » Ce n'est pas ça, ils ont vraiment peur en fait, parce que les Américains n'imaginent pas qu'un traducteur puisse être considéré comme un auteur. Ils vont tout faire pour avoir le contrôle, presque jusqu'à nous infantiliser. Par exemple, on ne peut pas faire de sauvegarde nous-mêmes, nos textes sont envoyés directement dans des serveurs surveillés par des *IT guys*, des techniciens informatiques. D'ailleurs, quand quelqu'un ne faisait pas une sauvegarde le soir, on venait nous dire : « Dites donc, vous n'avez pas sauvegardé hier. » On met plein d'éléments de sécurité tout autour du traducteur, dont des vigiles, des techniciens qui vont gérer les serveurs, mais nous on ne peut pas contrôler nos sauvegardes. À un moment donné, ça devient insupportable parce qu'on s'attache au texte et on travaille beaucoup, intensément – et vers la fin, on aimerait bien avoir à nouveau la main sur notre travail. On en arrive parfois à des situations ubuesques. Au bunker, on repartait avec une clé USB, censée renfermer notre texte final, mais on ne pouvait pas savoir si le texte était réellement dedans. On nous disait : « On vous l'a mis. » On avait alors ce genre d'échanges : « Mais on peut voir ? – Non non non, vous n'avez pas le code. – On veut savoir, c'est notre travail. Mon éditeur a payé pour ça. Avant de repartir à Paris, je veux être sûr qu'il y a le texte. » Mais ils répondaient : « Non non non. »

Paradoxalement, c'est plutôt dans ces chaînons de sécurité (vigiles, techniciens et autres intermédiaires) qu'il pourrait y avoir des maillons faibles, si quelqu'un voulait vraiment récupérer un texte. Si on donne à une personne 10 000 ou 20 000 euros, il peut lâcher des choses. Jamais un traducteur, parce qu'il ne va pas se tirer une balle dans le pied.

#### JULIETTE DE LA CRUZ

C'est la même chose en audiovisuel. Je trouve ça assez insultant et assez pénible. Retrouver des livres sur Internet, il paraît que c'est possible, mais ça ne doit pas être très courant. Nous, tout, absolument tout, est piraté : on peut trouver sur Internet les programmes les plus pourris que personne ne regarde, même ceux qui ont vingt ans. C'est affolant. Tout est piraté. On peut même trouver des films qui ne sont pas encore sortis au cinéma, dont les effets spéciaux ne sont pas terminés. Je ne me rappelle plus lequel avait fait beaucoup de bruit, ça avait été une catastrophe pour le distributeur, évidemment. Je comprends la parano des distributeurs, je comprends qu'ils ne veuillent pas que tout se retrouve sur Internet, mais ce n'est pas nous, non plus, qui allons balancer sur Internet le film qu'on est en train de faire, parce que nous aussi on est auteurs. On préfère que les gens aillent raquer dix balles dans une salle de cinéma pour qu'on puisse toucher 0,08 centime (*rires*) ! Les mesures de sécurité, chez nous, ça peut être le bunker, on appelle ça comme ça aussi. On n'est pas sous terre mais on doit aller chez le client faire la traduction. Parfois, on n'a pas accès à Internet dans le bunker, donc il faut prendre des notes et, le soir, vérifier tout ça. Ils aiment bien

aussi mettre des choses sur l'image, le nom du distributeur écrit en gros, par exemple. Ça cache la bouche du personnage et on écrit à l'aveugle. J'ai déjà vu aussi – c'était assez bizarre, je sortais de mon corps –, mon nom et mon prénom écrits au Watermark sur tout l'écran, sur cent cinquante lignes... Ça gêne un peu. Ou des images avec un grain imparfait. J'ai fait un film pour le cinéma, cet été, sans la couleur. Sachant que les enfants avaient des pouvoirs avec des couleurs, c'était embêtant. On a découvert après coup qu'en fait, dans leurs yeux, s'allumait la couleur en question. Et la plus grosse aberration, dans le métier – et contrairement au bunker de Dan Brown on n'en parle pas du tout –, c'est celle-ci : une certaine grosse franchise que je ne nommerai pas va envoyer l'équipe chargée du doublage et du sous-titrage français à Londres. Ils ont le droit de voir le film deux fois, de prendre des notes, je ne sais même pas s'ils ont droit à l'ordinateur. Ensuite, ils rentrent en France et ils travaillent avec une image toute noire, et ne voient que les bouches (*rires*). On ne s'en rend pas compte quand on travaille sur de l'écrit, mais sur du visuel, c'est très important de voir le langage du corps pour comprendre les appuis. Si je bouge comme ça, je ne vais pas écrire de la même façon. Et les regards, aussi, c'est très important. Une scène, ils sont six, et on entend : « Je ne suis pas d'accord, tu as tort. » Et nous on se dit : « Mais il regarde qui ? Il regarde le mec en face de lui ? Il regarde sa femme ? Il regarde son patron ? » C'est aberrant, tu ne sais pas à qui il parle, parce que le script ne le précise pas, évidemment. Il dit juste « Machin », pas « Machin parle à Truc ». Après, on s'étonne que le doublage soit considéré comme pas très bon. S'ils travaillent sans rien voir, c'est logique. Une autre chose me revient : j'ai des amies qui ont travaillé en bunker sur une série qui marche très fort, et leur sous-titrage professionnel s'est retrouvé sur Internet parce qu'une fois que c'est diffusé à la télévision, il y a des gens qui arrivent à capturer les sous-titres, à les pomper, et ils les balancent sur les sites illégaux, à côté des *fansubbing*. Eh bien, il paraît que le diffuseur avait pété un câble et les avait accusées d'avoir mis leurs sous-titres sur Internet. Il faudrait être complètement fou ! Elles ont failli avoir des problèmes. On en arrive là : des gens volent des sous-titres et les filles qui ont été payées pour ça et qui ont tout intérêt à ce qu'on regarde leur travail à la télévision se voient accusées d'avoir mis leurs sous-titres sur Internet.

#### CORINNA GEPNER

Je crois que ça devient une espèce de jungle dont on a beaucoup de mal, du reste, à comprendre les règles du jeu. On entre dans une dimension insoupçonnée. Ce qui me frappe en vous entendant, c'est que, d'une certaine façon, le travail se déconnecte de la personne qui l'effectue. C'est comme s'il devenait une espèce d'entité indépendante et, du coup, on peut soumettre la personne qui l'effectue à n'importe quel traitement puisque, finalement, elle n'est qu'un pur et simple instrument. Juliette, ce que vous

décrivez est peut-être plus répandu puisque, avec la mode des séries, il y a un phénomène qui n'est peut-être pas seulement anecdotique. Je suppose qu'il n'y a pas le même enjeu derrière toutes les séries, mais les enjeux économiques sont tout de même de plus en plus lourds. Vous avez évoqué la question du *fansubbing*, le sous-titrage effectué par des fans, et même si je pense que ce n'est pas la seule problématique à laquelle vous êtes confrontés dans l'audiovisuel, elle est quand même suffisamment prégnante pour qu'on l'aborde. Si vous voulez en dire un mot ?

#### JULIETTE DE LA CRUZ

Quand je dis que tous les programmes sont piratés et mis à disposition, c'est surtout qu'ils sont piratés et mis à disposition avec des sous-titres, pour que n'importe qui puisse en profiter. Comme je le disais, absolument tout est disponible sous-titré. Dès que ça passe à la télé aux États-Unis, c'est disponible en France sous vingt-quatre heures. Il faut savoir qu'il y a deux tendances chez les *fansubbers*. Il y a les *fastsubbers*, qui vont choper la vidéo américaine quand elle passe et vont se répartir un épisode de quarante-trois minutes entre quatre, cinq, six « traducteurs » amateurs, et vont chacun faire cinq ou dix minutes dans la nuit. Je ne sais pas quand ils vivent, quand ils dorment. Dans la nuit, ils vont traduire chacun un petit bout, une autre personne va vaguement relire leur Google trad et effacer quelques fautes, et puis ils balancent ça. Et le lendemain les plus accros ont déjà leur petit épisode, parce que s'ils devaient attendre ils mourraient. Après, il y a une autre tendance, ce sont les *fansubbers*, qui vont travailler un peu plus lentement, à deux ou trois, et vont davantage travailler leur traduction. Je sais que le maître mot, c'est de dire que tous les *fansubs* c'est pourri. Je ne suis pas forcément d'accord, il y en a quand même qui sont de qualité très honorable, parfois autant que certains très mauvais sous-titrages professionnels, il faut le dire. Le problème, pour nous, c'est que ça a déclenché la paranoïa des distributeurs et créé les conditions de travail qu'on connaît aujourd'hui. Parfois, on me demande en interview : « Est-ce que tu as peur qu'ils te prennent ton travail ? » On a déjà entendu des choses bizarres sur des sous-titres, à la télé, qui étaient d'une telle qualité qu'on se demandait s'ils n'étaient pas pompés du *fansubbing*... mais ce n'est pas les *fansubbers* qui vont me prendre mon travail. Ils font ça bêtement, gratuitement. Donc non, on ne va pas se mettre à payer des *fansubbers*. Par contre, la conséquence, c'est que ça dévalorise le traducteur. Les gens disent : « N'importe qui peut faire ça chez lui en une nuit, pourquoi toi tu veux être payée ? Pourquoi tu veux être bien payée ? Pourquoi tu as besoin d'une semaine pour le faire ? » Je suis toute seule, moi, accessoirement, et on ne fait pas le même travail. Et ça, les gens qui téléchargent beaucoup ne veulent pas l'admettre. Ils nous disent : « Il manque des sous-titres, vous avez enlevé des choses... » Un *fansubber*

travaille pour les fans, c'est-à-dire qu'il estime que la personne qui va regarder la série la connaît. Et, dans les *fastsubs*, je ne sais pas si vous avez déjà vu, mais des fois il y a quatre lignes de sous-titres. Ou alors, il faut faire pause parce qu'il y a un astérisque et la blague ou le jeu de mots ou la référence culturelle est expliqué dans un coin dans l'écran. Quand je fais un sous-titrage, je n'ai pas le droit de faire ça. Sur TF1, ils ne vont pas faire pause et lire l'explication. Je ne travaille pas pour le même public. Mon client me dit toujours : « Tu dois estimer que quelqu'un allume la télé, et il comprend. » Il y a un public cible, aussi. Quand je fais un téléfilm pour TF1 ou un truc super glauque pour Canal+, ce n'est pas la même cible. On a aussi la censure. « Vous aseptisez tout ! » Eh bien oui, nous on a le CSA sur le dos et on a les chaînes sur le dos, donc non, je ne travaille pas comme un *fansub* parce que je n'ai pas les mêmes obligations. Et les *fansubbers* se permettent beaucoup plus de libertés sur la lisibilité. On a des normes, on les suit, et j'ai déjà assisté à une table ronde où une fansubbeuse inconsciente était venue expliquer son travail et nous disait qu'elle travaillait à dix-huit caractères par seconde. Nous, on est à quinze. Trois caractères en une seconde, espace comprise, point compris, c'est énorme. Ça dévalorise, les gens se disent : « N'importe qui peut le faire, pourquoi vous nous embêtez... » Beaucoup de gens qui téléchargent disent : « Mais de toute façon, tous les sous-titres sont pourris. » Et moi je réponds : « Excuse-moi, non. Les sous-titres que tu télécharges sur Internet sont pourris. » Et il y a le fait qu'on doit lutter contre les multinationales, qui proposent des sous-titres à un coût dérisoire. Quand vous voyez sur les DVD que c'est signé SDI, ce n'est pas signé par un auteur, mais par un Malaisien qui parle à peine français – et c'est souvent ça –, et les gens font l'amalgame : « De toute façon, les sous-titres professionnels sont pourris. Pourquoi m'embêter, sur Internet c'est pareil. » Il faut faire la différence entre ces sous-titres-là et les sous-titres des vrais professionnels français qui ont encore l'amour de ce qu'ils font et essaient de le faire bien.

CORINNA GEPNER

En même temps, je trouve ça assez séduisant, ces films sous-titrés avec quatre lignes de sous-titrage, des astérisques, etc. C'est quand même un objet assez particulier. Je ne veux pas me faire l'avocat du diable, mais ça a quelque chose d'assez intéressant ! Anne Michel, vous avez envie de commenter ces pratiques sauvages ?

ANNE MICHEL

Je suis curieuse, à propos de ces multinationales. C'est quoi, alors ? Des compagnies qui proposent un sous-titrage international pour toutes les langues ?

## JULIETTE DE LA CRUZ

Ce sont d'énormes compagnies qui sont ancrées à l'international et qui peuvent proposer des sous-titrages dans toutes les langues du monde, et surtout à des prix très très très bas. Par contre, on est toujours en train de se plaindre, mais il faut savoir que la France, en audiovisuel, est un des derniers pays où c'est payé de façon tout à fait correcte, même si la tendance est à la baisse. Dans tous les autres pays, c'est une catastrophe. Ils sont payés trois fois, quatre fois, dix fois moins que nous. Quand je vais à des rencontres à l'étranger et que je dis combien je suis payée, j'ai l'impression d'être indécente. En Espagne, j'avais dit : « Pour quarante-trois minutes, je suis payée tant », et je les avais vus se décomposer, avoir envie de pleurer, et je leur avais demandé : « Vous êtes payés combien ? » La France est un des derniers pays où on est payés correctement. En Italie, en Allemagne, en Espagne, ce n'est plus un travail à plein temps, mais les profs, les étudiants qui font ça pour arrondir les fins de mois parce qu'ils sont payés trois francs six sous.

## CORINNA GEPNER

En d'autres termes, ce n'est pas considéré comme un travail, c'est considéré comme un plus. J'aurais envie de vous poser une question bête, mais après tout pourquoi pas : vous les voyez comment, les lendemains ?

## ANNE MICHEL

Je crois qu'on a déjà vraiment mis en exergue l'exception culturelle française, donc il faut tous se battre pour la conserver. Et je pense que nos lendemains vont aussi être des lendemains de lutte, même si elle est modeste et qu'on n'est pas dans le combat de la Résistance, mais c'est quand même une résistance culturelle, intellectuelle. On est contents d'être là où l'on est, mais bien évidemment toutes ces pratiques folles vont s'accélérer, se multiplier, se durcir. On pourrait dire : « Ne faites plus de best-sellers », mais nous, on ne peut pas faire autrement que d'avoir ces grands livres, parce que ce sont eux qui nous font vivre et qui nous permettent de faire, à côté, l'œuvre complète de Sándor Márai, y compris son journal, ce que l'on ne pourrait pas faire si on n'avait pas ces livres qui font vivre la maison. Comme je le disais, je pense qu'il faut essayer de rester fermes sur ce qu'on est prêts à accepter ou pas.

## CORINNA GEPNER

Ça signifie poser les limites au moment où on estime qu'on franchit le mur du son – donc en d'autres termes, financièrement.

## JULIETTE DE LA CRUZ

Moi, je ne suis pas très optimiste. Ça fait dix ans que je travaille et je

n'ai pas vu d'améliorations. Tout est de plus en plus rapide, mal payé, avec de plus en plus de choses à faire et de moins en moins de considération. Je ne vois pas comment ça pourrait s'améliorer. On lutte, on essaie de se battre pour que les conditions soient maintenues. Des fois, on a des petites victoires, des prises de conscience de certains diffuseurs, distributeurs. Je sais qu'il y a eu des échanges avec Netflix, et ils ont un peu changé leur fusil d'épaule. Ils commencent à comprendre que, en France en tout cas, ils ne peuvent pas s'amuser à faire n'importe quoi – et c'est en France qu'ils payent le plus cher le sous-titrage. Ils affichent leurs prix sur Internet, noir sur blanc, donc on sait que c'est en France qu'ils payent le plus cher. Et ils ont un petit peu augmenté après des échanges houleux avec l'ATAA. Mais ce sont des petites victoires et il y a beaucoup de batailles perdues à côté de cela, ce qui est assez inquiétant. Je pensais surtout aux distributeurs cinéma : il y a eu pas mal de clashes ces derniers temps parce que notre syndicat a légèrement augmenté les tarifs préconisés, qui ne sont pas du tout suivis en télé, mais étaient encore suivis en cinéma. Les distributeurs cinéma, pour les trois quarts, n'ont pas suivi l'augmentation. Je sais qu'il y a une grogne du côté des traducteurs, forcément, mais, pour en discuter avec les distributeurs à cœur ouvert, eux nous disent : « On veut bien vous augmenter, mais à la maison-mère, aux States, déjà que vous coûtez trois fois plus cher que les autres pays, ils ne comprennent pas pourquoi il faudrait vous augmenter. Et ce que vous ne comprenez pas, c'est que vous êtes à deux doigts que ça parte à l'étranger. » En sous-titrage, parce que le jour où des auteurs étrangers pourront écrire un doublage est encore loin. Maintenant, ils arrivent à les enregistrer à l'étranger, mais c'est toujours des auteurs français qui les écrivent. Par contre, en sous-titrage, même en cinéma, on nous dit : « Vous ne vous rendez pas compte que vous êtes à deux doigts que les États-Unis nous disent : "C'est terminé. Les Français sont trop gourmands, on va faire faire ça par SDI." » Et on sait que c'est déjà le cas pour certains films. Le danger, c'est que les distributeurs qui ont tendance à nous protéger vont finir par partir, et des jeunes vont arriver qui sont plus dans une logique de vitesse, de capitalisme. Ce qui est vraiment fatigant, c'est que toutes ces plates-formes qui devraient choisir librement leur date de diffusion, etc., qui n'ont pas de plannings à remplir comme les chaînes de télévision, sont dans la même logique du « il faut tout sortir en même temps et la date ne change pas », même si en France, faire un doublage prend deux ou trois fois plus de temps qu'en Espagne parce que nous, on travaille beaucoup plus dans le détail. À la limite, quand on vous dit « Le Dan Brown sort à telle date », il sort à telle date. Moi, je me suis retrouvée avec une série merveilleuse, treize épisodes, une seule saison, sur laquelle j'avais eu un plaisir incroyable. On était deux auteurs, la date de rendu a changé au dernier moment, il fallait que ce soit le 31 décembre – comme si le 31 ils allaient vérifier les épisodes. Tout a changé, l'épisode 12 a été

filé à quelqu'un qui ne connaissait pas la série et l'épisode 13, j'en ai fait la moitié et une autre nana qui ne connaissait pas la série a fait l'autre moitié. Voilà comment te pourrir la fin de ton travail. Et puis ça a été diffusé... huit mois plus tard. Ça, c'est le plus agaçant.

CORINNA GEPNER

Ça, c'est classique. Dominique, vous voulez ajouter un mot ?

DOMINIQUE DEFERT

Une toute petite remarque. C'est une boutade, mais il faut arrêter d'enseigner l'anglais à l'école ! Pour chaque *Harry Potter*, il y a quand même à peu près 100 000 bouquins en anglais qui sont achetés en France avant la traduction. C'est pour ça que les éditions essaient de coller au maximum avec la date de parution pour ces gros best-sellers. Les Américains le savent très bien, et ils font payer les éditeurs – des sommes considérables – pour que les traducteurs puissent aller dans un pool surveillé. Je pense que ça va vraiment se généraliser. Pour le cinéma, cela reste compliqué de suivre un film en version anglaise, mais il y a en France plein de gens qui lisent l'anglais, et effectivement les éditeurs ont besoin de coller aux dates de parution anglaise ou américaine. Même si c'est plus agréable de lire le livre traduit en français, il y a beaucoup de francophones qui achètent le livre en anglais et c'est un manque à gagner évident pour l'éditeur français. Donc ça ne va pas s'arranger pour ce qui est des délais, ça c'est sûr. Après, on me demande souvent si la rapidité nuit à la qualité. Il y a certes des limites à ne pas franchir. Simplement, même quand on a un temps normal de traduction, disons cinq mois, il faut être dans son texte et, à un moment donné, il faut atteindre ce qu'on appelle « l'état de transe », c'est-à-dire être à fond dans sa traduction, ne faire que ça, alors on sait où est chaque mot dans le texte anglais, on a une vision absolument intime, organique, du texte. C'est ainsi que l'on va voir les résonances, travailler là-dessus, construire un objet qui se tient, qui résonne et qui a des harmonies. Parfois, il m'est arrivé d'avoir du temps – je ne fais pas que des traductions hyper-pressées ! Mais ça ne me va pas du tout de traduire deux pages par jour, parce que je ne suis pas dans le texte du tout, donc à un moment donné, il faut plonger dedans. Je ne fais pas dix-sept heures ou vingt heures de travail, bien sûr, mais il faut que ce soit intense. Finalement, ces bunkers, etc., j'y vois deux intérêts. Un, il y a le challenge en soi, et deux, ça rompt la solitude du traducteur. Là, tout d'un coup, c'est comme un tournage, il y a une équipe, on est un maillon important puisqu'on découvre le texte, alors que l'éditeur ne le connaît pas encore. C'est là qu'on dit : « Il faut tant de temps, il faut que le *copy editor* vienne à ce moment-là, il faut quelqu'un de telle date à telle date. » Cette synergie est très agréable pour nous qui sommes en général totalement seuls : d'ordinaire, on nous donne un texte et puis on le renvoie

six mois après, et on ne voit personne puisque tout se passe par la Poste ou fichier pdf. Après, quand c'est relu, on peut parler avec la maison d'édition, mais on est quand même très solitaires. Là, l'intérêt c'est qu'on découvre des traducteurs d'autres nationalités, et puis il y a la sensation de faire partie d'une équipe avec l'éditeur, avec les *copy editors*, l'imprimerie... c'est assez plaisant. Oui, il y a des limites à ne pas dépasser pour ce qui est de l'intensité de la chose, mais quand même, ne nous leurrions pas, les traducteurs ont besoin d'être dans une sorte de transe pour maîtriser le texte et que viennent l'inspiration, les trouvailles. On ne peut pas faire ça d'une façon distanciée.

#### JULIETTE DE LA CRUZ

Je suis d'accord avec l'idée d'intensité. C'est vrai que si on a une date de rendu un peu lointaine, on a tendance à procrastiner et à paniquer sur la fin. Nous, de toute façon, on ne met pas six mois à faire un film. Au cinéma, ils le font en trois, quatre semaines parce qu'ils sont suffisamment payés, moi pour un téléfilm je vais mettre dix à quinze jours, et pour un épisode de série, une petite semaine. Nous, on ne connaît pas cette intimité avec le texte. Je fais un premier jet, je reviens dessus. J'ai passé cinq à sept jours sur mon épisode, donc ce n'est pas le même processus. Par contre, j'aime pouvoir laisser reposer un peu mon premier jet, au minimum une nuit. Quand tu n'as pas le temps, que tu arrives au générique de fin et c'est parti, hop, tu te remets au début et tu réenquilles parce que ça doit être rendu dans deux jours, ce sont des conditions difficiles. Et je sais que pour certains, la relecture papier doit sauter parce qu'il n'y a pas le temps, alors qu'on repère encore des coquilles quand on relit notre script sur papier. Ou quand on a l'impression que ça marche, qu'on relit et qu'on réalise : « En fait, ça ne veut rien dire. » Alors on revient dessus. Ces étapes-là sont bâclées si on n'a pas le temps, et c'est vraiment dommage. Et en plateau, là où ils avaient six jours ils n'en ont plus que trois. Ils ne peuvent plus travailler autant dans le détail, s'emparer du texte, et ils bâclent un peu plus. Donc je trouve que la rapidité nuit franchement à la qualité. Je préfère qu'on me dise que j'ai un mois de délai, et si j'ai besoin de travailler sous tension, je me crée ma tension. Et parfois, tu ne rentres pas dans un texte. Je suis en train de faire une série merveilleuse, mais j'étais complètement bloquée pour le premier épisode. Comme c'était tiré d'un livre, j'ai lu le livre et j'étais bloquée par la peur de plagier. L'accouchement du premier jet a été très difficile, heureusement que j'avais un délai confortable. Mais j'avais deux téléfilms au même moment, donc j'étais un peu stressée. J'avais tout ça en même temps, et avec le stress on travaille dans des conditions difficiles, on fait 9 heures-20 heures sept jours sur sept. Il m'est arrivé, pour une série, qu'on me dise de travailler vite. La première année, pas de problème. La deuxième année, on me dit : « On va travailler à J+15 avec

les États-Unis. » Je suis d'accord, c'est très bien pour éviter le piratage. Par contre, la chargée de prod me dit : « C'est J+15. Si tu n'es pas dispo, tu dégages. Je t'aime bien, mais c'est comme ça. C'est pareil pour les comédiens, il faudra qu'ils viennent la nuit, à minuit s'il le faut. » Et là on se dit qu'on est complètement interchangeables, alors que normalement, pour les séries, on fait toutes les saisons si on peut parce qu'on connaît intimement nos personnages et l'histoire. Et voilà à quoi on en est rendus : si tu n'es pas disponible de telle date à telle date pour faire tel épisode, tu dégages.

CORINNA GEPNER

Je crois qu'on va s'arrêter là. Ce n'est évidemment pas très encourageant, mais je vous remercie beaucoup de vos interventions sur ce sujet qui nous touche tous. Nous avons, je crois, cinq minutes d'échange avec le public (*applaudissements*).

JULIE SIBONY

Bonjour. Je vais parler des sujets qui fâchent : je voudrais parler d'argent. J'imagine que dans le cas des best-sellers il y a une compensation à toute cette souffrance, qui sont des droits d'auteur conséquents, donc je comprends qu'on puisse accepter ce genre de conditions parce qu'on sait qu'à la clé il va y avoir un intérêt financier. Mais, justement, dans le cas que vous évoquiez, Anne Michel, de l'accélération générale du travail, on est soumis à des délais de plus en plus courts. Moi, je n'ai jamais réussi à négocier un tarif plus élevé parce que les délais étaient courts. Est-ce que vous le faites de temps en temps ?

ANNE MICHEL

J'aurais préféré que Marilou, qui est la responsable des traductions et qui est quand même très autonome dans son métier, réponde.

JULIE SIBONY

Ce n'est pas pour parler d'Albin, je parle du métier en général.

ANNE MICHEL

On le fait, Marilou ?

MARILOU PIERRAT

Oui, il nous arrive, quand les délais sont incroyables, de tenir compte évidemment de ces délais pour augmenter la rémunération.

DOMINIQUE DEFERT

Pour répondre à votre question sur les best-sellers, en l'occurrence les Dan Brown, on est rémunérés absolument de la même manière. En France,

globalement, c'est un 1 % des droits d'auteur, que je fasse un Dan Brown ou un livre beaucoup plus confidentiel, et le prix à la page est le même : 20, 21 ou 22 euros. Ça fait trente ans que je traduis et ça fait cinq, dix ans que je fais Dan Brown, donc pendant vingt-cinq ans j'ai traduit uniquement des livres « normaux » et j'ai survécu. Là, c'est bien. Mais oui, dans des conditions normales, un traducteur, pour vivre, chichement – on ne va pas non plus jouer Cosette ! –, il faut faire dix pages par jour et en gros trois romans par an. Si on prend un an pour faire un livre, on ne s'en sort pas financièrement. On ne va pas se plaindre, parce que ça peut être bien pire dans d'autres pays, mais si on veut vivre de ce métier, il faut faire dix pages par jour – quand je dis dix pages par jour, il s'agit du premier jet, il y a trois jets mais je ne rentre pas dans les détails –, et globalement traduire deux livres et demi, trois livres par an. Je ne parle pas d'ouvrages avec des droits d'auteur après, mais de livres tout à fait normaux. Pour toucher plus que son avance, il faut que ça se vende au moins à 80 000, 100 000 exemplaires. Ce qui est quand même rarissime.

CORINNA GEPNER

Donc Dan Brown.

DOMINIQUE DEFERT

Oui, c'est ça. Même quand je traduis des Grisham, les droits d'auteur ne dépassent pas l'avance, ou très peu, alors que Grisham se vend très bien. 100 000 exemplaires, c'est monstrueux, rarissime. La seule fois où j'ai été payé un tout petit peu plus à la page, c'est pour *Fifty Shades of Grey*.

JULIETTE DE LA CRUZ

En audiovisuel, c'est pareil. C'est très rare qu'on puisse avoir plus quand les délais sont courts. En sous-titrage éventuellement, ils peuvent négocier un petit peu, mais généralement, les propositions les moins chères, c'est quand les délais sont serrés. Ce sont des gens qui n'ont pas l'air d'avoir compris ce que l'on fait. Moins il y a de temps, moins c'est payé. Même dans le cinéma, quand les auteurs les plus établis, les plus en vue, et qui sont recherchés par les distributeurs, commencent à dire : « J'aimerais bien toucher plus parce qu'il n'y a pas de délai », on va leur répondre : « Ah non non, j'ai quatorze traducteurs à la porte qui attendent ta place ! » Ça ne se fait pas non plus.

DANS LA SALLE

Puisque les éditeurs américains se moquent des marchés étrangers, est-ce qu'on est vraiment forcé de prendre tous les best-sellers américains ? On ne peut pas chercher ailleurs ?

ANNE MICHEL

Je crains que oui ! Nous publions aussi bien des Scandinaves que des Italiens ou des Allemands. Nous ne sommes pas dans une logique uniquement américaine. Mais il y a une réalité aussi. Si vous voyez passer un livre dont vous pouvez imaginer qu'il va faire partie de ces peu d'élus qui dépassent les 100 000 exemplaires, vous allez le prendre.

Pour, quand même, apporter peut-être un autre éclairage, on voit aussi que depuis quatre, cinq années, finalement, il y a une perte de créativité aux États-Unis, et que l'on va se tourner plutôt vers les Anglais et d'autres pays. On commence tous à chercher ailleurs, aussi.

CORINNA GEPNER

Merci. Je crois que, malheureusement, nous ne pouvons pas prolonger l'échange, mais merci de votre présence un dimanche matin à 9 heures !  
*(Applaudissements.)*

## ATELIERS DE TRADUCTION

## ATELIER D'ESPAGNOL (COLOMBIE)

*animé par Amandine Py*

### *Era más grande el muerto* de Luis Miguel Rivas

Au moment culminant de la guerre pour le contrôle du trafic de drogue à Villalinda, deux adolescents sans le sou découvrent qu'ils peuvent dénicher des vêtements de marque à la morgue, sur des cadavres qui ne les réclameront jamais ; le parrain le plus redouté de la ville prend des cours de culture pour se faire aimer d'une femme qui ne fait pas cas de lui, et un duo de tueurs à gages essaie de tuer le fantôme d'un homme qu'ils ont assassiné il y a des mois.

Entre les vieux tangos, les rancheras, les vallenatos et la salsa, *Era más grande el muerto* nous fait entrer dans le quotidien de personnages plongés dans un univers criminel absurde. L'auteur construit un récit plein de paradoxes où le plus puissant des hommes se montre vulnérable et où tout le monde veut être millionnaire pour arriver à boucler ses fins de mois.

L'atelier est consacré à la traduction du début du premier chapitre : l'ouverture de ce long roman. Nous lisons l'extrait et partons des impressions des participants : qui parle, où se passe le roman, à quelle époque nous situons-nous. La discussion s'oriente sur l'absence de marqueurs temporels : l'espace-temps (Medellín, fin des années 1980) est défini ailleurs, dans la langue même. La première intervention met en exergue la tension narrative de la scène, qui sera celle du livre dans son entier, l'opposition mort/amitié. Nous discutons de la figure du *sicario*, par contraste avec celle du *chichipato*. Les suivantes commentent le niveau de langue familier, la syntaxe élastique, les termes propres au parler de cette région de la Colombie (*parlache*), le rapport au temps transformé par le rythme des phrases : une participante décrit « l'impression de cascade » que lui procure le texte de Luis Miguel Rivas. Des participants latino-américains y retrouvent la Colombie, dans l'enchaînement des actions et l'emploi du *Usted*.

Nous nous interrogeons sur la façon de rendre une langue située très précisément dans le temps et dans l'espace en français : comment renvoyer

à cet espace-temps à l'aide d'une autre langue marquée par ses propres références spatio-temporelles et culturelles ? N'y aura-t-il pas une opération de neutralisation nécessaire de la langue, pour qu'elle restitue un peu de la réalité colombienne ? Peut-on se permettre d'utiliser les argots régionaux ?

Nous laissons les participants traduire la première partie du texte afin de discuter des stratégies et des solutions que chacun aura mises en place. La confrontation des propositions de traduction nous permet de nous orienter vers une solution qui n'aura rien d'automatique et imposera au traducteur de composer avec une langue impure, absolument fabriquée pour l'occasion. L'effet de réel colombien sera composé par petites touches : une langue suffisamment décalée du français standard pour rendre l'écart, la marginalité des personnages ; une langue suffisamment épurée pour évoquer la pauvreté, y compris dans ses registres qui resteront délibérément limités, un travail d'écriture à partir de la syntaxe orale, qui permettra d'intégrer le lecteur aux boucles temporelles de la narration.

La tentative de l'auteur serait d'explorer « la richesse de la pauvreté » : mettre en lumière l'inventivité et la souplesse de la langue des rues, les trésors de culture populaire quand il s'agit de raconter des histoires. Pour en rendre compte, notre traduction devra donc recourir à l'utilisation maximale des possibilités de la langue parlée : dérivation, fabrication ou subversion de mots, répétitions, interruption syntactique, percussive des phonèmes et rythmes d'une souplesse inouïe, ajout de chansons, de matériel hétérotextuel dans la matière même du récit, peu de respect de la mesure, phrases très longues comme dans l'extrait que nous traduisons.

La question du temps est abordée par un double prisme :

1. La restitution d'une époque située (dans le temps et dans l'espace) ;
2. Une narration circulaire qui fonctionne par boucles temporelles, y compris au niveau de la phrase. Ce dernier point nous permet de nous interroger sur la valeur des temps grammaticaux dans les deux langues, et sur la pertinence d'en exclure (ici, le passé simple) de notre traduction, ce qui nous oblige à jouer avec d'autres temps pour signifier le passé.

La discussion collective des solutions apportées par les participants à ces problèmes de traduction fera apparaître la liberté du traducteur : ce texte l'oblige à travailler loin de la lettre afin d'en respecter l'esprit aussi bien que les effets, dans un français qu'il devra travailler de manière à lui conférer l'élasticité de la langue parlée. Il devra être attentif à neutraliser tout ce qui, dans notre langue, serait trop « franco-situé » pour lui permettre de restituer un peu de l'univers de l'œuvre originale, sans les béquilles extérieures des références et des localismes.

## ATELIER D'ESPAGNOL

*animé par Delphine Valentin*

*Automoribundia 1888-1948*, de Ramón Gómez de la Serna

Lorsqu'on m'a proposé d'animer un atelier aux Assises sur « Traduire le temps », j'entamais la relecture d'une traduction en français d'*Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna pour les éditions de La Table Ronde. Dans cette vaste autobiographie de mille pages, que Jacques Ancet évoque en utilisant les termes de « pyrotechnie verbale », il n'est pas outré d'affirmer que chaque phrase est un défi. Ramón de la Serna pourrait être perçu comme un pont entre Proust et le surréalisme, il s'évertue à dilater le temps et l'espace, plonge son regard dans le monde qui l'entoure en se perdant dans le moindre détail – une balustrade, un abat-jour, un œilleton... –, transforme chaque vision en spectacle, chaque sensation en expérience d'une force telle qu'elle transcende sa mémoire, et joue sans cesse avec les mots, dont il détourne le sens, la forme, substantivant les verbes, adjectivant les substantifs... Il tord la syntaxe, lui fait prendre des chemins de traverse, et ce n'est qu'au moyen d'un décorticage minutieux que l'on peut s'assurer d'en comprendre le sens, la portée, le rythme, la drôlerie aussi...

Je faisais donc office de deuxième œil sur cette traduction de Catherine Vasseur, ce travail titanesque, qui m'a semblé mériter et justifier largement de réunir toutes les énergies possibles. Devant l'ampleur de la tâche, j'avais déjà eu recours à l'aide précieuse de deux maîtres, Claude Bleton et Jacques Ancet (qui avait merveilleusement traduit de courts extraits d'*Automoribundia* pour la NRF en 2000), et improvisé avec chacun d'eux des ateliers en duo autour de Ramón. Ajouter à ces lumières celles des participants des Assises qui voudraient bien venir s'attaquer au grand Ramón m'a paru une idée formidable...

Ils ont été une trentaine je pense à tenir la gageure. Je leur ai proposé d'attaquer les premières phrases tous ensemble, pour se faire une idée des enjeux de la traduction, des grands axes auxquels revenir quand nous serions perdus, et d'opérer ensuite par groupes. J'ai été impressionné de constater que certains avaient déjà gambergé et couché sur le papier

des propositions très élaborées. L'un des participants ayant tout traduit en amont, nous nous sommes souvent appuyés sur son travail.

Il a été évident pour tous dès le départ je crois que le travail de compréhension était particulièrement délicat. Il nous a fallu, par exemple, un certain temps pour trancher la teneur de ce « mauvais chemin politique » vers lequel l'écrivain ne doit pas « dériver » (dans la phrase « *Sin embargo, aunque no haya cosa firme y duradera, la desesperación del escritor no debe derivar por mal camino político, y solo ha de ser un lirismo confidencial sin injustificados impulsos de destrucción* ») : s'agissait-il d'une voie politique parmi d'autres qui aurait été mauvaise, était-ce la politique en soi qu'il fallait éviter ? Nous avons aussi rapidement mis sur la table le problème de l'utilisation des temps et des concordances, quand Ramón n'hésite pas à mélanger imparfait et passé simple pour se glisser dans les interstices des souvenirs.

L'écoute, la bienveillance et l'attention de chacun ont été d'une telle qualité qu'après quelques phrases, nous avons unanimement décidé de poursuivre notre collaboration sur le même mode, c'est-à-dire tous ensemble plutôt qu'en groupes, ce qui nous a permis d'entendre et d'interroger les divers choix, certains se laissant gagner (et peut-être à juste titre) par le lyrisme de Ramón, d'autres s'attachant au contraire à rendre plus lisible cette langue enguirlandée (à juste titre aussi sans aucun doute). La complexité du texte original a bien sûr interrogé la possibilité de s'en éloigner pour atteindre une syntaxe française plus fluide. Il a été question des limites de la traduction avec ce « *viaje de nueve meses en un estrecho cajón y en diligencia desde París* » : nous avons bien tenté de rendre l'image en évoquant les cigognes, mais au bout du compte, il a été décidé qu'il fallait parfois savoir renoncer à faire correspondre les proverbes...

Afin d'apprécier le résultat de nos tâtonnements, l'une des participantes a gentiment accepté de faire office de greffier et de noter la version finale des quelques phrases dont nous sommes venus à bout, pour nous en faire la lecture à haute voix.

Je dois avouer et même revendiquer que cet atelier m'a été égoïstement très précieux : en partageant avec les participants les premières difficultés perçues sur une traduction d'une telle ampleur, j'ai affiné ma perception de la phrase ramonesque et du chemin à parcourir pour la rendre à la fois accessible et étrange à l'oreille française, comme elle l'est à l'oreille espagnole. J'ai même mis au vote le choix du titre, trouvant un grand réconfort à constater que tout le monde était d'accord : intraduisible !

## ATELIER D'ITALIEN

*animé par Lise Chapuis*

### *Malacarne*, de Giosuè Calaciura

Le texte proposé est extrait d'un roman que j'ai traduit il y a plus de dix ans, *Malacarne*, de Giosuè Calaciura (publié initialement aux éditions Les Allusifs, puis repris dans la collection « Notabilia » aux éditions Noir sur Blanc), œuvre qui travaille profondément la question du temps dans une alliance rare entre la langue et les événements du récit.

Une trentaine de participants constituent le public : la plupart lisent l'italien, plusieurs sont italophones ou italiens, quelques collègues sont là aussi, et puis une poignée de personnes qui ne connaissent pas du tout la langue.

L'atelier débute par la simple lecture de l'incipit effectuée par l'une des participantes, il s'agit de « se faire l'oreille » en même temps que l'œil pour une première approche, dans la mesure où tout le roman fonctionne sur la même construction. Cette lecture amène aussitôt des remarques sur la longueur des phrases, une sorte d'étirement, comme un flux, rythmé par l'apostrophe « *signor giudice* » : on s'interroge déjà sur la valeur de ce flux, sur la possibilité, ou la nécessité, de le suivre en français.

Cela conduit rapidement à s'interroger aussi sur la situation narrative : elle renvoie plutôt au discours, avec un narrateur qui s'exprime à la première personne, mais – ce qui n'est pas banal – une première personne du pluriel, et au passé simple, temps peu usité dans cette situation énonciative. Très vite, le questionnement commence à se faire autour de cette sorte de curiosité stylistique et de la traduction possible du temps verbal : passé simple ou passé composé ? (Et l'on en profite pour revenir aux catégories de Benveniste discours/récit évoquées hier dans la conférence croisée de Catherine Mazodier et Frédérique Lab sur les temps verbaux en anglais et français.)

Je donne alors quelques précisions nécessaires à la réflexion : il s'agit d'un monologue d'un tueur de la mafia – un *malacarne* – qui s'adresse à un juge en déroulant le fil de sa vie, celle en fait de tous les « employés » de

la mafia, d'où cette étrange première personne du pluriel : des jeunes gens tirés de leurs quartiers miséreux, éduqués pour servir la mafia, montés en grade parfois, parfois devenus eux-mêmes des caïds, voire de vrais chefs d'entreprise internationaux.

Mais tous pris dans une histoire de violence et de mort, comme le montre cet incipit qui décrit la préparation par un « groupe de feu » de l'assassinat d'une bande rivale comprenant un enfant. Je précise aussi qu'en fait ce monologue du *malacarne* est celui d'un mort, assassiné – on le saura plus tard –, qui s'adresse à un juge mort, assassiné comme les juges Borsellino et Falcone – on le saura plus tard, également : en quelque sorte une forme particulière de « dialogue des morts », genre littéraire spécifique, dont le cadre est ici la Sicile contemporaine. Ces indications permettent de comprendre qu'une approche réaliste n'est pas stylistiquement nécessaire dans le rendu en français, malgré le contexte contemporain et trivial.

C'est l'occasion de passer maintenant à l'extrait sur lequel on va travailler ensemble dans le détail. La question du temps déjà posée y est aussi abordée par les éléments du récit : partant de l'époque contemporaine, le *malacarne*-récitant va parcourir les différentes phases de l'histoire sicilienne, sans cesse marquée par la violence : envahisseurs, pillards, colons, tous, depuis les Phéniciens jusqu'aux Espagnols, ont soumis l'île par la force, par le sang, par le viol, et la Sicile moderne décrite par la bouche de ce témoin contemporain serait en quelque sorte l'héritière de ce destin sanglant. De brefs rappels historiques faits au fil du texte permettent de comprendre comment la vision du temps historique s'articule avec la mise en œuvre du temps narratif.

Le travail phrase après phrase va nous permettre de passer en revue ces différentes étapes historiques (on explique au passage, par exemple, l'expression « *l'inviato americano* ») tout en effectuant des choix. Après un échange serré sur les temps verbaux, une double lecture réalisée d'abord au passé composé puis au passé simple permet de constater que ce dernier temps peut fonctionner, même à la première personne du pluriel, et même qu'il conserve une particularité au texte, l'emploi du passé simple étant aussi en italien une marque plutôt régionale, méridionale. On admet en même temps qu'il faudra cependant prendre en compte, en français, l'éventuelle lourdeur de formes verbales à la première personne du pluriel du passé simple, et donc la nécessité de choisir parfois un verbe plutôt qu'un autre de même sens : les contraintes morphologiques peuvent influencer sur les choix lexicaux.

La réflexion sur les compléments et relatives en cascade qui allongent la phrase donne lieu à un nouvel échange serré : doit-on suivre le souffle long de l'original italien, doit-on réintroduire de la ponctuation dans le français, telle est la question, et chaque option a ses partisans. Que va-t-on

faire, par exemple, d'un groupe syntaxique tel que « *dal nero profondo del mare della nostra disperazione* » ? Des raccourcis et des équivalents sont proposés, tels que « des abysses », l'océan est évoqué aussi, mais on se rend compte que la suite du texte se situe uniquement dans le cadre méditerranéen. Le mot « arcanes » est proposé, il est beau et pourrait fonctionner lui aussi, les avis, parfois tranchés au début, évoluent au rythme des discussions, on est au cœur du « travail » (au sens propre) de traduction.

On se rend compte aussi que l'auteur a un usage assez particulier du lexique, avec l'emploi de termes d'un registre élevé (par exemple *contezza* qu'il faut expliquer, mais sans trouver forcément un équivalent satisfaisant en français), en même temps que de termes issus du parler sicilien comme *cugni* (*cuneo* en italien), ce qui pose plusieurs problèmes : faut-il marquer la présence d'un sicilianisme, et comment le faire ? Quel registre de langue adopter ? Ces multiples questionnements confirment peu à peu que, même si le narrateur est un mafieux, sa langue va plutôt vers un récit décidément non réaliste, et penche au contraire vers une sorte d'emphase épique.

C'est par là que nous terminons, et à la demande du groupe, j'explique alors le choix que j'ai fait il y a dix ans, et que je réitère : la plus grande fidélité au rythme, à la litanie, au souffle épique, quitte parfois à faire le choix d'une relative platitude dans le lexique afin d'éviter une excessive grandiloquence. Pour l'illustrer, je fais alors entendre un bref extrait du chant-récitation d'un *cantastorie* sicilien (un de ces baladins qui, jusqu'à une époque récente, déclamaient, en scandant leur récit de moments joués à la guitare, des faits divers comme s'il s'agissait de gestes épiques), et j'évoque aussi le ton grandiloquent utilisé par les *pupari* siciliens (moniteurs de marionnettes siciliennes de l'*opera dei pupi*).

Car c'est à ces sources-là que Giosuè Calaciura déclare puiser, comme il l'indique dans un bref texte dont je fais la lecture au groupe pour clore cet atelier très riche d'interrogations et d'échanges passionnés.

## ATELIER DE SUÉDOIS

*animé par Anna Gibson*

### *Une brève halte après Auschwitz, de Göran Rosenberg*

Par cette douce matinée de dimanche, alors que sur la place de la mairie on se prépare à célébrer le centenaire du 11-Novembre autour d'un grand panneau rassemblant les textes et dessins d'écoliers d'Arles, nous sommes une vingtaine à prendre place en cercle pour un atelier de traduction autour d'un livre portant sur une autre guerre.

Ce livre, qui s'intitule *Une brève halte après Auschwitz*, a pour illustration de couverture une photo de gare de chemin de fer. C'est sur le quai de cette petite localité suédoise, située quelque trente kilomètres au sud de Stockholm, que le père de l'auteur est descendu du train par un soir de mai de 1947 dans l'espoir d'y inventer une vie après avoir survécu au ghetto, à la déportation, au travail forcé, aux camps. Quand il échoue enfin en Suède, il a vingt ans à peine.

Pourquoi descend-il du train à cet endroit ? Parce qu'il a entendu parler des possibilités d'embauche dans la grande usine de camions qui domine la ville. Dans sa lettre de motivation, David Rosenberg écrit qu'il a appris « pendant la guerre » à monter des essieux de camion. « Dans le nord de Allemagne », précise-t-il. Personne ne lui pose de questions. C'est ainsi qu'il est embauché chez Scania, et que Göran Rosenberg, l'auteur de ce livre, voit le jour à Södertälje en 1947. De sa nombreuse famille originaire de Łódz, en Pologne, seuls ses parents ont survécu, ainsi qu'un oncle et une tante.

Je préviens que je vais tenir quelques propos que je n'ai encore jamais eu l'occasion de formuler sur la manière dont la traduction de ce livre m'a affectée personnellement. Je veux dire de quelle façon j'ai eu à plusieurs reprises au cours de ce travail de traduction la sensation de *tomber à travers le temps*, chaque fois qu'un passage venait éclairer de façon oblique, imprévisible, un fragment de ma propre histoire familiale. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi ce livre – outre le fait que je le tiens pour un texte important et que j'espère donner envie de le lire. En deux heures on a

cependant le temps d'en dire plus qu'en deux pages, et il est parfois plus facile de parler que d'écrire ; c'est pourquoi cette première partie de l'atelier restera entre nous.

Nous passons aux quelques pages de texte qui se présentent comme un exercice ironique de dilatation et de compression du temps autour d'une fenêtre de cuisine d'où l'on aperçoit... une petite gare de chemin de fer.

Mais voilà que les choses se corsent. À la question : « Qui comprend le suédois ? », une seule main se lève. « Une autre langue scandinave ? » Une main. « L'allemand ? » Quelques mains. « L'anglais ? » Toutes les mains se lèvent.

Alors nous allons travailler. Petit topo sur le suédois – issu d'une langue commune, le (vieux) norrois ou *fornordiska*, englobant l'ensemble des langues scandinaves avant que celles-ci ne se scindent en deux ensembles islandais/norvégien d'un côté, danois/suédois de l'autre. On note au passage que Suédois, Danois et Norvégiens peuvent encore se comprendre, surtout à l'écrit, alors qu'ils ne comprennent plus l'islandais, resté proche des origines. Nombreux ont été par la suite, dans l'histoire de la langue suédoise, les emprunts divers : notamment au bas allemand, au français (langue de cour), à l'anglais.

À propos d'influence française, pouvez-vous deviner le sens des mots *paraply*, *shäslong*, *kastrull*, *balkong*, *restaurang*, *nivå*, *byrå* ? Parapluie, chaise longue, casserole, balcon, restaurant, niveau, bureau ? Non, *byrå* désigne une commode.

Encouragés par cette proximité culturelle, nous choisissons un paragraphe du texte et essayons de traquer les éléments identifiables... L'exercice est intéressant. Nous constatons qu'en dépit de formes grammaticales proches de celles de l'allemand, le texte demeure réfractaire à nos tentatives de déchiffrement.

Le suédois apparaît à l'épreuve de la pratique plus étranger qu'on ne pourrait le croire de prime abord, et cela pour deux raisons : d'abord la fréquence des mots d'origine scandinave qui ne se laissent pas deviner à partir de l'allemand (aucun rapport par exemple entre *Königin* et *drottning* [reine]) ; ensuite les caprices de l'orthographe rendent difficilement reconnaissables des mots pourtant dérivés de cette langue. Comment identifier à l'écrit la parenté entre le suédois *själv* et l'allemand *selbst* ? Comment deviner la proximité phonétique entre le suédois *tåg* et l'allemand *Zug* (train) ? Et même en ce qui concerne les traces de français, comment comprendre que *kupé* (du français « coupé ») signifie compartiment de train (qui se dit d'ailleurs en allemand *Abteil*) ?

Rien ne s'arrange quand on passe à l'oral. D'emblée on rencontre la question des accents de hauteur – comme en chinois – puis on découvre que l'orthographe, là encore, est traîtresse ; ainsi il existe diverses façons

de prononcer les lettres å, ä, ö, d'étranges combinaisons de consonnes *skj*, *stj*, *tj*, *hj*, etc., qui ne se prononcent pas comme on pourrait le croire, sans compter le *y* (une sorte de *ui* mouillé), le *j* qui se prononce *i*, et ainsi de suite.

Nous arrivons à la fin des deux heures déconcertés et souriants – écho à l'atelier de japonais que j'ai suivi la veille avec Corinne Atlan et où j'ai appris, émerveillée, à identifier le nom de Ray Charles dans un extrait de *La Fin des temps* de Murakami.

## ATELIER DE BASQUE

*animé par Jean-Pierre Minaudier*

*Va en enfer, chéri(e) !*, d'Anjel Lertxundi

Devant un public dont l'effectif imprévu attestait du rayonnement mondial de la langue basque (plus de quarante personnes, plus un chien d'aveugle), j'ai d'abord présenté en quelques minutes les principales particularités de la langue basque, puis nous avons travaillé ensemble pendant presque deux heures, à partir d'un mot-à-mot, à la traduction de l'incipit du très beau roman d'Anjel Lertxundi *Zoaz infernura, laztana ! (Va en enfer, chéri(e) !*, éditions Alberdania, 2008) : d'abord une page de monologue en style oral, puis le début de la description d'une scène d'amour par un narrateur omniscient, en style littéraire neutre. Il s'agit d'un texte typique de littérature basque actuelle (qui paraît pour l'essentiel au Pays basque espagnol). Les échanges ont été particulièrement fructueux avec les traducteurs de l'espagnol, venus en force et animés d'une vraie sympathie pour le basque, à mille lieues des tensions qui traversent l'Espagne depuis longtemps sur le plan linguistique.

En effet, la question principale à laquelle je voulais répondre est : vaut-il la peine de traduire directement du basque en français, alors que presque tous les textes littéraires basques d'un quelconque intérêt sont traduits en espagnol, parfois par leur propre auteur ? La détestable coutume de « traduire les textes basques » à partir de versions en espagnol persiste en France, sous des prétextes absurdes (le manque de traducteurs, alors qu'il y a quatre-vingt-dix mille bascophones dans notre pays, tous bilingues !).

J'ai essayé de montrer que si ce bilinguisme généralisé depuis longtemps parmi les bascophones (minoritaires au Pays basque) a des effets indéniables (de très nombreuses tournures idiomatiques sont calquées sur l'espagnol, au point qu'il faut parfois passer par cette langue pour les comprendre ; l'habitude d'être économe de possessifs est un autre trait frappant commun aux deux langues), un texte basque est très loin d'être un simple calque d'un texte espagnol : les structures de base de la langue basque sont complètement différentes de celles des langues latines et imposent un écart

parfois spectaculaire dans la manière d'exprimer des choses fondamentales, à commencer par le temps et le mode – rien à voir avec du catalan ou même du portugais. Cela rend certaines phrases basques malaisées à traduire, aussi bien en espagnol qu'en français : autant ne pas rajouter un filtre supplémentaire. Par ailleurs, les auteurs basques qui s'autotraduisent en espagnol ont parfois tendance à produire un texte différent, et pas seulement sur des détails : au début de l'autotraduction espagnole de *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, qui a servi de base à la traduction en français, il manque un passage entier, et l'ordre des chapitres subsistants est bouleversé...

J'ai également tenté de souligner certains problèmes qui se posent lorsque l'on écrit dans une langue minoritaire et de littérisation récente, et dont il est difficile de rendre compte en traduction. L'un des plus épineux est celui des niveaux de langage : le basque unifié (*batua*), dans lequel écrit aujourd'hui l'immense majorité des écrivains, est une langue récente (il date des années 1960), que presque personne n'utilise à l'oral dans la vie quotidienne car les dialectes sont encore bien vivants. Les dialogues et monologues des romans sont donc écrits dans une langue orale artificielle, un peu comme dans les romans français du XIX<sup>e</sup> siècle – et ce encore davantage lorsque, comme dans le roman de Lertxundi, l'âge, l'origine géographique et le milieu social des personnages indiquent que ce ne sont vraisemblablement pas des bascophones. Il est difficile de rendre en français cet effort littéraire et cette distance avec la langue orale.

Le public a été sensible à ces problématiques et a participé avec passion au travail de traduction, élaborant des propositions d'une grande diversité et d'une grande qualité. Il a, manifestement, passé un aussi bon moment que le conférencier (l'avis du chien d'aveugle n'a cependant pas pu être recueilli).

« TRADUCTEUR D'UN JOUR »  
ATELIERS POUR NON-PROFESSIONNELS

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

*animé par Dominique Vittoz*

### *Le Baron perché, d'Italo Calvino*

J'ai retrouvé avec plaisir la pratique de l'atelier « Traducteur d'un jour », destiné à des participants non professionnels et pas forcément italophones, qu'ATLAS développe avec succès depuis quelques années (et pas seulement au départ de l'italien). Il s'agit en effet d'offrir à des personnes qui n'exercent pas le métier de traducteur littéraire l'occasion de goûter en direct aux plaisirs et aux pièges de notre métier. L'accent est mis sur le travail de formulation en français (où tous les participants sont compétents), à partir d'une version mot à mot où sont élucidés les problèmes élémentaires de compréhension du lexique et de la syntaxe.

J'avais choisi un auteur bien connu en France, Italo Calvino, et un de ses romans les plus populaires, *Le Baron perché* (*Il barone rampante*, 1957), parce que – fait pas si courant pour un roman de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle –, il vient de bénéficier d'une retraduction (par Martin Rueff, chez Gallimard), relayant la première traduction précoce (1960, par Juliette Bertrand), laquelle avait donné lieu à une révision par Mario Fusco en 2001. Nous aurions ainsi pas moins de trois traductions auxquelles comparer nos propres travaux, mesurant peut-être de façon concrète l'effet du temps sur la traduction. Et en tout cas la spécificité de la patte de chaque traducteur.

L'extrait choisi se situait au début de la vie arboricole de Cosimo, quand il rencontre pour la deuxième fois la bande des petits maraudeurs à qui, le matin même, il a évité une sérieuse correction en leur permettant d'échapper par la voie des airs aux gardiens des vergers. D'abord hostiles à ce gosse de bonne famille, les petits voleurs finissent par l'accepter. C'est ainsi que Cosimo découvre qu'une fillette – aristocrate comme lui – surveille les alentours pendant la maraude pour alerter les chenapans de tout danger. Elle répond au surnom de « la Sinforosa ». J'avertis les aspirants traducteurs d'une contrainte concernant le rendu de ce surnom : quelques pages plus loin, les gamins fâchés contre leur amie qui les a abandonnés ce jour-là lui

infligeront un refrain peu aimable : « *La Sinforosa è una schifosa* » (mot à mot : est dégoûtante) ; il leur faudra donc prévoir de pouvoir faire rimer le surnom choisi avec une apostrophe injurieuse.

Après une heure de travail en petits groupes ou en individuel selon les humeurs de chacun, la mise en commun des résultats montre des différences substantielles sur des phrases à l'apparence simple. Les échanges de points de vue touchent à la décision de supprimer un déterminant (*certi*) ; au registre (Marie suggère l'adjectif « marris » – véridique, ça ne peut pas s'inventer !) ; à la compréhension de la posture du personnage de Cosimo en haut de l'arbre (jambes croisées ? à califourchon ?) ou de son geste de ramasseur de cerises (prend-il les cerises par la queue ou équeute-t-il ces dernières ?). La parole circule avec vivacité et profit. Nous ne réussissons à boucler qu'un paragraphe, mais nos questionnements ont dévoilé toute une épaisseur du texte que la simple lecture ne laissait pas entrevoir.

Avant de lever la séance, nous regardons la solution de deux difficultés :

– le terme *mangiagelati* que Calvino met dans la bouche des petits maraudeurs pour indiquer les nobles : la traduction littérale par « mange-glaces » ne serait guère heureuse (on pense à lave-glace...). La traduction de 1960 donne « mangeurs de sorbets », celle de 2018 « bouffeurs de sorbets », pour notre part nous adoptons « mange-brioche »

– la fameuse Sinforosa : la traduction de 1960 donne Capelinette (un des sens que peut avoir ce mot, rare au demeurant) et le jeu de mots devient « Capelinette est une cochonnette » ; la traduction de 2018 propose : « La Symphorose est une sainte foi-reuse » ; nous trouvons : « La Symphorose ne sent pas la rose. »

Nous nous quittons avec la satisfaction d'avoir pu entrer en profondeur dans le travail de rédaction d'une traduction avec ses multiples dosages.

# ATELIER D'ÉCRITURE

## LE TEMPS N'EXISTE PAS

*atelier animé par Isabelle Fruchart*

Dans *Conversations avec Dieu* de Neale D. Walsch, le personnage de « Dieu » nous fait savoir que le temps n'est pas horizontal mais vertical, et que notre vie, du premier au dernier souffle, tient en un instant, dont les éléments s'empileraient les uns sur les autres comme un mille-feuille.

J'ai proposé aux participants de le prendre au pied de la lettre : de choisir un épisode de leur vie, réel ou imaginaire, à l'occasion duquel ils auraient pu éprouver cette impression de verticalité du temps, et de nous faire partager cette mystérieuse sensation d'unicité.

Le cercle était immense, la salle était remplie, et pendant trois quarts d'heure, on n'a rien entendu que le temps suspendu. Ils écrivaient.

Dans un second temps, certains ont lu leur texte à voix haute. En voici quelques-uns, je les cite de mémoire :

L'enseignante qui arrive dans un nouveau lycée et retrouve les amis avec lesquels elle était étudiante et qui n'ont pas changé ; la femme qui se regarde dans le miroir et y voit tous les âges qu'elle a traversés et toutes les femmes qu'elle a été ; celle qui, à l'occasion de la mort de son père, retrouve la ville de son enfance et son enfance ; celle qui, au moment de monter en voiture, fuyant la guerre, tombe sur une amie de jeunesse, qui confectionna le bracelet porte-bonheur qu'elle porte encore au poignet ; celle qui, au petit matin, apprend que son bateau, pour éviter un navire échoué sur sa trajectoire, au large de l'Argentine, a tourné en rond toute la nuit, sur place, suspendant l'espace et le temps.

Quarante-huit heures après la fin des Assises, un petit dernier m'est arrivé par mail, questionnant le temps qu'on « perd » à dormir.

Écho à la question principale des participants, concernant le temps qu'on passe à écrire : Comment le trouver ? Comment s'y plier dans son quotidien ? Pourquoi est-ce si peu évident de se faire ce cadeau à soi-même ?

Si en effet notre vie, du premier au dernier souffle, tient en un instant, faisons le vœu que cet instant soit celui du dimanche matin des Assises, où

plus rien ne compte que ce temps d'écriture. D'autant que pour certains, c'est le seul de l'année. Raison de plus pour qu'il devienne morceau d'éternité.

24 décembre 2018

## LE TEMPS D'UNE LANGUE : TRADUIRE EN FRANÇAIS NOUVEAU

*Table ronde animée par Marie-Madeleine Rigopoulos,  
avec Marie-Madeleine Fragonard et Nathalie Koble*

### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Bonjour à tous. Inutile de vous dire que je suis très impressionnée parce que je ne m'étais pas replongée dans les textes de Rabelais depuis... le collège, et c'est un vrai bonheur – et merci beaucoup à Marie-Madeleine Fragonard pour... la « traduction » des cinq livres des *Faits et dits de Gargantua et Pantagruel*. Nous parlerons de ce terme de « traduction », justement, avec vous, Marie-Madeleine Fragonard, puisqu'il est sujet à débat. D'une certaine façon, vous l'évoquez dans l'introduction de ce « Quarto », chez Gallimard. Marie-Madeleine Fragonard, vous êtes professeur émérite à la Sorbonne, spécialiste de la littérature religieuse et polémique du XVI<sup>e</sup> siècle. Vous avez notamment présidé à la Société française d'étude du seizième siècle de 1998 à 2005 et avez beaucoup d'autres cordes à votre arc.

À vos côtés, Nathalie Koble, vous êtes maîtresse de conférences à l'ENS de Paris et à Polytechnique, vous enseignez la langue française et la littérature du Moyen Âge et nous vous devons ce livre : *Drôles de Valentines*, plusieurs poèmes, des ballades, des rondeaux – nous étudierons les termes employés – exclusivement inspirés de la Saint-Valentin.

Mais nous allons commencer par Rabelais, tout un programme. Rabelais, nous pensons tous le connaître, et c'est en le lisant, le relisant, en lisant vos commentaires, Marie-Madeleine Fragonard, qu'on se rend compte à quel point on le connaît mal. On croit le connaître mais on lui a inventé de nombreux visages, on lui a donné de nombreuses interprétations, et c'est beaucoup plus compliqué qu'il n'en a l'air. Nous utilisons beaucoup de clichés pour nous référer à Rabelais, évidemment : celui du bon vivant, « le rire est le propre de l'homme », phrase employée aujourd'hui de plusieurs manières, mais peut-être pas forcément la bonne... Alors, justement, j'aimerais si vous le voulez bien, Marie-Madeleine Fragonard,

que l'on commence par cette question de « traduction ». Vous dites qu'on ne « traduit » pas le moyen français. Qu'entendez-vous par là ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

En pratique on ne le traduit pas, parce que pas mal de lecteurs pensent qu'ils le comprennent, ce qui est une très très bonne motivation, mais qui ne fonctionne jamais jusqu'au bout. Donc, parfois, il arrive qu'on risque des traductions, et en particulier pour Rabelais, qui écrit à une période où la langue française change à toute vitesse et où une partie des termes qu'il emploie, tout simplement, ne peuvent pas être connus, même des lecteurs de son temps. Les lecteurs anciens, comme nous, ont eu une sorte de manque vis-à-vis de Rabelais, il y a toujours quelque chose qui échappe. On est obligé, non pas de le traduire – si on en lit un peu tout à l'heure, vous verrez qu'on le comprend en gros –, mais de résoudre de temps en temps des manques : il y a des énigmes, ou un excès de zèle, ou une intonation qu'on ne sait pas mettre parce que la ponctuation n'est pas complète, ou n'est pas la même, on ne sait pas si c'est un point d'interrogation ou un point d'exclamation ou un point tout court et, selon l'intonation, dans le français parlé, le sens change. Donc on a des flottements de ce type, et il faut quand même recourir à des béquilles. En général, on met des notes en bas de page pour le lexique, et des notes en fin de livre pour la compréhension globale. Ce qui fait qu'on lit trois lignes, un mot en bas, un mot par là-bas, un mot par en dessous, un mot... La lecture devient rapidement épuisante ou inintelligible. Et en un sens, avoir du français moderne, même très imparfait – j'insiste sur le « très imparfait » –, aide à se dépêtrer pour retourner au texte d'origine. On reviendra sur les nombreuses difficultés qui entourent en particulier le problème de l'orthographe rabelaisienne, qui est un monde en soi.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est la raison pour laquelle il est important que ce livre soit bilingue, c'est-à-dire qu'on ait accès au texte original aussi bien qu'à sa « traduction », et j'emploierai ce mot pour le confort, parce qu'en lisant l'original et la traduction, ce sont les deux, peut-être, qui vont nous permettre d'approcher au plus près de la bonne interprétation, non ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Oui, il fallait les deux, effectivement, et il reste des notes en bas de page, parce qu'il en faut ! Et un dictionnaire à côté, parce qu'il en faut un aussi, il simplifie les références. Cela dit, même quand on n'en comprend que deux tiers, ça peut être très drôle. Mais ensuite, le gag est que la plupart des plaisanteries sont toujours cachées, c'est-à-dire qu'il y a un sens apparent, et puis un petit bout de sens caché, une référence qui a l'air très sérieuse à

Aristote, ou à des gens très savants, qui en fait dit exactement le contraire du texte tel qu'il est. Donc des plaisanteries très drôles et des blagues... rabelaisiennes – ça existe –, cinq, six pages, et puis, à côté, des blagues qui tiennent de temps en temps simplement à une référence qui fait l'équivalent d'un couac à l'intérieur de l'ensemble très bien rodé. Et plus la phrase est assertive : « Faites ceci », « Faites cela », plus il y a à côté un exemple du contraire. Par exemple (*Pantagruel*, VII), « il faut privilégier le langage simple et direct » est une référence à un écrivain qu'on ne connaît qu'à travers un autre écrivain qui date du bas-latin et a inventé du latin hellénisé, autrement dit pas du tout un langage simple. Le contraire, même, du langage simple. Et ceci dans la même phrase.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Pour ajouter à la complexité, il existe, du temps de Rabelais, pas moins de douze éditions, c'est bien cela ? C'est-à-dire que Rabelais lui-même a réédité, et corrigé, son propre texte. Comment on s'en sort, avec douze éditions différentes ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On triche. On prend par principe soit la première soit la dernière. Entre les deux, seuls vont mettre le nez des gens très curieux. « Quarto » a choisi les dernières éditions telles qu'elles ont pu être revues par Rabelais, sauf évidemment le cinquième livre, puisqu'il était mort et que ce sont ses brouillons, montés par on ne sait qui, qui constituent le cinquième livre. Donc c'est une sorte de choix académique : c'était soit l'un soit l'autre. Douze éditions : il les réécrit, cela veut dire qu'il participe lui aussi à une sorte de vertige temporel dont on reparlera à propos des romans du Moyen Âge. Son livre est d'abord une suite de chroniques, qui sont elles-mêmes une suite greffée sur les histoires de Merlin et de la Table ronde, à quoi lui-même va donner une suite de suite, qui sera une nouvelle aventure. Il y a du zig-zag dans son propos. Et à chaque fois qu'il corrige, il invente un nouveau système, et surtout il augmente.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce qu'on pourrait dire que, au fil de ses rééditions, il remet en question ses propres propos – je pense notamment au terme « sophiste » qu'il va employer à la place de « théologiens » ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Pour apaiser les théologiens de la Sorbonne, sans résultat ! Rabelais a bien du malheur puisqu'il est pourchassé comme mal-pensant, hérétique, peut-être. Rabelais corrige et, surtout, il dévie, c'est-à-dire qu'il est parti sur deux romans qui sont ces suites de romans de la Table ronde ; ils sont facé-

tieux, et racontent tous deux la même chose : une guerre que l'on gagne. Puis il part dans une grande discussion sur le mariage, et ensuite vers un voyage outre-mer ou peut-être dans les cieux. Le propos se corrige et la langue se corrige. Il ne parle pas la même langue à la fin qu'au début, c'est une de ses propriétés.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est-à-dire que même à l'époque, les contemporains de Rabelais ont des difficultés similaires aux nôtres quand on le lit aujourd'hui : il y a des mots compliqués, des mots inventés, des mots étrangers, aussi.

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Oui, il y en a énormément, c'est une histoire en soi. Je ne vais pas vous faire un cours, mais en gros la langue française à la fin du xv<sup>e</sup> siècle s'est relatinisée, furieusement. Puis, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, elle s'est délatinisée. Par contre, on a découvert l'italien – les guerres servent au moins à ça –, et on a aussi modifié le regard qu'on portait sur le latin. Tous ces gens sont éduqués au latin ; quand on sait lire, on commence par apprendre à lire du latin, y compris pour apprendre le français. On devient beaucoup plus exigeant sur la qualité du latin, il en faut moins mais qui soit du bon latin, alors qu'on avait auparavant une image très déformée, enfin, un latin usuel. Et puis les érudits ajoutent le grec, parce qu'il faut piocher dans l'antiquité de la langue. Rabelais soutient, comme quelques autres, une doctrine maximaliste, qui est que le français descend non pas des Romains, qui ne sont jamais que des gamins un peu mal dégrossis, mais du grec. Ce qui est très difficile ! Et, au nom de ces doctrines, on rajoute des mots issus du grec, dont certains sont restés, mais surtout on rajoute des lettres étymologiques, ce qui fait que dans la lecture de Rabelais, il y a deux fois trop de lettres par rapport à ce qu'on prononce, ce qui est épuisant, parce que si la prononciation n'est pas forcément difficile, la lecture, elle, est hérissée. Et c'est sa marque particulière. Puis, en 1540, on s'est un peu dépris du problème du grec et un peu dépris des emprunts à l'italien, et on commence à alléger la langue française et, en quelque sorte, à la « normaliser » par rapport à notre norme à nous.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous dites, dans votre introduction, que le texte de Rabelais est l'épopée d'une langue en mouvement. Est-ce que ça reviendrait à dire, et pour le coup ma question s'adresse à toutes les deux, que le français, à cette époque – c'est assez large, quand je dis « cette époque », évidemment – évolue rapidement, peut-être plus rapidement que la langue n'évolue aujourd'hui ? Parce que, naïvement, je me suis dit : « Le moyen français, c'est une langue. » En fait, il semblerait que non, il s'agit de plusieurs langues.

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Je réponds avant que les prédécesseurs de l'aventure linguistique ne parlent ! Oui, elle évolue à toute vitesse, le début du xvi<sup>e</sup> siècle est un vrai mouvement permanent. Le texte de Rabelais comprend, en nombre de termes – non pas de mots prononcés, mais de termes –, au-delà de vingt mille mots. Par comparaison, Racine, c'est mille sept cents par tragédie. Le lexique est monumental, c'est du français dans lequel il y a du latin, du latin adapté, du grec adapté, de l'hébreu adapté, un peu d'arabe, de l'occitan évidemment, de l'italien, quelques mots d'anglais, quelques mots d'allemand, et puis on secoue comme une salade – ou on parle d'épopée, ce qui fait plus noble, mais le principe est à peu près le même (*rires*). Simplement, c'est vrai que c'est une période de turbulences.

## NATHALIE KOBLE

La réponse est un tout petit peu décalée pour les périodes antérieures évidemment, parce qu'on couvre une période qui va du xii<sup>e</sup> à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, donc quatre siècles, période au cours de laquelle le français change beaucoup. À partir du moment où la révolution de l'écriture, c'est-à-dire au xiii<sup>e</sup> siècle, a lieu, on se rend compte que la langue écrite évolue beaucoup moins vite, tout simplement parce que les copistes essaient de transmettre un système qu'ils inventent, avec l'alphabet latin, pour transcrire des états de langue qui n'ont pas encore d'équivalent graphique : ils utilisent l'alphabet latin pour transcrire des phonèmes qui n'existent pas en latin, pour certains. Par ailleurs au cours de ces quatre, cinq siècles, la langue a évolué très vite mais à des rythmes très différents ; d'autre part la littérature n'est évidemment pas – mais c'est le cas aussi pour Rabelais – représentative de la langue quotidienne. Il ne faut pas s'imaginer en lisant Charles d'Orléans qu'on lit le français du xv<sup>e</sup> siècle. Et il y a une autre réalité linguistique, qui est aussi très présente chez Rabelais puisqu'il en fait son beurre, si je puis dire : il y a plusieurs français – on parle français à la cour d'Angleterre jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle, c'est un autre français – on en verra peut-être un exemple –, mais c'est tout de même du français, c'est de l'anglo-normand ; on parle différents types de français dans le nord, à l'ouest, à l'est, et puis bien entendu il y a l'occitan, il y a différents types d'occitan... Tout ceci pour dire que ce sont des états de langue, l'ancien français connaît une richesse dialectale que nous avons perdue. Lorsque des traducteurs me demandent conseil, parce qu'ils ont besoin de faire semblant d'écrire en ancien français, je leur dis d'aller tout simplement voir le système d'un copiste particulier, accessible, et de tenter de reproduire la cohérence de son système, car le copiste d'à côté va avoir une autre façon de transcrire.

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

J'ajouterai que lorsque l'imprimerie est inventée, évidemment ça ralentit les variantes, mais chaque maison d'édition a son système

de transcription particulier. Donc quand on admire l'orthographe, ou la non-orthographe, de quelqu'un, en fait c'est l'orthographe du copiste ou de l'imprimeur. Il n'y a que Rabelais qui, justement, ait été correcteur d'imprimerie à Lyon et qui a revu ses propres livres. C'est pourquoi on est sûr que cette orthographe démente, c'est la sienne.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, justement, je vous demandais tout à l'heure quelle avait été votre base de travail par rapport à la douzaine d'éditions de Rabelais mais, au-delà de ça, il y a eu d'autres textes traduits du moyen français en français moderne. Est-ce que vous vous y êtes attardée ? Est-ce que vous avez regardé ce qu'avaient fait d'autres gens avant vous, pour voir s'il y avait des réponses aux questions que vous vous posiez en lisant le texte original ? Et, par ailleurs, est-ce que le contexte que l'on vient de décrire – cette langue en constante évolution, qui peut du coup parfois être sibylline – ne prête pas aussi à une interprétation un peu hasardeuse ? Selon les époques, est-ce qu'on n'interprète pas Rabelais différemment ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On lui fait dire une chose, son contraire et les deux à la fois. Actuellement, la mode est les deux à la fois, un peu partout, mais, très particulièrement, pour Rabelais ; on appelle cela du « baroque », ou il est « composite », ou il est « polysémique » ; cela fait très bien, ces termes universitaires. Cela veut dire qu'on y trouve tout et n'importe quoi. Il y a eu des traductions de Rabelais évidemment, il n'a même jamais cessé d'être tripoté, du point de vue du texte. Il a gêné de partout, parce que la langue bougeait. Le xvii<sup>e</sup> siècle n'a pas le même texte de Rabelais que nous, parce qu'on l'a toiletté. Le xviii<sup>e</sup> évidemment aussi, le xix<sup>e</sup> a enlevé les obscénités, et parfois, il reste ce qu'il peut. Il y a des traductions récemment ; la meilleure traduction, me semble-t-il, toujours, est celle qui a été hasardée par Guy Demerson aux Presses de la Cité en 1973. C'est une traduction de groupe. Et, du coup, en additionnant les découvertes de chacun, cela fait sans doute la traduction la plus animée. Mais elle pose elle-même d'autres questions. Par exemple, celle des niveaux de langue. À partir du moment où on est dans un texte dit « familier », jusqu'où est-ce qu'on va dans le familier ? Quand deux personnages s'apostrophent, ils s'apostrophent par un terme qui signifie « fils » : « alors, fils ? » C'est « alors, mon gars » ou « alors, mon pote » ? Ce n'est pas évident. C'est plutôt « mon gars », qui n'est pas énormément marqué. Ce petit test de décalage possible fait qu'on peut transformer un texte, ou ne pas le comprendre du tout, parce que je pense qu'il s'agit d'une langue fatrasique, à coup sûr, mais qui est une langue d'élite. Il n'y a que les gens hyper-instruits qui peuvent s'amuser complètement, moment par moment. Parce qu'il faut prendre le temps, tout simplement, de remarquer les détours.

## MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Au-delà de l'interprétation du texte en lui-même, il y a l'interprétation idéologique, c'est-à-dire qu'on en fait à l'envi un athée, un révolutionnaire, un épicurien. Est-ce l'époque qui veut ça ? Le Rabelais de Michelet n'est pas le même que celui d'un contemporain, j'imagine...

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Oui, on lui fait dire un peu n'importe quoi. Athée, c'est la faute des catholiques et des protestants, qui commencent à se disputer et qui constatent que, à l'origine, Rabelais est plutôt du côté d'une évolution religieuse. Après tout, il était moine et défroqué, donc assez bien placé pour le savoir : l'Église n'était pas parfaite. Et, dans un contexte de dispute, ce type d'attitude, évidemment, le met tout à fait en porte-à-faux. Il n'est pas luthérien, mais il est haï des catholiques – certains catholiques, pas tous – et des protestants – certains protestants, pas tous. Mais ils ont laissé une trace écrite. Ils l'ont dit athée, libertin, épicurien – c'est pour l'éloge du vin, évidemment, car s'il y a quelques blagues obscènes, en somme, les héros ne font jamais rien qui soit scandaleux ; ils y pensent un tout petit peu, mais sans plus. Et... voilà. Au fur et à mesure, ce qui a été privilégié est une interprétation nationale et politique : Gargantua, c'est François I<sup>er</sup>, et ça simplifie énormément de choses, même jusqu'au ras du sol. Simplement, ça ne tient pas la route puisque cela ne dépasse pas le roman *Gargantua*. Il reste les quatre autres livres.

## MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Ça va jusqu'à la grande jument qui est associée à la maîtresse du roi... enfin, ça va très loin, ces parallélismes.

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Jusqu'au délire total, effectivement. Il faut absolument trouver ce que signifie chacun des personnages et ça donne donc cette chose démente, oui.

## MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce que ça revient à dire que lorsqu'on traduit un auteur de cette époque, que ce soit Rabelais peut-être plus particulièrement, parce qu'il est très chargé, si j'ose dire, en histoire, mais aussi peut-être les poètes que vous avez traduits vous, Nathalie Koble, il faut d'abord se demander, avant de commencer la traduction, qui est l'auteur ? C'est-à-dire quelle est son histoire... Ce que pour un auteur contemporain, je rechignerais à faire en me disant que c'est l'œuvre qui prime, mais là il y a quand même la distance, il y a le temps qui nous sépare, le contexte historique que nous ignorons, qui pour un auteur contemporain serait une évidence. Est-ce que vous vous interrogez d'abord sur la personnalité, si j'ose dire, de l'auteur ?

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On est conditionné à le faire, automatiquement. L'université fonctionne évidemment beaucoup sur ce système haï, mais « l'homme et l'œuvre », c'est vrai, permet de mémoriser une liste de dates, puis une liste de textes et puis un texte. Mais en fait c'est assez peu pertinent. D'abord, parce qu'on est sûr que Rabelais a mis son nom, son vrai nom, sur les derniers textes, le *Tiers* et le *Quart livre*. Mais les deux premiers sont sous pseudonyme. D'accord, c'est une anagramme, mais enfin quand même un pseudonyme. Donc il est auteur, mais il est auteur, probablement, par raccroc. Il est auteur mais pas écrivain. Et, d'autre part, il est médecin de son métier – enfin de son métier quand il n'est plus moine, passons sur les détails –, il a écrit d'autres choses que des romans : des pronostications, par exemple, qui sont probablement un travail alimentaire. C'est un moyen de se faire de l'argent, un moyen aussi de faire des pronostications relativement faciles : « L'année prochaine, les aveugles verront bien peu »... on est à peu près tranquille. Il y en a de plus ou moins sérieuses, de ce type-là. Mais dans les romans qui circulent autour du cycle de Gargantua et de ses héritiers, il y a d'autres livrets que ceux de Rabelais. On se demande s'il a écrit celui dont il dit s'inspirer ou s'il y a mis la main, ou s'il y a plusieurs écrivains. Il y a des petites brochures séparées, il les recopie, il les intègre dans ses propres récits. Il y a peut-être un groupe. Lui-même a une biographie extrêmement fantaisiste, c'est absolument spectaculaire : moine, autre vie monastique, médecin, moine de nouveau, plutôt médecin-moine ou curé-moine. Il a au moins plusieurs fonctions, et trois enfants naturels, accessoirement (*rires*).

## NATHALIE KOBLE

Je vais répondre tout à fait différemment. Rabelais est passé dans l'ère de l'imprimé, les œuvres étaient soumises à ce qu'on appelle la « mouvance » ou encore la « variance » ou encore la « manuscriture » textuelle : ce sont des termes-totems pour les médiévistes. Cela signifie que le texte bouge au gré de ses copies. Ce n'est pas seulement une condition matérielle accidentelle : la valeur du texte veut qu'on le touche, qu'on le modifie, qu'on l'adapte. Pour désigner cette opération complexe, les médiévaux disaient justement *translater*. Ils avaient une interprétation étymologique de la notion d'auteur, interprétation bien connue, qui rattache non pas « auteur » à l'*auctoritas* mais au verbe *augeo*, « augmenter ». Dès lors, plus une œuvre est lue, plus elle est transformée ; plus elle est augmentée, plus elle a de la valeur : l'auteur, c'est le lecteur. Ça, c'est fondamental. Je travaille depuis longtemps sur le roman arthurien : les cycles arthuriens sont constamment réécrits du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et les copistes adaptent, prolongent, font des suites dans la même rhétorique, la même esthétique, la même langue que leurs prédécesseurs deux siècles avant. C'est un phénomène dont la part inventive est inépuisable, et qui me passionne.

Au fond, dans notre contemporain – c’est en train de bouger, avec les humanités numériques –, un livre est un livre au génitif, c’est « l’œuvre de » quelqu’un, alors qu’au Moyen Âge l’œuvre est au datif, c’est « l’œuvre qu’on adresse à quelqu’un ». La différence est essentielle. Elle correspond aussi à une réalité financière : un auteur était d’abord dépendant d’un certain nombre de mécènes, d’ateliers... Le travail d’écriture est donc de toute façon collaboratif. On est confronté à cette réalité du livre quand on étudie les manuscrits, bien entendu. C’est aussi la raison pour laquelle nous avons peu de choses sur la réalité biographique des auteurs – y compris Villon –, à part Charles d’Orléans et quelques-uns comme lui qui avaient par ailleurs une vie publique, bien triste pour lui, mais très documentée du fait qu’il était prince du sang. Pour les autres, on ne sait rien – tout simplement on ne sait rien parce que l’auteur, c’est le texte. Qui bouge.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

La traduction et le sens, c’est une chose. Vous disiez tout à l’heure que Rabelais n’est pas un écrivain, c’est un auteur, mais il a quand même un style qui lui est propre. Et, qui plus est, dans ses cinq livres, à savoir *Gargantua*, *Pantagruel*, le *Quart Livre*, le *Tiers Livre* et le *Cinquième*, le style change, c’est-à-dire que *Gargantua* et *Pantagruel* sont des fictions narratives, et ensuite on a un style qui relève davantage du traité – vous me corrigez si je dis une bêtise, mais je me réfère au *Tiers Livre* –, puis le *Quart Livre* qui ressemble un peu plus à une épopée, vous parliez de ce grand voyage. Quand on traduit, comment arrive-t-on, avec des mots qui ne s’y prêtent pas forcément, à restituer le style ou la musicalité du texte ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Alors là, je dirai piteusement : on abdique. Parce qu’on ne peut pas tout faire à la fois, c’est-à-dire que l’avantage du bilingue est de laisser au texte d’origine sa musique, son rythme, et ses inconvénients, ses lacunes. La traduction peut se charger de dire de quoi il est question, garder le rythme, parce que ça, on y arrive, mais on ne peut pas faire tout simultanément. Et à mon avis, là, on abdique.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Le problème est peut-être double dans votre cas, Nathalie Koble, dans la mesure où il s’agit de poèmes et que, là, la musicalité est importante à plus d’un titre. Vous le dites d’ailleurs dans votre introduction, ce sont des rondeaux, ce sont des ballades qui, par définition, si elles ne sont pas chantées, sont en tout cas pensées comme une chanson, c’est bien cela ?

#### NATHALIE KOBLE

Oui, j’ai travaillé sur un corpus de poèmes à forme fixe : le rondeau,

la ballade, le virelai, le lai lyrique. Dans tous ces cas, dans ce régime de variance dont je vous parle, ce qui compte, un peu comme dans le jazz, par exemple, c'est la variation. L'esthétique, elle est dans la variation. De ce fait un poème ne vient jamais seul, comme une chanson (sauf si on a un *single*, mais le *single* annonce un album). D'une façon générale, je dirais, un poème ne vient jamais seul, encore moins au Moyen Âge. Le poème est dans une communauté de poèmes qui, par les échos qu'elle suscite, permet de comprendre, de saisir les déplacements, plus ou moins sensibles, qui ont lieu dans le poème. La ballade est un genre à refrain très virtuose : trois strophes dont la formule métrique est reprise à l'identique et dont la longueur varie d'un poème à l'autre. Le rondeau est plus rapide : comme une toupie, il tourne autour de son refrain. C'est plus simple, plus léger : le rondeau est un art de la vitesse. Ce qui compte, dans les deux cas, c'est la gestion du rythme, d'autant que ces formes étaient au départ arrimées à des danses. Ça n'est plus le cas nécessairement au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, mais il y a un souvenir très fort de cette esthétique musicale et chorégraphiée. Dans l'anthologie, j'ai tâché de faire entendre cet art du rythme. J'ai choisi de garder le plus possible les formules métriques. Les ballades sont traduites en rimes et en vers comptés, les rondeaux aussi. En fait, ça n'est pas si difficile parce que, contrairement aux autres langues, même si le français ancien est comme une langue étrangère, c'est tout de même déjà du français : du point de vue mélodique, c'est une langue syllabique dont la syntaxe et le lexique sont en partie les nôtres, malgré les distances. Je profite d'ailleurs de l'occasion pour dire que Villon, qui est en général le seul poète que l'on connaisse vraiment quand on n'a pas eu l'occasion de travailler sur la poésie du Moyen Âge, avant d'être le poète subversif qu'on transmet, est un poète très virtuose du point de vue de son exploitation et de son déplacement des formes poétiques de son époque, en particulier la ballade, dans *Le Testament*. Si la traduction ne le fait pas entendre, il faut retourner à l'original – pour autant qu'il y ait un original – pour en comprendre la force.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Marie-Madeleine Fragonard, vous disiez qu'on abdique sur la question du style, mais malgré tout j'imagine qu'il faut réinventer la différenciation d'un livre à l'autre. Est-ce que vous avez quand même essayé – même si ça n'est pas fidèle à la musique de Rabelais – à travers votre écriture et la manière de traduire, de restituer cette différence ? Ou est-ce l'histoire elle-même qui va imposer la différence d'un livre à l'autre ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Je pense que c'est l'histoire qui va imposer la différence, parce que les particularités et les difficultés linguistiques, il y en a dans toutes les variantes de texte, et donc ce qu'on peut espérer restituer clairement pour le

lecteur, c'est un fil narratif. C'est aussi un certain nombre de clins d'œil à ce qu'il devrait chercher par ailleurs. Des références : quand on a par exemple une liste de plantes, de plats ou de bêtes venimeuses, on peut se dire que oui, il y a des serpents à deux têtes, par exemple, ils sont authentiquement médiévaux, ou authentiquement grecs. La drôlerie ne va pas être de savoir « tiens c'est une liste de serpents », ou de plats, mais éventuellement de voir si, pour les plats, il n'y a pas quelque chose à chercher du côté de l'évolution d'une civilisation qui invente aussi la gastronomie, et du côté des bêtes venimeuses, simplement le plaisir de terroriser le lecteur. Dans ce cas-là, on laisse de toute façon la moitié des noms des bêtes venimeuses, parce qu'elles ont le même nom à l'heure actuelle dans toutes les sciences naturelles, sauf celles qui sont adaptées aux bêtes courantes, et on aurait des vipères comme ceci et des vipères comme cela... Là, ça n'avance plus le lecteur de savoir que c'est une série de vipères.

NATHALIE KOBLE

Pour les jeux, comment avez-vous fait ?

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Deux cent dix-sept, une liste de deux cent dix-sept jeux de Gargantua, c'est assez savoureux !

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Oui. On n'est pas sûr, d'abord, de les avoir tous retrouvés. Manifestement, il y a un classement ; on peut avertir le lecteur du classement, d'abord les cartes puis les jeux de dés, etc. Pour le reste, le plus drôle est la manière dont on désigne les choses, toujours par des métaphores : comme nous avons gardé les sauts de mouton, alors on peut dire « saut de mouton » avec des tas d'autres noms.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Justement, la question de l'effet comique, de ce qui est drôle chez Rabelais. Vous prévenez un peu le lecteur en disant que, oui, c'est drôle, mais en même temps ça ne veut pas dire que c'est un texte purement comique, c'est bien ça ? Vous expliquez qu'il existait un « arbre gai », par exemple, mais ça veut dire les branches qui poussent en force. Donc, quand on dit que le texte de Rabelais est « gai », ça n'est pas forcément joyeux.

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Ça n'est pas forcément joyeux, ça n'est pas forcément comique. Il y a même des moments où on peut douter que ce soit très franchement comique. Sauf que, au deuxième degré, ça l'est de façon superlative. Par exemple, les grandes consultations du *Tiers Livre* sur la nécessité du mariage : il y a un exposé du théologien, un exposé du médecin, un exposé du philosophe...

Les exposés du théologien et du médecin, on ne vous les épargne pas, ils ne sont pas drôles. Sauf qu'il y a quelques déviances par rapport à la norme, en particulier il y a quelques conseils du médecin sur les manières de refréner la concupiscence, qui sont dites très savamment et qui sont parfois... variées, on va dire. Et puis il y a l'intérieur des citations ou des références qui sont écrites dans le texte comme on écrivait dans les livres savants les abréviations, *liber* ou *folio*, écrits « lib. » et « f. » ; et quand par exemple le juge Bridoye fait toutes ses références aux textes de loi, eh bien ça donne « f. f. f. f. f. », avec quelques chiffres, *folio* « f. f. f. f. », parce qu'il bredouille. Mais les références sont justes. Et c'est là où la chose est perverse : c'est juste. Ça a l'air faux, mais c'est juste. Et vice versa, évidemment, parce qu'il y en a quand même quelques-unes d'inventées. Donc les drôleries ne sont drôles que si on s'y penche et ça rend un peu plus intéressants, parfois, certains exposés.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Ce qui reviendrait à dire qu'il y a des textes qui paraissent sérieux, qui pourraient être didactiques, et qui en réalité sont des textes humoristiques, et des textes qui paraissent très drôles et qui, en fait, véhiculent une – j'ose le mot – certaine morale ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Ah. Le mot nous manquait (*rires*). Il y a probablement de la morale, mais il y a probablement une perversité qui est du côté des interprètes. On dit qu'il y a des exposés didactiques qui sont humoristiques, c'est-à-dire qui, au second degré, disent au fond : « Tous les gens vivent dans leur imaginaire savant et ils déraillent, tout simplement. » Mais ils déraillent savamment. C'est quand même un peu pervers. Par contre, il y a des histoires très drôles, qui sont même délicieusement obscènes, qui passent à l'heure actuelle – je dis bien à l'heure actuelle, parce que c'est une perversité des lecteurs actuels – comme des parangons de morale. Je me souviens d'avoir esquivé des fous rires collectifs lorsqu'on a entendu un collègue nous exposer la fable délicieuse du petit renard qui est amené à émoucher certains trous d'une vieille qui s'est trouvée mal devant un lion – et la pauvre petite bête se donne un mal fou, évidemment –, en nous disant que c'était probablement du saint Paul et le désir d'être utile à son prochain. Ah ouais ? Très bien, très bien, émouche petit renard, très bien. Et là on se dit que Rabelais avait peut-être pensé à la morale, mais je ne suis pas sûre que c'était celle-là ! Par contre, il y a du saint Paul pas loin, c'est certain, saint Paul y est aussi, mais peut-être pas là.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, avant de me tourner vers Nathalie Koble pour parler des *Drôles de Valentines* en détail, se pose aussi la question de la traduction des jurons

et des malédictions. J'ai trouvé ça assez savoureux parce que, évidemment, ce ne sont pas du tout les mêmes et que ces phrases sont, probablement, intraduisibles. Est-ce qu'il faut les réinventer ? Et quand on arrive à les traduire, se pose aussi la question de la restitution du drôle, de ce qui est vraiment humoristique. Parfois, quelque chose en moyen français est drôle même pour celui qui ne sait pas vraiment le comprendre, et j'ai un exemple. Je vais tenter en moyen français, je prononce très mal mais ce n'est pas grave : « Le mau fin feu de ricqueracque, plus menu que le poil de vache, vous puisse entrer au fondement. » Ça donne : « Qu'un bon ulcère vous brûle le cul. » C'est quand même beaucoup moins drôle !

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Je suis d'accord, c'est bien pour ça qu'il faut du bilingue ! Mais en gros, ça désigne où s'applique la maladie...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Ça a été un problème, j'imagine, récurrent dans un texte comme celui de Rabelais de traduire les jurons et les malédictions, et les malédictions notamment pour une question de contexte, non ?

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Oui, encore qu'il y a beaucoup de diables dans les malédictions, des diables et des maladies, dont nous aurions certainement moins de variantes. Encore une fois, nous dirions « crève donc », et ça simplifie, mais prouve qu'on est très très pressés, alors que le texte, lui, prend le temps de détailler les manières dont on pourrait crever (*rires*), c'est mieux !

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Sur cette phrase très poétique, je vais me tourner vers Nathalie Koble. *Drôles de Valentines*, c'est une anthologie de poèmes, de plusieurs auteurs. Ça remonte évidemment au Moyen Âge, mais vous citez aussi – et vous traduisez de l'anglais, d'ailleurs – des auteurs comme Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, si je ne dis pas de bêtises...

NATHALIE KOBLE

Jusqu'à aujourd'hui, puisque j'ai même commandé des valentines à des poètes contemporains.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Alors, pour commencer, qu'est-ce qu'une valentine ? Ce sont des poèmes de la Saint-Valentin, comme je l'ai dit, mais plus précisément, pourquoi cette appellation ?

NATHALIE KOBLE

C'est moi qui ai introduit le mot en français, en l'empruntant à l'anglais,

qui a le substantif *valentine* pour parler des billets doux de la Saint-Valentin. Et j'ai voulu remonter la tradition parce que je voulais comprendre d'où elle venait, ses conditions d'émergence. Je suis partie de Charles d'Orléans, qui est un maître en poèmes de la Saint-Valentin. Je ne comprenais pas : Charles d'Orléans est présenté comme le poète de la mélancolie – et pour cause – et pourtant il y a quantité de poèmes de la Saint-Valentin qui sont des rondeaux de circonstance, ludiques sinon joyeux. Il y en a quatorze autour du refrain « en ce jour de Saint-Valentin », qui semblaient associés – on y reviendra peut-être plus tard – à un jeu, à une loterie : je voulais comprendre ! J'ai décidé de remonter la tradition au-delà de Charles d'Orléans pour voir d'où elle venait. J'ai eu un choc parce que progressivement, j'ai découvert un corpus immense. Toutes les formes poétiques en vogue depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ont donné lieu à des poèmes de la Saint-Valentin, l'anthologie ne gardant que les poèmes courts pour des raisons éditoriales – j'ai un autre livre en attente pour les poèmes longs. Je suis remontée jusqu'à la maison anglaise de Jean de Gand, qui était un redoutable adversaire des Français et qui avait une cour littéraire où se trouvaient les plus grands poètes de son temps : Chaucer, John Gower, mais aussi Oton de Grandson, très grand poète. Il était savoyard, et parlait le français à la cour d'Angleterre, qui était donc l'ennemie des Français en pleine guerre de Cent Ans. Tous ces poètes ont écrit quantité de poèmes pour la Saint-Valentin, qui se font étroitement écho. J'ai pu reconstituer un contexte d'émergence, ou de reprise d'un rituel de circonstance : en temps de guerre, ce rituel poétique courtois consistait à écrire un poème d'amour à la fois adressé et collectif – que je suppose être potentiellement un remède contre la guerre, puisque l'on écrivait dans les deux langues devenues ennemies. Dans l'histoire littéraire, l'émergence de la valentine est d'ailleurs l'occasion d'une bataille : qui, des Anglais ou des Français, a inventé ce rituel poétique ? On essaye d'échapper à la guerre, elle revient ! En fait, c'est une tradition qui est d'emblée bilingue – moyen anglais/moyen français –, c'est cela qui me semble précisément intéressant. J'ai aussi voulu voir comment cette tradition évoluait par la suite, parce que je travaille sur la mémoire du Moyen Âge dans le contemporain. J'ai été très surprise de me rendre compte que la Saint-Valentin poétique est encore très pratiquée dans les pays anglo-saxons, sous la plume de poètes souvent expérimentaux. Les premiers poèmes d'Emily Dickinson sont des poèmes de la Saint-Valentin. D'ailleurs, ce sont les seuls qui ont été publiés. Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, les poètes objectivistes américains... J'ai donc été amenée à voyager dans des corpus auxquels je ne m'attendais absolument pas. Le plus spectaculaire de ce point de vue-là étant Louis Zukofsky, qui a écrit toute sa vie des valentines à Celia, sa femme. Je les ai traduites, mais je n'ai malheureusement pas eu l'autorisation de les publier. Enfin, j'ai aussi fait des commandes poétiques, renouant avec la tradition médiévale : je voulais qu'elle soit vivante, qu'elle s'adresse à l'avenir, car la valentine est un poème prophétique qui veut être suivi d'effets. À mes yeux, la littérature

du Moyen Âge n'est pas un conservatoire figé. Les formes fixes sont les cadres privilégiés d'une répétition inventive. La poésie médiévale est associée à une pratique, une réflexion impliquée autour de ce qu'est l'écriture. Elle fait une large place à la traduction, parce que les médiévaux sont en permanence dans le bilinguisme, le trilinguisme : la traduction est inséparable de l'invention poétique.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce que ça voudrait dire aussi qu'il existe un langage amoureux ? Avec un vocabulaire qui, dans le langage quotidien, aurait un sens, mais qui, employé dans la poésie amoureuse, prendrait un autre sens – et ajouterait de ce fait une difficulté supplémentaire pour vous, traductrice ?

#### NATHALIE KOBLE

Bien sûr. On parle d'*international language of love*, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle. C'est ce qu'on a appelé plus tard, en simplifiant considérablement, « l'amour courtois ». Dans l'amour courtois, aimer équivaut à chanter, chez les premiers troubadours. Ensuite, cette équivalence s'est disséminée dans toute l'Europe, constitutive d'une culture. Le langage courtois tel qu'il est utilisé est un langage extrêmement stylisé, sans pittoresque ; le sujet qui s'exprime est en fait un sujet qu'on pourrait dire apersonnel. Cette position nous décale beaucoup par rapport à ce que l'on connaît du lyrisme dans notre civilisation postromantique. Mais ce que la Saint-Valentin apporte d'absolument nouveau à la courtoisie, c'est la date. La Saint-Valentin fait date. Elle engage à envoyer un poème d'amour qui ouvre l'année amoureuse, ce qui signifie que le poème courtois, qui était atemporel, entre dans la temporalité. Cette évolution caractérise la poésie de la fin du Moyen Âge : l'amour est mis à l'épreuve du temps, il s'éloigne du chant pour devenir histoire. Le poème de la Saint-Valentin est engagé dans une série d'échanges qui vont suivre l'histoire d'amour. Lisez par exemple les *Cent Ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan. La langue pour évoquer l'histoire singulière reste associée à un vocabulaire et à une métrique très stylisés : il est donc important d'en respecter les cadres, car ce sont ces cadres soumis à variation qui vont permettre au poème de faire miroiter un sens qui n'est pas dans le langage ordinaire. Je vous donne un exemple tout bête : le verbe « choisir ». En ancien français, depuis le XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, le verbe « choisir » signifie « voir, capter par le regard », c'est son sens le plus courant. Quand on voulait dire « choisir », on disait « eslire ». Ensuite, par extension de sens, le verbe « choisir » a pu renvoyer au vocabulaire intellectuel de la prise de décision, du choix. En moyen français, les deux sens coexistent : quand vous lisez des poèmes qui répètent : « je vous choisis, belle, très douce et plaisante », il faut entendre deux déclarations en une. C'est, d'une part, l'élection, le choix, mais c'est

aussi la captation par le regard, et la capture qui en découle pour celui qui regarde. Et il y a toute une érotique, dans la profondeur sémantique de ce mot, qui fait resurgir l'image topique de la flèche d'amour qui transperce le regard et qui conditionne l'expérience amoureuse, ressentie comme une prison consentie.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Les poèmes de la Saint-Valentin, me semble-t-il, nous en disent long, aussi, sur la mentalité de l'époque et sur un certain goût, vous l'évoquiez tout à l'heure, du jeu. C'est-à-dire que c'est évidemment de la séduction, mais pas forcément. On n'adresse pas un poème de Saint-Valentin obligatoirement à l'élue de son cœur, c'est bien cela ?

#### NATHALIE KOBLE

Oui, c'est ça. L'enquête à ce sujet a donné lieu à une rencontre décisive. J'ai reçu un jour un mail d'une chercheuse en iconographie médiévale, Patricia Stirnemann, qui est spécialiste de calendriers. Elle m'a demandé si je connaissais des poèmes qui renverraient éventuellement à une sorte de tirage au sort ou à un jeu, pour le mois de février. De mon côté, je butais depuis plusieurs mois sur le sens précis d'un mot, « destin », qui rime avec « Saint-Valentin » et qui est omniprésent dans le corpus ; je sentais bien que le destin n'avait pas la lourdeur sémantique qu'on pourrait lui donner aujourd'hui : il était constamment pris dans le vocabulaire du jeu, et je ne savais pas exactement à quelle réalité cela référerait. J'ai rencontré Patricia : elle m'a montré des pages de calendriers enluminés qui ont été faits à Angers ou dans l'entourage de la cour de Charles d'Orléans, au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, et dans lesquels est représenté un tirage au sort : hommes et femmes tirent à tour de rôle des noms dans un panier. Les poèmes accompagnent, et même commentent le tirage au sort et, en tout cas à Blois – je serais bien incapable de me prononcer sur ce qui se passait chez Jean de Gand –, il y avait un jeu pour le 14 février – le destin – au cours duquel on tirait au sort une élue pour l'année. Cela ne voulait pas dire pour autant qu'on était célibataire. René d'Anjou par exemple a écrit une valentine à la personne qu'il avait tirée au sort, autour d'un refrain fort discourtois : « à une seule exceptée », précisément parce qu'il s'était engagé à écrire des poèmes à celle qu'il avait tirée au sort ; mais son cœur était pris par une autre et, manifestement, il fallait lui montrer qu'elle n'était pas remplacée.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Je rebondis sur la question de l'image et je reviens un instant à Rabelais, Marie-Madeleine Fragonard, parce que je me suis demandé : il y a une très riche iconographie des livres de Rabelais, d'ailleurs contemporaine aussi puisqu'on le réinvente constamment, pour le meilleur et pour le pire.

Est-ce que les dessins, les enluminures, les différentes représentations apportent quelque chose au travail du traducteur, tel que vient de le décrire Nathalie Koble ?

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Elles sont utiles pour comprendre la réception. Elles sont nettement postérieures au texte lui-même. Par contre, elles montrent très bien comment l'auteur devient un mythe identifié à sa drôlerie ou à son savoir, selon qu'on le met sous tel ou tel portrait dans sa bibliothèque ou au contraire avec une bouteille. Comme on n'a pas de portrait vraiment authentique, on lui donne la tête qu'on veut, donc entre l'ivrogne et le philosophe. Et pour les images qui vont avec les récits, certains des bois gravés venaient d'autres récits où l'on voit deux personnages, ou un père et son fils, qui se réutilisent très facilement. Le grand regret que nous avons eu, c'est de ne pas pouvoir mettre les travaux en couleur, parce qu'il y a une iconographie couleur absolument magnifique. Et il y aurait une iconographie en bande dessinée, il y a des choses en théâtre, il y a des choses en musique, puisqu'il y a des opéras.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

C'est-à-dire que selon vous, pour lire Rabelais et se dire qu'on l'a vraiment lu, il faudrait aussi avoir des images ou on peut s'en passer ?

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On s'en passe très très bien. Par contre, on sait comment il a été lu par d'autres personnes que soi. Mais on s'en passe très bien.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Nathalie Koble, en ce qui concerne les valentines, enfin les poèmes amoureux, est-ce qu'on y découvre aussi un certain goût pour le sous-entendu, pour le détournement ? Finalement, moi j'y découvre un côté très facétieux des gens de l'époque.

NATHALIE KOBLE

Absolument. Je dirais que tous les rondeaux de Charles d'Orléans – et, de ce point de vue-là, les poèmes de la Saint-Valentin permettent de mieux comprendre les trois cent cinquante rondeaux qui sont dans son album – tournent littéralement autour d'un... je ne dirais pas d'un jeu de mots, mais d'un travail sur la langue, qui ouvre en fait la polysémie, pour mettre en valeur toutes les capacités d'un mot à rayonner. C'est en quelque sorte une définition de la poésie qui se joue ici, une définition possible de la poésie, qui a la langue pour outil et qui en exploite les potentialités en plongeant dans son histoire, sa spécificité, ses usages. Un tout petit exemple, mais il y en a certainement de plus intéressants : « Valentin », c'est d'abord une rime et, chez Charles d'Orléans, c'est une rime en -tin. Le spectre est large :

on a vu « destin », il y a aussi « latin », « hutin », « tatin », « tintin » – des termes courants en moyen français, qui font traverser plusieurs réalités, de la plus sérieuse à la plus ludique, du savant au populaire. Pour ce qui est du jeu de mots, je crois que cette dimension ludique de la poésie, très présente dans les pratiques du Moyen Âge, perdure au-delà. C’est aussi cela qui a intéressé dans la poésie de circonstance les poètes contemporains ou modernes sur lesquels j’ai travaillé. Edgar Poe a écrit une valentine qu’on pourrait qualifier de policière : tout le poème parle d’une énigme, qu’il cache et qui le structure : Poe a crypté le nom de sa maîtresse dans chaque vers du poème, avec une contrainte *ad hoc* : premier vers, première lettre ; deuxième vers, deuxième lettre ; troisième vers, etc. Évidemment, dans la traduction, si on ne fait pas passer la contrainte, c’est fichu ! Mais c’est précisément sur cela que repose la définition de la valentine : c’est un poème, grave ou léger, sincère ou facétieux, mais qui va pénétrer le système de la langue pour faire un jeu, créer du jeu. Ce jeu peut être sérieux, puisqu’il est question d’amour, mais quand il s’agit d’affaires sérieuses, mieux vaut être léger et proposer un cadeau gracieux. Là est, à mon sens, l’héritage médiéval.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Vous parliez du mot caché chez Edgar Allan Poe, mais là il y a aussi les acrostiches. Je pense à Oton de Grandson. Vous allez nous lire le souhait de Saint-Valentin, en langue originale.

#### NATHALIE KOBLE

Je vais faire sobre et sonore. C’est un poème qu’Oton de Grandson a écrit pour une certaine Isabel, dont le prénom sert d’acrostiche dans les premiers vers du poème. On a supposé, peut-être à raison, qu’il s’agissait d’Isabeau de Bavière, la femme du roi Charles VI.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Si vous le permettez, je voudrais juste lire la traduction de ce passage :

Il me revient de formuler mes souhaits  
Seul expédient pour pouvoir supporter  
À longue haleine mes multiples malheurs  
Bon est le souhait qui soulage le cœur  
En le faisant, on peut se divertir.

#### NATHALIE KOBLE

Lui soulacier et sans nul autre nuire  
Et puisque j’ay des souhas habondance

Et mon souhait ne fait a nul grevance,  
Et j'ay si po des autres biens d'Amour,  
Souhaydier vueil sans faire nul demour.  
Tout le premier souhait que je vueil faire,  
S'il ne devroit a ma dame desplaire,  
Je vouldroye que je fusse, par m'ame,  
Pour homme tel comme elle est pour famme,  
Pareil a lui de tout amandement,  
Et mon cuer fust aussy entierement  
En Dieu servir et faire bonnez euvrez,  
Comme le sien est a toute lez heurez,  
Et sceüsse mon honneur tant amer  
Et moy garder c'on ne me deust blasmer.  
Et vouldroye que je eusse la grace  
D'estre tenu en toute bonne place  
Pour aussy bon entremy de gens d'armes  
Comme on la tient pour belle entre les damez  
Et fusse plain de volonté hardye  
Tant comme elle est plaine de couardye,  
Ne nul travail que je deusse souffrir  
Ne me grevist ne plus que le dormir,  
Et mon corps fust si grant et si puissant  
Comme le sien est foiblë et souffrant.  
Et me tenist de jouter le mestier  
Tout aussy bien comme elle le dancier  
Et me plaisist si bien mon honneur querre  
Comme a lui plaist estre loing de la guerre  
Et amasse lez chevalereux fais  
Tant comme elle aime lez repos et lez pais.  
Et vouldroye que je fusse tousdiz,  
En cuer, en fait, en pensee et en diz,  
Si gracieux comme elle est gracieuse,  
Et si courtois comme elle est dangereuse,  
Si bel pour homme, si plaisant et sy gens,  
Et tant améz de toutez bonnez gens,  
Et fusse nez en si grant gentillesse  
Et en mon cuer eüst tant de noblesse  
Que tous mes fais fussent d'omme si fins

Comme les siens sont parfaits femenins.  
Et fusse tant a la plaisance d'elle,  
Si bon, si bel, comme elle est bonne et belle,  
Et quant si bien me seroit advenu,  
Que bons et biaux seroye devenuz

Et suffisant en tous cas pour luy plaire,  
Je voudroye que my .IV. contraire,  
Dangier, Paour, Reffus avec Durté  
(Je l'ay longtems en devise porté  
Et ont souvent mon cuer taint et nercy)  
Feussent tournéz en Douleur et Mercy  
Et de Mercy en Grace et en Pitié,  
Si tourneroit ma doleur en senté  
Et mueroit ma grief yrouer en joye.  
Et en la fin de mon souhait voudroye  
Que je fusse de ma dame choisy  
Pour son servant, non mie pour amy,  
Mais que ce feust ce samedy matin  
Pour ce qu'il est le jour saint Valentin.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Merci, Nathalie (*applaudissements*). Alors, justement, j'ai une question sur la traduction du deuxième vers :

« Il me revient de formuler mes souhaits

Seul expédient pour pouvoir supporter », ce qui donne :

« Il me convient par souhait conforter.

Sanz souhaidier ne pourroye porter ».

La deuxième phrase, c'est une traduction libre ou c'est une traduction exacte ?

NATHALIE KOBLE

C'est une traduction exacte (*rires*) : « je ne pourrais pas supporter [la vie] sans faire de souhaits ».

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

« Seul expédient pour pouvoir supporter » ?

NATHALIE KOBLE

Ben... ça va (*rires*) ! Non ?

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

J'étais nulle en moyen français ! Est-ce que ça donne quand même un défi supplémentaire, les acrostiches, les mots cachés, ou finalement la langue est suffisamment riche pour pouvoir – une fois que l'on maîtrise, évidemment, pas comme moi ! – aller trouver les petits subterfuges pour la traduction ?

NATHALIE KOBLE

Non, franchement, là, pour Isabel, ce n'est pas compliqué, ce sont les

six premières lettres dans les six premiers vers, c'est facile à restituer. Pour Edgar Poe, ça a été une autre paire de manches, parce qu'il fallait aussi respecter le sens du vers à chaque fois, et garder un rythme. Pour la peine, j'ai mis en gras les lettres cachées, de façon à ce que l'énigme apparaisse au lecteur : c'était ma petite revanche !

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Marie-Madeleine Fragonard, je me posais la question de la ponctuation, vous l'avez évoquée tout à l'heure. Vous expliquiez que dans les textes de Rabelais il n'y a quasiment pas de points d'exclamation, de points d'interrogation, il n'utilise pas de guillemets pour les dialogues... Au-delà de la difficulté que cela peut représenter pour s'y retrouver, est-ce que là aussi il faut abdiquer ? Est-ce qu'en faisant un travail minutieux de reconstitution, en ajoutant la ponctuation – ce que vous avez fait dans le texte moderne –, on peut être à peu près certain d'avoir trouvé le sens exact ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

La plupart du temps, on peut arriver à savoir si, en remplaçant une kyrielle de virgules par quelques points-virgules ou des points ou, inversement, en enlevant des virgules – il y a souvent des virgules après le sujet et avant le verbe, ce n'est plus notre usage –, on s'en dépêtre. Dans les guillemets pour les paroles intercalées, c'est parfois plus compliqué parce que l'indication des personnages n'est pas toujours complètement claire à l'intérieur des dialogues. Mais bon, comme on a un cercle d'amis qui se répondent, à la limite on attribue à l'un ou à l'autre une plaisanterie, ce n'est pas trop grave. Par contre, on trouvera peut-être tout à l'heure un exemple capital de point ou de pas de point, qui est gênant, dans le célèbre passage sur le choix des interprétations. « Tout le monde a fait sur Homère n'importe quelle interprétation, pourquoi est-ce que vous n'en ferez pas autant sur le mien ? » « Vous n'en ferez pas » : point d'interrogation – « pourquoi ne le feriez-vous pas ? » ; « pourquoi est-ce que vous ne le ferez pas, évidemment »... Selon l'intonation qu'on donne, le point change de sens, ou l'absence de point change de sens.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Et comment vous le déterminez, alors ? Par recoupements ?

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On recoupe et puis, pour cet exemple-là, on se dispute, parce que ça change vraiment le sens, mais personne ne détient la vérité sur ce point.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Pour ce qui est de l'orthographe, je remarquais que certains mots, dès

lors qu'ils sont compréhensibles, et c'est le cas dans vos deux livres, vous leur laissez parfois une coquetterie – ce que j'appelle « une coquetterie », c'est-à-dire que le mot est totalement compréhensible pour le contemporain, mais il ne s'écrit pas forcément de la même manière. C'est une volonté de garder une coloration qui ne dévoie pas complètement le texte ? Comment fonctionne le rapport à l'orthographe lorsqu'on traduit ?

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

On est amené à normaliser. S'il reste des coquilles avec des *z* au lieu de *s*, c'est l'influence pernicieuse de l'autre texte ! Normalement, on le normalise. On a déjà assez de mal sans rajouter un problème qui n'y était pas. L'orthographe rabelaisienne, c'est un vrai problème à déchiffrer ou à accepter.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Pour quelle raison ?

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Parce que ces lettres étymologiques sont partiellement superflues, c'est-à-dire que dans le mouvement de vieillissement de la langue française, on a fait au XVI<sup>e</sup> siècle quelque chose qu'on ne sait pas très bien comment nommer, s'il faut dire que c'est une modernité, donc une nouveauté, ou un archaïsme pour bien montrer qu'on vient du latin ou du grec – donc cette volonté de faire du neuf avec du vieux, ou au contraire de marquer la langue, la succession des langues qui amènent au français, qui va évidemment couronner la chose ; c'est un élément de valorisation. Elles ne sont pas prononcées, on ne prononce pas « subject », on dit « sujet ». Par contre, on l'écrit « subjectz », *b*, *c*, *t*, *z*, tant qu'à faire. Et qui n'a aucune raison d'être une graphie qui est, là, complètement déconnectée des règles de la prononciation ; et, pour vous réconforter, il faut dire que, dès les années 1530, il existe des traités pour qu'enfin on applique l'orthographe phonétique au français auquel on ne comprend plus rien. Naturellement, ça a été vertueusement repoussé et ça l'est toujours (*rires*). Depuis 1530, le moment du sommet de l'archéologie linguistique.

NATHALIE KOBLE

Oui, je voudrais ajouter quelque chose qui justifie l'entreprise du traducteur du français au français, puisque souvent cela laisse perplexe : « Tu traduis quelle langue, toi ? – L'ancien français... »

En fait, il y a vis-à-vis de Rabelais comme vis-à-vis des textes encore plus anciens – pas *La Chanson de Roland*, parce que *La Chanson de Roland*, on ne la comprend absolument pas, on a vraiment besoin d'une traduction... mais dès qu'on peut un peu comprendre, on est fascinés par cette langue

étrangère qui n'est pas autre. Elle révèle l'étranger *en nous*, notre propre dépaysement. Nous avons une fascination pour l'origine de notre langue, fascination dont il faut aussi se départir lorsque l'on est traductrice, si on veut vraiment rendre justice au texte ; évidemment, c'est fascinant de voir toutes ces variations graphiques dans leur contexte manuscrit ; mais les contemporains qui écoutaient ou qui lisaient ces textes n'avaient pas ce sentiment d'étrangeté immédiate, l'esthétique du poème n'est pas là. Garder les archaïsmes, y compris sur le plan du lexique ou de la syntaxe, qui sont pour nous très nombreux, pour exhiber l'ancienneté de la langue, c'est aussi aller contre la dimension expérimentale de ces textes qui, au contraire, ont été en leur temps d'une modernité saisissante. À mon sens, il *faut* les traduire. Et pour traduire, on ne peut se dispenser d'une interprétation : il faut interpréter, dans les deux sens du terme, herméneutique, et musical. Je pense que c'est la tâche de tout traducteur littéraire. J'ai beaucoup d'admiration pour le travail de traduction, parce que, contrairement au travail d'interprétation dans d'autres contextes (l'enseignement, par exemple, le commentaire), la traduction doit s'en tenir à un autre sens littéral qui donne à penser, elle ne peut pas trouver un refuge systématique dans les notes de bas de page. Cette tenue est, je trouve, très belle, parce que la traduction doit se saisir de la langue d'aujourd'hui pour s'adresser à des lecteurs d'aujourd'hui et faire entendre les expériences du passé. Toute traduction est donc destinée à être dépaylée. Je trouve que c'est là le cœur de la littérature.

#### MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

On a entendu un poème par vous, Nathalie Koble, je propose qu'on se fasse plaisir et qu'on écoute un extrait de *Gargantua* par vous, Marie-Madeleine Fragonard.

#### MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Bon, vous me demandiez le préliminaire, c'est-à-dire le texte d'adresse. Probablement, vous le connaissez, parce qu'il fait partie des textes qu'on apprend spéculativement au lycée, lui et l'écolier limousin, et quelques autres qui sont bien typés, et dans lequel se trouve cette redoutable question du point d'interrogation.

Crochetâtes-vous onques bouteilles ? Caisgne ! Réduisez à mémoire la contenance qu'aviez. Mais vîtes-vous onques chien rencontrant quelque os médulaire ? Comme dit Platon, livre 2 de *La République* [je mets les abrégés en maximum, sinon « *lib. ii de Rep.* »], la bête du monde plus philosophe. Si vu l'avez, vous avez pu noter de quelle dévotion il le guette, de quel soin il le garde, de quel ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le brise et de quelle diligence il le suce. Qui le induit à ce faire ? Quel est l'espoir de son étude ? Quel bien prétend-il ? Rien plus qu'un peu de moelle. Vrai est que ce peu, plus est délicieux que le beaucoup

de toutes autres : pour ce que la moelle est aliment élaboré à perfection de nature, comme dit Galien, livre III des *Facultés naturelles*, et XI, *De usu partium*.

À l'exemple d'icelui, vous convient être sages pour fleurir, sentir et estimer ces beaux livres de haute graille, légers au pourchas et hardis à la rencontre. Puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et sucer la substantifique moelle, c'est-à-dire ce que j'entends par ces symboles pythagoriques : avec espoir certain d'être faits escors et preux à ladite lecture. Car en icelle, bien autre goût trouverez et doctrine plus absconse, laquelle vous révélera de très hauts sacrements et mystères horribles, tant en ce qui concerne notre religion que aussi l'état politique et vie économique.

Croyez-vous en votre foi qu'onques Homère écrivant l'*Iliade* et *Odyssée*, pensât ès allégories, lesquelles de lui ont calfretées Plutarque, Héraclides Pontique, Eustathe, Phornute ? et ce que d'iceux Politien a dérobé ? Si le croyez, vous n'approchez ni des pieds ni des mains à mon opinion, qui décrète icelles aussi peu avoir été songées d'Homère que d'Ovide en ses *Métamorphoses* les sacrements de l'Évangile, lesquels un frère Lubin vrai croque-lardon s'est efforcé démontrer, si d'aventure il rencontrait gens aussi fols que lui et (comme dit le proverbe) couvercle digne du chaudron.

Si ne le croyez, quelle cause est, pourquoi autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chroniques ? Combien que les dictant n'y pensasse en plus que vous qui par aventure beuviez comme moi. Car, à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdis ni employai onques plus ni autre temps que celui qui était établi à prendre ma réfection corporelle : savoir est, buvant et mangeant. Aussi est-ce la juste heure d'écrire ces hautes matières et sciences profondes. Comme bien faire savait Homère paragon de tous philologues, et Ennius père des poètes latins, ainsi que témoigne Horace, quoiqu'un malotru ait dit que ses carmes sentaient plus le vin que l'huile.

Autant en dit un Tirelupin de mes livres, mais bren pour lui [je traduis, « bren », c'est « merde »]. L'odeur du vin ô combien plus est friant, riant, priant, plus céleste et délicieux que d'huile. Et prendrai autant à gloire qu'on dise de moi que plus en vin aie dépendu que en huile, que fit Demosthènes quand de lui on disait que plus en huile que en vin dépendait. À moi n'est que honneur et gloire, d'être dit et réputé bon gautier et bon compagnon : et en ce nom suis bienvenu en toutes bonnes compagnies de pantagruélistes : à Demosthènes fut reproché par un chagrin que ses oraisons sentaient comme la serpillière d'un ord et sale huilier. Pourtant, interprétez tous mes faits et mes dits en la perfectissime partie, ayez en révérence le cerveau caséiforme qui vous paît de ces belles billevesées, et à votre pouvoir tenez-moi toujours joyeux.

Or ébaudissez-vous, mes amours, et gaiement lisez le reste, tout à l'aise du corps, et au profit des reins ! Mais écoutez, vits d'azes, que le maulubec vous trousse, vous souviene de boire à mi pour la pareille : et je vous plegerai tout ares metis.

## MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Merci beaucoup, Marie-Madeleine Fragonard (*applaudissements*). Il nous reste très peu de temps. Je voulais quand même vous demander, vous dont c'est le métier, et qui côtoyez cette belle langue qu'est le français davantage que nous, tristes contemporains : que nous dit, si cela nous dit quelque chose, le moyen français de la langue contemporaine ? Est-ce qu'on peut déchiffrer, comprendre la langue d'aujourd'hui à l'aune de la langue d'hier ? Je ne sais pas si je suis intelligible...

## NATHALIE KOBLE

La langue est faite de montages temporels. Le contemporain, selon certaines définitions, est le lieu d'un enchevêtrement de temporalités différentes : la langue aussi. La langue d'aujourd'hui, qui est diverse, heureusement, et pas du tout appauvrie, bien au contraire, est faite de la mémoire, de la trace de multiples possibles. C'est un poncif, ce que je dis, mais quand on travaille sur des états de langue toute la journée, qu'on se plonge dedans, on se rend compte à quel point la langue est faite de durées distinctes qui s'entrecroisent : les structures syntaxiques évoluent, elles évoluent plus lentement que le lexique, etc. En parallèle, il y a des changements radicaux. Pour le lexique, il y a un mot qui me vient, par exemple : l'histoire du mot « déporter ». En ancien français, « deporter » a uniquement le sens de « se réjouir », il renvoie au transport émotionnel. L'Histoire a modifié la langue irrémédiablement.

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Je souscris à ce que vous venez de dire. J'ajouterai une chose, c'est que dans la langue ancienne, parce qu'on bute justement, on se rend compte du caractère disparate, c'est-à-dire qu'on arrête de penser que le français est une chose dont on a fait le tour en regardant sa grammaire. D'abord, quand il n'y avait pas de grammaires, on était plus tranquille, ou alors elles étaient en latin, ce qui de toute façon vous obligeait à être bilingue, voire éventuellement trilingue pour comprendre à peu près son contexte, sa vie, ses voisins, et ça ne semblait pas poser de problèmes de penser que les gens étaient tri-, quadri-, parfois avec cinq langues. Rabelais vivait à Lyon, il y avait une grosse communauté italienne et on parlait l'une ou l'autre des langues, sans compter le savoyard qui n'était pas loin, et l'ardéchois qui était en face, et les Parisiens et les gens du Nord avec leur accent bizarre... Donc l'idée qu'il y a *une* langue, c'est quelque chose qu'on perd très vite. Il y a des langues et des configurations de langue pratiquement texte par texte ou genre par genre, parce que le genre devient de plus en plus opératoire au fur et à mesure que la littérature se constitue en corpus systématique.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

D'ailleurs, Nathalie Koble, un des poètes de votre anthologie écrit en anglais, en français et en latin. Il s'agit de John Gower.

NATHALIE KOBLE

J'adore John Gower. Il s'est fait enterrer à Londres, on peut encore voir son tombeau dans la cathédrale de Southwark. Son lit, sur le monument funéraire, a trois oreillers de trois couleurs différentes en fonction des trois langues qu'il parlait tous les jours et qu'il écrivait : le latin, l'anglais et l'anglo-normand, cette variété dialectale de français qu'on parlait à la cour d'Angleterre depuis 1066.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Est-ce qu'on le ressent plus dans son écriture, ce mélange des langues ? Est-ce qu'on le retrouve dans les poèmes de John Gower plus que, justement, chez Charles d'Orléans, ou ça n'a rien à voir ?

NATHALIE KOBLE

Charles d'Orléans est un très mauvais contre-exemple, puisque il a été exilé en Angleterre pendant vingt-cinq ans : il a appris l'anglais au point d'être capable non seulement de parler l'anglais, d'écrire de la poésie en anglais, mais aussi de s'autotraduire en anglais. Il a traduit tout son album poétique et composé des poèmes anglais sans équivalent français. Est-ce que je comprends bien votre question ? Est-ce que le fait qu'il soit bilingue...

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

... influe sur la manière dont il manie la langue dans ses poèmes ou pas du tout ?

NATHALIE KOBLE

Moi j'ai envie de dire que quand on est écrivain on est nécessairement quelque part bilingue. D'une façon ou d'une autre, il y a un sentiment de la langue qui est un sentiment d'extériorité.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

Le fameux pas de côté de l'artiste.

NATHALIE KOBLE

Oui, je crois. De toute façon, au Moyen Âge, ils étaient tous au moins bilingues.

MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS

L'œuvre est immense, votre travail absolument fabuleux. Marie-Madeleine Fragonard, Rabelais, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et*

*Pantagruel*, une édition intégrale et bilingue. C'est très important parce qu'effectivement lire de droite à gauche et de gauche à droite nous éclaire encore plus. C'est chez « Quarto », Gallimard. Nathalie Koble, *Drôles de Valentines*, magnifique anthologie de poèmes d'amour. La maison d'édition, c'est Héros-limite. Merci infiniment toutes les deux d'avoir pris le temps de nous introduire à votre univers, merci à vous tous.

*(Applaudissements.)*

## CLÔTURE

### « Restez Assises »

En clôture, David Lescot a donné une performance, résultat de son observation de nos travaux et échanges au cours de ces trois journées d'Assises.



Voir ici : <https://www.atlas-citl.org/revoir-les-35es-assises/>

## BIOBIBLIOGRAPHIES DES INTERVENANTS

## SANTIAGO ARTOZQUI

Traducteur de l'anglais, chroniqueur à La Quinzaine littéraire jusqu'en 2015, puis co-fondateur de 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 : *Âpre-Cœur* de Jenny Zhang (Picquier, 2018) ; *Hunger* de Roxane Gay (Denoël, 2018) ; *L'assassinat de Socrate* de Marcos Chicot (Plon, 2018) ; *Bébé 1 - Papa 0* de Matt Coyne (Mazarine, 2017) ; *Bad Feminist* de Roxane Gay (Denoël, 2017), *Les Mortes-eaux* de Andrew Michael Hurley (Denoël, 2016) ; *Nom d'un chien* d'André Alexis (Denoël, 2016).

## MARIE-CLAUDE AUGER

Après des études de germanistique et d'histoire de l'art, Marie-Claude Auger a enseigné de nombreuses années à l'Université de Heidelberg puis comme chargée de cours à l'ESIT (Paris). Parallèlement, elle est devenue traductrice de l'allemand, d'abord dans le domaine de l'audiovisuel pour ARTE et enfin de la traduction littéraire (Michael Köhlmeier, Anna Kim, Katharina Hacker, Cornelia Funke, Helmut Krausser, Jan Costin Wagner, H. J. Schädlich, Irina Liebmann...). Elle a également animé divers ateliers de traduction à Berlin, Bruxelles, Paris. Membre du conseil d'administration d'ATLAS depuis 2013.

## CORINNE ATLAN

Corinne Atlan a traduit à ce jour plus de 60 œuvres japonaises : des romans, notamment de Haruki Murakami, (*La Fin des temps*, Seuil ; *Kafka sur le rivage*, Belfond), Ryû Murakami (*Les Bébés de la consigne automatique*, Picquier), Yasushi Inoue (*Chasse dans les collines*, Stock), Keiichirô Hirano, *Complétez les blancs* (Actes sud), de la poésie (deux anthologies de haïku chez Poésie/Gallimard), du théâtre (*L'Abeille* de Hideki Noda, *Ailleurs et maintenant* de Toshiki Okada, Espace 34).

Également romancière (*Le monastère de l'aube*, Albin Michel ; *Le cavalier au miroir*, L'Asiathèque) et essayiste (*Japon, l'empire de l'harmonie*, Nevicata), elle vient de publier *Un automne à Kyôto* chez Albin Michel.

## JULIA AZARETTO

Née à Buenos Aires en 1980, Julia Azaretto s'installe en France à l'âge de vingt ans pour faire des études de philosophie et, plus tard, de traduction littéraire. En 2011, elle participe à l'atelier français/espagnol de La Fabrique des traducteurs, organisée par ATLAS. Elle a traduit en espagnol *La Lengua de las humaredas* de Pierre-Albert Jourdan, recueil de fragments publié en 2008 chez Gog y Magog ; *Anacaona* de Jean Métellus, pièce de théâtre écrite en vers, publiée aux éditions de l'Amandier ; et récemment *Contra las bestias* de Jacques Rebotier (co-édition franco-mexicaine Le Nouvel Attila/El Milagro) pièce qui sera créée en septembre 2018 à Mexico. Elle a également traduit en français le premier roman de Martín Felipe Castagnet, *Les Corps de l'été* (Meet-Verdier, 2012), ainsi que *Supermarket Spring*, recueil de poèmes de Pedro Mairal, publié en 2017 aux éditions l'atelier du tilde. Elle vient de publier dans la revue *Voix d'encre* un dossier consacré au poète argentin Joaquín O. Giannuzzi.

## FRÉDÉRIC BOYER

Écrivain, traducteur et éditeur, directeur des éditions P.O.L, Frédéric Boyer est né en 1961 à Cannes. Ancien élève de l'École Normale Supérieure à Paris, il a commencé par enseigner la littérature comparée à l'université et en prison. Plusieurs de ses textes ont été adaptés au théâtre. Depuis 1991, il a publié plus d'une trentaine de livres, romans (Prix du livre inter en 1993 pour *Des choses idiotes et douces*, éditions P.O.L), essais, poèmes ou traductions dont *Les aveux*, une nouvelle traduction des *Confessions* de saint Augustin (2008, P.O.L) qui reçoit le grand prix Jules Janin de la traduction de l'Académie française.

Son travail de traducteur l'amène notamment à revisiter de grands textes anciens comme *La chanson* de Roland (*Rappeler Roland*, 2013, P.O.L). Il a dirigé une nouvelle traduction de la Bible avec la participation d'auteurs contemporains, parue en 2001 (Bayard), avant de publier *Bible*, une sélection de récits fondateurs revisités avec le dessinateur Serge Bloch (octobre 2016, Bayard). Il a récemment fait paraître un nouveau roman, *Yeux noirs* (septembre 2016, P.O.L), et *Peut-être pas immortelle* (avril 2017, P.O.L).

## JÖRN CAMBRELENG

Venu du théâtre, il a notamment traduit pour la scène Friedrich Schiller, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Elfriede Jelinek, Andreas Marber, R. W. Fassbinder, et Anja Hilling. Un temps lecteur pour la radio France Culture, il a longtemps été un observateur attentif des écritures dramatiques contemporaines. Après avoir été en charge de l'École supérieure de

théâtre de Bordeaux-Aquitaine, il donne la priorité à son activité de traducteur (théâtre, roman, nouvelles et quelques essais de Walter Benjamin), puis se consacre à la cause de la traduction littéraire en dirigeant, depuis 2009, le Collège international des traducteurs littéraires (CITL) à Arles, et l'association ATLAS depuis 2014. Il y développe une vie littéraire ouverte au public ainsi qu'une politique de partenariats internationaux et de professionnalisation de jeunes traducteurs.

### LISE CHAPUIS

Docteur en littérature française et comparée. A enseigné en lycée et à l'université. Attentive aux voix originales de la création littéraire italienne contemporaine, elle en présente quelques-unes dans la collection "Selva selvaggia" aux éditions L'Arbre vengeur.

Membre de l'ATLF et d'ATLAS, attachée à la transmission et au partage de pratiques et d'expériences, elle anime régulièrement des ateliers de traduction en lycée.

Parmi les auteurs traduits : récemment Giosuè Calaciura et J.R. Wilcock, et aussi Antonio Tabucchi, Giorgio Manganeli, Marco Lodoli, Rosa Matteucci, Beatrice Masini...

### EMMANUEL DAUMAS

Formé au jeu d'acteur au Conservatoire de Marseille puis à l'Ensatt de Lyon, Emmanuel Dumas joue ensuite principalement dans des mises en scène de Laurent Pelly (*Le Voyage de monsieur Perrichon* de Labiche, *Le Roi nu* d'Evguéni Schwartz, *Foi, amour et espérance* d'Ödön von Horváth, *Le Songe* de Strindberg, *Une visite inopportune* de Copi, *Macbeth* de Shakespeare, *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi). Agathe Mélinand le met en scène dans sa pièce Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique* ainsi que dans *Short Stories* de Tennessee Williams. Il se produit avec le groupe ildi ! eldi, Radha Vali, Gwenaél Morin ou Christian Benedetti.

En tant que metteur en scène, dès 1999 il monte de nombreuses pièces : *Les Femmes savantes* de Molière, *L'Île des esclaves* de Marivaux (Théâtre Kantor, reprise aux Nuits de Fourvière et à la Scène nationale d'Aubusson), *L'Échange* de Paul Claudel (Nuits de Fourvière, reprise au Théâtre du Point du Jour), *Pulsion* de Kroetz (Théâtre de l'Élysée à Lyon avec le Collectif ildi ! eldi), *La Montée de l'insignifiance* de Castoradis (CDN des Alpes à Grenoble), *Les Vagues* de Virginia Woolf pour les élèves de l'Ensatt, *La Tour de la défense* de Copi (Théâtre des Ateliers à Lyon)...

Au Théâtre du Rond-Point, il a mis en scène *Anna*, un spectacle de théâtre musical pop d'après Serge Gainsbourg et *L'Impardonnable Revue pathétique et dégradante de Monsieur Fau* de Michel Fau. Il a présenté à Cotonou au Bénin, *Les Enfants* d'Edward Bond et *Les Nègres* de Jean Genet, à Istanbul en Turquie, *La Chose à quatre pattes* de Ersin Karhaliloglu. En septembre, *L'Heureux stratagème* est sa troisième mise en scène à la Comédie-Française avec qui il a créé *La Pluie d'été* de Marguerite Duras au Théâtre du Vieux-Colombier (2011) et *Candide* de Voltaire au Studio-Théâtre (2013).

### LYDIA DAVIS

Nouvelliste, romancière, professeur d'écriture créative à New York et traductrice, Lydia Davis a traduit de nombreux auteurs français : Vivant Denon, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Michel Butor, Pierre Jean Jouve, Michel Leiris, Michel Foucault, ou Maurice Blanchot.

En 2014, elle a publié le recueil de nouvelles *Can't and Won't* (Farrar, Straus & Giroux). Parmi ses traductions : *Letters To His Neighbor* de Marcel Proust (New Directions, 2017), *The Rules of the Game*, volume 3 : *Fibrils* de Michel Leiris (Yale University Press, 2017) ainsi que *Swann's Way* de Marcel Proust (Viking Penguin, 2003) et *Madame Bovary* (Viking Penguin, 2010) de Gustave Flaubert, toutes deux récompensées par le prix French-American Foundation's Annual Translation. Elle a été nommée chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 1999 et lauréate du Man Booker Prize en 2013.

Elle traduit actuellement de l'allemand une sélection de chroniques de l'écrivain suisse Peter Bichsel.

### JULIETTE DE LA CRUZ

Après des études d'anglais et d'espagnol, Juliette De La Cruz se spécialise dans la traduction audiovisuelle. Elle travaille depuis 2009 dans ce secteur, essentiellement en doublage et en sous-titrage. Elle travaille régulièrement sur des séries pour la plupart des chaînes françaises (*The Magicians*, pour SyFy, *The State*, pour Canal +, *L'Inspecteur Barnaby*, pour France Télévision, *Riviera*, pour SFR...), sur des téléfilms pour TF1 et M6 et sur des sorties cinéma (*The Darkest Minds: Rébellion*, pour Fox, *Sinister II*, pour Wild Bunch). Elle est aussi très investie dans l'ATAA, association qui réunit des professionnels de la traduction audiovisuelle, organise entre autres les Prix ATAA cinéma et séries et divers événements sur leurs métiers.

## DOMINIQUE DEFERT

C'est en découvrant ses nouvelles que Gérard Klein, directeur de la collection " Ailleurs et Demain " chez Robert Laffont, lui a proposé d'intégrer son équipe de traducteurs.

Il a commencé par traduire des romans de science-fiction : Arthur Clarke, Philippe. K. Dick, Keith Roberts, puis est passé au policier et au thriller (Robert Ludlum, John Grisham, Patricia Cornwell), avec des incursions dans le fantastique (Stephen King, Dean Koontz, Stephenie Meyer). Il a traduit les derniers Dan Brown depuis *Forteresse digitale*, et les opus *Grey* et *Darker* de la série *Cinquante nuances de Grey*. Il vient de co-traduire le dernier James Patterson / Bill Clinton, *Le Président a disparu*.

Il a traduit des biographies, dont *Steve Jobs* de W. Isaacson et, en littérature générale, notamment Anthony Marra (*Une Constellation de phénomènes vitaux* – Prix des lectrices ELLE).

Il anime des conférences et des master class de traduction, (ENS – Cachan, ISTI – Bruxelles et universités Paris, Lille, Mulhouse, Strasbourg).

Publications : *Farandole* (nouvelle in *Superfuturs*, coll. présence du futur, Denoël, 1984) ; *Traduire pour le grand public* (revue Parallèles-Université de Genève, 2014).

## AGNÈS DESARTHE

Normalienne et agrégée d'anglais, elle est l'auteur d'une trentaine de livres pour la jeunesse, de dix romans, d'un essai sur Virginia Woolf en collaboration avec Geneviève Brisac, et d'un récit consacré au double portrait de son grand-père et du pédagogue Janusz Korczak.

Elle est aussi la traductrice de Lois Lowry, Anne Fine, Cynthia Ozick, Jay McInerney et Virginia Woolf.

Elle a remporté le prix du Livre Inter en 1996 pour son roman *Un secret sans importance*. Elle est également lauréate des prix de traduction Maurice-Edgar Coindreau et Laure-Bataillon, reçus en 2007 pour sa traduction du roman de Cynthia Ozick intitulé *Les Papiers de Puttermesser*. Derniers ouvrages parus : *Ce qui est arrivé aux Kempinski* (L'Olivier, 2014) ; *Ce cœur changeant* (L'Olivier, 2015) pour lequel elle a obtenu le prix littéraire du Monde 2015, *Le Roi René - René Ureger par Agnès Desarthe* (Odile Jacob, 2016) ; *Le Monde selon Ferrintek* (Folio Cadet, Gallimard, 2018), *La chance de leur vie* (L'Olivier, 2018).

## PATRICIA DUEZ

Après des études d'économie, travaille durant une dizaine d'années comme chargée de mission sur la conception et la programmation du parc de la Villette et de la cité de la Musique, puis comme chef de projet dans une agence de scénographie d'expositions. Bifurque ensuite vers le documentaire (écriture et développement de plusieurs projets de films), avant de prendre la voie de l'édition, au début des années 2000, en travaillant auprès de Bernard Wallet aux éditions Verticales.

Aujourd'hui, collabore avec diverses maisons d'édition (L'Olivier, Le Seuil, Flammarion, Stock, Buchet/Chastel...), aussi bien en littérature française qu'étrangère, en tant qu'éditrice free-lance, préparatrice de texte et relectrice de traductions. À cela s'ajoute, entre 2008 et 2014, la traduction pour les éditions des Grandes Personnes de plusieurs romans pour la jeunesse de Mary Hopper et Sonya Harnett.

## MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Professeur émérite de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 où elle a été directrice d'UER et directrice de l'Ecole doctorale de Littérature française et comparée, Marie-Madeleine Fragonard est spécialiste de la littérature religieuse et polémique du XVI<sup>e</sup> siècle.

Après un Doctorat d'Etat sur La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression, elle a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels des éditions critiques (Etienne Pasquier, Palissy, Pontus de Tyard) puis l'essai *Variations sur la grâce et l'impuissance de la parole*. Tome 2 (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011).

Elle a dirigé quelques années les revues *Albineana* et *Nouvelle revue du XVI<sup>e</sup> siècle* et présidé la Société Française d'Etude du XVI<sup>e</sup> siècle de 1998 à 2005.

## ISABELLE FRUCHART

Elle apprend dès l'enfance la musique en famille, piano contrebasse chant.

Après un DEA sur Claudel et une formation de comédienne au Studio Ange Magnetic, elle crée une compagnie dans laquelle elle joue et co-écrit plusieurs spectacles pendant sept ans.

Elle chante dans un quatuor vocal, joue dans un cirque en allemand, pratique la magie mentale dans des numéros de cabaret, et s'engage dans des performances sur les violences faites aux femmes.

Elle publie deux pièces : *Le commandement de la louve*, histoire d'un reporter et d'une sage-femme tchétchène, et *Journal de ma nouvelle oreille*, histoire de sa renaissance au monde sonore.

Ainsi qu'un essai : *Mise au monde*, sur le traitement de l'accouchement dans les romans, fruit de sa résidence dans la maison de naissance des Bluets à Paris, de même que *La Bascule du bassin*, pièce dont elle prépare la mise en scène pour fin 2019.

### 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.

Actuellement présidente de l'ATLF (Association des traducteurs littéraires de France), 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).

### ANNA GIBSON

Née en 1963 à Lisbonne, philosophe de formation, Anna Gibson exerce à plein temps le métier de traductrice littéraire de l'anglais et du suédois. Elle a traduit notamment Colm Tóibín, Aldo Leopold, Göran Rosenberg, Monika Fagerholm, Klas Östergren, Agneta Pleijel et Henning Mankell.

### SIMON GOUBERT

Né en 1960, Simon Goubert mène depuis 1979 une carrière de batteur de jazz pendant laquelle il a été appelé à jouer entre autres avec Steve Grossman, Joachim Kühn, François Janneau, Philip Catherine, Joëlle Léandre, Dave Liebman, Didier Levallet, Martial Solal... et à jouer les claviers dans les groupes de Christian Vander, Magma et Offering.

Tout en menant une carrière de leader (6 albums sous son nom) ou de co-leader (African Jazz Roots avec A. Cissoko, BFG avec E. Bex et G. Ferris, DAG avec S. Domancich et J-J. Avenel, ou Welcome avec C. Vander), on le voit aux côtés de Sophia Domancich ou de François Corneloup. Simon Goubert a été le premier batteur (et le seul jusqu'à présent) à recevoir le Prix Django Reinhardt de l'Académie du Jazz en décembre 1996.

### KARIN GUNDERSEN

Karin Gundersen, née en 1944, est professeure titulaire de littérature française à l'Université d'Oslo depuis 1983. Dans cette même université, elle a soutenu sa thèse de doctorat d'état sur Gérard de Nerval en 1980. Elle a publié plusieurs livres et une centaine d'articles en français, norvégien, anglais, suédois et danois sur Nerval, Stendhal, Proust, Sartre, Barthes, Derrida (entre autres), et sur la théorie et l'esthétique du roman ainsi que la théorie de la traduction. Traductrice, elle est lauréate de plusieurs prix et a été nommée Officier des Palmes Académiques en 1996 pour ses travaux sur et traductions de Stendhal.

Parmi ses traductions, les plus importantes sont *Sylvie* et *Aurélia* de Nerval ; *La Chartreuse de Parme*, *De l'Amour, Le Rouge et le Noir*, *Vie de Henry Brulard* et *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal ; *Leçon inaugurale* de Roland Barthes ; un choix de textes classiques de Jacques Derrida ; et *last but not least*, une révision complète de l'ancienne traduction de Proust, *À la recherche du temps perdu*. Cette nouvelle version de la Recherche en norvégien a paru en sept volumes dont le premier en 2013 et les deux derniers en 2017.

### LUZIUS KELLER

Né en 1938. Études à Zurich, Genève et Florence. Assistant à Berlin (1966-68) ; professeur à Zurich (1970-2003) ; professeur invité à Paris (1997). Publications du xvi<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle. Éditeur (partiellement traducteur) des œuvres de Proust en allemand (14 vol.). Cf. *Piranèse et les romantiques français* (Paris, José Corti, 1966). *Marcel Proust sur les Alpes* (Genève, éditions Zoé, 2003) ; *Marcel Proust. La fabrique de Combray* (Genève, éditions Zoé, 2006) ; *Marcel Proust Enzyklopädie* (éd. Par L.K., Hambourg, Hoffmann und Campe, 2009) ; *Quarta lingua quadropohon* (traductions de poèmes réto-romanches) 2011 et 2018 ; *Proust et l'Alphabet* (Genève, éditions Zoé, 2012) ; *Modern and Contemporary Swiss Poetry* (Dalkey Archive Press, 2012) ; *Proust 1913* (Hambourg, Hoffmann und Campe, 2013). *Lire, traduire, éditer Proust* (Classiques Garnier, Paris, 2016).

Et encore une traduction : Pierre Chappuis, *Pleines marges*, traduit vers l'italien par Marisa Keller-Ottaviano (*Margini pregni*), vers le vallader (réto-romanche) par Rut Plouda (*Sün üna pagina alba*) et vers l'allemand par Luzius Keller, *Erfüllte Ränder* (Lausanne, éditions d'en bas, 2017).

## ÉTIENNE KLEIN

Né en 1958, Étienne Klein est physicien, directeur de recherches au CEA et docteur en philosophie des sciences. Il dirige le Laboratoire de Recherche sur les Sciences de la Matière du CEA (LARSIM).

Il a participé à divers grands projets, en particulier la mise au point du procédé de séparation isotopique par laser, à la construction d'un accélérateur à cavités supraconductrices, et à la conception du grand collisionneur de particules européen, le LHC.

Il enseigne la philosophie des sciences à l'École Centrale de Paris. Auteur de nombreux ouvrages et lauréat de plusieurs prix, il est membre de l'Académie des Technologies.

Il anime tous les samedis (à 16h) une émission sur France-Culture, "La conversation scientifique".

Il a écrit plusieurs ouvrages de réflexion sur la physique, notamment sur la question du temps.

Il a récemment publié *Matière à contredire, Essai de philo-physique* (Les éditions de l'Observatoire, 2018) et *Le Pays qu'habitait Albert Einstein* (Actes sud, 2016).

## JOSÉE KAMOUN

Née sur l'autre rive de la Méditerranée, à Tunis, elle a vécu à Paris puis Rouen pour arriver à Marseille à l'âge de sept ans. Elle y a fait ses études secondaires au lycée Périer, puis est "montée à Paris" où elle vit depuis.

Études supérieures à la Sorbonne (agrégation d'anglais, doctorat de littérature - sur Henry James, "Langages et représentation dans quatre romans" - et entre les deux un pas de côté : une licence d'anthropologie sociale qui lui a permis de se décentrer un peu plus et une première année de DEUG de japonais). Elle a enseigné la littérature anglaise dans les classes préparatoires littéraires au lycée Henri-IV et la littérature française sur des campus américains et elle traduit romans et essais anglophones depuis plus de trente ans - en tout une cinquantaine jusqu'ici - créature réversible par circonstances et par inclination.

Elle a eu et a toujours la chance de traduire de grands auteurs dont Philip Roth, Richard Ford, Jonathan Coe, Virginia Woolf, Bernard Malamud, Jack Kerouac ; sa retraduction de *1984* de George Orwell est parue chez Gallimard le 24 mai.

Bibliographie abrégée : Tous les romans et nouvelles de John Irving depuis *Un enfant de la balle* jusqu'à *Avenue des Mystères* (Seuil) ; les romans et essais de Philip Roth depuis *Pastorale américaine* jusqu'à *Un Homme* ; les romans, nouvelles et essais de Jonathan Coe depuis *La vie très privée de M Sim* (Gallimard) ; les romans et les « mémoires » de Richard Ford depuis *Canada* (L'Olivier).

Dernier coup de cœur en date pour Ceridwen Dewey, *Au Jardin des Fugitifs*, à paraître chez Héroïsme D'Ormesson.

Essais esthétiques : *Le Paysage et la Mémoire*, Simon Schama (Seuil) ; *Les Idoles de la Perversité*, Bram Dijkstra (Seuil) ; *La Voie blanche*, Edmund De Waal (Autrement).

## NATHALIE KOBLE

Nathalie Koble est maîtresse de conférences à l'École normale supérieure (Paris) et à l'École polytechnique (Palaiseau), où elle enseigne la langue française et la littérature du Moyen Âge. Ses travaux portent sur la mémoire inventive de la littérature médiévale (poésie et fictions) et sur la traduction et la pratique de la poésie.

Derniers livres parus : *Drôles de Valentines. La tradition poétique de la Saint-Valentin* - (Genève, Héros limite, 2016), avec Mireille Séguy, *Lais bretons. Marie de France et ses contemporains* (Paris, Champion, rééd. 2018) et *Jacques Roubaud médiéviste* - dir. (Paris, Champion, 2018).

## CLARA LE PICARD

Après un diplôme des Arts décoratifs de Paris section scénographie, Clara Le Picard soigne tout autant le fond que la forme, portant une attention particulière aux objets dont elle fait de véritables partenaires de jeu. Partisane d'un théâtre tout terrain, elle conçoit aussi bien des pièces pour plateaux de théâtre que des opus plus légers, capables d'investir appartements, entreprises, écoles ou tout autre espace socio-culturel.

Elle a été en tournée en France de janvier à mai 2017 avec *De l'imagination*, spectacle musical créé au Festival In d'Avignon 2016. En 2017-2018, elle a créé "UJSRA", jeu de société sur les arts à faire en public. Dans le cadre de sa résidence à la Ménagerie de verre, elle a mené un chantier sur la Silver Factory d'Andy Warhol.

## HERVÉ LE TELLIER

Entré à l'Oulipo en 1992, Hervé Le Tellier a publié ses deux premiers ouvrages (*Sonates de Bar* et *le Voleur de nostalgie*), chez l'éditeur Seghers quand Paul Fournel en était le directeur. Ses trois derniers romans parus explorent les thèmes du sentiment amoureux. *Je m'attache*

*très facilement*, proche de l'autofiction distanciée, s'intéresse au fantasme amoureux, *Assez parlé d'amour*, à l'ambivalence du désir, *Eléctrico W*, paru en 2011, à l'impossible retour.

Beaucoup de ses travaux de nature oulipienne se situent dans le domaine du texte court, voire du fragment, et s'apparentent à la série construite autour d'une contrainte (parfois cachée). C'est le cas, entre autres, de *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable*, de *Joconde jusqu'à cent*, ou de *La Chapelle Sextine*. Ce dernier ouvrage, tout comme le recueil de poésie *Les opossums célèbres* est illustré par Xavier Gorce, son comparse au *Monde.fr*, où, depuis début 2002, il écrit un billet quotidien pour la micro-édition matinale du journal, la "check-list", réservée aux abonnés.

Collaborateur de l'émission de France-Culture "Les Papous dans la tête", il est l'un des membres fondateurs des Amis de Jean-Baptiste Botul (1896-1947). Docteur en linguistique, auteur d'un essai sur l'esthétique de l'Oulipo, il enseigne également le journalisme à Paris III et les pratiques rédactionnelles à Paris V.

Sa "traduction" des *Contes liquides* de Jaime Montestrela a reçu en 2013 le Grand prix de l'Humour noir.

Son dernier livre, *Moi et François Mitterrand* prend la forme d'une conférence et raconte l'histoire de la relation épistolaire entre le narrateur et l'ancien président de la République.

### DAVID LESCOT

Auteur, metteur en scène et musicien, David Lescot cherche à créer des formes impures où son écriture se mêle à la musique, le chant, la danse, et toutes sortes de documents authentiques ou poétiques.

Parmi ses dernières créations : *Ceux qui restent* (2014), *Les Glaciers grondants* (2015), *Portrait de Ludmilla en Nina Simone* (2017), *Les Ondes magnétiques* (2018, Comédie-Française) pour lequel il remporte le Prix de la critique de la meilleure création en Langue française.

Il met en scène plusieurs opéras, de Mozart, Haydn, Stravinsky, et prépare une création avec le compositeur Gérard Pesson en 2019 (*Trois Contes*, opéra de Lille).

Il travaille actuellement à l'écriture et à la composition d'une comédie musicale intitulée *Une Femme se déplace*, qui sera créée en 2019 à Montpellier, au Festival du Printemps des comédiens.

Il est associé avec le Théâtre de la Ville, La Filature à Mulhouse, le Théâtre de Villefranche-sur-Saône. Ses textes sont traduits et joués à l'étranger dans de nombreuses langues et publiés aux Editions Actes Sud-Papiers.

### CATHERINE MAZODIER & FRÉDÉRIQUE LAB

Linguistes et anglicistes, Catherine Mazodier et Frédérique Lab se sont rencontrées en enseignant la linguistique et la traduction en tant que maîtres de conférences à Charles-V, l'UFR d'études anglophones de l'Université Paris Diderot.

**Catherine Mazodier** fait un travail de recherche centré sur la détermination nominale en anglais et sur les traces linguistiques de la construction du point de vue dans la narration. Pendant les heures creuses, elle vit sa vie comme tout le monde, oublie d'acheter le pain, fait du chant et écrit des poèmes publiés dans la collection "le Vol de la Langue", au Studio de l'Anaphore, créé par Frédérique Lab.

**Frédérique Lab** a écrit et édité plusieurs essais et textes poétiques, dont certains ont été mis en musique et en scène, et poursuit ses activités d'auteure dans la cité de La Rochelle. Elle a publié plusieurs articles consacrés à la question des temps :

- sur l'usage du 'présent' en français : "Les temps perdus. Traumatisme et (dés)-organisation temporelle d'un récit", in *Résister et Vivre*, Actes du Colloque de Cerisy (juillet 2008) – éd. A. Gutmann, Paris, Ophrys, 2010.

- sur Flaubert et ses traductions en anglais : "Itinéraire d'un style", in *Linguistique Contrastive*, numéro spécial – mélanges offerts à Jacqueline Guillemin-Flescher – Paris, Ophrys, 2005.

### MAYA MICHALON

D'abord coordinatrice d'associations culturelles (Libraires du Sud, Croq'livres), elle anime aujourd'hui des rencontres littéraires, notamment pour Les Correspondances de Manosque, la Fête du livre de Bron ou le festival Grains de sel à Aubagne.

En 2017, elle a rejoint l'équipe éditoriale de L'École des loisirs.

Elle vit dans les Alpes-de-Haute-Provence.

### ANNE MICHEL

Après une maîtrise à la Sorbonne, Paris IV, et un PhD à CUNY, New York, en littérature comparée, Anne Michel entre dans l'édition, d'abord chez Calmann-Lévy, dans le domaine étranger auprès de Nina Salter, puis chez Albin Michel Jeunesse, où elle crée la liste WIZ

pour les jeunes adultes. Elle dirige ensuite le département de littérature étrangère des Presses de la Cité avant de devenir, depuis 2010, la directrice du département étranger des éditions Albin Michel.

Elle s'occupe aussi bien de grands auteurs littéraires comme Alan Hollinghurst ou Christoph Ransmayr, que des auteurs best-sellers, comme Mary Higgins Clark, Stephen King ou Yuval Harari.

### JEAN-PIERRE MINAUDIER

Né en 1961, professeur d'histoire en classe préparatoire, mais aussi grand lecteur de littérature et de bande-dessinée et passionné de langues depuis sa plus tendre enfance.

A enseigné l'estonien à l'INALCO de 2003 à 2015, enseigne actuellement le basque à la Maison Basque de Paris. A publié de l'histoire (une histoire de la Colombie, une histoire de l'Estonie, une trentaine d'articles), des traductions (essentiellement de l'estonien, dont *L'Homme qui savait la langue des serpents* d'Andrus Kivirähk - Attila, 2013) et une introduction humoristique à la linguistique descriptive, *Poésie du gérondif* (Le Tripode, 2014).

Prépare actuellement, en collaboration avec Cyril Taffin de Tilques, une grammaire du basque unifié.

### MARGOT NGUYEN BÉRAUD

Après des études de lettres et d'histoire entre Lyon et Madrid, elle travaille un temps dans l'édition, puis se consacre à la traduction littéraire. Depuis 2014, elle a traduit les Espagnols Kiko Amat (*Tout ce qui fait BOUM*, 2015), José C. Vales (*Cabaret Biarritz*, 2017), Susana López Rubio (*Au rendez-vous des élégantes*, 2018) et Iván Repila (*Le Puits*, 2014 ; *Prélude à une guerre*, à paraître en 2019), les Argentins J. P. Zooney (*Te Quiero*, 2016), Iosi Havilio (*Petite fleur [jamais ne meurt]*, 2017) et Roberto Arlt (*Un crime presque parfait*, 2018), la Mexicaine Laïa Jufresa (*Umami*, 2016), la Colombienne Melba Escobar (*Le Salon de Beauté*, 2018), ainsi que la Venezuelienne María Eugenia Mayobre (*La Morsure de la Goyave*, à paraître l'an prochain).

Elle fait partie du conseil d'administration d'ATLAS depuis 2015 et anime régulièrement des ateliers de traduction pour tous.

### VÉRONIQUE PATTE

Née en Belgique, Véronique Patte a fait ses études à Toulouse et Paris. Elle a séjourné en URSS/Russie et en Pologne, où elle se rend régulièrement, et vit à Paris. Elle a enseigné la langue russe, la didactique des langues (Sorbonne), la traduction (Langues'O). Elle se consacre exclusivement à la traduction depuis une dizaine d'années, elle a traduit une cinquantaine d'ouvrages et s'intéresse particulièrement à la littérature contemporaine et à l'œuvre du grand écrivain-reporter polonais Ryszard Kapuściński dont elle a traduit pratiquement toute l'œuvre.

Ses traductions du polonais : *Toujours vers le sud*, de S. Mrozek (Les Éditions Noir sur Blanc, 2000) ; *Œuvres – Le Bush à la polonaise, La guerre du foot, Le Négus, Le Shah, D'une guerre l'autre, Imperium, Ébène, Mes voyages avec Hérodote* – de R. Kapuściński (Flammarion, 2014) ; *Les Colonies de vacances*, J. Korczak, Fabert 2017

Ses traductions du russe : *Saint-Pétersbourg*, de S. Volkov (Anatolia/ Rocher - cotraduction, 2003) ; *Roza*, de I. Sakhnovski (Gallimard, 2007) ; *La couleur de la guerre - Alkhan-Iourt*, de A. Babtchenko (Gallimard, 2009) ; *Le manteau à la martingale*, de M. Chichkine (Revue des belles-lettres, 2012) ; *La montagne du festin*, de A. Ganiceva (Gallimard, 2017).

### JULIO PREMAT

Professeur de littérature hispano-américaine à l'Université Paris 8 et membre senior de l'Institut Universitaire de France. Outre de nombreux articles consacrés aux littératures argentine et uruguayenne, Julio Premat a publié : *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), *Erase esta vez. Relatos de comienzo* (2017), *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades y resistencias en la literatura contemporánea* (2018) et *Borges* (2018). Il a dirigé l'édition des manuscrits de Juan José Saer (*Borradores inéditos*, quatre volumes, 2012-2015), et coordonné l'édition génétique et critique de deux romans de cet auteur dans la collection Archivos, *L'anniversaire* et *L'ancêtre* (2010).

Il préside le réseau interuniversitaire LIRICO en France et sa revue en ligne, *Cuadernos LIRICO* (<http://journals.openedition.org/lirico/>).

### SYLVAIN PRUDHOMME

Auteur d'une œuvre où la fiction voisine avec le reportage, Sylvain Prudhomme aime puiser

dans le réel, 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, où il vit aujourd'hui.

Né en 1979, il est l'auteur de plusieurs romans, notamment *Là, avait dit Bahi* (prix Louis Guilloux 2012), portrait d'un vieux camionneur algérien marqué par cinquante ans d'histoire de son pays ; *Les grands* (prix de la Porte Dorée, élu révélation française de l'année 2014 par le magazine Lire), odyssée d'un ancien guitariste culte dans une capitale d'Afrique de l'ouest contemporaine ; ou encore *Légende* (prix révélation SGDL 2016), qui revient sur les années 1980 dans le sud de la France. Ses reportages pour le journal *Le Tigre* ont été réunis dans deux ouvrages : *Africaine Queen* (Le Tigre, 2010) et *La vie dans les arbres* (2011). Il a également traduit l'essai *Décoloniser l'esprit*, de l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o (La Fabrique, 2011).

Tous ses livres sont publiés dans la collection L'arbalète, chez Gallimard.

#### **AMANDINE PY**

Arrivée à la traduction par effraction, lorsqu'on lui demanda de traduire un recueil de poèmes, Amandine Py n'a plus cessé de traduire depuis. Sa très ancienne passion de la littérature s'est doublée d'un intérêt professionnel pour la littérature contemporaine de l'aire hispanique. Après des études de lettres, de langue et de sciences politiques, elle a enseigné en lycée et en premier cycle universitaire.

Son parcours de traduction commence par la publication d'essais d'Eduardo Punset, suivi d'un ouvrage de Pablo Iglesias (*Les Arènes*).

Aux éditions Actes Sud, elle signe la traduction d'un roman de Juan Trejo, des romans noirs de Jorge Fernández Díaz, Carlos Salem, María Oruña et Sergio Olguín. Elle explore la veine du noir canarien avec l'œuvre d'Alexis Ravelo aux éditions Mirobole, et traduit le récit douloureux de la poétesse colombienne Piedad Bonnett pour les éditions Métailié.

#### **MARIE-MADELEINE RIGOPOULOS**

Après avoir été pendant 8 ans chroniqueuse littéraire sur France Inter (*Cosmopolitaine*), Marie-Madeleine Rigopoulos est aujourd'hui chroniqueuse littéraire pour le magazine culturel *Transfuge* et commissaire-adjointe du *Livre sur la Place à Nancy*.

Depuis plus de 10 ans, elle anime des débats dans de nombreux festivals (Étonnants voyageurs, Foire de Brive, Atlantide, Époques, Clameurs...).

Elle est par ailleurs la traductrice en français du roman grec *Eva* d'Ersi Sotiropoulos aux éditions Stock.

#### **JÜRGEN RITTE**

Jürgen Ritte, professeur de littérature allemande et d'études interculturelles à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, critique littéraire, éditeur, traducteur.

A notamment traduit (en allemand) des auteurs comme Pierre MacOrlan, Edmond Jabès, Parick Deville, Olivier Rolin, Marcel Bénabou, Hervé Le Tellier, Georges Perec... Récemment, il a publié, aux éditions Suhrkamp de Berlin, une édition critique de lettres de Marcel Proust.

Il est cofondateur et vice-président de la "Marcel Proust Gesellschaft" allemande et a dirigé un collectif sur Marcel Proust et la Grande Guerre (*Marcel Proust und er Erste Weltkrieg*, Berlin 2017). Jürgen Ritte est lauréat du Prix Eugen Helmlé de la traduction littéraire (2013).

#### **OLIVIER DE SOLMINIHAC**

A publié quatre romans aux éditions de l'Olivier, dont *L'Homme au fond* (2015), et une vingtaine de livres pour la jeunesse, parmi lesquels cette année *Les Étrangers*, coécrit avec Éric Pessan (*L'École des loisirs*), et *La Rivière*, illustré par Stéphane Poulin (Sarbacane).

Travaille depuis une quinzaine d'années pour différentes maisons d'édition, dont Stock (et notamment la collection "Bibliothèque cosmopolite"), les éditions de l'Olivier et l'École des loisirs. A accompagné l'établissement des traductions en français d'ouvrages d'Aaron Appelfeld, Raymond Carver, Paolo Cognetti, Alice Munro, Sofi Oksanen, Isaac Bashevis Singer. Administrateur de l'association Escales des Lettres dans le Nord-Pas-de-Calais, participe entre autres à la programmation de la manifestation Lettres nomades.

#### **RUTH VEGA FERNÁNDEZ**

Ruth Vega Fernández, née en 1977 aux Îles Canaries (Espagne), est une actrice suédoise.

Après des études à l'Ensatt sous la direction de Christophe Perton, Philippe Delaigue et Enzo Corman, elle rejoint la troupe du TNP (Théâtre national populaire) où elle travaille sous la direction de Christian Schiaretti pendant trois ans. Par la suite elle part pour la Suède où elle

tient des premiers rôles au théâtre ainsi qu'au cinéma. Depuis elle partage son temps entre les deux pays.

Au théâtre elle joue en 2016 dans *Bovary* de Tiago Rodrigues au Théâtre de la Bastille, en 2005 dans *Le Père*, mis en scène par Christian Schiaretti au Théâtre national populaire de Villeurbanne.

En 2013-2015, elle met en scène au théâtre de la Bastille avec Frank Verduyssen *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. En 2015, elle est nommée Meilleure actrice dans un second rôle pour *Gentlemen* à la 50<sup>e</sup> cérémonie des Guldbagge Awards.

### DELPHINE VALENTIN

Après des études littéraires, Delphine Valentin a d'abord travaillé comme secrétaire de rédaction d'*Autodafe*, la revue du Parlement international des écrivains, puis comme collaboratrice de Christian Bourgois. À partir de 2004, en free-lance, elle lit, corrige et édite des manuscrits pour diverses maisons (Actes Sud, Denoël, Rivages, etc.) et se lance dans la traduction. Depuis septembre 2017, elle donne des cours de traductologie à l'université Jean-Monnet (Saint-Étienne).

Elle a traduit de l'espagnol des œuvres de Guadalupe Nettel, Tomás González, Carlos Bernatek, Ricardo Menéndez Salmón, Eduardo Mendoza, Pedro Mairal, Sara Mesa...

### DOMINIQUE VITTOZ

Agrégée d'italien, maître de conférences en Langue et Littérature italienne à l'Université Lyon 3, elle enseigne vingt-six années et devient spécialiste des "hyper" contemporains italiens. Traductrice littéraire à plein temps depuis 2006, elle a traduit plus de 80 romans en une douzaine d'années.

Entrée en traduction avec Andrea Camilleri, dont il lui faut restituer la langue mêlant italien et sicilien, elle travaille la langue ancienne et les parlers locaux et, au fil des vingt-quatre livres de Camilleri qu'elle traduit, se fabrique peu à peu des grimoires personnels de franco-provençal. Ce travail de métissage linguistique se poursuit avec le Sarde Salvatore Niffò, le Vénitien Andrea Molesini et la romancière lombarde Laura Pariani, recourant dans ce dernier cas au parlanjhe, c'est-à-dire au poitevin-saintongeais. Recherches qui l'inscrivent dans une posture de créateur, et la pousse à oser d'autres paris de traduction comme dans *Dix*, d'Andrej Longo (2010), rendu en français uniquement en mots de moins de trois syllabes.

Elle reçoit le Prix Amédée Pichot en 2001 pour *La saison de la chasse* d'Andrea Camilleri, en 2009 le Prix de la Traduction de la région Rhône-Alpes, pour *Le survivant* d'Antonio Scurati et en 2008 le prix Cévennes auteur et traducteur du roman européen 2008 pour Sandro Veronesi, *Chaos calme*. Elle anime régulièrement des ateliers "Traducteur d'un jour" pour le grand public.

### GEORGES VOISSET

Médiéviste de formation, ancien professeur de littérature comparée, amoureux du Monde malais depuis plus de quarante ans, Georges Voisset a publié de nombreux recueils de traductions et d'essais sur les littératures traditionnelles et la poésie de l'Archipel. Il a créé en 2012 avec Jérôme Bouchaud, aujourd'hui directeur des éditions Jentayu, la revue et le site de *Pantun Sayang*. *Les Amis Francophones du Pantoun*, afin de promouvoir le genre le plus emblématique de la malayité poétique dans son authenticité et sa richesse - occultées en France par le succès du pantoun dit "de Hugo". Ses traductions, toujours provisoires, ont évolué au fil des décennies... Voir entre autres : *Pantouns malais*, Paris, La Différence, 1993 (Coll. Orphée) (bilingue) ; *Le Chant à Quatre mains. Pantouns et autres poèmes d'amour*, Paris, Association indonésienne Pasar Malam, 2010 (Coll. du Banian) (bilingue) ; *Le Trésor Malais. 250 Pantouns*, Kuala Lumpur, ITBM, 2015 (bilingue) ; *Les Centuries pantoun. 100 traducteurs, 100 pantouns*, 2017, sur le site Pantun Sayang (accès libre) ; *Sonorités pour adoucir le souci. Poésie traditionnelle de l'Archipel malais*, Paris, Gallimard / UNESCO, 1997 (Coll. des œuvres représentatives).

### SACHA ZILBERFARB

Sacha Zilberfarb est né et vit à Paris. Après avoir mené des études de littérature allemande, il a enseigné dix ans en région parisienne.

Il se consacre depuis 1999 à la traduction littéraire et en sciences humaines. Il a traduit notamment des ouvrages de la psychanalyste Helene Deutsch, du théoricien de l'art Konrad Fiedler, de la spécialiste de littérature allemande Irene Heidelberger-Leonard, des historiens de l'art Aby Warburg et Heinrich Wölfflin, du sociologue Hartmut Rosa, des romanciers Edgar Hilsenrath (en collaboration avec Jörg Stickan) et Benjamin Stein, de l'artiste Daniel Spoerri.

Dernières traductions publiées : Jürgen Kaube, *Max Weber, une vie entre les époques* (Maison

des Sciences de l'Homme, 2016) ; Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard* (Le Nouvel Attila, 2016) ; Hartmut Rosa, *Résonance* (La Découverte, 2018).

ANNEXE  
SOMMAIRES DES ACTES DES ASSISES  
DE 1984 À 2017

## PREMIÈRES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 1984

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon, présidente d'ATLAS et de l'ATLF
  - Allocution de Jean-Pierre Camoin, maire d'Arles
  - Allocution de Jean Gattegno, directeur du Livre et de la Lecture
  - Allocution d'Erik Arnoult, conseiller culturel auprès du président de la République
- Regards sur la traduction
- Le traducteur et la fonction du double, par Céline Zins.
  - Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1984

Le traducteur dans la société

- Table ronde sur le statut social du traducteur littéraire dans divers pays européens
- Les machines à traitement de textes, par Bernard de Fréminville

La traduction : désir, théorie, pratique

- Itinéraire d'une traduction, par Claire Cayron. – Débat

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 1984

Auteurs et traducteurs

- Table ronde sur Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens
- Table ronde sur D. M. Thomas : Écriture et traduction. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

## DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 8 NOVEMBRE 1985

Ouverture des Assises

- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Michel Pezet, président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Les collèges internationaux des traducteurs littéraires : l'exemple de Straelen, par Elmar Tophoven, président de l'Association du Collège européen des traducteurs de Straelen
- Table ronde "Les partis pris de traduction : la pratique implique-t-elle une théorie ?", animée par Hubert Nyssen, avec Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kassaï, Inès Oseki-Dépré, Marina Yaguello et Céline Zins
- La lettre de l'étranger : Remarques sur le concept de littéralité, par Inès Oseki-Dépré
- Traduction littérale ou littéraire, par Albert Bensoussan
- Interpréter Cortázar, entretien entre Laure Bataillon et Inès Oseki-Dépré

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 1985

- Table ronde "Claude Simon et ses traducteurs européens", animée par Lucien Dällenbach, avec Carl Gustav Bjurström, John Fletcher, Uffe Harder, Jukka Mannerkorpi, Guido Neri et Helmut Scheffel

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 1985

Ateliers de traduction

- Espagnol (Argentine) : Un problème de traduction : le dialogue dans le roman, animé par Albert Bensoussan
- Anglais : Le dialogue dans la traduction, animé par Michel Gresset
- Anglais (USA) : *The Color Purple* d'Alice Walker, animé par Mimi Perrin
- Espagnol : Góngora, de la traduction du poème à la traduction poétique, animé par Benito Pelegrin
- Anglais : Shakespeare, autour d'un sonnet, animé par Henri Meschonnic et François Xavier Jaujard
- La littérature enfantine, atelier animé par Odile Belkeddar et Suzanne Bukiet

– Table ronde animée par Jean-Pierre Armengaud sur deux auteurs grecs et leurs traducteurs français : Philippos Dracodaïdis et Michel Volkovitch, Costas Taktis et Jacques Lacarrière

QUATRIÈME JOURNÉE. LUNDI 11 NOVEMBRE 1985

Le traducteur dans la société

- Canada-Québec, par David Homel
- L'expérience du Canada francophone, par Jean-Paul Partensky
- Le statut du traducteur littéraire en France, par Françoise Cartano
- Pour un statut européen du traducteur littéraire, par Élisabeth Janvier. – Débat
- Concours ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

## TROISIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 1986

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution de Laure Bataillon
- Allocution de Jean Gattegno
- Présentation de Claude Esteban, par François Xavier Jaujard
- Le travail du traducteur : territoires, frontières et passages, par Claude Esteban. – Débat

DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1986

- Table ronde “Modes de pensée, modes d'expression : de l'arabe au français, du français à l'arabe”, animée par André Miquel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Medded, Sami-Ali et Anne Wade Minkowski
- Table ronde “*Les Exercices de style* de Raymond Queneau”, animée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Hemle, Jan Ivarson, Achilleos Kyriakidis et Barbara Wright

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1986

Ateliers de langues

- Langues romanes, animé par Albert Bensoussan
- Allemand, animé par Bernard Lortholary
- Anglais, animé par Michel Gresset
  
- Table ronde “La traduction littéraire : qui juge ?”, animée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard 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 Safranek

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 9 NOVEMBRE 1987

- Table ronde “L’informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires”, animée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiral, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Édith Ochs
- Prix ATLAS Junior
- Biobibliographies des intervenants

## CINQUIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1988

Ouverture des Assises

- Allocution de Jean-Pierre Camoin
- Allocution d’Anne Wade Minkowski
- La traduction de Dante, par Jacqueline Risset, présentée par Anne Wade Minkowski
- Remise du prix Nelly-Sachs, par François Xavier Jaujard
- Musique et poésie provençales, catalanes et gallego-portugaises, présentées par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot et Yves Rouquette

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 1988

- Traduire Freud : la langue, le style et la pensée
- Ouverture avec Pierre Cottet, Marc de Launay, Georges-Arthur Goldschmidt, Jean-Michel Rey et Céline Zins
- Table ronde animée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cottet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornelius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey et Céline Zins

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1988

- Table ronde ATLF “La traduction littéraire et les sciences humaines”, animée par Nicolas Cazelles et Georges Kassaï, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Pierre Lefebvre
- Table ronde “Tendances du roman portugais contemporain”, animée par Pierre Légglise-Costa, avec Augustina Bena Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge et José Saramago

Ateliers de langues

- Portugais, animé par Jacques Thiériot
- Italien (cinéma et roman), animé par Claude Nathalie Thomas
- Irlandais (Seamus Heaney), animé par Philippe Mikriammos
- Biobibliographies des intervenants
- Prix ATLAS Junior

## SIXIÈMES ASSISES

- Avant-propos, par Sylvère Monod

Traduire le théâtre

- Table ronde “Traduire, adapter, écrire”, animée par Jacques Thiériot, avec Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourdeuil et Bernard Lortholary
- Table ronde “Molière et ses traducteurs étrangers”, animée par Jean-Loup Rivière, avec Annie Brisset, Xavier Bru de Sala, Mikhaïl Donskoï, Heinz Schwarzinger, Maya Slater et Merlin Thomas

- Table ronde “Texte et théâtralité”, animée par Michel Bataillon, avec Anne-Françoise Benhamou, Jean-Michel Déprats, Patrice Pavis et Jean-François Peyret
- Débat sur “Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale”, animé par Jean-Michel Déprats, avec Jacques Boncompain, Christian Dupeyron, Jean-Pierre Engelbach, Huguette Hatem, Marie-Claire Pasquier, Rudolf Rach et Heinz Schwarzinger

#### Ateliers de langues

- Allemand (Georg Büchner), animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dort
- Allemand (Heiner Müller), animé par Jean 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 Gueorguieva, Tsutomu Iwasaki et Irina Mavrodin
- Hommage à Laure Bataillon : dédicace de la bibliothèque du CITL, par Albert Bensoussan

### DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 1990

- Table ronde “Retraire 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 Dracodaidis (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 Ismaïl Kadaré (albanais)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix ATLAS Junior
- Poèmes traduits des langues de l’ex-Yougoslavie, présentés par Mireille Robin et dits par Pierre Spadoni

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1993

Ateliers de langues

- Anglais (Afrique du Sud), animé par Jean Guiloineau
- Espagnol (Pérou), animé par Alfredo Bryce Echenique et Jean-Marie Saint-Lu
- Néerlandais, animé par Nadine Stabile et Adriaan Van Dis
- Turc, animé par Zühâl Türkkan et Nedim Gürsel
- Albanais, animé par Jusuf Vrioni et Ismaïl Kadaré
- Clôture solennelle des Dixièmes Assises
- “Traduction et langue parfaite”, conférence d’Umberto Eco
- Allocution de Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
- Biobibliographies des intervenants

## ONZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 1994

Ouverture des Assises

- Allocutions de Jean-Pierre Camoin, Giuseppe Vitiello (Conseil de l'Europe) et Jean Guiloineau
- “Traduire : relire, relier”, conférence inaugurale d'Édouard Glissant
- Table ronde “La traduction des auteurs de langue portugaise dans le monde”, animée par Michelle Giudicelli, avec Claire Cayron (Portugal, Brésil), Michel Laban (Cap-Vert, Angola), Alice Raillard (Brésil, Portugal), Jacques Thiériot (Brésil), avec la participation des écrivains : 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 Ghitescu (Roumanie), Dieter Hornig (Autriche), Michaela Jurovska (République slovaque), Simon Morales et Bernard Tissier (Espagne)
- Proclamation du prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et des prix ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1994

- Table ronde “Pour un contrat de commande de traduction d'une œuvre dramatique”, animée par Jean-Michel Déprats (maison Antoine-Vitez), avec Lily Denis, Patrice Montico et Karin Wackers

Ateliers de langues

- Anglais, animé par Pierre Furlan
- Allemand, animé par Philippe Ivernel et Dominique Tassel

Ateliers thématiques

- Les jeux de mots, animé par Liliane Hasson (espagnol) et Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Le langage amoureux, animé par André Gabastou (espagnol) et Jean Guiloineau (anglais)
- Annexe : contrats types
- Biobibliographies des intervenants

## DOUZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 10 NOVEMBRE 1995

Ouverture des Assises

- Allocutions de Michel Vauzelle, maire d'Arles, et de Jean Guiloineau
- “De ce qu'écrire est traduire”, conférence inaugurale de Paul Fournel
- Table ronde “Les traducteurs de Giono”, animée par Paule Constant avec Thomas Dobberkau (Allemagne), Maria V. Dobrodeeva (Russie), Jeanne Holierhoek (Pays-Bas), Ladislav Lapsansky (République slovaque), David Le Vay (Grande-Bretagne) et Isabel Sancho López (Espagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 1995

Ateliers de langues

- Italien, animé par Françoise Brun
- Swahili, animé par Jean-Pierre Richard

Ateliers thématiques

- Jean Giono traducteur de *Moby Dick*, animé par Marie-Claire Pasquier (anglais)
- Traduction de littérature pour la jeunesse, animé par Rose-Marie Vassallo-Villaneau (anglais)
- Les injures, animé par Héléne 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 Demanuelli
- Allemand, “Heine”, animé par Nicole Taubes
- Atelier d’écriture, animé par Michel Volkovitch
  
- “La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)”, conférence d’Hélène Henry
- Table ronde organisée en collaboration avec la maison Antoine-Vitez de Montpellier sur “La traduction des dialectes, patois et parlars populaires au théâtre”, animée par Jean-Michel Déprats, avec Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzinger et Karin Wackers-Espinosa
- Proclamation des prix

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE 1997

- Table ronde ATLF “Le juste prix d’une traduction”, animée par Françoise Cartano, avec Paul Bensimon, Peter Bergsma (Pays-Bas), Jean-Luc Giribone, Michel Marian, Christiane Montécot et Françoise Nyssen

Ateliers de langues

- Provençal, français, espagnol : “Mistral”, animé par Pilar Blanco García (Espagne)
- Questions de traduction mi’kmaq, animé par Danielle E. Cyr (Québec)
- Inuttit, animé par Louis-Jacques Dorais
- Hébreu, animé par Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs 1997
  
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 1996

## QUINZIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 13 NOVEMBRE 1998

- Allocutions de Paolo Toeschi, maire d’Arles, de Michel Vauzelle, président de la région Provence-Alpes-Côte d’Azur, et de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “Qu’est-ce qu’une traduction « relevante » ?”, conférence inaugurale de Jacques Derrida
- Table ronde “Les traducteurs de Jean Rouaud”, animée par Jean-Claude Lebrun avec la participation de Jean Rouaud, Anders Bodegard (Suède), Marianne Kaas (Pays-Bas), Hans Peter Lund (Danemark), Josef Winiger (Allemagne) et Barbara Wright (Grande-Bretagne)

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 14 NOVEMBRE 1998

Ateliers de langues

- Anglais : “Sous-titrage (fiction)”, animé par Brigitte Hansen
- Anglais : “Toni Morrison”, animé par Jean Guiloineau
- Allemand : “Theodor Fontane”, animé par Denise Modigliani et Erika Tophoven
- Italien : animé par Marilène Raiola
- Atelier d’écriture : animé par Pierre Furlan
  
- “Une lettre de Rilke à son traducteur”, conférence de Gerald Stieg
- Table ronde “Audiovisuel : traduire au fil des images”, animée par Rémy Lambrechts, avec Jacqueline Cohen, Paul Memmi, Didier Beaudet et Isabelle Zaborowski

– Proclamation des prix Halpérine-Kaminsky (SGDL), du prix Nelly-Sachs et du prix Gulbenkian de traduction de poésie portugaise

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1998

– Table ronde ATLF “Les conditions de travail du traducteur dans le domaine audiovisuel”, animée par Catherine Weinzorn, avec Valérie Julia, Emmanuel de Rengervé et Jean-Louis Sarthou

Ateliers de langues

- Espagnol : “Antonio Muñoz Molina”, animé par Philippe Bataillon
- Anglais (documentaire) : animé par Rémy Lambrechts
- Malayalam (Inde) : animé par Dominique Vitalyos
- Allemand : “Hugo von Hofmannsthal”, animé par Jean-Yves Masson

– Table ronde “Jacques Derrida et ses traducteurs”, avec Geoffrey Bennington (Grande-Bretagne), Vanghélis Bitsoris (Grèce), Peggy Kamuf (USA), Mikhaïl 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 Tatis-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 : Andréïev, 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 François 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, Zsuzsana Kiss, Volker Rauch et Eveline Van Hemert
- Présentation du Collège et rencontre avec les traducteurs en résidence animée par Claude Bleton

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 9 NOVEMBRE 2002

– “Les aides à la traduction”, table ronde animée par Geneviève Charpentier avec la participation de Claude Bleton, Michel Marian, Igor Navratil et Carol O’Sullivan

Ateliers de langues

- Poésie anglaise, Oscar Wilde : Françoise du Sorbier, Jean Guiloineau et Bernard Hoepffner
- Hébreu : Rosie Pinhas-Delpuech
- Poésie allemande contemporaine : François Mathieu
- Atelier d’écriture : Jean-Yves Pouilloux

- “Hommage à Claire Cayron”, présenté par Françoise Cartano
- “Traduction des écrivains de la Caraïbe anglophone”, table ronde animée par Christine Raguet avec la participation de Jean-Pierre Durix, Josine Monbet et Christine Pagnouille
- Proclamation des prix de traduction : prix Gulbenkian, prix Halpérine-Kaminsky, prix Nelly-Sachs, prix Amédée-Pichot de la Ville d’Arles, remise des prix du concours ATLAS Junior

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 10 NOVEMBRE 2002

– Table ronde ATLF “Carte blanche à la maison Antoine-Vitez”, animée par Jean-Michel Déprats

avec la participation de Michel Bataillon, Jean-Louis Besson, Cécile Hamon, François Mathieu et Laurent Muhleisen

Ateliers de langue

- Du français vers l'allemand : Josef Winiger
- Portugais : Alain Kéruzoré
- Persan : Mahchid Nownahali et Jaleh Kahnémouipour
- Atelier "Prix Nelly-Sachs" : Jean-Yves Masson

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2001

## VINGTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 7 NOVEMBRE 2003

- "Adonis, poète et traducteur de poésie", présenté par Anne Wade Minkowski et Jean-Yves Masson
- "Ezra Pound traducteur", conférence de Marie-Claire Pasquier

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE 2003

- Carte blanche à Saber Mansouri et Soumaya Mestiri, transmission de la philosophie grecque dans la culture arabe classique

Ateliers de langues

- D. H. Lawrence : Françoise du Sorbier
- *Othello* de Shakespeare : Danièle Laruelle
- Traduire la poésie arabe : Catherine Charruau et Mohamed El Amraoui
- Atelier d'écriture : Jean-Yves Pouilloux

- Célébration des Vingtièmes Assises, allocution de Sylvère Monod
- "À tout début il y a un commencement", conférence d'Hubert Nyssen
- "Sonallah Ibrahim et ses traducteurs", table ronde animée par Richard Jacquemond, avec Hartmut Fahndrich (Allemagne), Mary Saint Germain (USA), Marina Stagh (Suède) et Paola Viviani (Italie)
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2003

- Table ronde ATLF "Code des usages – droit de prêt", animée par Jacqueline Lahana, avec Yves Frémion (CPE), François Mathieu (ATLF)

Ateliers de langues

- Atelier Hölderlin : Sybille Muller
- Croate : Khedidja Mahdi-Bolfek
- Anglais : Bruno Gaurier, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Du français vers l'italien : Ena Marchi

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2002

## VINGT ET UNIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 12 NOVEMBRE 2004

- Allocution d'Hervé Schiavetti, maire d'Arles
- Allocution de Catherine Levraux, conseillère régionale
- Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS
- "Traduire en marchant", conférence de Jean-Pierre Lefebvre

- Table ronde “Retraduire *Ulysses*”, animée par Bernard Hoepffner, avec Jacques Aubert, Pascal Bataillard, Michel Cusin et Tiphaine Samoyault

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 13 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

- Traduire *Ulysses* de James Joyce : Tiphaine Samoyault
- Sécurité informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Tchèque : Xavier Galmiche

- “Philippe Jaccottet, poète et traducteur”, conférence de Jean-Louis Backès
- Table ronde “Villes et écrivains”, animée par Jürgen Ritte, avec Nicole Bary, William Desmond, Xavier Galmiche et Patrick Quillier
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 14 NOVEMBRE 2004

Ateliers de langues

- Allemand : Eryck de Rubercy, lauréat du prix Nelly-Sachs
- Écriture : Jacques Jouet
- Espagnol : Philippe Bataillon
- Les villes de Czeslaw Milosz : Marie Furman-Bouvard
- Portugais : Patrick Quillier

- Table ronde ATLF “Qui a la responsabilité d’une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni, avec Yves Coleman, Jacqueline Lahana, Joëlle Losfeld et Catherine Richard
- “Villes promises”, conférence d’Hélène Cixous
- “*Translating* Hélène Cixous”, par Beverley Bie Brahic
- “L’aventure de l’intraduisible”, par Monica Fiorini
- “Une Babel heureuse”, par Marta Segarra
- “Les îles”, par Sanja Bojanic
- “Traduire Cixous”, par Éric Prenowitz
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2003

## VINGT-DEUXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE 2005

– Allocution d’Hervé Schiavetti, maire d’Arles

- Allocution de Claire Antognazza, adjointe aux Affaires culturelles de la Ville d’Arles
- Allocution de Stéphanie Van Muysen, conseillère régionale
- Allocution de Marie-Claire Pasquier, présidente d’ATLAS
- “En toute violence”, conférence de Claro
- Table ronde “Antonin Artaud et la traduction”, animée par Camille Dumoulié, avec Olga Koustova, Jean-Paul Manganaro et Jonathan Pollock
- “Hommage à Michel Gresset”, avec Marie-Françoise Cachin, Françoise Cartano, Claire Gresset, Marie-Claire Pasquier et Marie-Claude Peugeot

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Espagnol : François Gaudry
- Russe : Hélène Henry
- Écriture : Jean Guiloineau
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce

- “Pasternak traducteur”, conférence de Michel Aucouturier
- “Carte blanche”, avec Catherine Dufflot, Liliane Giraudon et Angela Konrad
- Rencontre avec les jeunes traducteurs, animée par Olivier Mannoni
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2005

Ateliers de langues

- Allemand : Jörn Cambreleng
- Anglais (Grande-Bretagne) : Philippe Loubat-Delranc
- Italien : Françoise Liffra
- 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 Hélène Henry, présidente d’ATLAS

– “La musique comment dire”, conférence de Christian Doumet

– Table ronde “Traduire *Un soir au club* de Christian Gailly”, animée par Jean-Yves Pouilloux, avec Anders Bodegård, Maria Madalena Cruz Beja, Doris Heinemann et Georgia Zakopoulou

– Rencontre au Collège avec les jeunes traducteurs, par Françoise Cartano et Olivier Mannoni

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 11 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Russe-italien : Jacques Michaut-Paternò
- Anglais : Françoise du Sorbier
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce

– “Hommage à Sylvere Monod”, par Marie-Claire Pasquier

– “Surtitrage d’opéra”, avec Claire Jatosti, Heinz Schwarzingger, Mike Sens

– Rencontre avec Philippe Fénelon, compositeur, avec Jean-Yves Masson

– Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2006

Ateliers de langues

- Allemand : Philippe Marty
- Anglais : Jean-Michel Déprats et Lewis Furey
- Espagnol : Claude de Frayssinet
- Italien : Valérie Julia
- Persan : Charles-Henri de Fouchécour

– Table ronde ATLF “Traduction : de la prospection à la promotion”, animée par Olivier Mannoni, avec Corinne Atlan, Pierre Deshusses, Philippe Picquier et Aude Samarut

– Table ronde “La traduction entre son et sens”, animée par Patrick Quillier, avec Robert Davreu, Lucien Guérinel, Jannis Idomeneos et Stevan Kovacs Tickmayer

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2005

## VINGT-QUATRIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2007

– Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS

- “En quelle langue Dieu a-t-il dit « *Fiat lux* » ?”, conférence inaugurale par Maurice Olender
- Table ronde “Traduire Braudel”, animée par Paul Carmignani, avec Helena Beguivinová, Alicia Martorell Linares, Sian Reynolds et Peter Schöttler

#### DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2007

##### Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart
- Anglais : Mona de Pracontal
- Italien : Marguerite Pozzoli
- Informatique : Évelyne Châtelain et Jean-Luc Diharce
- Écriture : Frédéric Forte

- Table ronde “Traduire le texte historique”, animée par Antoine Cazé, avec Sophie Benech, Jacqueline Carnaud, Olivier Mannoni et Anne-Marie Ozanam
- Table ronde “Traduction et histoire culturelle”, animée par Peter France, avec Bernard Banoun, Yves Chevrel, Sylvie Le Moël, Jean-Yves Masson et Miguel-Angel Vega
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2007

##### Ateliers de langues

- Allemand : Bernard Banoun
- Anglais pour la jeunesse : Michel Laporte
- Espagnol : Philippe Bataillon
- Polonais : Isabelle Macor-Filarska
- Thaï : Jean-Michel Déprats

- Table ronde ATLF “La situation du traducteur en Europe”, animée par Olivier Mannoni, avec Anna Casassas, Martin De Haan, Holger Fock, Alena Lhotova et Ros Schwartz
- Conférence “Traduction et mondialisation de la fiction : l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud”, par Jean-Yves Mollier
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2006

## VINGT-CINQUIÈMES ASSISES

#### PREMIÈRE JOURNÉE, VENDREDI 7 NOVEMBRE 2008

- Allocution d'ouverture par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- “Lire en traduction”, conférence de Claude Mouchard
- Table ronde “Traduire, écrire”, animée par Nathalie Crom, avec Silvia Baron-Supervielle, Florence Delay et Claire Malroux

#### DEUXIÈME JOURNÉE, SAMEDI 8 NOVEMBRE 2008

##### Ateliers de langues

- Albanais : Fatos Kongoli / Agron Tufa, traductrice Anne-Marie Autissier
- Allemand (Autriche) : Josef Winkler / Rosemarie Poiarkov, traducteur Bernard Banoun
- Anglais (Canada) : Neil Bissoondath / Zoe Whittall, traductrice Laurence Kiefé
- Arabe (Égypte) : Gamal Ghitany / Ahmed Abo Khnegar, traducteurs Yves Gonzalez-Quijano et Khaled Osman
- Coréen : Ko Un / Ch'ôn Myônggwan, traducteurs Tai Qing et Patrick Maurus
- Espagnol (Guatemala) : Rodrigo Rey Rosa / Alan Mills, traducteurs François-Michel Durazzo, André Gabastou, Claude-Nathalie Thomas
- Polonais : Hanna Krall / Mariusz Szczygieł, traductrice Margot Carlier
- Portugais : Gonçalo M. Tavares, par Dominique Nédellec
- “Lidia Jorge, l'Europe et l'espace ou l'auteur, le traducteur et les idées reçues”, par Patrick Quillier
- Turc : Enis Batur / Yiğit Bener, traducteur Timour Muhidine
- Proclamation des prix de traduction

#### TROISIÈME JOURNÉE, DIMANCHE 9 NOVEMBRE 2008

- Table ronde ATLF “Qu'est-ce que la critique d'une traduction ?”, animée par Olivier Mannoni,

- avec Pierre Assouline, Antoine Cazé, Laurence Kiefé et Christine Raguet  
 – Rencontre “Traduire/écrire”, animée par Natalie Levisalles, avec Agnès Desarthe, Mathias Énard, Rosie Pinhas-Delpuech et Cathy Ytak  
 – Biobibliographies des intervenants  
 – Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2007

## VINGT-SIXIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 6 NOVEMBRE 2009

- Allocution d’ouverture par Hélène Henry, présidente d’ATLAS  
 – “Pour un éros grammairien”, conférence d’Alain Fleischer  
 – Table ronde “Traduire les libertins”, animée par Jean Sgard, avec Anders Bodegård, Terence Hale, Ilona Kovacs et Elena Morozova

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Allemand : Françoise Wuilmart  
 – Anglais (USA) : Marie-Claire Pasquier  
 – Arabe : Catherine Charruau  
 – Grec ancien : Daniel Loayza  
 – Portugais : Michelle Giudicelli  
 – Turc : Rosie Pinhas-Delpuech

- “Hommage à Henri Meschonnic”, par Patrick Quillier  
 – “Les filles d’Allah”, conférence de Nedim Gürsel  
 – Table ronde “Le texte érotique en traduction française”, animée par Jürgen Ritte avec Giovanni Clerico, Laurence Kiefé, Maryla Laurent et Éric Walbecq  
 – Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 2009

Ateliers de langues

- Anglais : Karine Reignier  
 – Chinois : Pierre Kaser  
 – Espagnol : Aline Schulman  
 – Hébreu : Laurence Sendrowicz  
 – Italien : Giovanni Clerico  
 – Latin : Danièle Robert

- Table ronde ATLF “Traduction/édition : état des lieux”, animée par Olivier Mannoni, avec Christian Cler, Susan Pickford et Martine Prosper  
 – Carte blanche à Leslie Kaplan  
 – Biobibliographies des intervenants  
 – Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2008

## VINGT-SEPTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 5 NOVEMBRE 2010

- Allocution d’ouverture, par Hélène Henry, présidente d’ATLAS  
 – *Je est-il moi ou un autre ?* conférence de Marina Yaguello  
 – Table ronde “Traduire l’épistolaire” animée par Christine Raguet, 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 Hoepffner
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE 2011

Ateliers de traduction

- Allemand : Nicole Taubes
- Anglais (USA) : Anne-Laure Tissut
- Italien : Michel Orcel
- Sanskrit : Philippe Benoît
- Table ronde ATLF "Tout ce que vous aimeriez savoir sur le numérique", animée par Olivier Mannoni, avec Évelyne Châtelain, Jean-Étienne Cohen-Séat, Geoffroy Pelletier et Camille de Toledo
- Table ronde "Traduire *La Disparition* de Georges Perec", animée par Camille Bloomfield, avec Valéri Kislov, John Lee, Vanda Mikšić, Marc Parayre et Shuichiro Shiotsuka

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2010

## VINGT-NEUVIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 9 NOVEMBRE 2012

- Allocution d'ouverture, par Hélène Henry, présidente d'ATLAS
- “Théâtre et politique”, conférence de Jean-Pierre Vincent
- Table ronde “Traduire les textes politiques”, animée par Marc de Launay, avec Olivier Bertrand, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Claude Zancarini
- Encres fraîches de l'atelier turc

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 10 NOVEMBRE 2012

Ateliers de traduction

- Allemand : Jean-Pierre Lefebvre
- Anglais (théâtre) : Séverine Magois
- Chinois : Emmanuelle Péchenart
- Espagnol (théâtre) : Christilla Vasserot

- Lecture-rencontre avec Boubacar Boris Diop, animée par Jörn Cambreleng, avec la participation de Sylvain Prudhomme
- Table ronde “Traduire *La Société du spectacle* de Guy Debord”, animée par Patrick Marcolini, avec Makoto Kinoshita (japonais), Mateusz Kwaterko (polonais), Donald Nicholson-Smith (anglais), Behrouz Safdari (persan)
- Perspectives numériques. *L'atelier du traducteur*, par Henry Colomer, Anne-Marie Marsaguet
- Présentation du site de *Translittérature* par Valérie Julia
- Proclamation des prix de traduction

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 11 NOVEMBRE 2012

Ateliers de traduction

- Anglais : Emmanuelle de Champs
- Danois (théâtre) : Catherine-Lise Dubost
- Espagnol : Aurélien Talbot
- Italien (théâtre) : Federica Martucci

- Table ronde ATLF “La place du traducteur dans le théâtre”, animée par Laurence Kiefé, avec Michel Bataillon, René Loyon, Séverine Magois, Laurence Sendrowicz
- Table ronde “Rencontre avec Valère Novarina et ses traducteurs”, animée par Bernard Hoepffner, avec Valère Novarina, Zsófia Rideg, Leopold von Verschuer, Ilana Zinguer

- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaires des *Actes des Assises* de 1984 à 2011

## TRENTIÈMES ASSISES

PREMIÈRE JOURNÉE, VENDREDI 8 NOVEMBRE 2013

- Allocution d'ouverture par Bernard Hoepffner, président d'ATLAS
- Nommer les mers ? Pas si simple... fausses évidences d'un écueil géographique, conférence de Philippe Pelletier
- Rencontre avec un livre léviathan : *Horcynus Orca* de Stefano D'Arrigo - Table ronde animée par Dominique Vittoz, avec Monique Baccelli, Benoît Virot et Antonio Werli

DEUXIÈME JOURNÉE, SAMEDI 9 NOVEMBRE 2013

Ateliers de traduction

- Espagnol : atelier spécial pour non-traducteurs, avec Marianne Millon
- Anglais : *Tout ce que j'ai trouvé sur la plage*, traduire Cynan Jones, avec Mona de Pracontal
- Espagnol : La mer en poésie, avec Claude Murcia
- Islandais : *Entre ciel et terre... la mer*, avec Éric Boury
- Italien : *Horcynus Orca* – la mer mue par les mots, avec Monique Baccelli et Antonio Werli
- Table ronde : Albert Camus : *La mer au plus près*, animée par Denise Brahimi, avec Anthony Aquilina (Malte), Ásdís R. Magnúsdóttir (Islande) et Denis Molcanov (République tchèque)
- Carte blanche : La couleur de la mer - Rencontre animée par Bernard 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 Kieffé, 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, Evaghelia 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

TROISIEME 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 Hœpffner et Aline Schulman
- Lecture par Valérie Bezaçon : *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 Reignier-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 Wismann, témoin des Assises

– Biobibliographies des intervenants

– Annexe : *Sommaires des Actes des Assises* de 1984 à 2014

## TRENTE-TROISIÈMES ASSISES

### PREMIÈRE JOURNÉE VENDREDI 11 NOVEMBRE 2016

- Allocution d’ouverture par Santiago Artozqui, président d’ATLAS
- “Traduire l’orature en écriture”, conférence de Souleymane Bachir Diagne
- “Pour un imaginaire hétérologue”, conférence de Myriam Suchet
- Proclamantion des prix de traduction

### DEUXIÈME JOURNÉE SAMEDI 12 NOVEMBRE 2016

#### Ateliers de traduction

- Anglais (Népal) : *Poèmes de l’Himalaya*, traduire Yuyutsu R. D. Sharma, avec Camille Bloomfield
- Anglais (Papouasie-Nouvelle-Guinée) : *Maiba*, traduire Russell Soaba, avec Mireille Vignol
- Arabe (Égypte) : *Gogbrafia badila (Géographie alternative)*, traduire Iman Mersal, avec Richard Jacquemond
- Italien (Sicile) : Traduire l’autobiographie de Vincenzo Rabito (deuxième version), avec Laura Brignon

#### Traducteur d’un jour : ateliers pour non-professionnels

– Italien (Sardaigne) : *La Légende de Redenta Tiria*, traduire Salvatore Niffoi, avec Dominique Vittoz

– “*Enfants de Shakespeare, enfants de minuit*” : *poétique de l’anglais depuis 1981*, carte blanche à Claire Joubert

– “English in progress”, table ronde animée par Maya Michalon, avec Ludivine Bouton-Kelly, Jean-Pierre Richard et Dominique Vitalyos

– “Dialogue autour de *Partition rouge*”, Jacques Roubaud et Florence Delay en dialogue avec Maya Michalon

### 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
- Espagnol (Guinée équatoriale) : *Matinga, sangre en la selva*, traduire Joaquín Mbomio Bacheng, avec Annelise Oriot
- Provençal : *Le Poème du Rhône*, traduire Frédéric Mistral, avec Claude Guerre
- Russe (Sibérie, teinté de tchouktche) : *L'Étrangère aux yeux bleux*, traduire Youri Rytkhèou, avec Yves Gauthier
  
- “Traduire dans les pays du Maghreb”, table ronde professionnelle de l’ATLF, animée par Richard Jacquemond avec la participation de Mohamed-Sghir Janjar, Walid Soliman et Lotfi Nia
  
- *Encres fraîches* de l’atelier français-japonais de la Fabrique des traducteurs
  
- “Le français, butin de guerre ?”, table ronde animée par Hédi Kaddour, avec Regina Keil-Sagawe, Yasmina Melaouah et Frank Wynne
  
- Clôture : “Conférence clôturale” par Jacques Bonnaffé, grand témoin des Assises
  
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaire des *Actes des Assises* de 1984 à 2015

## TRENTE-QUATRIÈMES ASSISES

#### PREMIÈRE JOURNÉE, VENDREDI 10 NOVEMBRE 2017

- Allocution d’ouverture, par Santiago Artozqui - président d’ATLAS
- Conférence inaugurale : « Traduire l’écart », par François Jullien
- Conférence : « Faut-il brûler les Belles Infidèles ? », par Jean-Yves Masson
- Proclamation des prix de traduction

#### DEUXIÈME JOURNÉE, SAMEDI 11 NOVEMBRE 2017

#### Ateliers de traduction

- Allemand : *August. Ein bürgerliches Puppentheaterspiel*, traduire Anne Weber, avec Corinna Gepner
- Anglais (Écosse) : *L’Accusé du Ross-shire*, traduire Graeme Macrae Burnet, avec Julie Sibony
- Anglais (États-Unis) : *L’Obsession de L.*, traduire Howard Norman, avec Mona de Pracontal
- Anglais (atelier Outranspo) : traduire les meilleurs tweets de Donald Trump, avec Lily Robert-Foley et Camille Bloomfield
- Chinois : Traduire Ling Yu, avec Esther Lin et Emmanuelle Péchenart
- Russe : *Eugène Oneguine*, traduire Alexandre Pouchkine, avec Bernard Kreise

#### « Traducteur d’un jour » : Atelier pour non-professionnels

- Espagnol : “La casada infiel” in *Romancero gitano*, traduire Federico García Lorca, avec Margot Nguyen Béraud
  
- Table ronde : « Et Dieu dit : traduire le sacré », animée par Dieter Hornig, avec Ali Benmakhlouf, Jean L’Hour et Jean-Pierre Winter
- Projection en avant-première du film documentaire *Des voix dans le cœur* réalisé par Henry Colomer
- Table ronde : « Autotraductions », animée par Maya Michalon, avec Boubacar Boris Diop, Jaroslav Melnik et Waciny Laredj

#### TROISIÈME JOURNÉE, DIMANCHE 12 NOVEMBRE 2017

- Table ronde professionnelle de l’ATLF : « Fidélités et infidélités contractuelles », animée par Corinna Gepner avec Damien Couet-Lannes, Agnès Fruman et Dominique Nédellec

#### Ateliers de traduction

- Espagnol : *La cadena del profeta*, traduire Luis Montero Manglano, avec Claude Bleton
- Espagnol (Colombie) : *Après et avant Dieu*, traduire Octavio Escobar Giraldo, avec Anne Proenza
- Hébreu : *Ce qui reste de nos vies*, traduire Zeruya Shalev, avec Laurence Sendrowiz
- Italien : *L'incantesimo della buffa*, traduire Silvana Grasso, avec Sophie Royère
- Portugais (Portugal et Brésil) : avec Dominique Nédellec

#### Atelier d'écriture

- « Sensations d'infidélité » : Exploration épistolaire, avec Isabelle Fruchart
- Table ronde : « Colombie : Mémoires infidèles », animée par Pascal Jourdana, avec Octavio Escobar Giraldo, Anne Proenza, William Ospina et Claude Bleton, et interprétée par Antonia Estrada
- Clôture : Isabelle Fruchart, grand témoin des Assises 2017
- Biobibliographies des intervenants
- Annexe : Sommaire des Actes des Assises de 1984 à 2016