

La préparation de cet ouvrage a été assurée  
par Claire Malroux, Anne Wade Minkowski,  
Philippe Cardinal et François Xavier Jaujard

TROISIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
EN ARLES

Illustration de couverture :

Delia Cugat

© Actes Sud, 1987

ISBN 2-86869-585-4

ACTES DES  
TROISIÈMES ASSISES  
DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1986)

avec la participation de :

JEAN GATTEGNO

JEAN-PIERRE CAMOIN

CLAUDE ESTEBAN

ADONIS

LAURE BATAILLON

ALES BERGER

FRANÇOISE CARTANO

PIERRE DUMAYET

MICHEL GRESSET

LUDWIG HARIG

JAN IVARSSON

DANILO KIS

BERNARD LORTHOLARY

ANDRÉ MIQUEL

JEAN-PIERRE SALGAS

ANNE WADE MINKOWSKI

GILLES BARBEDETTE

ALBERT BENSOUSSAN

PHILIPPE CARDINAL

TONY CARTANO

BERNARD GÉNIÈS

JEAN-PATRICK GUILLAUME

EUGEN HELMLE

F. X. JAUJARD

ACHILLEAS KYRIAKIDIS

ABDELWAHAB MEDDEB

JACQUES ROUBAUD

SAMI-ALI

BARBARA WRIGHT

ACTES  
SUD

ACTES SUD

HUBERT NYSSSEN EDITEUR

Sous le Haut Parrainage de  
Monsieur le Président de la République

COMITÉ ORGANISATEUR

Laure Bataillon  
Marie-Françoise Cachin  
Françoise Campo-Timal  
Anne Wade Minkowski

avec la collaboration à Paris de :  
Claude Brunet Moret  
Dorota Felman

et à Arles de :  
Nicole Blanchard-Thiers  
Jacqueline Rouger

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

Parmi les organismes publics et privés  
qui ont rendu ce colloque possible  
et nous ont apporté leur aide,  
nous tenons à remercier tout spécialement :  
La Direction du Livre et de la Lecture,  
la Ville d'Arles,  
le Conseil régional Provence/Alpes/Côte d'Azur,  
le Centre national des Lettres,  
le service des Affaires internationales  
du ministère de la Culture et de la Communication,  
le ministère des Affaires étrangères,  
l'Institut du Monde arabe,  
la Direction régionale des Affaires culturelles  
de Provence/Alpes/Côte d'Azur,  
le Crédit agricole d'Arles,  
le Conseil général des Bouches-du-Rhône,  
le British Council,  
les Editions Gallimard,  
les Editions Actes Sud,  
les Editions du Seuil,  
les Editions Sindbad,  
l'Association des Traducteurs littéraires de France.

*Moi, ce n'est pas un monde nouveau qu'on m'a  
donné pour le pétrir à ma fantaisie,*

*C'est un livre vivant que j'ai à étudier et le  
commandement que je désire ne s'acquiert que par  
la science,*

*Un Alcoran dont les lignes sont faites de ce rang  
de palmiers là-bas, de ces villes nacrées sur le bord  
de l'horizon comme un titre.*

PAUL CLAUDEL

*Le Soulier de satin* (version intégrale)  
Première journée, scène III



## TABLE

### PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 8 NOVEMBRE

#### *Ouverture des Assises*

Allocution de Jean-Pierre Camoin .....	13
Allocution de Laure Bataillon.....	16
Allocution de Jean Gattegno.....	20

#### *Le travail du traducteur : Territoires, frontières et passages*

Communication de Claude Esteban, présentée par François Xavier Jaujard .....	25
Débat .....	45

### DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 9 NOVEMBRE

#### *Modes de pensée, modes d'expression : De l'arabe au français, du français à l'arabe*

Table ronde présidée par André Miguel, avec Adonis, Philippe Cardinal, Jean-Patrick Guillaume, Abdelwahab Meddeb, Sami-Ali, Anne Wade Minkowski.....	59
Débat .....	88

#### *Les Exercices de style de Raymond Queneau*

Table ronde présidée par Jacques Roubaud, avec Ales Berger, Ludwig Harig, Eugen Helmle, Jan Ivarsson, Achilleas Kyriakidis, Barbara Wright .....	99
Débat .....	118

### TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 10 NOVEMBRE

#### *Ateliers : Humour et traduction — les jeux du langage*

Langues romanes, par Albert Bensoussan .....	129
Langue allemande, par Bernard Lortholary .....	132
Langue anglaise, par Michel Gresset .....	132



*La traduction littéraire : Qui juge ?*

Table ronde présidée par Françoise Cartano, avec Gilles Barbedette, Tony Cartano, Pierre Dumayet, Bernard Génies, Jean-Pierre Salgas .....	135
Débat .....	143
<i>Prix Atlas Junior</i> .....	155
Intervenants .....	156

## PREMIÈRE JOURNÉE



## OUVERTURE DES ASSISES

ALLOCUTION DE JEAN-PIERRE CAMOIN  
maire d'Arles

Monsieur le Sous-Préfet,  
Monsieur le Directeur du Livre,  
Madame la Présidente,  
Monsieur le Conseiller régional représentant Monsieur  
le Président du Conseil régional,  
Monsieur le Conseiller général,  
Mon cher ami Elmar Tophoven,  
Monsieur José-Luis Moreno Lapefia, maire de Tارا-  
zona,  
Mes chers amis,

Je vous souhaite à tous la bienvenue dans cette salle d'honneur de la ville d'Arles pour ces troisièmes Assises de la Traduction littéraire.

En novembre 1984, nous étions quelques-uns, avec Hubert Nyssen, qui en fut l'initiateur, avec Mme Laure Bataillon et d'autres traducteurs, qui en furent les maîtres d'oeuvre, à penser, et surtout à croire à l'intérêt que pouvaient revêtir, à Arles, des Rencontres européennes de Traducteurs littéraires, avec l'idée d'en faire, année après année, un lieu d'échanges, de débats et de découvertes.

En novembre 1985, les deuxièmes Assises de la Traduction littéraire ont permis d'amplifier notre effort commun à la mise en oeuvre de ce noble projet, grâce auquel les bases de l'organisation de votre profession ont été jetées. Ainsi, les traducteurs littéraires, ces « écrivains de l'ombre », ont pu trouver une terre d'accueil dans cette cité où existe une tradition millénaire de brassage des idées et des langues qui les véhiculent.

Ainsi, grâce à cet événement redoublé, la traduction littéraire a pu recouvrer sa place, car elle constitue le moyen par excellence de la communication et de la connaissance.

Mais le danger eût été grand, et sans doute fatal à terme, de ne pas continuer à travailler ensemble à la permanence de cette initiative en créant une véritable structure d'accueil susceptible d'offrir aux traducteurs littéraires de tous pays les moyens de travail et de recherche dont ils ont besoin.

L'occasion m'avait été donnée de vous dire, ici même, il y a

un an, que la ville d'Arles avait bien saisi la chance qui se présentait à elle de réaliser un Collège international des Traducteurs littéraires, en prenant appui sur l'expérience acquise à Straelen et sur les convictions de notre ami, M. Elmar Tophoven.

A cet égard je voudrais vous dire, pour être tout à fait franc, qu'en investissant quelque 23 millions de francs, dès la fin de l'année 1986, au sein de l'Espace Van Gogh, pour y installer bientôt votre Collège, mais aussi une médiathèque, un centre universitaire, des salles d'exposition qui abriteront des oeuvres de Van Gogh en 1988, l'objectif de la municipalité d'Arles exprime une véritable stratégie économique. C'est même, nous en sommes convaincus, l'axe majeur du développement de notre cité.

Certes, la tentation est grande, aujourd'hui, pour pallier les difficultés financières que connaissent les collectivités locales, d'orienter vers d'autres secteurs considérés comme prioritaires une partie des fonds affectés à la Culture. Mais nous pensons néanmoins qu'il serait gravement imprudent, et préjudiciable, de fonder une décision sur de simples arguments comptables.

En effet, la conservation, la mise en valeur, la création, la diffusion culturelles font partie, sans conteste, des missions traditionnelles des collectivités publiques.

Les investissements qu'elles nécessitent, l'enrichissement pour les générations futures qu'elles présentent, leur aspect social et économique enfin font, qu'il paraît impossible pour les responsables que nous sommes de ne pas y consacrer une part appréciable de nos efforts, donc de notre budget.

Notre conviction est faite, et c'est la politique que nous conduisons, à Arles, depuis trois ans : l'apport économique des actions culturelles est indéniable.

— D'abord, parce que la multiplication des festivals et des rencontres, la mise en valeur d'un patrimoine archéologique et architectural d'une richesse incomparable, le développement des expositions de renom international ont pour vocation d'attirer des flux importants, en particulier touristiques, qui bénéficient au premier chef à l'économie locale.

— En second lieu, les dynamismes d'une telle politique culturelle conduisent presque naturellement la collectivité locale à réaliser des investissements qui constituent pour les entreprises un surcroît non négligeable de travaux.

— Troisièmement, une telle politique incite à la création d'entreprises culturelles, donc d'emplois, donc de richesses pour la collectivité tout entière.

— Enfin, est-il besoin de le souligner, le rayonnement culturel participe directement à l'image d'une ville, tant en France qu'à l'étranger.

Plus fondamentalement encore, comment pourrait-on espérer former des jeunes, leur ouvrir l'esprit, leur donner la soif d'apprendre dans un désert culturel ? Comment pourrait-on espérer conserver une population de haut niveau, des cadres, des ingénieurs, ou en attirer de nouveaux, sans leur offrir une vie cultu-

relie de nature à satisfaire leur désir de découverte et d'animation ?

Nous savons tous l'importance qu'attachent aujourd'hui les entreprises, particulièrement celles qui oeuvrent dans les activités de haute technologie, à l'environnement culturel, notamment, des villes dans lesquelles elles vont s'implanter.

Vous me pardonnerez, j'en suis sûr, cet exposé en forme de profession de foi, mais il contient, à mes yeux, la vraie signification du partenariat que la ville d'Arles vous propose. Vous comprendrez également que mon discours est tout entier fondé sur l'actualité, sinon commandé par elle : en effet, après la phase des décisions de principe, en 1984, après la phase des études et des procédures juridiques, en 1985 et 1986, voici enfin venu le temps des réalisations. L'Espace Van Gogh est en chantier, et en son sein, le Collège international des Traducteurs littéraires ouvrira ses portes en 1988. Sachez que notre engagement — désormais irréversible — de réaliser un foyer de rayonnement culturel constitue le grand dessein et le projet majeur de notre municipalité, et qu'il correspond à un objectif proprement économique.

Dans l'attente de cette échéance, proche au regard de l'enjeu essentiel qu'elle représente, mais sans doute lointaine si l'on considère les besoins légitimes des traducteurs littéraires, la ville d'Arles ouvrira dès le printemps 1987 le Collège des Traducteurs dans un immeuble situé en plein coeur de la cité, à deux pas de cet Hôtel de Ville, au n° 18 de la rue de la Calade. Il vous est d'ores et déjà loisible d'y pénétrer et de découvrir le lieu qui vous sera ouvert, dans quelques mois, étant précisé que des travaux vont incessamment être engagés pour l'embellir et le rendre conforme à sa vocation.

Ce Collège doit être pour vous tous la meilleure raison de croire que, de notre côté, le point de non-retour est largement dépassé et qu'au travers de cette réalisation la ville d'Arles a définitivement fait son choix : celui de contribuer à renforcer les liens culturels et linguistiques entre tous les pays, ainsi qu'en témoignent les nombreux drapeaux qui ornent la façade de cet Hôtel de Ville, et qui honorent notre cité.

Je souhaite donc la bienvenue aux représentants de tous les pays qui participent à ces troisièmes Assises de la Traduction littéraire, et forme le voeu que vos débats et vos réflexions permettent de conforter votre rôle d'ambassadeurs d'un immense patrimoine.

Je vous remercie.

ALLOCATION DE LAURE BATAILLON  
présidente d'ATLAS

Mesdames,  
Messieurs,  
Chers amis,

J'ai envie cette année d'intituler la rituelle allocution d'ouverture : « *Orama* », avec un clin d'oeil à Queneau évidemment mais aussi parce qu'il est encore trop tôt pour prétendre à un *Panorama*. Il faudra sans doute au moins deux années de fonctionnement du Collège international des Traducteurs littéraires pour compléter l'horizon amorcé par les Assises. Cependant, rien ne nous empêche de faire le point sur le paysage qui a eu le temps de se dessiner et sur celui qui s'esquisse avec ce Collège.

Derrière nous, il y a deux de ces réunions annuelles qui sont nos fêtes et une preuve de notre vitalité — vitalité d'ATLAS et celle de nous tous, peuple des traducteurs — puisque l'affluence n'y tarit pas.

Il y a aussi d'autres réalisations où je sais que nous avons été présents comme acteurs à des titres divers. Je pense entre autres à la création du Grand Prix national de la Traduction qui couronnera cette année son deuxième lauréat ; au Prix du Livre traduit, décerné par le Salon du Livre de Nantes, prix fort original pour lequel — grâce à Gérard Guegen, son inspirateur - le traducteur est aussi bien traité que l'auteur et l'éditeur.

Je pense aussi à maintes occasions où le traducteur n'est plus traité comme quantité tout à fait négligeable, où on le cite, où on l'écoute, où on pense même à signaler l'importance de son rôle, là où il y a seulement trois ou quatre ans il était superbement ignoré.

Je sais bien que ce n'est pas partout le cas, et qu'il nous faudra persévérer, longtemps. Mais nous sommes sur un chemin qui nous sort de la trappe où nous avons disparu ; chemin où il ne nous faudra jamais perdre de vue que c'est notre exigence de qualité qui nous fera progresser vers une reconnaissance durable et efficace.

D'autres réalisations ont vu le jour à l'entour de nos actions, et même si nous n'y avons joué qu'un rôle de catalyseur des énergies disponibles, ce rôle a été positif. C'est en premier lieu

la fondation dans plusieurs pays d'Europe : Italie, Irlande, Belgique, Grèce, d'associations propres aux traducteurs littéraires. Et pas seulement en Europe, d'ailleurs, mais également au Brésil. Il se crée ainsi un réseau qu'illustre bien la réunion des présidents d'associations organisée chaque année à l'occasion des Assises. L'ATLF, qui est notre association mère, en la personne de sa nouvelle présidente, Françoise Cartano, sera cette année encore l'hôte de ses confrères. Et c'est à partir du travail de ces réunions que le Conseil de l'Europe s'est intéressé de plus près à nous. L'ouverture du Collège, dès l'année qui vient, retient particulièrement son attention.

Il y a plus. Sur la même lancée, apparaissent également dans plusieurs pays d'Europe des projets d'autres Collèges internationaux dont nous parlerons aussi mardi matin : en Espagne, à Tarazona, un projet est déjà fort avancé (il est vrai que l'Espagne a un passé glorieux en la matière); en Italie, à Viterbe; en Suisse, à Lausanne; en Grèce, à Athènes, sous l'autorité de l'Institut français.

Je n'oublie pas l'origine de tout ce mouvement : le Kollegium de Straelen et les encouragements que nous a directement prodigués son fondateur, Elmar Tophoven. Ce Collège de Straelen nous montre l'exemple d'une réalisation remarquable dans laquelle la qualité des conditions de vie et des outils de travail est à elle seule une reconnaissance de notre métier.

Cependant, cette année où nous recevons des écrivains de langue arabe, j'aimerais me tourner vers un passé lointain mais prestigieux par ce qu'il représente d'ouverture d'esprit et de curiosité. En Espagne, entre le x<sup>e</sup> et le xiii<sup>e</sup> siècle : ce qu'on appelle communément « Ecole de Tolède », au xiii<sup>e</sup> siècle, sous le règne d'Alphonse le Savant (sinon le Sage !), c'est la partie la plus évidente de ce que fut cette ville pendant une très longue période. Période où Tolède tout entière fut lieu et école de traduction, donc d'échanges. Et cela grâce, en un premier temps, au libéralisme intelligent des princes arabes qui dominèrent l'Espagne dès le viii<sup>e</sup> siècle. Libéralisme, goût extrême de la culture, curiosité sans cesse en alerte de beaucoup de ces princes dont certains réunissaient des bibliothèques exceptionnelles. (Ainsi, celle d'Alhak II à Cordoue comptait 400 000 manuscrits, à une époque où nos seigneurs chrétiens avaient bien du mal à atteindre la centaine.) A cette époque, dans le monde touchant l'Europe et connu d'elle, les royaumes arabes ont été le paradis du respect de la connaissance scientifique et philosophique et de la circulation des savoirs, non seulement en provenance du monde arabe lui-même mais aussi, à travers lui, du monde grec et de l'Orient.

La chrétienté, aux marges de ces royaumes arabes d'Espagne, entretenait avec eux de prudents rapports jusqu'à ce que les bons offices du Saint-Office fussent devenus trop zélés. Ainsi, au x<sup>e</sup> siècle, le futur pape Sylvestre s'initiait-il, au monastère catalan de Ripoll, à la représentation décimale des nombres pratiquée par les Arabes et l'introduisait en Europe; ainsi l'abbé de Cluny, un siècle plus tard, commandait-il aux plus célèbres



traducteurs de l'époque une traduction en latin du Coran et du Talmud.

Mais les traducteurs érudits n'avaient pas attendu ces commandes pour aller aux sources. Dès le début du <sup>x</sup>e siècle, sur place ou franchissant les frontières, ils s'étaient mis à l'oeuvre, étant, de tout temps, gens plus prompts à se fier qu'à se méfier. Il est à remarquer que, parmi ces grands passeurs d'idées et de connaissances, les plus nombreux et les plus importants furent des juifs d'Espagne et des chrétiens d'Italie et d'Angleterre.

Il n'est pas dit, d'ailleurs, que ces assemblées de traducteurs n'aient pas fini par inquiéter certaines autorités et que le roi Alphonse X n'ait pas profité de cette oeuvre (très belle et capitale) de compilation, rassemblement et diffusion de culture qu'il fit mener à bien pour, les réunissant, contrôler de plus près ces groupes un peu suspects parce qu'ils pouvaient parler d'autres langues que celle que « Dieu leur avait donnée au berceau », et qui, de plus, avaient accès aux philosophies et aux religions qu'on appelait de plus en plus — hélas — hérétiques.

Pour aller au plus bref, ce qui retient notre attention, c'est que l'Espagne (et en particulier Tolède, mais pas seulement Tolède) aura été pendant des siècles un lieu d'osmose entre les civilisations juive, chrétienne et musulmane, que ce soit sous la longue domination arabe ou au début de la reconquête chrétienne. Jusqu'au milieu du <sup>xiii</sup>e siècle, les communautés ont gardé leur religion, leur langue et leur législation et il s'en est suivi cet espace de tolérance et de communication unique en Europe qui a permis, pour bonne part, notre Renaissance et auparavant toutes sortes de renaissances, sans majuscule.

L'Ecole de Tolède, avant d'être celle du roi Alphonse, enfermée par raison et relative méfiance, aura été, des siècles durant, ce lieu d'échanges et de respect mutuel où l'on a traduit passionnément mathématique, astronomie, astrologie, philosophie et, plus tard, médecine, alchimie, physique, histoire et textes religieux. Où l'on traduisait de l'arabe vers l'espagnol, de l'espagnol vers le latin, en rejoignant, à travers des traductions arabes, les penseurs grecs et hindous. Car on pensait déjà que : « Ne pas traduire c'est trahir », comme le dit hardiment un de mes collègues... argentin !

Il serait beau que notre Collège d'Arles ne perde pas cette image de ce Tolède. Dans le domaine des sciences humaines, qui est bien l'homologue actuel de celui qui fascina l'époque dont je viens de parler, il peut, il devrait avoir un rôle à jouer. Un rôle à jouer pour faire se rencontrer traducteurs spécialistes et auteurs, ou exégètes; pour susciter avec patience des traductions de qualité qui, dans ce domaine, sont garantes de l'exactitude du savoir qu'on diffuse.

Mais les sciences humaines ne sont qu'un rayon, majeur il est vrai, de ce que nous pourrons entreprendre au Collège d'Arles. Cela, et tout le reste, naîtra de projets et d'initiatives venues de toutes parts.

Je vais trop de l'avant. Nous n'en sommes, ces jours-ci, qu'au faire-part de naissance du Collège. Françoise Campo-Timal, qui

travaille à ce projet depuis 1984 et que le Conseil d'ATLAS a nommée directrice, vous en parlera mardi matin, avec Marie-Françoise Cachin, notre trésorière, qui depuis cette année a suivi de très près toutes les entreprises d'ATLAS.

Un dernier mot, qui devient rituel, mais pas plus que les appuis fermes et constants qui nous sont prodigués. Encore une fois je tiens à remercier ici nos principaux mécènes : la Direction du Livre du ministère de la Culture, et en particulier M. Jean Gattegno; la municipalité d'Arles et son maire, M. Jean-Pierre Camoin; la région Provence-Alpes-Côte d'Azur; et, en outre, maints services publics et entreprises privées qui nous aident.

Pour parler encore d'avenir et pour en finir, j'annoncerai déjà nos Assises pour 1987. L'affluence de cette année encore prouve assez leur nécessité. Mais comme le Collège pourra dès l'an prochain prendre le relais pour de petits colloques de spécialistes, les Assises devront être repensées et réalisées selon une nouvelle formule. Avant même de commencer, je vous donne donc rendez-vous l'an prochain en Arles pour les quatrièmes et nouvelles Assises, et d'ici là au Collège.

ALLOCUTION DE JEAN GATTEGNO  
directeur du Livre et de la Lecture

Madame la Présidente,  
Monsieur le Maire,  
Monsieur le Sous-Préfet,  
Monsieur le Conseiller régional, représentant le Président du Conseil régional,  
Mesdames, Messieurs, chers collègues, chers amis,

Pour moi aussi c'est la troisième occasion d'être devant vous et — je le dis chaque fois — ce sera un peu plus vrai en 1987 parce que je redeviendrai des vôtres dans mes temps de loisirs : je suis ici avec ma double casquette, de traducteur et de représentant du ministre de la Culture et de la Communication. Et c'est chaque fois, pour ces deux raisons, une très grande joie de vous retrouver même si c'est trop rapidement — ce sera un peu moins rapidement cette fois-ci que l'année dernière — et de vous renouveler le soutien que les deux secteurs du ministère de la Culture et de la Communication, dont j'ai la responsabilité, la Direction du Livre et de la Lecture d'une part, le Centre national des Lettres d'autre part, souhaitent apporter de plus en plus aux projets qui sont les vôtres, et d'abord aux réalisations qui sont les vôtres — et ces Assises sont des réalisations, ce ne sont pas des projets.

Ces Assises apportent la preuve, pour la troisième fois cette année, et comme le disait Laure Bataillon à l'instant, non seulement de l'intérêt qui vous mobilise pour vous retrouver pendant deux ou trois jours en Arles, mais de l'importance que vous attachez à ces échanges qui ne sont pas franco-français — par définition, pour les traducteurs que signifierait un dialogue exclusivement français ? — mais qui deviennent de plus en plus internationaux. Cette année, en plus, ils franchiront la mer, grâce à l'accent qui est mis pour les débats de demain matin sur la traduction de la langue arabe.

Ces Assises apportent la preuve de la valeur que vous attachez et de la valeur qui est attachée (je le sais pour en discuter notamment avec des éditeurs) aux travaux qui se poursuivent ici. Donc, pour moi, apporter le soutien du ministère de la Culture et de la Communication à vos travaux est — je le répète — une très grande joie. Ça l'est d'autant plus que, comme le disait

Laure Bataillon il y a un instant, nous sommes loin d'être les seuls à le faire.

Il y a d'abord la ville d'Arles, et ce n'est pas simplement parce que nous sommes dans la salle d'honneur de l'Hôtel de Ville et que je suis assis à côté du maire que je tiens à redire, après Laure Bataillon, combien le soutien et, plus que le soutien, la mobilisation de la municipalité d'Arles et de son maire en faveur de ce projet sont la garantie que pourront voir le jour toute une série d'initiatives originales.

Je crois que nous nous trouvons devant quelque chose d'assez rare, surtout s'agissant d'une grande ville. S'il s'agissait d'une petite ville de 5 000 habitants, n'ayant pas d'autre activité sur laquelle asseoir son image, ce serait moins étonnant ! Pour une ville comme Arles, qui a déjà réussi avec les Rencontres nationales de la Photo à présenter à l'extérieur l'image d'un foyer culturel, faire ce deuxième ou ce troisième pari — Monsieur le Maire n'a pas employé le terme de pari, je crois qu'il ne m'en voudra pas si je l'emploie à sa place — faire ce deuxième ou ce troisième pari revêt une importance considérable.

Etant (je le répète) un peu traducteur, je suis fier de voir que des élus s'engagent à ce point dans un projet qui, *a priori*, ne pouvait leur paraître plus insolite ou plus étranger à leurs préoccupations habituelles.

Il y a donc l'implication très forte de la ville d'Arles, qui a été rappelée par M. Camoin, il y a quelques instants, et qui garantit que, dès l'instant que les autres partenaires de cette entreprise le décideront, le Collège international des Traducteurs connaîtra la réussite dans la foulée des Assises.

Puis, l'implication de la région, qui est matérialisée aujourd'hui par la présence d'un représentant du président du Conseil régional et par la présence du directeur de l'Office régional de la Culture, que je salue ici.

Enfin, bien sûr — c'est peut-être à moi qu'il revient de le dire —, l'implication de l'équipe qui fait vivre ATLAS, issue de la maison mère, comme disait Laure Bataillon, qu'était l'ATLF, et qui a porté, à certaines périodes à bout de bras, et continue à porter et ces Assises et le projet du Collège. Et, parmi les services qu'ATLAS rend à l'ensemble du secteur de la Traduction, en plus de ce que Laure Bataillon a mentionné, c'est-à-dire notamment la participation au Grand Prix national de la Traduction, je voudrais ajouter la participation à une action que nous avons lancée à la Direction du Livre et de la Lecture, il y a deux ans, à laquelle nous attachons énormément d'importance : l'accueil de traducteurs étrangers venant en France avec une bourse du ministère de la Culture et de la Communication, et pour la sélection desquels l'ATLF et ATLAS nous apportent une grande aide.

Vous avez dit, Madame la Présidente, il y a un instant, qu'aujourd'hui nous avons, en quelque sorte, tous reçu un faire-part de naissance du Collège. Ceux d'entre vous qui étaient là l'année passée se rappellent peut-être que j'avais fait des remarques que je voulais à la fois encourageantes et un peu de la nature d'une mise en garde, en disant : attention, vous avez quelque chose

de très important à réussir, et pour le réussir il faudra prendre un certain nombre de mesures.

D'abord, créer une équipe prête à s'investir profondément.

Ensuite, il faut que, très vite, à l'extérieur, on puisse savoir que le Collège non seulement est préfiguré mais qu'il va s'ouvrir, et il faut que des gens qui ne sont pas au courant puissent trouver quelque part la concrétisation de ce que le Collège sera, des missions qu'il se propose de remplir et, plus tard, des structures et de l'organisation interne qu'il se donnera.

Je dois dire que j'ai été très heureux que vous trouviez — car je sais que ce n'est pas facile — des personnes qui acceptent, elles aussi, de prendre un pari sur la réalisation de ce Collège et qui soient conscientes que, pour le gagner, il fallait qu'elles y mettent du leur. Et le fait que Françoise Campo-Timal ait accepté de prendre cette responsabilité de directeur pour l'ouverture du Collège, sans compter ceux et celles qui sont venus renforcer l'équipe que vous constituiez et que vous présidiez, montre quelque chose d'extrêmement important, qui — si vous me permettez cette espèce d'arrogance — me suffit par rapport aux requêtes que je mentionnais l'année dernière.

Comme l'a dit Jean-Pierre Camoin tout à l'heure, le temps des réalisations est arrivé, et nous sommes, aujourd'hui, à quelques mois de la véritable ouverture du Collège international des Traducteurs qui marquera le parachèvement des objectifs sur lesquels ATLAS s'était construit.

Je crois que le fait que cela se construise (au sens matériel aussi bien qu'au sens abstrait du terme) dans la ville d'Arles — j'y reviens un instant — n'est pas tout à fait un hasard. Après le maire de la ville, je voudrais redire combien, pour cette municipalité et cette ville, choisir d'axer une partie de son développement culturel sur le Livre, c'est quelque chose d'extrêmement important, car l'Espace Van Gogh sera à la fois le siège du Collège international des Traducteurs littéraires, le siège de la médiathèque qui va remplacer l'actuelle bibliothèque municipale et — si toute une série de bonnes fées veulent bien se pencher sur le berceau — le siège d'un atelier du Livre, d'une école du Livre... les termes ne sont pas encore tout à fait déterminés... qui ferait d'Arles un centre de rayonnement dans ce domaine s'ajoutant donc à ce que, pour la Photo, représente déjà cette ville.

Il y a là quelque chose de très important et qui me paraît avoir l'avantage de réunir tous ceux pour qui la traduction compte, et pas simplement les traducteurs et les auteurs mais aussi les éditeurs, sans lesquels nous ne serions pas grand-chose, et les lecteurs à travers le public, mais aussi les bibliothécaires et les libraires. Et j'oublie les maquetistes et les imprimeurs. Il y a dans la salle des éditeurs pour lesquels on sait que la maquette d'un livre compte énormément.

Donc, la réunion en Arles de l'ensemble de ces professions ou de porte-parole de ces professions est quelque chose qui me semble primordial, du point de vue de la Direction du Livre et de la Lecture et du Centre national des Lettres.

Je terminerai par ces remarques. Le soutien résolu que nous avons apporté jusqu'à présent, que nous continuerons à apporter — car pour le ministre de la Culture et de la Communication, François Léotard, une politique de soutien à la traduction reste un des axes importants du soutien au livre en général —, ce soutien est une des pierres que nous essayons de poser. Certains d'entre vous le savent : le Centre national des Lettres, dans les quelques années passées, a très considérablement renforcé son action dans le domaine des traductions, ou, pour présenter les choses autrement, les éditeurs ont reconnu bien plus qu'autrefois le rôle que le Centre national des Lettres pouvait jouer dans leur politique de traduction, je dis bien dans LEUR politique de traduction. J'aurai aussi l'immodestie de dire que, avec l'appui de l'ATLF d'ailleurs, nous avons permis que soit prise en compte, plus qu'avant, la qualité de la traduction, c'est-à-dire le travail que vous faites pour rendre lisibles au public français des oeuvres étrangères. De la même façon, à la Direction du Livre et de la Lecture, l'accueil d'écrivains étrangers, spécialisés dans la traduction d'oeuvres françaises, nous semble un des éléments de ce dialogue nécessaire entre ceux qui écrivent notre littérature en France et ceux qui, à l'étranger, la font connaître, c'est-à-dire les traducteurs, nos confrères.

Pour compléter cette action, certains d'entre vous savent peut-être que nous lançons, à partir de cette fin d'année 1986, et pour connaître son premier grand développement en 1987, une politique de sensibilisation aux littératures étrangères, que nous avons appelée un peu prétentieusement « Belles étrangères » en empruntant bien entendu à d'autres que nous, de façon à mettre en commun ce que peuvent apporter à la connaissance les éditeurs français de littératures étrangères, les traducteurs, les écrivains quand ils sont vivants, les éditeurs étrangers, les fonctionnaires étrangers qui ont pour mission de faire connaître leur littérature, les spécialistes universitaires ou autres et les journalistes qui connaissent ces littératures, de façon à rappeler qu'il n'y a pas que la littérature américaine qui mérite d'être connue ou la littérature anglaise ou la littérature allemande (si on oublie de temps en temps que l'Allemagne, ce n'est pas uniquement la République fédérale allemande mais que c'est aussi la République démocratique allemande), qu'il y a d'immenses territoires encore à découvrir, et que tous les éditeurs, malgré leurs efforts personnels, ne peuvent pas réussir à présenter au public français l'extraordinaire diversité, la richesse de dizaines de littératures qui méritent un tout petit peu plus qu'un regard ou qu'une demi-ligne dans un paragraphe consacré aux littératures d'Europe centrale, par exemple.

Nous avons, à notre mesure, et étant entendu que tout seuls nous ne pouvons rien, nous avons décidé au Centre national des Lettres et à la Direction du Livre et de la Lecture, de lancer cette année 1986-1987 autour de six littératures choisies pas complètement au hasard mais un peu quand même :

- la littérature danoise ;
- la littérature brésilienne ;
- la littérature argentine ;
- la littérature chinoise ;
- la littérature de la République démocratique allemande ;
- la littérature vivante espagnole qui est, paradoxalement, en 1986, une méconnue, je ne dis pas une inconnue et certainement pas des traducteurs qui sont dans cette salle.

Cette opération « Belles étrangères » ne doit pas être une opération parisienne. Nous avons formé le projet — notamment pour la littérature chinoise — que cela se passe aussi à Aix-en-Provence et que soient décentralisées une série de rencontres, mais il est bien évident qu'à partir de 1988 le Collège d'Arles aura vocation à travailler, avec nous s'il le souhaite, en dehors de nous s'il ne le souhaite pas. Pour tout cela, nous trouverons des modes de collaboration pour ceux qui s'intéressent aux littératures étrangères — pardonnez-moi, Laure Bataillon, si je ne reprends pas la perche tendue sur les sciences humaines, il y a tant de choses à réaliser dans ce domaine qu'il nous faut aller à ce que nous pouvons faire et, petit à petit, être provoqués à faire plus. Il y a là une série d'opérations possibles que je souhaite très vivement que l'on mène en commun.

De la même façon — vous le savez — nous souhaitons que, dès 1987, les traducteurs étrangers que nous inviterons en France au nom du ministère de la Culture et de la Communication, puissent séjourner en Arles et faire profiter l'environnement arlésien de leur présence en même temps qu'eux-mêmes profiteront de ce qui sera mis à leur disposition ici.

Ces quelques remarques ont pour but de vous montrer à la fois que, en soutenant le plus vigoureusement possible les projets qui sont les vôtres, nous n'avons pas l'impression de sortir de notre vocation et de nos missions, mais nous avons l'impression, pièce après pièce, de mettre en place avec vous, avec les éditeurs, avec tous ceux qui travaillent sur les langues étrangères et notamment les littératures étrangères, un moyen de connaissance, de dialogue; nous avons l'impression d'offrir d'une certaine façon, tout simplement, un témoignage de respect à l'égard de ceux qui, dans leur pays, font le même effort que vous et nous ici.

*LE TRAVAIL DU TRADUCTEUR :  
TERRITOIRES, FRONTIÈRES ET PASSAGES*

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

La ville d'Arles et *ATLAS* sont particulièrement heureuses et fières d'accueillir Claude Esteban, qui est un de ceux que nous avons le plus à cœur de voir venir ici, à la fois comme poète, comme essayiste, et comme traducteur.

Souvent, en France, on ne regarde pas à sa porte et on ne voit pas qu'il y a au *xx<sup>e</sup>* siècle — qui est un siècle tellement riche de la poésie française — non pas strictement une école de traduction comme à Tolède jadis, mais un extraordinaire déploiement de poètes qui, chacun séparément, dans leur sauvagerie propre — et l'ensemble finit par faire un vaste mouvement —, se sont consacrés à la traduction, de la poésie surtout, mais pas uniquement. Il y a eu Gustave Roud, Armel Guerne, Roger Giroux, et ils furent nos amis; aujourd'hui René Char et Guillevic, Henri Thomas, Jean Grosjean, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Roger Munier, Yves de Bayser, Michel Deguy, Bernard Noël, Jacques Roubaud, et vous, Claude Esteban : il y a un véritable concert. La poésie française s'est tournée vers les autres idiomes du monde, et Claude Esteban au premier chef vers cette langue qui est à moitié la sienne, l'espagnol, mais aussi — nous le verrons — vers d'autres langues dont la rencontre fut pour lui déterminante.

Je me permets d'ouvrir une parenthèse personnelle, intime et même un peu confidentielle, puisque nous sommes entre amis. Nous sommes très émus que vous ayez voulu, pour tenir votre parole, être parmi nous, mon cher Claude, dans les circonstances douloureuses que vous venez de traverser. Je voudrais saluer très brièvement ici la mémoire pour nous vivante de Denise Esteban. Elle était un peintre d'exception et ceux qui ont le mieux exploré l'espace de son oeuvre sont précisément des poètes — Yves Bonnefoy, Roger Munier — qui sont aussi de grands traducteurs, c'est-à-dire des êtres très réceptifs au travail d'autrui. Elle restera, non seulement par son oeuvre, mais aussi par les témoignages de ces poètes, de ces traducteurs.

Nous nous sommes rencontrés il y a longtemps déjà et notre rencontre était placée sous le double signe de la poésie et de la traduction : peu après avoir découvert votre premier



poème publié en 1965, j'ai lu vos traductions du poète irlandais John Montague dans la NRF, puis d'autres poètes irlandais regroupés dans un numéro de la revue *Preuves*. Ils n'ont d'ailleurs jamais encore été réunis en volumes, mais il faudra un jour prochain y remédier et que vous complétiez ce travail ancien.

Depuis lors, vous avez poursuivi votre oeuvre de poète qui, de *La Saison traversée* à ce récent livre qui est une somme, *Le Nom et la Demeure*, n'a cessé de gagner en ampleur et en profondeur. On ne peut en séparer votre oeuvre d'essayiste, souvent tournée vers la peinture, non plus que votre admirable travail de directeur d'une revue, *Argile*, où justement vous faisiez la part belle à la traduction, où vous avez accueilli maints traducteurs — ne citons que Pierre Leyris — et où vous-même avez donné des versions de Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, ou Gongora. J'ai été ému d'apprendre qu'au moment où *Argile* a cessé, vous projetiez d'y faire voisiner le poète Adonis, qui nous honore de sa présence, et le poète David Rokeah, qui avait été précédemment traduit par Claude Vigée — comme pour montrer que l'espace du poème pouvait être partagé au delà de toutes les discordes humaines, politiques, idéologiques.

Votre travail de traducteur, vous l'avez réuni en volumes, notamment Jorge Guillén avec son grand livre *Cantique*, et vous avez évoqué tout ce qu'a représenté pour vous la rencontre de Guillén, poète solaire, à un moment où vous étiez, d'une façon peut-être dangereuse, guetté par le silence. Guillén qui a été, pour rester dans notre domaine, un prodigieux traducteur du *Cimetière marin*. D'Octavio Paz, qui est votre ami, vous avez traduit son essai *Le Singe grammairien*, et vous venez de nous donner la version française de son dernier recueil, *Le Feu de chaque jour*.

Vous avez réuni ces poètes, ainsi que Juan Ramon Jimenez, Fernando Pessoa, César Vallejo, Alejandra Pizarnik et Pere Gimferrer, et, de façon hardie, Gongora et Quevedo, dans un livre, *Poèmes parallèles*, qui a paru en 1980 aux Editions Galilée. Dans une préface saisissante, vous vous expliquez assez longuement sur cette expérience de la traduction. J'ai été personnellement frappé par le passage où vous évoquez votre bilinguisme natal et cet état d'écartèlement entre deux langues qui fut toujours le vôtre. Vous faites des distinctions — mais peut-être y reviendrez-vous vous-même — entre le mot et le son, le discours et le poème, que j'ai trouvées extrêmement intéressantes. Certaines pages m'ont tout à fait réjoui, car je les ignorais au moment où nous avons été agités, ici même, par ce débat sur littéralité et littéarité qui n'a pas fini de se dérouler : vous remontez à Chateaubriand et faites de lui le premier tenant de la traduction littéraliste — mais il faut voir comment et en quels termes ! C'est d'un grand poids, face à certaines outrances légères et aussi face à l'incompréhension de ceux qui ne veulent voir dans le littéralisme qu'une facilité : la leçon de Chateaubriand est grande et n'est pas près d'être épuisée.

Parfois j'ai été étonné de certains reproches que vous faites non pas au traducteur mais à la traduction, à l'art de traduire, comme si vous vous méfiez toujours de ce spectre, de cette ombre. Il y a des formules qui sont dures parfois — mais peut-être s'adressent-elles à votre propre travail, et en ce cas elles sont par trop dures à mes yeux — sur la traduction.

Les traducteurs ont souvent l'impression qu'ils travaillent dans le vide, dans la solitude, et un aspect de leur vie qui n'a jamais été évoqué, je crois, lors des précédentes assises, c'est lorsque le traducteur, parti avec passion, s'enferme dans un travail et en route s'aperçoit que peut-être ce n'est pas à lui... En général, les traductions sont des commandes, notamment les proses, et alors il n'est pas difficile de capituler, il suffit de rendre les armes. Mais quand il s'agit de la démarche personnelle du poète qui s'est affronté à un autre poète, je trouve très belle cette capitulation et comme vous l'exprimez, à propos d'Antonio Machado, dont vous aviez entrepris avec enthousiasme de traduire *Champs de Castille*, un de ses plus grands recueils ; or, dites-vous :

« Revenu en France, j'ai mené mon travail jusqu'à son terme. J'ai compris que, même achevé, il ne pouvait aboutir. Tout m'était transparent et tout s'obscurcissait sous ma plume. De cette âpreté, de cette véhémence qui m'avaient requis, il ne restait plus rien. »

Je pense que tous ceux qui ont vécu ainsi une défaite, dans un enthousiasme devenu ensuite une lucidité trop cruelle, trouveront belle cette page qui se termine ainsi :

« Tout mon effort intérieur ne parvenait jamais jusqu'au noyau de l'incandescence. J'ai laissé à d'autres le soin de traduire Machado, persuadé pour ma part qu'un poète ne se livre qu'à celui-là seul qui découvre en lui les ressources ou, mieux, l'énergie spirituelle pour le mériter. »

Evidemment, on est très loin, à ce degré d'exigence, des discussions souvent vaines ou sordides qui opposent traducteurs et éditeurs ou directeurs de collection — et nous n'exceptons personne. Là, c'est vraiment l'exigence d'un individu isolé face à sa propre rigueur, à sa propre demande et qui, lorsqu'il renonce, le fait pour des motifs qui, étrangement, deviennent peut-être motifs d'exaltation et de consolation, en tout cas pour d'autres.

Dans cette préface aux *Poèmes parallèles* — qui est un peu non pas un art poétique, mais un art du traducteur — vous ne vous contentez pas de généralités, si heureuses soient-elles, sur cet exercice que vous qualifiez de moins « littéraire » qu'« intérieur », sur cette aventure qui a lieu dans une « zone étrangement opaque où prend forme le labeur infini de l'interprète », sur cette aventure jamais finie où il s'agit pour vous de sauvegarder le sursaut du premier matin — et c'est la sensation que vous donne le fait de traduire Paz. Il y a aussi des passages d'une grande précision, telle cette page très amusante parce que vous tenez un peu le lecteur en haleine, en un suspens qui est peut-être le suspens de la pensée du traducteur lui-même,

dans votre façon d'aborder un mot très simple en espagnol autour duquel vous tournez pour en trouver finalement une traduction autre que la traduction habituelle. Je voudrais citer ce passage qui me paraît très excitant pour l'esprit :

« Que le poète espagnol emploie ainsi le mot *trigo*, je sais comme tout hispaniste, même débutant, qu'il me faut le traduire par *blé*. *Trigo* n'a pas d'autre acception en espagnol qui me permette en quelque façon d'hésiter sur le terme français le plus adéquat à rendre cette réalité bien précise. Il serait toutefois un peu trop simple, par référence aux catégories de Saussure, de penser qu'en choisissant *trigo* le poète a voulu exprimer ce qui n'est ni avoine, ni seigle, ni luzerne, etc. Le poète ne recense pas un acquis; il fomenté un monde à travers la langue — et le mot *trigo* sur ses lèvres suscite à la fois la chose et la qualité de la chose, inséparables l'une et l'autre de la sonorité singulière du mot. L'équivalence des termes *trigo/blé* est purement commerciale, utilitaire au premier degré de la communication. Et peut-être que porté par la fréquence vibratile du mot *trigo* et par les harmoniques qu'il provoque en moi, sans parler des associations mentales et des interactions dans le réseau sémantique autour de la notion elle-même, peut-être que, prenant le risque de commettre un faux sens aux yeux des grammairiens, je traduirai *trigo* par *épis*, préférant la prodigalité du multiple à l'avarice conceptuelle du singulier, tentant aussi de conserver en français quelque trace de la vivacité jaune du son *i*, sa stridence, son acuité, perceptibles dans *épis*, mais totalement absentes du mot *blé*, brutal et sourd, compact en sa substance close. »

Relisant cette page, j'avais l'impression qu'il y avait quelque chose de proustien dans votre approche des vocables, dans leur saveur par la mémoire, et c'est peut-être la vivacité des jaunes, rappelant un certain pan de mur, qui me l'a donnée. Peser, doser ainsi les mots, c'est exactement ce que tout traducteur doit faire, même s'il est talonné parfois par la hâte, et il y a là une leçon.

J'aurai personnellement une question à vous poser. Il s'agit *grosso modo* du problème de ce qu'il serait « impossible » de traduire des vers qui sont un tel monde à eux seuls qu'il n'y a pas d'équivalence possible. Vous dites — et je trouve ce témoignage nécessaire avant de vous entendre, de façon que votre discours ne soit pas pris pour un discours de linguiste, de théoricien, ou de poète-qui-théorise, et pour que l'on sente bien la pratique que vous avez de cet art :

« J'ai lutté aux confins. J'ai perdu cœur, souvent, devant l'insurmontable. Je n'ai pas abandonné, toutefois, même lorsque je ne trouvais que des répliques trop frêles à des poèmes qui me harcelaient. Ainsi en a-t-il été parmi tant d'autres, de ce vers, *Soy un fue y un sera y un ser cansado*, signe verbal de la caducité, profération d'une fatigue plus essentielle en l'homme que le temps — ce vers auquel je n'ai su répondre, au terme de tous mes efforts, que par une transcription littérale dont je sens bien la pauvreté. Ai-je traduit Quevedo ? N'ai-je fait,

à mon insu, que le trahir ? J'ai voulu que tous ceux-là qui ne peuvent l'approcher en espagnol entrevoient, même un seul instant, ce feu qui malgré ma ferveur s'est offusqué dans des mots de cendre. »

Là, permettez-moi de m'insurger. Quand vous dites que ce vers, signe verbal en effet de la caducité, ce vers admirable de Quevedo, vous n'en avez donné qu'une transcription littérale, je crois que cette transcription littérale est venue certainement au terme d'efforts, mais quand le vers devient en français : « Je suis un Fut, un Est, un Sera harassé », je ne trouve pas, même si Quevedo pour vous a sa saveur propre, qu'on puisse le qualifier de mots de cendre.

Je voudrais, pour vous avoir fait partager un peu l'itinéraire personnel de Claude Esteban, vous donner à entendre quelques-unes de ses traductions. Ce ne serait pas possible avec les longs poèmes de Paz, qui sont un déroulement; ce ne serait pas possible non plus avec une prose. Je voudrais donc — et les hispanisants auront en mémoire et à l'oreille le texte original — vous lire la traduction de deux sonnets de Quevedo dans l'un desquels se trouve le vers cité plus haut, ce vers dont vous avez accusé, à mon avis à tort, la pauvreté littérale en français :

*Où l'on se représente la brièveté de ce que l'on vit  
et le peu que paraît être ce que l'on a vécu*

*Ho de la vie !... Personne qui réponde ?  
A l'aide, ô les antans que j'ai vécus !  
Dans mes années la Fortune a mordu ;  
Les Heures, ma folie les dissimule.*

*Quoi ! sans pouvoir savoir où ni comment  
L'âge s'est évanoui et la vigueur !  
Manque la vie, le vécu seul subsiste ;  
Nulle calamité, autour, qui ne m'assiège.*

*Hier s'en est allé, Demain n'est pas encore,  
Et Aujourd'hui s'en va sans même s'arrêter :  
Je suis un Fut, un Est, un Sera harassé.*

*Dans l'aujourd'hui, l'hier et le demain, j'unis  
Les langes au linceul, et de moi ne demeurent  
Que les successions vives d'un défunt.*

Le second prend tout un nouveau sens aujourd'hui :

*Constance de l'amour au delà de la mort*

*Voiler pourra mes yeux l'ombre dernière  
Qu'un jour m'apportera le matin blanc,  
Et délier cette âme encore mienne  
L'heure flattense au fil impatient.*

*Mais non sur cette rive-ci de la rivière  
Ne laissera le souvenir, où il brûla ;  
Ma flamme peut nager parmi l'eau froide  
Et manquer de respect à la sévère loi.*

*Ame, à qui tout un dieu a servi de prison,  
Veines, qui à tel feu avez donné vos sucs,  
Moelle, qui glorieuse avez brûlé,  
Laissez bien le corps, non le souci ;  
Cendres serez, mais cendre du sensible ;  
Poussière aussi, mais poussière amoureuse.*

Vous avez donné, avec ces *Poèmes parallèles* — et toutes les traductions que vous donnerez désormais pourront être considérées comme des poèmes parallèles —, comme un double de votre propre oeuvre, un double par les poèmes des autres, car vous le dites très bien : ce ne sont pas n'importe quels poètes que vous avez traduits. Ainsi de Jimenez, vous ne donnez que le poème *Espace*, c'est un choix, plus qu'un choix : presque un spectre du poète lui-même qui, ici, sait trouver son répondant dans l'oeuvre de l'autre.

Et vous terminez ainsi cette préface : « Ces poèmes devenus seconds, ces parcours seulement parallèles témoignent-ils encore de l'espoir que j'ai mis en eux ? L'angoisse est presque vaincue quand une parole de rémission s'interpose. Cette parole, je l'ai recueillie sur les lèvres des morts et des vivants. Que d'autres la partagent avec moi, notre solitude en sera moins pesante. » Dans ces Assises qui sont le lieu d'une solitude rompue, celle des traducteurs que nous sommes, merci pour ce partage auquel toute votre oeuvre double nous invite.

CLAUDE ESTEBAN

Je tiens tout d'abord à remercier François Xavier Jaujard des mots qu'il a dits non pas à mon sujet — là-dessus, j'aurais beaucoup à discuter — mais sur la personne qu'il a évoquée au départ et à qui je dédie ces quelques lignes puisque, à sa façon, elle aussi, elle traduisait par des mots et des couleurs à elle, ou des formes, la beauté du monde et le silence des choses.

Chers amis, en proposant ce titre un peu critique ou énigmatique, je ne veux pas, je ne souhaite pas vous proposer non plus, après beaucoup d'autres, une théorie de la traduction. L'expérience que j'ai poursuivie à ma façon en la matière m'indinerait plutôt, et aujourd'hui plus encore que dans le passé, à rejeter toute explicitation conceptuelle et à m'en tenir, bon gré mal gré, à une sorte d'empirisme évasif.

Si je n'ai pas considéré toutefois comme inutile de formuler devant vous quelques réflexions plus générales, c'est moins pour me persuader après coup de la validité de mon entreprise — et je ne parle pas, bien sûr, en mon seul nom — que pour témoigner de mes incertitudes et, quoi qu'en ait dit François Xavier Jaujard, bien souvent de mes échecs.

Je n'ai pas cru devoir m'aventurer au delà. Certains s'y sont employés et s'y emploient encore — linguistes, logiciens —, dont les arguments, c'est vrai, ont pu me séduire, sans réussir jamais, au coeur de mon travail, à me convaincre tout à fait. Comment du reste pourraient-ils y parvenir ? Car les systèmes ne manquent pas qui s'appliquent à démontrer

avec la même intransigeance de principes tantôt que la traduction de poésie est une démarche impraticable — et nous avons tous lu ce genre d'ouvrage —, tantôt qu'il s'agit de l'exercice le plus banal qui soit.

Nous n'aurions pas à nous en soucier outre mesure si la poésie elle-même n'était pas concernée par ces assertions contraires qui prennent appui, chacune à leur façon, sur une appréhension limitative du langage (j'insiste bien sur le terme « limitative ») et qui semblent se méprendre sur les raisons d'être tout comme sur les finalités particulières du poème.

En effet, que l'opération translinguistique soit possible, sinon toujours parfaitement accomplie, personne n'en peut douter puisque les hommes n'ont jamais cessé de traduire. Mais depuis les truchements — et je reviendrai sur ce terme — des grands textes sacrés jusqu'aux poètes de notre siècle, tous ceux-là qui s'y sont attachés l'ont fait, à quelques rares exceptions, sans nous éclairer sur le cheminement qui fut le leur, sur les critères qu'ils ont retenus, sur la cohérence ou l'équivoque de leur conduite. De saint Jérôme, patron mythique des traducteurs, à Ungaretti, de la transcription des Écritures à la version à mes yeux éblouissante *d'Anabase*, c'est le même silence ou presque, la même circonspection sourcilleuse à ne rien laisser transparaître de ce qui constitue le mystère d'une re-création.

C'est là, bien évidemment, qu'interviennent ceux que j'appellerai les zélateurs de la belle totalité notionnelle, je veux dire tels philosophes du langage qui cherchent à réduire, à dissiper même cette zone étrangement opaque où prend forme le labeur infini de l'interprète. Si quelques théoriciens, à l'instar de Jakobson, n'avancent qu'avec une prudence extrême, estimant au bout du compte — et pour de seules raisons grammaticales — que la poésie est — je cite Jakobson — « intraduisible par définition » et qu'elle relève donc d'une « transposition créatrice », dont il faudrait aussi fixer le profil, combien d'autres s'engagent sur la voie frayée par Wittgenstein, prêts à affirmer comme lui que « la traduction d'une langue en une autre est une tâche mathématique et (que) traduire un poème lyrique en langue étrangère est tout à fait analogue à un problème de mathématiques ». Impeccable leçon de grammaire philosophique, mais qui n'emporte peut-être pas totalement notre conviction.

Le malheur, ou peut-être le bonheur, de la poésie veut toutefois que les théoriciens ne mettent pas en pratique leur savoir si péremptoire et que les poètes, prisonniers de leur expérience pragmatique, ne songent nullement à élaborer une idéologie de la traduction. Et le feraient-ils que les uns et les autres aboutiraient à des conclusions irréconciliables. Car si tout linguiste — excusez-moi de vous rappeler quelques principes élémentaires, qui ne sont pas les miens — n'est pas loin de penser que — je cite ici un ouvrage d'un linguiste américain, *On Translation* (Harvard University Press), il y a quelque vingt-cinq ans — « la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la

langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style », je ne pense pas qu'on trouverait quelque poète, un tant soit peu conscient de la spécificité du poème, pour s'accorder sur une telle définition analytique du processus de la traduction, et moins encore sur la vision qu'elle suppose de toute écriture « littéraire » — et je ne dis pas simplement poétique —, fatalement partagée entre la forme et le fond. Qu'une telle approche puisse convenir au déchiffrement de « messages », comme l'on dit, qui ressortissent à la simple communication utilitaire, à ce que Mallarmé appelait « l'éternel reportage », n'autorise personne à penser, et le traducteur moins que quiconque, que cette extraordinaire conjonction du sens et du son, qui est la réalité proprement tangible du poème, et au plus fort de la langue poétique et de l'écriture littéraire, soit justiciable d'une semblable méthode. Mais nous touchons là à une opposition radicale sur les capacités et les fonctions de la parole telles que les envisagent poètes et problématiciens du discours. Et cela exige malgré tout quelques réflexions un peu moins schématiques.

C'est vrai, j'ai cité Saussure et je le citerai encore ici. Je pense qu'il a eu raison de définir le signe linguistique comme, définition connue de nous tous, « ce qui unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique ». Il mettait fin ainsi à bien des malentendus qui pesaient sur le devenir d'un savoir condamné à quelques intuitions disparates et souvent contradictoires. Faut-il avouer toutefois, au risque de passer pour un nostalgique des Origines, que cette équation par trop lumineuse n'apporte aucune réponse au poète et qu'elle l'abandonne au contraire comme plus démuné au seuil de son propre questionnement. Car la poésie n'estime nullement — je parle en mon nom propre bien évidemment —, par le cheminement qu'elle nous a laissé, que les mots au sein desquels elle opère s'identifient sans restriction à des concepts, ces figures toujours repérables de la pensée. La poésie considère, sans grandes preuves il est vrai, que le mot, qui est comme surgi du mutisme universel des choses, représente tout à la fois une manière de manifestation, je dirai d'épiphanie verbale, et une profération de tel ou tel aspect du sensible, et que le son — et je tiens à revenir là-dessus —, cristallisation vocale incomparable à toute autre, n'en figure pas le simple vêtement auditif, une sorte de parure précaire, mais qu'il en constitue, organiquement, l'élément moteur, indissociable de cela même qu'il exprime. Et — vous me contredirez peut-être — pourrait-on affirmer de la musique qui, elle aussi, se laisse appréhender comme un système de signes, qu'elle n'est rien qu'une suite d'images acoustiques identifiables à l'oreille parce que distinctes les unes des autres et par là seulement porteuses de sens ?

Mais laissons là le débat sur la qualité phonique des vocables, à quoi la poésie est singulièrement attentive, pour en revenir aux capacités cognitives des mots, plus immédiatement analysables.

Certes, il est facile d'affirmer que le système des signes

verbaux dont le poète dispose forme une sorte de nomenclature qui ne rend pas compte en effet de l'existence des choses mais des rapports mentaux que nous entretenons avec elles et des relations que les concepts établissent entre eux. Cela est acquis, mais toute l'expérience de la poésie, me semble-t-il, vient contrecarrer, contredire cette proposition rassurante. La poésie n'habite pas le langage comme une demeure déjà constituée dont elle vérifierait et confirmerait l'ordonnance. Persiste chez le poète depuis les temps anciens jusqu'à nos jours une trace du vouloir démiurgique originel qui assigne au Verbe une autre vertu que celle d'invoquer, par un jeu symbolique de signes, l'existence parachevée du monde.

Dès lors qu'il *prend la parole*, le poète se présente comme l'héritier du génie fondateur qui inventait à la fois le nom et la chose, l'Être et le Dire, comme l'affirmaient les pré-socratiques. Le poète ne se résigne jamais à croire qu'il ne fait là, à l'image des autres hommes, que nommer, répéter, retranscrire ce qui précède depuis toujours son désir. Il sait, mais au nom d'un savoir qui, comme dirait Jean de La Croix, transcende tout savoir, que chaque parcelle de réalité qu'il convoque dans son poème existe par le fait même que lui, le poète, l'appelle à la vie des mots, qu'elle a son nom propre, de lui seul connu, comme toute créature venant à la lumière, et que ce nom est invariable, inaliénable, indissoluble, quand bien même tous les traités de logique et de grammaire l'assureraient du contraire.

Le poète qui, plus que tout autre, se veut réceptif aux virtualités expressives de la langue, est aussi celui qui ignore, à l'image du premier enfant venu, qu'il dispose, pour rendre compte de son expérimentation personnelle du sensible, de synonymes — ces synonymes si précieux, paraît-il —, dont on lui dit qu'ils s'équivalent. Ainsi échappe-t-il, sans même y prendre garde, à ces facilités fallacieuses qui régissent l'ordre du discours.

Une telle ignorance — ou une telle incompétence — en matière de langage entraîne, bien sûr, des conséquences incalculables. Car si le discours — pour parler comme il se doit aujourd'hui —, qui est notre lieu ordinaire de locuteur et de récepteur de messages, allie la mobilité et la multiplicité des signifiants à la fixité et à l'unicité sémantiques, le poème, quant à lui, propose le schéma inverse puisqu'il unit de manière insécable l'intangibilité verbale — tel mot choisi une fois pour toutes par le poète — à la pluralité sémantique dans son réseau polysémique de correspondances et d'analogies. Disons autrement, pour parler plus simplement, que le poète sait depuis toujours que ce qu'il écrit doit se lire « littéralement et dans tous les sens », selon la formule que vous connaissez bien. Il sait donc qu'il n'existe pas de substitution possible à ce vers de Quevedo cité tout à l'heure et que je continue à trouver désespérant puisqu'on ne peut y toucher (si on y touche, il tombe en ruines). Pour prendre un exemple français, on ne peut pas trouver de substitution au « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille », même si « douleur » a l'acception de « souffrance » et si « tranquille » ne signifie rien



d'autre qu' « en repos »; ce vers, à sa façon, comme tant d'autres, comme tous devraient l'être, est intouchable.

J'en viens ici à aborder de façon un peu plus développée ce dont parlait François Xavier Jaujard tout à l'heure : le travail de ce que j'appellerai la translation ou le transfert, sous le signe de Chateaubriand.

Disons d'abord que l'aventure que le poète inscrit dans les mots a peut-être été vécue par d'autres — la mort des illusions, des espoirs, peu importe... Mais ce n'est pas là que se situe son caractère inaliénable. L'aventure poétique est cependant unique à tous égards, du fait même que les mots ainsi convoqués et mis ensemble ne l'ont jamais été auparavant de la sorte ni à cette fin. La poésie signifie bien autre chose qu'une mainmise conceptuelle sur le réel ou sur l'imaginaire; elle est, en vérité, l'invention d'un lieu au sein d'une langue. Il ne s'agit donc point d'un exercice verbal dont tout système notionnel rendrait compte, mais de l'apparition d'une morphologie et d'une syntaxe du monde qui ne se reproduiront jamais de manière identique et que le traducteur, s'il a conscience de la gravité de sa tâche, a pour mission de redécouvrir et de restituer.

De là (et je suis peut-être un peu dur, comme dit François Xavier Jaujard, mais je le suis aussi bien pour moi que pour les autres et devrais l'être davantage pour moi que pour les autres, bien sûr), en poésie, l'échec de toutes les entreprises de traduction où, fidèle en cela aux injonctions des linguistes, le traducteur se borne à être un simple transcritteur de l'ordre sémantique. Non point en effet que la translation, en prenant la notion au sens géométrique, terme à terme, ne demeure pour le poète devenu traducteur une sorte d'horizon absolu vers lequel il avance et qu'il désespère d'atteindre jamais. Mais cette littéralité fabuleuse (et ce débat a été abordé parmi vous) qui épouserait en effet la lettre pour ne rien altérer du sens dont celle-ci est porteuse ne peut en aucune façon se confondre avec les procédés quasi mécaniques d'identification que l'on voit à l'oeuvre ici et là et qui ne trahissent qu'une pratique assez pauvre des lexiques.

J'en viens donc à parler de ce que j'estime être l'admirable labeur auquel Chateaubriand s'est voué (peut-être certains d'entre vous ne le savaient-ils pas) en traduisant l'intégralité du *Paradis perdu*, sans rien sacrifier aux complaisances, alors très bien admises, de la transposition ou de l'adaptation oratoire. Lui-même s'en est ouvert au lecteur dans les « remarques », tout à la fois orgueilleuses et modestes, qui précèdent sa version de Milton : « Si je n'avais voulu donner qu'une traduction élégante du *Paradis perdu*, on m'accordera peut-être assez de connaissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre à la hauteur d'une traduction de cette nature; mais c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous les yeux. » Je trouve cette phrase admirable.

Mais personne en France, dans les années 1830, ne sut mesurer la nouveauté et l'ampleur du dessein que se fixait là Chateaubriand et je ne vois guère qu'un poète, traducteur lui-même, et très attentif aux génies singuliers des langues, pour s'être soucié d'une telle entreprise. Pouchkine, dans une étude que la mort ne lui permit pas d'achever, écrivait en effet un an après la publication du *Paradis perdu* à Paris : « Aujourd'hui — exemple inouï —, le premier des écrivains français — (ça n'aurait pas plu à Victor Hugo !) — traduit Milton *mot à mot* et déclare qu'une traduction juxtalinéaire serait le sommet de son art si elle était seulement possible ! Une telle humilité de la part d'un écrivain français (petite note d'humour, sans doute 0, et qui est le maître de tous dans son art, a dû fortement étonner les champions de la traduction correcte et il est possible qu'elle ait une grande influence en littérature. » Pouchkine ne s'abusait pas en conférant à la traduction de Chateaubriand et au dessein qui le guidait cette valeur et cette vertu proprement exemplaires, quand bien même il ait fallu attendre et Baudelaire et Mallarmé pour qu'une ambition analogue fût portée à nouveau au sein de la langue française.

Mais ce que je tiens à retenir ici des remarques de Chateaubriand et des réflexions qu'elles ont suggérées à Pouchkine, c'est tout particulièrement le sens que l'un et l'autre donnent à l'expression « mot à mot » et qui peut, aujourd'hui encore, prêter à équivoque. Lorsque Chateaubriand déclare un peu plus loin dans ses « remarques » : « J'ai calqué le poème de Milton à la vitre », il ajoute aussitôt, pour se faire mieux comprendre : « Je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie. » Le commentaire de Chateaubriand dépasse de beaucoup l'ordre grammatical auquel on pourrait le confiner un peu trop vite. La littéralité, telle que l'entend Chateaubriand, ne se fixe pas pour fin une restitution exsangue. Elle cherche avant tout — il le dit — à capter cette suractivation verbale propre au poème originel, quitte à forcer l'idiome français à des modes et des tournures qui semblent lui répugner et dont quelques esprits pusillanimes le jugent incapable. Car ce « mot à mot » est un « mot pour mot » ; il doit obéir à ce que j'ai appelé une syntaxe singulière de l'Être et il ne peut prétendre à une littéralité seconde, toujours problématique, que si la visée première du poète a d'abord été reconnue et appréhendée dans son dessein unitif.

Que la poésie ne constitue rien d'autre qu'une expérimentation extrême du langage, comme on le prétend souvent, surtout au sein de certaines écoles néo-positivistes, ou qu'elle soit plutôt une aventure, comme ont dit tant d'autres, à travers les mots d'une langue, il n'en demeure pas moins que le traducteur se trouve confronté à une totalité de Sens qui récuse les approches relatives et partielles, les seules toutefois dont le traducteur semble disposer.

Et, si vous me permettez de citer encore quelqu'un qui

paraissait bien obsolète, comme on dirait aujourd'hui, dans son rapport à la langue et au langage, Wilhelm von Humboldt écrivait, voici plus de cent cinquante ans : « La parole n'est pas composée par l'assemblage des mots préexistants; au contraire, les mots résultent de la totalité de la parole. » Une affirmation pareille, aujourd'hui tout à fait discréditée, le traducteur ne peut pas manquer de la faire sienne s'il a quelque expérience personnelle de l'acte poétique lui-même. Car ce que Humboldt disait de la « parole » et qu'on s'est empressé de mettre en doute vaut à coup sûr pour l'appréhension plénière du poème.

Mais qu'est-ce donc que la totalité d'une parole et, l'aurait-on pressentie, qui peut se prévaloir d'en assurer le passage et la permanence dans un autre univers de mots ? Tout comme Lord Chandos, et Hofmannsthal avec lui, rêvait en vain d'une langue « dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu », le traducteur de poésie éprouve cruellement la distance qui sépare cette immédiate réalité sensible — le poème — de l'emprise qu'il peut exercer sur elle par le truchement de quelques signes rassemblés. Je ne crois pas être trop sévère en disant qu'une telle distance, il n'appartient pas au traducteur de l'abolir. Pourrait-il y songer, lui qui ne peut décider librement ni de son lieu de parole, ni de son avancée ? Quel que soit l'idiome au sein duquel il opère, son entreprise est toujours *seconde* — je ne veux pas dire subalterne, secondaire —, au sens moins chronologique qu'existential, et par là même ne peut pas se substituer à l'acte poétique, mais en quelque sorte lui fournir un écho — je reviendrai là-dessus.

Pour employer la terminologie de Chomsky, je dirai que le poème originel se présente comme un *état stable*, où rien n'est susceptible de modification, et que la transcription élaborée par le traducteur constitue un *état stationnaire*, toujours prêt à être amendé, enrichi, amplifié par l'introduction d'éléments variables — lexicaux, phonétiques, prosodiques — qui tendent indéfiniment à le rapprocher de l'état stable de l'original. Mais alors que les sciences biologiques nous apprennent que l'état stable caractérise un équilibre statique et qu'un état stationnaire réfléchit un équilibre dynamique, l'expérience du fait poétique assure au contraire le traducteur que le véritable dynamisme interne se situe au cœur de l'état stable — le poème parachevé — et que l'énergie dépensée dans l'acte de traduction n'est que l'activation artificieuse de matériaux inertes propres à la langue déjà constituée où il travaille. La traduction — et, là non plus, ce n'est pas un reproche, c'est plutôt une constatation de ma part — est énergie imitative, activité mimétique qui rend compte de l'énergie originelle du poème mais qui ne saurait, en aucune manière, se substituer ou s'identifier à elle.

S'il devient traducteur à son tour, le poète se refuse, autant qu'il est en son pouvoir, à tous les travestissements langagiers et à l'immense déperdition qui en résulte. Il tente l'impossible

— il ne sera pas le seul à le faire —, il cherche, à sa manière, une totalité différente qui soit comme une réponse improbable à la totalité qui se dérobe à lui. Il fait mine de croire que deux absolus de langue puissent communiquer entre eux, et cette erreur de logique qui paralyserait tout autre que lui est cependant le moteur de son entreprise déraisonnable. De Hölderlin à Mandelstam, de Baudelaire à Guillén, à Octavio Paz, à Bonnefoy, à tant d'autres, je retrouve la même ferveur pour aller au delà de l'intransmissible, pour dire derechef ce qui en effet n'a pas de nom hors de la langue qui l'a vu naître et qu'il importe cependant, qu'il est urgent de transmettre avec les mots toujours infidèles d'une secrète fidélité.

Mais il existe, bien sûr, entre le traducteur et l'oeuvre à traduire, un autre obstacle dont je n'ai rien dit jusqu'à présent et qui constitue toutefois, aux yeux de beaucoup, la difficulté majeure de la traduction : je veux parler de la différence entre deux idiomes et du travail de transfert à accomplir pour les faire communiquer l'un avec l'autre. Ici encore, si mes recherches n'ont pas été trop infructueuses, les positions théoriques sont loin d'être claires et le débat entre dialecticiens du langage n'est pas clos, loin de là.

Je ne mentionnerais que pour mémoire les rêveries toujours récurrentes autour d'une grammaire universelle, telle que Bacon l'avait postulée, si cette présupposition d'une langue unique, source et modèle de toutes les autres, ne recouvrait aujourd'hui une rare vigueur. On s'étonnera peut-être que la vieille querelle des universaux ait trouvé un champ neuf dans le domaine linguistique au point de permettre à quelque grammairien d'affirmer récemment encore que « ce système exprime directement l'idée qu'il est possible de rendre n'importe quel concept dans une langue donnée, même si les unités lexicales dont on dispose varient considérablement d'une langue à l'autre ». Voici donc, semble-t-il, le problème de la traduction quasiment résolu avant même de s'être posé... Mais c'est aussi esquiver un peu vite la réalité des phénomènes idiomatiques, ce que l'on pourrait appeler — d'un terme qui n'est pas très beau à l'oreille — l'idiosyncrasie de chaque langue humaine, pour ne s'en tenir qu'aux exigences, en effet toutes logiques, d'une idée. Chomsky, pour attaché qu'il soit à la théorie des structures profondes régissant tout langage, ne s'engage pas aussi fermement dans cette direction lorsqu'il en vient à écrire : « L'existence d'universaux de forme implique que toutes les langues soient bâties sur le même modèle, mais non pas qu'il y ait entre les langues particulières une correspondance point par point. » Et il ajoute sur-le-champ cette remarque dont le caractère hypothétique me laisse assez perplexe : « Elle n'implique pas, par exemple, qu'il existe nécessairement pour les langues une procédure raisonnable de traduction. » Ce sont des phrases qu'il faut savourer. Si Chomsky, non sans probité

intellectuelle, s'interdit de conclure à la *nécessité* d'une telle procédure raisonnable, nous devinons bien que la contingence qu'il se doit d'admettre ne le satisfait pas et qu'il aspire de tous ses vœux à la reconnaissance du pouvoir plénier d'une seule structure sur toute forme de langage et par là même sur chaque idiome particulier.

Mais le traducteur qu'il m'arrive d'être, de par sa double appartenance linguistique qu'a évoquée tout à l'heure François Xavier Jaujard, ne peut pas davantage, à ce stade du débat théorique, embrasser une pareille cause et moins encore s'accorder à un tel optimisme (je vois beaucoup d'optimisme chez les théoriciens). J'ai évoqué ailleurs comment, dès ma petite enfance, partagé entre l'espagnol et le français, il m'avait été longtemps difficile d'échapper à un étrange déchirement, non pas simplement entre deux langues, mais entre deux univers mentaux que ces langues véhiculent l'une et l'autre, sans que je parvienne jamais à les faire coïncider en moi-même. Un tel écartèlement, je l'ai ressenti avec une intensité que j'ose qualifier de névrotique, mais je ne pense pas être le seul de tous les individus élevés dans le bilinguisme à l'avoir connu et subi. Contre lui, les arguments des linguistes ne m'ont été d'aucune aide, pas plus hier qu'aujourd'hui, dès lors que cessant de dissenter sur les langues je recommence à traduire. Mais comment l'expliquer, sinon à ceux qui ont le difficile statut qui est le mien ? Maintenant encore, tout comme jadis, il suffit que je laisse chanter au fond de mon oreille interne deux mots, l'un espagnol, l'autre français, assujettis cependant à une même représentation, pour que deux images mélodiques se lèvent dans ma mémoire, inconciliables et irréductibles, et que je comprenne une fois de plus qu'en dépit de tous les lexiques *luz* et *noche*, *luz* et *noche* ne se confondront jamais pour moi au registre des sensations et des rêveries de l'imaginaire.

Et certains d'entre vous se souviennent peut-être de la phrase prononcée il y a quelques années par Jorge Luis Borges au Collège de France, que quelques auditeurs peu attentifs ont prise une fois de plus pour une de ces boutades chères à ce personnage merveilleux : « Ce n'est pas la même chose de dire *luna* et *lune*. »

L'intolérance, dirai-je, l'impertinence d'une utopie de langage universel, achoppe déjà sur la simple phonétique, qui est bien autre chose qu'une manière de mouvoir sa langue dans sa bouche.

Cette expérience, je l'ai vécue et j'ai essayé d'en faire part dans d'autres textes. Et tout à l'heure, François Xavier Jaujard évoquait un passage, sur lequel j'aurais pu revenir, des possibilités qui semblaient s'offrir à moi, disons de correspondance phonétique, quitte à trahir un peu, à faire ce faux sens qu'en tant qu'universitaire par ailleurs je reprocherais bien sûr à mes étudiants. Mais je laisse cela de côté.

Je succombe peut-être là à quelque tentation de grossissement ou même d'hypertrophie de l'infime au niveau des représentations verbales. Il me semble cependant que plus

grande est la proximité apparente entre deux langues — et, je vais énoncer là un paradoxe, c'est le cas pour l'espagnol et le français, langues soeurs selon les critères de tous les philologues —, plus les divergences entre elles, fussent-elles imperceptibles, sont sensibles à ceux qui passent continuellement de l'une à l'autre. Je ne suis pas sûr, du moins à certains moments d'irrésolution, que connaître trop intimement une langue soit la condition la meilleure pour traduire (je sais que je viens de prononcer là une phrase absolument insupportable). Je dirai qu'il est des savoirs qui intimident plus qu'ils n'encouragent. Il est en revanche chez certains poètes des intuitions qui, soutenues par leur questionnement personnel, vont droit au but, en dépit de toutes les carences proprement linguistiques qui sont les leurs.

Ce qu'Ezra Pound a pu entreprendre avec la poésie chinoise, dont il ignorait la langue mais dont il avait comme saisi le souffle interne, le traducteur, pour sa part, ne pourra pas se le permettre, surtout s'il tire parti d'un savoir bilingue qui dédouble inlassablement son mode de penser et de ressentir. Car c'est tout le réel pour lui qui bascule entre deux appréhensions distinctes du monde et les deux langues qu'il pratique seront, elles aussi, affectées par cette ambivalence puisqu'il ne parvient pas à les réduire à de purs systèmes de signes symétriques et équivalents.

Mais on pourrait — peut-être le ferez-vous — me répondre qu'il est quelque peu excessif de parler d'univers mentaux différents à propos de deux langues qui se sont élaborées côte à côte et qui offrent, par cette contiguïté même, plus d'éléments de convergence que de facteurs de disparité. Entre le français et l'espagnol, les distances géographiques, historiques, culturelles existantes ne paraissent pas si grandes qu'elles empêchent une compréhension commune du monde et une transcription quasi parallèle de nos émotions et de nos jugements. Il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit par exemple de la traduction de la Bible en quelque langue, tel l'esquimau ou le maya, qui ne possède pas les concepts sur lesquels prend assise la parole symbolique des Ecritures. *L'arbre*, la *montagne*, le *fleuve* n'éveillent pas, de part et d'autre des Pyrénées, des images mentales qui soient susceptibles de diverger, moins encore, de s'interdire l'une l'autre. Je serais tout prêt à l'admettre si je pensais, à l'instar de tant de linguistes, que la sollicitation d'une réalité comparable contraignait forcément chaque groupe ou communauté linguistique à un même système d'intellection. Mais, d'une part, il n'est pas de réalité, fût-ce la plus élémentaire, qui dans l'expérience que l'on en fait soit parfaitement assimilable à une autre; et d'autre part, les signes verbaux qui en rendent compte, pour fidèles qu'ils se veuillent à tel ou tel aspect du réel, ne nous sont pas davantage dictés par les choses. Ils en pondèrent les qualités, ils en retiennent la teneur profonde ou l'apparence, ils en accusent la permanence ou la caducité selon des lois dont chaque idiome est à sa façon le réceptacle unique et qui échappent à notre vouloir singulier.

Là encore, je me permets de faire appel à un petit souvenir personnel lié à cette expérience du bilinguisme. Lorsque, étant enfant, je traversais ce mince petit filet d'eau qui sépare la France de l'Espagne, du côté des provinces basques bien évidemment, il suffisait que je le franchisse pour que toutes mes catégories, et même les mieux assises, se trouvent soudain confondues. Les mots français dialoguaient entre eux, ils inventaient ensemble une histoire où l'espagnol n'accédait pas, sinon par effraction; et tout pareillement dans cette langue hispanique qui, d'un seul coup, redevenait la mienne, il me fallait derechef m'orienter, redécouvrir une géographie des choses et des signes, devenir *autre*, en vérité, dès lors que j'avais à sentir, à penser, à répondre. Les paroles ne me faisaient pas défaut, elles renaissaient presque machinalement sur mes lèvres; mais je m'épuisais, je me perdais dans l'effort qu'elles exigeaient de moi pour exister au plus intime de mon esprit, pour m'imposer cette lecture toute neuve des choses. Chaque langue — je le pressentais à l'époque — était chiffrée et la clé — je m'en suis aperçu — ne se trouve pas dans les dictionnaires.

La pratique de l'écriture est venue corroborer ces intuitions un peu puérides, du moins enfantines, et aussi la pratique de la traduction de poésie. Car si tout poète, à sa manière, aspire à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », c'est-à-dire hors de tout souci simplement sémantique, à faire retour au principe générateur du langage, le traducteur que j'étais ou désirais être ne pouvait oublier que les « mots » dont il se servait en français pour retranscrire un poème espagnol appartenaient fatalement à une autre « tribu » que celle de l'oeuvre originale et qu'ils en appelaient à un autre système de valeurs, à une autre vision, je dirais à une autre version du monde.

Au long des quelque vingt années durant lesquelles je me suis astreint à cet exercice, moins littéraire qu'intérieur, de la traduction de poèmes, je n'ai sans doute guère progressé dans la maîtrise d'une discipline qui échappe aux normes d'un savoir objectif. Du moins me serai-je persuadé de quelque chose qui m'importe bien davantage, c'est qu'il n'est accordé à personne de disposer à sa guise d'une langue si l'on n'a pas vécu et souffert avec elle, si l'on n'a pas fait siens ni ses fantasmes ni ses ferveurs, si l'on n'a pas éprouvé au plus charnel de l'esprit que ces mots, obstinément gagnés sur le silence, témoignaient d'une histoire et d'une mémoire engrangées comme à l'insu de leurs acteurs fragiles, précaires, dans des signes perdurables et qui ont décidé d'un destin.

\*

Au terme de ces quelques réflexions qui, je tiens à le souligner derechef, me sont toutes personnelles, il semblerait que j'aie rendu quasiment impraticables le travail même et le rôle du traducteur. Telle n'était pas, bien sûr, mon intention et si j'ai voulu d'abord mieux cerner les différences, accuser davantage la distance entre le texte originel et celui qui va lui répondre,

comme en écho, dans une autre langue, dans un autre système de signes et de valeurs, c'est, à mes yeux, à seule fin de restituer à ce labeur, trop souvent décrié ou dévalué, l'importance et, j'ose le dire, la gravité intellectuelle et spirituelle dont il est porteur. Spirituelle, pourquoi cela ? On ne se souvient plus guère aujourd'hui de la place très singulière que ne manquait pas d'occuper le *truchement* — pour reprendre ce vieux mot français qui nous vient de l'Orient à travers l'Espagne — dans les grandes cultures mythiques, en Orient plus encore qu'en Occident. Capable de décrypter le sens obscur d'une parole étrangère et par là mystérieuse et inquiétante, cet homme était proche du prêtre et parfois se confondait avec lui, puisqu'il participait de ce même pouvoir de transcrire, de *transporter* dans le lieu des significations établies une parole, un Verbe venu d'ailleurs, du plus lointain de l'horizon ou des cimes inaccessibles du Sacré. Et c'est pourquoi aussi il advenait qu'on le mit à mort, une fois sa tâche accomplie, comme si l'on craignait que cet interprète, cet être intermédiaire entre deux mondes, n'abusât de cet étrange don des dieux pour compromettre et peut-être ruiner l'intégrité de ce que nous nommerions une culture close.

On ne traite plus de la sorte les traducteurs, et c'est chose heureuse sans doute, mais de par la banalisation des échanges translinguistiques, dans cette espèce de « marché commun » des connaissances qui s'établit toujours davantage entre les nations et les continents, bénéfique sur d'autres plans, le traducteur, pour indispensable qu'il soit devenu, n'est crédité le plus souvent que d'une vertu mineure, celle d'aplanir les obstacles idiomatiques qui s'opposent encore à la transparence parfaite de la communication. Mais cela, nous le savons, n'est qu'un leurre, une rêverie caressée et programmée par les tenants d'un *marketing* planétaire. Le travail véritable du traducteur — et j'entends par là le traducteur littéraire — ne consiste nullement à réduire les disparités, mais bien au contraire à rendre plus tangible ce qui, dans une page, une phrase, un vers écrit par un autre, témoigne de son indépassable altérité et donc de sa richesse inaliénable. Etrange paradoxe que celui de la traduction ainsi entendue : tout en nous rapprochant, semble-t-il, de la parole étrangère, soudain préhensible dans notre propre langue, elle nous en éloigne aussi bien, elle nous la rend plus précieuse par tout cela qui la distingue de notre mode personnel de sentir, de penser, d'entreprendre.

Dans une très belle étude, mal connue en France, *Traduction : littérature et littéralité*, Octavio Paz, lui-même prestigieux traducteur de Pessoa, de Bashô, d'Apollinaire, s'interroge, à son tour, sur la vocation et la finalité de l'entreprise translinguistique : « La traduction n'est plus désormais une opération tendant à montrer l'identité ultime des hommes, mais à devenir le véhicule de leurs singularités. Sa fonction avait consisté à révéler les ressemblances par-delà les différences; dorénavant, elle témoigne que ces différences sont infranchissables, qu'il s'agisse de l'étrangeté du sauvage ou de celle de notre voisin le plus proche. »

Je crois ces phrases très éclairantes, très salutaires — « salubres », comme aurait dit Rimbaud — pour les traducteurs, sou-



vent désorientés, que nous sommes. Octavio Paz ne se dissimule nullement l'ampleur et quasiment l'impossibilité de la tâche qui incombe à ces modernes truchements que sont les traducteurs. J'évoquais, dans le sous-titre donné à ces pages, puis dans le cours de mon propos, les « territoires » culturels et conceptuels fatalement établis par chaque idiome, ainsi que les « frontières » qui s'interposent entre eux, barrières, délimitations drastiques auxquelles les traducteurs de poésie, plus que d'autres peut-être — mais aussi les traducteurs de prose —, ne peuvent pas ne pas se heurter dès le départ de leur cheminement.

Ces frontières, voici qu'Octavio Paz les définit comme « infranchissables », mais c'est, quelques lignes plus loin, pour nous assurer qu'il faut cependant les franchir, donc trouver des passages, être ce « passeur » qu'évoquait tout à l'heure Laure Bataillon. « Tout cela, nous dit-il, devrait faire perdre courage au traducteur. Il n'en est rien : par un mouvement contradictoire et complémentaire, l'on traduit et l'on doit traduire davantage, même et surtout en poésie que tant de beaux esprits nous disent intraduisible. » Belle leçon de lucidité et d'énergie que nous donnent ici d'un même élan le poète et le traducteur admirable !

Mais là encore, j'ai l'air de répondre à des questions qui n'ont pas encore été posées et je pense que l'on serait en droit de me faire la remarque, sinon le reproche — mais cela ne tardera pas —, de n'avoir parlé ici, à l'instar d'Octavio Paz, que des difficultés inhérentes à la traduction du poème, cette expérimentation vertigineuse, poussée à l'extrême des vertus, des saveurs, je dirai des senteurs d'une langue. Peut-être aussi que, m'attachant presque de façon exclusive à l'écriture poétique, à son essor, à ses caractéristiques propres, je ne la séparais pas dans mon esprit de ce qu'il est convenu d'appeler l'écriture en prose, et tout particulièrement sa manifestation majeure en littérature, le roman.

Ces distinctions entre prose et poésie, qui ravissaient déjà M. Jourdain, lors de sa première découverte de la grammaire, me paraissent un peu trop schématiques et trop tranchantes en effet pour être acceptées sans discussion préalable. Il est, hélas, tant de poèmes prosaïques et il est de grands livres de fiction narrative où la prose — comme l'on disait jadis — a la substance, la consistance, la teneur charnelle de la poésie. Nul besoin d'en revenir à la *Princesse de Clèves* dont, sur-le-champ, les quelques phrases inaugurales — que nous savons tous par coeur — rejettent dans l'ombre et dans l'oubli toute la fastidieuse rhétorique d'un Boileau.

Le genre ici importe peu, l'impondérable prend appui sur la vibration mélodique de la langue, celle-là même que l'on ne retrouve, majestueuse et désolée tout ensemble, que, sans doute, dans *Bérénice*, la plus élégiaque de nos tragédies. Et comment ne pas se souvenir, même dans une vision trop cavalière, de ces grands monuments de la poésie française qui ont pour nom *La vie de Rancé*, *La Chartreuse de Parme*, et pourquoi pas *Le Lys dans la vallée* ? Je ne suis pas sûr que Baudelaire ait inventé, comme il l'écrivit avec une fierté tremblante, la prose que l'on dit poétique.

Cette langue ductile, *élastique* selon ses propres termes, susceptible d'embrasser dans son déroulement la multiplicité des sensations, des sentiments et des sens, n'est-elle pas déjà présente chez un Cervantès (je pense à quelques nouvelles exemplaires, tout entières vouées à la musique), chez un Bossuet, chez Saint-Simon lui-même lorsqu'il oublie, rien qu'un instant, sa hargne soupçonneuse et tatillonne, et que, selon le mot de Chateaubriand, il « écrit à la diable, pour l'éternité » ?

Non, le maître de M. Jourdain avait tort et il se tromperait aujourd'hui davantage encore en opposant prose et poésie. Quelques-uns parmi les livres considérables de notre siècle — excusez, je vous prie, le penchant un peu impérialiste du poète — sont tout empreints de matière poétique, sont, au vrai, d'immenses épopées ou tragédies en prose. L'ordonnance typographique, elle seule, la mise en page si l'on veut, font de *Tandis que j'agonise*, du *Bruit et la Fureur*, des récits romanesques au sens étroit du terme. Mais la folie de Quentin Compson, sa déambulation à la fois divagante et précise à travers la ville où la mort l'attend, qu'est-ce donc en vérité qui les sépare des rhapsodies les plus poignantes d'Hölderlin ? Maurice-Edgar Coindreau ne savait pas, peut-être, qu'il nous donnait à lire un des plus beaux poèmes de notre Occident, « Le Christ qui n'avait pas de soeur » ; le reste est connu de nous tous et nous requiert tout autant que le délire d'Hamlet sur les terrasses d'Elseneur, ou la déréliction du prince Muichkine parmi les rues boueuses et froides, avant l'ultime rencontre avec l'assassin et son couteau. Et je pense encore à Kafka, à cette élégie de la neige et de la marche indéfinie sur les chemins qui ne mènent nulle part — j'ai nommé *Le Château* —, qui, grâce à un ami très cher et par-delà toutes les polémiques qui ne m'importent guère, a recouvré sa force dure et son humour.

Oui, ces traducteurs d'une prose, qui redevient, grâce à eux, pure poésie, sont nos « alliés substantiels », pour reprendre la formule solaire de René Char. Eux aussi, à leur façon, ils travaillent, ils électrisent notre idiome, ils forcent ce français si conceptuel — comme tentent de le faire à leur façon les poètes — à s'accroître de tout cela qui lui faisait défaut, le souffle marin d'un Melville, l'invention verbale d'un Joyce, les serpentements baroques d'un García Marquez. Es ne nous donnent pas seulement à lire ce qui, sans leur intermédiaire, nous aurait échappé pour toujours — et de cela, au premier chef, nous leur sommes redevables ; ils font plus encore, et je parle ici en questionneur tenace de la langue, ils démantèlent le discours quotidien, ils saccagent avec bonheur les lieux communs, les conventions établies des formes et des figures, ils participent, au sens le plus fort, de ce *poïein* dont parlait Aristote, ce *faire* de la parole sans lequel il n'est point de poésie. Le traducteur n'est plus le truchement des dieux ; il est, aux côtés du poète, et sur son registre personnel, le zéléateur secret du Sens toujours neuf dans les Signes.

Et j'ajouterai, pour conclure, qu'en dépit des allégations impérieuses des linguistes, eux qui prétendent minimiser la nature éminemment littéraire de la traduction pour la confier,

peut-être, aux savoirs codifiés des machines, oui, je veux affirmer ici que le traducteur, tout comme l'auteur, est engagé personnellement, corps et âme, dans cette entreprise d'écriture et que le résultat de ce travail — échec ou réussite — ne dépend que de lui. Cette restitution d'une oeuvre à laquelle il s'attache ne se borne jamais à un simple transfert de signifiés; c'est en vérité, répétons-le après Valéry, Octavio Paz, Yves Bonnefoy et tant d'autres, une transmutation verbale, une récréation à part entière, une création parallèle — pour reprendre le terme qui m'est cher — où le traducteur n'est pas le greffier que l'on dit, mais l'acteur principal, le moteur de l'acte poétique dans sa langue. Il importe de l'affirmer très clairement, et aujourd'hui plus encore, puisque cette responsabilité subjective du traducteur est remise en cause, et particulièrement en France, par des cybernéticiens qui ne traduisent pas, par des grammairiens qui se confinent dans les délices d'un métalangage.

Et je citerai ici quelques lignes d'Arthur Waley, traducteur lui-même et poète, qui a posé en des termes polémiques mais roboratifs le problème : « *A french scholar wrote recently with regard to translators : "Qu'ils s'effacent derrière les textes et ceux-ci, s'ils ont été vraiment compris, parleront d'eux-mêmes." Except in the rather rare case of plain concrete statements such as "the cat chases the mouse", there are seldom sentences that have exact word-to-word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations. I have always found that it was I, not the texts, that had to do the talking.* »

Je ne veux pas savoir qui est ce « *french scholar* » si péremptoire et quelque peu donneur de leçons. Je pense, avec Arthur Waley, que les textes ne se traduisent pas eux-mêmes par la seule vertu de l'imprégnation passive dans une autre langue et que c'est bien, en effet, un Moi personnel, une conscience individuelle qui décide, qui interprète assurément et qui choisit. Aussi bien — et c'est un signe de santé intellectuelle de la littérature — nulle traduction n'est définitive, même la mieux venue du monde. A chacun, s'il en a et le désir et le pouvoir, de reprendre *L'Iliade* ou *Le Roi Lear* et de faire que ces mots jadis mis ensemble cristallisent à nouveau et s'illuminent différemment dans notre langue.

Pour cela, nulle méthode, sinon celle que chaque traducteur, et pour lui seul, s'invente. Quitte, le jour suivant, à la prendre à revers, à découvrir des approches neuves qui le désorientent. Il n'existera jamais — et j'en suis heureux — de manuel du parfait traducteur. Et lorsqu'il m'arrive de recevoir, comme ce fut le cas voici quelques semaines, un bulletin de souscription pour un livre précisément intitulé *Comment faut-il traduire ?*, je demeure — ne m'en faites pas le grief — un peu rêveur. Et ce livre — ajoute le prospectus — est un « texte introuvable ». Je le crois volontiers, pour grand que soit le mérite de son auteur. Introuvable, en effet, parce que impossible à concevoir, inimaginable sinon pour un pur esprit ou un mathématicien du langage.

Reste, pour le traducteur, la tâche indéfinie à reprendre et sur sa route improbable ces obstacles dont il est seul à mesurer la

résistance et la rigueur. Et, pour les convoquer une dernière fois, comme un horizon proche et lointain tout ensemble, j'emprunterai à Couperin le Grand le titre d'une de ses pièces pour clavecin qui, j'en suis sûr, est présente à votre mémoire : *Les Barricades mystérieuses*. Formulation cryptique elle aussi, dont les musicologues ne nous disent rien, mais qui évoque — me semble-t-il — avec quelque pertinence poétique le travail toujours entravé du traducteur et cette mélodie, plus tard, qui vient renaître, tout un instant, sur l'étendue vacante de la page.

#### DÉBAT

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Nous avons passé successivement par tous les stades de l'inquiétude concernant le fait et l'acte même de traduire. Mais heureusement votre finale, sans être celle d'un théoricien, était quasiment optimiste, en tout cas optimiste malgré tout. Au fond, vous vous situez, comme Paz et presque tous ceux qui ont l'expérience de ces choses, au mitan des deux tentations extrêmes : la désespérance absolue et l'espérance sans cesse renaissante.

Je pense que dans la salle les questions fourmillent, crépitent.

JEAN-PAUL FAUCHER

Nezval, le plus grand poète tchèque du xx<sup>e</sup> siècle, dit-on, qui a traduit en tchèque l'oeuvre de Baudelaire, a dit en tchèque des poèmes à mon père, qui ne connaissait pas le tchèque, qui ne connaissait que l'oeuvre, et mon père, chaque fois, savait de quel poème il s'agissait, sans doute parce que, comme vous, Nezval avait traduit « trigo » par « épi ».

Je voudrais dire une autre anecdote qui a été rapportée par Auguste Dorchain dans *L'Art des vers*, qui lui avait été racontée par José-Maria de Heredia : Mallarmé venait d'écrire un poème — je ne me rappelle plus lequel; Heredia lui avait dit : « Voyons, dans tel et tel vers, que vouliez-vous exprimer exactement ? avez-vous voulu dire ceci ou cela ? » et Mallarmé lui a répondu : « Ecoutez, votre interprétation est bien meilleure que la mienne et c'est désormais le sens que j'adopterai ! »

Il paraît que récemment *Le Bourgeois gentilhomme* — vous parliez de M. Jourdain tout à l'heure — a été traduit en anglais par *The Prodigious Snob!*

LAURAND KOVACS

Je voudrais dire toute l'émotion que j'ai ressentie en écoutant Claude Esteban. En effet, ce qu'il disait rejoint en moi — et sans doute en de nombreux auditeurs — certains sentiments et certaines idées que nous nous faisons ou que nous avons sur la traduction. Cependant, il a employé des termes que je voudrais le voir préciser. Il a parlé de dynamique, de structure et de système. Il a dit notamment : la traduction n'est pas un ensemble de systèmes de signes qui seraient équivalents. Je voudrais savoir

quelle différence il établit entre système et structure. Pour moi, le système est dynamique, la structure est statique. On parle du système solaire par exemple, on ne dira jamais : la structure solaire, ou alors on parlera du soleil. Pour moi, c'est là que se situe le coeur du problème, la difficulté de la traduction entre dynamique et statique, système clos et système ouvert.

CLAUDE ESTEBAN

J'ai parlé de structure en me référant à Chomsky essentiellement, car c'est un mot qui ne m'appartient pas vraiment et je préfère employer celui de système parce qu'il y a la possibilité dans ce concept de plus d'ouverture, de lui faire embrasser d'autres capacités que dans le concept de structure. Cela dit, je me référerais essentiellement à l'acte poétique et je ne pense pas qu'on puisse embrasser un poème, un mouvement poétique, un élan poétique à travers un système de signes. On le projette orthogonalement sur une surface plane alors que c'est une sorte de figure multiforme et mouvante dans l'air. Je songe à une phrase de Shakespeare absolument merveilleuse qui disait que le poète essaie de « donner un nom aux riens de l'air », capter l'espace d'un instant ces réalités impalpables dans un lieu, mais aussi passager, aussi précaire qu'une bulle de savon.

Je sais bien que c'est une esthétique baroque mais je ne suis pas loin de penser que nos systèmes rationnels et souvent néo-positivistes ne rendent pas compte de l'expérience poétique et par là même ne facilitent pas l'acte de traducteur. Car je pense que le traducteur est un acteur au sens fort du terme dans sa propre langue.

Le débat entre système et structure, que j'entends bien sur le plan philosophique, ne paraît pas à mes yeux — mais j'ai dit que j'étais plus empirique que théoricien — l'élément majeur, n'est pas suffisamment éclairant. Je ne peux donc pas vous donner de réponse personnelle autre que celle-ci, qui ne vous satisfera pas.

GUY VERRET

N'étant, à la différence de Claude Esteban, ni bilingue, ni poète, je voudrais lui faire part de quelques réflexions. Tout d'abord, une réflexion qui semble très loin de nos préoccupations habituelles : je crois avoir remarqué que, lorsqu'on a traduit les Cantiques du latin au français, la plupart des fidèles ont trouvé qu'ils perdaient leur caractère poétique, que les paroles devenaient banales. De mon côté, je trouve beaucoup plus facilement poétiques des vers russes que des vers français.

Ma question est celle-ci : ne sommes-nous pas tous dans la position que vous avez prise, fidèles à une conception très temporelle de la poésie, d'une époque, une époque assez longue déjà, un siècle et demi peut-être environ, voulant que la poésie soit foncièrement l'autre, l'altérité, ce qui nous est en somme étranger, ce qui permet bien entendu au poète d'être peu compréhensible ? Quand les surréalistes jouaient à leur jeu des petits papiers, à aligner des mots, cela formait beaucoup plus facilement de la

poésie ou était beaucoup plus facilement interprété comme poésie que comme prose.

Chateaubriand, par exemple, ou Klossowski dans sa traduction de *L'Enéide*, ou d'autres, gardent l'ordre des mots et le sens des mots, ce qui d'ailleurs me pose un problème, parce que habituellement, quand je cherche dans un dictionnaire un mot étranger, je trouve au moins deux ou trois traductions en français.

Je ne veux pas intervenir dans le débat blé/épi, mais quand vous avez dit : « *blé* ne me satisfaisait pas », en moi une voix murmurait : « mais nous avons *froment* »... Qu'est-ce qui me dit à première vue — je ne parle pas bien entendu de l'aspect poétique du mot — que tel mot correspondrait à tel mot ? Si je bouleverse par ailleurs l'ordre syntaxique de la langue, je vais bouleverser une certaine compréhension, mais est-ce que la poésie est faite avant tout pour être comprise ou pour donner des chocs ? Si je lis les poètes contemporains, je crois pouvoir dire qu'elle est faite avant tout pour être le contraire de la prose — c'est d'ailleurs la thèse très simple que Cohen a défendue dans un petit ouvrage sur la poésie.

Ma question est celle-ci : la méthode que vous préconisez, qui reconnaît l'altérité parfaite ou très profonde de la poésie, vous paraît-elle valable pour des poètes dont le style est beaucoup plus coulant ? Vous avez cité Pouchkine : est-ce que Pouchkine exige l'altérité ou exige-t-il, par exemple dans une épître ou des genres qui ont à peu près disparu de notre horizon poétique, une langue qui soit beaucoup plus proche de la langue habituelle ? Est-ce qu'au fond nous n'avons pas, lorsque nous parlons de la poésie, une conception de la poésie, donc de la traduction de la poésie, qui daterait à peu près de la rupture que nous pouvons situer aux alentours de Baudelaire ?

CLAUDE ESTEBAN

Vous posez beaucoup de questions à la fois; c'est un peu embarrassant. Puisque nous avons parlé de Pouchkine et que vous êtes amoureux des lettres russes, ça m'a posé un problème. Je ne réponds pas du tout à votre question pour le moment et vais essayer d'y venir. J'ose dire que j'ai été très déçu, non pas à la lecture des textes en prose de Pouchkine, mais déçu de ce que je pouvais en ressentir en français, ou même dans des traductions espagnoles ou anglaises, alors que tous nos amis russes — et j'entends aussi bien Tolstoï que Dostoïevski — s'entendaient uniquement sur Pouchkine en disant : « C'est le plus grand poète de notre langue et peut-être de tout le XIX<sup>e</sup> siècle. » Et je n'ai pas senti cela. Je ne crois pas que ce soit lié uniquement aux imperfections des traductions. C'est comme si tout d'un coup cette altérité profonde de la poésie russe m'échappait, ou alors brutalement je me disais : mais ça devient de l'Alfred de Musset — et à mes yeux ce n'était pas vraiment un compliment.

Or, je fais plus confiance à Dostoïevski et à Tolstoï qu'à moi-même en l'occurrence, eh bien je n'ai pas pu ressentir cette voix. Cela pose peut-être une question, que vous n'avez pas

posée mais que je me posais en vous écoutant, celle de la transcription ou de la traduction de textes qui sont assez antérieurs dans l'histoire des langues et des littératures. J'ai évoqué ce problème à propos des traductions que j'ai pu faire de Quevedo ou de Gongora, mais il y a des moments où j'ai un peu exagéré mon propos en disant qu'il y avait des barrières extrêmement restrictives entre les idiomes. A certains moments de l'histoire collective, il y a comme des mouvements de valeurs, des expressions de sentiments communs aux différentes langues. Par exemple, même si nous avons d'extraordinaires traducteurs de Shakespeare, après Voltaire, nous n'avons malheureusement pas eu de traductions de Shakespeare datant du xvii<sup>e</sup> siècle. Si par exemple un écrivain baroque, un Tristan L'Hermite, avait traduit une pièce de Shakespeare, nous aurions eu un teneur, une saveur, une qualité qui ne sont plus perceptibles aujourd'hui à travers les traductions des contemporains, et j'évoquerai par exemple l'extraordinaire différence entre certaines traductions de Dante faites par les universitaires et la traduction de Jacqueline Risset, volontairement moderne et dépouillée, perdant beaucoup peut-être mais qui restitue davantage de la force, de la dynamique de Dante que les poèmes un peu imités du Moyen Age français que l'on trouverait sous la plume de quelques grands universitaires.

Le problème de l'altérité de la poésie se double d'une différence temporelle, de ce qui accuse en nous la différence. Je dirai même que notre relation à *La Chanson de Roland*, sauf si on est médiéviste, est très difficile. Ce n'est pas très difficile de faire de l'ancien français, mais si on n'en a pas fait du tout, une traduction nous est nécessaire pour entrer quelque peu — et perdre aussi beaucoup — dans la grandeur et la gravité de ce poème.

Je ne sais que vous dire d'autre à ce sujet. En effet, le traducteur de poésie cherche de manière impossible à transcrire la littéralité, je ne dirai pas sémantique car ce n'est pas du tout la sémantique qui retient le poète, c'est ce rapport extrêmement mystérieux où la musique en toutes choses est présente, et transposer une musique... Vous me disiez « froment », que je trouve, dans un autre contexte très beau, mais il est bien évident que dans le vers lui-même « froment » était une restitution du signifié, et je perdais tout ce que j'aurais voulu garder d'un son. Le sonnet des *Voyelles* nous permet de voir à quel point le poète divague merveilleusement sur les sons, les couleurs. Rimbaud nous a donné les voyelles, on aurait bien aimé qu'il nous donne la couleur des consonnes de temps en temps; il a pensé que c'était suffisant !

MAURICE DARMON

J'ai pensé aux machines et pas seulement quand vous les avez évoquées dans votre conclusion. Il est important pour nous de réfléchir aux machines. D'abord, parce qu'il y a une formidable pression économique. Les machines à traduire prétendent nous donner des modes d'emploi (transistors ou autres) mais dont le français est déplorable. Le prix de revient est de 30 centimes la

page, alors que les traducteurs techniques touchent deux cents ou trois cents fois plus. Cela risque de faire réfléchir les gens.

Ce n'est pas tellement de cette pression économique, à mon avis incontournable de nos jours, que je voudrais parler, mais des problèmes que pose l'existence même des machines à traduire et de la traduction automatique. Vous avez d'une certaine façon évoqué ce problème en parlant des « universaux ». J'ajouterai l'animal-machine, l'homme-machine, toutes ces utopies qui ont bloqué d'une certaine manière l'esprit philosophique, mais aussi débarrassé des tas de choses.

Je me demande si les machines à traduire aujourd'hui, plutôt que d'être écartées d'un revers de main, pour protéger notre humanisme atavique qu'elles semblent menacer dans une fonction passée, ne sont pas en train de nous poser un formidable défi. Quand j'essaie de m'informer, je trouve que les gens qui travaillent sur les machines à traduire et la traduction automatique ont une ingéniosité, une poésie dans l'approche de l'étude du langage : ce ne sont pas seulement des théoriciens qui font fonctionner ces machines-là, et elles devraient nous faire penser à mieux comprendre ce qui devrait nous différencier à l'avenir quant à la traduction et à ce que nous serons capables de faire.

Il importe qu'on s'y attache plutôt que de dire : ce n'est pas une menace, nous continuerons à être des traducteurs finalement impossibles à éliminer. Il y a des tâches en nous qui sont menacées et des tâches en nous qui sont à naître par l'introduction de ces machines.

CLAUDE ESTEBAN

J'ai abordé le sujet de biais et ne peux pas, d'un revers de main, refuser tout travail qui se fait, et au fond défendre — si ce n'était que défendre — un petit corporatisme, les PME des traducteurs qui seront condamnées par les grands trusts internationaux, etc. Non, je ne me place pas sur ce plan-là.

D'ailleurs, la machine ne vaudra que par ce que l'homme y mettra. La machine sera l'exécutrice, ou l'exécutante, extrêmement fidèle et plus il y aura en effet d'ingéniosité, plus il y aura de force verbale chez celui qui nourrit la machine, en quelque sorte, plus la machine pourra donner de bons résultats. J'en suis extrêmement persuadé et sur le registre des dictionnaires, des lexiques, etc., c'est évidemment un progrès immense.

Quant à l'acte même de la traduction, ce n'est pas pour défendre une subjectivité absolue, je veux bien en rabattre un peu. Peut-être qu'en effet, si j'y mettais mon fameux vers de Quevedo, la machine me donnerait deux cent cinquante cas de figure entre lesquels je n'aurais plus qu'à choisir, peut-être que la machine s'en tirerait mieux que moi. Si c'est moi qui la nourris, elle me rendra à la même incertitude, c'est sûr.

JACQUELINE OLLIER

Je voudrais revenir à la musique. Vous avez parlé de l'importance du son. Je crois qu'on n'accordera jamais assez d'importance au son. C'est peut-être une réponse à Guy Verret qui



disait que la poésie russe lui paraissait tellement plus belle... C'est une très belle expérience d'aller à un récital de poésie dans une langue qu'on ne connaît pas. Cela m'est arrivé. Au bout de quelque temps — il faut que l'oreille s'habitue c'est un véritable régal pour l'oreille et l'oreille seule arrive à percevoir des émotions, que la traduction donne, bien sûr, mais il faut faire confiance à l'oreille et il faut exercer son oreille.

Je voudrais vous raconter une petite expérience que j'ai faite, qui m'a beaucoup appris. J'ai la chance d'enseigner à l'université aux étudiants préparant la licence de musique. Ce sont des musiciens, ce ne sont pas des littéraires. Je les faisais travailler sur le rapport son-forme-couleur et mots. Nous avons pris par exemple le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. J'ai été obligée de leur lire le poème de Mallarmé, qui est extrêmement difficile pour des non-littéraires. Je me faisais un souci épouvantable. Instinctivement, enseignant à des étudiants musiciens, je me suis adressée à leur oreille et leur ai fait entendre cette musique extraordinaire de Mallarmé. Et ils sont entrés dans le poème avec une grande facilité, je n'ai rien eu à leur expliquer, ils ont tout compris, tout senti.

Quand on traduit, surtout de la poésie, il faut vraiment écouter la musique et trouver une autre musique qui corresponde, qui soit un passage, pour reprendre votre propos.

CLAUDE ESTEBAN

Je suis parfaitement d'accord avec vous là-dessus. C'est peut-être la chose la plus difficile.

JEAN-MARIE SAINT-LU

Je suis un ancien élève de Claude Esteban, mais nous sommes maintenant collègues et ça explique qu'on se tutoie — ce n'est pas pour faire familier. Je voulais simplement te remercier de ton sado-masochisme, parce que tu nous as tous torturés comme nous le faisons nous-mêmes à longueur de journée.

Je voulais simplement te demander si tu n'as pas oublié un terme dans ton passage, qui est le lecteur. Il y a des considérations subjectives — et tu en as fort bien parlé. On éprouve tous ce que tu as dit, sauf ceux qui s'en fichent. Mais je crois que ton perfectionnisme se heurte à un mur, à un problème plus urgent qui est de faire connaître des gens qui, sans nous, ne seraient pas connus. C'est très important que les contemporains de Nerval aient connu *Faust* dans sa traduction, alors que Nerval ne connaissait pas l'allemand, tout le monde le sait. Il paraît — je ne suis pas assez angliciste pour en juger — que les nouvelles, les contes de Poe n'ont rien à voir avec la traduction de Baudelaire — quand je dis « rien à voir », c'est pour provoquer un peu, bien sûr.

C'est cela qui me paraît important. Oui, faisons des traductions. Elles sont mauvaises, nos traductions, parce que en postulat la traduction n'est pas bonne. Lorsque Salinas traduit Proust, chaque fois qu'il y a un problème, il passe dessus, il

efface (pas chaque fois, mais très souvent). Saint Jean de la Croix, qu'est-ce qu'il fait quand il pense qu'on ne va pas comprendre ? il traduit dans sa propre glose. Est-ce qu'on ne pourrait pas être des glossateurs de la langue qu'on traduit ? Il est plus urgent, même si on fait des fautes, même si les traductions sont mauvaises, de faire connaître des auteurs au public. Moi, je ne connais pas le chinois, ça m'est égal que la traduction ne soit pas bonne. Il y en a un autre qui viendra après et dira : « Monsieur, vous avez mal traduit. » Je voudrais avoir ton point de vue là-dessus.

CLAUDE ESTEBAN

Je ne partage pas tout à fait ton sentiment. Je ne dis pas que nos traductions sont mauvaises mais par essence imparfaites ou *imperfectas* comme dit le portugais, c'est-à-dire inachevées, inachevables et il faut toujours les reprendre.

Quand on part d'une traduction vraiment bâclée ou négligée — je ne prends pas d'exemple contemporain, mais celui de notre ami Voltaire : il n'a pas rendu un extraordinaire service au génie de Shakespeare, lequel est passé un peu à côté de l'attention des grands esprits sensibles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourquoi ? Parce que Voltaire en faisait des tragédies à la *Zaïre*.

Et puis, il y a des textes qu'on se refuse à lire parce que, si la traduction ne restitue rien qu'un salmigondis, on se dit que ce n'est pas bien fameux. C'est la raison pour laquelle je n'arrive pas à lire Pouchkine : les traducteurs ne parviennent pas à la faire monter dans notre langue à la cristallisation suffisante. C'est quand même grave. Il vaut mieux que les textes attendent plus longtemps leurs traducteurs plutôt que de les livrer comme en vrac en pâture aux lecteurs. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec toi là-dessus.

F. X. JAUJARD

Il est vrai qu'il y a des rendez-vous ratés dans l'histoire de la traduction.

ALAIN VAN CRUGTEN

A propos de la musique, la musique de la langue russe semble au francophone quelque chose d'extrêmement séduisant; cela tient certainement à des questions d'accent tonique et d'accentuation. Cela explique aussi que nous ne goûtions pas très bien, et vous particulièrement, les traductions françaises, certainement. Il y a pourtant des traductions récentes de Pouchkine par Efkindt et toute une équipe de traducteurs qui ont fait un travail considérable et qui peuvent être regardées comme extrêmement satisfaisantes. Pourtant — je vais un peu dans le même sens que vous —, j'ai une espèce d'insatisfaction en lisant ces traductions de Pouchkine et en les comparant à l'original.

On perd aussi un peu de vue — on n'en a pas parlé tout à l'heure — un ensemble de connotations sentimentales que le lecteur et l'auditeur russes attachent à ces poésies. Vous avez

cité Tolstoï; Tolstoï est l'homme qui a fait un grand discours en 1885 environ sur le monument de Pouchkine et qui a lancé la mode de Pouchkine véritablement à ce moment-là. Mais sur quoi était-ce basé ? Uniquement sur une espèce d'exaltation du sentiment national. C'est ce que je voulais dire. Ces connotations sentimentales ont été soulignées par Dostoïevski, qui a décrété que Pouchkine était le poète national. Les lecteurs russes, les auditeurs russes entendent surtout cela et ils entendent une musique nationale quand ils entendent les poèmes de Pouchkine.

GUY VERRET

Je suis très intéressé par ce qui vient d'être dit sur Pouchkine sans être tout à fait d'accord. Tout d'abord, en ce qui concerne l'exaltation nationale, ce que vous dites du discours de Tolstoï est tout à fait exact, mais en même temps Pouchkine est dans les lettres russes le plus Athénien des écrivains et ses sources, il les puise dans les petits poètes du xviii<sup>e</sup> français, Delille et autres.

Je ne prétends pas clore le débat, mais voudrais passer à quelque chose de beaucoup plus technique et qui ne vaut peut-être pas uniquement pour le russe. La poésie russe, à l'époque de Pouchkine, est une poésie fondée sur un système d'opposition entre syllabes atones, voyelles atones, voyelles accentuées, rythme ou binaire, ou ternaire, ou ascendant, ou descendant, mais rythme régulier.

Un des problèmes qui se pose et qui n'a peut-être pas été résolu par la traduction à laquelle vous faites allusion est que la poésie française est fondée sur tout autre chose que sur des oppositions d'accentués et d'atones, elle est fondée non pas sur une régularité mais très vraisemblablement, me semble-t-il, sur une irrégularité. Par exemple, si je prends des vers français tout à fait mélodieux — on a fait allusion tout à l'heure à *Bérénice* : « Que le jour recommence ou que le jour finisse » et essaie de transposer dans le deuxième hémistiche le rythme ternaire du premier, ça ne marche pas. Autrement dit, le vers français est d'une structure tout à fait différente. Je prends le vers racinien en admettant qu'il soit toujours valable et pense que le vers romantique sur ce point n'est pas très différent. Cela obligerait à ce moment-là, contrairement à la théorie d'Efkindt, me semble-t-il, à ne pas chercher une similitude exacte : j'ai huit syllabes, donc je vais faire un octosyllabe français; mais l'octosyllabe français a ses propres rythmes. Vous ne pouvez donc pas photographier le vers pouchkinien de cette façon.

Je voudrais poser une question à Claude Esteban, qui a précisément cité Racine : y a-t-il en espagnol une excellente traduction de Racine ?

CLAUDE ESTEBAN

Il s'en est fait au xviii<sup>e</sup> siècle. En fait, c'est du Racine traduit sous le regard de Voltaire. L'Espagne était complètement

colonisée pendant la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle par la France sur tous les plans — culturel et autres —, par le néo-classicisme français. Cela a donné des traductions assez déplorables. Je me souviens avoir lu un *Bajazet* intéressant comme travail accompli, mais ce n'était pas une merveille.

Vous parliez des rythmes différents, des prosodies différentes, des métriques; entre l'espagnol et le français, sur ce plan-là, il n'y a pas de contact possible et l'alexandrin français n'a pas d'équivalent, l'*alejandrino* espagnol est un vers médiéval, qui peut évoluer entre quatorze et dix-sept syllabes avec un hémistiche, et le vers correspondant en espagnol est un décasyllabe qui n'a pas du tout le même rythme que l'alexandrin français. Il est pratiquement impossible de respecter la structure métrique de Racine et c'est perdre beaucoup de Racine que de le réduire à une sorte de prose codifiée.

Je ne connais pas toutes les traductions qui ont pu être faites de Racine. Je sais qu'en revanche quelques jeunes poètes espagnols, tentés par ce classicisme après les grands moments un peu lourds de la poésie sociale espagnole, qui a donné de très beaux poèmes d'ailleurs, se sentant portés davantage vers une sorte de classicisme, veulent s'attacher — m'a-t-on dit — à la traduction de la poésie classique française. Je leur souhaite infiniment de courage et de succès mais cela me paraît pratiquement impossible. De même que les vers des *comedias* espagnoles, qui sont en général des vers très sautillants et très rapides, rendus tels en français donnent une sorte d'éclatement en petits tronçons poétiques, ce qui n'est pas du tout le fait en espagnol. On se heurte là à des choses pratiquement impensables au niveau de la musique.

GUY VERRET

Ce qui revient à dire que vraisemblablement les traductions de Racine auxquelles vous faites allusion ne peuvent pas paraître poétiques aujourd'hui. Est-ce que la poésie de Racine peut encore être éprouvée à la lecture d'une traduction espagnole ? — ce qui me consolerait un peu à propos de Pouchkine.

CLAUDE ESTEBAN

C'est un propos qu'il faudrait développer d'une autre façon. Un poème qui demeure grand et plein de force trouvera, d'une façon ou d'une autre, un écho à un moment donné dans une autre langue, même si elle a beaucoup dérivé par rapport au moment de la création. Nous pouvons goûter *L'Iliade* à travers un certain nombre de traductions. Je pense par exemple aux traductions de Philippe Jaccottet, dont on pourrait évoquer l'extraordinaire qualité, de l'allemand, de l'italien, de l'espagnol; je pense également à la traduction qu'il a donnée des *Solitudes* de Gongora. Pour se délasser un peu de Musil, qui représentait une tâche assez lourde, il a traduit *L'Odyssée* et lui a donné une qualité poétique qui m'a beaucoup touché. Vous évoquiez tout à l'heure Delille; il y a une qualité de sensualité XVIII<sup>e</sup> siècle que Jaccottet a donnée à *L'Odyssée* et je l'ai relue avec un plaisir

manifeste, après les traductions de Victor Bérard et autres que nous connaissons bien.

FRANÇOIS XAVIER ENDIYK

Je ne parle pas du tout russe; j'ai lu Pouchkine en français dans la traduction d'Efkindt et j'ai trouvé ça très beau.

Vous avez dit un poème de Quevedo en français. Chaque phrase est assez martelée, mais finalement vous semblez avoir fait les trois quarts du chemin : pourquoi n'avez-vous pas, après tout le travail déjà fait, donné la structure d'un sonnet, puisque c'est un sonnet ? Il y a 14 vers, on attend la structure du sonnet, on attend surtout la sonorité des tercets se terminant par votre dernier vers, qui est une chute forte. Pourquoi, vu la difficulté générale de la traduction de ce poème, n'avez-vous pas achevé complètement le travail ? Si je pose la question, c'est parce qu'on parlait musique et Quevedo a écrit en vers classiques. Pourquoi ne pas avoir choisi l'alexandrin ou le décasyllabe, l'usage de la rime ou de l'assonance, ce qui aurait complètement fait décoller le texte ?

CLAUDE ESTEBAN

Je me dois de vous répondre. J'ai tenté un peu les deux choses. Il y a un certain nombre de sonnets que j'ai traduits sous la forme du sonnet et sous la forme rimée. Je n'en ai pas été pleinement satisfait car j'ai pensé que c'était uniquement un exercice poétique que je m'imposais et que finalement le sonnet aujourd'hui en France n'est pas une forme utilisée par les poètes, alors que la situation est très différente en Espagne où le sonnet a conservé à travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle et même aujourd'hui sa place.

Traduire un sonnet de Quevedo en un véritable sonnet français, c'était au fond pour moi faire de l'archaïsme, m'enfermer dans une forme aujourd'hui morte, alors que le sonnet de Quevedo était une forme vivante. Donc, la cote, je l'ai mal taillée délibérément. J'ai fait des vers faux, des vers qui ne comportaient pas de chevilles. L'alexandrin français, qui est une mitrailleuse parfois un peu insupportable à l'oreille, n'a rien à voir avec le mouvement mélodique du décasyllabe. Puisque vous êtes italianisant, nous avons presque le même schéma. Cette cassure de l'hémistiche en français est pratiquement impossible. On ne peut pas toujours faire des vers ternaires.

Il y a eu tout un débat là-dessus justement avec Yves Bonnefoy et un poète russe dissident qui vit aux Etats-Unis, Brodsky, lequel m'a reproché de ne pas traduire la poésie rythmée de notre siècle en vers rimés. On lui a dit : il y a quelqu'un qui pourrait le faire : adressez-vous à Aragon, qui a continué, sans polémique aucune, à employer un certain nombre de ces formes. Brodsky ne comprenait pas bien notre argumentation qui consistait à dire que nous ne voulions pas d'une coquille morte pour y mettre un poème vivant.

Je n'ai pas de réponse théorique à vous donner. C'est une pratique difficile.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

J'ajouterai que, si l'on se reporte à ces traductions, tous les sonnets ne sont pas bâtis sur le même modèle. Très subjectivement, j'avais choisi deux sonnets pour les faire partager et aussi pour que la poésie, dont je me doutais qu'elle serait souvent évoquée, retentisse un peu, résonne. Il y a par exemple des sonnets de Gongora, qui figurent dans le même volume, traduits au début, certains d'entre eux, en alexandrins quasi rimés ou assonancés.

CLAUDE ESTEBAN

Ce n'est pas la peine de s'attarder trop sur mon propre travail.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Pourquoi ne pas donner un exemple qui me paraît intéressant, le sonnet *A Cordoue* ? Je l'ai lu il y a une vingtaine d'années, je ne sais pas s'il y a des changements, car il est aussi très intéressant de voir les changements dans le travail d'un traducteur. Un poème de Paz figure dans les *Poèmes parallèles* qui est repris dans ce livre paru chez Gallimard, *Le Feu de chaque jour*. Je me suis déjà attaché à déceler et relever les différences. C'est très éclairant. Il y a d'évidence un cheminement. Sur un point ou deux, dans le moment, je ne comprenais pas très bien pourquoi un changement, mais c'est l'équilibre de la suite qui explique pourquoi.

Voilà simplement un poème qui, vous allez le voir, commence par respecter les rimes, puis les abandonne en route, sans doute parce qu'il est difficile, peut-être impossible, de les maintenir jusqu'au bout. Je suppose qu'à la fin elles auraient donné une impression d'artifice alors qu'au début on avait une impression de naturel.

#### *A Cordoue*

*O mur altier, tours hautes couronnées  
D'honneur, de majesté, de braverie !  
O fleuve grand, roi de l'Andalousie,  
Aux sables glorieux, sinon dorés !*

*O riche plaine, ô montagnes dressées  
Que protège le ciel, dore le jour !  
O ma patrie, ô fameuse toujours  
Et par la plume et par l'épée !*

*Que si parmi ces ruines, ces décombres  
Qu'illustre le Génil et baigne le Darro  
Ta mémoire pour moi n'est vie,*

*Que mes yeux loin de toi ne méritent jamais  
Et ton mur et tes tours et de revoir ton fleuve,  
Ta montagne et ta plaine, ô patrie, fleur d'Espagne !*

Notez au passage que le dernier vers, qui ne respecte pas la rime, respecte l'alexandrin que vous souhaitiez. Il y a donc cette cote, mal taillée dit le traducteur, à mes yeux très bien taillée.

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

Effectivement, il est inutile de faire la politique de l'autruche. Il est très important que les traducteurs soient présents. En même temps, nous avons tous une mémoire qui est une mémoire musicale, sensitive et sensuelle qu'une machine ne pourra jamais avoir.

Un scientifique japonais, M. Tsanudo, a fait une étude très intéressante sur la mémoire auditive et l'influence des langues sur le caractère même des gens. Son étude portait sur les langues asiatiques. Il expliquait pourquoi le caractère asiatique présentait certaines différences avec d'autres caractères, ou le caractère oriental avec le caractère occidental, justement en raison de la sonorité de la langue.

Voilà pourquoi la mémoire du traducteur est aussi une mémoire musicale, et le traducteur interprétera toujours à travers sa mémoire, ce que la machine ne pourra malheureusement pas faire.

F. X. JAUJARD

Je vous signale que Françoise Campo-Timal est une passionnée d'informatique !

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

C'est une passion sage, ce n'est pas une passion véritable.

PARVIZ ABOLGASSEMI

J'enseigne le persan. Pour appuyer ce qui vient d'être dit, effectivement la traduction demande de connaître deux cultures en même temps. Depuis vingt ans, je me bats avec une traduction et n'arrive pas à la finir, dans la mesure où je n'arrive pas à transmettre une autre culture, la culture iranienne, dans la culture française.

Vous avez parlé des formes. Nicholson, un grand traducteur du persan, a traduit un des monuments de la littérature iranienne, Khayyam, en anglais du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Est-ce qu'une personne qui prendrait ce livre y comprendrait quelque chose, alors que le même poète iranien est compris maintenant par n'importe quelle personne dans la rue ? C'est un problème énorme. Comment faire ? Celui qui va recevoir ce texte n'est pas un homme d'autrefois, mais l'homme de la rue, nous-mêmes. Comment allons-nous comprendre une traduction faite dans la forme et avec les mots de l'ancien temps ?

Les quatrains de Khayyam sont un des monuments de l'Orient et, traduits en français et en anglais d'une manière rabâchée, quelques idées passent mais en fait Khayyam n'y est pas et lorsqu'on lit l'original, on se dit : que s'est-il passé ? On a tenté quelque chose, mais il y a un gros « mais » : comment un Français qui lirait Khayyam comprendrait-il *Khayyam* ? C'est un problème à résoudre tous les matins, tous les soirs.

CLAUDE ESTEBAN

Je vous souhaite bon courage !

## DEUXIÈME JOURNÉE





*MODES DE PENSÉE, MODES D'EXPRESSION :  
DE L'ARABE AU FRANÇAIS  
DU FRANÇAIS À L'ARABE*

TABLE RONDE PRÉSIDÉE PAR ANDRÉ MIQUEL

ANDRÉ MIQUEL

Je voudrais vous dire simplement que les personnes qui siègent à la tribune n'y sont pas *ès* qualités mais en raison même de leur activité de traducteur, ce qu'elles auront, je pense, l'occasion de préciser. Ce sont : Sami-Ali, Jean-Patrick Guillaume, Adonis, Anne Wade Minkowski, Philippe Cardinal et Abdelwahab Meddeb.

Avant de leur donner la parole, je précise que la séance de ce matin est consacrée aux problèmes de la traduction de l'arabe en français et du français en arabe. Je souhaite que le débat qui suivra l'intervention des personnes à la tribune, autant que possible, laisse de côté les questions très générales de la traduction qui, je pense, seront évoquées dans les autres séances de ces Assises, pour s'en tenir très précisément aux problèmes spécifiques qui nous concernent.

Je passe tout de suite la parole à Adonis, que je n'ai pas besoin de présenter. Je dirai simplement qu'il est un de nos « matériaux » de base : poète, arabe bien sûr, l'un des plus grands... Certains disent (et j'en suis sûr) le plus grand poète arabe vivant. Je le dis, bien que sa modestie en souffre.

ADONIS

Je ne pratique pas la traduction comme métier et je ne suis pas linguiste; ce que je dirai sera donc fondé sur une expérience de traduction de la poésie, expérience très limitée, et sur une conception personnelle du langage poétique.

Ceci posé, le problème pour moi n'est pas de demander : est-il possible de traduire la poésie ? mais plutôt : qu'entendons-nous par « traduire la poésie » ?

Si nous acceptons l'idée que la langue dans le poème n'est pas un simple moyen, alors la signification du mot, dans le poème, n'est pas en sa grammaticalité mais en sa « contextualité » et la signification de la phrase se trouve dans le poème entier, dans sa structure totale. De même, la signification du poème est au delà des mots et des phrases. Il s'ensuit que le poème n'a pas de référence repérable dans la réalité et ses manifestations, et que sa signification ne sera jamais claire de la même clarté que celle de la prose.

Ajoutons que chaque langue ouvre un espace de vérité différent. Et le Vrai que dévoile un langage poétique dans la langue qui lui est propre est différent du Vrai dévoilé par une autre langue. Par conséquent, il y aura deux modes d'approche et deux modes d'expression pour dire une même chose.

Si cela apparaît entre deux langues d'une même famille, comme le français et l'espagnol par exemple, cela apparaîtra *a fortiori* entre deux langues de familles radicalement différentes comme l'arabe et le français. Il n'y a rien de commun entre ces deux langues. Chacune obéit à un système linguistique et esthétique différent. A chacune son ordre distinct de relations entre le mot et la chose, le signifiant et le signifié. A chacune ses structures vocales, rythmiques et musicales. Le « beau » sera donc différemment perçu et évalué.

Comment, alors, pratiquer une traduction réciproque entre ces deux langues ? Est-ce possible de transposer l'esthéticité d'un poème français dans un poème arabe et *vice versa*? Peut-on transmettre la poéticité arabe avec son tissu de vocalité, de rythmique, dans la langue française, et *vice versa*? La réponse pour moi est négative. N'y a-t-il pas pour chaque texte poétique une unité de forme, de vocalité et de signifiante ? Et quand je mets un texte poétique dans ma langue arabe — je veux dire dans une unité formelle et sonore différente — son unité de signifiante restera-t-elle telle qu'elle était ? Quand je déchire son corps, où part son esprit ? Qu'en reste-t-il ?

Disons donc que la traduction de la poésie n'est jamais une adéquation. Ceux qui s'acharnent à produire cette adéquation n'aboutissent, à mon avis, qu'à une déformation. Et disons aussi que la traduction de la poésie est un problème de poésie avant d'être un problème de langues.

Je reviens à ma question : qu'entendons-nous par « traduire la poésie » ? Ma réponse personnelle, je la formule ainsi : quand je traduis en tant que poète de langue arabe un poème d'un autre poète qui, lui, écrit en français, je fais de ce poème une image-poème avec ma langue en essayant, à travers cette image, d'instaurer un dialogue entre nos deux langues.

Chaque poème est une traduction de quelque chose, une tentative pour éclairer l'obscur. Ma traduction de ce poème est une écriture seconde dans une langue différente. En le traduisant, je traduis sa manière d'éclairer et non pas l'obscur qu'il essayait, lui, d'éclairer. J'aperçois une approche ou une vision dans une autre langue et dans un mode de pensée et d'expression autre, visant le même objet. Ma traduction sera donc une traduction de la manière de dialoguer de son auteur avec le monde et sera en même temps une amorce de dialogue entre lui et moi. Ma traduction sera un miroir que je façonne avec ma langue pour voir son visage, et son poème sera le lieu de notre rencontre et notre marche commune vers l'obscur ou l'inconnu qu'il indique. L'inconnu ou le non-dit est le lieu de l'unité entre moi, traducteur, et lui, traduit, entre le Moi et l'Autre, et je serai dans cette traduction moi-même et l'Autre confondus. Ainsi la traduction est un moyen de dévoilement,

un moyen de connaissance et un foyer de dialogue — dialogue qui dévoile une divergence menant à une convergence dans un texte tiers, témoignage de ce dialogue, de notre marche commune dans la nuit des sens et du sens.

ANDRÉ MIQUEL

Comme l'assistance, je remercie Adonis qui, comme chaque fois que je l'entends, a le mérite de poser clairement les questions sans se départir lui-même d'une démarche tout à fait poétique jusque dans l'expression qu'il donne à sa pensée.

Adonis a traduit du français à l'arabe Saint-John Perse, Yves Bonnefoy et Georges Schehadé.

Je le remercie d'avoir très clairement, d'entrée de jeu, indiqué deux lignes de force que nous pourrions retrouver dans notre débat : d'une part, il a insisté sur le caractère résolument original et différent du français et de la langue arabe. D'autre part, il nous a fait percevoir que les problèmes peuvent ne pas se poser différemment, ici comme ailleurs, qu'il s'agisse de prose ou de poésie.

Premier point : la prose arabe classique est fondamentalement un exercice didactique, un exercice d'enseignement, moins préoccupé de recherche stylistique pure que la nôtre.

Deuxième point : la poésie arabe classique serait un discours poétique, un discours mis en vers qui croise peut-être de temps en temps le chemin de ce que nous appelons aujourd'hui « poésie », mais qui le croise — à mon sens du moins — de façon souvent inconsciente, mais, après tout, ce pourrait être là aussi une réflexion générale sur la poésie classique jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Troisième champ de recherche : la poésie telle que nous l'entendons aujourd'hui, avec ses mystères, peut être finalement insondable et irréductible à la traduction.

Je donne la parole à Philippe Cardinal.

PHILIPPE CARDINAL

C'est sans doute par le biais de la traduction que la littérature arabe est entrée en contact avec les diverses formes de la modernité littéraire. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout en Egypte, des pans entiers de la littérature occidentale — presque exclusivement française — sont ainsi passés en langue arabe.

Un traducteur exemplaire, Osman Galal, a notamment donné des *Fables* de La Fontaine et des romans de Bernardin de Saint-Pierre des versions en arabe littéral, avant que de traduire en arabe dialectal — la démarche est osée, pour la fin du siècle dernier — cinq tragédies de Racine et Corneille. Lancé sur cette voie, il traduit ensuite, et toujours en langage vernaculaire, cinq comédies de Molière dont il égyptianise les caractères.

Chateaubriand, Victor Hugo, Emile Zola, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas fils, ou encore Maurice Dekobra et Paul Bourget, et bien d'autres, sont alors traduits ou plutôt adaptés en langue arabe.

C'est dans le cours de la deuxième décennie du xx<sup>e</sup> siècle, avec la publication, en 1914, de *Zeynab*, le roman de Mohammed Hussein Heykal (1888-1956), qu'il est convenu de situer la naissance du roman arabe moderne. Derrière les oeuvres, originales et fondatrices, qui commencent alors de paraître, il est clair qu'il faut supposer une véritable opération de traduction. En d'autres termes, ces oeuvres n'auraient pas existé sans le travail de traduction, d'adaptation, continu et complexe, qui les avait précédées, accompagnées et introduites.

Sans doute ne faut-il pas s'étonner que les premières de ces oeuvres à être traduites à leur tour, et, surtout, à rencontrer le succès en Occident, aient adopté la forme du récit autobiographique : il s'agit du *Livre des Jours*<sup>1</sup> de Taha Hussein (1889-1973), et du *Journal d'un substitut de campagnes*<sup>2</sup> de Tewfik el-Hakim (né en 1899). Cette forme du récit, la littérature arabe classique, *l'adab*, la connaissait déjà jusqu'à un certain point.

Mais, dans ces livres, la façon de parler de soi, de dire *je* qu'ont Taha Hussein et Tewfik el-Hakim, résulte à l'évidence de leur lecture d'ouvrages occidentaux, est le résultat d'un emprunt. Cette façon de dire *je* n'est pas du tout la même, par exemple, que celle d'Ousâma Ibn Mounqidh : à cette époque, classique, l'histoire du moi, le récit de souvenirs, l'expression de ses pensées n'ont de valeur que dans le cas où ils peuvent servir d'exemple, où ils sont « porteur(s) d'une leçon à transmettre »<sup>3</sup>. Et même si cette dimension exemplaire demeure chez Taha Hussein, ce qui nous intéresse, au contraire, dans son livre, c'est la singularité de cette vie, l'aventure individuelle, singulière. Cette idée de la singularité, du côté irremplaçable de toute vie ne peut qu'avoir été trouvée dans la tradition occidentale et suppose donc une opération de traduction.

Si traduire consiste bien à tenter un rapprochement, à réduire les distances, il n'est pas étonnant, dès lors, que ces textes aient été les premiers à passer en français, quand ils avaient déjà — en eux-mêmes, en leur forme — fait une partie du chemin.

L'intérêt qui est porté à certains textes est peut-être déterminé par cette proximité. Ainsi les ouvrages de la littérature arabe contemporaine qui ont le plus fait l'objet de tentatives de traduction sont sans doute ceux au travers desquels étaient le mieux ressenties cette proximité, cette transposition.

Pour ne pas multiplier les exemples, nous citerons donc Tewfik el-Hakim, dont une dizaine de volumes ont été traduits en français<sup>4</sup>, Taha Hussein, dont les romans l'ont tous égale-

1. Publié au Caire en 1929 (1<sup>er</sup> tome) et 1939 (2<sup>e</sup> tome). Traduit en français par Jean Lecerc et Gaston Wiet, avec une préface d'André Gide (Paris, Gallimard, 1947).

2. Publié au Caire en 1937. Traduit en français par Z. M. Hassan et Gaston Wiet (Paris, Plon, 2<sup>e</sup> éd., 1974).

3. André Miguel, préface (p. 8) *d'Ousâma, un prince syrien face aux Croisés* (Paris, Fayard, 1986).

4. Tous aux Nouvelles Editions latines.

ment été<sup>1</sup>, ou encore Naguib Mahfouz, moins copieusement traduite<sup>2</sup>, malgré sa prolixité, et dont nous intéresse ici l'aveu, maintes fois réitéré, qu'il ne se serait pas lancé dans sa vaste entreprise d'écriture, véritable fresque de la société urbaine égyptienne, s'il n'avait pas été un fervent lecteur de toutes les œuvres romanesques du xix<sup>e</sup> siècle occidental. Le processus de transposition, de traduction est là tout à fait conscient, dans son cas, comme dans d'autres aussi. Et l'accès à ces œuvres, par un public occidental, ne présente pas de difficultés majeures, non plus que celles-ci n'en posent à leurs traducteurs.

Il est admis que traduire un texte, c'est le faire passer d'un univers à un autre et non pas simplement d'une langue à une autre. Cette opération est bien certainement facilitée lorsque le texte à traduire porte déjà, dans sa forme, l'empreinte de l'univers culturel-littéraire dans lequel on veut le faire passer. Et quand nous parlons là de forme, il s'agit de la « forme du récit », de la façon dont il est présenté et conduit, de son organisation interne, de l'éclairage et de la consistance qui sont donnés par lui aux personnages, de tout ce qui constitue ce qu'on peut appeler les « *patterns* narratifs ». Tout cela est à distinguer, à différencier de ce qui constitue le fond même d'un récit, d'un roman, son univers imaginaire, la mentalité et la psychologie dans lesquelles baignent les personnages; à ce niveau-là la distance peut être très grande — pensons à des aires culturelles très éloignées, comme le Japon, par exemple —, mais si, néanmoins, la forme du récit nous est familière, reste proche, alors l'œuvre sera aisément traduisible. Chez un Mishima apparaissent de façon très claire cette union, cette coexistence de familiarité et d'étrangeté, de proximité et de distance.

L'écrivain égyptien Youssef Idris aime à dire que la traduction de ses œuvres en langues occidentales a le mérite de faire pénétrer les lecteurs dans un univers oriental, égyptien, qui, autrement, leur resterait fermé. Mais, en même temps, il n'ignore pas que la forme même qu'il a donnée à l'expression de cet univers — la nouvelle, issue de la grande tradition de Maupassant et Tourgueniev — facilite grandement le passage à une langue européenne<sup>3</sup>.

Inversement, des récits, des romans adoptant délibérément une forme narrative issue de la tradition orientale offriront une plus grande résistance à la traduction.

Dans cette direction assez récente du roman arabe, on peut penser à la vaste entreprise des *Tagalleyat* de Gamal el-Ghitani, ou, pour prendre un exemple d'ampleur plus modeste, le récit

1. *Adib* (trad. par Amina et Moënis Taha Hussein, 1960), *L'Arbre de la misère* (trad. par Gaston Wiet, 1964) et *Le Cri du karaman* ont été publiés au Caire par les Ed. Dar Al-Maaref.

2. *Passage des miracles* (trad. par A. Cottin, 2<sup>e</sup> éd., 1983) et *Le Voleur et les chiens* (trad. par Khaled Osman, 1985) ont été publiés, à Paris, par les Ed. Sindbad. *Impasse des Deux-Palais* (trad. par Philippe Vigreux, 1985) a été publié, à Paris, par les Ed. Lattès.

3. Quatre nouvelles de Youssef Idris, traduites par Luc Barbulessco et Philippe Cardinal, ont paru en 1987 aux Ed. Sindbad. (*N.d.E.*)

d'un jeune écrivain, Abdouh Goubayr, *Thulatheyat sabil el-Chakhs*, qui se présente comme une quête menée au long d'une sorte de phrase continue, ininterrompue qui renoue avec celle du conteur.

Un exemple plus achevé de cette réorientation, de cette réorientalisation du récit peut être trouvé en particulier chez Emile Habibi avec *Abou Nahs*<sup>1</sup> et *Iktiyiya*.

Tous ces ouvrages, très différents les uns des autres, ont en commun un certain nombre de traits, de caractères qui pourraient peut-être constituer le « récit oriental ».

On trouve dans tous ces récits un certain traitement du personnage dont la psychologie propre est moins développée que sa fonction de conducteur du récit, de vecteur, un peu à la façon des héros picaresques dont les origines orientales sont du reste assez facilement décelables. Et sans doute n'est-ce pas un hasard que l'on ait beaucoup évoqué *Candide* à propos d'*Abou Nahs*.

Il y a aussi dans ces textes une aisance dans l'usage de la temporalité qui permet au narrateur de garder beaucoup de liberté vis-à-vis de la stricte chronologie des événements à laquelle nous a habitué le récit occidental classique. Le narrateur peut mêler les niveaux temporels, introduire une certaine indistinction du présent et du passé, voire une certaine atemporalité proche de la vision, du vécu des Orientaux. Un autre exemple, ici, particulièrement maîtrisé, peut être fourni par le roman de Tayeb Salih, *Bandarchâb*<sup>2</sup>.

Un troisième trait de ce « récit oriental » peut être trouvé dans un certain plaisir de raconter, correspondant à une disposition de lecture plus proche de celle de l'auditeur d'un conte que de celle du lecteur solitaire. Il y a dans ces récits une atmosphère d'oralité, sans doute recréée, mais qui risque à la traduction de donner l'impression d'un texte lâche, étal, sans noeud. Cela montre bien la difficulté qu'il y a à faire passer en français, à traduire de tels textes, et cela montre aussi, plus généralement, que, davantage que la distance culturelle, l'étrangeté, l'exotisme d'un texte, c'est sa distance proprement littéraire qui peut poser des problèmes ou causer des difficultés à son traducteur.

Je vous remercie.

ANDRÉ MIQUEL

Merci à Philippe Cardinal pour cet exposé très précis, essentiellement centré sur le passage de l'arabe au français et sur la prose contemporaine.

Il me semble que, pour notre débat, il y a trois grands sujets de réflexion que vous avez évoqués, et que je rappelle très vite :

- 1 / la différence des niveaux de langage à l'intérieur de l'arabe ;
- 2 / la différence des niveaux d'expression : l'écrit et l'oral ;

I. Traduit par Jean-Patrick Guillaume, ce roman a paru en 1987 aux Ed. Gallimard, sous le titre *Les aventures extraordinaires de Sa'ïd le Peptimiste*. (N.d.E.)

2. Écrit en 1970; traduit en français par Anne Wade Minkowski et publié par les Ed. Sindbad, Paris, en 1985.

3 / pour parler plus proprement du contexte culturel, les relations, très ambiguës en effet, entre le public d'Occident et ce qu'il attend. Vous avez dit vous-même fort justement que le texte était reçu à proportion de ce que l'on s'attend à trouver dans le texte, d'une façon ou d'une autre, ce qui pose en effet aujourd'hui d'assez grosses difficultés et, peut-être, le problème redoutable de la formation du lecteur d'Occident à une littérature venue de l'aire culturelle arabe. Je donne la parole à Abdelwahab Meddeb.

ABDELWAHAB MEDDEB

Je serai probablement un peu hors sujet, mais pas hors champ, par rapport aux limites que nous nous sommes fixées. Je ne m'adresse pas aux spécialistes. Les textes dont je vais vous parler sont très connus par eux. Mais j'ai estimé intéressant, pour une rencontre comme celle-ci, de procéder à un détour archéologique.

Hier, Laure Bataillon a rappelé le rôle de la traduction dans la culture arabe; il se trouve que le principe même de la traduction a été pensé, théorisé par les Arabes. Je vous propose donc un voyage dans le temps entre le IX<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Vous verrez que le montage qui suit enchaîne les séquences afin que se déroule une fiction, à lire comme un apologue.

Il était un écrivain arabe du IX<sup>e</sup> siècle, qui a pour nom Jâhiz. Il avait écrit en un contexte où les étrangers dominaient dans l'usage de la langue arabe. Cette situation engendra une compétition et une polémique entre Arabes et étrangers. En tant qu'écrivain d'origine arabe, Jâhiz se devait d'inventer l'argument qui aurait à caractériser l'apport culturel de sa nation.

Dans son éloge de l'écriture et du livre, lesquels ont permis aux Arabes de quitter l'oralité, de fonder un corpus et une mémoire qui préservent de l'oubli, d'advenir au droit, de maîtriser la complexité économique, Jâhiz, dans son *Livre des Animaux*, en arriva à la question de la traduction, quand il eut à apprécier l'état culturel des Arabes. Il divise la culture de son temps en deux domaines. Il y a d'une part la poésie, qui est nationale, qui est d'origine orale, qui est née au plus tôt deux siècles avant l'islam, qui constitue la particularité inimitable des Arabes, et, enfin, qui est intraduisible, intransmissible sinon dans l'ardeur de sa langue. Il y a d'autre part le savoir commun à tous les peuples, qui a été introduit chez les Arabes par la traduction. Ainsi, le phénomène qui sépare le particulier de l'universel, le national de l'étranger, aura été le processus de la traduction.

Pourquoi la poésie arabe ne peut-elle supporter la traduction ? Parce que, nous dit Jâhiz, si la poésie traversait les rives de la langue arabe pour être accueillie dans une autre langue, elle serait coupée d'elle-même. Son rythme serait aboli. Sa beauté se dissiperait. L'admiration qu'elle suscitait disparaîtrait. Elle serait convertie en une prose au rabais.

Or, ce qui rend irremplaçable la poésie, c'est le miracle de son rythme et la manière qu'elle a de faire chanter la langue.



Si le rythme se dilapide, la particularité poétique cessera. Les sens que véhicule la poésie arabe n'enrichiraient pas le savoir. Les livres étrangers qui ont circulé entre les nations et les langues, et dont les Arabes sont les derniers dépositaires (les derniers héritiers), déploient des vertus et des sens plus vastes. Pourquoi donc traduire la poésie si, dans cette opération, elle perd son âme sans rien ajouter à la vertu et au sens universels ? La création propre aux Arabes est donc intransmissible, intraduisible. Jamais la musique portée par son génie ne franchira la barrière de sa langue. Tandis que les sens qu'elle diffuse répondent à des universaux qui furent plus éloquemment exprimés dans d'autres langues.

Après ce constat et ce jugement, dont on verra les conséquences, Jâhiz analyse le phénomène de la traduction tel qu'il l'a observé dans la culture arabe. Après avoir admis que, parmi les livres grecs, hindous et persans, traduits en arabe, certains gagnèrent en beauté, d'autres ne perdirent rien, Jâhiz installe son discours dans une économie de péril. Il commence par évoquer la figure du traducteur idéal qui devrait être aussi compétent que l'auteur. Or, cela est impossible. S'il l'était, il serait lui-même auteur. Et c'est ce manque radical qui définit le traducteur. Que sont les traducteurs arabes, dit encore Jâhiz, par rapport à Aristote ou à Platon ?

En plus de ce manque, ce qui guette le traducteur, c'est qu'il risque de se perdre entre les langues. Le traducteur doit acquérir une connaissance profonde des deux langues qu'il aura à convertir. Un tel bilinguisme, nécessaire à la traduction, comporte le risque d'être préjudiciable aux deux langues; l'une étant attirée par l'autre, la confusion et le brouillage sont difficiles à éviter. Si la maîtrise d'une seule langue empêche et annule la traduction, elle offre au moins l'avantage d'une plus grande efficacité pour l'expression.

Jâhiz nous dit que le rapport aux langues se traduit en termes d'énergie : concentrée en une seule direction, l'énergie créatrice donne le maximum d'elle-même; divisée, elle faiblit.

Etant moi-même sujet bilingue, je peux en effet témoigner de la déperdition que suscite la division entre deux langues. Si le bilingue veut éviter de devenir nilingue, il doit hiérarchiser et choisir. En lui une langue doit croître au détriment de l'autre. Ainsi le bilinguisme nécessaire à la traduction porte en lui-même son propre péril.

Au manque d'être auteur, à la déroute qui guette celui qui se partage entre les langues, Jâhiz ajoute un troisième danger, celui de l'erreur, de la faute qui hante en toute traduction. Un traducteur doit avoir une connaissance parfaite du domaine auquel appartient le texte qu'il traduit. Plus une région du savoir est étroite, plus elle est difficile d'accès, moins elle compte de spécialistes, plus la tâche du traducteur est complexe et le risque d'erreur grand.

Si cette remarque concerne la traduction des livres scientifiques, qu'en serait-il des livres sacrés contenant la parole révélée, vaste, polysémique ? Si vous optez pour un sens,

vous sacrifieriez un autre sens. L'option est sacrilège. La réduction est inévitable. La lettre se trouve interprétée dans la traduction même. Le mensonge devient la règle en ce travestissement blasphématoire.

Ainsi, d'étage en étage, Jâhiz semble considérer la traduction comme une tâche quasi impossible, en tout cas elle instaure une position intenable à l'intérieur même du champ où il considère qu'elle est légitime. La traduction est une gageure. Elle ne peut être jugée que dans le défaut et le manque.

Pour mener à terme l'enjeu de la traduction, Jâhiz va jusqu'à imaginer un livre ancien qui, ayant circulé entre les langues, aura accumulé les erreurs à chaque passage de traducteur (erreurs auxquelles il convient d'ajouter les fautes des copistes), au point de se trouver à la fin face à un faux radical dans lequel, cependant, une part de l'original serait déposée, part que rien ne peut complètement oblitérer. C'est cette lueur de vérité qui demeurerait dans le mensonge incarné, qui donnerait sa raison d'être à la traduction.

Cette vision négative de la traduction est en sa dernière séquence positive. Les oeuvres traduites — qui sont une aventure impossible à préserver de l'erreur — apportent des avantages que la poésie demeurée authentique n'apporte pas. Quand bien même il y aurait erreur, mensonge, perte, la traduction transmet. Sans le phénomène de la traduction, les Arabes seraient restés cantonnés dans la pénurie du désert. Leur authenticité poétique ne les aurait pas élevés à la gloire. A cause des livres traduits, les Arabes ont rattrapé leur retard culturel et ont bénéficié des progrès de l'esprit, consignés dans les langues étrangères.

Cette conception, divisée en une poésie intraduisible et en une prose fonctionnelle, didactique, convertible dans la hantise de la faute et de l'erreur, dessine la clôture de l'espace culturel arabe. Si, en effet, la langue arabe fut la langue véhiculaire du savoir à un moment de l'histoire, jamais les lumières des poésies étrangères n'avaient scintillé en ses vocables avant l'époque moderne. Même les grands lyriques persans, procédant de valeurs et d'un credo communs, ne furent pas traduits en arabe. Cette interdiction proférée à l'encontre de la poésie semble, en outre, avoir été entendue dans les ateliers de traduction d'Espagne et de Sicile qui eurent à transférer nombre d'oeuvres arabes en latin et dans les langues européennes. La poésie fut exclue de ce flux migratoire, comme si l'enjeu médiéval de la traduction était plus soumis à l'intention didactique qu'au témoignage ontologique.

Les avatars qui sont advenus à *La Poétique* d'Aristote dans le contexte arabe illustrent admirablement cette clôture. A quoi attribuer l'erreur de traduction que fit Mata en attribuant à « tragédie » le sens de panégyrique et à « comédie » celui de satire, sinon à l'ignorance qu'il aurait eue de la poésie grecque par défaut de traduction ?

Est-ce par méconnaissance qu'il plia des genres inconnus en des genres familiers ? C'est, bien sûr, l'intelligibilité de l'attribution éthique qui a dû infléchir le contresens. La nature noble de la tragédie est assimilable à celle que chante le panégyrique.

De même, le caractère vil de la comédie est transférable dans la satire. Cette erreur de traduction, doublée de l'ignorance du corpus littéraire grec, fourvoya Averroès dans le commentaire moyen qu'il fit de *La Poétique*. Ne soupçonnant pas la différence et la singularité des genres poétiques chez les Grecs, il s'ingénia à forcer son intelligence à illustrer le cheminement d'Aristote par des exemples arabes. Il n'avait pourtant pas de matière arabe qui eût pu confirmer que « le poète doit être poète d'histoire plutôt que de mètre », que « c'est en raison de la représentation qu'il est poète », et que « ce qu'il représente, ce sont des actions ».

Averroès avait du mal à imaginer que la parole d'Aristote convoquait le drame dans la tragédie comme dans l'épopée, c'est-à-dire une histoire qui organise les faits en système, qui déploie les épisodes selon un nouement et un dénouement. Au moins autant que l'erreur de traduction, c'est l'ignorance de la littérature grecque qui trompa Averroès. En cherchant à illustrer la pensée d'Aristote par des exemples arabes, il eut, certes, le mérite de croire à l'universalité poétique. Au lieu de préserver la singularité étrangère, cette quête de l'universel n'a pu que convertir le différent dans l'identique.

Averroès ne ménageait pas son intelligence pour trouver des équivalents poétiques arabes prompts à satisfaire le propos d'Aristote. Quand il désespère dans cette tâche, soit il abandonne en constatant la carence du corpus arabe, soit il étend son corpus au Coran, lequel contiendrait des figures par ailleurs absentes. Ainsi en est-il de la frayeur et de la pitié que peut provoquer, nous dira Aristote, « le surgissement de violence au cœur des alliances comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère ».

Là où nous pensons, avec le Stagirite, à Œdipe, Clytemnestre, Médée, Averroès évoque Abraham et le sacrifice de son fils. Que de fois débusque-t-on Averroès peinant et gêné à tailler un exemple arabe qui corroborerait l'assertion grecque ! Tandis qu'il renoue avec la sérénité de la pensée, le tranchant et la belle aisance de l'analyse, quand le texte déborde la poétique au sens strict. Dès que le livre d'Aristote s'épanouit dans les champs mitoyens de la rhétorique et de la grammaire, dès qu'il est question des figures de l'expression, Averroès extrait avec adresse une matière arabe en conformité avec ledit grec.

Ne convient-il pas d'attribuer ce contresens célèbre au principe qui prône l'intraductibilité de la poésie ? Du x<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, de l'erreur de traduction à la mauvaise lecture, le phénomène de la fermeture littéraire arabe se trouve être par deux fois projeté sur l'écran de l'histoire.

Cependant, Jâhiz n'avait pas tort d'affirmer que la traduction est un exercice finalement favorable malgré l'accumulation des erreurs. Bien que gorgée de mésinterprétations, bien que quasi illisible, rien qu'en elle-même, la traduction arabe de *La Poétique* rend des services philologiques. Le manuscrit grec le plus vieux de ce livre date du XI<sup>e</sup> siècle. La version latine est du XIII<sup>e</sup> siècle. Or, la traduction arabe, qui est du X<sup>e</sup> siècle, utilise une version syriaque du IX<sup>e</sup>, perdue. Comme c'est une traduction d'une « extrême littéralité », elle témoigne donc d'un manuscrit grec plus ancien. Elle constitue finalement le témoignage le plus ancien dont on dispose.

« Au moins à titre de confirmation d'une leçon attestée dans la tradition grecque ou latine, les informations que cette traduction fournit, lorsqu'elles sont claires, doivent être tenues en haute estime et soigneusement prises en compte pour l'établissement du texte »<sup>1</sup>.

Malgré ces erreurs, dont j'ai signalé les effets, la traduction arabe de *La Poétique* aura donc témoigné de l'original. Elle en confirme des morceaux. Une traduction, fût-elle tant fautive, peut donc éclairer la vérité d'un texte.

Cette fiction, qui enchaîne des fragments pris dans des textes du IX<sup>e</sup>, X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle, est somme toute optimiste. Les peuples gagnent à traduire. Certains prétendent que, si les Arabes avaient levé l'interdiction de traduire la poésie — la leur comme celle des autres — ils auraient peut-être abattu la clôture qui avait rétréci leur champ culturel. La fréquentation de l'épopée et de la tragédie grecque aurait peut-être tracé un autre destin à la littérature arabe.

Malgré la singularité des langues et des genres, il est universellement *possible* de traduire. La traduction est aussi vieille que les civilisations. Les plus anciens vestiges écrits le révèlent. Malgré l'esprit particulier qui colore chaque langue dans le culte même du spécifique, les homologues sont assez nombreuses pour justifier les conversions. Toute parole peut dériver d'une langue à l'autre. Traduire, c'est faire voyager les mots, fussent-ils poétiques, de rive à rive, quand même l'on romprait son vaisseau sur les récifs de leur virtualité intraduisible.

ANDRÉ MIQUEL

Merci, Abdelwahab Meddeb, à partir des problèmes qui nous occupent, de poser — et non pas, comme vous le disiez dans votre introduction, de façon à part, mais au cœur même du débat qui nous occupe — les problèmes de civilisation.

Vous avez parlé du bilinguisme. Tout cela sous l'autorité de ce Maître qui s'appelle Jâhiz. Vous avez parfaitement

I. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *in* Aristote, *La Poétique*, p. 24, Paris, Seuil, 1980.

replacé, une fois de plus, le problème des rapports entre la prose et la poésie, et aussi — et c'est là-dessus que je conclurai — sur le problème de savoir si finalement la traduction est un acte gratuit, quelque chose que l'on se donne par surcroît, pour le plaisir, ou si finalement elle n'est pas le signe de la nécessité, pour toute civilisation, de rester ouverte aux autres sous peine, en effet, de sombrer dans ces mouvements de clôture, pleine ou partielle, que vous avez non pas dénoncés (il ne s'agit pas de dénoncer), mais simplement constatés, au niveau de l'histoire.

Je crois donc que, sous les trois aspects du bilinguisme, de la différence entre la prose et la poésie, nous serons tous d'accord pour dire que votre exposé nous a donné pas mal de thèmes à débattre tout à l'heure. Je vous remercie en mon nom personnel, et, je crois, au nom de l'assistance.

Je donne la parole à Anne Wade Minkowski.

ANNE WADE MINKOWSKI

Certains d'entre vous qui ont reçu nos avant-projets pour cette table ronde ont peut-être remarqué que le titre a subi des modifications avant d'arriver à sa forme actuelle. En effet, dans la première rédaction, on pouvait lire « Le traducteur devant un mode de pensée différent : de l'arabe au français, du français à l'arabe ». Ceci partait du désir exprimé par le Conseil d'ATLAS d'ouvrir nos Assises à des cultures plus lointaines, à des littératures moins connues que celles relevant de notre cadre européen. Ce désir s'est maintenu mais, par la suite, il nous a semblé que dans le premier titre il y avait une prise de position implicite. Nous avions l'air d'affirmer que, si le mode d'expression était différent, le mode de pensée devait l'être aussi; que si l'Arabe (avec une majuscule et avec une minuscule) s'exprimait différemment, c'était parce qu'il ne pensait pas de la même manière que nous. Présomption dont nous n'avons pas voulu assumer la responsabilité, préférant la laisser individuellement aux intervenants autour de la table et aux participants dans la salle.

En fait, la question, à double volet, est la suivante : étant admis que l'arabe et le français sont deux langues tout à fait différentes, ce que nul ne saurait nier — cela s'entend déjà à l'oreille —, en quoi consistent leurs différences et, dans ces différences, certaines seraient-elles le résultat d'un mode de pensée autre ? Ou bien la langue, mode d'expression par excellence, est-elle autre parce que le mode de pensée l'est aussi ?

J'ai essayé de réfléchir à ces questions sous l'angle de ce qui nous préoccupe ici au premier chef — la traduction. Je n'aurais pas la prétention d'apporter une réponse définitive, même si j'étais sûre d'en avoir trouvée une, mais je voudrais vous faire part de ce qui m'a traversé l'esprit, chemin faisant.

Tout d'abord je me suis aperçue que la plupart des traits qui distinguent l'arabe du français sont en fait des traits dis-

tinctifs communs à l'ensemble des langues dites sémitiques (« dites » puisque Ernest Renan, déjà en son temps, mettait en doute le bien-fondé de cette appellation mais proposait, par commodité, de la conserver malgré tout et je ferai comme lui). Pour n'en citer que trois :

- la prédominance des sons gutturaux et emphatiques;
- la fixité des consonnes par rapport aux éléments vocaliques fluctuants;
- le principe de la dérivation, c'est-à-dire le fait que presque tous les mots ont une base de trois consonnes à partir desquelles, à l'aide de voyelles — longues ou brèves —, de suffixes, de préfixes et d'infixes, se forment des vocables ayant une parenté, proche ou lointaine, avec le mot racine.

Du point de vue syntaxique, il y en aurait beaucoup d'autres; ce n'est pas le lieu ici de vous les exposer. Je voulais seulement attirer votre attention sur ces choses pour dire qu'il me paraît très imprudent de généraliser, au sujet de l'arabe, en se fondant sur ce qui le rend différent d'une langue occidentale.

Puis, je me suis aperçue qu'en ce qui concerne la traduction de cette langue, nous nageons dans un océan de clichés. Vous voudrez bien m'excuser d'utiliser moi-même un cliché pour dire cela, mais à cliché, cliché et demi !

— Le premier : la langue arabe est beaucoup plus riche que le français, c'est pourquoi on ne peut pas la traduire.

— Le deuxième : l'anglais se prête mieux à la traduction de l'arabe que le français; c'est pour cela que les Anglais traduisent plus que nous.

— Le troisième : l'arabe est une langue fleurie, redondante, dont le discours repose essentiellement sur la métaphore, alors que le français, lui, est précis, concis, conceptuel.

Prenons le premier, qui est d'ordre lexical. Il n'est pas absolument faux. Oui, la langue arabe classique est très riche. Si on prend le *Lissân*, un peu l'équivalent de notre *Littré*, on est impressionné par ses dimensions. On vous dit toujours, sans doute pour décourager les vocations d'arabisants et de traducteurs, qu'il y a 170 mots pour désigner l'eau, 90 pour le lion, 235 pour la chamelle (l'un se réfère à la bête gestante, l'autre à la chamelle de course, et ainsi de suite). La plupart de ces mots relèvent du vocabulaire bédouin ancien. Henri Fleisch, grand spécialiste de l'étude des langues sémitiques, dit de l'arabe : « C'est un fleuve qu'ont alimenté, comme des sources, tous les parlers locaux de chaque tribu. » Mais combien d'Arabes connaissent tous ces mots ? Combien en utilisent plus de cinq ou six ? A noter que des mots désignant le même objet ne sont pas toujours des synonymes. Adonis l'a bien formulé dans son *Introduction à la poésie arabe*. Souvent, « le nom ne désigne pas la totalité de la chose mais seulement un de ses aspects, et la chose est alors un ensemble de situations ou de profils, un ensemble de mots ».

Mais croire que l'arabe est difficile, plus difficile que les autres langues en raison de sa richesse, me paraît absurde.

Ce serait oublier qu'aucune langue, de toute façon, n'en recouvre une autre, n'en épouse les contours parfaitement. Nous savons maintenant que ce qui a été inscrit dans notre code génétique n'a jamais été une langue originelle, unique, mais la faculté du langage, et qu'entre l'apparition de cette faculté et son aboutissement à des langues, au sens contemporain, il y a eu de grandes migrations vers divers points du vaste monde où le climat, la faune, la flore, la nature du terrain étaient variés, ce qui explique que les langues, elles aussi, se soient diversifiées et que ce qui existe dans l'une n'existera pas forcément dans les autres, du moins pas de la même façon.

D'autre part, ce serait oublier que chaque auteur a *son* vocabulaire et que celui-ci n'est pas coextensif à la langue qui est la sienne. Il arrive même qu'un poète, à l'intérieur d'un recueil de poèmes, se limite à un vocabulaire particulier. Ceci n'est pas signe extérieur de pauvreté. Bien au contraire, en poésie, les mots ainsi réitérés sont renforcés par la charge accumulée de leur fréquence précédente. Vous m'excuserez de faire allusion souvent à la poésie; on m'avait dit qu'il ne fallait pas trop parler de poésie parce que la plupart des traducteurs traduisent de la prose. Mais je ne partage pas le point de vue de ceux qui voient la traduction de la poésie comme un problème à part. Pour moi, la poésie est la quintessence même de la langue, et il me semble plus facile d'isoler des problèmes de traduction dans un poème que dans un roman. Ce qui sera vrai dans le domaine poétique le sera, à mon sens, dans tous les autres.

Passons au deuxième cliché. Je l'ai souvent entendu et même dans la bouche de savants professeurs. Il ressemble fâcheusement à un alibi pour expliquer que les Français ont été longtemps en retard sur les Anglais dans la traduction de l'arabe. Mais ce qui était peut-être vrai, il y a encore une dizaine d'années, ne l'est plus maintenant. Tous autour de cette table, nous avons, je crois, traduit des textes qui n'ont jamais été traduits auparavant, ni en anglais ni en aucune autre langue. Et pourquoi l'anglais se prêterait-il mieux que le français à la traduction de l'arabe ? Certes, il y a des arguments pour étayer cette théorie. Il est plus élégant de dire *Paul's stone house* que « la maison en pierre de Paul », l'anglais offrant la possibilité de donner à un substantif une valeur adjectivale : *bayt hajariyy*, littéralement « une maison pierreuse », devient facilement a *stone house*. Et la discrétion de la marque du possessif en anglais — l'apostrophe suivi de *s* — sonne plus agréablement à l'oreille que le « de » du français, surtout lorsqu'il faut le répéter. Restons dans la pierre : *a stone from my mother's house* paraît plus léger, plus souple que « une pierre de la maison de ma mère » pour traduire *hajar min bayti 'ummiy*.

Par contre, en d'autres cas, c'est très nettement le français qui marque des points. Je n'en veux pour exemple que la distinction des genres. On ne voit guère comment pourrait être traduit en anglais, avec la même économie qu'en français,

les trois derniers vers de ce court poème d'Adonis qui figure dans les *Chants de Mihyar le Damascène*<sup>1</sup> :

*J'ai accédé à tes désirs :  
mon chant est mon pain  
mon royaume est ma parole  
O roc, alourdis mes pas  
Je t'ai porté, aurore sur mes épaules  
Je t'ai dessiné, vision sur mes traits*

Ni le français ni l'arabe ne prêtent à confusion, grâce à la distinction entre masculin et féminin. « Aurore » et « vision » se rapportent à « toi », c'est-à-dire à « roc », qui est un vocatif. Pour le souligner, j'ai gardé le « O », que d'habitude j'ai plutôt tendance à supprimer. Le sens n'est pas « je t'ai portée, toi, aurore », mais « je t'ai porté, toi, roc, comme une aurore », « je t'ai dessiné comme une vision ». En anglais on serait obligé d'avoir recours à un comparatif : *like* ou *as*, suivi de l'article indéfini, ce qui alourdirait, « prosaiserait », si je puis dire, ce texte aérien.

Le piège pour les traducteurs est que souvent les genres ne correspondent pas entre l'arabe et le français. Ainsi, dans ces vers que j'ai lus, « aurore » et « vision » sont en arabe du masculin et « roc » est du féminin. Il m'a donc fallu inverser la distribution des genres pour préserver à la fois l'équilibre et le sens. « Roche » n'aurait pas convenu.

Cette question d'économie se retrouve dans la troisième idée reçue, idée que j'avoue avoir longtemps partagée. Nous avons des tableaux fermement imprimés dans nos visions intérieures. L'Orient, c'est pour nous les *Mille et Une Nuits*, arabesques et volutes, parfums et narguilés... Or, se plonger dans la traduction — des beaux textes, s'entend — a un effet extrêmement roboratif sur ces visions décadentes. Décadentes dans la mesure où elles nous poussent à généraliser et non pas à rêver.

Je suis tombée en arrêt, l'autre jour, devant un mot qui figure dans un texte du x<sup>e</sup> siècle d'Abul-Ala al-Ma'arri qu'Adonis et moi nous traduisons actuellement ensemble. C'est le mot *iunajjimûna*, qui signifie « ils lisent l'avenir dans les étoiles », ou « ils prédisent dans les étoiles », ou « ils pratiquent la divination d'après les étoiles ». Ce mot est construit selon le principe de la dérivation à partir de la racine trilittère, principe auquel j'ai fait allusion il y a quelques instants. La racine *n, j, m*, donne *najm* ou *najmat*, « constellation », « étoile », ainsi que le verbe *najjama*, une forme dérivée. Donc, ici, *iunajjimûna* est la troisième personne du pluriel, à un temps qui correspond un peu à notre présent. Dans quelle langue trouvera-t-on un mot unique dans lequel on pourra inclure tant de choses ? Une phrase entière ! Quel bel exemple de concision ! Non, ce qui est fleuri et redondant, ce ne sont pas les langues, ce sont

I. Ed. Sindbad, 1983.



les discours de certaines personnes qui les parlent et les écrivent. Et là Occident et Orient n'ont rien à s'envier.

De même, s'il fallait — à Dieu ne plaise — classifier les poètes, je pense qu'il ne faudrait procéder ni par langue ni par pays ni par région, encore moins par religion, mais plutôt par familles de sensibilité. Il y a certainement plus de liens entre la poésie d'un Claude Esteban et celle d'un Adonis qu'entre celle d'Adonis et de tel ou tel poète arabe, ou qu'entre la lecture du monde faite par Claude Esteban et celle de certains poètes français.

Ces liens mystérieux qui se tissent d'une écriture à l'autre, sans souci de frontières, on les retrouve dans les strates profondes des langues. Je pense au langage métaphorique qui sous-tend notre façon de nous exprimer. Nous parlons en images, souvent sans nous en rendre compte. Mais s'il n'est pas étonnant que les mêmes images apparaissent en français, en anglais et en arabe, par exemple pour dire le lever du soleil : *sunrise, tulû' a-chams* (après tout, ne voyons-nous pas tous le soleil se lever, monter à l'horizon ?), n'est-ce pas frappant de constater que même les sens secondaires mènent à des recoupements ? *Churûq*, autre mot en arabe pour exprimer que le soleil se lève, vient du verbe *charaqa*, utilisé exclusivement pour le soleil lorsqu'il signifie « se lever ». D'où le levant, l'est, le Machreq. Mais ce même verbe, dans d'autres contextes, signifie également « briller », « irradier ». Or, ne dit-on pas, en français, « l'orient d'une perle » ? Je vous donne la définition du *Robert*, à qui il arrive d'être poétique, lui aussi : « Reflet nacré des perles rappelant la couleur de l'orient au lever du soleil. »

On pourrait trouver bien d'autres exemples.

J'espère ne pas avoir donné l'impression de simplifier, de réduire, de donner avec excès dans l'unification. Au contraire, c'est bien parce que je suis consciente des disparités que je m'émerveille devant les convergences. Et de même que je vois non pas des ressemblances, mot qui me déplaît, mais des réseaux de parenté, des correspondances au sens baudelairien entre langue et langue, entre écriture et écriture, je me demande si l'écart entre arabe et français forme des obstacles plus redoutables que ceux qui s'élèvent entre le français et une langue plus proche, en apparence comme l'anglais, que j'ai souvent citée avec, dans l'esprit, l'idée qu'une optique tripartite permettrait peut-être de mieux mesurer la relativité des choses. Et là je dirai que je ne suis pas d'accord avec Jâhiz — ou était-ce Meddeb ? — qui voit dans le bilinguisme une déperdition. Ce qui est certain, c'est qu'une hiérarchisation s'impose d'elle-même. On n'est jamais vraiment bilingue quoi qu'on en dise ; on a toujours une langue dominante.

ANDRÉ MIQUEL

Ma chère amie, c'est un point essentiel de l'exposé de Meddeb, mais c'est un point dont je ne souhaite pas qu'on débattenne aujourd'hui.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, vous avez raison. Pour en revenir à ce que je disais avant cette petite parenthèse, il me semble qu'en comparant ces trois langues, sur des points précis, on est en droit de se demander si ce sont vraiment les écarts entre langues qui rendent les textes « intraduisibles ». Car il ne faut pas oublier que, comme le dit Claude Hagège dans *L'Homme de paroles*, ce sont des textes et non des langues qu'on traduit.

J'ajouterai, pour ma part, et ce sera, si vous le voulez bien, ma conclusion, que ce sont des textes vivants et que traduire ne se limite pas, bien sûr, à être fidèle, mais pas non plus à faire passer ni à transposer ni même à recréer, mais c'est garder vivants ces textes qu'on nous confie en leur donnant une nouvelle naissance. C'est les remettre au monde.

Je vous remercie.

ANDRÉ MIQUEL

L'exposé d'Anne Wade Minkowski était placé sous le signe de la destruction des tabous. Je pense que nous lui en serons tous reconnaissants. Je partage naturellement, pour ce qui me concerne, son point de vue.

Il faudrait peut-être ajouter la destruction nécessaire d'un autre tabou, parce qu'à force de parler de la traduction de la poésie (ou de la prose), nous risquons d'oublier en chemin une chose essentielle, à savoir qu'il y a tout de même une matière du langage et que cette matière, ce sont les mots.

Je dis cela parce que je me souviens de la réflexion de quelques-uns de nos vieux maîtres en orientalisme qui concluaient chaque fois une explication de texte par ces mots péremptores, en parlant notamment de la poésie arabe classique : « Tout cela ne vaut rien... ce ne sont que clichés ! »

Lorsque certains de nous, qui avaient quelque inquiétude, ne serait-ce que pour dire : « Le problème est très simple, les Arabes considèrent que c'est de la poésie, alors de deux choses l'une : ou bien les Arabes sont des sots et ils ne savent pas ce que c'est que la poésie, ou bien c'est nous qui sommes des imbéciles parce que nous ne savons pas comprendre ce que eux appellent poésie », la réponse venait, cinglante, chaque fois : « Tout cela n'est que recherche lexicographique, recherche de mots. »

Je voudrais bien savoir si Mallarmé ne faisait pas d'abord de la recherche de mots !

Je crois que ce tabou-là aussi doit être détruit lorsqu'on parle du nécessaire et dur passage souhaité d'une poésie dans une autre poésie !

La parole est à Sami-Ali.

SAMI-ALI

Ma participation à ces Assises est pour moi l'occasion de vous parler sur le mode de l'improvisation, comme c'est l'habitude très souvent chez nous en Orient dans le monde arabe, pour vous dire comment je vois le problème de la traduction autour

de deux concepts qui se sont imposés à moi, à savoir l'intraduisible et l'impensable.

Je voudrais d'abord me situer, parce que j'ai une position très particulière, appartenant à deux langues intégralement. Ayant écrit un certain nombre de livres en arabe et un certain nombre de livres en français, je suis peut-être un homme déchiré mais aussi enrichi par une double appartenance qui, de toute façon, est problématique. Je crois qu'il ne faut pas reculer devant cette double appartenance et devant le fait que cela ne va pas de soi et qu'il ne s'agit pas simplement de traduire abstraitement des notions dans une langue ou dans une autre. Le fait d'appartenir à deux langues signifie également que le monde apparaît à travers deux aspects, peut-être pas complémentaires, pas toujours complémentaires, peut-être pas toujours compatibles, mais qui donnent à penser deux champs linguistiques très différents dans leur inclusion et dans leur exclusion.

Les concepts d'intraduisible et d'impensable ne sont pas du tout, pour moi, des concepts absolus. Je crois que chaque fois qu'on passe d'un champ à un autre, on est confronté à l'impensable, on est confronté à l'intraduisible. Par conséquent ce sont des concepts dialectiques.

Je crois qu'il ne faut pas dire d'une façon définitive qu'une langue est intraduisible ou qu'un poème est intraduisible. Je crois que cela fait partie du travail du traducteur et que cela fait partie du travail de la pensée.

Ce qui me frappe dans cette expérience d'appartenir à deux langues, c'est que non seulement j'appartiens à deux langues mais j'appartiens aussi à deux activités extrêmement différentes. Ma profession et ma recherche se situent dans le domaine de la psychosomatique, de la psychanalyse, c'est donc quelque chose de très différent de la poésie arabe, et, pourtant, j'ai traduit dernièrement les poèmes mystiques d'Hallaj, et grâce à cette traduction j'ai exprimé une certaine façon de retrouver une unité, difficile à définir.

Ce que je veux dire par là, c'est que, si je vous parle aujourd'hui de l'intraduisible et de l'impensable, c'est à partir d'une expérience de frontière entre deux cultures, deux langues, et dans le domaine scientifique entre ce qu'on appelle l'âme et le corps. Donc, tout cela, dans ma recherche personnelle, ce sont des façons de toucher à une limite : si je m'intéresse à la poésie arabe et si je traduis la poésie mystique arabe, c'est exactement comme lorsque je m'intéresse au problème de la relation entre l'âme et le corps — c'est-à-dire que je suis toujours aux frontières, à la recherche de ce qui relie.

Ma démarche personnelle consiste à trouver des liens là où deux langues sont séparées, là où l'âme et le corps sont disjoints. Ce que je poursuis, c'est la recherche de l'unité qui n'est pas du tout la totalité. Je crois qu'il y a une grande différence entre la totalité qui procède de la synthèse de ce qui existe et l'unité qu'il faut découvrir, retrouver, à travers des concepts, qu'il faut surtout recréer dans le champ de la psychosomatique mais aussi dans celui de la poésie. Je crois qu'il y a quelque chose de

commun entre la recherche de la vérité scientifique et la recherche de la vérité poétique. Dans les deux cas on a affaire à un déchirement qui se ressoude en un moment de bonheur à la possibilité d'unir des choses qui sont par définition rétives à toute unification, et c'est justement cela le miracle de la création, aussi bien en poésie qu'en science. Si ce miracle s'accomplit, on s'aperçoit rétrospectivement que c'est une recherche de l'unité qui commande également le passage d'une langue à l'autre lorsqu'on traduit un texte, en le restituant, en dépit de la différence, en son identité originelle.

Ainsi mon expérience de traducteur n'est pas du tout différente de celle de chercheur dans le domaine de la psychosomatique telle que je l'enseigne et la pratique, car il s'agit partout d'accéder à l'unité, à travers la pensée. Or, dans la poésie mystique, l'unité ne cesse de se dérober aux catégories de la pensée, catégories qui, en même temps, permettent de s'en approcher.

Si je dois dire ce qu'il y a de spécifique à une langue, je dirai que c'est toujours son rapport au corps. Ce qu'il y a de particulier à l'arabe, c'est cette référence constante au corps et la position que prend l'imaginaire relativement à cette référence. C'est pourquoi il me paraît impossible de transposer simplement une théorie de l'inconscient en tant qu'imaginaire dans la langue arabe sans exploiter, par là même, toutes les richesses latentes d'une langue dont on constate la différence, mais qui ne peut être ignorée en son propre génie.

La poésie arabe mystique m'attire depuis fort longtemps, justement dans la mesure où c'est une poésie qui exprime l'essence même de toute poésie, à savoir l'expérience paradoxale de dire l'indicible. La poésie mystique n'est pas la poésie religieuse, elle n'est pas une didactique poétique. C'est vraiment la tentative désespérée d'affronter l'indicible, d'intégrer dans une expression qui transcende le déchirement une interrogation qui porte sur l'insoutenable du destin de l'homme.

Hallaj représente un point ultime dans ce qu'on pourrait appeler l'expérience humaine de soi et du destin en ses rapports avec ce qui transcende ce même destin.

Hallaj est un poète du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. Je n'ai pas à raconter sa vie qui d'ailleurs se confond avec toute son expérience de poète polarisée par l'unique. Tout ce que dit Hallaj est une façon de dire l'unique dans une parole qui elle-même devient unique.

La poésie de Hallaj, j'ai mis dix ans plus six mois pour la traduire. Cette précision a son importance. Je l'ai portée en moi... je la sais par cœur... et je n'avais pas du tout l'intention de la traduire. Je l'ai traduite comme ça, sporadiquement, pour mon plaisir en quelque sorte, et pour m'approcher le plus possible d'un message qui m'apparaît difficile à transmettre. La décision de traduire Hallaj s'est concrétisée en l'espace de six mois quand j'ai été imprégné de cette poésie. Le mot « imprégnation » n'est pas du tout celui qu'il faut utiliser parce que, en fait, en apprenant par cœur la poésie de Hallaj, je l'ai traduite oralement. Je crois qu'il y a là un passage de l'écrit à l'oral

qui s'avère indispensable à toute traduction de poésie parce que, en fait, ce que j'ai traduit, ce que j'ai essayé de restituer avant tout dans la poésie de Hallaj, c'est son rythme interne qui est un rythme corporel, non seulement rythme de la respiration mais rythme du corps qui se structure et structure le monde à son image.

C'est justement ce rythme que j'ai dégagé de toute référence codifiée, formelle, liée à une tradition. Dans le texte français, il n'y a pas de rimes, il n'y a pas des formes classiques imitées de la poésie arabe. Deux choses m'ont d'ailleurs guidé, d'une part l'absolue nécessité de restituer un rythme, d'autre part de communiquer le plus directement possible. J'ai cherché à effectuer dans le langage une ouverture qui rende la poésie à la fois spécifique et communicable, c'est-à-dire évidente en soi, mystérieusement évidente. Ma traduction est donc une façon de recréer l'unité instantanée d'une vision qui réunit l'homme et l'univers à travers le rythme. Le rythme, c'est l'élément cosmique unificateur et c'est le rythme qui, par excellence, fait le poème.

La poésie de Hallaj me servira de point de départ pour développer quelques thèmes concernant l'intraduisible et l'impensable. Je montrerai, chemin faisant, comment la poésie mystique en général prend appui sur certaines caractéristiques de la langue arabe, dans le dessein de s'approcher de ce qui ne peut se dire dans aucune langue.

La première modalité où la présence de l'impensable et de l'intraduisible se laisse entrevoir, c'est à travers ce que j'appelle la pensée de l'imaginaire, une pensée logique mais qui, en même temps, intègre l'illogique, une pensée qui est à la fois l'expression de la raison et ce qui nie la raison — quelque chose qui nous met aux prises avec le contradictoire comme avec la matière vivante d'une pensée par quoi simultanément la pensée est niée.

J'en donne deux exemples très rapides, et tout d'abord un poème de Hallaj.

Dans un de ses poèmes les plus bouleversants, Hallaj décrit l'état d'abandon par Dieu dans lequel il se trouve et l'image transposée de cet abandon est celle d'une bataille perdue dépeinte avec force détails. Cela commence par une image que je voudrais analyser :

*« Si les cavales de l'éloignement t'assaillent  
Et le désespoir clame la fin de l'espérance,  
De ta gauche prends le bouclier de la soumission  
Et de l'épée des pleurs fortifie ta droite... »*

Ces quatre lignes, qui sont les hémistiches de deux vers en arabe, introduisent tout à coup quelque chose d'impensable, parce que l'éloignement, qui est le contraire du rapprochement, s'y trouve rendu par le fait d'être attaqué, harcelé, envahi. « Si les cavales de l'éloignement t'assaillent... » Etre envahi par l'éloignement : image absolument extraordinaire, et ce qu'il y a de singulier, c'est que la chose et son contraire y sont dits instantanément dans le même souffle.

La suite du poème amplifie la même démarche à travers « le bouclier de la soumission » et « l'épée des pleurs », images dans lesquelles les contraires disent exactement la même chose.

C'est pourquoi, plus que toutes autres, les images de Hallaj demandent à être simplement reçues, en se laissant aller au mouvement premier d'une poésie qui pense l'impensable.

Dans un autre poème, parlant de Dieu, Hallaj conclut ainsi :

*« Il est plus près que la conscience pour l'imagination  
Et plus caché que les pensées évidentes. »*

Si je cite ces deux poèmes, c'est parce que toute la poétique de Hallaj, comme celle d'autres mystiques d'ailleurs, me semble se déployer dans un climat propre à la langue arabe, langue qui laisse pousser dans ses marges un certain nombre de mots dont la particularité est de dire les choses et leurs contraires, mots aux sens opposés par conséquent, les *addad*. On en recense approximativement trois cents : près et loin, obscurité et lumière, avant et après, etc., sont des mots dont chacun est pourvu de deux sens antithétiques, ce qui ne signifie nullement que l'arabe est à court de vocabulaire.

Comme je l'ai montré dans un travail sur les *addad*, ce qu'il y a d'extraordinaire dans cette catégorie de mots aux sens opposés, c'est que le mot qui désigne le mot au sens opposé est lui-même un mot au sens opposé.

Car le mot *didd*, singulier de *addad*, qui signifie le mot et son contraire, le semblable et le dissemblable, est lui-même un mot aux sens opposés qui signifie le semblable et le dissemblable !

Ce n'est pas pour l'anecdote que je fais cette remarque, mais pour montrer que, si les choses se présentent de cette façon-là, on voit d'emblée se dessiner à l'intérieur même de la langue, ce que j'appelle une relation d'inclusion réciproque : A est inclus dans B qui lui-même inclut A, le mot aux sens opposés s'incluant lui-même parce qu'il est un mot aux sens opposés. Ce qui appartient à l'ensemble est lui-même un ensemble auquel l'ensemble appartient. Exactement comme chez Hallaj, la même image désigne la chose et son contraire.

Depuis quelque temps je traduis la poésie d'un autre grand mystique arabe, Ibn Arabi, qui est un poète andalou du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle. Je vais vous en donner un seul exemple où l'on voit se creuser cette relation d'inclusion réciproque en rapport avec une structure implicite de la langue arabe.

C'est un poème de deux vers, dialogue entre l'amante et l'amant, que je traduis ainsi :

*« Je m'étonne de l'amant dont les beautés miroitent  
dans fleurs et jardins »  
Et moi à elle : « Ne t'étonne pas de qui tu vois,  
car ce que tu as vu c'est toi-même dans le miroir d'un homme. »*

Là où je voudrais insister, c'est à propos du mot « homme » qui est en arabe *insan*; le sens en est tout à fait clair. Seulement

le mot *inssan* signifie en même temps la pupille de l'œil, le noir de l'oeil comme on dit en arabe, mais aussi l'image que l'œil reflète. Si bien qu'on peut traduire ce poème soit par : « ... dans le miroir d'un homme » ou « ... dans le miroir d'un œil ». L'homme qui voit est également au-dedans de l'oeil qui reflète l'homme dont l'œil reflète l'homme, etc. On est ici renvoyé à une succession d'images qui s'incluent les unes les autres.

Ce que je veux dire en conclusion, c'est que c'est cet aspect de la langue arabe lui conférant une structure imaginaire implicite, qui apparaît d'une façon tout à fait particulière dans la poésie mystique et qui, je crois, permettra d'y situer précisément l'impensable et l'intraduisible.

ANDRÉ MIQUEL

Merci à Sami-Ali. Je ne voulais pas évacuer tout à l'heure le problème du bilinguisme. Je dis que si nous devons en débattre dans quelques instants, lorsque Jean-Patrick Guillaume aura parlé, c'est toujours en référence à notre propos. Je ne voudrais pas qu'on parle du bilinguisme en général; ce sera l'objet d'un autre débat (ou d'autres débats) pour ces Assises.

Vous avez fort bien expliqué, Sami-Ali, comment, au fond, votre aventure à vous était très personnelle. De tous les intervenants, vous êtes celui qui nous a dit avec le plus de force, de flamme, et peut-être de douleur, combien l'aventure de la traduction était un engagement pour vous en tant qu'homme de double fonction, psychanalyste d'un côté et homme de littérature de l'autre, et pour vous en tant qu'homme de double culture que vous nous avez présenté.

Je dirai qu'il m'étonne très peu que vous soyez allé à la poésie mystique de façon préférentielle dans la poésie arabe puisque, arabe ou pas, c'est peut-être dans cette poésie-là que nous avons aujourd'hui le sentiment qu'a logé, avant même qu'elle soit découverte en tant que telle au XIX<sup>e</sup> siècle, ce que nous appelons aujourd'hui poésie. Je veux dire : recherche autant que forme du langage, recherche, au delà des mots, d'un univers qui est à lui-même son propre univers, avec ses propres fonctions, ses propres fins, son propre langage. Avant que le débat s'ouvre, il était bon que la place soit marquée, de façon très précise, de la poésie mystique arabe à l'intérieur de la littérature arabe au sens le plus général du terme.

La parole est à Jean-Patrick Guillaume qui va nous parler d'une autre littérature.

JEAN-PATRICK GUILLAUME

Je vous invite maintenant à faire un saut de la poésie la plus éthérée à la plus narrative des proses, de la mystique à la castagne, et des saints aux truands...

Le *Roman de Baïbars*, dont je suis l'un des traducteurs, appartient à un domaine de la littérature arabe qui, pour n'avoir pas droit de cité dans la littérature « officielle » — qu'elle soit classique ou moderne d'ailleurs — n'en a pas moins recueilli ce qui, pour nous, représente une dimension tout à fait essen-

tielle du domaine littéraire, j'entends le récit de fiction ou d'imagination.

Cette oeuvre appartient en effet à un ensemble de romans de chevalerie et d'aventures qui ont été élaborés et transmis par les conteurs populaires professionnels; ceux-ci constituaient, jusqu'à une époque encore toute récente, un corps de métier fort bien implanté dans les villes arabes d'Orient. Il s'agit donc, fondamentalement, d'une littérature orale, en ce sens du moins qu'elle est conçue pour être racontée par un professionnel à un auditoire sinon illettré, du moins relativement étranger à la culture savante. Le plus souvent, cet auditoire était constitué par les « clubs d'hommes » qu'étaient (et que sont encore pour une large part) les cafés des quartiers populaires.

Chaque café avait en principe son conteur attitré qui s'y produisait chaque jour, entre l'appel à la prière du soleil couchant et celui de la nuit tombée. Le *Dictionnaire des Métiers de Damas*, qui date du début de ce siècle, précise que sa rétribution, versée par le cafetier, était égale à la moitié du bénéfice réalisé par celui-ci dans la soirée : ce qui montre bien à quel point le conteur était un élément essentiel à la bonne marche de l'établissement.

Le plus souvent, un conteur était spécialisé dans un roman particulier, qu'il racontait sous forme de feuilleton, à raison d'un épisode par jour. De ces cycles, les trois plus célèbres, à Damas en tout cas, étaient celui d'Antar, qui raconte les aventures guerrières d'un chevalier-poète de l'époque anté-islamique, Antar ibn Chaddâd, celui des Banou Hilal, également très connu au Maghreb, sous une forme un peu différente, et enfin celui de Baïbars, dont je vous parle ici.

Cette spécialisation, mais aussi les goûts du public, qui aimait retrouver, d'un récit à l'autre, les mêmes personnages et les mêmes situations, encourageaient les conteurs à investir leur créativité, non pas dans l'invention de nouveaux romans ou de nouveaux cycles, mais plutôt dans l'enrichissement et l'élaboration d'un canevas traditionnel. Elaboration à laquelle participait d'ailleurs le public, dont les réactions très « méditerranéennes », toujours passionnées et parfois violentes, non seulement ponctuaient la récitation mais allaient parfois jusqu'à obliger le conteur, sous la menace physique, à transformer le cours de son récit. Par exemple, quand il avait eu le malheur de faire périr un personnage qui était spécialement sympathique à l'assistance, on exigeait qu'il le ressuscite et qu'il lui attribue de nouvelles aventures, et cette variante pouvait, une fois reprise par d'autres conteurs, être définitivement intégrée au canevas traditionnel. Ce n'est en effet pas un hasard si ce qui a tué cette littérature, ce n'est pas tant la littérature « savante », « sérieuse », moderne, mais bien plutôt les films de série B et les feuilletons télévisés égyptiens. J'ai vu en 1976, je crois, l'un des derniers conteurs qui exerçaient encore à Damas : le malheureux menait un combat inégal contre un gigantesque poste de télévision qui trônait à l'autre bout de la salle et qui diffusait une dramatique égyptienne du genre pleurnichard; je dois dire qu'elle semblait attirer nettement plus de monde que ce brave conteur, qui n'avait



guère que quatre ou cinq personnes pour l'écouter... il faut dire aussi qu'il n'était pas très bon.

Fondamentalement, donc, cette littérature est orale, mais elle ne nous est plus accessible aujourd'hui que par l'écrit; soit à travers des versions imprimées, de qualité le plus souvent médiocre, soit à travers des manuscrits. Il semble en effet que les conteurs aient commencé assez tôt (au XVII<sup>e</sup> siècle ou même avant) à mettre leurs récits par écrit.

Ces manuscrits, en gros, sont de deux sortes. Les uns, considérablement résumés, sont en fait des canevas à usage en quelque sorte « professionnel », et sont le plus souvent incompréhensibles quand on ne connaît pas déjà l'histoire. Les autres, beaucoup plus développés, reproduisent plus fidèlement le récit tel qu'il était effectivement raconté; ces manuscrits, qui se présentent généralement sous forme de petits fascicules de 100 à 150 pages, avaient notamment pour destination d'être loués à des particuliers qui désiraient lire l'histoire chez eux, ou la raconter à leur famille et à leurs amis.

Qu'ils soient longs ou brefs, ces manuscrits ne fournissent pas un « texte canonique » qu'on pourrait fixer une fois pour toutes. Chacun n'est au contraire que l'une des façons possibles de raconter l'histoire; en fait, il n'y en a pas deux qui soient strictement identiques. Bien au contraire, à partir du moment où l'on a affaire à des versions originaires de régions différentes, les divergences peuvent être particulièrement importantes, et affecter aussi bien l'ordre des épisodes que l'identité de leurs protagonistes, voire la caractérisation de ces derniers.

Par exemple, dans certaines versions égyptiennes, marquées par une idéologie « légitimiste » vis-à-vis de la monarchie, le rôle des émirs turcs de l'armée régulière, les mamelouks, est présenté de façon tout à fait positive, alors que, dans la version que nous traduisons, mise par écrit à Alep au milieu du siècle dernier, et marquée par une attitude beaucoup plus contestataire vis-à-vis du pouvoir en place, ces mêmes émirs turcs, caricatures de l'aristocratie militaire ottomane, font figure d'affreux traîneurs de sabre, aussi rapaces que peu courageux, et le beau rôle est joué, au contraire, par les « marginaux », truands des villes et des campagnes, bandits d'honneur et coupeurs de route, toujours aussi prêts à seconder Baïbars dans son oeuvre de justice que les autres à le contrecarrer.

Le *Roman de Baïbars*, donc, j'y arrive enfin, est fondé, comme d'ailleurs tous les romans populaires arabes, sur un substrat en partie historique, naturellement embelli et romancé dans des proportions considérables; son protagoniste fut en effet l'un des fondateurs du sultanat mamelouk du Caire. D'ethnie turco-mongole, esclave militaire au service du roi Al-Malik Al-Sâlih, descendant de Saladin, il s'illustra à la bataille de Mansourah (1250) où Saint Louis fut fait prisonnier, puis à celle d'Ayn Jalout (1260) qui donna un coup d'arrêt décisif à l'invasion mongole; à l'issue de cette dernière bataille, il prit le pouvoir en assassinant son prédécesseur, selon la coutume du temps, et régna jusqu'en 1277.

Les campagnes victorieuses qu'il mena contre les derniers royaumes croisés de la côte syrienne, l'énergie qu'il déploya à reconstituer un pouvoir d'Etat fort et centralisé, mais aussi sa piété austère et son sens de la justice lui assurèrent un prestige et une popularité durables, dont le *Roman* où il joue le rôle central est le couronnement.

Le manuscrit sur lequel nous travaillons, de tradition alépine, date vraisemblablement du milieu du siècle dernier. Il est particulièrement long; c'est en fait le plus développé qui soit actuellement connu, puisque, avec ses 36 000 pages, il est plus long que toutes les autres versions conservées dans les bibliothèques européennes mises bout à bout. La traduction, dont le troisième volume vient de paraître, en occupera 60 et devrait se terminer en 2015, si Dieu nous prête vie... C'est d'ailleurs l'époque où je prendrai ma retraite, cela tombe bien !

Cela dit, même si cette version est très longue, c'est aussi la plus réussie littérairement parlant; ce qui nous a poussés à en commencer la traduction, ce n'est pas tant le goût de l'exploit purement quantitatif, mais bien le fait incontournable que la meilleure version du *Roman* se trouve accessoirement être aussi la plus longue.

Les problèmes que pose la traduction d'une oeuvre de ce type sont assurément nombreux; certains, d'ordre purement philologique, ne nous retiendront pas, même si ce sont, en définitive, les plus nombreux. Je me bornerai à en évoquer quelques-uns qui me semblent présenter un intérêt suffisamment général.

Je dirai tout d'abord que, même si la longueur du texte surprend beaucoup de gens à qui j'en parle, ce n'est pas tellement un problème : il n'est pas plus difficile de traduire 36 000 pages que 360, une fois qu'on a trouvé la façon de s'y prendre. Le seul problème est en fait de trouver un éditeur... Parce que beaucoup sont affolés quand on leur propose une chose pareille et, le plus souvent, une fois que ce chiffre a été cité, ils ne veulent même pas en entendre parler davantage. Mais enfin, grâce aux Editions Sindbad, nous avons pu résoudre ce problème, et trouver un éditeur prêt à prendre le risque de publier cette oeuvre, qui nous paraît comme à lui en valoir la peine.

En fait, l'aspect sur lequel je voudrais insister tient à la nature orale, ou semi-orale, du récit, ce qui se manifeste au premier chef par la place particulièrement importante que fait le texte à des tournures, des expressions, des structures de phrase, bref des niveaux de langue normalement exclus de l'usage écrit et se rattachant à ce que l'on nomme habituellement la langue « dialectale » ou « vernaculaire » réservée, en principe, à la communication orale. Plus exactement, tout se passe comme si cette coupure — d'ailleurs assez artificielle — n'existait pas pour le conteur, qui passe avec une aisance parfaite, parfois dans la même phrase, d'un niveau à l'autre.

A première vue, cet aspect du texte ne pose pas de difficulté pour le rendre en français. Le français littéraire moderne, je n'ai pas besoin de le rappeler, est suffisamment souple, suffisamment

ouvert à des niveaux de langue très diversifiés, pour s'en accommoder.

Mais les choses ne sont pas aussi simples. Il nous est rapidement apparu en effet qu'une transposition directe, qui suivrait en français l'allure typiquement orale du texte, si elle n'était pas impossible, n'en donnait pas moins des résultats peu satisfaisants, très peu convaincants. Et que la seule solution littérairement acceptable consistait non pas à transposer telle quelle cette oralité du texte, mais à trouver les moyens de la simuler, d'en produire une *mimésis* qui, tout en étant conforme aux conventions, aux critères de littérarité du français moderne, n'en préservait pas moins une chose qui nous paraît extrêmement intéressante et précieuse, ce rapport direct, étroit et chaleureux entre le conteur et son public.

La plupart des problèmes qui se posent dans cet ordre d'idée tiennent en effet à ce que, dans l'usage parlé, on peut parfaitement se permettre d'oublier un détail dans une description ou un récit et le réintroduire par la suite sous la forme d'une parenthèse; on peut se permettre également des descriptions très diffuses, des répétitions qui, traduites telles quelles, deviennent insupportables dans un texte écrit, où la vivacité introduite dans la récitation par l'intonation et le jeu du conteur ne vient plus masquer les faiblesses occasionnelles du style.

À un autre niveau, il y a le fait que le texte manifeste, dans les dialogues cette fois, une diversité linguistique proprement phénoménale. Le conteur, en effet, s'est efforcé d'imiter la façon de parler de chaque groupe de personnages, ce qui fait que, bien sûr, les vizirs ne parlent pas comme les truands, mais aussi que les religieux ne parlent pas comme les commerçants, que les fonctionnaires parlent, et surtout écrivent, un arabe bureaucratique d'époque ottomane tout à fait particulier, mais aussi que les militaires turcs s'expriment dans une sorte de sabir turco-arabe, que les Croisés entrelardent leurs propos de mots italiens, grecs ou espagnols plus ou moins déformés, que les Kurdes parlent différemment encore, que les Syriens, les Egyptiens, les Barbaresques, les esclaves soudanais, les Bédouins et les sédentaires ne s'expriment jamais de la même façon.

C'est là quelque chose que nous avons estimé indispensable de conserver, car c'est un des aspects les plus attachants du récit. Mais, là encore, cela pose des problèmes de transposition. Il est sans doute relativement aisé de trouver des équivalents lorsque les différenciations entre les parlers sont de type social; par exemple lorsqu'on fait parler un vizir et un truand, le premier s'exprimera dans un français classique, voire un peu pompeux, et le second parlera argot. Mais le problème se posera de rendre des termes argotiques en arabe pour lesquels il n'existe pas d'équivalent en argot français : par exemple, il n'existe pas de terme argotique ou populaire en français pour dire « bédouin » (le contraire serait étonnant...). Dans ce cas, nous avons en général eu recours au verlan ou au louchébem, ce qui nous semblait d'autant plus justifié que des formations de type verlan existent effectivement dans l'argot des truands reflété par notre texte.

En revanche, lorsque les différenciations sont de type ethnique ou géographique, les choses sont beaucoup plus complexes, et les résultats nécessairement plus arbitraires. Ainsi, pour les Ismaéliens, qui jouent un rôle très important dans le récit, et qui parlent habituellement l'arabe des régions rurales de Syrie du Nord, nous avons opté pour une sorte de jargon paysan conventionnel qui correspond assez bien à leurs caractéristiques. En ce qui concerne les parlers de type *pidgin*, mélangeant à un arabe plus ou moins simplifié du turc ou de la *lingua franca*, il est également possible de trouver les moyens de mettre en valeur le fait qu'il s'agit d'un parler spécial, ne serait-ce qu'en transcrivant sans les traduire les expressions étrangères à l'arabe.

En fait, le seul problème que nous n'avons pu résoudre est celui que pose le parler des Bédouins ! Ils ont un parler très spécial à la fois sur le plan de la prononciation et sur celui du vocabulaire et de la phraséologie, qui sont très archaïques. En fait il n'y a rien dans la société française ni dans la société européenne qui corresponde aux Bédouins.

On pourrait encore soulever toutes sortes de problèmes. Il y a celui des clichés épiques, qui interviennent dans la plupart des descriptions de bataille, et qui soulèvent de nombreux problèmes de transposition en français, en raison notamment de leur caractère stéréotypé, de leur vision généralisante (il s'agit non pas de décrire *cette* bataille particulière, mais bien d'évoquer *toute* bataille, d'évoquer la bataille en tant que situation et qu'expérience générique).

Pour ne pas déborder du temps qui m'est imparti, je me bornerai à évoquer un dernier point qui ne me semble pas dénué d'intérêt. La grande difficulté que nous avons rencontrée dans les premiers temps a été de nous débarrasser de certains réflexes propres à ce que j'appellerai la « tradition orientaliste » en matière de traduction, et, notamment, la « tradition *Mille et Une Nuits* », instaurée et pérennisée par la traduction de Galland, puis celle de Mardrus, et qui, dans les premiers temps, semblaient s'imposer à nous avec une valeur de quasi-évidence. Et ce n'est que progressivement qu'il nous est apparu que ni le classicisme un peu compassé du premier ni l'exotisme fin-de-siècle du second ne pouvaient nous fournir un modèle de référence adéquat.

Les *Mille et Une Nuits*, en effet, représentent un genre de littérature au fond très différent du *Roman de Baïbars*. Même s'il s'agit d'une littérature populaire ou semi-populaire, elle est tout de même beaucoup plus « écrite », du moins sous la forme où elle nous est parvenue, « écrite » ou même « réécrite » dans une langue qui, pour être plus ou moins conforme (et souvent moins que plus) à la norme grammaticale de la langue savante, n'en est pas moins, il faut bien l'avouer, assez pauvre et terne. La relative solennité de la langue savante, quand elle est maniée par un scribe médiocre, tend en effet à sombrer rapidement dans l'enchaînement d'expressions stéréotypées et répétitives; la vivacité et la spontanéité du récit n'y survivent guère.

Sans doute, le mérite de Galland et de Mardrus n'en est que

plus grand; reste que leur réussite, comme toute réussite, a dû être payée d'un certain prix : la distanciation un peu guindée que l'usage de la langue savante établit, en arabe, entre le narrateur et son public a été — à ce qu'il me semble du moins — transposée et transformée aussi bien par l'un que par l'autre (consciemment ou non, peu importe), en distance *culturelle*, en exotisme. Il s'établit entre le traducteur et le lecteur une sorte de connivence, de complicité tacite pour mettre à distance non seulement le texte lui-même mais aussi toute la société et la culture qui l'ont produit.

Qu'une telle manière de concevoir le rôle du traducteur s'accorde éminemment avec, disons, certains préjugés culturels importe peu au fond. L'essentiel, pour mon propos, est qu'elle soit inopérante relativement au texte sur lequel nous travaillons. Celui-ci, au contraire, suppose un rapport beaucoup plus « chaud » entre le narrateur et son public, un rapport impliquant non seulement l'adhésion à un système riche et complexe de valeurs et de représentations culturelles communes, mais aussi une véritable *interaction*. Dans le texte, bien sûr, qui, de par sa nature même, fige et solennise toujours un peu les choses, le public est hors champ, mais on le sent tout proche. Le conteur ne parle pas dans le vide, il s'interrompt régulièrement pour prendre son auditoire à témoin, solliciter ses réactions ou l'inciter à prier sur le Prophète...

Tout ceci, qui constitue un des aspects à nos yeux les plus essentiels du texte, nécessitait, ou en tout cas méritait, donc, une approche qui rompe avec la tradition *Mille et Une Nuits*, une approche où le traducteur ne serait pas seulement le témoin amusé d'une distance culturelle infranchissable, mais plutôt le dernier maillon d'une chaîne de transmetteurs dont l'avant-dernier serait le conteur lui-même; ou encore, pour dire les choses d'une manière différente, il s'agissait pour nous de trouver les moyens de *simuler* la relation directe entre le narrateur et son auditoire qui caractérise ce type de littérature et en fait le prix. La simuler, c'est-à-dire produire un résultat analogue avec des moyens différents, ceux que nous fournissent les contraintes et les conventions propres à la littérature française contemporaine.

Y avons-nous réussi ? Je l'ignore, et ce n'est assurément pas à moi de le dire. Tout ce que je sais c'est que, dans ce métier qui est le nôtre, il n'est de réussite que relative, et payée d'un coût que, bien souvent, le traducteur est le seul à connaître.

ANDRÉ MIQUEL

Au delà des problèmes techniques particuliers d'une entreprise particulière qu'il a évoqués, Jean-Patrick Guillaume nous a fait part de l'aventure d'une traduction globale. C'est un autre aspect de cet exposé. Il en a dit l'ampleur considérable, qui est telle qu'on peut se demander, pour faire connaître cette aventure à son juste prix, si même les slogans publicitaires, au meilleur sens du terme, ne sont pas dépassés. Je le sais puisque l'éditeur, qui est dans cette salle, et moi-même dans le cadre de la « Col-

lection orientale » où paraît le *Roman de Baïbars*, nous avons décidé d'annoncer la parution de Baïbars comme pour le beaujolais nouveau : « Le nouveau Baïbars est arrivé », mais à raison de deux par an, nous ne pouvons pas suivre.

Aventure considérable, disais-je, qui est certainement au moins aussi importante que la découverte des *Mille et Une Nuits* sur laquelle Jean-Patrick Guillaume est un peu méchant. Nous poursuivrons l'entretien hors débat. Je crois que c'est une aventure considérable parce que dire que les *Mille et Une Nuits* sont une littérature populaire, comme vous, Jean-Patrick Guillaume, je n'en suis pas très sûr. Mais dans le *Roman de Baïbars* nous tenons une littérature populaire Jusqu'à maintenant il était de bon ton — je l'ai dit comme les autres — de dire que la littérature arabe n'avait pas connu de littérature populaire ou, en tout cas, que cette littérature n'était revenue jusqu'à nous que sous la forme de fragments dont nous étions un certain nombre, chaque fois, à nous gargariser, avec les quelques mots d'argot conservés dans les livres de Jâhiz ou dans d'autres. Avec ce *Roman* nous sommes en train de nous rendre compte que cette littérature arabe a aussi une littérature populaire, et quelle littérature populaire !

Je conclurai en disant : nous sommes en train, à travers le *Roman de Baïbars*, de rénover peut-être notre vision sur l'histoire de la littérature arabe.

J'aurai, moi aussi, des choses à dire sur mes états d'âme de traducteur, des exemples à donner. Mais après tout le rôle du président, et surtout du président de séance, est de faire parler les autres. Je me tairai donc pour ouvrir le débat.

Mais Adonis vient de me faire part d'un voeu auquel je souscris bien volontiers, d'autant qu'il est très bref. Nous parlons ce matin de l'arabe mais personne jusqu'à maintenant n'a entendu la langue arabe; je passe la parole à Adonis pour la lecture d'un de ses poèmes, celui qui a été lu tout à l'heure dans sa traduction française<sup>1</sup>.

ANDRÉ MIQUEL

Nous avons parlé de poésie et nous avons évoqué poésie moderne et poésie classique, et le rythme même de la poésie moderne, qui se greffe sur des rythmes classiques mais qui les modèle avec infiniment de variété, est incontestablement différent de celui de ces deux vers d'un poème classique, que je vous lis.

(Lecture de deux vers par André Miguel.)

La différence est très sensible entre quelque chose de beaucoup plus classique et de beaucoup plus martelé, extraordinairement stable, et ton poème.

ADONIS

Nous sommes d'accord !

I. Lecture en arabe par Adonis, cf. la traduction française *supra*, p. 73.

ANDRÉ MIQUEL

Nous ouvrons le débat. Je demanderai à Anne Wade Minkowski, qui fait partie du comité d'organisation de ces Assises, de me relayer car je devrai vous quitter avant la fin, je vous prie de m'en excuser.

FRANÇOISE WUILLMART

Je remercie Adonis d'avoir lu en arabe un poème; c'était un des quatre points que je voulais soulever. C'est peut-être un aveu de capitulation du traducteur. Bien que la traduction d'Anne Wade Minkowski soit certainement excellente et belle, pour moi c'était du français qui véhiculait une culture arabe, un contenu arabe. Maintenant que j'ai entendu la poésie arabe, je crois qu'une langue parle par elle-même, qu'elle ne parle pas seulement avec un sens, qu'elle ne véhicule pas simplement une pensée ! Je crois que tout le monde est d'accord... Elle parle autrement avec la musicalité... Et elle véhicule autre chose... Moi, je ne comprends rien à l'arabe et je trouve cela très beau, et je ne sais pas pourquoi. Pour moi, c'est la langue d'un peuple qui a soif, c'est plein de sons gutturaux. C'est la langue d'un peuple qui marche à dos de chameau, lentement, c'est la langue d'un peuple passionné. Ce sont peut-être là des clichés. Voilà les raisons pour lesquelles j'ai apprécié votre lecture de la poésie sans rien y comprendre.

Je voudrais dire une deuxième chose. Anne Wade Minkowski a posé une question : est-ce parce qu'une langue est différente que la pensée l'est ? Ou est-ce parce que la pensée est différente que la langue l'est ? Pour moi c'est une distinction cartésienne qui va complètement dans le sens contraire de la dialectique baroque très arabe du reflet dans la pupille noire. Je ne comprends pas cette question parce que pour moi c'est absolument indissociable. Je dis « pour moi »... Mais c'est l'avis de tas de gens. Une image m'est chère. On peut comparer la langue à une seconde peau qui naît organiquement de toute une culture historique, etc., et, pour moi, la langue est une pensée sonorisée finalement. Alors je ne vois pas pourquoi on se pose la question de savoir ce qui est venu en premier. J'en donnerai une preuve.

Quand je parle allemand, je me sens différente, complètement, et cela me gêne même à la limite, parce que je me meus dans cette langue et tout à coup j'assume le poids de toute une culture et donc d'une autre pensée. Je suis obligée de penser différemment.

Donc je ne comprends pas très bien cette question.

Ceci nous amène au problème plus général qui est latent pendant toutes ces Assises, celui du fond et de la forme. La traduction part de ce principe extrêmement cruel que, oui, il est possible de dissocier le fond de la forme. A mon sens, c'est une aberration parce que je crois qu'une forme, c'est-à-dire un poème, est avant tout de l'art, donc une forme, et le traduire,

c'est accepter de l'écorcher vif, de lui enlever cette peau et de lui en mettre une autre. Je crois que votre question rejoignait ce problème plus profond.

Un dernier point. Vous avez parlé de la translation de l'arabe en anglais. Je souhaite poser une question au traducteur arabe : que pense-t-il de la traduction de l'arabe en espagnol ? Je connais l'espagnol mais pas l'arabe. Il semble qu'il y ait de très grandes affinités non seulement entre les deux cultures mais entre les deux langues, et qu'un poème arabe traduit en espagnol serait beaucoup plus proche de l'original. C'est une question que je pose aux personnes dont la langue maternelle est l'arabe.

ANDRÉ MIQUEL

Sur la dernière question, à savoir quelle est la langue qui est la plus proche de l'arabe au niveau de la traduction, je ne sais pas; mais supposons que l'espagnol soit *a priori* jugé plus proche de l'arabe que ne l'est le français ou le hongrois... après tout, pourquoi pas ? Le fond du problème n'est pas là. Le fond du problème est de savoir, dans la langue d'arrivée, qu'elle soit l'espagnol ou une autre, où est le meilleur résultat ? Et ce résultat peut parfaitement varier d'un traducteur à l'autre ! Pour moi c'est ce qui constitue la réponse à votre question.

Pour le reste je laisse parler Anne Wade Minkowski qui souhaite revenir sur un point précis que vous avez soulevé.

ANNE WADE MINKOWSKI

Au sujet des sonorités, je dirai qu'il faut faire avec ce que l'on a ! Le traducteur le plus génial ne peut pas transformer le français en arabe. Donc on essaie, dans la mesure du possible, de trouver des mots très voyellisés qui correspondraient à l'arabe plutôt que des mots manquant de « couleur », de tonalité. Quant au rythme, on cherche à en créer un, qui évidemment ne sera pas le même puisque les lettres, les syllabes, ne seront pas les mêmes. Certaines lettres arabes n'existent pas en français, et *vice versa*. Donc, à l'impossible nul n'est tenu. Faut-il pour autant renoncer à traduire la poésie ? Je ne le pense pas, car dans ce cas la poésie étrangère demeurerait inconnue de tous ceux qui ne comprennent pas sa langue d'origine. S'agissant de l'arabe, l'impossibilité commencerait déjà devant la graphie. Un Français pourra à la rigueur lire un poème en espagnol, en italien. Même s'il ne connaît pas ces langues, il pourra tout de même glaner quelque chose... Il trouvera des points de repère. Devant l'arabe, il sera confronté à un mur opaque...

Pour répondre à votre question concernant la langue et la pensée, je crois avoir précisé que justement je ne voulais pas prendre position sur un sujet comme celui-là et que pour cette raison nous avons modifié le premier intitulé retenu pour cette table ronde. Mais la question reste ouverte et je crois qu'il n'est pas interdit qu'on se la pose, si cela peut mener à plus de réflexion...



ANDRÉ MIQUEL

Je ne sais plus quel intervenant a signalé ce point, qui paraît extrêmement important, à savoir que la traduction n'est pas seulement le problème du mot à mot, de la phrase à phrase. A l'arrivée la traduction doit se juger (si nous parlons poésie) sur le poème global tel qu'il existe dans la langue d'arrivée. C'est du moins ce que j'ai essayé de faire. Et si c'est de la poésie arabe classique, dans toute la mesure du possible, j'essaie de tenir le pari du vers régulier et de la rime parce que j'estime qu'à l'arrivée, ce à quoi je vise, c'est un discours en vers, éventuellement poétique, comme il l'est à l'origine. Ce sont deux définitions différentes de la poésie.

Tandis que, pour la poésie moderne, c'est une autre recherche qui s'impose, dans laquelle — je le dis tout de suite — je suis infiniment moins à l'aise qu'Anne Wade Minkowski. Je crois qu'il faut tenir compte de cet élément essentiel qui est la globalité du texte à l'arrivée, dans la langue d'accueil.

Pour le redoutable problème que vous avez évoqué de la pensée et de la langue, je prends, là aussi, l'exemple souverain du Coran. Il est évident — Meddeb l'a dit — que le Coran est inimitable, donc qu'il ne peut ni ne doit être imité — c'est ce qu'on appelle l'i'jâz, la transcendance du Coran à tous les niveaux mais notamment au niveau littéraire; c'est une pensée qui s'installe à travers un langage.

Or, quelqu'un en France a tenté le pari de briser la syntaxe du français pour suivre pas à pas la langue arabe; c'est le regretté Blachère qui était un philologue et un parfait connaisseur de l'arabe, et qui a abouti à un texte assez précis pour qu'Al-Azhar dise son accord sur la traduction de Blachère. Il reste qu'au niveau du français l'entreprise a été menée si loin que (je le dis avec le respect immense que j'ai pour la mémoire de Blachère) je la crois finalement irrecevable en français. En effet, je ne crois pas que le pari pouvait être tenu d'essayer de faire comprendre à un lecteur français, à travers une phrase française brisée, ce qu'était un original arabe infiniment plus à l'aise, y compris dans les bouleversements de la syntaxe que pouvait s'autoriser le texte coranique.

ANDRÉ KOUDJET

En ce qui concerne Blachère, je ne pense pas, honnêtement, que sa traduction du Coran ait été faite pour d'autres que les arabisants que nous sommes !

ANDRÉ MIQUEL

Ce n'est pas contradictoire avec ce que je dis. Je crois que Blachère avait l'intention de faire œuvre stylistique en français. On peut être pour ou contre. Mais il a vraiment poussé le pari jusqu'au bout !

ANDRÉ KOUDJET

... pour un certain public !

ANDRÉ MIQUEL

Je ne crois pas.

CLAUDE ESTEBAN

Je voudrais reprendre un propos auquel vous avez répondu, qui a trait à la traduction vers l'espagnol, où je suis un peu plus à l'aise. Tout comme vous, André Miguel, je crois qu'il n'y a pas une langue qui soit plus ou moins susceptible de rendre l'arabe, mais je crois que le problème de l'espagnol est un peu différent. C'est malgré tout la langue européenne... je ne dis pas la plus proche des sonorités arabes... mais qui est le plus capable de transcrire les expressions arabes. Le monde hispanique a vécu dans une sorte de consanguinité avec les Arabes durant beaucoup de siècles, et je crois par conséquent que s'est déposé non pas dans la langue mais dans la conscience islamique tout un système de valeurs qui demeurent malgré les exclusions. Je veux dire que les Rois catholiques ont rejeté, ont bouté l'Arabe hors d'Espagne mais ils n'ont pas pu bouter un certain nombre de relations avec la réalité, de formulations du sensible qui, quelle que soit la différence entre ces langues, permet, je crois, une approche parfois un peu plus facile, des affinités secrètes et, je dirai, comme des versions ou des visions du monde qui peuvent se rencontrer.

ANDRÉ MIQUEL

Je vous remercie.

JANINE ALTOUNIAN

J'ai deux questions qui, sans doute, se rejoignent.

Sami-Ali a dit qu'il y avait un rapport différent, une place du corps différente dans l'imaginaire de chaque langue lorsqu'il parlait des rapports entre l'arabe et le français. J'aurais souhaité qu'il développe ce point un peu plus. Je m'interrogeais pour savoir si ce n'est pas à cet endroit-là que se trouve la spécificité de cette chaleur dont a parlé Jean-Patrick Guillaume lorsqu'il a parlé de la relation très chaleureuse du conteur à son public.

Ma deuxième question concerne la manière différente de dire *je*, ce qu'a souligné Philippe Cardinal, après l'introduction de certaines traductions de littérature occidentale. J'aurais également souhaité un développement sur ces différentes manières de dire *je*.

SAMI-ALI

Bien sûr j'ai manqué de temps. Ce que je vous ai présenté aujourd'hui, même si c'est de l'improvisation, fait partie d'une recherche que je poursuis depuis longtemps et que je continue à poursuivre. Dans ma double expérience, de traducteur qui appartient tout ensemble à la langue française et à la langue arabe, et de psychanalyste ayant également travaillé avec des patients en Égypte, ce qui me frappe c'est que le rapport à la langue arabe passe par le corps, et je crois que la langue arabe, comme je l'ai dit, a un rapport spécifique à l'imaginaire d'un

côté et à ce qu'on appelle l'inconscient d'un autre côté. Je crois qu'on est d'emblée dans une langue très proche de la poésie.

Ce que l'on raconte, à savoir que pour l'inconscient le mot c'est la chose, n'est valable, je crois, que dans un certain contexte culturel; et même à l'intérieur de ce contexte, dès qu'on devient poète, le mot devient la chose. Autrement, et même en dehors de toute poésie, si je ne cherche pas à agir magiquement sur l'autre, je ne parlerai pas ! Au fond de toute parole il y a cette relation magique à soi et à l'autre, et c'est une relation particulièrement tangible dans la langue arabe, et qui contraste avec la parole désincarnée qui, elle, glisse entre soi et la chose. Ce rapport au corps, on le rencontre partout : jusque dans la forme que prend la pathologie et qui reste intimement liée à la langue, à une langue où se conserve intacte la puissance magique de la parole. Une pathologie pétrie dans l'imaginaire, échappant par là même aux normes de la psychiatrie occidentale. Comme je l'ai montré dans mon livre, *Le Haschisch en Egypte*, on a affaire ici à une pathologie qu'on interprète à tort dans deux sens diamétralement opposés faisant valoir soit la prévalence de l'hystérie, soit celle de la psychose. En fait, il s'agit de quelque chose que la langue médiatise dans la mesure où elle détermine autrement la relation au corps et à l'imaginaire.

PHILIPPE CARDINAL

Sur la manière de dire *je* dans la littérature arabe classique, j'essaierai de répondre à votre question. On ne peut penser l'aventure personnelle qu'en termes d'édification, d'exemplarité, et on ne parle pas de soi. Si l'on parle de soi, ce n'est que pour évoquer des valeurs qui puissent servir aux autres. En aucun cas, avant le début de ce siècle, on ne trouve d'exemple dans la littérature arabe de *je* employé comme nous l'employons dans la littérature occidentale, c'est-à-dire qui soit le reflet d'une psychologie, d'une aventure individuelle singulière prise simplement pour sa singularité, pour son côté irremplaçable, unique.

ANDRÉ MIQUEL

Je voudrais dire que la situation n'est finalement pas tellement différente en Occident, parce que nous nous gargarisons des *Confessions* de saint Augustin; mais les *Confessions* de saint Augustin sont écrites *ad majorem Dei gloriam* ; ce n'est pas l'aventure pour l'aventure chez saint Augustin ! Le phénomène, c'est Rousseau, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ! c'est là que commence l'autobiographie.

ABDELWAHAB MEDDEB

... surtout le rôle de l'enfance pour la première fois...

SAMI-ALI

Concernant les *je* en arabe c'est important en Egypte dans la souche populaire...

ANDRÉ MIQUEL

Nous parlons du *je* en prose. Le *je* des poètes est à part !

SAMI-ALI

La notion des *je* est inséparable de toute la culture populaire qui a bien été évoquée ici, et je crois qu'il n'est pas sans signification qu'en Egypte on trouve la croyance que toute personne est constituée de trois personnes. Il y a celui qui dit « je », mais il est flanqué, à gauche et à droite, d'un double féminin et masculin. Donc il est important de voir que la notion de "je" est problématique au niveau de la culture populaire.

ANDRÉ MIQUEL

Je donne la parole à un « poète »... j'emploie le genre neutre, ma chère Vénus !

VÉNUS KHOURY-GHATA

Je retourne en arrière. On a écarté de manière très intéressante le problème de la langue et de la migration des mots d'une langue à une autre ! Je considère (j'ai beaucoup traduit à un moment donné) que la principale difficulté du passage des mots arabes à la langue française est due à la structure de la langue française et du mot français. Le mot français forme une entité en lui-même. Il est isolé de l'autre mot qui le suit. On dirait qu'il y a un mur entre un mot et un autre, alors que la langue arabe, par le *tamwin* qui est un petit signe au-dessus de la fin d'un mot ou en dessous, fait que chaque mot, chaque fin de mot s'imbrique dans celui qui le suit et fait qu'un poème en arabe produit des vagues, et qu'on dirait un seul et unique mot qui va du début à la fin, comme nous l'a prouvé tout à l'heure Adonis qui a lu un poème qui semblait être fait d'un seul et éternel mot qui va du début jusqu'à la fin. Ce qui ne peut pas s'appliquer au poème français. Je ne sais pas si vous êtes de mon avis.

ANDRÉ MIQUEL

Oui et non !

VÉNUS KHOURY-GHATA

Dites pourquoi non ?

ANDRÉ MIQUEL

Oui dans le principe... La structure de l'arabe, syntaxique, morphologique, l'essence même du langage — ce que Berque appelait « ces fantastiques môles » dans une formule superbe — est tout à fait différente du français !

Vous savez comme moi que le vers en soi a déjà une unité dans la poésie arabe classique. Là aussi on a versé dans les excès, et c'est vrai qu'on nous a dit : une *mu'allaqa*<sup>1</sup> est faite de pièces

I. Poème antéislamique. (N.d.E.)

et de morceaux ! Ce n'est pas vrai ! Il y a une structure interne même dans la vieille poésie.

Pour répondre à votre question, je dirai que, là encore, les deux langues jouent à volonté de leur génie propre pour isoler à l'intérieur d'un poème ce à partir de quoi, finalement, le poème se construit, ou, au contraire, pour produire un poème qui n'est pas compréhensible en dehors même du poème total.

Mais je serai un peu réservé sur la réponse à vous donner. Il y a des niveaux de langage à l'intérieur de l'arabe comme à l'intérieur du français.

Je vous prie de m'excuser. Je dois partir. Anne Wade Minkowski va prendre ma place.

(André Miguel quitte la séance.)

CLAUDE KRUL

J'ai une question à poser à Anne Minkowski. Elle se rattache à une de vos affirmations. Vous avez parlé des clichés en usage chez les francophones à propos de la traduction de l'arabe. Je vous suis, bien sûr, pour être moi-même traductrice de l'arabe. Mais, étant donné que ce colloque porte sur la traduction de l'arabe en français et du français en arabe, j'aurais une question à poser aux traducteurs arabes du français.

Est-ce que les clichés que vous avez utilisés peuvent être repris à l'inverse par les traducteurs arabes ? En d'autres termes, est-ce que le français est jugé conceptuel et pauvre ? Est-ce que la langue française n'est pas difficile à traduire en arabe ? J'ai rarement entendu les traducteurs arabes se plaindre des difficultés de la traduction. Est-ce qu'il n'y a pas de difficultés ?

ANNE WADE MINKOWSKI

Je ne peux pas répondre, je n'ai aucune expérience de la traduction du français en arabe. Y a-t-il des préjugés, des clichés chez les Arabes concernant la traduction du français ? Apparemment pas !

JEAN-PATRICK GUILLAUME

Je dirai que ces clichés, chez nous, tiennent peut-être tout simplement à un certain discours misérabiliste et lamentabiliste qu'on trouve fréquemment chez certains arabisants qui aiment à se poser des questions métaphysiques. Peut-être que ce discours n'a pas d'autre fonction que cacher des déficiences, sans plus !

ANNE WADE MINKOWSKI

C'est ce que j'avais essayé de suggérer, avec moins de brutalité que vous.

JEAN-PATRICK GUILLAUME

Quand je porte ma seconde casquette, celle de linguiste, je suis assez exaspéré par ce genre de cliché que l'on entend très souvent, encore maintenant !

ANNE WADE MINKOWSKI

Ce sont souvent des alibis !

VÉNUS KHOURY-GHATA

Il y a les clichés qui vous dérangent. Il y a des miracles qui se produisent chaque fois qu'on traduit. Le passage d'une langue à une autre révèle des miracles insoupçonnés. Des phrases tout à fait banales, ordinaires, quotidiennes dans une langue peuvent devenir d'une poésie incroyable dans l'autre.

Je n'ai que deux exemples à vous donner, ils se présentent à mon esprit. En français, vous dites... et même votre concierge dit : « Il y a un brouillard à couper au couteau ! » Nous n'avons pas l'équivalent en arabe, et cela devient quelque chose d'extraordinaire !

Autre exemple : « Il pleut des cordes », il n'y a que le traducteur pour faire main basse, pour découvrir ces trésors extraordinaires en passant d'une langue à une autre, trésors qui appartiennent au langage quotidien d'une langue et qui deviennent d'une grande poésie dans l'autre.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, certainement. D'ailleurs, une des thèses actuelles, c'est qu'une langue est enrichie par les traductions qui lui arrivent.

GEORGES KASSAI

J'ai une question à poser à Sami-Ali au sujet de ces mots à sens opposés qu'il a cités. Vous connaissez naturellement l'essai de Freud sur les sens opposés dans les mots primitifs. Freud était littéralement ravi de trouver de ces mots à sens opposés en vieil égyptien. Après, on en a cherché dans d'autres langues et Freud lui-même en a trouvé en anglais moderne et en français. Entre autres, il y a le mot « terrible » et le mot « méchant » qui ont des sens opposés puisque « terrible » veut dire à la fois terrifiant et, dans un certain argot, quelque chose de très beau. De même pour le mot « méchant »... on parle de « méchant matériel »... la publicité s'en est emparée !

Ces mots-là ont une charge affective extrêmement forte. C'est ce qui a vraisemblablement ravi Freud, parce qu'il a vu là une manifestation de l'inconscient qui supprime précisément les différences entre les mots à sens positif et les mots à sens négatif, la négation elle-même étant introduite par l'inconscient.

En français ce sont donc des mots affectifs. Est-ce que vous pourriez cerner les mots arabes que vous avez commencé à citer ? Est-ce que vous pourriez leur donner une unité sémantique ?

ANNE WADE MINKOWSKI

Avant que ne réponde Sami-Ali, je voudrais souligner que ces mots « méchant » et « terrible » n'ont des sens différents que dans un langage tout à fait récent, argotique. Quand

on dit « Ce n'est pas terrible ! », ce n'est pas un français académique !

GEORGES KASSAI

Ceci n'est pas une objection. L'argot appartient à la langue.

ANNE WADE MINKOWSKI

Alors qu'en arabe les *addad* sont des mots tout à fait classiques qui existent depuis fort longtemps.

SAMI-ALI

Il y a une différence. On ne peut pas dire que les Français sont bizarres parce que, quand il pleut, ils disent « Oh la la ! Quel beau temps aujourd'hui ! » L'utilisation de la langue par son contraire ne signifie pas qu'on va trouver dans le dictionnaire : « Le beau temps signifie le mauvais temps ! » Toute la rhétorique est basée sur cette utilisation. Ce qu'il y a de très extraordinaire, c'est que vous ne trouverez pas la trace de tout cela dans le dictionnaire. C'est une utilisation. Cela ne signifie pas que le mot du sens opposé existe. C'est une façon de dire le contraire par lui-même. Cela, c'est une rhétorique. C'est une démarche qui a sa justification logique et qui n'entame absolument pas la structure de la langue.

Ce qu'il y a de très particulier à l'arabe, et peut-être aussi dans d'autres langues, c'est que ce sont des mots qui se sont développés en même temps que la langue et qui sont restés consignés comme étant des mots qui signifient la même chose et le contraire. Il ne dépend pas de la personne de donner un sens ou un autre. Le mot signifie en même temps les deux choses. Les statuts historiques de ces mots, qui sont consignés dans des livres qui leur sont consacrés, restent tout à fait indéterminés.

Je voudrais ajouter ceci à ma réponse. J'ai constaté que ce sont des mots qui forment un ensemble, quelle que soit l'indétermination dans leur recensement. Si le même mot signifie « proche » et « loin », cela ne veut pas dire qu'il y ait une confusion, comme chez l'enfant qui dit les choses par leur contraire ! Il ne s'agit absolument pas d'une carence au niveau de la langue. Il s'agit d'une excroissance. Donc ce n'est pas à mettre au compte d'une confusion comme dans une langue primitive qui utilise « sortir » pour « entrer »... « partir » pour « rester ». Ce n'est pas le cas de l'arabe. L'arabe est une langue logique.

PATRICK HUTCHINSON

Je voudrais ajouter quelque chose à ce qu'a dit Sami-Ali. Je trouve qu'on oublie, avec cette question des mots à double sens, de logique des langues, qu'il y a également eu en français et dans les langues européennes une logique ou une rhétorique baroque, et qu'il y a des figures telles que l'oxymoron, l'antithèse, etc., qui ont été soigneusement mises à l'écart par le classicisme, par la logique; et donc que refuser ou reléguer par

exemple une logique d'inclusion dans un domaine de pensée primitive, c'est justement éviter de voir l'histoire de nos propres cultures également.

LAURAND KOVACS

Depuis hier, grâce à la qualité des interventions et, surtout, à l'ambition affirmée de la démarche du traducteur, j'ai l'impression de vivre dans un monde absolument merveilleux...

Je me présente... Laurent Kovacs... je donne des notes critiques à la *Nouvelle Revue française* sur des livres traduits de langues étrangères. Et, ma foi, ce monde qui pour vous semble merveilleux ne l'est pas du tout à mon niveau de lecture. J'ai l'impression que les traductions qui me sont données couramment par les éditeurs sont d'assez mauvaise qualité, je suis désolé de le dire...

ANNE WADE MINKOWSKI

A qui vous adressez-vous ?

LAURAND KOVACS

Je m'adresse à l'ensemble de l'assemblée... Depuis hier nous n'entendons parler que du problème du transvasement du contenu mais jamais on ne met en cause la qualité du récipient d'accueil ! Or, le lecteur, lui, qu'a-t-il en face de lui ? Il a le récipient d'accueil : ou il a des trous, ou il est ébréché, ou il est impropre justement à recevoir le contenu !... Je pense qu'il y a un problème là ! C'est une remarque que je vous suggère. Je ne veux pas introduire un débat. Moi, j'ai l'impression de vivre avec vous dans un monde absolument merveilleux... mais dès que je vais sortir... ?

ANNE WADE MINKOWSKI

Personne n'a dit que le monde de la traduction était constamment merveilleux. Je crois que nous partageons tous le souci de la qualité.

CLAUDE ESTEBAN

On n'a pas dit que tout était tellement merveilleux ! On m'a même accusé hier de masochisme !

ANNE WADE MINKOWSKI

Je n'ai parlé d'émerveillement que devant les convergences des langues. Je n'ai absolument pas parlé d'émerveillement devant les traductions de qui que ce soit. C'est un autre sujet dont on pourra débattre une autre année. On pourrait prendre des traductions et dire si elles sont bonnes ou mauvaises. Cette année ce n'est pas notre but.

Je serais désolée de terminer sur cette note un peu grinçante !... Quelqu'un a-t-il un commentaire un peu moins pessimiste ?



PARVIZ ABOLGASSEMI

Moi ! Il y a eu chez nous, en Iran, des fables sur les animaux appelées *L'Histoire de Kalila wa Dimna*. Elles ont été traduites en arabe par un certain Ibn Muqaffa, après quoi nous avons perdu l'original. Mais heureusement nous avons la traduction en arabe pour les retraduire en persan ! Les animaux que nous sommes sont donc irréductibles !

ANNE WADE MINKOWSKI

Et cela prouve que la traduction a son utilité, malgré tout !

LES « EXERCICES DE STYLE »  
DE RAYMOND QUENEAU

TABLE RONDE

PRÉSIDIÉE PAR JACQUES ROUBAUD

LAURE BATAILLON

Mesdames, Messieurs, au nom du Conseil d'ATLAS et plus particulièrement au nom des traducteurs de Queneau, je tiens à remercier très vivement Jacques Roubaud d'être parmi nous aujourd'hui, de présider cette table ronde et d'y tenir la place de l'auteur, la place de celui qui interroge et qu'on interroge. Quand on sait combien le retrait est nécessaire au poète, on apprécie d'autant mieux cette présence.

Je remercie également l'écrivain Danilo Kis, qui a traduit les *Exercices de style* en serbo-croate et qui, absent de France, nous a fait parvenir un texte à propos de sa traduction qui sera lu au cours de la table ronde.

Comme chaque année, je vous propose d'écouter ces variations musicales que représente la lecture d'un texte en différentes langues. C'est *Alexandrins* qui a été choisi; il sera lu d'abord en français, puis successivement en anglais, grec, allemand, suédois, slovène et, grâce à Mme Harris, en néerlandais, dans la traduction de Rudy Kousbroek, empêché de venir au dernier moment.

Avant de céder la parole à Jacques Roubaud, je tiens encore à remercier M. Jean-Paul Capitani de nous accueillir dans cette belle salle de l'Espace Saint-Martin où vous avez tous pu admirer l'exposition des oeuvres de Soulages, Dubuffet, Tapiès, Titus Carmel, Hantai.

JACQUES ROUBAUD

Je suis un peu confus d'être ici en tant que représentant de Raymond Queneau qui est à bien des égards pour mon travail de poète et d'écrivain une sorte de père.

Je ne vais pas introduire les *Exercices de style*, je ne vais pas faire de présentation des *Exercices de style*, qui s'en passent tout à fait. Le mieux est d'entrer tout de suite dans le vif du sujet par la lecture d'une des variations avec les différentes traductions.

A la suite de cette lecture, je demanderai à chacun des traducteurs d'expliquer brièvement le parti pris qu'ils ont choisi pour la traduction de ce passage particulier, de cette version particulière. Ayant affaire à des alexandrins, vers traditionnels français, qu'est-ce qu'on a choisi ? qu'est-ce qu'on fait dans l'autre langue ?

Ensuite, je donnerai successivement la parole aux différents traducteurs, soit pour une intervention méditée qu'ils ont préparée, soit en réponse à des questions que je leur poserai et bien entendu, assez vite, nous passerons à un dialogue et aux réponses aux questions.

Je vais commencer par la lecture du texte *Alexandrins* :

*Un jour, dans l'autobus qui porte la lettre S,  
Je vis un foutriquet de je ne sais quelle es-  
Pèce qui râlait bien qu'autour de son turban  
Il y eût de la tresse en place de ruban.  
Il râlait ce jeune homme à l'allure insipide,  
Au col démesuré, à l'haleine putride,  
Parce qu'un citoyen qui paraissait majeur  
Le heurtait, disait-il, si quelque voyageur  
Se hissait haletant et poursuivi par l'heure  
Espérant déjeuner en sa chaste demeure.  
Il n'y eut point d'esclandre et le triste quidam  
Courut vers une place et s'assit sottement.  
Comme je retournais direction rive gauche  
De nouveau j'aperçus ce personnage moche  
Accompagné d'un zèbre, imbécile dandy,  
Qui disait : "Ce bouton faut pas le mettre icy."*

Lecture du texte en anglais par sa traductrice, Barbara Wright :

*One midday in the bus—the S-line was its ilk—  
I saw a little runt, a miserable milk—  
Sop, voicing discontent, although around his turban  
He had a plaited cord, this fancy-pants suburban.  
Now hear what he complained of, this worm-metamorphosis  
With disproportionate neck, suffering from halitosis:  
—A citizen standing near him who'd come to man's estate  
Was constantly refusing to circumnavigate  
His toes, each time a chap got in the bus and rode,  
Panting, and late for lunch, towards his chaste abode.  
But scandal was there none; this sorry personage  
Espied a vacant seat—made thither quick pilgrimage.  
As I was soins back towards the Latin Quarter  
I saw him once again, this youth of milk-and-water.  
And heard his foppish friend telling him with dispassion:  
« The opening of your coat is not the latest fashion. »*

Lecture du texte en allemand par son cotraducteur, Ludwig Harig :

*In einem Obus S erblickte eines Tages  
ich einen Jämmerling, ich weiß nicht welchen Schlages,  
der quengelte, obgleich um seinen Turbanrand  
er eine Kordel trug anstatt ein schmuckes Band.  
Und dieser junge Mann mit übermäßigem Hals,  
aus dem es faulig stank, geschmacklos bestenfalls,*

der quengelte, weil ihm ein Herr, der mündig deuchte,  
 anstieß — behauptete er — sooft ein Fahrgast keuchte  
 und sich heraufzog und im Rad der Zeit nach Hause  
 zum Mittagessen stob in seine keusche Klausel.  
 Das Individuum, weils Platz gab, stürmte einen,  
 und albern setzte es sich hin, Skandal gabs keinen.  
 Doch kaum zurückgekehrt zur Rive gauche, schon  
 erblickte ich von neu'm die häßliche Person,  
 zusammen mit nem Kerl, nem jämmerlichen Affen,  
 der sagte : « Dieser Knopf hat da doch nischt zu schaffen.

Lecture du texte en slovène par son traducteur, Ales Berger :

*Ko tistega se dne peljám na progi S,  
 mladeniča uzrem, ki kar naprej ves bes-  
 en tuli, pa čeprav okrog klobuka zvíta  
 namesto je traku le nevsakdanja kíta.  
 Opleta mladi mož s predolgim svojim vratom,  
 okoli sebe širi jako kužno sapo,  
 kričoč, da vsakokrat ga dregne državljan,  
 ko plane na ploščad zadibani mešan,  
 zasoplo upajoč, da le ni prekasán  
 in da obed njegov doma še ni postan.  
 A že prepír zamre in bedno rezgetalo  
 ugleda prazen stol in počí nanj sedalo.  
 Čez kakšno dobro uro pótujem nazaj  
 in spet stoji ob cesti isti tolovaj,  
 ob njem pa frajer, ki ga čujem govoriti:  
 « Ta gumb boš absolutno moral premestiti. »*

Lecture du texte en néerlandais par Mme Harris (la traduction est de H. R. Kousbroek) :

*Lijn zestien op het spitsuur, zón in de hoogste stand,  
 Wat is er aan de knikker, wat is er aan de hand?  
 Een lamstraal staat te klieren, hij heeft het hoogste woord,  
 En toch zit om zijn stetson een soort gevlochten koord-  
 Je—hij is lang van nek, zijn adem stinkt ten hemel—  
 Wat's van zijn klacht de oorzaak, de zin van zijn gezemel?  
 Het geldt de knakker naast hem, hij klaagt het lijkt soms net  
 Of die met opzet duwt en hem de likdoorns plet  
 Steeds als er iemand uitstapt, bakend naar de beloning  
 Van't voedszaam middagmaal in zijn bescheiden woning.  
 Maar zie, er kwam geen bonje want hoedemans was luf:  
 Zag plotseling een zitplaats en ijlings er op af.  
 Diezelfde dag teruggaand, steeds op dezelfde lijn,  
 Wat zag ik bij de halte Jan Willem Brouwersplein?  
 Wat zag ik op dat plein, het plein van J. W. Brouwer?  
 's Dezelfde jongeman, alleen een paar uur ouwer.  
 Hij liep er heen en weer, te praten met een mispunt  
 Van't zelfde slag als hij, die zijn kledij berispènd  
 Hem pakte bij zijn jas, die weergaloze fat,  
 En zei: « Het ware beter als die knoop hoger zat. »*

Lecture du texte en grec par son traducteur, Achilleas Kyriakidis :

Μιά μέρα βρέθηκα κι ἐγώ στό Σ τό λεωφορεῖο  
κι ἀμέσως παρατήρησα ἕνα νεαρό γελοῖο.  
Εἶχε τόν πιό μακρὺ λαιμό πού εἶχα δεῖ ποτέ μου  
κι ἐπάνω στό κεφάλι του (τί ἦταν ἐκεῖνο, Θεέ μου;)  
ἕνα καπέλο μαλακό μ' ἕνα πλεχτό κορδόνι  
ὀλόγυρα. Στά ξαφνικά, τόν βλέπω νά μαλώνει  
μ' ἕναν πολίτη πού 'δειχνε ἀρκετά πρεσβύτερός του  
λέγοντας πώς 'τόν ἔσπρωχνε καθῶς στεκόταν μπρός του.  
Τόν κατηγορήσε ἄδικα πώς τό 'κανε ἐπίτη-  
δες ὅταν κι ἄλλοι βιαστικοί γιά νά γυρίσουν σπίτι  
ἀνέβαιναν στό λεωφορεῖο πού γινόταν πῆχτρα  
καί δέν τούς ἀποθάρρυνε τοῦ εἰσπράκτορα ἢ σφυρίχτρα.  
Πάνω ὅμως πού θ' ἀρπάζονταν, τήν κοπανάει στή ζούλα,  
πάει καί στρογγυλοκάθεται σέ μιὰ ἀδειανή θεσοῦλα.  
Γυρίζοντας ἀργότερα ἀπ' τό ἴδιο δρομολόγιο,  
ποιόν βλέπω κάτω ἀπ' τοῦ σταθμοῦ τό μέγα ὠρολόγιο;  
Τόν ἴδιο, τόν κακάσχημο, παρέα μ' ἕναν ἄλλο,  
πού τοῦ 'λεγε: « Τό ἄνοιγμα τοῦ πέτου σου εἶν' μεγάλο. »

**JACQUES ROUBAUD**

Pour terminer ces lectures, je voudrais faire un appel : y a-t-il un Italien ou un italianisant dans la salle pour lire la traduction italienne d'Umberto Eco qu'il est très intéressant de donner comme dernier exemple ?

(Lecture de la traduction d'Umberto Eco par Maurice Darmon)<sup>1</sup>.

**JACQUES ROUBAUD**

Merci d'avoir donné votre voix à Umberto Eco. Cela s'entend, il y a une nette différence de principe et de parti pris dans la version d'Umberto Eco; évidemment, il aurait été bien qu'il soit là.

Pour continuer dans la même direction, nous allons regarder brièvement comment le choix a été fait de rendre dans les différentes langues la contrainte de cette variation claire pour le français. Ce sont des vers alexandrins; il faut ajouter que ce sont des vers alexandrins à la Queneau, c'est-à-dire qu'il y a à la fois des vers extrêmement XVII<sup>e</sup> siècle, comme *Espérant déjeuner en sa chaste demeure*, dans la structure de l'alexandrin et dans le choix du vocabulaire, et dans d'autres cas il y a des choses qui appartiennent à la destruction de l'alexandrin :

*Je vis un foutriquet de je ne sais quelle es-  
Pèce.*

Ce sont là deux registres de la prosodie française. Il y en a plusieurs, comme toujours, dans les alexandrins de Queneau,

I. Nous ne disposons malheureusement pas de ce texte.

plusieurs à la fois, et cela pose le problème de savoir comment, par quels moyens on va rendre cela dans les autres langues.

Je fais le tour et demande d'abord aux Allemands de nous dire comment ils ont choisi, quel mètre, quelle forme ils ont choisis.

LUDWIG HARIG

En allemand, c'est un alexandrin strict conforme aux alexandrins baroques du xvii<sup>e</sup> siècle, avec utilisation de la langue parlée quotidienne.

JACQUES ROUBAUD

En grec ?

ACHILLEAS KYRIAKIDIS

J'ai gardé l'idée d'un long poème, de la consonance de vers successifs mais ai adopté la mesure traditionnelle grecque de quinze syllabes au lieu de douze, du fait que presque tous les poèmes grecs folkloriques sont écrits sur ce rythme. Ce poème grec doit être lu à haute voix, de la façon même dont sont récités les poèmes épiques à la louange de notre beau pays et de nos ancêtres illustres.

JACQUES ROUBAUD

Et la version anglaise ?

BARBARA WRIGHT

J'ai simplement essayé de suivre le français. On dit en général qu'il n'y a pas d'alexandrin anglais. J'ai choisi un vers de dix syllabes.

JACQUES ROUBAUD

En slovène ?

ALES BERGER

L'alexandrin n'a aucune tradition dans notre littérature, même pas dans les traductions, où on lui substitue le décasyllabe. J'ai donc fait des alexandrins stricts de douze syllabes, iambiques, j'ai conservé l'enjambement, avec les quatre mêmes rimes au milieu.

JACQUES ROUBAUD

En suédois ?

JAN IVARSSON

En Suède, il y a une tradition de l'alexandrin depuis le xvii<sup>e</sup> siècle. C'est un douze syllabes, iambique, avec césure au milieu, des rimes couplées : une syllabe - deux syllabes, une syllabe - deux syllabes. J'ai tenu à le conserver plutôt que de suivre Queneau.

JACQUES ROUBAUD

Et pour le néerlandais ?

MME HARRIS

On n'a pas d'alexandrin en néerlandais. C'est très archaïque. Ici, les vers ont treize syllabes.

JACQUES ROUBAUD

C'est bien des alexandrins de treize syllabes, comme faisait Jean-Paul Sartre autrefois : il faisait des alexandrins de treize pieds, et plats.

Nous en venons à la version de l'absent, la version d'Umberto Eco, qui n'est pas en alexandrins, n'est pas non plus dans le mètre décasyllabe italien. Il a fait, lui, une strophe d'une *canzone*. C'est ce qui donne le caractère archaïsant à la traduction et montre, en même temps, qu'Umberto Eco a beaucoup travaillé du point de vue formel.

Je vais passer à une deuxième phase qui consiste à donner quelque aperçu de la façon dont ont travaillé les différents traducteurs et je commence par l'absent, Danilo Kis, en vous lisant les quelques notes qu'il a données :

« Les *Exercices de style* de Raymond Queneau ont paru en 1947, quatre cents ans après *Gargantua et Pantagruel* de sieur Alcofribas, *alias* M. Rabelais, "abstracteur de quintessence", quatre-vingt-dix ans après *Madame Bovary*, dix-sept ans après *Un Amour de Swann*, vingt ans après *La Cavalerie rouge* d'Isaac Babel, vingt-trois ans après le roman de Pilniak *L'Année nue*, huit ans après *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, vingt-cinq ans après *l'Ulysse* de Joyce, huit ans après *Finnegans Wake*. Les *Exercices de style* sont une oeuvre représentative d'une littérature dans sa période "alexandrine".

« Dans un texte qui date de 1944, Queneau trace un parallèle entre les écrivains américains, qui ont derrière eux une expérience de la vie suffisante pour écrire un roman, et les écrivains français qui, selon lui, après un premier roman autobiographique, se mettent, par manque de connaissance de la vie, à délirer.

« Les *Exercices de style* sont, en ce sens, la confession et l'oeuvre paradigmatique d'un homme qui a compris qu'il ne pouvait atteindre le "renouveau" que par la recherche formelle.

« L'analyse que donne Queneau des *Exercices de style* comme étant une variation sur le thème d'une fugue de Bach me paraît arbitraire.

« En effet, en musique, le ton et les variations toniques, les gammes et les nuances harmoniques sont en eux-mêmes porteurs d'un contenu, tonal ou atonal. Une syllabe écrite ou une suite de syllabes ne peuvent être assimilées aux touches du piano. D'où toutes les variations comme *Synopes*, *Permutations*, *Prothèses*, *Métathèses*, *Paragones*, etc., sont le fruit d'une pure spéculation "alexandrine" et de combinaisons mathématiques. Il arrive parfois, par hasard, que surgisse une syllabe qui signifie quelque chose — ressemble à un vrai mot —, de même qu'on peut trouver dans une langue étrangère un son qui signifie aussi quelque chose dans sa propre langue.

« Je pense que l'idée de départ de Queneau — faire en prose

une sorte de variation sur une fugue de Bach — n'est pas absurde en elle-même. Ce qui me paraît aujourd'hui insuffisant dans ce procédé, c'est la recherche d'un sujet "insignifiant" comme thème de la variation. En effet, pourquoi ce thème, objet de variations, devrait-il être insignifiant ? *L'Art de la fugue* de Bach, outre sa virtuosité et sa maestria, est un langage expressif qui, à travers sa "gigantesque architecture de tons" renferme en lui-même un contenu métaphysique.

« En effet, si Queneau n'avait pas pris un "sujet insignifiant" pour thème de ses variations, les *Exercices de style* n'auraient rien perdu de leur intérêt technique, mais auraient gagné en contenu. Comme ces variations ont été écrites pendant la guerre (1942-1944) et dans l'immédiat après-guerre, elles sonnent, malgré la volonté visiblement délibérée de l'écrivain de fuir la réalité, encore plus vides sur ce fond historique.

« Pour moi, traduire les *Exercices de style* a été aussi un exercice linguistique à double sens : par rapport à ma propre langue autant que par rapport à la langue de l'original.

« Les *Exercices de style* ne peuvent être traduits, ils ne peuvent qu'être l'objet de variations dans une nouvelle langue et devraient porter la mention "d'après Raymond Queneau".

« Voici quelques variations dans lesquelles le processus de traduction revient en grande partie (dans ma traduction du moins) à écrire à la Queneau : *construction des mots, distingo, homéoptote, matopées, simplement, auditivement, ode, noms propres* (j'ai utilisé des noms des cercles littéraires yougoslaves), *argot* (argot belgradois), *argot écolier* (belgradois), *paysan* (où parle un paysan monténégrin dont le parler est celui que je connais le mieux et paraît provincial par rapport à la langue parlée belgradoise).

« J'ai traduit, bien sûr, *Ode, Sonnet et Alexandrins* dans la métrique correspondante et en rime (avec des écarts insignifiants).

« En Yougoslavie, il y a eu trois éditions des *Exercices de style* en serbo-croate et dans ma traduction : en 1972 aux Editions Nolit, en 1977 et 1986 dans une édition de poche à grand tirage chez Rad. Un mot des *Exercices de style* — tiré de *Ode*, « *dupetron* » — est entré dans l'argot écolier et il est mentionné dans le *Dictionnaire de l'argot* de Dragoslav Andric. Ce dernier ne savait pas ou n'a pas voulu savoir d'où venait le mot et précise seulement "argot de la jeunesse".

« Sur la base de ma traduction, et avec mon autorisation, deux étudiants en français de Zagreb ont fait — en manuscrit — une traduction "zagrébisée" des *Exercices de style* — car il existe à Zagreb et à Belgrade deux argots bien distincts; cette version a été jouée pendant des années dans un théâtre de Zagreb avec un grand succès. Ce spectacle, sans nom de traducteur, a été donné au cours de ces dix dernières années sur de nombreuses scènes yougoslaves, ainsi qu'à la télévision, dans l'interprétation de deux grands acteurs de Zagreb.

« Un journaliste et écrivain français exprima un jour devant moi sa certitude que ma traduction en serbo-croate des *Exercices*



*de style* n'était qu'une mystification littéraire. Je serais tenté de dire aujourd'hui que ce sont les *Exercices de style* de Queneau qui sont une mystification. »

Voilà un texte très intéressant qui soulève de nombreux problèmes sur la traduction.

Je vais poser aux traducteurs allemands une question un peu différente, non pas sur les principes de leur traduction mais disons une sorte d'historique de leur traduction : qu'est-ce qui les a amenés à s'intéresser à ce texte ? Comment cela s'est-il passé ?

EUGEN HELMLE

Nous avons eu connaissance de l'oeuvre de Raymond Queneau en 1955. Ce qui nous a surtout intéressés, c'est l'écriture basée sur des structures mathématiques, c'est le jeu linguistique. A partir de 1956, nous nous sommes mis à traduire les premiers *Exercices de style* et nous avons procédé de la façon suivante.

Nous avons constitué trois blocs : un bloc sur lequel travaillait Ludwig Harig, un bloc sur lequel je travaillais seul, et un bloc commun. Ensuite nous avons échangé les parties sur lesquelles nous avons travaillé séparément.

JACQUES ROUBAUD

Qu'a dit Queneau ? Comment a-t-il su que vous traduisiez ? Est-ce que vous vous êtes adressés à lui ?

EUGEN HELMLE

Dès le début, on nous a dit : « *C'est un auteur excellent, mais évidemment c'est un auteur intraduisible; donc, ce n'est pas la peine que vous commencent: ou bien vous savez le français et vous le lisez dans l'original, ou bien il faut laisser tomber.* »

C'est ce qui nous a intrigués, qui nous a incités à traduire, qui nous a quand même aidés à faire la traduction. Et on a écrit à Queneau en lui disant : « *Tout le monde prétend que c'est intraduisible; qu'est-ce que vous en pensez? Pensez-vous qu'on puisse traduire les Exercices de style ?* » Il nous a tout de suite répondu en disant : « *Mais c'est parfaitement traduisible et je souhaiterais que vous le fassiez.* »

JACQUES ROUBAUD

Votre traduction est donc déjà assez ancienne et il semble qu'elle ait un certain succès de vente en Allemagne.

EUGEN HELMLE

Jusqu'à présent, 50 000 exemplaires en ont été vendus, ce qui est quand même énorme pour une oeuvre pareille. Cela tient un peu au fait que déjà, dès 1955, un jeune metteur en scène français a mis les *Exercices de style* en scène à Berlin.

JACQUES ROUBAUD

Vous m'avez raconté une histoire intéressante à ce sujet.

EUGEN HELMLE

Je voyais assez souvent Raymond Queneau à Paris dans son petit bureau; un jour, il m'a raconté qu'un jeune homme était venu le voir pour lui demander l'autorisation de monter les *Exercices de style* dans un théâtre à Berlin. Il lui a donné l'autorisation et au moment de partir lui a dit : « Où avez-vous appris le français ? Vous parlez un français parfait. » Et le jeune homme de répondre : « Oui, c'est vrai, mais en revanche mon allemand est plutôt défectueux » (il était Français !). C'est lui qui a mis en scène les *Exercices de style* en Allemagne.

JACQUES ROUBAUD

Merci pour cet historique de la traduction allemande.

Je vais maintenant donner la parole à notre ami grec pour exposer les principes de sa traduction.

ACHILLEAS KYRIAKIDIS

Je voudrais tout d'abord vous dire que, quand je suis arrivé à l'hôtel, le monsieur qui était à la réception m'a demandé : « Est-ce que vous êtes d'ATLAS ? » — « Oui. » — « Alors, vous êtes Monsieur Adonis ? » (Je ne sais pas pourquoi il a dit ça, je l'ai peut-être ébloui!) — « Non, je suis Monsieur Achille. » Et tout d'un coup, je me suis rendu compte : tiens, j'ai passé trois heures d'angoisse en avion pour me retrouver au centre de la mythologie grecque !

Pourquoi les *Exercices de style* de Raymond Queneau ? Pourquoi les *Exercices de style* en grec — ou en n'importe quelle autre langue ? Probablement pour ce jeu passionnant et hasardeux avec les limites de la langue, de n'importe quelle langue.

L'originalité exquise des *Exercices de style* se trouve en ceci : non seulement nous sommes certains que l'interprétation précède le remplacement du matériel textuel, mais aussi que cette interprétation concerne la compréhension de toutes les règles d'un jeu qui concerne à son tour précisément ce problème ! C'est le jeu dans le jeu, ou *the box within a box* : le cercle vicieux de la communication...

Quand on parle d'une traduction des *Exercices de style*, on parle d'une translation des inventions, on parle d'une application des équivalences, on parle d'une ingéniosité presque obligatoire, on parle d'une fouille pénible mais aussi excitante dans les mines profondes de notre propre langue. Queneau nous conduit jusqu'à un point. Puis, il nous laisse seuls dans les galeries obscures du labyrinthe. On entend son rire.

Les *Exercices de style* sont probablement le seul livre dans l'histoire de la littérature qui serait trahi par une traduction fidèle...

Quand Queneau est venu en Grèce, il a suivi avec grand intérêt les débats sur le problème linguistique grec. (Le problème est moins grave aujourd'hui mais n'a pas disparu.) Le peuple et ses écrivains s'exprimaient en grec moderne, qui

I. Le poète libanais Adonis était présent aux Assises.

s'appelait « quotidien » ou, vulgairement, « populaire ». À l'école, on enseignait la langue nommée « propre » ou « classique »; les lois, les décrets étaient formulés en cette langue dure et sénile; les seigneurs parlaient le grec « propre ». Comme pour la plupart des choses, les différences étaient au fond économiques. Les débats sur la langue faisaient partie de la lutte des classes...

Cette expérience a bouleversé Queneau. Il a dû penser que cette distinction entre une langue écrite et orale doit exister dans tous les pays. Peu importe si elle est forcée ou non, officielle ou non, elle mérite d'être étudiée comme un phénomène à la fois linguistique et sociologique. Ce serait un manque de respect envers Queneau si le problème linguistique grec n'apparaissait pas solennellement dans le texte grec des *Exercices de style* : ainsi la *Lettre officielle* est entièrement rédigée en grec propre et pompeux.

Mais commençons par le commencement...

Des quatre-vingt-dix-neuf variations, deux ont été laissées intactes : les variations *Hellénismes* et *Macaronique*. Les *Hellénismes* pourraient donner place à une variation en sens inverse (les *Gallicismes* par exemple), mais j'ai voulu respecter l'intention de Queneau d'honorer la langue grecque et son influence sur la langue française — surtout en ce qui concerne la formation des mots composés et pour la plupart scientifiques (par exemple : « pharmacologie », « botanologie », « pédiatrie »).

La liberté du traducteur presque coercitive dont je vous ai déjà parlé a prévalu dans treize des quatre-vingt-dix-neuf variations. Je parle de l'application des trouvailles ou des artifices équivalents dans leur sens dans la langue grecque. À mon avis, ce sont exactement ces treize variations des variations qui justifient la traduction grecque des *Exercices de style*.

Je voudrais dire quelques mots sur chacune de ces treize variations :

1/ *Composition de mots* : ce n'était pas très difficile de persifler la facilité avec laquelle la langue grecque compose un nouveau mot en en reliant deux autres — un principe d'économie du grec ancien volontairement adopté et frénétiquement utilisé par l'anglais et surtout l'allemand.

2/ *Distinguo* : il a fallu que j'appelle aux armes tous les malentendus possibles ou intentionnels dus à un manque d'orthophonie ou d'orthographe. Il faut noter que l'orthographe grecque peut fournir une série de malentendus inépuisables.

3/ *Homéotéleutes* : j'ai utilisé la désinence « έρι ». Grâce aux mots comme « χέρι » (main), « μεσημέρι » (midi), « καλοηαίρι » (été), elle m'a aidé à surmonter les difficultés de la narration, jusqu'au deuxième paragraphe où Queneau nous permet de nous déchaîner avec un air de soulagement et de rire.

4/ *Alexandrins* (j'en ai déjà parlé).

5/ *Paréchèses* : au lieu des paréchèses de la lettre *b* (qui n'existe pas de toute façon dans l'alphabet grec), j'ai adopté un jeu joué par tous les Grecs à l'école : qui formerait la plus longue phrase exclusivement composée par des mots qui

devraient commencer par une même lettre. Ici, j'ai choisi la lettre « π » — fameuse comme symbole universel de la géométrie. Je n'ai pas pu éviter quand même d'inventer deux mots nouveaux : on a déjà parlé de notre facilité à composer de nouveaux vocables.

6 / *Fantomatique* : encore une variation rédigée en grec « propre ». Cette langue, comme je l'ai expliqué auparavant, était la langue des rapports officiels, mais dans le cas de la variation « fantomatique », j'ai inséré volontairement quelques erreurs. N'oublions pas qu'après tout il s'agit du rapport d'un pauvre garde-chasse. Il faut ajouter ici que l'utilisation du grec « propre » par des gens populaires conduisait souvent à des résultats « comico-catastrophiques », mais aussi à des conclusions tristes : les langues viennent du peuple; elles ne peuvent pas être imposées au peuple.

7 / *Olfactif* : c'était tout à fait impossible de traduire en grec le jeu de Queneau avec l'alphabet français. Dans l'autobus grec, les odeurs ont vingt-quatre origines distinctes, chacune commençant par une lettre différente de l'alphabet grec.

8 / *Ode* : l'ode, qu'on peut facilement imaginer mise en musique par Offenbach, s'intitule *chanson* dans le texte grec. J'ai essayé de combiner le rythme et la manière des chansons pseudo-instructives des boy-scouts avec la naïveté de la structure et des paroles de certaines chansons populaires grecques d'aujourd'hui.

9 / *Translation* : dans le texte grec, cette variation s'intitule « cryptographique ». Chaque mot important est remplacé par un autre mot qui a le même son ou un sens relatif ou qui commence simplement par les mêmes lettres. Il faut donner l'impression que le message correct apparaîtra après l'application d'un code secret.

10 / *Anglicismes* : dans l'édition grecque, les anglicismes ont été remplacés par des américanimes. On dirait que le texte a été écrit par un émigré qui revient en Grèce après un long séjour aux Etats-Unis. La confusion du vocabulaire reflète la confusion culturelle et sentimentale de générations entières de déracinés. Beaucoup de mots dans le texte sont des mots américains qu'on utilise actuellement en Grèce depuis la grande invasion culturelle qui suivit la fin de la seconde guerre mondiale.

11 / *Noms propres* : il est évident qu'il a fallu que je joue avec des noms propres grecs, c'est-à-dire que j'exploite leur étymologie (Alexandre = Ἀλέξανδρος = celui qui repousse les hommes; Epicure = Ἐπίκουρος = celui qui vient au secours) ou leur signifié symbolique (Narcisse = Νάρκισσος = celui qui s'admire).

12 / *Italianismes* : la grande influence que la langue italienne a exercée sur la nôtre depuis l'époque des Vénitiens jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans certaines îles (occupation italienne) m'a presque forcé à rédiger une variation à la manière des « anglicismes », c'est-à-dire avec des mots italiens qui ont été naturalisés, soit sous leur propre forme (par exemple : « σάλτο », « τζόβενο », « καπέλλο », « φινέτσα »), soit hellénisés (« παλτό », « γαρνιτούρα »).

13 / *Poor lay Zanglay* : ne pouvant pas jouer comme Queneau avec la façon dont les anglophones prononcent le français, j'ai simplement transcrit le texte grec en caractères latins. J'ai intitulé la variation : *Pour les touristes*. Souvent, dans quelques endroits touristiques de mon pays, on voit des inscriptions pareilles *in gloriam* de l'impossibilité de la communication. Les Grecs ne peuvent pas lire l'inscription s'ils ne savent pas l'alphabet latin, tandis que les touristes arrivent à la lire mais ne comprennent rien !

Je n'ai trouvé que trois exercices impossibles à traduire : les variations *Visuel*, *Louchebem* et *Javanais*. Ayant la conviction de ne pas être arbitraire et de ne pas avoir trahi ni les intentions de Queneau, ni son sens de l'humour incomparable, j'ai écrit trois variations originales :

A / *Visuel* : j'ai gardé le titre, mais tout le texte est rédigé selon la terminologie du cinéma. Par exemple, l'autobus arrive du *fond du champ*, je jette un coup d'oeil *panoramique* au *décor*, il lui *découpe* les pieds, un cou *prolongé*, un chapeau *fondu enchaîné*, etc.

B / La variation *Sémiologique* essaie de profiter (non sans ironie) de l'arsenal terminologique de la sémiologie.

C / Et puis, j'ai voulu honorer une des plus belles et des plus systématiques langues du monde : le grec ancien. Il faut ajouter que non seulement tout le texte est rédigé en « dialecte attique », mais aussi que l'action se situe à l'époque ancienne. On parle de *cothurnes* au lieu de *chaussures*, d'*agora* au lieu de *gare Saint-Lazare*, de *tunique* au lieu de *pardessus*.

Vers la fin du xix<sup>e</sup> siècle, le grand écrivain grec Emmanuel Roidès (qui a écrit entre autres la fameuse *Papesse Jeanne*, traduite en français par Alfred Jarry) a publié un essai satirique intitulé *Manuel de rédaction des nouvelles*. Ennemi chaleureux de presque tous les autres romanciers grecs de son époque, Roidès, étalant son superbe talent d'humour sarcastique, leur propose quelques manières de rédiger des nouvelles ou des romans. Il leur montre, par exemple, comment décrire une belle fille, selon que l'écrivain a adopté le procédé botanique, zoologique ou minéralogique.

Ses contemporains, furieux, se précipitèrent pour le dénoncer. Selon eux, Roidès avait imité un ancien texte hispanique, lequel, sous le titre, *Comment écrire un roman*, avait été publié en 1863 dans un magazine grec, traduit du français.

Et alors ? Après Borges, selon lequel « toute l'Histoire et toute l'histoire de la littérature ne sont qu'une répétition interminable », après Vladimir Nabokov, après Umberto Eco, est-ce qu'on a encore le droit de nous occuper avec des détails pareils ? Roidès disait : « Ça serait un abus incontestable des mots si on continuait à discuter sur la force créative des poètes. Un poète ne crée rien : simplement, il sent, il se souvient et il combine... »

Et le traducteur, alors ? Le traducteur contribue à ce jeu interminable de la répétition en déposant son agonie créative, en montrant les cicatrices de sa lutte avec sa propre langue.

Je ne sais pas si la traduction est inconcevable par définition

(comme certains auteurs l'affirment), si d'un autre côté il est mieux de lire un poète étranger en traduction (comme le soutenait Lamartine), ou si Lord Byron est insupportable, excepté en traduction (comme disait Swinburne). Je ne sais même pas si la traduction enrichit l'original, comme disait Borges dans une de ses pages mémorables. Je ne suis certain que d'une chose : la traduction d'oeuvres comme les *Exercices de style* de Raymond Queneau enrichit le traducteur.

JACQUES ROUBAUD

Je vous remercie de cette intervention qui — j'en suis à peu près certain — aurait enchanté Raymond Queneau. Outre l'inventivité visible dont vous faites preuve dans la version grecque des *Exercices de style*, il y a quelque chose qui me semble répondre à l'objection très intéressante soulevée par Danilo Kis sur l'insignifiance du départ. On voit que des choses très intéressantes sont mises en jeu dans l'exercice de traduction en grec — le rapport de la langue savante avec la langue non savante, de la langue figée avec la langue vivante — et on peut, en faisant la contre-épreuve, se dire que si le point de départ avait été une histoire moins insignifiante, par exemple le premier paragraphe de la Genèse, les effets des variations n'auraient pas été, eux, insignifiants.

Dans la discussion sur la signification et l'insignifiance, ce que vous avez dit apporte déjà un élément de réponse.

Je vais me tourner maintenant vers Barbara Wright dont la traduction a été la première publiée, je crois...

BARBARA WRIGHT

A peu près, si l'on excepte les publications en revues.

JACQUES ROUBAUD

En tant que livre, c'est donc le premier.

Comment avez-vous travaillé et quels rapports avez-vous eus avec Raymond Queneau dans votre travail ?

BARBARA WRIGHT

J'avais traduit deux de ses nouvelles avant de le rencontrer. Nous étions tous les deux assez timides et nous ne savions pas quoi nous dire. Je lui ai demandé : « Lequel de vos livres aimeriez-vous voir traduit en anglais ? » Sans hésitation aucune, il m'a répondu : « Les *Exercices de style*. »

Alors, là, je n'ai pas su quoi dire. Sans doute ai-je dit quelque chose comme : « Ah ?... »

Je rentre chez moi et me dis : est-ce vraiment possible ? J'essaie, quoi ! Et puis, il y a quand même des *Exercices* qui ne sont pas si difficiles que ça...

Après un an, je lui ai écrit que j'avais commencé.

J'ai continué. Quelques *Exercices* n'étaient pas seulement difficiles, mais impossibles. Je leur en ai substitué d'autres, avec l'assentiment de Queneau. Il était très content.

JACQUES ROUBAUD

Il se trouve que non seulement Queneau connaissait l'anglais, puisqu'il a fait des traductions de l'anglais, mais il avait une certaine passion pour la littérature anglaise et une grande anglo-manie. Il était certainement tout à fait passionné à l'idée que son livre serait traduit en anglais et il est très important de noter que la première chose qu'il voulait voir traduite, c'étaient les *Exercices de style*.

Je ne pose pas la question sur les autres traductions que vous avez faites de Queneau pour le moment, on verra ça après. Vous a-t-il donné des indications ? Est-il intervenu dans la traduction ?

BARBARA WRIGHT

Non, très peu. Quelque part, il m'a dit : « Me permettez-vous une petite remarque à propos de la traduction de *Macaronique* ?... "*Ferrocaminorum*" demanderait peut-être une traduction seconde puisqu'il correspond à "*chemin de fer*" et non à "*railway*" ». Des petits trucs comme ça...

JACQUES ROUBAUD

Je demande maintenant à notre ami Ales Berger de nous parler de la traduction slovène.

ALES BERGER

Je voudrais évoquer d'abord un sentiment que m'a inspiré ce travail : celui d'une joie immense. Je ne parle pas du tout d'un divertissement léger mais de la joie que je ressentais en suivant Maître Queneau dans son approfondissement des strates de la langue et essayant de découvrir les mêmes possibilités dans ma propre langue.

Encouragé par le succès de *Zaie dans le métro* que j'avais traduit en 1978 et qui était le premier Queneau en slovène, renseigné et enthousiasmé par la lecture de *l'Anthologie de l'Oulipo* dans la collection « Idées » et, finalement, peu pressé par l'éditeur en ce qui concerne le délai de remise du manuscrit, je passais des soirées ou des nuits entières, tantôt étudiant les manuels de mathématiques pour éclaircir les *Permutations* ou trouver le lexique spécialiste de l'exercice *Ensembliste*, tantôt feuilletant un livre de cuisine et cherchant les mots dont je pourrais faire des jeux de mots gastronomiques.

La joie demeura la même et c'était de plus en plus la joie de l'autonomie et de l'énergie du langage, du triomphe du style sur le « contenu », de la victoire du jeu, très ingénieux et amusant bien sûr, mais en même temps très sévère et important parce qu'il élargit tellement l'espace de la littérature qui n'est pas asservie à une réalité quelconque et soi-disant unique. Peut-être cette joie n'était-elle pas sans arrière-pensées concernant tous ceux (heureusement pas plus nombreux dans mon pays, mais quand même) qui croient et essaient de prêcher encore que toute bonne littérature doit sinon être au service d'une idée du moins contenir un « message » clair pour qu'on puisse voir ce que l'auteur « a voulu exprimer »...

Est-ce que j'ai eu aussi, en lisant et traduisant les *Exercices*, un peu d'angoisse en me rendant compte que plastiquement il n'y a pas une vérité suprême et sûre mais plusieurs, au moins quatre-vingt-dix-neuf, sinon d'innombrables, et que le monde est toujours en fuite devant l'homme et aussi devant l'écrivain ? Oui, quelquefois, mais la joie était plus forte.

Abordant maintenant les difficultés qui faisaient partie de cette joie, je me bornerai à quelques-unes concernant l'adaptation du texte original. En principe, je suis rigoureusement contre une adaptation quelconque, mais en traduisant les *Exercices* de Queneau je me trouvais au moins devant deux catégories de difficultés, des situations où il ne s'agissait plus de traduction textuelle proprement dite, mais qui exigeaient une certaine adaptation.

La première de ces catégories de difficultés se rencontrait dans les exercices proprement linguistiques où il faut garder l'idée ou le procédé de l'auteur; la plupart des exercices de ce genre peuvent être réalisés aussi dans ma langue, mais en les faisant je me sentais plutôt l'exécuteur des directives ou des ordres de l'auteur que son traducteur. Le problème le plus grave dans cet ensemble était l'exercice *Homophonique*, parce que dans la langue slovène il y a très peu de différence entre l'orthographe et la prononciation et je n'ai pas pu conserver le principe de l'homophonie. Enfin, j'ai construit un texte constitué de phrases assez courtes qui ont chacune un sens, assez bizarre, c'est vrai, et qui donnent quand on les lit sans tenir compte de leur forme apparente un autre « contenu », celui des événements dans l'autobus bien sûr. En revanche, dans l'exercice *Paréchèses*, qui n'est pas tout à fait de ce genre, j'ai même pu conserver la syllabe tant de fois répétée « bu », qui se prononce chez nous « bou » et qui se trouve, par un hasard heureux, même dans le mot « chapeau » : « *klobuk* ».

La seconde m'a conduit à employer un procédé que j'aimerais nommer « slovénisation »; et j'entends par là le rapprochement de certains *Exercices* du climat socioculturel de mon pays. Je me rends compte qu'il existe un grand danger dans la vulgarisation du texte original, quand on veut trop le « transplanter » dans le milieu de la langue d'arrivée, mais j'espère avoir agi en accord avec l'esprit quenellien quand j'ai, par exemple, dans l'exercice *Polyptotes*, employé une expression relative à une forme très spécifique de l'impôt dans mon pays; ou quand j'ai, dans l'exercice *Modern style*, emprunté le vocabulaire précieux de la bourgeoisie slovène des années 1900, comme il est conservé surtout dans la presse de cette époque.

Je me suis permis un autre « déplacement » dans les exercices *Tanka* et *Sonnet*. Comme le *tanka* est tout à fait inconnu dans la littérature slovène et même pas mentionné dans les manuels de théorie de littérature, je l'ai remplacé par une autre forme fixe d'origine japonaise, beaucoup plus connue chez nous : deux haïkus, en « volant » en même temps les deux derniers vers de chaque haïku mis entre guillemets à mon bon ami, le poète contemporain slovène qui a publié un recueil de haïkus assez



remarqué. Le dernier vers du premier haïku est devenu, si je le retraduis : « le souffle de tes pieds », exprimant à la manière japonaise et avec les mots d'un poète slovène la querelle dans un autobus parisien. C'était, bien sûr, une plaisanterie amicale, mais en même temps une tentative pour introduire un petit peu de l'esprit oulipien dans ma traduction. La slovénisation de *Sonnet* était plus accentuée et perceptible par un large public : je me suis appuyé sur un sonnet très connu de France Preseren, auteur de la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle, qui a composé une centaine de sonnets et est considéré comme le plus grand poète slovène. Ce sonnet commence par le mot « voyageur », que j'ai mis aussi en premier dans le texte traduit; j'ai renforcé l'association qui était, pour le lecteur slovène, aussitôt établie, avec le mètre strict du décasyllabe, avec quelques — mais pas trop — mots un peu anachroniques du vocabulaire de notre poète et, surtout, l'emploi de la même image sonore des rimes qu'on trouve dans le sonnet de Preseren. Manipulant le texte préexistant dans ma langue, j'espérais obtenir — reproduisant l'anecdote de l'autobus — une allusion forte et permanente à notre tradition, une tension choquante et amusante entre la diction feinte de notre grand poète et la forme un peu sacrée du sonnet et, d'un autre côté, de son contenu. Le même procédé est tout à fait impossible dans ma langue quand il s'agit d'alexandrins, qui n'ont aucune tradition dans notre poésie, même pas traduite; c'est pourquoi les effets obtenus par l'enjambement, les variations des hémistiches égaux et inégaux et la discordance entre le mètre et la syntaxe peuvent être bizarres ou même comiques, mais sans connotation possible dans l'horizon poétique du lecteur slovène.

J'espère avoir un peu réussi à vous présenter quelques problèmes que j'ai rencontrés en traduisant les *Exercices*, surtout que par les adaptations que j'ai mentionnées, je n'ai pas franchi la frontière de ce qui est permis au traducteur. Au cours de mon travail, j'ai toujours eu l'intention de rester fidèle à l'auteur, comme on dit, quoique quelquefois à un autre niveau, qui est celui de la joie créative et récréative. J'aime jouer au ping-pong, en amateur bien sûr et en traduisant les *Exercices* j'ai très souvent eu l'impression de jouer une partie de 99 points avec un professionnel qui, de surcroît, avait tout le temps le service — et le service est, comme vous le savez, une arme très, très forte; il peut être coupé d'au moins une centaine de manières. Il ne s'agissait pas de compétition, pas du tout, mais de mon effort pour rendre dignement sur l'autre côté de la table au moins quelques balles parmi toutes celles qui étaient sorties de la main tellement habile et rusée de Raymond Queneau.

JACQUES ROUBAUD

Merci beaucoup. Je vois encore là une confirmation de ce qui était déjà apparu dans l'intervention du traducteur grec. Il y a une évidente convergence dans les démarches et dans ce que suscite l'oeuvre des *Exercices de style* et qui probablement, me semble-t-il, serait moins facilement apparue sur un sujet moins insignifiant.

Je voudrais maintenant aborder la dernière expérience de traduction et il est bon que ce soit la dernière car c'est aussi une traduction qui n'est pas achevée. Donc, en suédois, la traduction est encore en cours d'élaboration.

JAN IVARSSON

C'est tout à fait vrai. J'en ai fait à peu près les deux tiers. Mais je vais peut-être vous étonner en disant que cette traduction a une longue histoire. Elle a quelque chose à voir avec la traduction dès le départ.

Il y a vingt-cinq ans, j'étais lecteur de suédois à Kiel, en Allemagne, et un jour, le libraire de la ville, Edgar Koldes, homme très porté sur la littérature d'avant-garde, me parle d'un livre qu'il venait de recevoir, très intéressant, *Stil ubungen autobus S*, d'un auteur, Raymond Queneau, dont j'avais déjà lu deux romans traduits en suédois, mais qui n'était pour moi qu'un nom. Cela ne m'a peut-être pas fait grande impression. Je me suis procuré le livre quand même et suis retourné le lendemain chez Koldes pour lui commander l'original qu'il a fait venir de France.

Ensuite, je suis allé en vacances à Paris et là je me suis procuré douze ou quinze volumes de Queneau et me suis mis à lire toute la production de Queneau. J'ai fait ensuite une conférence sur Queneau devant l'union des étudiants à Lund en Suède. Je voulais l'illustrer un peu et j'ai eu l'idée d'essayer de faire des traductions des *Exercices de style*. J'en ai fait une quinzaine puis j'ai abandonné : c'était trop difficile, tout simplement. Je ne savais pas encore assez le français et ne me sentais pas à mon aise. J'ai essayé d'intéresser un ou deux éditeurs au livre mais je crois qu'ils ont bien fait, à la vue de mes traductions, de dire non !

Toutefois, la traduction allemande m'a fortement influencé et je me suis dit : « Ça doit être possible. » Elle m'a influencé aussi d'une autre façon parce qu'elle a fortement contribué au fait que j'ai demandé un poste à Paris et je suis resté quinze ans en France !

A mon retour en Suède, en 1978, je me suis dit : « Quand même, maintenant je connais assez bien le français pour essayer; et je me suis remis au travail. J'ai fait encore une dizaine d'*Exercices*. J'ai abandonné de nouveau. Je me suis dit : « J'ai perdu trop de mon suédois ! Après dix-huit ans passés à l'étranger, je suis trop influencé par le français, tout simplement. Ce n'est pas tout à fait convaincant. Je n'arrive plus à me libérer de l'original. »

L'année dernière, tout d'un coup, je me suis dit : « Je vais essayer de nouveau » et, chose curieuse, maintenant ça marche, et je ne peux qu'attester ce qu'a dit mon collègue grec quand il a parlé du plaisir qu'on a : c'est ce que je ressens. Et mon collègue slovène vient de me voler une image que j'aurais voulu développer, celle du jeu. Il a parlé de ping-pong; moi, j'aurais parlé de tennis. C'est un peu de ça qu'il s'agit justement. Dans ce texte, on a un adversaire qui est très fort et on essaie au moins d'arriver à son niveau en le traduisant; je ne suis pas sûr qu'on y arrive toujours, mais au moins on a le plaisir, quand on se sent

un peu perdant, de se dire : « De toute façon, j'ai joué de mon mieux. »

Il y a des difficultés énormes évidemment quand on veut traduire les *Exercices de style*. Elles sont pour moi de deux ordres. Il y a d'abord les difficultés qu'on pourrait appeler des difficultés de patience, des difficultés d'ordre lexicographique, qu'on peut résoudre avec beaucoup de patience. On fait des recherches. Par exemple, quand il s'agit de *Paréchèses*, où moi aussi j'ai gardé le « bu », on prend le vocabulaire de l'Académie suédoise et on cherche dans les mots qui commencent par « bu », ça prend énormément de temps, mais on finit par trouver les solutions, elles sont là — c'est toujours possible en quelque sorte. Il y a d'autres choses de ce genre et il faut se munir de beaucoup de patience, de beaucoup de temps, mais on trouve toujours la bonne solution.

Et puis, il y a un autre genre de difficultés, qui sont beaucoup plus difficiles à surmonter, même en ayant pris comme moi le parti de respecter l'esprit plutôt que la lettre, ce qui est très important pour les *Exercices de style*. Il ne faut jamais se lier à tel mot, ou à telle lettre, ou à telle expression.

Il y a tout de même certaines choses qui m'ont posé des problèmes. Par exemple, j'ai eu énormément de problèmes avec les temps. Il y a cinq *Exercices* où les temps jouent un rôle important : *Présent*, *Imparfait*, *Passé simple*, *Passé indéfini* et *Pronostications* (le futur évidemment). En suédois (je suppose qu'en allemand vous avez eu exactement les mêmes problèmes), on n'a pas de correspondance, je ne parle pas de correspondance exacte entre les temps, parce que ça n'existe guère que pour le présent, dans les langues européennes, qui est toujours le présent, mais aussitôt qu'on arrive dans les autres temps, il y a des nuances, des accents qui commencent à se mettre ailleurs dans le récit, mais nous ne pouvons pas par exemple faire la distinction entre passé simple et prétérit, ni en suédois, ni en allemand. Qu'est-ce qu'on fait ? On peut choisir un autre temps, comme le parfait, ou le plus-que-parfait, mais on rencontre des difficultés ; alors, on ne peut pas raconter toute une histoire à ces temps-là ; cela fait tellement peu naturel que l'*Exercice de style* perd son style en quelque sorte.

Il faut donc prendre des décisions de principe et ce sont alors des difficultés de principe qui sont beaucoup plus difficiles à résoudre que les difficultés de patience qui, elles, se résolvent avec le temps et le travail. Il faut tout simplement choisir un jour : je vais faire comme ça. C'est comme une partie de go : parfois, on réussit à enfermer l'adversaire, parfois on se trouve enfermé soi-même dans le jeu.

JACQUES ROUBAUD

Là, nous avons rencontré quelque chose de très important et nouveau : un problème de nature disons plus stratégique que technique dans la traduction des *Exercices de style* et ce sera certainement un élément qu'on pourra discuter tout à l'heure.

Pour continuer la métaphore du sport, il y a quelque chose de très frappant dans l'expérience qui vient de nous être décrite,

c'est le rôle joué par une autre traduction : la traduction de nos amis allemands, et cela me fait penser à un phénomène bien connu dans l'histoire de la course à pied : le phénomène de la barrière. On a affaire à quelque chose de très difficile qui est de traduire les *Exercices de scie* de Queneau... Mais quand quelqu'un l'a fait, de ce fait, on se dit qu'on peut peut-être le faire aussi. Un exemple très connu est celui de la course du *mile*; depuis que l'Anglais Roger Bannister, qui a été anobli pour cet exploit, a franchi les quatre minutes, immédiatement après des tas de gens se sont mis à courir le mile en moins de quatre minutes.

Avant de commencer la discussion, je voudrais simplement faire un petit tour de table, puis une annonce.

Un petit tour de table pour que vous nous disiez, tous les traducteurs présents, deux ou trois titres d'autres oeuvres que vous avez traduites. Il serait intéressant de voir le parcours des traducteurs à l'intérieur duquel se situent les *Exercices de style*.

On va commencer par la Suède.

JAN IVARSSON

C'est un peu inattendu... J'ai fait beaucoup de traductions d'ouvrages scientifiques, ce qui n'est peut-être pas mauvais pour quelqu'un qui s'intéresse à Raymond Queneau, mais j'ai également traduit *Le Soulier de satin* de Claudel, Bernard Chartreux, *Dernières nouvelles de la peste* (c'est ma dernière traduction pour le théâtre), des poètes allemands : Paul Celan, Weisenborn, Holthusen, William Blake l'Anglais.

JACQUES ROUBAUD

Il est tout à fait intéressant de voir dans quelle direction de traduction ont travaillé les traducteurs des *Exercices de style*.

ALES BERGER

Moi, je suis parti il y a quinze ans sur les surréalistes; j'ai fait une petite anthologie en langue slovène des textes, manifestes et poèmes. Puis, comme je l'ai mentionné, j'ai traduit *Zazje dans le métro*, *Molloy* de Samuel Beckett, un choix de poèmes de Breton, l'oeuvre complète de Lautréamont; pour le théâtre, j'ai traduit Beckett, Genet.

JACQUES ROUBAUD

Barbara Wright, vous avez fait énormément de traductions.

BARBARA WRIGHT

Oh, par hasard. Ma première traduction, tout à fait par hasard, c'était *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, la deuxième *Exercices de style*. J'ai traduit pour des petits éditeurs, comme ça. Ma première traduction commerciale, c'était *Zazje dans le métro*. Après, j'ai traduit des pièces de théâtre de Dubillard, Obaldia, Topor, Ionesco, *Voyage chez les morts*, pas mal de romans de Queneau, beaucoup de Pinget que j'adore, *Enfance* de Nathalie Sarraute...

ACHILLEAS KYRIAKIDIS

Queneau est le seul Français que j'aie traduit. J'ai traduit J.-L. Borges : *Rose et Bleu*, le recueil des *Essais, Six problèmes pour don Isidro Parodi*, et j'ai travaillé sur la traduction de l'ouvrage sur Hitchcock de François Truffaut.

LUDWIG HARIG

Je ne suis ni traducteur, ni philologue, je suis poète. J'ai traduit par intérêt du jeu de la langue les *Exercices de style* avec Eugen Helmle et *Petite Cosmogonie portative, Cent mille milliards de poèmes* et les pastiches de Marcel Proust.

EUGEN HELMLE

J'ai traduit l'oeuvre romanesque de Queneau, la presque totalité de l'oeuvre de Georges Perec...

JACQUES ROUBAUD

Y compris *La Disparition*, c'est très important.

EUGEN HELMLE

... l'oeuvre de René de Obaldia, Jarry, Aragon, Soupault...

JACQUES ROUBAUD

Venons-en maintenant à la discussion...

## DÉBAT

LAURE BATAILLON

Je voudrais dire à M. Helmle que je suis émerveillée qu'il puisse dire qu'il n'a rien changé et, à propos par exemple du texte qui s'intitule *Botanique*, je me demandais s'il avait eu la chance de trouver en allemand des mots d'argot équivalents à ce propos.

EUGEN HELMLE

Peut-être me suis-je mal exprimé. On n'a pas changé le titre, par exemple *Botanique* est resté *Botanique*, *Gastronomique* aussi. Dans *Botanique*, par exemple, toutes les métaphores sont conservées ; dans *Gastronomique* également. Dans ce dernier cas, je peux citer des exemples : un « *type tarte* », en allemand, ça ne donne rien ; on en a fait une bouteille : « *flasche* »...

LAURE BATAILLON

Vous avez trouvé dans ce même ordre des équivalences assez remarquables. Quand on lit *Botanique*, on se dit : « Mon Dieu, est-ce qu'il existe autant de comparaisons ? » ; ça commence par : « *Après avoir fait le poireau sous un tournesol merveilleusement épanoui...* » On se demande comment ça peut passer.

EUGEN HELMLE

Toutes les métaphores sont possibles en allemand et dans les autres langues également je pense : en anglais, ou en suédois, ou en grec. Je crois que le problème n'est pas là. Pour les métaphores, c'est assez facile.

Le problème, comme l'a déjà dit notre collègue suédois tout à l'heure, pour nous, c'étaient les temps. En allemand, il n'y a pas de passé simple. Pour éviter qu'il n'y ait que 98 exercices de style, nous avons employé une forme de temps qui n'existe qu'en Sarre, le plus-que-parfait, complètement fausse en allemand mais fréquemment employée en Sarre, qui fait hurler certains critiques allemands qui disent : « Ce n'est pas allemand, c'est complètement faux. » Mais, avec ce plus-que-parfait, on a trouvé le change, le passé simple n'existant pas en allemand.

JACQUES ROUBAUD

Le problème botanique est, comme disait notre ami suédois, un problème de patience et le problème du temps est un problème stratégique, c'est sûr.

LAURE BATAILLON

Ce n'est pas simplement une question de métaphore. Faire le poireau est une expression argotique qui veut dire quelque chose de bien précis. Il y a chaque fois cette équivalence-là, cela me paraît merveilleux qu'elle puisse exister comme ça.

EUGEN HELMLE

Effectivement, on a trouvé des tournures, des phrases chaque fois. Seulement, cela fait maintenant trente ans qu'on a traduit les *Exercices de style* et je ne me rappelle plus exactement — j'aurais dû les relire avant pour vous le dire — ce qu'on a fait à l'époque. Mais on a trouvé des équivalences.

On avait deux façons différentes de traduire qui normalement doivent s'exclure : d'une part la traduction mot à mot, d'autre part des transpositions purement idiomatiques, c'est-à-dire qu'on a trouvé des équivalences et qu'on n'a pas fait des traductions à proprement parler. Je pense que les autres traducteurs des *Exercices de style* ont procédé de la même façon parce qu'il n'y en a pas d'autre.

Mais il y a encore autre chose. Je me suis aperçu tout à l'heure que dans la nouvelle édition française il y a des textes qui n'existent pas dans le livre qu'on a fait en 1955. Je me rappelle qu'il y a quelques années une étudiante allemande m'a écrit : « Pourquoi avez-vous laissé tomber trois (ou quatre, ou cinq) textes qui sont dans l'original ? » J'ai dû lui faire comprendre que nous avions un original qui était quand même plus original que le sien.

LAURE BATAILLON

Je voudrais demander à Barbara Wright si elle a pu rendre la politesse à Raymond Queneau à propos des textes qu'il intitule

*Poor le Zanglay* et *Anglicismes*, par exemple quelle transposition elle a faite ou si elle a laissé tomber ?

BARBARA WRIGHT  
*Galicisms.*

IVAN MAREY

J'ai l'impression que le problème qui est posé est celui de la créativité du traducteur. Il est certain que le poète fait un travail important sur la langue et, forcément, la traduction littérale n'est pas possible. Donc, le traducteur est amené peut-être à inventer, à créer jusqu'à un certain point. Tout de même, j'ai bien l'impression qu'en définitive le vrai cavalier, le cocher dans cette histoire est toujours l'auteur et que le traducteur, comme vous l'avez dit, suit un peu les consignes de l'auteur malgré tout, quelle que soit sa créativité. Ce qui n'empêche pas que l'auteur bénéficie aussi — pourquoi pas ? — du talent littéraire que peut avoir le traducteur.

J'ai bien l'impression qu'en définitive celui qui tient les rênes là-dedans est toujours l'auteur, quelle que soit la créativité du traducteur.

LUDWIG HARIG

Nous avons travaillé avec une grande créativité, parce que la critique allemande a constaté : « Les deux traducteurs ont transformé une orchidée française en une pomme de terre allemande ! »

EUGEN HELMLE

Je dois ajouter qu'on était assez flattés parce que si l'esprit, le génie de la langue française, c'est l'orchidée, celui de la langue allemande, c'est la pomme de terre !

CLAIRE CAYRON

Quels sont vos projets de traduction actuels ? L'un d'entre vous a dit qu'il avait traduit *Cent mille milliards de poèmes*. Est-ce que d'autres ont ce projet aussi ?

JACQUES ROUBAUD

En anglais, ça existe. Je vous recommande la traduction anglaise de *Cent mille milliards de poèmes*. Il s'agit d'un petit éditeur anglais qui vit à Paris et s'appelle Kickchose.

ALES BERGER

Je voudrais vous montrer un tout petit livre fait à partir d'un texte de Queneau, *Conte à votre façon*. Le lecteur choisit la réponse. On l'a fait chez nous pour les enfants. C'est numéroté de 1 à 21. C'est assez réussi, c'est pour les enfants un jeu assez libre, une curiosité.

PHILIPPE CARDINAL

Jacques Roubaud a plusieurs fois parlé de l'insignifiance de l'argument dans les *Exercices de style*, insignifiance qu'on pour-

rait comparer à celle de l'argument de *Madame Bevary*, choisi par Flaubert justement pour son insignifiance, sa banalité.

Il reste que le contenu, dont personne n'a parlé jusqu'à présent, est quand même important, me semble-t-il. Est-ce que par-delà la forme, par-delà peut-être ce qu'on a pu appeler insignifiant ou dérisoire, on n'a pas trop mis l'accent sur le jeu avec la langue et a-t-on pu rendre dans les langues étrangères l'angoisse très grande qui ressort de ce texte de Raymond Queneau, si court soit-il ? Passe-t-elle dans les autres langues ? Est-ce qu'elle n'a pas été occultée au profit justement de ce qui est peut-être le plus apparent dans les *Exercices de style*, à savoir le jeu avec la langue ?

JACQUES ROUBAUD

La réponse que je peux donner n'est qu'une réponse tout à fait partielle puisque je connais assez mal l'allemand, donc je ne peux pas suivre vraiment. Je connais disons relativement bien l'anglais et l'italien. Ce qui s'exprime effectivement, comme d'ailleurs dans tous les romans de Queneau : son pessimisme fondamental, son angoisse, passe tout à fait et passe en même temps que le jeu, c'est-à-dire que ce n'est pas séparable réellement. Et dans la mesure où ces deux traductions, d'ailleurs tout à fait différentes, celle de Barbara Wright et celle de Umberto Eco, ont vraiment travaillé sur le texte avec passion, ça reste et ce sont des textes très forts dans les langues d'arrivée aussi.

JAN IVARSSON

Pour moi, cette angoisse tient justement dans une très grande mesure au jeu de la langue. C'est là que se situe l'angoisse. Qu'on puisse transformer de cette façon la réalité... Où est la réalité ?

PHILIPPE CARDINAL

La réalité, c'est une double rencontre avec la même laideur dans une même journée.

JAN IVARSSON

Pour moi, c'est trop simple. Et ce qui est important, c'est comment cette rencontre, ou ces deux rencontres changent d'aspect constamment — et on peut continuer... C'est ce qui est terrible... Je suppose que tous les traducteurs de Raymond Queneau l'ont senti. Pourquoi s'arrêter à 99 ? On peut continuer. Une fois sur la lancée, moi je peux en faire 200 ou 500 !

PHILIPPE CARDINAL

Dans certaine langue il y a 99 noms pour Dieu, il n'y en a pas 100 justement...

METKA ZUPANCIC

Je voudrais enchaîner sur ce qui est dit à propos de la laideur physique, puisque avec Danilo Kis on a eu l'exemple des *Exercices de style* mis en scène et puisqu'on a ici un autre traducteur qui a réussi à mettre sa traduction des *Exercices de style* en scène,



il serait peut-être bon d'enchaîner sur le côté visuel, la sémantique du texte changeant peut-être sur scène.

ALES BERGER

On a auditionné quatre candidats. Quatre candidats se sont présentés devant un jury invisible et ont beaucoup changé le texte. Ils ont introduit des éléments purement théâtraux. Par exemple, ils ont chanté les *Alexandrins*, suivant les différents rythmes, également le *Sonnet*.

Ce spectacle a eu beaucoup de succès : presque cent représentations, ce qui est beaucoup chez nous.

Si je reviens maintenant à l'angoisse, je l'ai ressentie souvent, mais pas devant un exercice : un exercice est un organisme par lui-même qui doit se traiter de la façon qu'on croit la meilleure. J'ai ressenti l'angoisse devant la totalité de l'être, devant le fait plastiquement exprimé qu'il n'existe pas de vérité, que rien ne peut être dit jusqu'au bout. C'est de cette manière que j'ai ressenti l'angoisse et que j'ai eu quelquefois l'impression que les *Exercices*, malgré leur côté humoristique, livrent aussi au pessimisme.

VÉNUS KHOURY-GHATA

Il y a aussi le fait que l'exercice se répète 99 fois. Il y a une sorte d'enfermement, d'obsession qui revient. C'est ça qui crée le malaise.

ALES BERGER

Queneau a dit dans la préface qu'il s'est arrêté à ce nombre parce que c'est un idéal grec, ou quelque chose comme ça.

JOHN HARRIS

Au sujet des chiffres, de leur évolution d'une édition à l'autre, Madame Wright, avez-vous l'intention de répondre ?

JACQUES ROUBAUD

Il s'agit du texte *Précisions* : « A 12 h 17 dans un autobus de la ligne S, long de 10 m, large de 2,10 m, haut de 3,50 m, à 3,600 km de son point de départ, alors qu'il était chargé de 48 personnes... »

BARBARA WRIGHT

La longueur de l'autobus ne change pas, mais sa largeur, 3 m, devient 2,10 m, sa hauteur passe de 6 m à 3,50 m, le chapeau de l'individu était d'abord haut de 35 cm, mais plus tard est revenu raisonnablement à 17 cm, le ruban s'est raccourci de 60 cm à 35 cm, le jeune homme allait s'asseoir non pas à quelque 2,10 m de là, mais à quelque 1,10 m et, finalement, tandis qu'en 1947 le deuxième acte se passait 57 minutes plus tard, après quelques décennies, c'est 118 minutes plus tard.

Alors, je suggère que Queneau voulait montrer par là que les précisions ne sont jamais si précises que ça. Mais John Harris a sa théorie aussi.

JOHN HARRIS

Je vais parler théorie. Dans sa première édition, Queneau parlait d'un autobus haut de 6 m. Personne ne l'avait remarqué. Moi, j'avais écrit à Barbara pour dire : « *Ma chère Barbara, l'autobus haut de 6 m, c'est impossible* », et elle m'a répondu : « *Cher monsieur, veuillez trouver ci-jointe la photocopie de mon édition où c'est 6 m.* »

Et puis, nous avons cette question du ruban du chapeau de 35 cm de long dans une édition, ce qui donne un chapeau qui doit être attaché par un élastique, parce que c'est impossible, de 60 cm dans une autre édition, mais le chapeau a 35 cm de haut...

Pourquoi Queneau a-t-il fait cela ? Je me demande si les traducteurs l'ont remarqué. Mais, s'ils l'ont remarqué, ont-ils suivi Queneau ou ont-ils demandé à Queneau : « Pourquoi avez-vous écrit cela ? » ? Et si on mettait tous ces chiffres dans un ordinateur, est-ce qu'il n'en sortirait pas un message que Queneau aurait chiffré ?...

JAN IVARSSON

Je peux répondre au moins sur un point. Cela m'a posé un problème quand j'ai vu ces changements ; au début, dans la première version, j'ai trouvé quand même assez drôle qu'il mette n'importe quels chiffres. Ce chapeau très haut, ça fait un peu bizarre ; les dimensions de l'autobus m'ont paru aussi très bizarres. Mais je n'ai accordé aucune importance à cela à l'époque. Je l'ai suivi.

Puis, j'ai vu les chiffres changer avec les éditions, et je me suis dit : ce n'est quand même pas possible qu'un mathématicien comme Queneau ait mis comme longueur du ruban 35 cm. D'abord, il avait une longueur tout à fait raisonnable de 60 cm, mais 35 cm, c'est vraiment beaucoup trop court. Pourquoi ? Et j'ai cherché aussi une signification, mais je n'ai pas réussi à en trouver et j'ai décidé : il faut suivre l'auteur dans ce cas-là, il n'y a rien d'autre à faire.

BARBARA WRIGHT

Il s'amusait, quoi !

JACQUES THIÉRIOT

C'est ce que Queneau a répondu : une fourmi de 18 m, ça n'existe pas ? Et pourquoi pas ?

JACQUES ROUBAUD

Ce n'est pas la réponse de Queneau, je peux vous le dire, parce qu'on lui a posé la question : ce n'est pas un problème de mathématiques, c'est un problème de numérogie. Queneau était extrêmement sensible à la numérogie et il a choisi des nombres qui avaient une importance interne profonde, et je peux voir — mais cela nous entraînerait un peu loin — pourquoi certains de ces nombres apparaissent là-dedans, notamment le 17 et le 35. Ce ne sont ni les mathématiques, ni un certain éloignement ou rapprochement de la réalité qui sont à la base de

ce choix. C'est du moins ce qu'il a répondu. Peut-être a-t-il répondu n'importe quoi. C'est au moins ce qu'il a dit.

PARVIZ ABOLGASSEMI

Il est probable que Queneau voulait donner un message en kabbale; il faudrait voir par là.

JAN IVARSSON

Tant de chiffres représentent des risques avec des traducteurs qui ne sont pas des mathématiciens. Umberto Eco en est un très bel exemple. Il s'agit du deuxième homme qui, pour Queneau, est âgé de 48 ans 4 mois 3 jours, ce que Eco traduit paradoxalement par : un homme qui a 48 ans moins 3 jours ! Il m'a fallu un peu de temps avant de comprendre pourquoi.

LAURAND KOVACS

A l'occasion de la reprise d'une pièce de Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, au Théâtre de Poche, il y a une quinzaine de jours, on a demandé à Ionesco ce que cela signifiait et il a répondu à peu près ceci : « Lorsque je l'ai écrit, je ne savais pas ce que cela voulait dire mais maintenant, je ne sais toujours pas ce que cela veut dire » !

Cela peut servir pour l'exégèse de Raymond Queneau.

BÉATRICE DE SAENGER

Vous parlez de chiffres; n'avez-vous pas pensé que l'erreur est peut-être due à la correction des épreuves ? On corrige les épreuves deux fois en général, que ce soit l'auteur, que ce soit le correcteur. On a vu les chiffres une première fois, on les imagine autrement et ça passe. L'auteur, quand on lui pose cette question sur le sens du chiffre, n'ose pas dire que c'est une erreur de correction simplement, il invente une réponse.

JACQUES ROUBAUD

Dans le cas de Queneau, je pense que c'est lié à sa passion numérologique. Je ne crois pas que ce soit une erreur...

JEAN-LOUIS COURRIOL

J'ai beaucoup aimé la discussion et tout ce qui s'est dit... Je me permets de vous proposer une traduction que je viens d'improviser dans une langue romane, le parent pauvre des langues romanes, le roumain. Puis-je me permettre de vous la lire ? Je répète que c'est une improvisation qui mériterait d'être travaillée sérieusement :

*O dat'în autobuzu purtînd litera S  
Văzui un pierde-vară din nu ştîncare spe-  
Ță și care protesta cu toate căpe tul-  
Pan avea în loc de tresă pur și simplu un sul.  
Și d'ain protesta ăst tinăr fără gust  
Cu guler excesiv și răsufłarea hîdă  
Fîîndc 'un cetățean care părea major*

*Îl lovea, spunea el, când urca-un călător  
Și venea găfîind și de ceas alungat  
Grălit săia prînzul în casta-i locuință.  
Nu fu nici-un scandal și morocă nosul ins  
Se agăță de-unloc și je așeză prost  
Fiindcă wă-întorceam direcția Rive-gauche,  
Văzui iarăși insul, groaznicul individ  
Însotit de o zebra prostănacul dandy  
Spunînd și răspunînd : ia nasturele d'aci !*

JACQUES ROUBAUD

Cela me semble une très bonne conclusion à la discussion.  
Merci.



## TROISIÈME JOURNÉE



ATELIERS :  
HUMOUR ET TRADUCTION  
LES JEUX DU LANGAGE

LANGUES ROMANES

Nous vivons à une époque où le jeu sur la langue a envahi le parler quotidien — influence de la publicité, des media, de la bande dessinée, de la presse aux manchettes de plus en plus racoleuses... — et cette pratique qui mêle niveaux de langue, réseaux associatifs, polysémie et contextes socioculturels rend de plus en plus difficile et aléatoire le rôle du traducteur, dont on continue toujours d'attendre, plus ou moins consciemment, qu'il simplifie la lecture et donne un accès facile aux cultures étrangères. Nous sommes, pour tout dire, passés de l'ère du parler clair à la langue-collage, au langage-patchwork, comme si James Joyce, celui de *Finnegans Wake* plus encore que l'auteur d'*Ulysse* avait été notre prophète. Et dans notre littérature latino-américaine que d'audaces langagières suffirent pour que les Cabrera Infante, les Lezama Lima, les Fernando del Paso soient qualifiés de Joyce des mers du Sud. Jamais comme aujourd'hui le jeu sur le langage, l'acrobatie verbale, la confusion phonétique n'ont eu à ce point droit de cité. L'humour, certes, est à l'origine de ce phénomène mais pas seulement. Il s'agit d'une véritable subversion généralisée du langage, comme si l'on cherchait confusément, au sommet de l'ère technologique et à l'aube du règne de la complexe facilité des ordinateurs, à reconfondre les parlers, à retrouver Babel. Actuelle est donc la démarche qui consiste à se pencher sur ce problème devenu majeur, principalement dans notre domaine des langues latino-américaines (espagnole et portugaise d'origine) particulièrement portées à cette subversion pour des raisons qu'il ne convient pas ici d'expliquer. Il nous faut donc nous pencher, pour reprendre l'expression de Françoise Laroppe (de l'Université de Sarre), sur « le mot et ses en-jeux ».

Nous laisserons de côté les aspects proprement linguistiques des jeux du langage, car nous ne nous soucions ici que des rapports de ceux-ci avec la traduction. C'est la pratique seule qui retiendra notre attention, nous travaillerons, donc, sur le concret, sur des exemples, avec l'espoir ultérieur d'inférer si possible quelque théorie, ou du moins certaines normes de conduite. Et cela, sur une littérature qui de Joyce à Céline, de Queneau à Cabrera Infante, sollicite du traducteur un véritable travail de transposition, de recreation, une création véritablement autre au nom même de la fidélité.



Dans notre hispanisme un Quevedo peut donner le ton (mais nous savons qu'en fait les lettres espagnoles du Siècle d'Or sollicitent constamment, au nom d'une esthétique qualifiée de baroque, le jeu sur le langage : Cervantès, Gracian, Gongora...), lui qui, évoquant les célèbres *empanadas* (pâtés en croûte) servies par des rôtisseurs félons, estime qu'ils *sirven en pan nada*, jeu de mots aisément traduisible en recourant à l'équivalent français : « vol-au-vent, qui n'est que vol et que vent ». Nous avons là un jeu de mots type, comme il y en a à la pelle dans cette culture hispanique. La pire des choses, en ce domaine, est la note de bas de page qui dit : « Jeu de mots intraduisible. » Nous savons, grâce à Dominique Aury, que « la note en bas de page est la honte du traducteur » (Préface à Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, p. xi). Lorsqu'il s'agit d'une astuce de langage elle est doublement frustrante pour le lecteur puisqu'elle le prive non seulement d'un apport de sens mais aussi d'un plaisir. En fait, et soyons résolument optimistes, tout est traduisible, tout doit être traduit par la transposition, le passage à autre chose, un jeu semblable qui tienne compte des capacités et des propres ressources de la langue d'arrivée. La proximité relative des langues romanes peut constituer une façon d'encouragement, puisqu'il semble *a priori* plus facile de trouver des équivalents dans des langues germanes. Ceci, qui est valable pour le jeu de mots proprement dit, ne l'est plus du tout dès lors qu'il s'agit de procédés tels que calembours, coq-à-l'âne, *nonsense*, palindromes, allitérations, mots valises, noms propres chargés de sens qu'il faut traduire par des équivalents (ou des surnoms évocateurs)...

Les niveaux de langue font aussi intervenir, dans ce registre, des parlers éminemment problématiques pour le traducteur tels que l'argot ou les argots, la langue familière, les idiolectes, les accents : aujourd'hui rien n'est plus courant que la transcription de l'oralité, avec toutes les déformations de signes que cela suppose, ce qui requiert de subtiles transpositions. On peut rattacher à ce chapitre le problème des proverbes — qui n'ont pas tous d'exacts équivalents —, le problème de la parodie (central en littérature depuis Rabelais et Cervantès).

Et puis il y a l'humour proprement dit, cette distance subtile que peut prendre à un moment tel personnage ou tel auteur au détour d'un mot, d'une phrase. Cette distance ironique est souvent l'une des choses les plus dures à rendre. Comment traduire, en somme, le clin d'œil ?

A partir de ces bases, de ces problèmes hâtivement évoqués, le débat peut s'ouvrir en se nourrissant d'exemples, de pratique, et proposer une certaine ligne de conduite, voire quelques recettes, et pourquoi pas ? une théorie de la traduction en ce domaine particulier.

Cet atelier a intéressé, cette année, quatre langues romanes : l'espagnol, le catalan, le portugais et le roumain, et a pu

compter aussi sur la participation de deux traducteurs en espagnol, Suzanne Jill Levine, des Etats-Unis, et Cristina Rodowska, de Pologne.

L'objet de cet atelier fut moins d'induire une hypothétique théorie de la traduction que de dégager, à partir d'une pratique et de maints exemples, un certain nombre de propositions, voire de recettes sur le thème du jeu de mots. Quelque cinquante personnes se sont prêtées à cet exercice — à partir du roman de Guillermo Cabrera Infante, *Trois tristes tigres*, et de celui de Joa Bastos, *Moi le Suprême* — dans un vaste débat où chacun s'exprima suivant son expérience.

Retenons quelques positions de principe — en fait, de pratique — à ce sujet : « Ne rien perdre du texte original mais créer... Pourquoi est-ce que là où l'auteur s'aventure, le traducteur s'intimide ? » (Anny Amberni). « La tentation de la traduction du jeu de mots est de faire trop cérébral, d'aller trop haut » (A. Bensoussan). « Il ne faut pas traduire le mot mais la fonction » (S. J. Levine), voilà quelques arêtes de ce débat. Dans l'ensemble les traducteurs ont insisté sur la nécessaire prudence, voire la méfiance devant de trop séduisantes réussites (« A mon avis la trouvaille est une catastrophe », Michel Bibard). Il faut se garder de faire joli, ou trop joli. Quand le jeu de mots est intraduisible, se garder de le dire en note, ce qui est ajouter pour le lecteur une nouvelle frustration. En revanche, lorsqu'il est impossible de traduire un jeu de mots, le reporter plus loin, en introduire un autre quelques lignes plus bas, afin de préserver la tonalité d'ensemble, un équilibre des volumes (« Il y a une logique de style à rendre dans sa globalité », Benito Pelegrin). Laure Bataillon souligne l'intérêt de recourir à la lecture à voix haute (« le gueuloir de Flaubert est parfois nécessaire »). Tout ne doit pas être traduit ou éclairci par le traducteur : « Bianciotti parlait de la distance de la langue écrite par rapport à la langue mère. Nous, traducteurs, nous devons maintenir à l'intérieur du français cette distance. Ainsi, il est des choses qui doivent rester obscures » (Jacques Thiériot), ce que l'on peut appeler, par exemple « un facteur d'étrangeté » (A. Bensoussan), et finalement : « Un décalage dans le ton est préférable à une restitution laborieuse de ce qui n'est pas traduisible » (Anny Amberni).

A en juger par l'intérêt soutenu des interventions, leur ardeur et les nombreux bonheurs de traduction, on peut dire que ces Assises d'Arles 1986 ont suscité un engouement encore plus grand que l'année précédente. Il ne reste qu'à souhaiter pour les années à venir une aussi belle passion pour l'écriture des autres, une aussi grande fièvre, chez les traducteurs, à dresser des passerelles et, donc, à tenter malgré les difficultés, malgré les impossibilités, d'abolir Babel.

ALBERT BENSOUSSAN

## LANGUE ALLEMANDE

L'atelier allemand que j'ai animé portait sur deux petits textes sensiblement différents de l'humoriste et polémiste de gauche Kurt Tucholsky (1890-1935).

L'un était un essai satirique d'une page intitulée « La centrale », qui pouvait être comparé à sa traduction française par Claude Porcell, dans : K. T., *Chroniques allemandes* (Ed. Balland) et analysé selon les implications spécifiquement allemandes sur lesquelles l'humour joue en matière de perception du « pouvoir ».

L'autre, un monologue parodique non traduit (*M. Wendriner éduque ses enfants*), fut merveilleusement lu par une artiste berlinoise familière de ce contexte, Julia Tardy-Marcus, qui fit goûter aux quarante participants la succulente spécificité d'un « parler » très précisément daté et localisé (République de Weimar, Berlin années vingt, bourgeoisie commerçante juive) et difficilement transposable.

La collaboration modeste et souriante de notre ami Elmar Tophoven fut, comme toujours, des plus précieuses.

BERNARD LORTHOLARY

## LANGUE ANGLAISE

Humour et traduction, sujet immense, et peut-être le plus difficile qui soit, parce que

— les limites de la catégorie sont floues sur le plan théorique : il y a de nombreux cas où l'humour échappe au comique (au moins pour autant que le comique est censé faire rire), soit parce qu'il le dépasse (humour dit noir : par exemple, celui des Juifs sur les camps de concentration), soit parce qu'il est si subtil qu'il en devient imperceptible sauf à un très petit cercle d'élus (humour dit d'auteur, par exemple celui de Nabokov dans *Ada* : pour qu'il soit perceptible dans la traduction, il faut évidemment que le traducteur ait eu tous les réflexes requis : identification des citations, pseudo-citations, citations tronquées ou truquées, citations mélangées comme la tirade de Shakespeare dans *Huckleberry Finn*, etc.);

— c'est sans doute, de tous les modes d'écriture, celui qui dépend le plus du « tissu conjonctif culturel » d'origine et, à ce titre, celui que nous avons le plus de mal à traduire. Allons plus loin : c'est même peut-être — avec le poétique — le mode d'écriture capable de nous faire douter de ce que signifie traduire, douter même que traduire soit possible, soit qu'on ait carrément affaire à du hors-texte (imaginons, par exemple,

qu'un auteur joue constamment sur le *gate* de Watergate dans un roman ayant trait à la carrière politique de Nixon...), soit que les implicites culturels et même langagiers soient tels qu'il faudrait les « charrier » avec la traduction.

Bref, le comique et l'humour sont un domaine où il nous faut constamment « naviguer » afin d'éviter le recours aux notes qu'on lisait naguère dans les traductions françaises des grands romans russes : « Jeu de mots intraduisible en français. » Quelle frustration !

Et quelle responsabilité ! Je suis convaincu, par exemple, que l'humour de Faulkner dans *The Harnlet* a presque totalement échappé aux lecteurs français en raison d'une qualité de traduction quelque peu défectueuse, qu'on en juge : « *Stop pawing me, you old headless horseman Ichabod Crane* » y est traduit : « Ne recommencez pas à me tripoter, vous, espèce de vieil abruti sans cervelle » — et « *Get up, you transmogrified hallucinations of Job and Jezebel* », « Réveillez-vous, espèces de fantômes ambulants » !

Comment aborder le sujet ? Albert Bensoussan, qui a bien voulu me communiquer ses notes, propose une distinction entre « l'humour de l'auteur qui se fait plaisir, disons l'humour de distanciation avec toutes les formes que cela entraîne : la caricature, la parodie, la satire, et les éléments de langage qui s'y rapportent : la langue parlée, familière et argotique, le style parodique, bouffon, les jeux de mots », d'une part; et, d'autre part, un « deuxième aspect, l'humour qui fait appel à la complicité du lecteur : le clin d'oeil, la subversion, et les figures de style telles que l'antiphrase, la litote, la métaphore, que sais-je encore ?

Mais, pour nous limiter maintenant à l'humour, et non au comique, tout humour ne procède-t-il pas d'une distanciation ET ne fait-il pas appel à la complicité du lecteur ? Le meilleur exemple en est sans doute le fameux dialogue entre Huck et Jim sur « Qu'est-ce qu'un Français ? » au chapitre XIV de *Huckleberg Finn*. Plutôt que d'entrer dans ces distinguos qui nous mèneraient trop loin (jusque dans des querelles byzantines), j'ai préféré vous proposer une réflexion sur la question qui, pour nous traducteurs, est l'essentiel : je veux dire *le ton*.

Le ton : terme à références musicales, en tout cas auditives — et c'est bien de cela qu'il s'agit. On peut peut-être aussi parler de voix : par exemple, celle de Huck, celle de Jim, celles des deux fripons et celle de l'auteur sont nettement distinctes dans l'original; partant, notre critère doit être qu'on les distingue aussi nettement en traduction.

Dans le ton, il y a d'abord du lexique : nous connaissons tous le problème posé par exemple par les jurons — par exemple *Sweet Jesus*, qui n'a rien du Doux Jésus qu'on lit parfois, et que Maurice-Edgar Coindreau n'hésitait pas à traduire « Bordel de Dieu ! » Il y a aussi les partis pris typographiques destinés à évoquer l'oral (élision, suppression de la forme négative, de l'explétif *ne* dans la négation, etc. : ceci nous renvoie à notre débat de l'an dernier sur l'oralité du dialogue) — bref (et c'est là un second motif de rapprochement entre la traduction du

comique et celle du poétique) : tout (c'est-à-dire « effet » produit) dépend finalement du *rythme*. C'est d'ailleurs par cette question capitale du rythme que je renverrais dos à dos les partisans de la « littéralité » et ceux de la « littérarité ».

J'ai pensé vous proposer, pour nos « travaux pratiques », deux pages très célèbres aux États-Unis, toutes deux des débuts de romans dont on peut se demander justement si l'insuccès relatif en France n'est pas dû à une qualité insuffisante de la traduction — ou plus précisément à des choix lexicaux, syntaxiques et surtout rythmiques contestables. Il s'agit du début de *Huckleberry Finn* et de *The Catcher in the Rye*, l'un et l'autre présentés dans deux traductions : celles d'André Bay et de Suzanne Nétillard pour Mark Twain, celles de Jean-Baptiste Rossi et d'Annie Saumont pour J. D. Salinger.

A l'issue du débat sur Mark Twain, débat auquel ont participé plusieurs anglophones (indispensables 0, il est apparu que :

- a / la langue parlée par Huck est plus typiquement américaine par son lexique (*stretcher*, par exemple) que par ses structures syntaxiques;
- b / en revanche, tout le monde est d'accord sur la nécessité d'évoquer *l'oral* et le jeune âge du narrateur (quelqu'un a même fait une suggestion intéressante : qu'on s'inspire de la fin des *400 Coups*);
- c / contrairement à l'impression initiale du responsable de l'atelier, une légère majorité, me semble-t-il, s'est dessinée pour préférer la traduction d'André Bay, quitte à en corriger quelques faiblesses : en général, elle a paru plus familière.

Quant à l'extrait de Salinger, on s'est contenté de retoucher la traduction de J.-B. Rossi, n'ayant pas sous les yeux la nouvelle version d'Annie Saumont.

Enfin, le responsable s'est lui-même mis sur la sellette en proposant le dialogue de deux femmes dans un salon de coiffure, extrait de *Petrified Man* (*L'Homme pétrifié*), l'une des nouvelles les plus célèbres d'Eudora Welty. Quoique la question (extrême !) ait été posée par Barbara Wright de savoir si une femme n'aurait pas été plus à même de traduire ce dialogue de femmes, l'essentiel a paru de préserver le « différentiel de vulgarité » entre les deux voix, et le traducteur a accepté quelques suggestions bienvenues.

L'existence de ces ateliers a de nouveau fait l'objet d'un consensus enthousiaste, mais le souhait a été émis que les textes à discuter figurent au dossier de chaque participant lors des prochaines Assises.

## LA TRADUCTION LITTÉRAIRE : QUI JUGE ?

TABLE RONDE PRÉSIDÉE PAR FRANÇOISE CARTANO

FRANÇOISE CARTANO

En tant que présidente de l'ATLF, permettez-moi d'ouvrir cette séance par un petit bulletin d'information. Les Assises d'Arles sont, depuis la première année, une occasion de rencontre, d'échange d'informations et de réflexion commune pour les représentants des associations de traducteurs littéraires de presque tous les pays d'Europe, et même, cette année, du Brésil et des Etats-Unis.

L'année dernière, nous avons déjà fait part d'une sorte de motion commune, que vous retrouverez dans les Actes du Colloque 1985, afin d'avoir une représentation au Conseil de l'Europe, en la personne de Claus Sprick.

Cette année, nous avons décidé de constituer un Conseil permanent des associations des traducteurs littéraires d'Europe. Nous essaierons d'organiser une journée de rencontre annuelle, soit à Straelen, soit en Arles, soit, dans les années futures, à Tarazona ou en Italie, puisque plusieurs collègues vont se créer et que nous ne manquerons pas de lieux pour nous accueillir.

Je rappelle quelles sont les associations de tous les pays présents ici : l'Allemagne fédérale, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Italie, l'Espagne, l'Irlande, la Suède, la Norvège, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, la Belgique — association dont je salue la naissance — et que nous avons l'appui de la représentante des Etats-Unis et de la représentante du Brésil. Et je ne veux oublier ni la Yougoslavie, ni la Pologne.

Cette information donnée, j'entrerai dans le vif du sujet qui nous réunit aujourd'hui, dont l'intitulé même était assez provocateur : « La traduction littéraire : qui juge ? » — provocateur à cause de l'interrogation assez sèche et aussi du verbe utilisé : « juger ».

Autre provocation : apparemment, il n'y a pas de traducteurs (en tant que tels) autour de la table, ce qui est assez symbolique, puisqu'en fait ce ne sont pas les traducteurs qui sont amenés à juger de la qualité de la traduction une fois que celle-ci est faite, mais les éditeurs, les auteurs quand ils le désirent, et ensuite la critique. Comment s'exerce leur jugement ?

L'éditeur intervient d'abord en tant que maître d'oeuvre, dans la mesure où il assume moralement et financièrement la

publication du livre traduit. Il lit... toujours, souvent, parfois. Un peu, beaucoup... je ne dis pas passionnément, mais quelquefois pas du tout, avant d'accepter ou de contester la traduction. Cette contestation peut s'exprimer par un refus de publier le texte remis (et donc de rétribuer le traducteur). Ou l'éditeur peut se borner à suggérer, à demander ou à exiger des modifications, des infléchissements...

L'éditeur peut aussi choisir de faire exécuter le ravalement par un tiers, voire l'exécuter lui-même. Il arrive même qu'il néglige d'en informer le traducteur qui découvrira l'étendue des améliorations apportées à son texte à la lecture des épreuves — si on n'omet pas de les lui soumettre.

Face à ce premier jugement, que peut le traducteur ? Se soumettre ou se démettre ! La démission consiste dans ce cas à renier l'enfant trop peu ressemblant, en refusant de le reconnaître, c'est-à-dire en ne signant pas la traduction. Et comme la loi impose qu'il soit fait mention du nom du traducteur sur tout ouvrage traduit, on voit ainsi des livres dont la traduction est signée par des fantômes dont le nom ne figure certainement pas dans le répertoire de l'ATLF, non plus que dans aucun annuaire. A ce stade peu importe : le texte original est oublié, ou en est au rafistolage hâtif, au ravaudage intempestif, au peaufinage abusif. Le jugement de l'éditeur est souverain, omnipotent et sans partage.

A ceux de nos invités qui assument cette responsabilité, je demanderai d'énoncer les critères qui leur permettent de porter ce jugement redoutable, surtout quand ils ne lisent pas la langue d'origine.

Mais si l'opinion de l'éditeur prévaut sur celle du traducteur, elle ne tient pas en revanche face au droit moral de l'auteur. Il est souvent stipulé dans les contrats que l'acceptation du manuscrit est soumise à l'approbation de l'auteur de l'oeuvre originale. Et là, les critères de jugement sont parfois mystérieux, d'autant qu'il arrive assez fréquemment que l'auteur ne lise pas la langue dans laquelle il est traduit.

Enfin, le troisième stade essentiel du jugement est celui qui intervient après la publication, c'est-à-dire la critique. Mais, hélas, une caractéristique assez fréquente de la critique est d'oublier l'intervention du traducteur, lorsqu'elle évoque, par exemple, les bonheurs ou les malheurs d'écriture, les subtilités syntaxiques, les hardiesses de style, comme s'il s'agissait d'un texte original !

A ceux des critiques ici présents, je demanderai d'abord s'ils lisent différemment un livre écrit en français et un livre traduit, et en quoi la différence éventuelle influe sur leur appréciation de l'oeuvre. En d'autres termes, quels sont leurs critères de jugement ? Leur arrive-t-il, face à une traduction contestable ou irrecevable à leurs yeux, de taire leur jugement pour ne pas nuire à l'oeuvre originale, ou au contraire de passer sous silence le talent d'un traducteur parce qu'il est mis au service d'une oeuvre qui, à leurs yeux, ne le mérite pas ?

Avant de passer la parole à nos invités, je souhaite que le

débat soit franc et net, mais qu'il ne se réduise pas à un affrontement corporatiste entre les traducteurs d'un côté et les « divins » juges de l'autre. En tout cas, il n'est pas question pour nous de leur faire endosser toutes les carences et tous les manques de leurs confrères. De même que nous, traducteurs, n'aimons pas être contestés globalement à cause de certains. Je pense qu'ils méritent la réciprocité.

PIERRE DUMAYET

Je vais essayer de me situer : je ne parle correctement aucune langue étrangère, je ne suis pas critique; plus exactement, s'il m'arrive à la télévision de faire un « sort » à un livre, il va de soi que c'est parce que j'estime qu'il est des plus intéressant, mais je me garde bien d'émettre un jugement de valeur sur une oeuvre traduite : ce serait, il me semble, parler inutilement. Je rends compte de ce qui m'intéresse et je me tais sur ce qui ne m'intéresse pas.

Je vous ai dit que je ne parlais correctement aucune langue étrangère. C'est la pure vérité. Il n'empêche qu'il m'arrive souvent — et ceci vient grossir la liste des absurdités qui viennent d'être énumérées — de dire d'un livre qu'il est bien traduit.

Je me considère comme un lecteur plus que comme un critique. Est-ce qu'un lecteur aborde un livre traduit comme un livre écrit en français ? Je crois que la réponse est « oui ». On l'aborde comme un livre écrit en français, mais en espérant tout de même y trouver autre chose que dans un livre français. Il me semble qu'on espère toujours y trouver, s'il est bien traduit, quelque chose qui est propre à l'imaginaire de la langue dans laquelle il a été écrit et qui n'est pas comparable à l'imaginaire du français. Cela, je crois que c'est la vérité du lecteur.

Il arrive à tout le monde de lire un premier, un deuxième, un troisième livre du même auteur, et il est confortable pour le lecteur d'avoir le sentiment de retrouver l'auteur, même si le ton d'un livre est un peu différent de celui du livre précédent. Et puis il arrive aussi — et cela devient paradoxal — qu'en ouvrant le deuxième livre d'un auteur dont on a lu un premier livre, on ait l'impression que c'est son cousin qui l'a écrit.

Je vais donner un exemple. J'ai beaucoup aimé le premier livre que j'ai lu, de Naguib Mahfouz, écrivain égyptien que vous connaissez, traduit chez Sindbad. Lattès a publié un autre livre de cet auteur, *Impasse des Deux-Palais*, que j'ai ouvert avec une envie de me régaler, comme on dit dans la région... Or je ne me suis pas du tout régalé, et surtout, j'ai été frappé de la différence d'écriture, comme s'il lui était arrivé une maladie qui n'a de nom en aucune langue. Alors que dans le premier livre, lu avec délices, il y avait une vivacité, un entrain patent, dans le second, le style avait subi une métamorphose étrange.

Là, je me pose la question : Qui juge ? Personnellement, j'ignore lequel de ces traducteurs a tort, je ne connais pas l'écriture de Mahfouz, je ne sais pas si on peut le comparer à Alexandre Dumas ou à un écrivain plus abstrait.



Il est certain qu'on s'habitue à un style. En tant que jeune lecteur, je n'ai connu de la littérature américaine que la littérature Coindreau, et le Kafka de Vialatte ou celui de Marthe Robert, un peu plus tard, me sont plus familiers que les plus récents. C'est peut-être là une maladie de lecteur. On s'habitue finalement au tissu créé par un traducteur, et c'est loin d'être désagréable !

Autre exemple. J'ai lu un livre de Caproni, traduit par Bernard Simeone. En le lisant, je me suis dit — sans savoir un mot d'italien — que c'était un livre admirablement traduit, parce que je suppose *a priori* que Caproni est un grand écrivain. Il y a quelque chose dans ce texte qui me permet de penser qu'en effet ce n'est pas un texte français, qu'un Français n'aurait pas écrit de la sorte — et pour moi c'est le comble de la perfection.

Je voudrais ajouter un mot. Je ne comprends pas pourquoi les traducteurs ne sont pas arrivés à obtenir ce qu'obtiennent les scénaristes... Quand un producteur passe une commande à un scénariste, celui-ci doit donner un synopsis et touche une avance, sauf en cas de faillite, que le film se fasse ou non. Si le film se fait, il touche le solde. Je ne vois pas pourquoi les traducteurs n'exigeraient pas toujours d'être payés en deux temps, un premier temps à la commande et un deuxième temps quand la traduction est acceptée.

TONY CARTANO

Je savais bien en venant ici que je me trouverais dans une assemblée qui aurait tendance à tenir des propos un peu corporatistes. Pierre Dumayet lui-même vient d'apporter de l'eau au moulin de cette tendance.

La question des critères de jugement est, je crois, la question clef de ce débat, et je pense que personne ne peut y apporter de réponse satisfaisante. Il y a un relativisme total qui permet toutes les facilités, toutes les complaisances; des traductions qui sont à mon avis (et cela n'engage que moi) très mauvaises sont considérées par certains critiques comme géniales. Comment s'y retrouver ?

Je voudrais évoquer le problème des éditeurs. Face à cette assemblée qui regroupe nombre de traducteurs de très grande qualité, je vais peut-être tenir des propos qui vont choquer. Je voudrais dire tout de suite que le problème quotidien des éditeurs, ce ne sont pas les bonnes traductions, même si avec le traducteur nous allons pinailler, excusez le terme, sur un adjectif, un adverbe, une virgule. Mais cela ne va jamais très loin; c'est une relation tout à fait normale entre deux personnes face à un texte et qui n'entraîne pas de complications.

Le problème auquel nous sommes confrontés quotidiennement en tant qu'éditeurs, ce sont les traductions impubliables. Qu'est-ce qu'une traduction impubliable ? Encore une fois, il y a une relativité des critères. Alors, quel est le critère premier, le critère fondamental pour l'éditeur ? C'est qu'un texte soit écrit en français. Et c'est là que se posent tous les grands pro-

blèmes théoriques que vous avez évoqués à de multiples reprises : ethnocentrisme, littéralité, etc.

Quand je dis « écrit en français », c'est tout simplement qu'il n'existe pas de langue intermédiaire, de *pidgin* qui ne serait ni la langue d'origine ni la langue d'arrivée. J'estime qu'il y a toujours dans la langue d'arrivée un équivalent de ce qui est exprimé dans la langue de départ, bien entendu grâce à toute l'invention, tout le talent, tout le génie du traducteur... Si la stylistique comparée existe, cela prouve bien que se pose constamment le problème du redressement à opérer pour passer d'une langue à une autre.

Lorsque le texte original est d'une parfaite clarté, d'une évidence totale, il n'y a absolument aucune raison pour que le texte d'arrivée devienne soudainement obscur. Certains éditeurs ont peut-être tort de confier des traductions difficiles sans même vérifier par un essai que le traducteur, par exemple imposé par l'auteur, par l'agent ou quelque autre intervention, était à la hauteur de la tâche.

Il m'est arrivé en tant qu'éditeur d'avoir acquis les droits d'un ouvrage dont l'auteur a voulu imposer un traducteur de son choix, alors que des extraits traduits en revue par ce traducteur m'avaient littéralement consterné. J'ai exprimé mes réticences à l'auteur, qui m'a rétorqué que ce traducteur était en complète symbiose avec son oeuvre et sa sensibilité. J'ai donc demandé un essai, qui m'a conforté dans mon impression première. Effectivement, le texte de cet auteur est difficile, avec une syntaxe complexe, des phrases longues, des incises, des parenthèses... Mais il faut à tout prix trouver en français l'équivalent de ce que la langue de départ nous propose !

*(Tony Cartano donne un certain nombre d'exemples, ce qui entraîne de vives réactions dans l'assistance.)*

JEAN-PIERRE SALGAS

Personnellement, je vous reprocherai d'avoir une conception un peu trop didactique de la littérature et de vouloir à tout prix corriger des fautes, avec la vision sous-jacente que la littérature, c'est ce qui est bien écrit — sous-entendu : « correctement écrit ».

Mé semble contestable le fait que vous disiez, dans une formule qui mérite discussion, même si je suis d'accord avec une de ses acceptions possibles : « Il n'y a pas de langue intermédiaire ! » A la limite, je défendrai l'idée qu'il y a au contraire des langues intermédiaires. Je suis d'accord avec Dumayet quand il disait : « On ne lit pas différemment un livre étranger d'un livre français. » C'est l'évidence. Mais, malgré tout, on attend que quelque chose se laisse entendre de l'imaginaire de l'auteur traduit. Cet imaginaire, c'est aussi de la langue.

BERNARD GÉNIÈS

Je voudrais répondre à la question posée : Qui juge ? C'est le lecteur. Et comment juge-t-on quand on lit par exemple une traduction d'une langue rare comme l'islandais, qu'on soit

critique, éditeur, ou lecteur ? On ne peut juger ce texte que d'après une impression générale — et Tony Cartano l'a dit : ce qui est essentiel, c'est la langue d'arrivée. De toute façon, ce n'est pas le traducteur qu'il faut juger, c'est la traduction. Certains peuvent réussir des traductions et ensuite échouer pour d'autres livres, faute d'être bien entrés dans le texte. Actuellement, le jugement des critiques n'est pas assez fondé sur la confrontation du texte traduit avec l'original. En d'autres termes, la traduction proprement dite n'est pas considérée comme un élément déterminant de l'approche d'un texte. Et l'on voit paraître aujourd'hui en France des traductions qui n'ont même pas été relues par l'éditeur !

Je pense aussi qu'on demande parfois au traducteur d'être un personnage doué de pouvoirs surnaturels ! Il ne faut pas oublier le rôle et la responsabilité de l'éditeur.

GILLES BARBEDETTE

Il est assez difficile de juger quand on a plusieurs activités, quand on est à la fois, ce qui est mon cas, traducteur, écrivain, critique et éditeur. En tant que critique, jamais je ne me permettrai, même si une oeuvre me plaît profondément, de parler de livres écrits dans des langues que je ne maîtrise pas.

D'autre part, s'il s'agit d'un grand auteur, je resterai toujours prudent, ce qui n'empêche pas d'être exigeant. Et je le suis, comme traducteur, pour mes propres traductions, que je fais toujours relire par des gens que j'estime compétents bien avant de les donner à l'éditeur. Et quand je me suis trouvé être l'éditeur — ce qui m'est arrivé pour un livre de Nabokov, *L'Enchanteur* — j'ai mis une note au début du livre pour dire qu'il avait été relu par trois personnes. L'affaire est d'autant plus compliquée qu'il s'agit d'un cas assez unique dans l'histoire littéraire, puisque la moitié de l'oeuvre de Nabokov est écrite en russe et l'autre moitié en anglais. A partir du moment où il s'est mis à écrire en anglais, il a décidé que tous ses textes, y compris ceux qui avaient été écrits en russe, devaient être traduits à partir de leur version anglaise. A ma connaissance, il n'y a pas beaucoup d'écrivains dans le patrimoine mondial qui se sont offert ce luxe, sauf Mishima qui a exigé que certaines traductions soient faites à partir de l'anglais et non pas du japonais. Mais le cas n'est pas le même, parce que Mishima n'écrivait pas en anglais, alors que Nabokov écrivait en anglais et que tous ses textes russes ont été traduits en anglais par son fils et par lui, chaperonnés par son épouse, Vera Nabokov.

Quant à *L'Enchanteur*, ce texte a connu trois ou quatre rééditions. Les gens qui ont acheté la quatrième, s'ils l'ont comparée à la première, ont pu observer de petits changements, parce que j'ai fait des corrections d'imprimerie, supprimé des coquilles et rectifié quelques erreurs qui m'avaient été signalées.

Il est amusant de constater à ce propos que les critiques qui ont salué cette traduction ne connaissaient ni le texte anglais, ni la version russe, puisque la traduction française les a pré-

cédés. Souvent, quand on parle de bonnes traductions, on parle en fait de très bons textes...

J'ai parlé de compétence. En tant qu'éditeur, je n'ai qu'une compétence : le domaine anglais ou anglo-américain. Pour les autres langues, je suis un peu réduit, il est vrai, à faire comme Tony Cartano, à juger le texte d'arrivée en français, à l'amender et à en faire disparaître les détails aberrants. Dans ce cas, le rôle de l'éditeur est de bien choisir ses traducteurs. Ceux que je choisis, je leur fais confiance. Il est vrai que je ne m'engagerai jamais sans savoir qui ils sont. Je crois que la traduction — c'est votre intérêt et c'est notre intérêt à tous — doit être un domaine d'excellence. Il faut vraiment être vigilants.

Dans le domaine de ma compétence, que se passe-t-il quand je vois arriver une traduction ? Je regarde le texte de départ. Cela, c'est un contrat jamais écrit. Personnellement, jamais je ne travaillerai avec un traducteur qui me dirait : « Je vous donne un texte fini, n'y touchez pas ! » Si je n'ai pas le droit de faire deux ou trois remarques ou de poser des questions, j'estime que je ne sers plus à rien ! Dans ce cas, autant faire autre chose !

Je voudrais recommander à ce propos un livre que je ne peux pas éditer moi-même : *The Geography of the Imagination*, de Guy Davenport, qui est un critique américain extraordinaire. Ce livre est un essai amusant sur la traduction, il concerne *L'Odyssée* en anglais, il conte toute l'histoire des traductions depuis le xvii<sup>e</sup> siècle.

Je ne crois pas qu'un débat théorique sur la traduction puisse déboucher sur une conclusion réelle, car c'est une pratique avant d'être une théorie; les langues ont bien du mal (c'est pour cela qu'elles existent) à passer de l'une à l'autre, les langues se protègent, se détestent, elles ne s'aiment que très rarement, et les conflits passionnels qu'elles soulèvent rendent toute traduction difficile.

J'ai commencé avec Nabokov; je terminerai avec lui. Nous préparons, avec Maurice Couturier et Georges Nivat, l'édition d'un volume de Nabokov dans la Pléiade. Cela va être réjouissant : j'invite tous ceux qui ont lu Nabokov en français, en anglais ou en russe, à le lire lorsqu'il traduit lui-même en russe certains textes qu'il avait écrits en anglais; le résultat est complètement différent. Voilà quelqu'un qui a professé jusqu'à l'extrême et presque au grotesque, avec une certaine malice, la théorie de la littéralité, et qui, pour sa traduction en anglais d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, s'est querellé avec Edmund Wilson, le grand écrivain et critique américain. La littéralité qu'il a imposée à Pouchkine, il ne s'est pas autorisé à l'adopter pour lui-même. Quelqu'un comme Nabokov, qui a réfléchi à la traduction, pour qui la langue a été une espèce de combat permanent, n'a donc jamais trouvé de solution, et pourtant c'est quelqu'un qui à l'évidence connaissait toutes les ressources des langues en présence.

Je pense donc que si traducteurs, éditeurs et critiques s'enferment dans des critères uniquement théoriques sur la traduction, ils finiront par devenir de merveilleux petits per-

sonnages romanesques, comme Nabokov en a inventé, tels le petit professeur Pnine, ou ce commentateur un peu ridicule de Charles Kinbote, dont l'activité consiste à forger des commentaires à l'infini, et à délirer, purement et simplement, sur des textes qui deviennent vraiment imaginaires.

PIERRE DUMAYET

Tous ceux qui, comme moi, parlent très incorrectement les autres langues, envient énormément votre savoir et surtout votre contact personnel avec les oeuvres originales. Mais si la traduction paraît toujours être une chose allant de soi, puisque Tolstoï ou Shakespeare semblent être naturellement traduisibles en français, malheureusement, il est rare que des notes en fin de volume évoquent la moindre difficulté spécifique de traduction. Ne pourrait-on envisager que figure quelque part le journal de la traduction d'une oeuvre importante ? On aurait ainsi l'impression à la fois de participer au travail du traducteur et de mieux approcher l'oeuvre traduite, car nous sommes tout à fait incapables même de deviner ces difficultés; or, chaque langue a ses « rochers », ses écueils; il suffit de lire les traductions de Shakespeare pour s'en apercevoir. Je ne fais pas cette suggestion pour vous faire plaisir, mais plutôt pour me faire plaisir et faire plaisir aux gens qui sont infirmes quant aux langues. Il serait souhaitable de créer par exemple une revue où nous pourrions trouver, nous, pauvres infirmes, le « journal de traduction » d'un livre important.

JEAN-PIERRE SALGAS

Quand, tout à l'heure, renversant la formule utilisée par Tony Cartano, j'ai déclaré qu'il y avait une langue intermédiaire, ce n'était pas du tout pour défendre le charabia de certains livres, c'était pour dire qu'un écrivain a toujours sa langue propre. Il y a deux types de grands écrivains : ceux qui exploitent jusqu'au bout les ressources d'une langue et ceux qui les transgressent. Je ne pense pas que Shakespeare ou Faulkner aient écrit un anglais qui était exactement celui de leurs contemporains.

Je voudrais verser une pièce au dossier, un texte d'Italo Calvino qui est une réflexion sur le rôle de la critique par rapport au traducteur, texte qui a été publié il y a quelques années dans une revue italienne, *Paragone*. Italo Calvino, qui était l'auteur que vous savez, et qui parle ici en tant que directeur littéraire chez Einaudi, répond à une critique du livre de Forster, *A Passage to India*, traduit en italien, et explique à cette occasion quel doit être le rôle du critique — on pourrait dire tout aussi bien de l'éditeur — puisque l'éditeur est le premier critique, le premier à lire le texte traduit :

« Il est plus important que jamais que la presse périodique et les revues littéraires jugent de la qualité des traductions. Mais si la critique prend l'habitude de saper une traduction sans observer comment les problèmes posés par les passages les plus difficiles et les particularités du style ont été résolus,

sans se demander s'il y avait d'autres solutions et lesquelles, mieux vaut alors qu'elle ne s'occupe de rien. (...)

« L'enquête critique sur une traduction doit être menée suivant une méthode et sonder des échantillons assez longs et probants pour fonder une comparaison décisive. C'est d'ailleurs un exercice que je voudrais recommander non seulement aux critiques, mais à tout bon lecteur : comme chacun sait, on ne *lit* réellement un auteur qu'en le traduisant ou en comparant des traductions en diverses langues. (Une autre excellente méthode pour juger est la mise en regard de trois textes : original, traduction italienne et traduction dans une autre langue...) »

Ce texte me semble intéressant parce que Calvino insiste sur l'idée qu'on peut juger une traduction selon des critères précis et il développe ensuite sa réponse détaillée aux critiques qui lui avaient été adressées directement en tant qu'éditeur.

Je retiendrai d'abord l'idée que la critique d'un livre traduit n'est pas une affaire subjective; et ensuite, qu'il est très important, même s'il s'agit toujours de juger un texte d'arrivée, que les critiques s'intéressent de plus près à la traduction en soi par rapport à l'original.

FRANÇOISE CARTANO

Le débat est maintenant ouvert.

## DÉBAT

LAURAND KOVACS

J'écris des notes dans la NRF, la plupart du temps sur des livres traduits. Il est évident que je ne connais pas toutes les langues dans lesquelles les originaux sont écrits. Ce que je peux faire, quand j'ai lu une traduction, c'est parler du résultat en français (en cela je rejoins Tony Cartano). J'ajouterai que, lorsqu'on me demande un article, on me précise le plus souvent le nombre de feuillets à ne pas dépasser. Lorsqu'on les a consacrés au livre lui-même et à dire ce que l'on a aimé ou non dans ce livre, il reste bien peu de place pour parler du travail du traducteur. Il faudrait que s'instaure un dialogue plus fréquent entre le traducteur et le critique; peut-être cela autoriserait-il un débat beaucoup moins passionné que celui d'aujourd'hui, où il n'est pas possible de dénoncer telle faute évidente sans voir aussitôt la salle se soulever d'horreur.

Je voudrais également parler de l'éditeur. L'éditeur est peut-être le premier en cause, car le budget de la traduction, je le sais, est la part la plus minime de la fabrication d'un livre. Il est évident que si l'éditeur ne s'est pas suffisamment engagé sur le plan financier vis-à-vis du traducteur, il ne peut pas s'arroger le pouvoir de dire à celui-ci qu'il rémunère si mal : « Votre travail est mauvais » ou : « Votre travail pourrait être amélioré, voulez-vous le refaire ? » S'il ne le rétribue pas assez, si le traducteur a du mal à vivre de ce que rapportent ses travaux,

je ne vois pas au nom de quoi l'éditeur pourrait exiger de lui quoi que ce soit.

PHILIPPE CARDINAL

Je voudrais donner un exemple des dilemmes de la critique en revenant sur un point qui a été évoqué par Pierre Dumayet quand il a parlé de Naguib Mahfouz. Etant traducteur de l'arabe et parfois également critique, et ayant rendu compte longuement dans *Liberation* du second des deux livres cités, je dois dire que, moi aussi, j'apprécie beaucoup plus la traduction du premier livre, *Passage des miracles*, que celle d'*Impasse des Deux-Palais*. La publication de ce dernier livre en français était néanmoins très importante, car c'est un texte fondateur du roman arabe contemporain. Il me semblait utile que le public lût ce livre. Comme ma critique était très circonstanciée, que je laissais entendre que je connaissais la langue de départ, il fallait que je parle de la traduction et j'ai limité mes critiques afin de ne pas éloigner le public d'un livre que je voulais au contraire l'encourager à lire. Je voulais dire simplement comment j'ai agi et comment j'ai été conduit à être presque malhonnête.

PIERRE DUMAYET

Il faut être malhonnête de temps en temps, je crois.

ANNE WADE MINKOWSKI

J'ai traduit, en collaboration avec Bassam Tahhan et avec l'aide de l'auteur lui-même, en l'occurrence Adonis, une série de conférences au Collège de France. Ces textes n'avaient pas encore été publiés dans leur version originale. Très souvent, nous avons proposé à Adonis certaines modifications; d'autres fois, c'était lui qui voulait introduire des changements. Nous lui avons demandé de bien vouloir harmoniser le texte arabe, car s'il l'avait laissé en l'état, nous aurions eu l'air de ne pas l'avoir compris.

Je voudrais demander à Gilles Barbedette si, de la même façon, Nabokov n'a pas changé son texte en cours de route, lors du passage du russe à l'anglais ?

GILLES BARBEDETTE

Hélas, pour le dernier texte inédit qui a paru, il n'était pas là pour introduire une correction d'auteur s'il l'eût souhaité. Mais je sais que, pour presque toutes les autres traductions françaises de ses oeuvres, il avait bondi, hurlé, crié. Certains traducteurs se sont vu imposer un nombre d'anglicismes que, pour ma part, je trouve parfois regrettables.

Pour *L'Enchanteur*, Véra Nabokov et Dimitri Nabokov, la veuve et le fils de l'écrivain, ont suivi de près tous les stades du travail de traduction. Véra Nabokov possède à mon avis une maîtrise du français qui lui confère une réelle autorité. Elle m'a autorisé dans certains cas à modifier le texte. Dans la postface

de *Lolita*, il y avait un verbe dont je ne sais pas s'il était du traducteur, de l'éditeur ou de l'auteur : « interrégir », qui ne figure dans aucun dictionnaire français.

GUY VERRET

Il me semble que la table ronde a abordé jusqu'ici des oeuvres romanesques modernes et je me demande si cela ne constitue pas une limitation des problèmes. Etant moi-même traducteur de russe (entre autres d'oeuvres critiques russes), j'observe que le traducteur doit surmonter plusieurs obstacles : l'espace, moins l'espace géographique que la différence de civilisation, le temps (quand nous traduisons des oeuvres du passé) et l'obstacle que constitue l'innovation. Dans le cas de Mikhaïl Bakhtine, que j'ai été un des premiers à traduire, j'ai dû résoudre des problèmes de vocabulaire et faire malgré moi oeuvre de pionnier.

J'aimerais poser la question : ne devons-nous pas garder à l'esprit que nous sommes en 1986, que nous nous adressons à des lecteurs de 1986 pour qui le français se définit par la totalité des textes qui leur sont accessibles ? Le traducteur n'est-il pas obligé de soumettre — je le dis avec horreur — le texte à un lit de Procuste qui l'empêche, s'il veut rester accessible à son lecteur, de dépasser certaines limites ?

Pierre Dumayet a nommé Tolstoï. Je suis frappé, lorsqu'il s'agit de classiques russes, de voir qu'une tradition de la traduction s'est établie, et que le lecteur, tout naturellement, a pris l'habitude d'un certain nombre d'expressions. Je prends un exemple qui peut paraître rudimentaire : quand vous lisez *Guerre et Paix*, vous allez aussitôt rencontrer Ivan Pétrovitch ; est-il vraiment indispensable dans une traduction du russe de garder ce qui me paraît, pour ma part, un exotisme ? En tant que traducteur éventuel, potentiel de *Guerre et Paix*, je serais tenté par exemple de garder simplement le prénom des personnages et de ne jamais employer cet usage proprement russe du prénom et du patronyme. Le puis-je ? Si je le fais, mon lecteur va m'accuser, va être surpris en tout cas, au nom d'une tradition qui, jusqu'à un certain point, pèse sur moi.

JEAN-PIERRE SALGAS

Cette présence des prénoms dans les romans russes n'appartient-elle pas au fait que l'on entend en français quelque chose, comme le rappelait Pierre Dumayet, qui vient d'une langue étrangère ? Est-ce que ce n'est pas une sorte de procédé grossier qui a d'abord cette fonction-là ?

GUY VERRET

Cela pose en fait un autre problème qui me semble encore plus vaste, et que j'appellerai le problème de l'exotisme. Ce problème va, me semble-t-il, se poser différemment pour un traducteur de l'anglais, de l'allemand, de l'italien, du russe, de l'arabe, du chinois ou de l'indonésien !



PIERRE DUMAYET

Ce que vous dites me semble cacher aussi une autre question : un livre du xix<sup>e</sup> doit-il être traduit en français du xix<sup>e</sup> ?

GUY VERRET

Il existe une différence fondamentale entre le texte original et la traduction actuelle. Si l'on découvre un auteur du xvii<sup>e</sup> siècle qui paraisse extrêmement intéressant pour le public d'aujourd'hui, étant donné l'évolution de nos goûts, dans la langue de quelle époque faudra-t-il le traduire ? Tel est le dilemme du traducteur. Je prendrai une image dans le domaine des antiquaires et des fabricants de meubles de style : est-ce qu'ils doivent faire du faux xii<sup>e</sup>, du faux xviii<sup>e</sup>, du faux xix<sup>e</sup> ? Pour ma part, je dirai que le débat reste ouvert et, jusqu'à présent, je ne suis pas convaincu qu'il vaille la peine dans les cas habituels d'obliger à la fois le traducteur et le lecteur à effectuer en somme la même opération de dépaysement. Tolstoï doit-il rester un auteur exotique après un siècle et plus de connaissance de son oeuvre par le public français ?

JACQUES THIÉRIOT

Hier, Jacques Roubaud a demandé à nos confrères étrangers ce qu'ils avaient traduit en dehors de Queneau et j'ai senti un mouvement admiratif dans la salle devant la cohérence, la continuité de leur oeuvre de traducteur. Je pense que nous, traducteurs français, devrions nous imposer cette même continuité et cohérence de notre travail. Je ne sais si l'heure est déjà aux motions et si l'on peut en présenter, mais j'en présente une aux éditeurs, qui pourrait entrer dans le Code des Usages. Que le directeur de collection soutienne auprès de l'éditeur la proposition suivante pour mieux faire connaître le traducteur, lui donner un peu plus d'épaisseur qu'un simple nom : ajouter, en dernière page de couverture et à la suite de la présentation de l'auteur, quelques lignes de présentation du traducteur. Ce serait montrer notre exigence vis-à-vis de nous-même et vis-à-vis de l'oeuvre (j'insiste sur le mot) de traducteur que nous construisons.

JEAN-JACQUES CELLY

Qui juge ? Je crois que c'est le traducteur. C'est le traducteur qui juge, qui choisit, qui a envie de traduire une oeuvre.

FRANÇOISE CARTANO

Pas toujours !

JEAN-JACQUES CELLY

Un traducteur à qui l'on propose telle ou telle oeuvre va accepter ou pas, c'est son problème; mais je veux dire que l'intermédiaire essentiel, c'est tout de même le traducteur, et un auteur étranger qui se sent sollicité par un traducteur connaît une grande émotion. Je renverrai à l'ouvrage de George Steiner, *Modern Verse and Translation*, où l'on peut lire une admirable

préface sur le possible ou l'impossible dans la traduction, et où il est dit tout simplement : sans le traducteur, nous vivrions dans les chapelles de silence; sans le traducteur, il n'y a pas de possibilité de communication des oeuvres importantes ou d'une moindre importance.

Pour répondre à Pierre Dumayet qui se plaignait qu'il n'existe pas de journal de traduction, je crois que le grand public ne se préoccupe guère des problèmes spécifiques de traduction et j'ai l'impression que si le livre était alourdi de notes ou d'un journal, l'éditeur serait effaré par le prix de revient. Peut-être faudrait-il concevoir un livret à part... Mais je termine en disant qu'il existe des collections universitaires, chez Aubier ou Garnier par exemple, qui comportent nombre de pages de notes.

PIERRE DUMAYET

Pas sur la traduction.

JEAN-JACQUES CELLY

Mais si ! Dans la traduction des poèmes de D. H. Lawrence, le traducteur, Jean-Jacques Mayoux, s'est longuement expliqué sur les difficultés qu'il a rencontrées. Et Jacques Brémond, l'éditeur qui publie ma traduction du poète américain Archibald Mac Leish, m'a demandé des notes de traduction que je n'ai pas voulues trop techniques. Il existe effectivement une certaine demande éditoriale et publique...

JACQUES THIÉRIOT

Dans la chaîne de ceux qui jugent, nous avons oublié quel'un, qui est important, c'est l'agent littéraire. Face à l'éditeur, qui ne connaît pas toujours la langue originale, l'agent littéraire apporte des opinions, des critiques plus ou moins complaisantes : de là viennent peut-être des engouements précipités.

TONY CARTANO

Je pense que les agents, si nous pesons le pour et le contre, ont globalement un effet positif sur la diffusion des oeuvres de langue étrangère. Vous êtes un spécialiste de la littérature brésilienne, que vous connaissez parfaitement, vous avez des oeuvres à défendre. Mais le risque existe que les éditeurs, pour toutes sortes de raisons, y compris économiques, réduisent le nombre de traductions. Il est vrai que les agents peuvent infléchir leur choix d'une manière discutable, mais il n'empêche qu'au total — c'est mon expérience — leur présence est un complément indispensable à la diffusion des livres.

MICHEL BIBARD

Je voudrais revenir sur la question des critères. Il me semble que nous avons vécu une période de formalisme quasi terroriste, où seuls comptaient l'écriture, le langage, le signifiant. Je connais des critiques qui soutiennent cette position. Selon ces critères, on aurait dû plus que jamais considérer en tant que texte celui

du traducteur. Cela aurait pu être la grande chance des traducteurs. Or, je ne vois pas que cela ait entraîné de conséquence pour eux. J'ai rarement vu un critique qui ait fondé sa critique uniquement sur la forme, sur ce qui était exprimé dans l'écriture du traducteur.

Au passage, une petite anecdote. *Le Canard enchaîné*, ayant rendu compte de manière très flatteuse de quelques traductions, dont la mienne, disait : « Magie (et j'ai eu peur qu'il dise "miracle") de la grande littérature, ces grandes oeuvres ont donné lieu à de puissantes traductions. » J'ai répondu avec une bise sur le bec, à la manière de Queneau, qu'on a beaucoup évoqué ici, et de sa charmante petite fille Zazie : « Magie mon cul ! Entre le texte et la traduction, il y a des traducteurs pour travailler ! »

LAURE BATAILLON

Je comprends et je partage le souci des éditeurs quand ils exigent du traducteur la maîtrise du français : je pense que nous ne travaillons jamais assez notre langue, la langue d'arrivée, et si je devais donner un conseil à des traducteurs débutants, ce serait de se livrer à cet exercice. Mais autant je comprends cela, autant je suis choquée qu'il n'y ait pas davantage de dialogue entre le directeur de collection et le traducteur avant la traduction de l'oeuvre, afin qu'ils s'entendent sur le style de l'auteur et la distance que celui-ci veut ou ne veut pas prendre par rapport à sa propre langue. Cela éviterait bien des malentendus par la suite. Je souhaite que ce dialogue s'instaure. Une autre question est celle que le traducteur se pose vis-à-vis de l'éditeur : sur quels critères engage-t-on le traducteur ? Vu du côté du traducteur, il semble malheureusement que la préférence de l'éditeur aille la plupart du temps au travail le moins onéreux, le plus vite fait... Et veille-t-il toujours à la correspondance qui doit exister entre le traducteur et l'oeuvre à traduire ? Je connais, par exemple, de remarquables traducteurs de poésie qui seraient tout à fait incapables de traduire des romans argotiques. Là aussi, des erreurs pourraient être évitées. Voici mes deux motions :

1 / Que ceux des éditeurs qui se plaignent régulièrement de ne pas trouver de bons traducteurs définissent clairement (comme d'autres ont su le faire) une politique d'emploi de traducteurs sérieux. Qu'ils sachent s'attacher, en leur consentant quelques avantages, les traducteurs dont ils sont contents, alors qu'il y a trop souvent une politique de « changement » systématique, destinée sans doute à décourager les revendications.

2 / Que le traducteur d'un ouvrage écrit en langue non classique, où l'auteur a voulu de grands « écarts de langage » (vocabulaire, syntaxe, rythmes), en *prévienn*e l'éditeur (ou le directeur de collection). Qu'il s'entende avec lui *avant* sur le respect qu'il convient d'apporter à ces écarts.

PIERRE BERNARD

Lorsque j'ai fondé les Editions Sindbad, il y a quinze ans, je savais naturellement que je m'adressais non seulement à une

civilisation qui ignorait une autre civilisation, mais que j'aurais constamment affaire à des traducteurs. Ce qui m'étonne parfois, c'est qu'il y ait tant d'incompréhension entre les éditeurs et les traducteurs. Je crois que tout le monde est dans la même barque. Je ne vois pas très bien comment on pourrait séparer des gens — auteur, traducteur, éditeur, typographe — qui sont faits pour travailler ensemble et s'entendre. Je crois qu'il y a une possibilité de s'entendre : c'est de travailler dans la clarté. Gilles Barbedette a très bien énoncé un des postulats de cette clarté : on ne peut pas s'adresser à des traducteurs si on n'a pas le sentiment à l'avance qu'ils sont compétents pour traduire tel ou tel type d'oeuvre, si on n'a pas auparavant parlé longtemps avec eux et si on ne s'est pas mis d'accord sur un minimum de choses concernant cette traduction, sans quoi l'on s'expose à des revers.

Je crois qu'il faut absolument que les traducteurs et les éditeurs partagent des objectifs précis. Chaque traducteur ne peut pas traduire tout admirablement. Pour en revenir au traducteur qui avait traduit Mahfouz, je lui avais proposé de traduire un très beau roman d'un auteur soudanais, Tayeb Salih, et il m'en avait donné une traduction impubliable, très professorale, et où toute l'atmosphère mystique, soufie, paysanne du livre disparaissait. J'avais beaucoup entendu parler de ce livre par des gens comme André Miguel et des écrivains en Orient. Je savais que l'original était un texte fort. J'ai attendu des années et, en fin de compte, ce livre a été traduit admirablement et publié.

La même chose s'est passée pour Adonis dont j'ai annoncé un recueil dès 1968. Il a fallu quatre traductions, deux refusées par Adonis, deux que j'ai refusées moi-même, avant qu'Anne Wade Minkowski ne nous donne la traduction que vous connaissez. Tout s'est discuté entre l'éditeur et l'auteur. Il y a certes des difficultés d'appréciation, mais il peut y avoir une entente à un très haut niveau littéraire. La traduction et l'édition procèdent de l'affinité et de l'amitié. Autrement, il n'y a pas de collaboration possible.

Enfin, pourquoi ne pas demander au traducteur un essai ? Vingt-cinq pages prises au coeur d'un livre, ou même cinq ou six pages qui reflètent la façon de voir du traducteur, sa façon de comprendre l'oeuvre, de la replacer dans sa littérature d'origine. Quand on est en possession de ces documents et après de longues conversations avec les traducteurs, on peut s'engager sans crainte.

FRANÇOISE CARTANO

Traducteurs, nous sommes ravis d'entendre ce genre de propos dans la bouche d'un éditeur. Mais si un certain nombre d'éditeurs — ceux avec qui nous travaillons du reste le plus souvent — tiennent des discours semblables, les mêmes éditeurs refusent en général que les contrats soient établis par les deux parties; tous les contrats qui circulent sont des contrats rédigés par les éditeurs. Il n'a jamais été possible d'établir un modèle de contrat qui concrétise un accord entre les deux parties. Je ne parle même pas du tarif — c'est un gros mot dont on ne doit

jamais parler. Ni même du Code des Usages, pour lequel il a fallu ramer ! Vous parliez de barque, dans cette barque-là on a ramé, et sérieusement, pendant un an pour obtenir ce Code dont on nous dit à présent que c'est un document intéressant, mais qu'on ne peut pas l'appliquer dans l'immédiat, alors qu'il est signé depuis trois ans ! Si dans les rapports de personne à personne, on arrive très souvent à s'entendre, je continue à ne pas comprendre, et je crois que je refuserai de comprendre encore longtemps, pourquoi cette merveilleuse entente, cette volonté de ramer tous ensemble dans la barque de la littérature, ne peut pas se concrétiser par une négociation correcte et équitable pour tout le monde !

HUBERT NYSSSEN

Vouloir faire à tout prix des éditeurs — sous prétexte qu'il y a des cas difficiles — des boucs émissaires, cela présente un danger énorme. Et vous risquez de dégoûter sérieusement ceux d'entre eux qui ont essayé de témoigner de leur intérêt pour les traducteurs, d'ouvrir leurs collections aux traducteurs, et qui sont allés même beaucoup plus loin que ce que vous demandez, c'est-à-dire qui, au lieu de vous traiter en « fournisseurs », vous demandent de découvrir des oeuvres et vous accordent de traduire celles que vous aimez particulièrement.

Je soulignerai l'intérêt de ce qu'a dit Pierre Bernard, qui est plus qu'une suggestion, parce que cela se produit bien plus souvent qu'on ne le dit et l'imagine : l'essai. Beaucoup de traductions sont soumises au Centre national des Lettres pour avoir des aides. Pour soumettre un dossier au CNL, il faut donner trente à quarante pages. Pourquoi la discussion ne s'engage-t-elle pas alors entre le traducteur et l'éditeur, et ne peut-on régler les problèmes à ce stade ?

Enfin, je voudrais dire que le traducteur souffre très souvent du même mal que les auteurs : une certaine myopie, sitôt le texte terminé. Un traducteur, comme un auteur, quand il a fini un texte et se relit, relit ce qu'il croit avoir écrit et non pas ce qu'il a écrit réellement. Et le rôle de l'éditeur est précisément d'apporter un autre regard sur la traduction. Cela dit, pour l'amour du Ciel, qu'entre traducteurs, éditeurs et auteurs on emploie les techniques douces et pas les grosses machines de l'industrie lourde !

FRANÇOISE CARTANO

Je ne crois pas qu'un contrat soit une mitrailleuse ou une guillotine !

TONY CARTANO

Je suis content qu'Hubert Nyssen ait tenu des propos semblables aux miens, même si dans la forme ils étaient différents. Il n'a pas pris les risques que j'ai courus en donnant un certain nombre d'exemples, mais il a dit la même chose. Je suis tout à fait d'accord aussi avec ce qu'a dit Laure Bataillon, mais je voudrais simplement faire une remarque. Il n'y a pas assez de bons tra-

ducteurs pour le nombre de livres que l'ensemble des éditeurs doit faire traduire. Une autre remarque que je voudrais ajouter, c'est que très souvent les grands traducteurs refusent (peut-être ont-ils raison) de traduire des textes qu'ils jugent indignes d'eux, ce qui conduit automatiquement les éditeurs à les confier à des traducteurs d'un niveau considéré comme plus bas. Donc, c'est la quadrature du cercle et tout le monde fonctionne dans cette espèce de bricolage permanent.

LAURE BATAILLON

Qu'il n'y ait pas de problème avec les traducteurs consciencieux, j'en suis sûre. Mais je peux dire qu'en fin de carrière, après une soixantaine d'oeuvres traduites — et c'est un problème grave qui demeure — je gagne à peu près l'équivalent du SMIC !

GILLES BARBEDETTE

Le problème n'est-il pas le même pour les auteurs, pour les écrivains ? Connaissez-vous beaucoup d'écrivains français qui gagnent leur vie ? J'en connais très peu. Tous les éditeurs français, absolument tous, du plus petit au plus grand, sont assez féodaux, assez en retard sur les réalités du temps, mais je crois que les choses vont changer progressivement, que peut-être les traducteurs auront beaucoup contribué, grâce aux associations qu'ils auront fondées, à faire en sorte que les écrivains qui proposent des textes à des éditeurs manifestent des exigences vis-à-vis d'eux. J'ai tendance à penser que certains pays anglo-saxons, l'Angleterre notamment, sont plus civilisés que nous; tout écrivain anglais, par exemple, a un agent littéraire. Je n'en connais pas, ou très peu, qui confient à leur éditeur le soin de les protéger, de garder la propriété de leurs livres, etc. Je crois que les écrivains français — il faut en tout cas les y encourager - en viendront à une telle situation. Pourquoi pas les traducteurs, s'ils pensent être auteurs ? Certainement, cette situation amènera les éditeurs français à modifier leurs rapports avec les écrivains. Peut-être publieront-ils moins de livres mais s'engageront-ils davantage sur les livres qu'ils publieront et se conduiront-ils mieux à l'égard des écrivains. En tout cas, je le souhaite, parce que effectivement, dans l'édition française, plus l'éditeur est grand, plus il a tendance à ressembler à une espèce de supermarché du livre... Le système est très hypocrite. On sait qu'on va gagner de l'argent sur quinze écrivains et que trois cents autres n'en rapporteront pas, mais il faut malgré tout les publier, pour être une grande maison... Il est vain d'accuser l'éditeur, c'est une spécialité bien française que de se quereller à l'infini et de polémiquer. Mais que les choses changent concrètement, que les gens prennent en main leur destin !

FRANÇOISE WUILMART

Les éditeurs sont-ils toujours vraiment compétents pour juger des traductions ? Je traduis une oeuvre d'un philosophe allemand, Ernst Bloch. Seuls des philosophes sont capables d'en juger. Je voudrais évoquer aussi mon dilemme. Cette tra-

duction est considérée comme extrêmement difficile. Or, je gagne 50 F par page. En outre, je perds au change, étant belge. Au départ, j'ai été sans doute naïve. Mais je dois dire qu'alors il n'était pas autant question de notre statut et que notre activité n'était pas encore suffisamment mise en valeur. Et puis je tenais à traduire Ernst Bloch. Devais-je faire ce sacrifice ?

ANNY AMBERNI

On conçoit que le directeur de collection suggère autant qu'il le voudra (le traducteur lui en sera même reconnaissant), mais qu'il ne s'arroge pas le droit de corriger le texte dans le dos du traducteur. Car, au bout du compte, c'est celui-ci qui est responsable de son texte devant le public (pour les grands écrivains étrangers, on lui demande souvent des comptes). Et comment le traducteur pourrait-il assumer des choses qu'il n'a pas écrites, des coupures qu'il n'a pas faites ?

ANNE-MARIE DORIAN

Je représente ici la revue *Contrastes*. Nous serions très heureux de publier ce que Pierre Dumayet a nommé le journal du traducteur, ou plutôt de la traduction. Si des traducteurs voulaient bien nous envoyer des articles, ou des écrits concernant la manière dont ils travaillent, les difficultés qu'ils ont rencontrées, les solutions qu'ils préconisent, nous les lirions volontiers.

BERNARD GÉNIÈS

On a beaucoup parlé du rapport traducteur-éditeur, mais j'ai le sentiment que les critiques ont été singulièrement absents de ce débat, sans savoir ce que cela signifie.

LAURAND KOVACS

Je ne pense pas que les critiques soient seulement absents de la salle : ils sont absents du siècle. J'en veux pour preuve des oeuvres traduites et publiées dans les années trente, qui sont bourrées de fautes, de fautes grossières, inimaginables, et qui ont été récemment rééditées sans qu'une seule virgule ait été changée. Cinquante ans d'existence d'un mauvais texte n'ont pas suffi pour que la critique puisse le faire déchirer.

FRANÇOISE CARTANO

Il est difficile de conclure ce débat qui reste ouvert, ce qui était prévisible et prévu. Nous le poursuivrons dans les différents lieux où nous nous rencontrons, et plus particulièrement ici l'année prochaine.

Sans vouloir réconcilier tout le monde, je vous livre simplement ce passage du dernier livre de Pierre Dumayet, *Narcisse*, aux Editions Talus d'approche :

« Lorsqu'il entend parler une langue étrangère, le malaise qu'il éprouve n'est pas naturel. C'est comme une révélation et la preuve qu'il y a des endroits où il est interdit d'aller. Au fond, il ne croit pas qu'on puisse apprendre à parler comme ces gens-là. Il se tourne avec tendresse vers sa langue maternelle,

mais pour l'interroger, pour lui faire avouer l'essentiel, ce qu'elle cache, ce qu'elle recèle.

« Que pourrait-elle cacher ? Quelques choses indispensables à notre calme ? Il aimerait comprendre entièrement ce qu'il dit, par exemple. Aussi démonte-t-il les phrases les plus simples, quitte à se trouver ensuite dans l'incapacité de les comprendre.

Cette fenêtre donne sur la rue.

Donne sur. Donner sur. Donner sur ?

« Pour en sortir, il se tourne vers l'anglais. Déception : La fenêtre donne sur la cour — The window looks on the yard. Cette porte donne sur le jardin — This door leads into out the garden. Le soleil donne dans la chambre — The sun is shining into the room.

« Quelle différence ! mais que signifie-t-elle ?

« Il a l'impression qu'en creusant quelque part — dans Saint-Simon ou peut-être encore plus loin — on attraperait une réponse. On saurait alors ce qu'on dit en plus de ce qu'on dit.

« C'est ce surplus qui est l'héritage — "Donner sur" est superbe. Donner est mieux que prêter, incite à remercier les portes et les fenêtres. Donner est définitif. Maternel pour tous, l'obscur hérité le fascine. »





## PRIX ATLAS JUNIOR

Le cru 1986 du Prix ATLAS Junior de la traduction littéraire, décerné pour la troisième fois, présente deux particularités. La première est sa double décentralisation : conçu à Paris, il a été décerné en Arles, après avoir été organisé à Bordeaux et géré par des traducteurs demeurant dans le Sud-Ouest.

La deuxième particularité est le nouveau mode de compétition. Celle-ci ne s'est pas déroulée en milieu scolaire mais, si l'on peut dire, à l'air libre : les candidats n'ont pas concouru anonymement, ils ont disposé d'un délai pour élaborer leur traduction et de la possibilité de consulter pour résoudre leurs difficultés. En somme, nous les avons rapprochés de nos propres conditions de travail.

En contrepartie de ces conditions nouvelles, nous avons choisi de proposer des textes constituant une unité, donc souvent plus longs et présentant chacun une difficulté de traduction particulière : une nouvelle de Franz Boeni pour l'allemand, une chronique d'Alex Hamilton pour l'anglais, une nouvelle de Daniel Moyano pour l'espagnol et un poème de Primo Levi pour l'italien.

Gabrielle Merchez, Sara Bonnardel et Maurice Darmon ont choisi les textes et apprécié le travail des candidats.

Dans les quatre langues, sept prix ont été attribués. Ils récompensent l'aptitude des lauréats à affronter et à surmonter les obstacles *littéraires* des textes qui leur ont été proposés. Les premier et deuxième prix ont satisfait, à des niveaux différents, à ces exigences. D'autres candidats nous ont paru mériter un prix d'encouragement. Les lauréats dont les noms suivent ont reçu des bons d'une valeur de 500, 400 et 300 F, pour l'achat de livres traduits, dans les librairies d'Arles.

CLAIRE CAYRON

### *Italien*

1<sup>er</sup> prix : SANDRINE DALLIAS (lycée Montmajour).

2<sup>e</sup> prix : DAVID GUISE (lycée Pasquet).

Prix d'encouragement : FLORENCE OLIVIERI (lycée Montmajour).

### *Espagnol*

1<sup>er</sup> prix : SANDRINE MICHELNICKY (lycée Montmajour).

Prix d'encouragement : DAVID AYALA (lycée Montmajour).

### *Allemand*

1<sup>er</sup> prix : VALÉRIE ESCHBACH (lycée Montmajour).

### *Anglais*

2<sup>e</sup> prix : CLAIRE LAVIELLE (lycée Montmajour).

## INTERVENANTS

### ADONIS

Poète, essayiste, professeur de littérature arabe à l'Université libanaise de Beyrouth.

A publié plusieurs recueils de poésie et des ouvrages de critique littéraire et de poétique. Ont été traduits en français : *Chants de Mihyar le Damasène, Tombeau pour New York* (Sindbad, trad. par A. Wade Minkowski); *Le Livre de la Migration* (Luneau-Ascot, trad. par M. Faideau); *Introduction à la Poétique arabe* (Sindbad, trad. par Bassam Tahhan et A. Wade Minkowski).

A enseigné aux Etats-Unis et comme professeur associé à l'Université Paris III.

Le Grand Prix international de Poésie de Liège lui a été attribué cette année.

A traduit en arabe notamment : Georges Schehadé, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy.

### GILLES BARBEDETTE

Ecrivain, traducteur d'anglais, critique à La *Quinzaine Littéraire* et au *Magazine Littéraire*.

Directeur d'une collection étrangère. A édité Pasolini, Svevo, Saba, Grace Paley, Isherwood, Doderer, pour citer quelques auteurs.

A traduit Isherwood, Eva Figes, James Purdy, Nabokov, Edmund White.

Auteur d'un roman : *Le Métromane* (Flammarion, 1985), il est responsable de l'édition, dans la Pléiade, des oeuvres complètes de Vladimir Nabokov.

### LAURE BATAILLON

Présidente d'Anas.

Promotrice de la littérature latino-américaine en France.

A traduit notamment l'oeuvre de Julio Cortazar et de Juan José Saer, et aussi Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernandez, Manuel Puig, Arnaldo Calveyra. Une soixantaine d'ouvrages en tout.

### ALBERT BENSOUSSAN

Professeur de langue et de littérature espagnole à l'Université de Rennes II.

Ecrivain, auteur de six romans et récits.

Traducteur, entre autres, de Vargas Llosa, Onetti, Puig, Donoso, G. Cabrera Infante.

Prix de traduction « Cultura Latina » 1985.

### ALES BERGER

Editeur, critique littéraire.

A traduit notamment : Samuel Beckett, André Breton, Jean Genet, Lautréamont, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Léopold Sédar Senghor.

Lauréat du Prix national de la Traduction pour *Zazie dans le métro* et *Exercices de style* de Raymond Queneau.

## PHILIPPE CARDINAL

Ecrivain, correspondant de presse au Caire (1981-1985).

A publié cette année avec Luc Barbolesco *L'Islam en questions* — Vingt-quatre écrivains arabes répondent (Grasset).

A traduit notamment Youssef Idris (en cotraduction avec Luc Barbolesco), Nabil Naoum, Mohammed el-Makhzangi, Abduh Gubayr.

## FRANÇOISE CARTANO

Présidente de l'ATLF.

Traductrice de littérature anglaise, américaine et australienne.

A traduit notamment Beryl Bainbridge, Angela Carter, Gerald Durrell, Gail Godwin, Rodney Hall, Ian McEwan, William Maxwell, Leonard Michaels, Steven Millhauser, Paul Theroux.

## TONY CARTANO

Romancier, éditeur et critique, Tony Cartano est triplement intéressé par les problèmes liés à la traduction : aux Presses de la Renaissance, dont il est le directeur littéraire, il s'occupe notamment de la collection « Les Romans étrangers » (domaines anglo-américain, hispanique, scandinave...); au *Magazine Littéraire*, il donne des articles essentiellement consacrés aux littératures étrangères; ses romans (*Blackbird*, *Bocanegra*, etc.) ont été traduits dans plusieurs langues.

## PIERRE DUMAYET

Journaliste à la télévision française depuis 1949.

Producteur ou coproducteur des émissions « Lecture pour tous » (1953-1958), « En votre âme et conscience » (1954), « Cinq colonnes à la une » (1958-1968), pour ne citer que les plus célèbres. Auteur de plusieurs autres émissions, de livres et d'adaptations de films.

Prix Louis Delluc.

## CLAUDE ESTEBAN

Poète, critique d'art, professeur de littérature espagnole à l'Université Paris IV, directeur de la revue *Argile* (1973-1981), directeur de la collection « Poésie » aux Editions Flammarion.

A publié plusieurs recueils de poésie, dont *Conjoncture du Corps et du Jardin* (Flammarion) qui lui valut le prix Mallarmé en 1983. Auteur de *Poèmes Parallèles* précédés de *Traduire* (Galilée).

A traduit notamment Octavio Paz, Jorge Guillén, Gongora, Quevedo.

## BERNARD GÉNIÈS

Journaliste, traducteur. Collabore au journal *Le Monde* et à la *Quinzaine Littéraire*.

A traduit notamment Thomas Hardy, D. H. Lawrence, John Cowper Powys, Jerome Charyn.

## MICHEL GRESSET

Membre du conseil d'administration d'ATLAS.

Professeur à l'Institut d'anglais Charles-V, Université de Paris VII. Directeur d'un séminaire de traduction.

A traduit notamment William Faulkner, John Cowper Powys, Heather Ross Miller, William Styron, Eudora Welty.

## JEAN-PATRICK GUILLAUME

Agrégé d'arabe.

Cotraducteur avec Georges Bohas des *Enfances de Baibars*, *Fleur des Truands*, *Les Bas-Fonds du Caire*, trois premiers volumes de la geste populaire — *Le roman de Baibars* (Sindbad). Se consacre à la traduction et à l'étude des grammairiens arabes anciens.

## LUDWIG HARIG

Ecrivain, poète. Membre de *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (l'Académie allemande de la Langue et de la Poésie). Membre de *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (Académie des Sciences et de la Littérature). Traductions : Jarry, Proust, Queneau, Vian, etc.

## EUGEN HELMLE

Ecrivain, traducteur. Membre du Pen-Club de la RFA. A traduit notamment l'oeuvre romanesque d'Emile Ajar, Pierre Albert-Birot, Aragon, Albert Cohen, Marguerite Duras, Alfred Jarry, René de Obaldia, Georges Pérec, Raymond Queneau, Christiane Rochefort, Georges Simenon, Philippe Soupault, Boris Vian.

## JAN IVARSSON

Rédacteur à la télévision suédoise, traducteur, sous-titreur de films et de programmes de télévision. A traduit notamment des pièces de théâtre de P. Claudel, Günther Weisenborn, B. Chartreux, des poèmes de W. Blake, Hans Egon Holthusen, Paul Celan.

## FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Membre du conseil d'administration d'ATLAS. Directeur des Editions Granit. Codirecteur de la « Bibliothèque anglaise » aux Editions Flammarion. Traducteur de littérature anglaise, américaine, et polonaise (en collaboration). A traduit notamment David Gascoyne, Henry James, John Keats, John Cowper Powys, James Purdy, Kathleen Raine, Jeremy Reed, J. M. Synge, W. B. Yeats, et en collaboration : Andrzej Kusniewicz, Czeslaw Milosz, Cyprian Norwid.

## DANILO KIS

Licencié ès lettres de littérature comparée, a été lecteur de serbo-croate à l'Université de Strasbourg (1963-1964) et de Bordeaux (1974-1976). A traduit les plus grands écrivains russes, hongrois et français, notamment Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Prévert et Queneau. A publié également des romans, des récits, des essais et des recueils de nouvelles.

## ACHILLEAS KYRIAKIDIS

Licencié en économie (Université d'Athènes). Directeur général de la Banque de Crète à Athènes. Membre de la Société des Ecrivains grecs. Membre de l'Union hellénique des Critiques de cinéma. A publié plusieurs recueils de nouvelles, un roman et de nombreuses traductions, notamment *Historia de la Eternidad et Rosa y azul* de J. L. Borges, *Seis problemas para don Isidro Parodi* de J. L. Borges et A. Bioy Casares, *Exercices de style* de R. Queneau.

## BERNARD LORTHOLARY

A traduit en français une quarantaine d'oeuvres littéraires allemandes modernes ou contemporaines, notamment *Le Procès* et *Le Château* de Kafka, *Le Commis* de Robert Walser, les *OEuvres complètes* de Georg Büchner et *Le Parfum* de Peter Süskind. Enseigne la littérature allemande et la traduction à la Sorbonne.

## ABDELWAHAB MEDDEB

Ecrivain, poète. Directeur de collection et collaborateur littéraire. Auteur de deux romans : *Talisman* (Bourgeois) et *Phantasia* (Sindbad), et d'un recueil de poèmes : *Tombeau d'Ibn Arabi*. A publié des études de mystique comparée et d'esthétique dans des revues et des ouvrages collectifs ainsi que des traductions de poètes anciens et de soufis arabes, notamment Abou Nouwas, Niffari, Bistami.

Cotraducteur avec Fady Noun d'un roman de l'auteur soudanais Tayeb Salih, *Saison de migration vers le Nord* (Sindbad).

#### ANDRÉ MIQUEL

Professeur au Collège de France, administrateur général de la Bibliothèque nationale, romancier et essayiste, auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'islam et au monde arabe, en particulier : *L'Islam et sa Civilisation* (Armand Colin), *Majnûn et Laylâ : l'amour fou* (Sindbad), *Laylâ, ma raison* (Le Seuil), *Ousama, un prince syrien face aux croisés* (Fayard).

A traduit entre autres *Le Livre de Kalila et Dimna*, une anthologie des poèmes de Majnûn, Badr Châker as-Sayyab.

#### JACQUES ROUBAUD

Mathématicien et poète, membre de l'Oulipo.

A notamment publié *E, Mono no aware, Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais, Trente et un au cube, Autobiographie chapitre dix, Quelque chose noir* (Gallimard). A publié également des essais, un roman, *La Belle Hortense* (Ramsay), et plusieurs traductions, en particulier *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll.

#### JEAN-PIERRE SALGAS

Collaborateur de la *Quinzaine Littéraire* et de l'émission « Panorama » sur France-Culture.

#### SAMI-ALI

D'origine égyptienne, il est psychanalyste, professeur et responsable de l'unité de recherche en psychosomatique à l'uFit de Sciences humaines cliniques de l'Université Paris VII.

Auteur bilingue, il a publié entre autres *Le Haschisch en Egypte* (Payot), *L'Espace imaginaire, Le Banal* (Gallimard), *Corps réel - corps imaginaire* (Dunod); une traduction des *Poèmes mystiques* de Hallaj (Sindbad).

#### ANNE WADE MINKOWSKI

Secrétaire générale d'ATLAS.

A été lectrice d'anglais et conseiller littéraire.

A traduit de l'anglais, notamment, un roman de Susan Sontag et des poèmes de Katherine Mansfield. A traduit de l'arabe deux recueils de poèmes d'Adonis, des conférences données au Collège de France par le même auteur, un roman de Tayeb Salih : *Bandarchâh* (Sindbad), des nouvelles de Youssef Idris (à paraître).

#### BARBARA WRIGHT

Traductrice, critique. Régente de Zoologie shakespearienne du Collège de Pataphysique.

A traduit notamment Emile Ajar, Pierre Albert-Birot, Arrabal, Roland Dubillard, Eugène Ionesco, Alfred Jarry, René de Obaldia, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Roland Topor, Michel Tournier, Tristan Tzara.

Achevé d'imprimer  
en octobre 1987  
à l'Imprimerie  
des Presses Universitaires  
de France, à Vendôme,  
pour le compte des  
éditions ACTES SUD  
Le Méjan  
13 200 Arles  
Tél. (90) 49 86 91  
Imp. n° 33 348

DÉPOT LÉGAL  
1<sup>re</sup> édition : novembre 1987