

La préparation de cet ouvrage a été assurée par
Anne Wade Minkowski et François Xavier Jaujard,
avec le concours de Nicolas Cazelles, Marc de Launay,
Jean-Claude Masson, Philippe Mikriammos,
Jacques Thiériot et Claude Nathalie Thomas.

CINQUIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1988)

Illustration de couverture :
Delia Cugat (affiche 1988)

© ACTES SUD, 1989
ISBN 2-86869-470-5

CINQUIÈMES ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 1988)

avec la participation de :

JEAN GATTEGNO

JEAN-PIERRE CAMOIN

JACQUELINE RISSET

JANINE ALTOUNIAN

ANTOINE BERMAN

AGUSTINA BESSA LUIS

JEAN-MARIE CARLOTTI

NICOLAS CAZELLES

MICHÈLE CORNILLOT

PIERRE COTET

HENRI DELUY

MARC DUMAS

CLAUDE FAGÈS

ALMEIDA FARIA

VERGILIO FERREIRA

GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT

VASCO GRAÇA MOURA

CORNÉLIUS HEIM

PATRICK HUTCHINSON

YANG JIANGANG

LIDIA JORGE

GEORGES KASSAÏ

ANNE KEARNEY

JEAN-RENÉ LADMIRAL

FLORENCE LAFON

JEAN LAPLANCHE

MARC DE LAUNAY

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

PIERRE LÉGLISE-COSTA

GENEVIÈVE LEIBRICH

GÉRARD LE VOT

BERNARD LORTHOLARY

JEAN-CLAUDE MASSON

MARIE MOSCOVICI

BRIGITTE PÉROL

ANNE-MARIE QUINT

JEAN-MICHEL REY

YVES ROUQUELIE

JOSÉ SARAMAGO

MARIE-CLAIRE SINKO SOLLEVILLE

JACQUES THIÉRIOT

CLAUDE NATHALIE THOMAS

ANNE VIENNOT

ANNE WADE MINKOWSKI

CÉLINE ZINS

ATLAS
ACTES
HUBERT
NYSSSEN
ÉDITEUR **SUD**

Sous le haut parrainage de
Monsieur le président de la République

Conseil d'administration d'ATLAS :
Laure Bataillon (présidente d'honneur),
Anne Wade Minkowski (présidente),
Michel Gresset (vice-président),
François Xavier Jaujard (vice-président),
Anne Wicke (trésorière),
Pierre Janin (trésorier adjoint),
Claire Malroux (secrétaire générale),
Philippe Mikriammos (secrétaire général adjoint),

Marie-Françoise Cachin, Françoise Campo-Timal,
Philippe Cardinal, Françoise Cartano,
Claire Cayron, Gabrielle Merchez,
Hubert Nyssen, Claude Nathalie Thomas,
Elmar Tophoven, Céline Zins

Directeur du Collège international
des traducteurs littéraires :
Jacques Thiériot

Assises organisées
avec la collaboration à Paris de :
Claude Brunet-Moret
et à Arles de :
Jacqueline Rouger
Nicole Thiers

Parmi les organismes publics et privés
qui ont rendu possibles ces Assises,
nous tenons à remercier tout spécialement :
le ministère de la Culture et de la Communication,
(direction du Livre et de la Lecture,
Centre national des Lettres,
service des Affaires internationales),
le conseil régional Provence/Alpes/Côte d'Azur,
la Ville d'Arles,
le ministère des Affaires étrangères,
la direction régionale des Affaires Culturelles de Provence/Alpes/Côte
d'Azur
le conseil général des Bouches-du-Rhône,
la Commission des communautés européennes,
l'Institut portugais du Livre et de la Lecture,
les éditions Actes Sud,
les éditions Albin Michel,
les éditions Gallimard,
les éditions du Seuil,
l'Association des traducteurs littéraires
de France,
l'Association du Méjan,
la Conservation des musées d'Arles,
l'Office de tourisme d'Arles.

(...) mes expériences, mes souvenirs, mes nostalgies, se sont investis, un peu plus encore, dans ma lecture d'un autre. Et (...) ma traduction s'est vue envahie de mes aveuglements, aussi bien, de mes impatiences ou ignorances : ce qui évidemment est néfaste mais tend à rétablir dans les mots la sorte de continuité, d'épaisseur qui est dans les poèmes qui valent. Un avantage apparaît ici, parmi d'indéniables périls. Plus une traduction interprète, ce qui est le cas si elle explicite, et plus elle en devient le reflet de qui l'a tentée, avec toutes ses différences. Mais pour être fidèle, il faut aussi être libre, et peut-on accéder à sa liberté si l'on n'a pas eu ces occasions en fait légitimes d'aller, en lisant, au-devant de soi ? Traduire, ce n'est pas répéter, c'est d'abord se laisser convaincre. Et on n'est vraiment convaincu que si on a pu vérifier, au passage, sa pensée propre.

YVES BONNEFOY,
Introduction à *Quarante-cinq poèmes*
de W.B. Yeats, éd. Hermann, 1989.

TABLE

PREMIÈRE JOURNÉE. VENDREDI 11 NOVEMBRE

Ouverture des Assises

Communication de Jacqueline Risset présentée par Anne Wade Minkowski	13
Remise du prix Nelly-Sachs	34

Récital de musique et poésie provençales, catalanes et galégo-portugaises organisé par Jean-Claude Masson, Patrick Hutchinson et Anne Wade Minkowski, avec Jean-Marie Carlotti, Henri Deluy, Marc Dumas, Gérard Le Vot, Yves Rouquette	36
--	----

DEUXIÈME JOURNÉE. SAMEDI 12 NOVEMBRE

Traduire Freud : la langue, le style, la pensée

Journée organisée par Céline Zins et Jean-René Ladmiral, et présidée par Marc de Launay	
Introduction, par Céline Zins	69
Style et pensée chez Freud, par Georges-Arthur Goldschmidt	72
La nouvelle traduction des oeuvres complètes de Freud aux Presses Universitaires de France, par Jean Laplanche et Pierre Cotet	78
La fascination de l'original, par Jean-Michel Rey	98
Table ronde dirigée par Marc de Launay, avec Janine Altounian, Antoine Berman, Michèle Cornillot, Pierre Cotet, Georges-Arthur Goldschmidt, Cornélius Heim, Jean-René Ladmiral, Jean Laplanche, Bernard Lortholary, Marie Moscovici, Jean-Michel Rey, Céline Zins	106

TROISIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 13 NOVEMBRE

La traduction littéraire et les sciences humaines

Table ronde organisée par Nicolas Cazelles et Georges	
---	--

Kassaï, avec Yang Jiangang, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay, Jean-Pierre Lefebvre	159
<i>Tendances du roman portugais contemporain</i>	
Table ronde organisée par Pierre Léglise-Costa, avec Agustina Bessa Luis, Almeida Faria, Vergilio Ferreira, Vasco Graça Moura, Lidia Jorge, José Saramago	190
<i>Ateliers</i>	
La traduction du roman portugais, par Jacques Thiériot, avec Claude Fagès, Pierre Léglise-Costa, Geneviève Leibrich, Anne-Marie Quint, Anne Viennot	202
Dialogue italien, cinéma et roman, par Claude Nathalie Thomas, avec Brigitte Pérol, Jacqueline Risset, Marie-Claire Sinko Solleville	222
Autour de l'oeuvre du poète irlandais Seamus Heaney, par Philippe Mikriammos, avec Anne Kearney et Florence Lafon	226
Intervenants	229
<i>Prix Atlas Junior</i>	237

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

JEAN-PIERRE CAMOIN, MAIRE D'ARLES

Mesdames, messieurs, mes chers amis, je voudrais en quelques mots vous souhaiter la bienvenue. Pour la cinquième fois, dans cette ville d'Arles, les Assises de la Traduction littéraire se tiennent au mois de novembre, et la lumière provençale est là pour accompagner vos travaux. Je vous souhaite un très agréable séjour dans la ville d'Arles, afin que vous repartiez d'ici avec à la fois des souvenirs et une connaissance accrue de la traduction littéraire.

ANNE WADE MINKOWSKI

Merci, monsieur le Maire, d'avoir ouvert ces Cinquièmes Assises de la Traduction littéraire dans votre ville d'Arles qui est devenue maintenant un peu la nôtre. Vous n'avez cessé, depuis la création de notre association, de la soutenir et de suivre de près son développement et ses activités, de concert avec le directeur du Livre et de la Lecture et président du Centre national des Lettres, notre ami Jean Gattegno.

Il a été d'usage, jusqu'à présent, d'ouvrir les Assises par des allocutions que nous vous demandions à tous deux de prononcer, et vous vous exécutiez de bonne grâce, mais les traditions sont faites pour être sinon rompues du moins modifiées et ATLAS a pensé que, cette année, la solennité pourrait être avantageusement remplacée par la convivialité. C'est pourquoi nous vous proposons de prendre la parole tout à l'heure, verre en main, dans l'atmosphère détendue de la réception que, traditionnellement aussi, nous offrons à nos invités, à nos participants, à notre public que je tiens à saluer, car j'ai remarqué qu'il existe un noyau fidèle, et, parmi les visages nouveaux, des visages que nous sommes contents de revoir chaque année en novembre, même si nous ne pouvons pas toujours leur attribuer un nom.

Je vais donc tout de suite trancher dans le vif du sujet : vous, chère Jacqueline Risset, que je suis heureuse et fière de recevoir au nom d'ATLAS comme introductrice à ces Assises de 1988.

Comment vous présenter ? Vous êtes une femme à multiples facettes.

Vous devez être embarrassée lorsque, au moment de remplir une fiche d'identité, vous voyez qu'on vous demande quelle est

votre profession. Vous êtes enseignante, poète, auteur et traductrice. Je ne sais quel ordre de priorité il faut donner à ces vocations.

Je commencerai donc par celle qui figure en premier sur la quatrième page de couverture de vos recueils de poèmes. Vous enseignez la littérature française à Rome, à l'université La Sapienza. Quel joli nom ! Et comme il vous convient ! Toutefois, en ce qui vous concerne, sagesse n'est pas antinomique de gaieté. Et si vous permettez une petite parenthèse, je dirai qu'un de mes meilleurs souvenirs de colloques — lieux où pourtant on ne s'amuse pas toujours — ce sont les crises de fou rire que nous piquions ensemble à Marrakech, il y a deux ans.

Vous parlez couramment l'italien et vos cours sont donnés dans cette langue aussi bien qu'en français. J'ai trouvé dans votre liste d'ouvrages le titre en italien d'un volume d'essais, et je me suis demandé (déformation professionnelle) si vous l'aviez écrit en italien directement, si vous vous étiez traduite vous-même ou si c'était quelqu'un d'autre qui vous avait traduite. Quatre autres volumes d'essais de vous, consacrés à la poésie, ont été publiés en français.

Parlons de votre expérience de traductrice. Il est sans doute inutile de rappeler à l'auditoire que votre travail principal dans ce domaine a été de vous attaquer à un monument : *La Divine Comédie*. Précisons tout de même que vous nous avez menés, comme le fait Dante, de l'*Enfer* au *Purgatoire* et que nous nous apprêtons, sous votre houlette, à bientôt atteindre le *Paradis*. Et là je dois dire que j'ai une immense dette à votre égard, car c'est grâce à votre venue à Arles que j'ai commencé, je crois, à pénétrer dans cette oeuvre qui tient une place presque mythique dans notre culture occidentale, dans nos imaginaires, dans nos visions du monde.

Mais la chose étrange, et je m'en suis aperçue récemment en interrogeant beaucoup de gens autour de moi, c'est que peu d'entre nous en ont vraiment pris connaissance autrement que par bribes, par oui-dire ou par souvenirs scolaires lointains. Tous, nous savons qu'une *Divine Comédie* a été écrite par un certain Dante Alighieri en italien au XIV^e siècle, qu'il y est question d'enfer, de purgatoire et de paradis, que cet ouvrage a été traduit maintes et maintes fois et en mainte et mainte langue, mais combien d'entre nous l'ont lue ? J'en ai une très jolie édition, bilingue, comme la vôtre, et, plusieurs fois j'avais essayé de m'y mettre, mais, hélas, le livre me tombait des mains.

Avec vous, non seulement le livre ne m'est pas tombé des mains, mais j'y ai trouvé des merveilles et cela malgré la redoutable épreuve qui consiste à mettre le texte en regard dans les deux langues. Car même si on n'est pas italianisant, la tentation est grande de laisser les yeux filer de la page de droite à celle de gauche, ce qui a pour effet, bien évidemment, de casser le fil de

la lecture. Vous avez pris une option très nette, très courageuse aussi, dans votre travail : vous avez traduit non pas mot par mot mais presque ligne par ligne le texte tel qu'il a été écrit. Le résultat — étonnant — est que vous en avez sauvegardé la poésie et que vous avez ainsi évité de "dater" la traduction.

Les autres traductions — celles que j'ai eues sous les yeux, car je ne les ai pas toute lues — me paraissent, en comparaison, archaïques ou désuètes, écrites dans une langue qui n'est pas celle de l'époque de Dante, mais pas non plus de la nôtre. Autrement dit, en restant près du texte, vous l'avez rendu moderne. C'était une gageure et vous pourriez faire vôtres ces paroles de Virgile, au vers 33 du sixième chant du *Purgatoire*. A Dante qui lui a demandé s'il s'est bien expliqué sur la valeur de la prière pour faire passer les âmes du purgatoire à l'enfer et si, lui, Dante, l'a bien compris, Virgile répond : "*Mi scrittura è piana*" que vous avez traduit par "*Mon écriture est transparente*". Oui, vous pourriez dire : "Ma traduction est transparente" dans le sens où *piana*, me semble-t-il, veut dire simple, facile, lisse comme une plaine ou comme une eau que rien ne trouble. Du reste, on est fixé dès le premier vers de ce *Purgatoire*. Je trouve admirable que vous ayez osé, dans une double métaphore maritime, traduire *per correr miglior aqua* par *Pour courir meilleure eau*, là où une autre traduction donnait *Pour voguer sur des flots meilleurs*. Avec ce *courir meilleure eau* on a tout de suite l'image d'un vaisseau toutes voiles dehors et filant à toute vitesse. Et d'ailleurs, après avoir noté ce passage, j'ai vu que, dans votre introduction à *L'Enfer* — et vous en parlerez peut-être tout à l'heure — vous dites que, pour vous, un des éléments majeurs de l'écriture de *La Divine Comédie*, c'est la vitesse, la rapidité. Eh bien, là, en effet, on est tout de suite emporté.

De votre oeuvre de poète — quatre volumes en tout, un au Seuil, un chez Christian Bourgois, et deux chez Flammarion — je parlerai peu. Les vrais poètes sont pudiques lorsqu'il s'agit de leur propre poésie et je ne voudrais pas vous embarrasser. Je serais tout de même curieuse de savoir dans quelle mesure vous estimez que votre poésie est reliée à votre oeuvre de traduction. Car j'ai remarqué que le thème du voyage prédomine dans vos poèmes, notamment dans le dernier recueil, *L'Amour de loin* où, avec un vocabulaire contemporain — train, voiture, autoroute, téléphone —, vous exprimez le désir de la quête initiatique vers l'amour, qui est celle de Dante, celle plus généralement du Moyen Age, des troubadours que nous évoquerons ce soir et à qui, je crois, vous avez emprunté votre titre. A ce propos, je note aussi que vous avez mis en épigraphe à cet *Amour de loin* quelques vers de Guillaume de Poitiers et en post-épigraphe une citation du grand mystique Ibn Arabi, ce qui, vous vous en doutez, n'a pas manqué de m'émouvoir.

Quand je lis chez vous :

Dès lors :

Qui est toi qui est moi
dans cette flamme ?

— le seul mot *toi*
brûle à cette flamme
et reste —

feu frénétique
vent nonchalant qui traverse le corps

je ne sais plus bien, moi votre lectrice, où je suis : dans l'amour courtois ? dans la mystique arabe ? dans la mystique chrétienne ? Dans tout cela à la fois, sans doute, et c'est là le miracle de la poésie qui est elle aussi au départ — n'en doutons pas — une traduction de nos états d'âme, un voyage dans l'inconnu.

JACQUELINE RISSET

Je remercie tout d'abord Anne Wade Minkowski de cette très belle et trop généreuse introduction. Je suis très sensible à tout ce qu'elle a remarqué, et au fait qu'elle l'ait remarqué à partir de son intense activité de traductrice : point de vue privilégié à partir duquel tout à coup les textes s'éclairent, dans ce regard si fort ; qu'elle ait perçu aussi la présence d'Ibn Arabi dans un coin de mon livre de poèmes est pour moi extrêmement touchant... Par ailleurs, je voudrais le dire rapidement, je suis très heureuse d'être ici, à ces Assises de la Traduction, parce que, même de loin, j'ai suivi les travaux que votre Association a accomplis depuis plusieurs années. Il me semble que c'est un travail admirable, qui parvient véritablement à sortir la traduction — et les traducteurs — de cette sorte d'obscurité dans laquelle elle est restée longtemps, et à poser, autour de la question de l'acte que la traduction représente, toutes sortes de questions qui traversent, et imprègnent, d'autres champs. Par exemple, je pense que c'est une très belle idée de donner demain la parole aux traducteurs de Freud — et d'éclairer ainsi les problèmes et l'extension du domaine de la traduction à partir des problèmes spécifiques de la traduction de Freud.

Je voudrais à présent faire une communication très simple, et la faire pour ainsi dire "de l'intérieur de la traduction". Je reprendrai donc certaines des choses qu'a dites Anne Wade Minkowski, et commencerai, si vous me le permettez, en partant de la traduction que je suis en train de faire, c'est-à-dire la traduction du *Paradis* de Dante, pour poser quelques questions auxquelles je ne répondrai pas complètement, et qui peuvent, je pense, entrer, comme questions précisément, dans une discussion plus générale ces jours-ci à Arles.

Au vers 55 du chant XXIII du *Paradis*, au moment où il tente de décrire la beauté sans cesse croissante du rire de Béatrice, Dante écrit, et je vous donne ces vers dans une traduction encore provisoire :

*Si à présent résonnaient toutes les langues
que Polymnie fit avec ses sœurs,
les plus nourries de leur lait si doux,
pour me secourir on n'atteindrait pas
au millième du vrai, en chantant le saint rire,
et comme la sainte lumière le rendait pur ;
ainsi, en décrivant le paradis,
le poème sacré doit faire un saut,
comme celui qui trouve sa voie interrompue.*

Dante, donc, découvre à ce point du *Paradis* la limite de son expression. Le poème sacré doit faire un saut. Le poème sacré, c'est évidemment la façon qu'a Dante de nommer sa propre oeuvre, qui prendra seulement plus tard, après lui, on le sait, le nom de *Divine Comédie*.

"Il trouve sa voie interrompue" (*chi trova il suo cammin riciso*) ... En ce point Dante emploie les mêmes mots que dans *L'Enfer*, lorsque le chemin (concret) parcouru par le voyageur et par son guide se trouvait bouché par les pierres de l'éboulis ou interdit par les figures diaboliques. Il s'agit donc, dès lors, au *Paradis*, de faire entrer cette notion de l'interruption de la langue dans la langue même qui continue. C'est un des problèmes expressifs spécifiques du *Paradis*.

Or ce problème de l'expression de l'interruption entraîne, bien évidemment, une série de problèmes de traduction. Il s'agit, en fait, de traduire le paradis *disharmonique*, et ce n'est pas une des moindres surprises que Dante donne à son lecteur, lorsqu'il regarde de près, comme un traducteur est obligé de le faire, que celle de saisir comment ce *paradis*, que l'on présente comme l'exemple même de la suavité (nous avons tous des images de couleur pastel de la notion de paradis en général, des images légèrement doucêâtres), est en réalité dans la langue, dans la version de Dante, extrêmement heurté, plein de néologismes, d'engendremens lexicaux inattendus, de ruptures syntaxiques quasi intolérables ; et tous ces éléments indiquent la direction dans laquelle Dante se place : celle de la limite de l'expression, de l'expression-limite.

Revenons pour l'instant à ce passage du chant XXIII. Il contient deux expressions assez étonnantes. La première est celle-ci : "les langues faites par les Muses". De quoi s'agit-il ? Qu'est-ce que ces langues faites par les Muses et qui pourraient résonner hypothétiquement ensemble pour former une totalité expressive impossible à atteindre dans une seule langue ? Il y aurait donc deux

pluralités linguistiques ; la première, mauvaise, est conséquence de la catastrophe de Babel, rupture et fragmentation de la langue originelle, paradisiaque. Le premier langage, Dante le rappelle, sortait du mot d'allégresse d'Adam à peine créé, "qui nomme Dieu et le nomme Eli", tandis que les langues d'après Babel découleront de l'exclamation "Heu" ("Hélas").

Il y aurait donc une deuxième série, celle des langues créées par les Muses, qui peuvent "résonner ensemble". Tout problème de traduction, si nous pouvions disposer de ce concours direct polyphonique, serait aussitôt éliminé, et les Assises de la Traduction d'Arles se transformeraient en une sorte de concert ininterrompu, où les traducteurs n'auraient plus rien à faire sinon à chanter ensemble les diverses langues qui se comprendraient magiquement, immédiatement, les unes les autres.

La langue des Muses serait donc née de la tendre collaboration des sept soeurs. Mais où ? dans quelle tradition ? Aucune mythologie n'évoque cette création, cette élaboration.

"Le lait des Muses"... Depuis quand les Muses font-elles du lait ? Ne sont-elles pas, dans toutes les descriptions des diverses époques et de façon indubitable, des vierges ? De quoi s'agit-il au juste ici ?

Comme souvent chez Dante (et dans le texte poétique en général), ce qui est obscur séparément devient clair ensemble. Les langues dont il s'agit ne sont certainement pas les idiomes nationaux mais bien les langues poétiques, celles qui existent déjà chez les poètes. Et ici Dante emploie le mot "langue", comme dans l'Antiquité, pour les deux acceptions. Et, dans la conception linguistique qui est la sienne, les deux sens sont liés, puisque c'est la langue poétique qui est chargée d'inventer la langue, précisément en la "liant" par ce qui est appelé dans le *Convivio* "lien musaïque" ; et c'est exactement ce qu'il fait lui-même pour la langue italienne avec la *Comédie*. Le lait des Muses est donc un autre nom pour ce "liant" que l'opération poétique suscite.

Mais la métaphore du lait est si fortement liée pour Dante à la langue et si centrale pour lui qu'elle sert aussi à désigner son oeuvre même. Dans une églogue de style virgilien, Dante s'identifie au berger Mopsus et décrit la *Comédie*, le "poème sacré", comme une brebis féconde qui peut à peine porter ses mamelles :

*Je possède une brebis qui m'est très chère et que tu connais,
qui peut à peine porter ses mamelles tant elles sont pleines de lait.
Elle rumine les herbes qu'elle a trouvées sous un très haut rocher.
Elle ne se mêle à nul troupeau. Elle ne s'accoutume à nulle étable.
Elle vient d'elle-même. Jamais on ne la trait de force. Je l'attends. Mes
mains sont prêtes pour la traire. Par elle je remplirai dix jattes.*

Etonnante description de l'oeuvre que celle-ci, où le poème est "brebis". Dante, à son habitude, n'a peur d'aucun court-circuit entre concret et abstrait, entre littéral et métaphorique. Il refonde les

métaphores, et donne cette estimation finale : dix jattes. Il n'a échappé à aucun commentateur que Dante désigne par cette expression les cent chants de la *Comédie*. C'est-à-dire, en termes arithmétiques, qu'un chant de la *Divine Comédie* égale un litre de lait.

Nous sommes ici dans les parages les plus intimes, et aussi les plus ironiques, de la création de Dante, où s'exprime cette tranquillité particulière avec laquelle l'auteur passe du style mystique au parler le plus familier, et où la métaphore se trouve comme rechargée. Dante utilise ici un style qui est celui de l'églogue virgilienne, et il l'utilise en y glissant ses propres métaphores, que l'on pourrait dire des métaphores quasi obsessionnelles.

Il y a dans la *Comédie* un certain nombre de lieux dans lesquels Dante reprend ce rapport entre langue et lait, à travers le cadre de l'idylle. Dans le haut du *Purgatoire*, le voyageur se décrit lui-même comme une chèvre, alors que les deux poètes qui l'accompagnent, Virgile et Stace, sont des bergers ; lui, le disciple, s'endort comme une chèvre, en ruminant et en regardant les étoiles.

Ailleurs, au *Paradis*, Florence est décrite comme "la très douce étable où je dormis agneau" et dans laquelle, plus tard, "avec une autre voix, alors, avec une autre haleine / je reviendrai poète".

La langue est située par Dante au coeur des métaphores génératrices ; et le lait de la mère est aussi, très curieusement, lié par exemple à l'idée de raison. C'est ainsi que dans le *Paradis* (v) le poète avertit les humains :

*Ne faites pas comme l'agneau qui laisse
le lait de sa mère, et, folâtre et simplet,
pour son plaisir se bat contre lui-même.*

Ailleurs (chant XXIII) :

*Et comme un nourrisson qui tend les bras
vers sa mère quand il a pris son lait,
pour la joie qui s'enflamme enfin au-dehors...*

L'identification enfantine du sujet, de plus en plus enfantine, est évidente à mesure qu'on avance à l'intérieur du *Paradis*. Dans *L'Enfer*—dans les similitudes fréquentes— Dante se présente volontiers lui-même comme un enfant, et Virgile est alors assimilé à une figure maternelle. Dans le *Paradis*, il arrive jusqu'à *l'infans*, celui qui ne parle pas, le nourrisson, l'enfant à la mamelle, dévoilant du même coup la valence incestueuse dans le rapport avec Béatrice— valence enfantine et lactée qui se représente encore lorsque c'est saint Bernard qui vient relayer Béatrice pour guider Dante dans les derniers chants de la *Comédie*. Car saint Bernard est celui qui a chanté si bien la mère du Christ, et qui a su si bien la toucher par ses paroles que s'est transmise au

Moyen Age une tradition — on en a des traces précises par l'iconographie — qu'on a appelée "le miracle de la lactation" : la Vierge dardant deux jets de lait sur son apôtre, sur son saint, sur son chantre favori, saint Bernard.

Ce triple lien de la langue, du lait, de l'enfance, est mis aussi en évidence par Ossip Mandelstam dans son beau texte de 1931 sur Dante lorsqu'il parle, à propos de la *Comédie*, de "l'entrée de l'italien dans le champ des langues romanes" ; il s'agit, dit Mandelstam, de "la plus dadaïste des langues romanes", si l'on entend par là son "affinité avec le babil enfantin, qui déplace l'élocution en avant, vers le barrage des dents". Or nous sommes par là très proches de Pétrarque qui décrira ainsi la langue vulgaire, la langue de ses *Rimes* : "la langue de la nourrice et du Paradis".

Notons dans ces parages une phrase de Goethe, qui écrivait, comme un avertissement aux traducteurs : "En vain croyez-vous posséder à fond un idiome étranger, le lait de la nourrice vous manque."

Nous abordons par là le problème linguistique tel que Dante l'a énoncé, en linguiste véritable. Il est important de remarquer que ce poète, dont nous ne savons pas grand-chose en définitive — on ne sait rien de la façon dont il a écrit cette *Comédie*, il ne reste pas même un manuscrit de sa main —, était en fait un linguiste extrêmement savant, et pour qui le problème de la langue était au coeur de tous les problèmes poétiques. A tel point qu'on sent sous la plume de Dante, et chaque fois qu'il aborde le problème linguistique, une sorte d'animation, une sorte de fièvre qui le saisit, liée précisément à ce fait que pour lui le problème de la langue, par où qu'on l'aborde, est toujours un problème génétique.

Le choix que fait Dante de la langue vulgaire est un choix tout à fait étonnant, si nous pensons à la conception linguistique qui était celle de son époque, selon laquelle le latin était considéré comme "perpétuel et incorruptible", alors que les langues vulgaires étaient, quant à elles, non stables et corruptibles. Le latin était appelé aussi *grammatica*, et écrire en latin, c'était donc échapper à ce péril de la corruption et du périssable. Le choix que fait Dante d'une sorte de tuf des dialectes contre le marbre du latin est un choix qui doit être très sensible aux traducteurs, parce que les traducteurs savent que l'opération de traduction, qui est — selon Roman Jakobson — "le modèle même de toute opération linguistique", est par ailleurs une opération qui se vit elle-même comme opération périssable. La plus belle traduction n'a qu'un temps ; il y a une sorte d'usure de la traduction, d'historicité, de perte, de qualité non définitive dans le travail du traducteur, qui est un choix extrêmement net et que l'on peut peut-être rapprocher de ce choix très hardi que fait Dante à son époque du passager et du périssable.

Pourquoi fait-il ce choix ? Pour lui, le vulgaire est sans aucun doute moins "noble" que le latin, qui est incorruptible. Mais il est aussi, d'une façon curieuse, plus noble que le latin parce qu'il est plus "naturel". La langue latine est considérée comme une langue fabriquée, composée, artificielle, alors que la langue vulgaire est la *langue des parents*.

Et Dante emploie, à propos de ce terme, des expressions tout à fait frappantes, lorsqu'il écrit par exemple : "Ce mien vulgaire fut le joncteur de mes parents (*congiungitore de li miei generanti*); parfois il est manifeste qu'il a concouru à ma génération et qu'il est en quelque sorte cause de mon être."

Dante arrive même, dans cette apologie du vulgaire, à une sorte d'identification, et c'est là une chose très curieuse, très rare, qu'un poète, qu'un linguiste, qu'un traducteur se perçoive lui-même non seulement comme "chèvre" ou comme "brebis" mais aussi comme langage et comme le langage vulgaire. Chaque chose travaille naturellement à sa conservation, d'où : si le vulgaire pouvait travailler par lui-même, il travaillerait à cela. Et cela signifierait : attirer à soi plus de stabilité, et plus de stabilité ne se pourrait créer qu'en se liant soi-même avec le nombre et avec la rime. Or, ce même travail a été le mien, un même travail a été le sien et le mien.

Donc, le désir de donner de la stabilité à ce vulgaire qui est voué à la corruption s'exprime par l'opération poétique, par la recherche et par l'établissement d'une langue nouvelle qui est en même temps, cette fois, vraiment la langue et la langue poétique, qui est ce que Dante nomme "le vulgaire illustre" et qu'il définit en même temps par une métaphore du bestiaire médiéval comme ce qu'il appelle "la panthère parfumée", qui vient du bestiaire médiéval et aussi du bestiaire antique. (On le connaît bien par les travaux de Marcel Détiennie à propos de Dionysos.)

Dante décrit ainsi cette recherche d'une langue poétique qu'il appelle "le vulgaire illustre" :

Après que nous avons chassé par tous les monts et pâturages d'Italie sans avoir trouvé cette panthère que nous suivons, pour que nous puissions mieux la trouver, cherchons-la avec plus de raison, afin que par un travail soigneux nous l'enveloppons toute dans nos filets, cette proie qu'on sent en tous lieux et qui n'apparaît nulle part.

Il y a donc chez Dante une sorte de recherche de la stabilisation du dialecte, qui est la création de la langue poétique elle-même et qui se produit à travers tout ce travail que Dante fait autour de la langue et dans la langue même. Mais Dante parle aussi dans ses ouvrages — dans le *Convivio*, qui est un texte de théorie linguistique et de poésie mêlées — de la traduction. Comment voit-il la traduction ? Hélas, il la voit de façon très négative.

Il la voit comme la rupture de ce "lien musaïque" que le poète s'efforce de créer, par lequel le poète s'efforce de tenir ensemble ces mots du vulgaire qui tendent à disparaître. Dante écrit, toujours dans le *Convivio* :

Et que chacun sache que nulle chose, harmonisée par lien musaïque, ne se peut transmuier de son idiome dans un autre sans rompre toute sa douceur et toute son harmonie.

Bien entendu, étant donné la conception de Dante, l'harmonie n'est pas quelque chose qui se surajouterait à la langue elle-même, à la poésie ; elle intervient comme la constitution même de la poésie et de la langue. La perte qu'inflige la traduction à la langue poétique semble donc irréparable.

Que faire ?

Nous touchons ici à un point que tous les traducteurs connaissent, à la fois dans leur propre expérience et dans la théorie générale ; ce point, c'est ce qu'on a appelé l'impossibilité de la traduction.

Eh bien, si la traduction opère comme une sorte de déstabilisation, elle se présente comme une opération chirurgicale, qui serait le contraire de l'opération poétique. Il est vrai que Baudelaire définissait aussi l'acte amoureux comme une opération chirurgicale. Mais le traducteur est embarrassé. Je crois, en réalité, qu'il est moins embarrassé qu'il aurait pu l'être s'il avait bien lu Dante, ce qui n'était pas le cas il y a quelques siècles ou même quelques années, parce que grâce aux contributions qui ont été données récemment — je pense aux travaux d'Antoine Berman qui a renouvelé et ramené à notre connaissance des textes fondamentaux du romantisme allemand, en particulier Novalis, aux travaux qui ont été réalisés autour de la revue *L'Écrit du texte*, et aux travaux sur la traduction de Freud — les traductions semblent reconquérir un espace, dans la mesure où, comme le disait Novalis, il n'est pas vrai que l'on puisse traduire uniquement les petits poètes et non les grands : les grands poètes se tiennent comme des géants dans leur langue, dit Novalis, ils sont en quelque sorte à l'étroit, et le traducteur leur redonne d'une certaine façon un espace dans lequel le sens ne tient pas dans les seuls mots et où il y a — comme la traduction de Freud le montre — une possibilité de faire bouger de façon révélatrice les textes, les mots des textes, sans que cette opération se révèle comme une perte irrémédiable mais, au contraire, soit comme une sorte de mise en évidence de la mobilité de la langue à l'intérieur de la langue, de la langue poétique par rapport aux langues, et du sens par rapport aux mots.

Il y a donc une perception de la traduction comme opération de langage qui n'est pas uniquement une opération privative, une opération négative.

Mais revenons à un plan précis et au cas dont je parlais, c'est-à-dire la traduction de Dante. Que faire ? Je crois que Dante fournit lui-même des moyens. Lorsqu'il parle du "lait des Muses", je crois que l'on peut prélever dans cette métaphore la notion de continuité en retrouvant une autre notion liée à la notion de texte, celle de *tissage*.

Il y a un tissage dans le texte de Dante qui est une continuité, assurée par ce qu'il appelle la tierce rime, c'est-à-dire par un lien absolument continu d'une rime sur l'autre, dont le traducteur est obligé de se séparer. Mais il peut utiliser les possibilités de cette activité qu'est la traduction, qui a — je le définirais ainsi, brutalement — deux versants : un versant rationnel et organisateur — la traduction est un processus décisionnel, rigoureux, c'est une suite de processus de choix, comme l'a indiqué Jiry Lévi, et dont chaque choix procède l'un de l'autre de façon extrêmement logique et rigoureuse ; et un versant somnambulique, en transe, qui laisse venir quelque chose qu'il faut appeler le rythme. Et je crois que, là aussi, tous les traducteurs ont cette expérience double.

L'expérience du moment de la naissance est celle de la naissance d'un certain sens du mot, naissance liée à la traduction comme zéro, comme point de départ vide, dans le vide. Cette angoisse qui saisit le traducteur devant le tissu d'un texte, en face duquel il a l'impression de ne disposer de rien. C'est une expérience très commune, très courante, que cette angoisse ne se dissipe réellement que lorsque le traducteur est entré dans son propre rythme, lorsqu'il a suscité une sorte de rythme qui le soutient, lorsqu'il s'avance entouré de son propre rythme. L'image du fleuve de lait, on peut la reprendre en imaginant que l'on puisse créer cette continuité qui est liée aussi à l'idée d'une totalité de traduction, c'est-à-dire d'une traduction qui n'est pas liée à des épisodes mais à une sorte de tout en action. Cette continuité se lit grâce aux homophonies, aux rythmes internes, aux allitérations, à l'inspiration du rythme. Ce qu'il s'agit de faire — et finalement je crois que tout traducteur sent cette nécessité — c'est d'empêcher que la traduction *retombe*, c'est de faire qu'elle porte, qu'elle continue à porter.

A ce point, je crois que l'on peut, pour conclure, évoquer un autre texte, un texte de Nietzsche qui ne définit pas du tout la traduction mais la lecture, une lecture d'un poète latin qui l'a frappé particulièrement et devant laquelle il voit une sorte de *paradis du texte*. Et dans cette lecture que fait Nietzsche, je crois que chaque traducteur pourrait lire une sorte d'utopie de la traduction, dans laquelle l'idée de la continuité n'est pas seulement liée à la blancheur du lait, mais à la diffusion d'une énergie vivante.

A propos d'Horace, dans *Le Crépuscule des idoles*, Nietzsche écrit : "Dans certaines langues il est impossible de vouloir ce qui,

là, est obtenu, cette mosaïque de mots où chaque mot, par sa sonorité, sa place, sa signification, rayonne sa force à droite, à gauche, et sur l'ensemble, ce minimum de signes en étendue et en nombre atteignant à ce point un maximum dans l'énergie des signes."

Et dans la description de cette mosaïque "à droite, à gauche, et sur l'ensemble", avec cette précision prosaïque et familière qui rejoint curieusement les jattes de lait de Dante... dans ce calcul d'une familiarité de l'espace du langage, il me semble que Nietzsche est proche du "musaique" de Dante et dessine cette utopie de la traduction qui, je crois, hante tous les traducteurs, c'est-à-dire l'idée d'une traduction qui développe, porte, ne cesse pas de porter, ne cesse pas de porter à droite, à gauche, et sur l'ensemble, cette énergie naissante. Et c'est vraiment du côté de la naissance que l'on pourrait continuer à interroger la traduction en reprenant et en continuant cette méditation sur ce que Roger Munier appelait l'an dernier, aux Assises d'Arles, un sentiment de la génération. Je crois que la traduction est naissance de la traduction, en effet, parce qu'elle est périssable et donc toujours dans un moment instable, mais elle n'est pas déstabilisation dans la mesure où elle a cette force naissante qui lie musaiquement le langage.

ANNE WADE MINKOWSKI

Merci, Jacqueline Risset, d'avoir dit si lumineusement ce que tous nous avons éprouvé à certains moments mais beaucoup plus obscurément. Je crois que nous avons été très touchés, peut-être les femmes en particulier, par ces évocations maternelles, peut-être les psychanalystes aussi, et peut-être — pourquoi pas ? — les hommes ?

J'aimerais que vous reveniez sur ce que vous m'avez dit un jour, qui m'a stupéfiée, à savoir que Dante avait hésité sur le choix de la langue dans laquelle il allait écrire cette *Divine Comédie* : provençal ou toscan.

JACQUELINE RISSET

Dante avait pour maître Brunetto Latini qui a écrit en provençal. Dante était vraiment disciple de Brunetto Latini, et il est tellement proche du provençal qu'il y a un morceau, court il est vrai, mais très beau, de la *Divine Comédie*, précisément du *Purgatoire*, qui est écrit en provençal et qui est ce que dit le troubadour Arnaut Daniel interrogé par Dante. Le chant XXIV du *Purgatoire* finit par un morceau en provençal. Pour Dante il y avait une communication intense entre ces langues. Et je dois dire qu'une sensation évidemment fautive, comme ces sensations trop belles que l'on a souvent en traduisant ou en écrivant, c'était l'impression, à certains moments, que Dante se traduisait tout seul ou,

disons, qu'il était attiré par cette langue provençale qu'il aimait tant, et qu'il y avait des points dans lesquels sa langue italienne semblait naître déjà de la langue provençale. Il y a une attirance extrêmement forte, de proximité absolument frappante, dans la *Divine Comédie*. Elle est encore plus frappante dans *Vita nuova* et dans les *Rimes* ; d'ailleurs c'est une supériorité linguistique des gens du Moyen Age sur nous : ils étaient vraiment européens, et les langues romanes n'avaient pour ainsi dire pas de secret pour eux. Il y avait cette communication qui avait lieu de façon extrêmement forte et dans les langues — langues des Muses dont parle Dante en reprenant l'expression des anciens — il est bien évident que l'initiative revient aux troubadours.

BÉATRICE DE SAENGER

Pourriez-vous donner quelques informations sur le séjour de Dante en Provence ?

JACQUELINE RISSET

Le séjour de Dante en France a été très controversé. Il ne l'est plus. On sait maintenant qu'il est allé à Paris. On pense qu'il a été au cours de Siger de Brabant et donc qu'il a suivi les cours de la Sorbonne et les cours de la faculté de théologie, en particulier des averroïstes, à un moment crucial de la vie universitaire et scientifique où Paris était vraiment au cœur du débat philosophique. Il y avait aussi Albert le Grand. Tous les thomistes et les averroïstes étaient là.

On peut s'interroger sur le séjour de Dante en Provence, que Boccace a donné pour sûr. Naturellement, comme cela se passe dans toutes les traditions, il a été mis très fortement en question par la suite, mais les dernières biographies le donnent au contraire pour certain et même le datent de 1310. Il y a un point sur lequel on n'a pas, à ma connaissance, de document précis mais qui est très intéressant, c'est, lors du passage de Dante en Provence, l'idée d'une identification du site de *L'Enfer* avec celui des Baux. A mon avis c'est une chose extrêmement frappante que cette géographie troublée de *L'Enfer*, ces éboulis, cette sorte de chute de la rationalité. C'est comme cela que Dante voit l'enfer, on peut l'imaginer dans ces collines bouleversées, ces amas irréguliers que représente la géographie des Baux.

YVES ROUQUETTE

J'ai été très sensible à ce que vous avez dit sur le moment où Dante prend la langue vulgaire comme étant le périssable pour en faire l'illustre. Je pense que, dans tous les idiomes de la terre, le problème s'est posé pour les premiers qui ont osé prendre la langue populaire avec l'espoir insensé qu'ils allaient faire du beau avec du dur et peut-être bien de l'éternel. Je crois que c'est

aussi un phénomène de notre temps — j'allais dire à rebours — que ces dizaines de milliers d'écrivains dans le monde d'aujourd'hui qui utilisent des langues promises très vite à la disparition parce que, sociologiquement, dans la logophagie universelle, elles sont condamnées, et qui jouent encore le périssable pour être éternel.

J'ai été très sensible enfin à ce fait que le traducteur, lui, justement, ne peut pas se tromper. Il sait bien, quand il approche le vulgaire illustre, quel qu'il soit, mais qui est devenu illustre, intouchable, marmoréen, que son approche à lui, il la veut et il la sait immortelle. Personnellement, j'ai été profondément bouleversé par ce texte parce que nous rencontrons ici à la fois le début de la littérature, l'extrême fin de la langue maternelle, l'homme qui a eu une nourrice, la femme qui a eu une nourrice, et l'enfant de cette femme et de cet homme qui n'aura plus la même nourrice, et, au milieu, celui qui reprend le tout et qui, comme vous l'avez dit — et c'était merveilleux — joue dans cette mosaïque des mots, des vocables, posés les uns à côté des autres, dans cet ordre totalement parfait du vrai, de l'illustre, et dans l'ordre si imparfait que nous autres, traducteurs, nous nous efforçons de retrouver en sachant très bien qu'on pourra mettre un mot à la place d'un autre, un mot différent de l'autre, toujours dans cette espèce d'admiration de ceux qui sont passés du vulgaire à l'illustre.

JACQUELINE RISSET

En effet, il faut souligner le risque que tout traducteur affronte et ce courage, justement, ce courage du périssable, et je crois que ce fait de jouer avec les mots, cette tentative d'arracher une autre fulgurance, nous amène à parler aussi du bonheur des traducteurs ; sinon, on ne comprend pas bien quel serait ce goût du malheur, ce masochisme éternel des traducteurs qui font quelque chose de toujours imparfait, de toujours incomplet. Je crois qu'il y a une joie des traducteurs, une hardiesse, qui peut venir précisément du risque : dans la mesure où l'on sait que l'objet de son amour est mortel, on fait plus pour le saisir, pour le mériter, pour le cerner. Je crois qu'il y a aussi des moments de joie pure dans la coïncidence de la traduction, et tant pis si le bateau coule, il y aura eu cette joie et il y aura eu cette traversée. C'est une autre métaphore de Dante qui traverse toute la *Divine Comédie*, celle du bateau et celle du risque lié au bateau que les lecteurs doivent suivre. Je crois que les traducteurs sont embarqués par définition, ils sont sur ce bateau.

ANNE WADE MINKOWSKI

Je signale que l'interlocuteur précédent est poète, c'est Yves Rouquette qui écrit en langue d'oc et se traduit lui-même en français.

Après avoir exprimé mon admiration pour notre présidente et pour mon amie Jacqueline Risset, je vais profiter du fait que notre présidente est arabisante et que Jacqueline a utilisé une citation d'un poète arabe et que cela a fait l'objet d'un rapprochement émouvant pour nous tous, pour signaler un point qui m'est apparu comme nouveau dans la démarche de Jacqueline Risset et qui, historiquement, a un antécédent extrêmement intéressant, extrêmement riche peut-être en prolongements, c'est l'antécédent islamique du Coran. Beaucoup de bêtises — et je pèse mes mots — ont été dites sur l'interdiction de traduire le Coran ; une interdiction qui aurait été religieuse et voulue par l'Islam comme une interdiction dogmatique et doctrinale. En fait, je crois que, même si certains musulmans se trompent sur l'interprétation de leur propre texte, ce qui est signifié est non pas l'interdiction de traduire, mais la certitude que toute traduction est mortelle par rapport à un texte qui, lui, est éternel.

Le tout premier exemple est donné par le Prophète lui-même, qui, contrairement aux Évangélistes ou à la Torah, vit une séparation très nette entre les moments où il parle le langage de Dieu — et c'est ce qui constitue le Coran — et le moment où il parle comme vous et moi. On l'entend dans la même séance vous dire : "J'étais inspiré... et là maintenant c'est moi qui parle", ayant été à lui tout seul l'interprète en langue humaine de ce qu'il disait l'instant d'avant et de ce qu'il pourrait dire l'instant d'après en langue divine.

Cela a été une autre source d'innombrables sottises, dites de part et d'autre, y compris de la part des Arabes eux-mêmes, des musulmans, mais aussi de la part de ceux qui se sont rapprochés d'eux, ou les ont observés, pour ce qui est de la différence entre langue arabe et langue vulgaire. Tout ce que tu as dit, Jacqueline, est très intéressant, mais j'ai été particulièrement tenté de te répondre pour te prolonger lorsque tu as dit que les contemporains de Dante avaient cette chance d'être européens de plain-pied. Or, les glossies arabes prétendent différentes jusqu'à l'heure actuelle sont plus proches de ce modèle-là qu'elles le seraient du modèle latin d'un côté, de la langue romane de l'autre, auxquels souvent on essaie d'assimiler la situation en pays arabes ; d'où les tentatives politiques de prétendre de l'extérieur défendre des langues vulgaires ou des dialectes, contre un arabe qui serait porteur, lui, uniquement, de cristallisation et de pétrification.

Ce sont là des directions dans lesquelles j'aimerais vous inviter à réfléchir parce que, dans le domaine de la traduction, elles ont fait aussi beaucoup de mal.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, je pense que cette confusion, ces sottises qui certainement ont été prononcées, viennent de ce principe que l'on appelle l'inimitabilité du Coran, et ce qu'il faut entendre par là, c'est un peu ce que Roger Munier disait ici même l'an dernier : un texte n'existe qu'une fois et, par conséquent, toute traduction serait impossible puisque l'auteur lui-même, s'il refait son texte plus tard, donne un autre texte. Roger Munier disait que les traducteurs donnaient un autre texte dans une écriture seconde. Effectivement nous pourrions faire nôtre ce principe islamique de l'inimitabilité du texte. Nous ne devons pas imiter un texte, mais essayer d'en recréer un autre ; la confusion vient de là.

JACQUELINE RISSET

Je voudrais ajouter à ce que disait Azzedine Guellouz une remarque : Dante était imprégné, d'une façon extraordinaire, de pensée, de science et de poésie arabes ; et sur cette imprégnation de Dante il y a une sorte de censure durable, étonnante, et qui fait qu'il n'est pas bien vu de parler de ces sources. Or il me semble que non seulement elles sont très claires mais qu'elles rendent beaucoup plus clair Dante lui-même si on les comprend. Par exemple, la mystique arabe telle qu'elle est présente chez Ibn Arabi aide à comprendre la problématique des fidèles d'amour chez Dante et aussi celle de la personnalité de Béatrice. Cette idée du double, cette idée de la figure selon Feuerbach mais qui est très précise chez les mystiques arabes, est évidemment à l'oeuvre chez Dante. Et il s'agissait aussi d'un phénomène de connaissance, parce qu'on est à peu près sûr aujourd'hui que Dante savait l'arabe ou qu'en tout cas, à travers des communautés juives réfugiées, venues d'Espagne en Italie, il avait appris suffisamment d'arabe pour forger le langage incompréhensible du géant Nemrod en enfer à partir d'éléments arabes.

Je voulais l'indiquer parce que c'est une chose qui, personnellement, me frappe toujours beaucoup, ce refus qui est encore si fort, de reconnaître cette parenté avec la poésie et la mystique arabes, en particulier chez Dante, mais aussi chez les troubadours.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, il est étonnant de penser qu'à l'époque de Dante on était plus en contact avec la littérature arabe qu'on ne l'est maintenant. Cette question a souvent été débattue et on s'est demandé si Dante avait eu connaissance de ce texte d'Abû al-'Alâ Alma'Arrî, écrit trois cents ans avant la *Divine Comédie*, l'*Epître du pardon*, traduit par Vincent Mansour Monteil chez Gallimard — cette promenade dans un autre monde, dans l'au-delà !

JACQUELINE RISSET

En tout cas il est prouvé maintenant que Dante connaissait très bien la *Légende de l'Echelle*, qui décrit la promenade de Mahomet avec l'archange Gabriel en enfer, au purgatoire et au paradis. Jacques Le Goff n'a pas relevé de façon très claire que le purgatoire existait aussi dans la doctrine islamique, et il y a des points communs extraordinairement frappants entre les sites de Dante et les sites islamiques. Les connaissances de Dante sont impressionnantes. On ne sait pas comment il faisait. Il voyageait tout seul en Italie, avec ou sans cheval, et d'un endroit à l'autre, étant exilé et se faisant abriter provisoirement chez l'un ou l'autre seigneur. Il avait une bibliothèque mentale, une connaissance intellectuelle prodigieuse. On est chaque fois étonné de devoir admettre dans cette bibliothèque des titres qu'on avait précédemment exclus. Il me semble que les travaux récents tendent à inclure encore plus d'ouvrages, en particulier les tout derniers travaux sur ses rapports avec la littérature arabe. Je crois que petit à petit on arrivera à sortir de l'interdit qui pèse encore sur ce domaine.

ANNE WADE MINKOWSKI

Je ne voudrais pas déflorer la soirée poétique. Mais ce soir on aura des surprises quand sera évoquée l'influence de la poésie arabe sur la poésie du Moyen Age et par conséquent sur notre conception de l'amour telle qu'elle a été décrite, beaucoup plus tard, par Denis de Rougemont. Notre conception de l'amour, cet "amour de loin", cet idéal de la femme comme un objet lointain, vient certainement de la poésie arabe très ancienne. Mais revenons à l'italien...

MICHEL VOLKOVITCH

Je voudrais poser une question plus technique. Vous avez parlé de rythmes et j'ai été très alléché. Vous avez bien entendu évité de traduire Dante en onzains et vous avez renoncé au cadre contraignant des tercets. Et pourtant, personnellement, j'ai l'impression qu'il y a dans votre texte un rythme très fort et que vous êtes parvenue à retrouver une certaine incantation par des moyens rythmiques. Pouvez-vous nous parler plus précisément de ces stratégies de substitution sur le plan rythmique que vous avez adoptées ?

JACQUELINE RISSET

Oui, il y a d'abord des stratégies négatives, c'est-à-dire l'impossibilité dans laquelle je me suis trouvée d'employer une prosodie classique. Il me semble que les échecs des traductions précédentes viennent du fait qu'elles ont utilisé une prosodie classique. Or, la prosodie française est redoutable, elle est symétrique

et fixée, alors que l'endécasyllabe qu'emploie Dante est un vers impair et beaucoup plus mobile à l'intérieur, avec des possibilités de transgression infinies dont Dante joue admirablement. Si on lit Dante dans le texte italien, on a une variété tout à fait impressionnante de rythmes, c'est-à-dire qu'à un certain moment on lit mais on ne sait pas dans quel mètre il écrit, alors qu'on ne peut jamais se tromper sur les décasyllabes et sur les alexandrins, on sait qu'on est pris dedans. Les effets peuvent être très beaux mais, à mon avis, ne passent pas dans la traduction et surtout pas dans celle de Dante.

Donc il m'a semblé que le vers libre, le vers qui a été libéré au temps de Mallarmé en France, pouvait au contraire rendre compte de ce moule extraordinairement mobile et fluide qu'était l'endécasyllabe italien. Alors, concrètement, je me suis servie de vers irréguliers, avec toutefois des sortes d'ancrages qu'il n'était pas possible d'éviter sous peine de ne plus savoir où l'on en était, d'ancrages dans ce qui fait le substrat de notre perception poétique de Français, c'est-à-dire l'alexandrin et le décasyllabe, qui ne sont vraiment pas évitables. Seulement j'ai évité d'en employer trop à la suite les uns des autres ; j'ai évité, lorsque je les employais, d'opérer un redoublement phonique, c'est-à-dire que j'ai essayé d'éviter les rimes là où j'employais une prosodie marquée. J'ai essayé en quelque sorte de faire ce que fait Dante lui-même, c'est-à-dire de réveiller le rythme qui est en train de s'installer par une sorte de boitement en créant des vers faux à l'intérieur d'une série de décasyllabes ou d'alexandrins — ou de décasyllabes et d'alexandrins à la suite ; cette sorte de vers faux réveille l'oreille, et il y a une possibilité de jouer avec cela, comme je me suis servie aussi de la possibilité qu'offre la prosodie contemporaine, celle qu'on emploie en poésie aujourd'hui et qui a modifié considérablement, même si on n'en parle pas, tous les termes, comme en musique il n'y a plus les mêmes termes, il n'y a plus les mêmes valences des unités, des éléments. Par exemple, la pluralité de longueur de l'e muet. L'e muet peut représenter un pied, ou un demi-pied, ou zéro pied, ou un quart de pied, selon sa place dans le vers et par rapport aux autres mots.

Je crois que tout poète contemporain joue sur ces longueurs différentes et que, en traduction, il est important, là aussi, de ne pas ramener la langue française à une prosodie figée par rapport à laquelle la pratique poétique est tout à fait différente. Il me semblait que la pratique poétique contemporaine pouvait, paradoxalement, être beaucoup plus littérale, beaucoup plus proche de Dante que ne l'était une prosodie classique.

CLAUDE ARNOUX

Vous avez parlé de la proximité sociolinguistique de Dante et du provençal. Je vous signale que la trilogie, *L'Enfer*, *Le Purgatoire*

et *Le Paradis*, a été traduite par Jean Roche en provençal dans les années cinquante, et qu'effectivement la proximité linguistique du provençal d'aujourd'hui par rapport au texte de Dante était telle qu'il réalisait ce que vous recherchez avec des difficultés supplémentaires, puisque le français, en stylistique et en poétique entre autres, pose des problèmes de prosodie que le provençal, même contemporain, ne pose pas. Personnellement j'ai toujours été hanté par ces roues du destin qui tournent et qui mènent, pour peu que le cours soit favorable, chaque germe à sa destination et aussi par la couleur plus rose que le rose et moins mauve que le mauve qui tombe du ciel lorsqu'on passe des Poissons au Bélier...

JACQUELINE RISSET

Ce sont justement des repères que connaissait Dante, en grande partie par les savants arabes ; l'astronomie que Dante pratiquait lui venait en partie des astronomes arabes, et pour Dante comme pour les gens de son époque la connaissance astronomique était quelque chose de tout à fait familier, de tout à fait quotidien. Pour le lecteur moderne, c'est une sorte de cadre qui reste assez mystérieux parce que nous sommes loin d'avoir les connaissances de Dante et de ses lecteurs, même de ses lecteurs populaires, puisqu'il avait une quantité de lecteurs populaires et qu'il en a encore. Donc, pour nous, c'est quelque chose qui nous manque, et un des points de difficulté du poème aujourd'hui, c'est que ce qui était repère supplémentaire pour un lecteur est devenu pour nous opacité ; nous ne pouvons pas recueillir cet élément comme un élément éclairant, l'astronomie a cessé d'être éclairante, elle est opacifiante.

Mais comme par ailleurs nous nous sommes familiarisés avec le plaisir de l'opacité, nous pouvons aussi résister à ce manque qu'est l'absence de compréhension d'une série de codes dans la transparence du texte. Je suis très intéressée par ce que vous dites de cette traduction en provençal, j'aimerais beaucoup la regarder.

AZZEDINE GUELLOUZ

Quelle est la distance de Dante par rapport au contenu de ce qu'il écrit ? Autrement dit, quelle est la religion de Dante ? Est-ce pour lui un objet de préoccupation ? Est-ce que tu estimes que la distance est établie par la poésie ? Cela nous ramène à ce fameux problème de l'*Épître du pardon*. Ce qui fait qu'on a beaucoup écrit contre la possibilité d'un rapport entre Dante et Al-ma'Arrî, c'est qu'Al-Ma'arri est tout à fait ironique par rapport à la description qu'il fait du monde de l'au-delà. C'est une représentation d'un monde dont il se moque puisque l'*Épître* est écrite à quelqu'un qui lui dit : "Aide-toi, le ciel t'aidera et il t'enverra en

paradis !" "Ah bon... le paradis... je vais te le décrire..." et il fait une description du paradis tout à fait ironique.

ANNE WADE MINKOWSKI

Oui, c'est burlesque.

AZZEDINE GUELLOUZ

Par conséquent, quand on lit Dante, on n'a pas le même sentiment de cette distance. L'auteur musulman est athée en quelque sorte et ne croit pas en ce qu'il décrit, alors que l'auteur chrétien nous donne généralement l'impression d'y croire. Est-ce que tu es de cet avis ? Est-ce que la poésie ne crée pas chez Dante la distance que l'ironie crée pour ce poète arabe ?

JACQUELINE RISSET

Merci de cette question. En fait, Dante se considérait lui-même comme un prophète. Il considérait que la *Divine Comédie*, c'était quelque chose qui devait aider les hommes à gagner l'au-delà ; les avertissements qu'il donnait devaient les aider et il les prenait certainement au sérieux. Cela dit, Dante a une capacité de passer d'un plan à l'autre et de parcourir tout le champ qui est absolument étonnante. Il y a du comique dans *L'Enfer*, ce qui n'implique pas qu'il y ait doute. Il y a des doutes dans *Le Paradis*, ce qui n'entraîne pas l'ironie. Il y a toute une série de passages, et de niveaux, chez Dante, qu'il parcourt de façon extraordinairement dense et forte. Dante était lui-même quelqu'un d'extrêmement drôle, et spirituel. Il y a une série d'anecdotes sur Dante et sur l'esprit de Dante, qui ont été recueillies par Giovanni Papini au début du siècle. Mais Dante était certainement très sérieux et peut-être même redoutablement sérieux lorsqu'il s'agissait de religion, et en particulier son *Épître dédicatoire* sur le Paradis donne l'idée d'une sorte de prophète. Evidemment, il est très difficile de le saisir encore et nous avons d'autres mesures aujourd'hui du rapport au sacré. Il est bien évident que chez Dante une autre chose est frappante. Lorsqu'il est au Paradis, Dante est en train d'aller vers la vision de Dieu ; il y a une émotion très forte dans ce voyage, et en même temps Dante ne cesse de penser au moment où il va revenir sur terre à Florence pour raconter ce qu'il a vu. Une espèce de dédoublement a donc lieu. En effet, la poésie, la mission d'écriture entraîne une structure circulaire, un peu comme dans la *Recherche du temps perdu*, et il y a cette sorte de mission d'écrire et de transmettre aux autres le texte qui dédouble ce qui est l'expérience mystique. Il y a en même temps l'expérience mystique et le souci de raconter cette expérience mystique, et la poésie vient jouer là un rôle très complexe. Mais je pense que chaque religion d'une part, chaque époque d'autre part vit et interprète différemment ce rapport. Il y a une série de

passages. Et que chaque poète aussi interprète. Et que nous, probablement, nous ne pouvons pas saisir. Je crois qu'en fait l'amitié que nous pouvons avoir avec Dante est une amitié stellaire parce que nous sommes d'un monde fragmenté et qu'il était d'un monde total et totalisant. Nous ne pouvons pas nous identifier à Dante, c'est certain, mais entre ces deux mondes peuvent avoir lieu des saluts extrêmement émouvants.

REMISE DU PRIX NELLY SACHS

Pour la première fois en 1988, les Assises de la Traduction ont vu l'attribution du prix Nelly Sachs, généreusement créé, par notre amie Julia Tardy-Marcus. Doté par elle d'un montant de dix mille francs, il couronne l'auteur de la traduction en français d'une oeuvre poétique — de n'importe quelle langue — publiée l'année précédente. Le jury, présidé par Maurice Nadeau (qui fut le premier éditeur de Nelly Sachs en France), comprend des traducteurs de poésie de diverses langues : Laure Bataillon, Claire Malroux, Anne Wade Minkowski, Céline Zins, Claude Esteban, Philippe Mikriamos, Roger Munier, Lionel Richard (traducteur français de *Brasier d'énigmes* et de *Présence à la nuit* de Nelly Sachs), et moi-même.

Le prix Nelly Sachs 1988 a été attribué à Maurice Regnaut pour la traduction de *Mausolée* de Hans Magnus Enzensberger, publié aux éditions Alinéa.

Réunis, grâce à l'hospitalité de Jean-Paul Capitani, à Saint-Martin-du-Méjan, nous avons d'abord écouté les allocutions du maire d'Arles et du directeur du Livre et de la Lecture.

Jean-Pierre Camoin a évoqué avec chaleur le développement dans sa cité des Assises et du Collège de la Traduction littéraire — parallèlement à l'apparition du Centre inter-régional de formation aux métiers du livre et à l'installation prochaine du Collège, ainsi que de la nouvelle médiathèque, à l'Espace Van Gogh, dans l'ancien hôpital en cours de restauration, où Vincent Van Gogh avait écrit à son frère Théo : "C'est ici qu'il faut installer les ateliers de l'avenir."

Jean Gattegno a salué "l'internationalisation qui se développe autour d'Arles", non seulement par les Rencontres de la photographie, mais aussi par des entrevues comme celle, au sommet, entre le président de la République et le chef du gouvernement italien, ou la venue d'un groupe d'écrivains portugais, dans le cadre des "Belles Etrangères" organisées par la direction du Livre et de la Lecture.

La présidente d'ATLAS, Anne Wade Minkowski, et le directeur du Collège des Traducteurs, le CITL, Jacques Thiériot, ont ensuite remercié tous ceux qui ont aidé à préparer les Assises ou qui oeuvrent pour l'agrandissement de notre Collège.

En tant que secrétaire du prix Nelly Sachs, j'en ai annoncé la naissance grâce à cette femme étonnante, Julia Tardy-Marcus, que notre cher Elmar Tophoven amenait à Arles dès les premières Assises et qui a fondé ce prix en souvenir du grand poète Nelly Sachs qu'elle avait eu le privilège d'approcher comme journaliste lorsque celle-ci reçut, en 1966, le prix Nobel. Témoin de la traversée de ce siècle difficile, Julia a été comme un pont vivant entre la France et l'Allemagne, "couvrant" les événements culturels pour la presse des deux pays. Elle a aimé la convivialité de nos débats arlésiens, et surtout la façon dont ici les traducteurs prenaient leur sort en mains. Craignant que le nom de Nelly Sachs ne soit un peu oublié en France, elle a créé ce prix avec la discrétion efficace qui est la sienne, se souvenant qu'elle était depuis toujours l'amie des poètes, de Desnos, de Prévert et de bien d'autres.

Par une belle coïncidence, nous avons appris que l'auteur de *Mausolée* était l'un des exécuteurs testamentaires de Nelly Sachs et avait écrit sur elle, ce que le jury du prix ignorait en le décernant.

Avec cette traduction de Maurice Regnaut, nous voulions saluer toute son oeuvre d'écrivain et de traducteur d'un grand nombre de poètes, de Baffo à Brecht et Rilke (Actes Sud a publié sa version de *La Princesse blanche* que l'on a pu voir sur une des scènes du Théâtre de la Ville).

J'ai tenu à mentionner au passage le travail éditorial d'Alain Lance, qui dirige le domaine allemand des éditions Alinéa (où Enzensberger voisine avec Christa Wolf), et des animateurs de celles-ci, Diane et Jacques Kolnikoff, fixés à Aix-en-Provence depuis quelques années et dont l'activité est déjà considérable.

Maurice Regnaut, venu de Strasbourg, a remercié le jury de l'avoir choisi comme premier lauréat du prix Nelly-Sachs, évoquant avec fougue et véracité les difficultés du travail de traducteur, et celles, particulières, qu'il rencontra avec *Mausolée*, "sans doute une des oeuvres les plus riches, les plus fortes et les plus neuves de son auteur". Il a accepté l'invitation de venir présenter et lire des extraits de cette oeuvre, à Paris, au printemps 1989 — ce qui fut la première manifestation organisée à la Maison des Écrivains, avec le concours de son directeur Hugues de Kerrett, par

ATLAS.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

MUSIQUE ET POÉSIE PROVENÇALES, CATALANES ET GALÉGO-PORTUGAISES

Pour commencer la soirée, Gérard Le Vot chante deux chants classiques (*canço*) de troubadours : Gaucelm Faidit (début du XII^e siècle), originaire du Limousin (à cette époque, l'occitan s'appelait le *limousi*), et Marcabrun (Gascogne, XII^e siècle).

GÉRARD LE VOT

Il faut souligner d'emblée qu'il s'agit de mélodies très élaborées, qui rappellent un peu le grégorien, mais qui n'en sont plus. C'est le chant traditionnel de *fin'amor*, ce que nous appelons l'"amour courtois", le thème central de cette soirée.

ANNE WADE MINKOWSKI

Je suis un peu la "candide" sur cette tribune, car les langues provençale, catalane et galégo-portugaise, leur musique, leur poésie, leur traduction, sont un sujet qu'en vérité je connais peu, alors que mes compagnons sont tous des spécialistes en la matière. Ce qui plaidera pour moi peut-être, et justifiera ma présence, ce sera la ferveur.

J'ai découvert la beauté, la richesse de ces langues, il y a un an, quelques jours après les Assises de 1987. Serge Pey, qui dirige l'atelier de poésie contemporaine de l'université de Toulouse-Le Mirail, m'avait invitée à participer à des rencontres internationales de poésie. C'est là que j'ai entendu Yves Rouquette, et d'autres poètes, lire leurs propres oeuvres en langue d'oc, accompagnées de traductions faites par eux-mêmes, et j'ai eu d'un seul coup comme une révélation. Je me suis dit que nous autres, traducteurs d'ATLAS, nous nous intéressions à des langues étrangères parfois lointaines — c'est mon cas, vous le savez — mais qu'à notre porte il y avait des langues qui font partie du patri-noïne commun à la France, à l'Espagne, au Portugal, à ce grand pays que sera et qu'est déjà l'Europe.

Je me suis dit encore que nous étions un peu comme ces nouveaux voyageurs pour qui Bangkok et Singapour n'ont pas de secret, mais qui n'ont jamais vu le cloître de Moissac, le Palmier des Jacobins de Toulouse ou l'église de Saint-Gilles, à deux pas d'ici.

Alors l'idée m'est venue qu'ATLAS pourrait modestement encourager un mouvement d'intérêt dans ce sens, dans l'optique de la

traduction qui est la nôtre. Croyez bien que nous sommes conscients de l'impossibilité de couvrir en une seule soirée un domaine qui va du Moyen Age à nos jours en passant par l'immense mouvement incarné au XIX^e siècle par Mistral, le maître, dont la présence hante encore cette ville.

Mais il ne tient qu'à vous que cette soirée ait des suites, surtout lorsque notre collège aura emménagé dans les nouveaux locaux de l'Espace Van Gogh, que lui destine la municipalité.

C'est la première fois, ce soir, qu'une place est faite dans les Assises à la musique, à la récitation, au spectacle. Le jour où je ne serai plus présidente d'ATLAS, j'aimerais que l'on pense à moi comme à celle qui a voulu réunir la fête et l'étude, le sérieux et le plaisir — qui est une chose très sérieuse, comme on sait.

Il me reste à vous présenter Jean-Claude Masson, qui a bien voulu accepter de coordonner le programme de ce soir. Poète, critique littéraire, notamment à la N.R.F., il a publié récemment aux éditions Labor un essai important, *Cent ans de littérature en Espagne*. Enfin il est traducteur lui-même, principalement de l'espagnol et du portugais.

JEAN-CLAUDE MASSON

Permettez-moi d'abord de vous lire une petite citation : "Que toute la poésie européenne soit issue de la poésie des troubadours au XII^e siècle, c'est ce dont personne ne saurait plus douter. Oui, entre les XI^e et XII^e siècles, la poésie, d'où qu'elle fût : hongroise, espagnole, portugaise, allemande, sicilienne, toscane, génoise, pisane, picarde, champenoise, flamande, anglaise, etc., était au préalable languedocienne, c'est-à-dire que le poète, ne pouvant être que troubadour, était tenu de parler — et de l'apprendre s'il ne le savait pas — le langage du troubadour, qui n'a jamais été que le provençal au sens large."

Ces lignes de Charles-Albert Cingria sont extraites d'un ouvrage qui a soulevé bien des passions et entraîné d'interminables controverses, puisqu'il s'agit de *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont. Je vous ai lu ce passage pour souligner d'emblée l'importance du sujet que nous allons aborder ce soir, car l'histoire des littératures méridionales en question n'est pas seulement un chapitre essentiel de l'histoire des littératures européennes, c'est aussi un moment crucial de toute la sensibilité occidentale, puisque c'est l'histoire de notre conception de la passion amoureuse.

Le thème est d'autant plus difficile qu'il exige une série de mises au point historiques et linguistiques. En effet, les trois littératures dont nous allons parler ne sont pas des littératures nationales, comme la littérature française, espagnole ou portugaise. Nos trois régions (Occitanie, Catalogne, Galice) font partie de deux Etats modernes : la France et l'Espagne, qui ne correspondent

ni à leurs langues autochtones ni à leurs frontières authentiques. Comme vous le savez, la Catalogne est coupée en deux, les pays de langue d'oc font partie de la nation française (le pays des Francs, oh ironie !) et la Galice, suite des alliances dynastiques, est passée de l'orbite portugaise à l'Espagne.

Avant de vous présenter les participants, je dois vous apporter deux précisions. D'une part, en ce qui concerne le Moyen Age, nous allons vous parler des troubadours occitans, catalans et galégo-portugais, mais, comme le rappelait la citation que je vous ai lue, l'influence des troubadours se retrouve en Italie, avec le *dolce stil nuovo*, qui a beaucoup marqué Dante, et jusqu'en Sicile. Cette influence ensuite se retrouve en France du Nord, avec les trouvères de langue d'oïl comme Thibaut de Champagne, devenu roi de Navarre, ou Conon de Béthune, puis en Allemagne, avec les *Minnesänger*, littéralement les chanteurs d'amour, comme Hartmann von Aue ou Walther von der Vogelweide, pour continuer avec la poésie mystique flamande (Hadewijch), et la Grande-Bretagne, à la suite du mariage d'Aliénor d'Aquitaine, d'abord avec le roi de France, puis avec le roi d'Angleterre.

L'influence de la lyrique courtoise prend de telles proportions en Espagne, que la poésie ne s'écrit qu'en galégo-portugais, le castillan étant réservé à la prose. Et, au Portugal, l'incidence de l'occitan (du provençal, si vous voulez, au sens large) est visible jusque dans l'orthographe portugaise, puisque les graphies "nh" et "lh" — pour indiquer ce que les linguistes appellent la mouillure du *n* et du *l* — viennent du Midi de la France, comme on peut encore le constater dans le nom de Jean Paulhan, par exemple.

La seconde précision est la suivante : à l'époque romantique, dans les régions méridionales comme dans l'ensemble de l'Europe, les écrivains ne se penchent plus sur l'antiquité classique, mais sur leur passé médiéval. C'est le moment par excellence du grand retour aux sources nationales et régionales. Ici, pour des raisons de temps, nous devons nous limiter à un aperçu de la renaissance occitane, mais il est clair que le même phénomène s'est observé en Galice, avec la très grande Rosalia de Castro, et plus encore en Catalogne espagnole, avec la *Renaixença* de Verdager, l'équivalent catalan de Mistral. Du reste, nous savons que, depuis lors, la Catalogne espagnole a joué un rôle emblématique dans le combat pour la reconnaissance des cultures dites, absurdement, périphériques.

J'en viens à nos invités de ce soir.

Jean-Marie Carlotti est arlésien ; il présente des spectacles consacrés à la parole occitane, depuis les troubadours jusqu'aux poètes d'aujourd'hui, en passant par ses propres compositions musicales. Il a enregistré de nombreux disques, seul ou avec le groupe Mont-Jòia. Il chante en s'accompagnant à la guitare, au naze ou à la vielle à roue.

Marc Dumas est né à Saint-Martin-de-Castillon, aux confins des Alpes-de-Haute-Provence et du Vaucluse. Il est à l'origine de la renaissance des Jeux Floraux dans l'après-guerre. Il est libraire à Apt, où il consacre un rayon très important à la littérature occitane. Il récite des milliers de vers, et lit les poètes provençaux, en particulier les félibres et les auteurs actuels.

Henry Deluy est né à Marseille. Il est instituteur, journaliste, bibliothécaire dans la région parisienne. Animateur de la revue *Action poétique*, il est l'auteur de nombreux ouvrages, poèmes et essais, et de traductions du néerlandais, du tchèque, du slovaque, de l'italien, de l'occitan et des troubadours galégo-portugais.

Patrick Hutchinson n'est pas né en Provence, ni dans le Languedoc, mais il aurait pu naître en Gascogne puisqu'il vient d'Angleterre. Il s'est installé en Provence en 1966. Depuis 1978, il dirige la revue *Détours d'écriture* à Aix-en-Provence. Il a publié, aux éditions Sillages, des livres de poèmes et il publie aussi des traductions, notamment des troubadours, dans diverses revues. Il prépare une thèse sur "L'Amour et le pouvoir dans la lyrique d'oc médiévale", pour l'université de Provence.

Gérard Le Vot, qui a ouvert cette soirée avec deux chansons, est musicologue, médiéviste et chanteur, maître de conférences à l'université Lyon II. Il a consacré sa thèse de 3^e cycle aux troubadours. Ses recherches portent notamment sur la musique vocale du IX^e au XIII^e siècle. Il a enregistré quatre disques et publié de nombreux articles.

Le dernier, et non le moindre, c'est Yves Rouquette. Si vous vous intéressiez déjà à la poésie occitane il y a une vingtaine d'années, le nom d'Yves Rouquette était sur toutes les lèvres. Il est né à Sète. Poète, il écrit essentiellement en occitan. Il est l'auteur de nombreux recueils, de romans, de nouvelles, d'essais et de traductions, du français vers l'occitan et vice versa. Il a notamment traduit Giono en occitan. Il vit à Béziers, où il a fondé la maison de disques Ventadom (Bernard de Ventadour), et le Centre international de Documentation occitane.

Nous allons écouter maintenant Ali al'Marrakchi, né, comme son nom l'indique, à Marrakech, qui est spécialiste de musique andalouse et orientale. Il joue aussi du luth, puisque c'est un instrument qui nous vient de là-bas, mais du luth oriental, qui est un tout petit peu différent, pour les musicologues, du luth que nous avons connu ici, en Occident. Ensuite, Yves Rouquette nous expliquera pourquoi nous avons fait ce détour par l'Arabie pour commencer la soirée.

YVES ROUQUETTE

Il aurait absolument fallu qu'Ali, en plus de jouer du zarbe, parle, pour que nous soyons vraiment en Europe passé l'an mille parce que dans cette Europe la vieille langue latine, celle que

les Romains ont imposée, voici qu'il y a longtemps déjà qu'elle fonctionne mal. Elle est la langue des clercs, la langue du pouvoir : c'est bien en latin, et en latin presque classique, qu'on écrit les lois, qu'on prie officiellement Dieu. Mais il se trouve que dans cette Europe-là, le latin est devenu, transformé par les gosiers autochtones, par ce que les grammairiens appellent les "substrats", le latin est devenu quelque part, du côté de l'océan Atlantique, quelque chose qui va devenir le portugais, un peu plus loin le castillan, un peu plus loin le catalan, un peu plus loin le provençal, le limousin, bref l'occitan ; il y a presque autant de parlers dans la péninsule ibérique que dans la péninsule italique, ou dans l'isthme qui rejoint ces deux péninsules.

Et voici que, plus au nord, il n'y a pas le français, mais le picard, le champenois, une multitude de parlers, jusqu'à la lointaine Roumanie, et les gens se comprennent sans avoir besoin de se traduire. A Barcelone, on peut entendre un Français de Champagne sans le traduire, tout en sachant qu'il n'est pas de Barcelone. A Mantoue, on peut entendre quelqu'un qui arrive du Limousin, et le comprendre tout en sachant qu'il n'est pas de Mantoue. En Champagne, on peut entendre quelqu'un qui arrive d'Aragon, etc.

Et cette Europe-là a même réussi à avoir une Aquitaine : Aliénor ! Elle a divorcé du roi de France, qui avait l'air d'un moine, pour aller épouser un roi d'Angleterre qui n'avait pas l'air d'un moine du tout. En plus, elle avait emporté dans ses bagages le plus phénoménal poète de son siècle, qui s'appelait Bernard de Ventadour, et que nous entendrons tout à l'heure.

Alors, cette Europe qui fonctionne si bien dans sa merveilleuse mosaïque de langues, voici que, à travers les Maures d'Espagne et les croisades, elle s'ouvre à l'Autre, l'Autre absolu, l'Etranger total, l'Arabe.

Oh ! Merveilleuse Europe, où un Dante, un Bernard de Ventadour, un Arnaud de Villeneuve, un Raymond Lulle savent que c'est du côté des Maures qu'il y a quelque chose à prendre. Et ils prennent, ils prennent la chose la plus merveilleuse qu'on pouvait prendre : ils apprennent à aimer. Et nos seigneurs du Midi apprennent qu'on ne peut aimer qu'à la condition qu'on ait en face de soi quelqu'un qui soit aussi grand en dignité que vous-même. Au lieu de dire : "Marie, couche-toi là", il faut apprendre à faire de *ma* Dame, *mon* Seigneur. C'est la nouveauté absolue. Une nouveauté qu'ils chantent dans leur langue, l'occitan.

Et quand toutes les classes de la société prennent leur langue, périssable, vulgaire, pour essayer d'en faire de *l'illustre*, le monde change, et quand en plus le propos unique, c'est l'amour entre l'homme et la femme, alors, c'est comme un feu, cela s'étend à toute l'Europe, et ce que disait Jean-Claude tout à l'heure, c'est vrai : depuis ici, Arles, du château de Ventadour, de Carcassonne,

tous les poètes se mettent, non plus à nous parler de Roland et d'Olivier, mais à s'intéresser à la seule chose qui vaille la peine, en attendant que nous mourions, c'est de savoir aimer.

Et c'est pour cela qu'avec un "optimisme dans le mortel" — j'aimerais que vous reteniez cela : les troubadours, c'est l'optimisme dans le mortel, mortel de l'homme, mortel de l'amour ; l'amour n'existe qu'au moment où l'on s'aime, l'amour n'est que l'instant entre deux morts, mais c'est la chose la plus merveilleuse du monde — les troubadours sont à l'origine de l'amour-passion.

PATRICK HUTCHINSON

Qu'est-ce que le *trobar**? On a entendu Jacqueline Risset cet après-midi parler de l'attitude de Dante en face de la langue vulgaire, c'est-à-dire de ce renouvellement, cet engendrement dans la langue, du fait aussi que la traduction, finalement, c'est une espèce de défi où le traducteur est acculé à la nécessité d'engendrer une langue qui puisse transposer quelque chose de l'original. Peut-être dans cet affrontement et cet engendrement, y a-t-il toujours une part de transgression. Je pensais en l'entendant que c'était effectivement cela, le *trobar*. Le *trobar*, c'est cette confrontation avec la langue qui n'est pas codifiée, et qui permet de créer de la langue *vulgaire*, qui n'est pas celle de la bureaucratie cléricale, mais bien celle des gens qui ne sont pas entièrement enserrés dans les mailles de la société féodale ; c'est une langue qui est entendue par les femmes et peut refléter la nouvelle conception de l'amour.

Cette pratique se fait à travers la musique et la poésie, dans des circonstances très précises ; le formalisme des troubadours est essentiellement un formalisme lyrique, où *mouts et souns*, comme ils disent, c'est-à-dire les paroles et la musique, sont indissociables.

Si l'on a souvent du mal à comprendre la poésie des troubadours dans son déroulement, dans le passage sémantique de strophe à strophe, si les juxtapositions de ces strophes nous surprennent très souvent, c'est qu'il nous faut penser qu'il s'agit là, non pas d'une logique argumentative ou discursive, mais d'une logique musicale, avec des sauts de sens, des antithèses, violentes quelquefois, qui sont voulues, et qui ne peuvent se comprendre que lorsque nous savons entendre quelque peu cette musique. Et cette union entre la musique et la parole véhicule la

* Rappelons la distinction de Pierre Bec, dans sa *Nouvelle Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge* (Avignon, Aubanel, 1972) : "Le troubadour est à proprement parler celui qui *trouve* (*troba*), c'est-à-dire *crée* au sens musical et poétique... Le jongleur est, au sens étroit, celui qui fait des tours de force et d'adresse, il exécute *ce* qu'un autre a trouvé..." (N.d.E.)

nouvelle conception de l'amour. Les troubadours répandaient le *fin'amor*, mais il fallait l'apprendre, ce n'était pas une chose naturelle, et c'était à travers le *trobar* qu'on apprenait cette chose qui se répandait et demeurait très particulière. Ce serait l'idéal et le but même de la soirée que d'avoir un aperçu de ce que l'on appelait le *joï* *. Le mot *joï* a donné peut-être plus faiblement en français la *joie*, mais il a donné aussi le mot anglais *joy* ; ce quelque chose que les troubadours portaient avec eux, c'est le *joï* de l'amour.

Cela se faisait d'abord à travers l'écoute, le fait d'entendre ; *entender en*, en ancien occitan, veut dire être amoureux de. Le but de cette soirée serait d'arriver à *entender*, c'est-à-dire à entendre quelque chose du *joï*, parce que le travail de la traduction des troubadours ne sert à rien si ce n'est pas un travail d'anamnèse, qui surgit en nous, qui n'est pas notre mémoire personnelle, mais la mémoire d'une autre Europe, une Europe ancienne, qui a été ensevelie et qui a besoin à nouveau d'être ouverte.

J'ai demandé ce soir à mon ami Gérard Le Vot de venir chanter pour nous, car il a touché du doigt la question du rapport du chant avec les traditions extra-européennes, notamment orientales, qui connaît ce moment unique de l'expérience du chant, de la circulation du chant entre l'interprète et son auditoire, que je crois, dans le monde arabe, on appelle le *tarab*.

Gérard Le Vot interprète un *canço* (chanson) de Bernard de Ventadour :

Traduction

J'ai été un homme éperdu
d'amour bien longtemps,
mais maintenant je me suis aperçu
que j'avais fait une folie ;
car envers tous j'étais sauvage,
en ayant renoncé à chanter ;
et (je savais que) plus je resterais muet,
plus je contribuerais à mon malheur.

* Cf. Pierre Bec, *ibid.* "Le *joï* désigne fondamentalement l'espèce d'exaltation quasi mystique provoquée par la contemplation de la Dame ou à son seul souvenir."

Bernard de Ventadour

	1	2	3	4	5	6	7	8	
v. 1									A
	Es- tat ai com om es- per- dutz								
v. 2									B
	per a- mor un lonc es- tat- ge,								
v. 3									C
	mas e- ra, m sui re- co- no- gutz								
v. 4									D
	qu'eu a- vi- a fach fo- lat- ge ;								
v. 5									E
	qu'a tots e- ra de sal- vat- ge,								
v. 6									F
	car m'e- ra de chan re- cre- sutz ;								
v. 7									G
	et on eu plus es- te- ra mutz,								
v. 8									H
	mais fei- ra de mon dam- nat- ge.								

Jean-Claude Masson lit, en hommage à Jacqueline Risset, *La Chanson de l'“amour de loing”* de Jaufré Rudel (XII^e siècle) :

Jaufré Rudel

CANSO

Lanquan li jorn son lonc en mai,
M'es bels dous chans d'auzels de loing,
E quan me sui partitz de lai,
Remembra-m d'un'amor de loing.
Vauc de talan embroncx e clis
Si que chans ni fors d'albepis
No-m platz plus que l'inverns gelatz.

Jamais d'amor no-m gauzirai
Si no-m fau d'est'amor de loing,
Que gensor ni melhor no-n sai
Vas nulha part, ni pres ni loing :
Tant es sos pretz verais e fis
Que lai, el reng dels Sarrazis,
Fos ieu, per lieis, chaitius clamatz !

Be tenc lo Senhor per verai
Per qu'ieu veirai l'amor de loing ;
Mas per un ben que m'en eschai,
N'ai dos mals, car tant m'es de loing...
Ai ! car me fos lai peleris
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pels sieus bels huelhs remiratz !

Dieus, que fetz tot quant ve ni vai
E fermet cest amor de loing,
Me don poder — que-1 cor ieu n'ai ! —
Qu'en breu veia l'amor de loing,
Veraiamen, en locs aizis,
Si que la cambra e-1 jardis
Mí resembles totz temps palatz !

Be-m parra jois quan li querrai,
Per amor Dieu, l'amor de loing.
E s'a lieis platz, alberguarai
Pres de lieis — si be-m sui de loing ! —
Adonc, parra-1 parlamens fis
Quan drutz loindas er tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz.

LA CHANSON DE L'“ AMOUR DE LOIN ”

Lorsque les jours sont longs, en mai,
Me plaît doux chant d'oiseaux de loin.
Et quand de là je suis parti,
Il me souvient d'amour de loin ;
Je vais morne et las de désir,
Si bien que chant, fleur d'aubépin,
Ne me plaît plus que gel d'hiver.

Jamais d'amour je ne jouirai,
Sinon de cette amour de loin ;
Je n'en sais plus noble et meilleure
En nul endroit, ni près ni loin.
Pour son prix, si sûr et si fin,
Je voudrais être dit captif
Là-bas chez le roi sarrasin !

Je crois le Seigneur véridique
Par qui verrai l'amour de loin ;
Mais pour un bien qui m'en échoit
J'ai deux maux, car elle est si loin !
Ah ! y fussé-je pèlerin
Et que ses beaux yeux pussent voir
Mon bourdon et mon esclavine !

Dieu qui fit tout ce qui va, vient,
Et fixa cette amour de loin,
M'accorde – le désir, je l'ai ! –
De voir bientôt l'amour de loin,
Réellement, en lieux propices,
Si bien que chambre et jardin
Me semblent toujours un palais.

Joie m'écherra, quand je prierai,
Pour l'amour Dieu, l'amour de loin ;
Et s'il lui plaît, j'hébergerai
Près d'elle – bien qu'étant de loin –
Lors viendra l'entretien charmant
Quand l'ami lointain – fait si proche –
De beaux dits jouira et d'amour.

Iratz e gauzens m'en partrai
— S'ieu ja la vey, l'amor de loing -
Mas non sai quoras la veirai
Car trop son nostras terras loing ;
Assatz i a portz e camis,
E per aisso, no'n sui devis !...
Mas tot sía cum a Dieu platz !

Ver ditz qui m'apella lechai
Ni deziron d'amor de loing,
Car nulhs autres jois tan no-m plai
Car Jauzimens d'amor de loing.
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis
Qu'enaissi-m fadet mos pairis
Qu'ieu ames e non fos amatz.

Mas so qu'ieu vuoill m'es atahis.
Tot sía mauditz lo pairis
Que-m fadet qu'ieu non fos amatz !

Triste et joyeux m'en partirai
– Si je la vois, l'amour de loin –
Mais je ne sais quand la verrai
Car nos terres sont bien trop loin ;
Il y a tant de "ports", tant de chemins !
Et pour cela ne suis devin...
Que tout soit comme il plaît à Dieu !

Il dit vrai qui m'appelle avide
Et désireux d'amour de loin,
Car nulle joie ne me plaît tant
Que de jouir d'amour de loin ;
Mais ce que je veux m'est dénié :
Mon parrain m'a ainsi féé
Que j'aimasse sans être aimé !

Mais ce que je veux m'est dénié ;
Ah ! maudit parrain qui voua
Mon coeur à n'être point aimé !

Traduction de René Nelli et Rita Lejeune

Extraits des

Troubadours, le trésor poétique de l'Occitanie médiévale,
de René Nelli et René Lavant (Desclée de Brouwer).

JEAN-CLAUDE MASSON

Les Assises ont commencé sous le signe de Dante. Or, dans le *Purgatoire*, celui-ci parle de son poète préféré, Arnaut Daniel (*il miglior fabbro del parlar materno*) le meilleur artisan, le meilleur forgeron de la langue maternelle, qu'il oppose à celui qui était considéré par beaucoup comme le prince des troubadours à l'époque : Guiraud de Bornel. Dante a d'ailleurs écrit des sextines sur le modèle d'Arnaut Daniel. Afin d'illustrer cet amour de Dante pour Arnaut Daniel et, bien sûr, l'amour de Jacqueline Risset pour Dante, Gérard Le Vot vous chantera d'abord la *Sextine* d'Arnaut Daniel, puis Jacqueline Risset nous lira la traduction de ce poème par Jacques Roubaud.

GÉRARD LE VOT

Vous savez que la sextine est un fameux tour d'adresse. Les six strophes de ce chant, qui est encore un chant d'amour, sont organisées sur six mots : *intra, on gla, arma, verga, oncle, cambra* et l'ordre d'apparition des six mots rimés permute à chaque strophe. C'est un vrai casse-tête. Je laisse au poète Jacques Roubaud le soin de simuler les métamorphoses de la *Sextine*, et vous la chante à ma manière.

SEXTINE

Lo ferm voler qu'el còr m'intra
No'm pòt ges bècs escoissendre ni onglà
De lauzengier, qui pèrt per mal dir s'arma ;
E car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
Jauzirai jòi, en vergièr o dinz cambra.

Quan mi sovén de la cambra
On a mon dan sai que nulhs òm non intra
Anz me son tuch plus que fraire ni oncle,
Non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,
Aissí com fai l'énfás devant la verga :
Tal paor ai no'l sia tròp de l'arma.

Del còrs li fos, non de l'arma,
E cossentís m'a celat dinz sa cambra !
Que plus mi nafra'l còr que còlps de verga
Car lo sieus sèrs lai on ilh es non intra ;
Totz temps serai ab liès com carns et onglà,
E non creïrai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
Non amèi plus ni tant, per aquest' arma !
Qu'aitant vezís com es lo detz de l'ongla,
S'a lièi plagués, vòlgr' èsser de sa cambra ;
De mit pòt far l'amors qu'inz el còr m'intra
Mièlhs a son vòl qu'òm fòrtz de frévol verga.

Pòis florí la seca verga
Ni d'En Adam mògron nebot ni oncle,
Tant fin' amors com cela qu'el còr m'intra
Non cug fos anc en còrs, ni eis en arma ;
On qu'ilh estèi, fòrs en plaz', o dins cambra,
Mos còrs no'is part de liès tant com ten l'ongla.

Qu'aissí s'enprén e s'enongla
Mos còrs en lei com l'escòrs' en la verga ;
Qu'ilh m'es de jòi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle :
Qu'en paradís n'aurá doble jòi m'arma,
Si ja nulhs òm per ben amar lai intra.

Arnautz tramet sa chanson d'ongl'e d' oncle,
A grat de liès que de sa verg' a l'arma,
Son Desirat, cui prètz en cambra intra.

SEXTINE

La ferme volonté qui au coeur *m'entre* ne peut ni langue la
briser ni *ongle* de médisant qui perd à mal dire son âme n'osant
le battre de rameau ou de *verge* en fraude seulement ou je
n'ai nul *oncle* je jouirai de ma joie en verger ou *chambre*

Quand je me souviens de la chambre où pour mon mal je sais
que nul homme n'entre mais tous me sont pires que frère ou
qu'oncle tremblent tous mes membres jusqu'à l'ongle ainsi
que fait l'enfant devant la verge tant j'ai peur de n'être assez
sien dans mon âme

Ah que je sois sien dans le corps non l'âme et qu'elle m'ac-
cueille en secret dans sa chambre plus me blesse le coeur que
coup de verge d'être son serf qui là où elle est n'entre tou-
jours je serai près d'elle comme chair et ongle n'écoutant
aucun reproche d'ami ni d'oncle

Jamais la soeur de mon oncle je n'aimerai tant ou plus par
mon âme aussi proche qu'est le doigt de l'ongle s'il lui
plaisait je voudrais être de sa chambre il peut faire de moi
l'amour qui dans mon coeur entre à son gré comme homme
fort de faible verge

Depuis qu'a fleuri la sèche verge que du seigneur d'Adam est
descendu nain ou oncle en amour comme celui qui dans
mon coeur entre je ne crois pas qu'il en fut dans un corps ni
dans une âme où qu'elle soit sur la place ou dans la chambre
mon coeur sera moins loin que l'épaisseur d'un ongle

Qu'ainsi s'enracine devienne ongle mon coeur en elle comme
écorce en la verge elle m'est de joie tour et palais et chambre
je n'aime tant frère parent ni oncle en paradis aura double
joie mon âme si jamais homme d'avoir aimé y entre

Arnaut finit sa chanson d'ongle et d'oncle pour plaire à celle
dont la verge est l'âme SON *Desirat* son prix entre en sa
chambre

Traduction de Jacques Roubaud
Extrait de *La Poésie occitane* (Seghers).

JEAN-CLAUDE MASSON

La sextine est un genre qui, depuis lors, a eu énormément de succès. Encore aujourd'hui, il y a des poètes qui pratiquent la sextine de façon systématique. Je pense au grand poète catalan Joaquim Brossa. A ce propos, Yves Rouquette va nous lire quelques textes des troubadours catalans.

YVES ROUQUETTE

Je voudrais vous faire comprendre l'immense catastrophe que représente en pays d'oc la guerre sainte, la croisade, l'extermination, pour la première fois depuis Jésus-Christ, de chrétiens par des chrétiens, qui a lieu de 1209 jusqu'à la liquidation du dernier représentant de l'Eglise cathare en 1321. Elle s'accompagne, dans notre pays, de cent ans de guerre idéologique, d'extermination des Cathares et de mise à l'index, et c'est trop peu dire, de mise au four crématoire de la plupart des textes écrits en occitan, en provençal, en limousin, en gascon, le mot importe peu, et qui ont pour sujet une autre hérésie : l'amour libre entre l'homme et la femme. Cent cinquante ans de terreur, avec les *Dominicanes*, les Dominicains, les "chiens du Seigneur", puis les Franciscains, la mise au pli avec la Sorbonne, avec les nouveaux *Dominicanes*, qui non seulement brûlent, mais forment les cerveaux, et les lavent, et ils en sortiront lavés.

Quelque chose se casse en Europe. Pas tout à fait parce que, pendant un certain temps, les troubadours occitans trouvent refuge en Italie, et toutes les vies de troubadours dont nous avons connaissance ont été écrites en Italie. Nous avons d'extraordinaires chansons de Provençaux d'Italie. Et puis ils trouvent accès à la cour de Barcelone, à la cour de Castille. La poésie continue et, à travers les troubadours catalans, elle va continuer sur une certaine lancée, avec toutes les transformations du dire, mais aussi de la pensée sur les femmes, sur la mort, sur Dieu, sur la vie, sur le plaisir et sur la douleur ; on va arriver à une très grande littérature catalane, dont l'auteur le plus célèbre alors, souvent comparé à Villon, était Auzias March.

Pour aujourd'hui, je vous lirai un extrait d'un autre grand poète, Jordi de Sant Jordi, *Désert d'amics*.

"Désert, sans amis, sans biens, sans seigneur, en étrange lieu, en étrange contrée, loin de tous biens, repu d'ennui et de tristesse, ma volonté, la voilà prisonnière. Au mal soumis, je ne vois plus personne ici jamais qui de moi se soucie, clos, enfermé, chargé de fers, gardé, heureux je suis de ma triste aventure.

Il y eut un temps où rien ne me plaisait. Je suis content de tout ce qui m'attriste. Mes chaînes mêmes me paraissent légères, comparées aux broderies d'antan. Tous mes malheurs, je les souffre sans mal. Il n'y en a qu'un qui me brise le coeur, et jour et nuit me désespère, c'est ne rien voir qui fasse avancer le jour clair de notre commune délivrance."

JEAN-CLAUDE MASSON

Pendant ce temps, à l'autre bout de la péninsule ibérique, se poursuivait l'extraordinaire aventure des troubadours, que va vous raconter Henri Deluy, auteur d'un livre sur les troubadours galégo-portugais, qui a été publié dernièrement aux éditions P.O.L.

HENRI DELUY

Je voudrais tout d'abord, si vous le permettez, rompre un petit peu, très légèrement, la belle unanimité sur la beauté, le calme et la gentillesse de ces siècles moyenâgeux dont on a parlé plusieurs fois ce soir. Je voudrais rappeler que c'était une Europe traversée par des massacres et que les gens ne s'aimaient pas obligatoirement tous les uns les autres.

C'est peut-être dû à l'influence de notre présidente mais on a beaucoup insisté sur le poids de la culture et de la civilisation arabes en ce qui concerne la formation et l'écriture de la poésie des troubadours dans une Europe qui n'est, la plupart du temps, même pas constituée de nations. Je crois qu'il faut tout de même rappeler que le problème des influences et des origines touchant à la poésie des troubadours est un problème extrêmement controversé. Les passions sont vives dans ce domaine, diverses écoles s'opposent rageusement, et l'influence de la civilisation, de la culture et de la poésie arabes n'est qu'une des façons dont on peut présenter cette naissance.

C'est particulièrement frappant en ce qui concerne la poésie galégo-portugaise. Là aussi, je voudrais insister sur le deuxième terme. C'est la poésie galégo-portugaise, et non pas la poésie galicienne. La poésie dont je vais rapidement parler s'écrit dans un territoire qui, aujourd'hui, serait le Nord du Portugal et le Sud de la Galice, c'est-à-dire que sont exclues du domaine des troubadours galégo-portugais les plus grandes villes du Portugal actuel, par exemple Lisbonne, Coïmbre ou Evora.

Je voudrais également insister sur le fait qu'il s'agit de la seule zone où l'écriture des troubadours est en contact direct, en contact armé, avec les Arabes, et qu'on peut, bien entendu, déceler beaucoup de choses dans ces rapports.

La poésie des Galégo-Portugais est sans doute la plus tardive des poésies troubadouresques, dans l'ensemble du mouvement européen dont on vous a parlé tout à l'heure. Elle commence à peu près un siècle après celle inaugurée en France par Guillaume d'Aquitaine, c'est-à-dire tout à fait à la fin du XII^e siècle, plus vraisemblablement même au début du XIII^e. Elle est aussi celle qui s'achève le plus tard, puisque pratiquement, à l'époque où Dante — le grand traître pour nous, puisque ce sera celui qui en finira avec la lyrique des troubadours — écrit *La Divine Comédie*, les derniers des Galégo-Portugais, les fils de don Dinis, le roi portugais qui est également un très grand troubadour, ses fils sont en train d'écrire les derniers chants de la lyrique courtoise de l'Europe occidentale. Cela dure donc à peu près un siècle et demi, avec des nuances, des inflexions tout à fait remarquables.

Il y a une influence très marquée de la lyrique courtoise occitane sur la lyrique galégo-portugaise, pour des raisons historiques, et d'influence culturelle. On pense — rien n'est tout à fait attesté — que de très nombreux troubadours provençaux, occitans, sont venus à la cour d'Alphonse, qui était roi de Castiglione et aussi indirectement le petit roi du Portugal par alliance. Ils ont exercé une influence directe. Cela se voit dans l'écriture, dans la graphie, mais également dans un très grand nombre d'occitanismes et de termes utilisés, qui descendent directement de notre tradition, à nous les Méridionaux.

Cette poésie des troubadours galégo-portugais, on la divise traditionnellement en trois grandes parties.

Il y a ce qu'on appelle les chants d'amour, qui sont extrêmement proches du *canso* provençal. D'ailleurs, les occitanismes, les provençalismes, à la fois au niveau de l'orthographe, des thèmes idéologiques, des angles d'attaque, sont très nombreux.

Deuxième grande catégorie : les cantiques *d'escarnhó* et de *mal dizer*, qui sont les chants de médisance et de raillerie, dont nous avons un pendant très fort dans notre lyrique méridionale devenue française. Ce sont les *sirventès* de combat, dans lesquels quelqu'un comme Cardenal s'est particulièrement illustré. On trouve là un domaine très important avec des spécificités remarquables, notamment dans la vulgarité. Il y a tout un pan de la lyrique des chants de *mal dizer*, qui est de l'écriture directement scatologique et extrêmement violente. C'est aussi un des rares corpus de la poésie du Moyen Age où il y a un nombre relativement important de poèmes homosexuels.

Troisième grande catégorie : la grande singularité de la lyrique galégo-portugaise, c'est ce qu'on appelle les cantiques d'amigo. Presque tous les grands troubadours ont écrit des poèmes comme s'ils étaient des femmes, c'est-à-dire qu'ils s'adressent, soit à l'amoureux, soit à la mère, soit à la soeur, soit aux amies, mais comme s'ils étaient des femmes. Je vais, pour conclure, vous lire un des plus beaux poèmes d'amour de cette époque :

Pero da Ponte

Se eu pudesse desamar
a quen sempre desamou,
e podesse algun mal buscar
a quen sempre mal buscou !
Assi me vingaria eu,
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu.

Mais sol non poss'eu enganar
meu coraçon, que m'enganou,
por quanto me fez desejar
a quen me nunca desejou.
E por esto non dórmiu eu,
porque non posso coita dar
a quen me sempre coita deu.

Si je pouvais ne plus aimer
celle qui ne m'a jamais aimé,
si je pouvais faire mal
à celle qui m'a toujours fait mal !
Alors oui je me vengerais,
si je pouvais faire souffrir
celle qui toujours m'a fait souffrir.

Pourtant, je ne peux tromper
mon coeur, qui m'a trompé,
qui m'a tant fait désirer
celle qui ne m'a jamais désiré.
Et pour cela, je ne dors plus,
car je n'arrive pas à faire souffrir
celle qui m'a toujours fait souffrir.

Mais rog'a Deus que desampar
a quen m'assi desamparou,
vel que podess'eu destorvar
a quen me sempre destorvou.
E logo dormiria eu,
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu.

Vel que ousass' én preguntar
a quen me nunca preguntou,
por quê me fez en si cuidar,
pois ela nunc' en mi cuidou.
E por esto lazeiro eu :
porque non posso coita dar
a quen me sempre coita deu.

Mais je prie Dieu qu'il abandonne
celle qui m'a toujours abandonné,
pour que je puisse maltraiter
celle qui m'a toujours maltraité.
Je pourrais aussitôt dormir
si je pouvais faire souffrir
celle qui m'a toujours fait souffrir.

Ou bien même oser questionner
celle qui ne m'a jamais questionné,
à elle, pourquoi me faire penser,
qui n'a jamais, à moi, pensé.
Et pour cela, j'en pâtis :
car je ne peux faire souffrir
celle qui m'a toujours fait souffrir.

JEAN-CLAUDE MASSON

Maintenant je vais demander à Marc Dumas de nous résumer
les grands axes de la renaissance provençale au XIX^e siècle, avec
Mistral et le félibre.

MARC DUMAS

Il est quasi impossible d'évoquer ce soir toute la renaissance
provençale. Je vais m'efforcer de le faire, surtout dans cette vieille
cité provençale et latine ; je vais le tenter dans les limites du
temps qui m'est impartie, comme un témoignage de génération, la

génération des années cinquante qui, aujourd'hui, parle encore un peu cette langue, à l'image de ce fleuve, le Rhône, qui ne s'assagit qu'à la porte d'Avignon, et à la recherche de la vérité, le miracle d'Avignon que fut le félibre... C'est un peu comme un beau conte d'enfant.

1850, c'est la grande période du romantisme et des ferments nationalistes qui se manifestent, çà et là, en Europe. Les travaux des premiers historiens français ou étrangers qui découvrent l'importance de l'histoire médiévale, mais également les troubadours et l'importance de l'histoire régionale. Tout ce contexte favorable semble attendre le souffle d'un grand créateur qui ranimera le feu qui couve encore sous les cendres de Montségur.

Citons à ce sujet René Nelli : "Le Félibrige fut fondé en 1854 par Roumanille et par quelques poètes de très grande valeur : Mistral, Théodore Aubanel, qui avaient pleinement conscience de ce qu'il y avait à faire et qui étaient bien décidés à le faire. Il est certain qu'ils ont déclenché une vraie renaissance en profondeur et qu'ils ont réussi à rendre à la langue d'oc sa dignité et sa réputation en France et en Europe (en Europe "latine" surtout). Ils ont vu juste en pensant qu'il fallait, pour donner au peuple le goût et la fierté de la langue et de la culture d'oc, que l'une et l'autre fussent illustrées par des chefs-d'oeuvre. Et ces chefs-d'oeuvre parurent. Enfin, ils ont nettement conçu l'unité idéale de l'Occitanie, c'est-à-dire *l'unité de la culture d'oc*. Pour la première fois, depuis le Moyen Age, on vit des poètes limousins ou gascons se considérer comme solidaires de ceux de Languedoc et de Provence, se sentir membres d'une même fraternité humaniste. Le résultat, ce fut l'étonnante floraison lyrique et épique que l'on sait. Si beaucoup de poètes de clochers n'ont point servi la poésie, ils ont du moins servi leur langue : ils l'ont empêchée de disparaître dans le temps où l'industrialisation eût risqué de la tuer."

Mais qui sont donc ces Primadiers qui, autour de Mistral, espéraient après les Jeux Floraux d'Apt en 1870 partir à la conquête du Midi ? Simplement un groupe d'amis, tous issus d'un milieu modeste ; on les a appelés aussi "les poètes de l'Ecole d'Avignon" ; petit à petit, portée par l'événement, leur association se transformera, se structurera, tout en subissant avec fierté mais aussi avec passivité la domination de Mistral.

Mistral les démobilise presque par sa capacité de travail. Souvent seul, mais avec l'obstination des passionnés, il met sur les rails l'Almanach provençal, un outil pédagogique pour faire entendre son message. Il travaille également au grand dictionnaire, va de réunion en congrès, assiste aux manifestations, inaugure, intervient dans la presse, correspond avec tel soutien, encourage et trouve encore le temps d'écrire ses mémoires. On attendra longtemps un grand prosateur, qui ne viendra qu'avec Joseph d'Arbaud, le fameux conteur de *La Bête du Vaccarès*.

Tout au long de cette décennie, c'est une exubérante production littéraire, une légion de félibres qui se dressent de Nice à Toulouse, du Roussillon au Limousin, des Alpes aux Pyrénées.

1909 : Frédéric Mistral reçoit le prix Nobel de littérature dont il versera le montant pour créer le Museon arlaten, et c'est l'apothéose en même temps que l'écran d'utopie : la croyance en un renouveau généralisé de la culture provençale. Ils avaient tous vécu un merveilleux rêve. L'esprit profondément centralisateur de nos républiques jacobines, l'enseignement public obligatoire, le service militaire, enfin la grande hémorragie de 14-18 allaient irréversiblement ramener le miracle à ses réelles proportions. Ce n'était pas vraiment la désillusion, mais un désengagement plus profond que devait savourer, dans sa tombe, l'abbé Grégoire après avoir béni Jules Ferry.

JEAN-CLAUDE MASSON

Merci, Marc Dumas. Vous allez nous lire à présent un extrait d'une des grandes oeuvres de Frédéric Mistral, qui est *Calendau*. Anne Wade Minkowski nous lira la traduction, due à Mistral lui-même.

ANNE WADE MINKOWSKI

C'est un texte qui s'adresse aux compagnons — menuisiers, forgerons et tailleurs de pierre — dans cette grande épopée que sont les chants de Calendal. Nous l'avons choisi exprès en pensant que le compagnonnage était un thème qui s'adressait particulièrement à la communauté des traducteurs.

CALENDAU

Qu'èro bèu, enfant de lumiero,
Quand dins li cor l'unioun proumiero
Encaro nourrissié lou vivènt cremadou !
Li counquistaire, rèi destrùssi
E chivau fèr d'Apoucalùssi,
Passavon, sour coume d'esclùssi,
Embrenigant li pople, aproufoundissènt tout...

Vautre venias : tourna-mai jouino,
Li vilo sourtien de si rouino,
Libro noun, es verai, ni piéucello noun plus,
Mai femo facho, mai matrouno,
De bàrri nòu pourtant courouno,
E dins soun sen, dins sis androuno,
De l'Empèri rouman reçaupènt lou trelus...

Remembras-vous ! La foulo esclavo
Souto la man vous barrulavo
Lis esclapas de roco ; e vautre, majourau,
Taïant la pèïro espetaclouso
È de figuro miraclouso
La relevant, rendias jalouso
Li mountagno, e fasia bouca lou Vènt-Terrau !

Ansïn, esfatant sa bassesso,
Aurenjo, futuro princesso,
Carpentras, Cavaïoun, Sant-Roumié, Sant-Chamas,
S'arregueirèron en carriero
D'arc-de-triounfle ; li serriero
Vous durbiguèron si peiriero :
E l'afera Gardoun, un jour, dins sis ermas,

CHANT VIII

Que c'était beau, enfants de lumière, – quand l'union primitive dans les coeurs – alimentait encore le vivant incendie ! – Les conquérants, rois de destruction – et sauvages coursiers d'Apocalypse, – passaient, lugubres comme des éclipses, – broyant les peuples, engloutissant tout...

Vous arriviez : et rajeunies, – les villes sortaient de leurs ruines, – libres, non, il est vrai, non plus que vierges, – mais femmes faites, mais matrones, – et couronnées de remparts neufs, – et dans leur sein, dans leurs ruelles, – de l'Empire romain recevant la splendeur...

Souvenez-vous ! La foule esclave – sous la main vous roulait – les grands quartiers de roche ; et vous autres, grands maîtres, – taillant la pierre colossale, – et de figures merveilleuses – la relevant, vous rendiez les montagnes jalouses, et faisiez fléchir le Mistral !

C'est ainsi que, sortant de leur obscurité, – Orange, future princesse, – Carpentras, Cavaillon, Saint-Rémy, Saint-Chamas, – s'alignèrent en rue – d'arcs-de-triomphe ; les chaînes granitiques – vous ouvrirent leurs carrières : – et le Gardon hagard, un jour, dans ses déserts,

Veguè d'arcado cambarudo
Escambarla sa gorgo rudo...
A Nimes, à Frejus, coume en Arle, fai pòu
Rèn que l'oumbrage dis Arenò,
Aquéli fourmidàbli treno
De pourtalas, ounte, sereno,
La Luno, dins la niue, masquejo e fai babòu.

E dins Veisoun, e dins Narbouno,
Souto la reio que darbouno
Li tèmplo, encaro vuei, greion coume lou blad...
E tout acò, de vosto glòri
Es la meissoun ! Pièi lou tafòri
Arribo mai, e mai en bòri,
Adiéu ! tournon palais e tèmplo escrincela.

Mai vautre, ami, coume l'abiho
Que, chasco annado, l'ome piho,
E que, tóuti lis an, rebouco tourna-mai
Soun edifice, afeciounado,
Vautre, li guerro terminado,
Retournavias à grand manado
E tau que li cigogno emé lou mes de Mai.

E tout cresten lèu s'encapello
De soun castèu, de sa capello ;
E lèu, enmuraia, lou bourg es afranqui ;
E li sèt toure merletado,
Qu'en Avignoun avès plantado
Sus lou palais, ie soun restado
Pèr dire que sèt papo an canta messo aqui.

O Coumpagnoun ! que meraviho
De vòsti man noun èro fiho,
Quand l'unioun e la fe vous tenien lou calèu !
Alor en l'èr la pèiro drudo,
Coume uno séuvo brancarudo,
Anavo, ardènto e loungarudo,
Espandi flour e flamo i clarta dóu soulèu.

Ansin la nau de Sant-Trefume
(Que Longo-mai l'encèns perfume !)
Amount se bandiguè, cenacle esperitau
Di primat d'Arle e di counceile ;
Ansin la glèiso de Sant-Gile,
Emé li Sant de l'Evangile
Que vihon aplanta souto sí tres pourtau.

Vit des arcades gigantesques — enjamber sa scabreuse gorge... —
A Nîmes, à Fréjus, comme à Arles, on est effrayé — par l'ombre
seule des Arènes, — ces formidables tresses — de grandes portes,
où la Lune, dans les nuits sereines, fait des apparitions et joue au
spectre.

Et dans Vaison et dans Narbonne, — sous la fouille du soc, — les
temples, aujourd'hui même, germent comme le blé... — Et tout
cela, de votre gloire — c'est la moisson !... Puis le tumulte — arrive
derechef, et adieu ! en mesures — retournent les palais et les
temples sculptés.

Mais vous, amis, comme l'abeille — que, chaque année, l'homme
dépouille, — et qui répare, tous les ans, — son édifice, avec
ardeur, — vous autres, les guerres finies, — vous reveniez en
grandes troupes, — et tels que les cigognes avec le mois de mai...

Et aussitôt toute crête se couvre — de son donjon, de sa chapelle ; —
aussitôt, ceint de murs, le bourg est affranchi ; — et les sept tours
dentelées de créneaux, — plantées par vous en Avignon — sur le
palais, y sont encore — pour dire que sept papes, là, ont chanté la
messe.

O Compagnons ! quelles merveilles — vos mains n'enfantaient-
elles pas, — quand la foi et l'union vous prêtaient leur flambeau ! —
Alors en l'air, la pierre féconde, — à l'instar des forêts branchues, —
allait, ardente et élancée, — aux clartés du soleil, épanouir et
fleurs et flammes.

Ainsi la nef de Saint-Trophime — (digne à jamais des parfums de
l'encens !) — vers le ciel fut lancée, spirituel cénacle — des
conciles et des primats d'Arles ; — ainsi l'église de Saint-Gilles, —
avec les Saints de l'Évangile — qui, sous ses trois portails, veillent
debout.

JEAN-CLAUDE MASSON

Et, pour terminer la soirée, nous entendrons deux textes contemporains, qui ont symbolisé pour toute une génération la révolte de l'Occitanie : des extraits de *La Messe pour les cochons* d'Yves Rouquette (Pierre-Jean Oswald, 1972) et des extraits de la *Cantate de la misère dans Arles* de Robert Lafont (Pierre-Jean Oswald, 1974), interprétés par Jean-Marie Carlotti.

Yves Rouquette

Messe pour les cochons

INTRADA

Dintrarai quauque jorn
dins mon cap, tot sol,
la mitralheta al ponh,
e sabi qu'al contorn
de quauqua circonvolucion cerebrala
se pòt pas
que te trapèssi pas a tu
coma siàs dempuèi la debuta,
nusa, despenchenada, blanca,
cambas dubèrtas a ma set,
puta ò païs,
e mòrta.

KYRIE

Nòstre Sénher, ajas pas pietat
ni de nosautres ni dels autres.
Es tròp tard ça que la :
an tornat lo lum dins la sala
e la carrièra es tornar davant ieu,
que me trauca l'esquina,
e jamai çai passa pas
qu'aquel pòble desfach,
sens uòlhs, sens ponhs,
sens mesolhas, sens cervèlas,
E POBLE PR'AQUO
en errança,
coma ieu, coma ela, coma totes,
dedins aquela nuòch
que creseguères bon de mirgalhar
d'un estelam que se trufa del pòble.

INTROÏT

J'entrerai quelque jour
dans ma tête,
tout seul, la mitraillette au poing
et je sais qu'au détour
de quelque circonvolution cérébrale
rien ne fera
que je ne te rencontre, Toi,
semblable au premier jour
nue, dépeignée, blanche,
jambes ouvertes à ma soif,
pute ou pays,
et morte.

KYRIE

Notre Seigneur n'aie pas pitié
ni de vous ni des autres.
Il est trop tard d'ailleurs :
dans la salle on a rallumé la lumière
et la rue est à nouveau devant moi
qui me troue le dos
et jamais il n'y passe
que ce peuple défait
sans yeux, sans poings
sans moelle ni cervelle
et PEUPLE POURTANT
en errance
comme moi, elle et tous
dans cette nuit que tu crus bon
d'émailler de millions d'étoiles
qui se moquent du peuple.

CREDO

Cresi que siàm un pòble vièlh,
e cresi que i a pas de remèdi
perque los vièlhs son per morir.

Mangi ma man
e gardi l'autra per deman.

E lo lendeman
la me mangi.

AGNUS DEI

Anarem pas pus luònh.
Podèm pas.
A cima estacionan los carris.
A cima son los preires
de la novèla religion,
negres
coma los de davant.

En aquel temps d'aquí, prenguent la paraula, diguèt :
"Enrichissez-vous et marrez-vous !"

Se marrer,
consí se ditz dins mon país ?
Sabi pas.
Lo mot existís pas.
O s'es perdut.
O li an pas daissat
lo temps que se faguèsse.
Es tròp tard per ne fargar un.

CREDO

Je crois que nous sommes un peuple vieux
et qu'il n'y a pas de remède
car les vieux sont faits pour mourir.

Je mange ma main
et garde l'autre pour demain.

Et le lendemain,
je la mange.

AGNUS DEI

Nous n'irons pas plus loin.
Impossible.
Au bout les cars stationnent.
Au bout se tiennent les prêtres
de la nouvelle religion,
noirs
comme ceux de l'autre.

En ce temps-là, prenant la parole, il dit :
"Enrichissez-vous et marrez-vous !"
Se marrer,
comment dit-on cela dans mon pays ?
Je ne sais pas.
Le mot n'existe pas.
Ou bien il s'est perdu ?
Ou bien on ne lui a pas laissé
le temps de se faire.
C'est trop tard pour en forger un.

Cantate de la misère dans Arles

Vincèns Van Gògh vengut en Arle
vai s'embarrer a Sant-Romie.
I a una pena sus lo mond
vira e crema coma un solèu.
I a una pena dintre l'èime
e lo cèus es una vòuta
tant dessus coma dessota.
Vincèns Van Gògh t'aviàm bandit
dau terraire de nòstreis uelhs
mai pintas la còma dau roge
e lo mond vira a ton entorn.
Fegondas la carn de la nuech
amb lo vèrd de l'innocèncià
e la man mòrta de l'espèr
clava la cleda de l'angoissa.

Solèu uelh sènsa parpèlas
torres torres de dolor
cèndre cèndre vènt terrau
misèria d'òmes sènsa raras
Ròse Ròse mòrt dei velas
cèu d'encèndi cremajorn
CamarGa flaca plana Crau
sèrp de dobtança sèrp de l'ombra.

Arle carbon dau clarebrun.

De qué parlatz de la misèria ?
Au clarebrun la vila es freja
d'Arabis i viran sèns fe.
— Sabèm nosautres coma aissejan
en estrifant l'onda e la vida
lei batèus que vènon d'Argier
breçats dei vòtz de la pacièncià.
Arquipèus negres bamelaires
coneissèm pas la poèsia
que pèr nos engardar dau languì
lei pesolhs nos tènon companha
dei còstas moras fins Marselha.

Moro moro ta cançon
es estranha dis lo terraire.
— Arlatenc nòstra misèria
es estranha en tot païs.

.....

Vincent Van Gogh venu à Arles
va s'enfermer à Saint-Rémy.
Une peine sur le monde
tourne et brûle comme un soleil.
Dans l'esprit est une pierre
et le ciel est une voûte
aussi bien dessous que dessus.
Vincent Van Gogh nous te chassâmes
de la patrie de nos regards
mais tu peins la chevelure du rouge
le monde tourne autour de toi.
Tu fécondes la chair de la nuit
avec le vert de l'innocence
et la main morte de l'espoir
ferme l'enclos de notre angoisse.

Soleil oeil sans tes paupières
tours et tours de la douleur
cendre cendre vent des terres
misère d'esprit sans frontières
Rhône Rhône mort des voiles
brûle-jour brasiers du ciel
Camargue molle plate Crau
serpent du doute serpent d'ombre.

Arles charbon du crépuscule.

Que parlez-vous de la misère ?
A jour tombé la nuit est froide
des Arabes y tournent sans foi.
— Nous savons nous comme ils gémissent
en déchirant l'onde et la vie
les bateaux qui viennent d'Alger
bercés des voix de la patience.
Archipels noirs à la dérive
nous ignorons la poésie
pour nous garder des nostalgies
les poux nous tiennent compagnie
des côtes maures à Marseille.

Maure Maure ta chanson
est étrange dans le pays
Arlésien notre misère
est étrangère en tout pays...

.....

Capitala dei nuechs fecondas.

Lei caminòus de Cabilia
leis andanas dei Segonaus
sabon lo mistèri de l'aiga
sabon lo greu e sabon l'òme,
Moro deman es causa doça
coma candèla dins la nuech.
Detràs la fam e lei mitralhas
l'èime es tan grand pèr abraçar
lo pensament e la foliá
l'èime es tan grand coma lo Cièri
redon pariera la rason
e l'uelh. E l'èime es de nosautres.
Darrier la fam e lei mitralhas
son lei terraires de la Patz
la Patz de sòmi e d'archimbèla
pèr pesar tot lo ris dau mond.
Ome òme òme òme...

Arle levada Arle torres.

Capitale des nuits fécondes.

Les vieux chemins de Kabylie
les chemins creux des Ségonnaux
savent le mystère de l'eau
savent la plante et savent l'homme.
Maure demain est chose douce
comme chandelle dans la nuit.
Derrière la faim la mitraille
l'esprit est si grand qu'il embrasse
la réflexion et la folie.
L'esprit est grand comme l'Arène
rond comme l'oeil et la raison.
Et notre esprit nous appartient.
Derrière la faim la mitraille
il y a les terroirs de la Paix
la Paix de rêve et de balance
pour peser tout le riz du monde.
Homme homme homme homme...

Arles dressée Arles des tours.

DEUXIÈME JOURNÉE

TRADUIRE FREUD :
LA LANGUE, LE STYLE, LA PENSÉE

MARC DE LAUNAY

Nous allons ouvrir notre journée consacrée à la traduction de Freud. Tout d'abord je voudrais dire quelques mots de remerciement à ceux qui sont venus, mais aussi à ATLAS qui consacre pour la première fois deux journées à la traduction des oeuvres de pensée, à la traduction des sciences humaines. Le fait est nouveau. Il est récent dans l'histoire de la traduction. Il mérite donc d'être souligné.

Je vous présente rapidement le déroulement de la journée. Céline Zins va l'ouvrir ; cette introduction sera suivie d'une communication de Georges-Arthur Goldschmidt : *Style et pensée chez Freud*. Puis nous aurons deux exposés, l'un de Pierre Cotet sur *Le Style de Freud et son rendu*, l'autre du professeur Jean Laplanche sur *La Traduction de l'œuvre de pensée*. Après une pause, Jean-Michel Rey conclura cette matinée avec une intervention sur *La Fascination de l'original*. Je voudrais remercier Céline Zins et Jean-René Ladmiraal qui sont à l'origine de cette journée, et plus particulièrement dire toute ma reconnaissance à Céline Zins dont l'esprit d'ouverture, la patience et l'opiniâtreté ont permis que cette journée se tienne. Est-il besoin de la présenter ? Elle est connue de tous nos collègues ; c'est une éminente traductrice, qui a prêté sa plume en français à Carlos Fuentes. C'est aussi un vrai poète et si, parmi vous, quelques-uns ont eu l'occasion de lire son dernier recueil, *Adamah*, ils ont comme moi vécu une expérience dans le langage qui mérite d'être vécue par tous. Je lui laisse la parole.

CÉLINE ZINS

Pour expliquer un peu l'esprit de cette journée consacrée à la traduction de Freud, je tiens à dire que l'idée en remonte à la création même d'ATLAS. Ce thème figurait en effet sur la liste des sujets proposés par les uns et les autres à l'époque, sujets susceptibles d'être traités au cours des Assises à venir. Laure Bataillon, qui est présente, s'en souvient. L'idée, donc, date de bien avant la sortie du premier tome des *Œuvres complètes* aux PUF. Et la décision, plusieurs fois remise, de choisir comme thème principal des Assises 88 la traduction de Freud, a finalement été prise

par le conseil d'ATLAS en novembre 1987, après une proposition qui remontait déjà au printemps de la même année. C'est dire que c'est pur hasard si la tenue de ce colloque coïncide avec le début de la publication des *Œuvres complètes* sous la direction de Jean Laplanche aux PUF. En revanche, lesdites traductions nouvelles, dont les éditions Gallimard ont commencé la publication depuis plusieurs années déjà — et qui étaient donc, elles, disponibles à la lecture — ne sont pas étrangères à l'intérêt que j'ai, en tout cas personnellement, porté à ce sujet. Et la sortie du premier tome des *Œuvres complètes* ne pouvait qu'augmenter l'intérêt du sujet, et nous permettre de discuter, pièces en mains, de la teneur des nouvelles traductions effectuées par l'équipe des PUF.

Si je me suis proposée pour organiser cette journée, avec l'aide de Jean-René Ladmiral, c'est que j'étais intriguée depuis longtemps par les difficultés que semblait rencontrer la traduction de l'oeuvre de Freud en français. Difficultés éditoriales, certes, dont je n'ai pas la compétence de parler, mais surtout difficultés de rendu des textes, puisque — au moins dans les milieux analytiques — on ne semblait pas satisfait des premières traductions faites principalement par Marie Bonaparte, Anne Berman et S. Jankélévitch. Traductions que je qualifierais d'"historiques", car elles ont fait connaître Freud et la psychanalyse en France, ce qui n'est pas un mince mérite.

Or, si l'on a traduit Kant, Hegel et Goethe, si l'on a traduit Shakespeare, si l'on a traduit Joyce et Lezama Lima, deux grands créateurs verbaux réputés intraduisibles, si l'on a traduit des écrivains dont la langue et la culture sont beaucoup plus éloignées du français — des Japonais, des Chinois, des Indiens — que ne le sont la langue et la culture allemandes, pourquoi Freud semble-t-il poser tant de problèmes ? Serait-il intraduisible ? Pourtant, sa pensée s'est répandue à travers le monde. Les concepts qu'il a élaborés ont vocation universelle. N'est-ce pas contradictoire ? La question s'impose donc : comment Freud écrivait-il pour que la traduction de son oeuvre soit aussi problématique en langue française, suscite tant de critiques et de controverses, et pourquoi ? Y aurait-il d'autres raisons que simplement linguistiques ou stylistiques ?

Certains, notamment parmi les traducteurs de Freud, se sont demandé si les Assises de la Traduction littéraire étaient bien le lieu pour venir discuter de la traduction des oeuvres de Freud : oeuvre "scientifique" (entre guillemets) selon eux, exigeant donc une traduction "scientifique". Cet argument, avancé à l'encontre de cette journée, m'a, je l'avoue, beaucoup étonnée et plongée dans la perplexité. Car, pour préparer le débat d'aujourd'hui, j'ai beaucoup lu, les anciennes et les nouvelles traductions, les déclarations, articles, interviews des nouveaux traducteurs, les livres et essais traitant de l'écriture freudienne et, parmi ces derniers, le fameux

article de Walter Muschg paru en 1930, peu avant que Freud n'obtienne le prix Goethe.

Le prix Goethe, je le rappelle, est un grand prix littéraire. Dans l'article de Walter Muschg, intitulé *Freud écrivain (Freud als Schriftsteller)*, traduit par Jacques Schotte, qui déplore dans son introduction le manque en France de traductions à la fois fidèles et sensibles à la qualité littéraire du style de Freud, je lis ceci, entre autres : "Dans le domaine de la langue allemande, il est peut-être aujourd'hui l'exemple le plus grand d'un triomphe littéraire parvenu organiquement à maturité." "Qui douterait devant cette édition" — il faut savoir que les oeuvres complètes de Freud venaient de sortir à l'époque — "que le besoin d'écrire fut ici plus puissant que celui de parler, voire que celui de faire ?" S'il "a établi les fondements d'une grande puissance spirituelle de l'époque, et cela contre un monde d'adversaires", ce fut "d'abord par les moyens de la littérature". C'est ce que dit Walter Muschg.

Et pour citer trois de nos invités ici présents : "Freud est un des grands écrivains de langue allemande du siècle... La psychanalyse a partie liée avec l'écriture (à tous les sens de ce mot, parmi lesquels la littérature bien évidemment)", dit Jean-Michel Rey dans *Le Matériau freudien* ; Georges-Arthur Goldschmidt, dans sa remarquable étude sur les rapports de Freud avec la langue allemande : "Si c'est, en effet, sans cesse une même orientation, un même centre, qui donne à l'oeuvre de Freud son sens et sa direction, c'est peut-être parce que Freud, comme ces écrivains et ces poètes auxquels il ne cesse d'attacher la plus grande importance, a lui-même écrit dans le « fil » de la langue allemande." Enfin, Janine Altounian, dans *Singularité d'une écriture*, parle de "texte d'un grand écrivain" ; "il écrit en poète", dit-elle.

Tous ces propos, ainsi que certaines affirmations de Freud lui-même exprimant son extrême souci du style, viennent donc dire que Freud était peut-être avant tout, ou en même temps qu'un grand penseur et théoricien, un écrivain.

Aussi dirai-je que c'est à ce titre qu'il est invité ici aujourd'hui, à ce titre que j'aimerais personnellement qu'il lui soit rendu hommage et justice, à ce titre que je souhaiterais que soit mené le débat sur la traduction de ses oeuvres. Puisque seules les traductions en français font et feront foi de ce qu'étaient sa pensée et son style auprès du public français qui n'est pas censé avoir accès au texte original, seules ces traductions décideront de l'approche et du rayonnement de son oeuvre dans notre pays.

En attendant les exposés qui vont suivre et la table ronde de cet après-midi, je voudrais juste ajouter quelques mots sur le choix des participants à ce débat. Participants que je remercie tous au nom du conseil d'ATLAS d'avoir accepté de répondre à notre invitation. Nous avons évidemment fait appel aux personnes responsables des traductions et retraductions en cours

— pas tous, ce n'était pas possible — et, dans l'ensemble, à des germanistes, freudologues ou pas, ou du moins à des gens qui lisent Freud en allemand. Je suis à cette table la seule non-lectrice de Freud en allemand et mon rôle sera donc celui d'une sorte de Candide, averti certes, mais non spécialiste.

Ce que je tiens à dire, c'est qu'en organisant cette journée, j'ai pensé à tous ceux qui dans cette salle ne sont ni germanistes, ni freudologues, mais qui savent ce qu'est la traduction littéraire (qu'elle soit romanesque, poétique ou relevant des oeuvres de pensée — philosophie ou sciences humaines). Pour eux, comme pour moi qui suis dans leur cas, j'ai pensé qu'il fallait d'abord demander à quelqu'un de "neutre", Georges-Arthur Goldschmidt, c'est-à-dire quelqu'un qui n'est ni traducteur de Freud ni psychanalyste, donc non directement concerné par les controverses sur les traductions et retraductions, mais néanmoins lecteur attentif, observateur pénétrant de l'écriture freudienne, lui-même écrivain et traducteur, de nous présenter Freud écrivain et penseur. Cela, afin de nous permettre à tous de participer au débat qui suivra.

C'est dans la même optique que nous avons demandé à Jean-Michel Rey de nous parler du rapport à l'original, afin de permettre d'élargir le débat à une problématique qui semble être au coeur de la traduction de Freud mais qui touche, très au-delà de cet auteur, d'autres auteurs, d'autres oeuvres. Je suis convaincue que les thèmes, les problèmes qui seront abordés aujourd'hui concernent non seulement les germanistes et les psychanalystes, mais tous les traducteurs littéraires, quels que soient leur langue ou leur domaine de travail. Car il y va des principes de transmission d'une oeuvre, de la survie d'un texte — en l'occurrence d'importance majeure dans l'histoire de la pensée humaine — dans sa migration à travers le temps et l'espace des langues.

GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT

C'est paradoxalement le germaniste français Jean Fourquet qui a mis en évidence la structure régressive de la langue allemande, c'est-à-dire la précession du déterminant sur le déterminé, et c'est, par ailleurs, Goethe, on le sait, qui est l'auteur du distique célèbre :

*Im Atmen sind zweierlei Gnaden
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen*

c'est-à-dire :

*Dans la respiration il y a deux bienfaits,
Prendre de l'air et s'en décharger.*

Goethe exprimait ainsi le mouvement fondamental d'inspiration et d'expiration qui caractérise l'allemand. Tout se passe en effet

comme si tout était au fond, c'est la fameuse *deutsche Gründlichkeit*, le fameux perfectionnisme allemand, comme si tout était issu de ce *Satz vom Grunde*, de cet *insaisissable principe du fondement*. Freud *ist der Sache auf den Grund gegangen*, pourrait-on dire, il est allé au fond des choses et de la chose, bien sûr (*Die Sache*), et il a respiré à fond, car c'est bien entre la structure régressive et le distique de Goethe que se situe toute sa démarche stylistique.

Il n'importe pas tellement de savoir si Freud fut un "grand" écrivain (ces hiérarchies sont toujours inutiles) mais de se demander comment il fut un écrivain. Il ne s'agit pas de prouver sa valeur littéraire mais de se demander si sa démarche n'est pas fondée par la littérature elle-même. Du coup, la relation de Freud à l'écriture deviendrait inséparable de sa relation à la langue et à la pratique analytique.

C'est que la langue est bi-face, elle montre et elle cache, elle reprend toujours d'une main ce qu'elle donne de l'autre. Tout le problème de l'écriture est là : ce n'est en effet pas pour rien que Freud a reçu le prix Goethe de la ville de Francfort et qu'il termine son discours à cette occasion par la constatation que Goethe fut non seulement un *grosser Bekennen*, un *grand confessant*, si l'on peut employer ce néologisme, *sondern auch trotz der Fülle autobiographischer Aufzeichnungen ein sorgsamer Verhüller*, mais "aussi, malgré la foule de notations autobiographiques, quelqu'un qui s'est appliqué à dissimuler".

Ein sorgsamer Verhüller, un dissimulateur appliqué, mot clé de la relation de Freud à l'écriture, car il faut croire, comme lui-même ne cesse de le répéter (par exemple dans la quatrième des conférences de 1909 à la Clarke University) que les choses sont bien mal cachées puisqu'on voit qu'elles le sont. Dans son recueil de contes hassidiques, Martin Buber fait dire à l'un de ses personnages *Weiss man, dans es ein Verbergen ist, dann ist es ja kein Verbergen mehr* ("Si on sait que c'est caché, ce n'est plus caché").

Or, la signification de la littérature pour Freud est bien là : elle fait voir qu'elle cache, c'est sa raison d'être, c'est son essence : elle recouvre sa propre transparence, d'où l'intérêt que Freud porte au fonctionnement verbal. Walter Muschg (Céline Zins l'a déjà cité) l'avait déjà remarqué dans son article *Freud écrivain* : il sait serrer l'esprit des jeux de mots, tel un frère de Morgenstern et des surréalistes.

C'est précisément le pouvoir régressif du jeu de mots : la soudaine ouverture sur l'insoupçonné, sur le fond de langue, qui intéresse Freud ; la littérature est le domaine où la langue remonte en arrière comme si c'était là qu'elle pouvait rejoindre ce qui la fait parler ; la littérature, c'est en somme la structure régressive des langues.

On le sait, contrairement au français, l'allemand n'est pas une langue dérivée : il n'y a pas eu entre le germanique commun supposé et l'allemand d'aujourd'hui un filtre comme le latin. L'allemand parle sur son propre fond. Il a donc toujours été tentant pour les germanistes allemands de descendre verticalement la pente de la langue pour en retrouver directement les origines. La grande entreprise de Jakob Grimm en 1854, son *Deutsches Wörterbuch* n'avait pas d'autre sens. C'est d'ailleurs le même Grimm qui, avec son frère Wilhelm, recueillera les fameux contes dont Freud parle finalement assez peu mais dont il est probable qu'il a été nourri comme tout enfant de langue maternelle allemande. Les contes de Grimm contiennent en effet tous les thèmes freudiens.

Les frères Grimm sont emblématiquement les figures qui délimitent et situent exactement la zone de la langue sur laquelle Freud opère. D'une part ils ont constitué leur "organon du peuple allemand pour le peuple allemand", disent-ils, d'autre part ils ont rassemblé les contes. En fait, il s'agit d'une seule et même entreprise, mais dont Freud occupe le centre comme s'il avait décalé l'exploration philologique des frères Grimm sur la matière même dont les contes sont faits. La recherche philologique allemande à travers Grimm, Sanders et surtout Kluge, oriente peu à peu la germanité dans un sens tout à fait particulier, vers la *Deutschtumerei*, la germanomanie, et la *deutsche Volkseele*, l'âme de l'ethnie allemande dont on sait ce qu'elle a donné. A partir des frères Grimm, une grande part de la recherche tant littéraire que philologique à l'intérieur de la langue allemande conduit plus ou moins consciemment vers la constitution d'un ensemble d'archétypes germaniques qu'on retrouvera dans le nazisme et chez Jung, ce qui ne saurait être le fait du hasard.

Or, tout le travail de Freud sur la matière littéraire consiste à se livrer à la même recherche archéologique, non plus sur la langue et sa fonction historique, mais sur ce qui la fait parler. C'est la traversée de langues qui intéresse Freud. Il s'agit pour lui d'en déceler la reconnaissabilité, d'en établir le contrat par-delà l'appartenance. Tout l'effort littéraire de Freud — et ce n'est pas pour rien qu'il ne cesse d'en revenir à Goethe — consiste non à regarder fonctionner la langue allemande mais à la percer à jour. Freud est un écrivain dans la mesure où il ne se laisse pas emporter par le flot de la langue, car, tout comme Goethe, il s'efforce de remonter le fleuve pour voir d'où il vient. Le début, c'est la fin, tout ce qui se passe, le déroulement des textes remonte la chaîne des faits, jusqu'à leur situation originelle, comme si l'essentiel du début était à la fin : la dernière page des *Années de voyage de Wilhelm Meister* est ainsi à l'origine de *Wilhelm Meister* tout entier.

Une machine, en somme, à remonter le sens, c'est la structure régressive telle qu'elle est mise en oeuvre par Freud qui, d'ailleurs,

emploie toujours le mot français *régression* et non *Rückbildung* ou *Rückwendung* ou *Rückgriff* qu'il aurait tout aussi bien pu employer. Mais son sens de l'écriture lui fait justement préférer *régression* dont la précision et l'extension correspondent exactement à ce qu'il voulait dire. Ce n'est jamais fortuitement que Freud intercale des mots français à l'intérieur de son texte, il les utilise à l'avantage de sa recherche. C'est un usage de la littérature scientifique allemande de son temps. Peut-être, en revanche, la reconnaissabilité des étymologies en allemand, la permanente possibilité d'identification de tout le registre linguistique, les facultés d'autogénération du vocabulaire ont-ils conduit une part importante de la littérature allemande à tenter sans cesse ces remontées vers l'origine qui la parcourent si souvent.

Tout enfant de sept ans est en possession de tout le champ linguistique de l'adulte allemand qui ne cessera d'être ramené à son enfance alors que l'enfant français — puisque le français n'est reconnaissable qu'à travers le latin — est tiré vers l'adulte, seul capable d'identifier la langue. Telle est en effet la sagesse des nations. Car le *Witz* de Freud n'est que la *Weisheit*, c'est-à-dire la sagesse dont le savoir, en moyen-haut allemand *wisheit*, de *wissen*, savoir, dont la racine indo-européenne supposée est *ueid* qui donnera *videre* en latin. Voir et savoir, c'est donc la même chose.

On ne fera en effet croire à personne que Freud ne passait pas son temps à consulter le Kluge, le célèbre *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, dont la première édition date de 1883, mine inépuisable de trouvailles, et que ne cesse d'utiliser quiconque travaille sur la langue allemande : le fil rouge est véritablement tendu de mot en mot, de *Witz* à *das Unbewusste*, c'est toujours le même savoir qui fait voir, il suffisait de regarder la langue faire, comme l'a fait Freud pour ce bon Schreber ou pour l'homme aux rats, par-dessus leur épaule. Son *schmunzeln*, son rire amusé, éclate presque à chaque ligne — *Wir wissen nicht worüber wir lachen* : nous ne savons pas ce qui nous fait rire, dit-il, dans *Le Mot d'esprit (Der Witz)*. Lui, justement, savait ce qui le faisait rire. Tout son travail est donc d'ordre littéraire, mais d'un écrivain qui passerait son temps à démasquer la langue allemande plutôt qu'à s'en servir. Tous les personnages que Freud interpose à chaque pas entre lui et ses lecteurs ou ses auditeurs en font presque un auteur de nouvelles, de ces *Kurzerzählungen* qu'affectionnent les lecteurs de langue allemande. Chez Freud, c'est toujours quelqu'un qui parle : tous ces personnages sont comme le corps des mots, car ce qui est proprement littéraire, chez Freud, c'est l'établissement de l'anecdote verbale.

Ce qu'il y a de particulier dans la relation de Freud à la langue, c'est son unité obsessionnelle. Tout se passe pour lui comme si, organiquement, toute expression linguistique avait la même origine, toujours sue des écrivains mais sans qu'ils la livrent jamais.

Pourtant, Thomas Mann la livre, lui, à qui une association de psychologie médicale demandera de prononcer un discours, resté célèbre, pour les quatre-vingts ans de Freud, le 8 mai 1936, à Vienne. Thomas Mann montre à quel point Freud est avant tout un écrivain. Lui-même avait une relation plutôt étrange et quelque peu chantournée, sinon parfois artificielle, avec la langue allemande ; c'est pourquoi son regard sur la langue si simple et si immédiate de Freud est particulièrement intéressant. Il n'échappe pas à Thomas Mann dans sa conférence, intitulée *Freud et l'avenir*, que celui-ci est un écrivain de la lucidité, du soupçon serene (*heiterer Argwohn*) qui mène, écrit Thomas Mann "à la culture du mot moyen sans enflure (*unaufgeblasen*) et qui cherche sa force dans la mesure... dans la modestie" et "n'oublions pas, ajoute Thomas Mann, que, en allemand, « modestie » vient de « savoir » : *Bescheidenheit* vient de *Bescheid wissen*. Toute la démarche de Freud, que Thomas Mann a d'ailleurs quelque peu tendance à ramener à la sienne, consiste, dit-il, à élucider l'enfance. Et c'est bien ici que Freud rejoint au premier chef la tradition littéraire allemande que définit plus que bien d'autres l'immatunité, mais une immatunité qui, à la différence de celle de Gombrowicz, s'ignore comme telle. La plupart des écrivains allemands sont en effet incapables de se dégager d'une enfance qu'ils n'arrivent pas à assumer.

D'Adam Bernd à Hubert Fichte en passant par Jung-Stilling ou l'admirable *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz, d'Eichendorff et Tieck à Benno von Wies ou Hermann Hesse, le récit de langue allemande est toujours celui de l'enfance — comme l'a si bien montré Robert Minder — comme si la vie quotidienne de l'enfant allemand avait constamment frayé la voie de l'analyse freudienne. Dans *Freud et l'avenir*, Thomas Mann, lorsqu'il ne parle pas de lui, ne laisse pas échapper l'essentiel, à savoir que tout l'effort de Freud est régressif et comparable en cela à celui de l'artiste qui lui aussi est en proie à l'enfance. Au passage, d'ailleurs, on pourrait se demander jusqu'à quel point la structure régressive de l'allemand n'est pas allée au-devant de la démarche psychanalytique, et jusqu'à quel point celle-ci n'est pas une démarche essentiellement grammaticale. Thomas Mann ainsi souligne l'importance exceptionnelle de la 31^e conférence de la *Nouvelle Suite des conférences* intitulée *Die Zerlungen der psychischen Persönlichkeit* qui concentre en effet le récit freudien : elle en contient à la fois les éléments de vocabulaire et le déroulement grammatical, le dévoilement. Ce n'est qu'avec le dernier élément que la subordonnée devient compréhensible.

Freud, justement, n'est pas un écrivain au sens classique du terme puisqu'il retrouve la langue et en remonte le parcours, ne se laissant entraîner par son flux que pour faire voir le fil de son récit. Sa relation au style n'est en rien novatrice, bien au

contraire : Freud écrit simplement bien, au fil de la plume, comme on dit, et son travail ne se distingue en rien de celui d'un très bon journaliste de son temps. Il écrit comme Stefan Zweig, Max Nordau, Emil Ludwig ou Ludwig Marcuse — pas l'autre Marcuse —, tout simplement la langue moyenne de son temps. Freud écrivain dit l'exorbitant avec une langue très ordinaire dont la plupart des termes sont couramment employés ou immédiatement compréhensibles, et le mérite de ses créations verbales, c'est leur plausibilité et leur clarté. Freud, c'est l'exceptionnel dans l'ordinaire et non l'ordinaire à travers l'apparence exceptionnelle. Cet exceptionnel qui fait de Freud un écrivain exceptionnel alors que son écriture s'efface modestement pour laisser la place à ce qu'il veut dire, c'est la tentative d'élucidation de la langue par le récit de la langue, car, à regarder de près le texte allemand, on s'aperçoit qu'au lieu d'user sinon d'abuser des facultés d'autocomposition de la langue, tentation triviale et à laquelle ne résistent pas les écrivains provinciaux comme Heidegger, Freud transforme les mots essentiels en déroulements, en récits qui en resituent et en restituent le sens ; il les fait marcher, comme on dit au restaurant : "Faites marcher une cervelle." Freud s'efforce, en effet, de remonter la langue, d'en suivre le fil, de lui donner du goût. Le meilleur exemple en est *Psychopathologie de la vie quotidienne* : un chef-d'oeuvre d'humour, de drôlerie et d'extraordinaire attention à la langue parlée.

Parmi les centaines d'histoires racontées dans ce livre, la seizième du chapitre X consacré aux erreurs (*Irrtümer*) est un exemple très imagé de la façon dont Freud se sert de la langue sans jamais l'infléchir tout en la forçant — c'est cela l'exceptionnel — à en dire beaucoup plus. Tout se passe comme si chacun de ces petits récits était destiné à faire surgir un mot dans l'éclat de son évidence. Dans la seizième, Freud se met en scène lui-même, avec tout son sens de l'humour, pour raconter l'histoire de sa *Verblendung* (de son aveuglement). Cela se passe dans une gare de Hollande où il manque volontairement son train pour ne pas aller voir son frère.

Tout l'art de Freud consiste à mettre un mot au bout d'un déroulement, mais avec une appropriation telle que le mot ne pouvait être autre et le déroulement non plus, au point que le vocabulaire finit par être habité par les historiettes et fabliaux que nous raconte Freud.

Des exemples de cette sorte abondent dans les textes de Freud. Ceux qu'il donne lui-même sont souvent d'une grande drôlerie, par exemple dans la *Psychopathologie*, il intitule un chapitre — c'est tout un programme — *Das Versprechen*, puisque *Versprechen* veut dire à la fois lapsus et promesse. On songe plus d'une fois à Lichtenberg ou à Wilhelm Busch, l'humoriste auteur de *Max und Moritz*.

Jamais Freud ne s'écarte d'une langue moyenne, accessible à tous ses lecteurs, mais dont il révèle justement toute la portée, toute la profondeur et la richesse presque inexplorées.

Ilse Grubrich-Simitis rappelle, dans son introduction à la *Selbstdarstellung*, à l'autoportrait de Freud, les mots de Méphisto dans le *Faust* de Goethe :

*Das Beste, was Du wissen kannst
Darfst Du den Buben doch nicht sagen*

"Ce que tu peux savoir de meilleur,
Tu ne dois tout de même pas le dire aux petits garçons."

Ils semblent pour une large part fonder la recherche de Freud comme aussi son art d'écrivain.

Mais il est une autre clé peut-être que l'on pourrait appliquer à l'écriture de Freud, elle est donnée par Heinrich Heine et citée par un universitaire d'Erlangen, le professeur Peter Horst Neumann, dans le n° 469 de la revue *Merkur*. En 1855, quatre mois avant sa mort, Heine reçoit la visite d'un chœur d'hommes de Cologne venus lui offrir une sérénade (*ein Ständchen*); et, parmi eux, se trouve le chantre d'une synagogue. Heine raconte :

"Weill était il y a peu le chantre de la synagogue ; il a une voix de ténor à la tonalité d'airain, et chante les vieux chants juïques du désert dans leur pureté et leur tradition originelles, et cela dans leur simplicité monotone jusqu'à l'extrémité du registre de l'Ancien Testament. Ma bonne épouse, qui ne se doute en rien que je suis juif, n'est pas peu étonnée lorsque cet extraordinaire lamento, ces trémolos, ces quintes lui viennent aux oreilles. Au premier morceau, Minko, le caniche, se cacha sous le sofa, et Cocotte, le perroquet, aurait voulu se pendre aux barreaux de sa cage : « Monsieur Weill, monsieur Weill, s'écriait Mathilde apeurée, tout de même vous exagérez un peu. » Weill continuait, imperturbable. Alors ma bonne Mathilde se tourna vers moi et demanda avec insistance : « Henri, dis-moi, c'est quoi ces chansons-là ? » « Ce sont nos vieux chants populaires allemands », ai-je répondu, et je n'en démordis pas."

L'effort d'élucidation de Freud, sa façon de faire parler l'allemand est bien celle-là. Ce qu'il a peut-être tenté de prévenir, c'est cet anéantissement désormais recelé au fond de la langue allemande, qui pourtant portait en elle les signes de son affranchissement et de sa réconciliation avec elle-même.

MARC DE LAUNAY

Je remercie Georges-Arthur Goldschmidt et donne la parole à Pierre Cotet, qui est codirecteur de la monumentale entreprise de retraduction et d'édition des œuvres complètes de Freud aux PUF.

PIERRE COTET

Une intervention d'une trentaine de minutes ne permet pas de figoler une introduction. Je vous livrerai donc mon plan tout de go.

Je me propose :

1. de vous dire comment nous ressentons les styles de Freud, quelle expérience nous en avons acquise ;
2. de caractériser rapidement la technique par laquelle nous tentons de les rendre ;
3. de vous soumettre des échantillons de ce rendu en les classant selon la nature des problèmes que nous avons rencontrés et des solutions que nous avons adoptées.

Le "nous" n'est pas un nous de majesté mais un nous de communauté — communauté, au sein des OCF.P (Œuvres complètes de Freud, Psychanalyse, PUF), des freudologues et des germanistes, entre lesquels s'est instaurée au cours des ans une véritable osmose, communauté de l'équipe éditoriale et des équipes de traducteurs travaillant dans une convivialité qui ne connaît finalement que peu d'accrocs.

Cas par cas, je produirai un exemple, exceptionnellement deux. Il en existe — croyez-le bien — chaque fois des dizaines et des dizaines.

Freud est, à l'évidence, un écrivain, révérend comme tel par les plus grands et les plus experts. Le répertoire de ses qualités littéraires est d'une extrême richesse. Immédiateté d'une langue sans afféterie. Rigueur démonstrative. Densité. Adéquation de la pensée à l'expression. Lyrisme affleurant dans les élans d'enthousiasme pour la psychanalyse, comme dans l'amertume née de l'incompréhension ou de l'injustice. Plasticité. Variété. La plasticité concerne les tableaux de genre émaillant les textes les plus austères, les évocations à la Keller ou à la Meyer de personnages, de situations ou de paysages, la présentation, surtout, des réalités de l'âme qui se concrétisent et se mettent en mouvement avec un dynamisme tenant parfois de l'univers filmique.

La variété concerne tous les degrés d'une vaste échelle, allant de la liberté de ton, voire du relâchement du causeur ou de l'improvisateur à la solennité du législateur qui pèse chaque mot et confère à une pensée élaborée dans ses moindres inflexions le prestige d'une sorte de poésie gnomique.

Le jeu des définitions ne tourne pas court. Freud est :

- le philosophe et didacticien de la métapsychologie ;
- le dialecticien de la *Psychologie des masses* ;
- le conférencier réel ou imaginaire des *Leçons* et des *Nouvelles Leçons* ;
- l'essayiste du *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* ;
- l'orateur des *Actuelles sur la guerre et la mort* ;
- le débatteur retrouvant dans *Totem et Tabou* ou dans *L'Analyse d'une hystérie* le mouvement même d'une réunion publique ;

- le polémiste des contributions à *L'Histoire des mouvements psychanalytiques* ;
- le procureur qui règle ses comptes avec Jung, Adler, ou Janet ;
- le panégyriste de Charcot ;
- le biographe ou l'exégète de *Moïse* ;
- le mémorialiste de lui-même (*Autoprésentation*) ;
- le préfacier d'au moins quinze oeuvres de confrères ;
- le linguiste de *l'Inquiétant* ;
- le poète des heures de grâce offertes par la nature (*Passagèreté*), par le roman (*Gradiva*), par la comédie shakespearienne (*Le Motif du choix des coffrets*) ;
- le chroniqueur de ses propres rêves ou de ses méprises, enclin à la confiance ou à l'aveu ;
- le dialoguiste sachant faire parler aussi bien le petit Hans que l'interlocuteur impartial de *L'Analyse profane* ;
- le conteur des *Souvenirs-Couvertures* ;
- le feuilletoniste de la Vienne bourgeoise, avec ses rues, ses demeures, ses cours, ses escaliers, ses alcôves ;
- le miniaturiste du *Bloc magique* ;
- l'humoriste porté aux traits d'esprit et analysant ceux des autres ;
- le maître de l'aphorisme, de toutes les formes d'images, comparaisons et métaphores, du parallèle, de la citation qu'il exploite et de l'exergue qu'il s'approprie.

Arrêtons ici notre carrière. Il n'est pas nécessaire de pousser plus avant pour découvrir ce qu'a d'exceptionnel un talent littéraire aussi multiforme.

Si Freud a *du* style, il n'a pas *un* style, peut-être même a-t-il *tous* les styles.

En réalité, les dons littéraires de Freud sont la source d'une contradiction et aussi d'un malentendu. Je me permets sur ce point de demander à Céline Zins l'autorisation de ne pas être de son avis. Le prix Goethe, dont on parle beaucoup, n'est absolument pas un prix littéraire. Je vous renvoie au livre de Wilhelm Hemrich consacré à ce sujet. Les statuts du prix prévoient que les lauréats constituent une élite de l'esprit et travaillent dans l'esprit de Goethe, ce Goethe qui n'était pas seulement écrivain mais homme d'Etat, savant, et à ses heures dessinateur. Les trois premiers lauréats furent Stefan George, un poète certes, Albert Schweitzer, couronné pour des mérites autres que littéraires, et le philosophe Leopold Ziegler. Après vient Freud. Le choix du directoire s'est porté au cours des ans sur des dramaturges, historiens, poètes ou romanciers, mais sur l'architecte Gropius également, sur le chimiste Carl Bosh, sur un musicien, sur un philosophe (Jaspers), un physicien (Planck), un sculpteur (Kolbe). Le lauréat 1988 est le metteur en scène Peter Stein, qui n'appartient pas à la littérature.

Ses dons littéraires, disais-je, sont la source d'une contradiction que Freud n'a peut-être jamais totalement surmontée. S'il retrouve

avec admiration et envie la démarche même de la psychanalyse dans tel poème de Goethe, l'extraordinaire *A la lune*, ou dans la dédicace du *Faust*, ou encore dans une scène de Schnitzler, il déplore de n'être ni poète, ni dramaturge. Romancier, il aurait souhaité le devenir, afin de laisser à la postérité ce que ses patients lui ont raconté. Il sait, par ailleurs, que ses histoires de malades se lisent comme des nouvelles, il sait qu'en assurant la survie de Dora, du petit Hans, de l'Homme aux loups, du président Schreber, il enrichit la famille de la comédie humaine à l'égal des plus grands auteurs épiques.

Mais, tout en détenant les ressources d'un écrivain, il se soucie peu de l'être ou l'est comme par surcroît. Artiste ou savant ? Il répond dans une lettre à Lou Andreas Salomé : "En dépit de toutes les phrases, je ne suis pas artiste." Il n'est même pas rare qu'il ait pour seul objectif de se faire comprendre et dédaigne toute recherche formelle. Son écriture alors devient instrumentale au sens où Roland Barthes parlait de l'instrumentalité de la prose de Camus. Bien plus, vous trouverez ici ou là, ici *et* là, des phrases où en sous-entendant des mots et en rompant la construction, Freud crée des équivoques grammaticales qui imposent au lecteur germanophone plusieurs examens avant d'accéder au sens. A maintes reprises vous rencontrerez de quoi justifier la sévérité de Freud lui-même qui écrit à Fliess au moment où il corrige les épreuves de *L'Interprétation des rêves*. "Des phrases contournées, se pavanant sur des mots non directs (*undirekt*), louchant vers la pensée, ont gravement offensé en moi un idéal." Enfin, les membres de nos jurys de concours, qui ne sont peut-être pas des références, criaient, Duden en main, et plus d'une fois, à l'impropriété.

D'un côté, donc, un écrivain en puissance, qui est souvent un écrivain puissant, mais ne met pas ses merveilleuses qualités littéraires au service de la littérature. De l'autre, un chercheur, un explorateur de l'âme, qui connaît l'écrivain qui est en lui, qui ne l'étouffe pas, le mobilise au besoin, mais le maintient sous la dépendance de sa pensée. Il n'y a pas là dichotomie mais accord, accommodement, hiérarchisation. D'où il résulte la constante, consciente, essentielle cohabitation de deux Freud, avec suprématie de l'un sur l'autre. Oui, Freud est à l'évidence un écrivain, mais un écrivain au service exclusif d'un penseur, seul autonome. S'il admirait tant Lessing, c'était en particulier pour avoir su "soumettre son art à sa pensée".

D'ailleurs, ce qu'il écrit, c'est ce qu'il a à dire. Pour lui, comme Georges-Arthur Goldschmidt le note à propos de Peter Handke, "le langage est très exactement ce qu'il exprime". Philosophe, essayiste, poète ou conteur, Freud ne fait jamais que du Freud. Ce sont ses mots qui rendent sa parole unique. D'où la nécessité de prendre en compte son lexique de la façon la plus rigoureuse, ce qui l'érige en terminologie.

Globalement, le propos de Freud est didactique, scientifique, même s'il porte la marque d'un plaisir esthétique. Notre traduction ne renonce donc pas à être littéraire, mais subordonne toute autre ambition à celle de rendre la pensée de Freud jusque, comme disait Rilke, dans "la résonance de chaque résonance", et de rendre le style de Freud jusque dans le refus du style. Nous rendons le style du fait même que nous rendons la pensée. Nous nous mettons à la double écoute du signifiant et du signifié, à l'école de Goethe, pour qui la forme ne se présente jamais sans son contenu, *Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt*, pour qui "la teneur, la substance, le contenu apporte avec lui sa forme". A l'école de Freud, surtout. Comment distinguerait-on forme et fond s'agissant d'une oeuvre qui tend à prouver que corps et âme ne peuvent être dissociés. J'ai été très heureux, tout à l'heure, que Céline Zins cite Janine Altounian qui a écrit à ce propos des choses bien pertinentes.

Après le style, le rendu. Nous rendons la variété des styles selon le texte et le moment, mais cette variété s'impose de par Freud lui-même et ne résulte jamais de notre parti pris. Notre religion est simple : La fidélité totale. Notre credo est contraignant : Le texte, tout le texte, rien que le texte. Prendre tout le texte c'est accomplir une série de tâches évidentes que vous serez peut-être surpris que j'évoque, mais qui, pour élémentaires qu'elles paraissent, ont été très souvent et trop longtemps négligées. C'est, entre autres, pour faire vite et aller à l'essentiel, concrétiser directionnels et locatifs, prendre en compte les suffixes et démarquer *Einfluss* (l'influence) de *Beinflussung* (l'influence exercée), prendre en compte les préfixes et démarquer *Drohung* (menace) de *Androhung* (menace proférée), intégrer au français, quoi qu'il en coûte (et Dieu sait qu'il en coûte), chaque petit *aber, auch, denn, doch, ja, nun, überhaupt*. Différencier le sens des préverbes, risquer pour rendre, dans l'essai sur Léonard, *von ihr zur sexuellen Frühreife emporgeküsst* : élevé par ses baisers jusqu'à une maturité sexuelle précoce. Unifier la traduction d'un préverbe dans une série sémantique ; ne pas accepter que le *ver* de *versprechen* et *verschreiben* soit rendu par *lapsus* (*lapsus linguae* et *lapsus calami*) tandis que le *ver* de *verlesen* l'est par *erreur* (*erreur de lecture*) et le *ver* de *vergreifen* par *méprise* (*méprise d'action*). C'est d'ailleurs méprise, se méprendre, qui nous permet d'assurer l'unité de ce continuum : se méprendre en parlant, écrivant, écoutant, lisant etc., avec des variations ponctuelles.

Rendre tout ce texte, c'est encore assumer une série de besognes ménagères qu'on ose à peine énumérer mais qui se révèlent à l'usage singulièrement révolutionnaires. Respect des déterminatifs, du nombre des noms, du temps et du mode des verbes, de tous les signes de ponctuation, et en particulier

de la virgule, cela dans la mesure du possible. Respect des *dans* et de toutes les conjonctions de subordination dont Freud balise sa pensée. Respect des répétitions : sept fois *Vorstellung* en sept lignes de *Névropsychose de défense*. Respect — mais oui ! — de la lourdeur de Freud qu'une mode récente et bien parisienne affecte de nier alors que, si évidemment elle n'est pas constante, elle n'est pas rare. Tendre de façon, certes, asymptotique — nous ne sommes pas des utopistes — à rendre un substantif par un substantif, un verbe par un verbe. Traiter les citations d'oeuvres étrangères comme des parties intégrantes du texte. Nous retraduisons en français la douteuse version allemande de Lebon utilisée par Freud et donnons en note l'original. Rompre avec de vieilles habitudes scolaires et rendre les fréquents passifs par un passif et les non moins fréquents *man* par *on*. Tel contexte de *L'Homme aux loups* interdit sous peine de contresens de traduire *geboren werden* autrement que par un passif "être mis au monde". Et Didier Anzieu convainc quand il raisonne sur l'exemple *Ein Kind wird geschlagen*, "Un enfant est battu", un passif qui, dit-il, si on le traduit par "On bat un enfant" donne une connotation sadique absente de l'énoncé freudien qui met, lui, l'accent sur la position masochiste.

Rien que le texte, c'est enfin se garder de cinq tentations que je vais numéroter sans pour cela vouloir jouer *Meurtre dans la cathédrale*. Tentations si françaises et si bien de chez nous que le fait d'y succomber passe encore, en 1988, pour un critère de vertu et une preuve de bonnes moeurs.

Première tentation : romaniser ou dégermaniser Freud. Or, c'était une de ses hantises. Il mobilisait toute son ironie et son agressivité pour défendre son génie teutonique contre les entreprises acclimatantes et aliénantes du génie latin. Il écrivait "génie teutonique" et "génie latin" en français, et il mettait des guillemets.

Deuxième tentation, qui découle de la première : clarifier.

Troisième tentation : contracter ou diluer, c'est-à-dire usurper le droit d'aller plus vite ou moins vite que Freud à l'idée principale qu'il nous livre, lui, au terme de sa genèse. Intervenir ici serait manipuler.

Quatrième tentation : élucider, c'est-à-dire commenter, c'est-à-dire imposer au lecteur une interprétation ou une idéologie.

Cinquième tentation : enjoliver, c'est-à-dire affubler Freud d'une élégance d'emprunt. Comme je l'aurai rappelé un nombre incalculable de fois, nous ne percevons le traducteur de Freud qu'aimant l'oeuvre qu'il sert, comme Montaigne aimait Paris, "tendrement, jusques à ses verrues et à ses taches".

Nous voici sans transition dans notre troisième et dernière partie : des exemples, des échantillons de rendu des mots, rendu du style, rendu syntaxique.

Nous entrons furtivement dans notre atelier. Nous y travaillons avec, comme matière première, des mots, mais — répétons-le — des mots qui sont des pensées, qui sont la pensée de Freud. Je voulais raisonner ici un peu sur *Angst* mais c'est au programme de l'intervention suivante.

Freud — on l'a beaucoup dit et G.-A. Goldschmidt vient de le rappeler — part des mots de la tribu et leur insuffle un sens freudien. La recherche d'une équivalence française pose des problèmes ardu. Je ne vous dirai pas au terme de quelles réflexions, confrontations, pesées et repesées d'acception nous avons fixé ces équivalents pour environ sept cents mots qui, chez Freud, font concept. Cela relève du propos de Jean Laplanche. Je rappelle seulement qu'une des spécificités de notre entreprise est l'intertextualité. Il faut que le mot capable de rendre dans le volume XIII chaque *darstellen*, chaque *Kultur*, chaque *versagen*, rende tous les *darstellen*, tous les *Kultur*, tous les *versagen* des vingt autres volumes. Le lecteur doit être en mesure de suivre à travers toute l'oeuvre le cheminement d'un concept, d'en repérer l'émergence et la disparition, d'en détecter les avatars.

Cette priorité donnée à la terminologie conceptuelle et intertextuelle ne saurait faire oublier le vocabulaire concret et intratextuel. Dans *Communication d'un cas de paranoïa contredisant la théorie psychanalytique* (on connaît la brièveté des titres freudiens), *klopfen* (frapper-frappement), *pochen* (battre-battement), *ticken* (avoir un dé clic) parcourent l'essai comme un leitmotiv, appliqués à une cloison, un appareil photographique, un divan, une porte, une pendule, jusqu'au moment où il est question de battement ou de frappement au niveau du clitoris. Que resterait-il de la démonstration freudienne sans une totale cohérence lexicale de notre traduction ?

Il peut même arriver qu'on ne sache pas exactement si un apparemment est marqué ou non par Freud. Jeu inattendu des signifiants. Lorsque, dans son essai, *Les Souvenirs-Couvertures* (*Deckerinnerungen*), Freud évoque la table où le couvert est mis (*der gedeckte Tisch*), nous jugeons indispensable de faire participer le lecteur à cette résonance latente entre le terme théorique et l'exemple concret sur lequel s'appuie la démonstration — résonance que ne pouvait d'ailleurs pas rendre l'option précédente "souvenirs-écrans".

C'est presque à chaque détour de phrase que Freud propose une énigme condensée en mots. Par exemple ce passage de *L'Homme aux loups* où il explique comment le héros, se représentant le rôle sexuel de la femme pendant le coït, s'en tient à la théorie cloacale. "Il se décida pour l'intestin contre le vagin" — je cite Freud — "ce qui lui fournit le matériel pour l'identification avec la femme" : *die später als Angst vor dem Darmtod auftrat*. On a proposé comme traduction "qui devait ultérieurement se

faire jour sous la forme de la mort survenant par suite des troubles intestinaux". *Angoisse* a disparu. *Trouble* est ajouté. *Survenant par suite* est ajouté. Une autre proposition : "qui se manifesta comme angoisse de la mort par suite de maladie intestinale". *Maladie* et *par suite* sont ajoutés. Rien que le texte et l'on a : "qui plus tard apparut sous forme d'angoisse devant la mort intestinale".

S'il y a hardiesse, elle est chez Freud. Elle engendre même parfois, souvent, là où les instances deviennent personnages, là surtout où la psyché se noue au soma, un véritable sur-réalisme. Lorsque Freud argumente sur l'urine, les excréments, les parties génitales, le bas-ventre, le coït, lorsqu'il mêle l'anatomique et le physiologique au raisonnement philosophique, ce côtoiement de la trivialité possible et de la spéculation est radicalement déstabilisant, et d'abord en allemand. Freud fait scandale et déroge aux convenances pour faire éclater sa vérité. Le traducteur qui opte pour les convenances renonce à la vérité.

Prenons un autre exemple ; deux phrases surprenantes, qui mêlent les affects à la physiologie, précèdent celle-ci : "L'abandon de l'excrément en faveur (pour l'amour) d'une autre personne, devient quant à lui le prototype de la castration, c'est le premier cas de renoncement à un morceau du corps propre pour gagner la faveur d'une autre personne aimée." Nous voilà préparés à l'apparition du concept dont Freud va parler aussitôt : "L'amour par ailleurs narcissique porté à son pénis ne va pas sans une contribution de la part de l'érotisme anal." *Der Kot, das Kind, der Penis ergeben also eine Einheit, einen unbewussten Begriff* — *sit venia verbo* — *den des vom Körper abtrennbaren Kleinen*. "L'excrément, l'enfant, le pénis, donnent une unité, un concept inconscient — *sit venia verbo* — celui du petit séparable du corps." Par les trois mots latins Freud s'excuse en quelque sorte de sa hardiesse. Pourquoi tenterions-nous d'adoucir la crudité née de la juxtaposition des trois sujets, trois définis singuliers — *Der Kot, das Kind, der Penis* — en remplaçant l'excrément par les fèces ou le bol fécal ? Ces deux termes parcourent effectivement le contexte, mais ici Freud ne les utilise pas. Il doit bien avoir ses raisons. Pourquoi traduirions-nous *des Kleinen* par *de la petite chose* alors que ce génitif de *das Kleine* peut également signifier *das Kind, le petit enfant*, polysémie implicite qui est la visée propre de la démonstration freudienne.

Un autre exemple. Dans l'ultime chapitre de *L'Homme aux loups*, Freud parle de cannibalisme. "Il apparaît chez notre patient dans l'angoisse : être mangé par le loup." Le texte allemand se poursuit : *Diese Angst mussten wir uns ja übersetzen : vom Vater kointert zu werden*. Ce qui a été rendu par : "Nous fûmes obligés de traduire cette peur de la façon suivante : la peur de servir au coït du père." Faut-il vraiment se résigner à bouleverser ainsi l'ordre des mots, à omettre le *ja*, à omettre le *uns*, à faire disparaître le

parallélisme des deux syntagmes verbaux, être mangé, être coité ? Nous répondons quatre fois "non" et proposons : "Cette angoisse, il fallait bien que nous nous la traduisions : être coité par le père." Le problème est ici d'ordre stylistique, la terminologie n'intervient qu'à propos du terme *angoisse*. L'unité de deux réalités différentes est rendue par l'identité syntaxique. C'est un style que nous traduisons, sachant qu'il est d'un homme et d'un homme qui ne cultive pas la littérature à l'eau de rose.

Nous préservons la polysémie avec autant de vigilance que la hardiesse. Freud écrit à propos de *L'Homme aux loups* et de la castration : "Lorsque j'ai dit qu'il la rejeta, la première signification de cette expression est qu'il n'en voulut rien savoir au sens du refoulement." *Dass er von ihr nichts wissen wollte im Sinne der Verdrängung*. Onze mots sans virgule, on voit là la nécessité de traduire à la virgule près. Ce passage supporte deux interprétations opposées : l'une, courante, où *rejeter*, *ne rien vouloir savoir* et *refouler* feraient partie de la même attitude psychique : "il n'en voulut rien savoir, au sens du refoulement" ; l'autre (celle de Lacan), selon laquelle *refouler* c'est encore savoir : "il n'en voulut rien savoir au sens du refoulement". La moindre inflexion de notre traduction suffirait à faire pencher la balance dans un sens ou dans un autre. Il en va de même du fameux *wo es war soll ich werden*, dont Jean Laplanche vous entretiendra cet après-midi.

J'enchaîne pour terminer sur le rendu syntaxique. Il n'exclut pas la fidélité aux ruptures et aux incongruités de traduction précédemment signalées. Je vous fais grâce de tels échantillons et m'en tiens pour le peu de temps qui me reste à l'exemple positif.

Que la structure de la phrase ne soit pas la même en allemand et en français, c'est une lapalissade, mais qui devient un alibi lorsqu'elle encourage à recomposer l'ordre des groupes, l'enchaînement des raisons, la coordination des propositions. On se donne alors, ou on donne l'illusion, de faire français, alors qu'on s'octroie seulement la liberté de faire autre.

L'allégation des génies irréductibles des deux langues tourne au mythe à notre époque où, sous l'influence d'un polyglottisme généralisé et, justement, des traductions, le français s'est considérablement assoupli. Il devient possible de conserver, sans trop d'effort ni d'accident, bien sûr pas la totalité (place du verbe exige !), mais l'essentiel de la construction allemande. Nous sommes chaque jour un peu plus persuadés que Freud ne pouvait dire ce qu'il avait à dire que dans l'ordre qu'il adopte. Nous ne dérangeons cet ordre qu'en cas d'absolue nécessité, quand il s'agit d'éviter un viol du français. Fidélité non "violante" donc mais qui reste extrême et nous permet de sauver les débuts de phrases, ces attaques qui font dresser l'oreille et s'éveiller l'esprit — une spécialité de Freud —, de sauver ce que François Roustang appelle "le laisser-aller des pensées non voulues" et ce

que Freud reconnaissait dans une lettre à Fliess avoir entièrement transcrit de l'inconscient, de sauver la parataxe, enfin, qui n'est, selon le même François Roustang, que la place donnée aux mots, indépendamment des liaisons nécessaires à la syntaxe, place qu'il faut respecter, faute de quoi l'écriture de Freud perd sa vigueur et même son sens. Bref, le rendu syntaxique ne vise à rien de moins que mettre le lecteur non germanophone en état de suivre la pensée de Freud au travail, travail d'attention et de notation, et de maintenir entre ce lecteur et le texte français la même "attention en égal suspens" qu'entre l'analysant et l'analysé.

Un dernier exemple. Je le commente brièvement sur la base des seules traductions, ne voulant pas faire une explication de texte pour germanistes. C'est une citation de *L'Homme aux loups*, dernier chapitre, premier paragraphe : "Ce fut une tâche, à laquelle nul ne s'était encore attaqué, d'introduire, dans la description, des phases aussi précoces et des strates aussi profondes de la vie d'âme." (OCF.P XIII, p. 100-101)

Les mots *phases* et *strates* sont en allemand compléments directs d'objet. Il importe qu'ils conservent en français leur statut. Un souci d'élégance a pu faire traduire "introduira la description de phases si précoces et de couches si profondes", ou encore "la description de phases aussi précoces et de stratifications aussi profondes". *Phases* et *strates* n'apparaissent donc plus comme objet de la recherche. En allemand, elles ne sont pas compléments de description mais du verbe qui les soumet à la description, c'est-à-dire les soumet à la démarche du chercheur, les porte sous les projecteurs de la pensée. Le style de Freud rend ici le dynamisme de la démarche analytique ; seule la fidélité syntaxique permet le même rendu.

Je conclus. La culture de Freud est multiple, nourrie d'emprunts faits à diverses cultures, germanique certes, mais aussi juive, grecque, latine, romane, anglo-saxonne pour ne citer que les principales. Il en résulte une langue d'une richesse prodigieuse, expression d'un univers auquel il n'est pas toujours facile, même à un germanophone, d'accéder d'emblée. Et quand la pensée de Freud devient radicalement novatrice, surgit une langue unique, germanique, elle aussi certes, mais teintée de viennois, de yiddish, de français comme aussi de ces parlers que sont la technicité médicale, la sémiotique psychanalytique ou la rationalité propre à la fin du XIX^e siècle. Donc une langue spécifique, un véritable idiome, un allemand freudien, que nous nous efforçons de rendre en français freudien. Nous tentons, de toute notre énergie, de nous rapprocher des traductions souhaitées par Goethe qui "visent à devenir identiques à l'original non pour en occuper la place mais pour être là en leur lieu et place" ... en attendant que nos lecteurs se passent enfin de nous et apprennent l'allemand pour non seulement *lire* Freud, mais lire *Freud*.

La traduction de Freud en France n'est pas un phénomène nouveau, depuis des décennies qu'elle se pratique en ordre dispersé. D'autant plus remarquable est le remue-ménage qui a accompagné la sortie du tome XIII des *Ceuvres complètes* de Freud. Un tollé presque général, comme on l'a dit, est venu la saluer de tous les bords et, dirai-je, de toutes les idéologies confondues. Ce qui nous force à admettre qu'il y a bien eu du nouveau malgré tout, c'est-à-dire une approche nouvelle. Ce nouveau, il nous a saisis nous-mêmes, nous qui nous livrons, qui sommes livrés à cette traduction, souvent depuis fort longtemps, une traduction qui nous a fait travailler et évoluer.

Ce n'est pas sans raison qu'on nous oppose à nous-mêmes nos propres traductions anciennes ou encore récentes, si raisonnables. Car, en effet, nous avons été amenés à modifier profondément avant de théoriser ce que nous faisons — théorie que nous comptons sortir prochainement dans un volume spécifique. Ce volume, *Traduire Freud*, posera des problèmes et proposera des modèles qui vont au-delà de Freud lui-même, c'est-à-dire au niveau de l'oeuvre de pensée en général. Ce sont ces problèmes que je souhaiterais traiter aujourd'hui sur l'exemple de Freud, pour autant que l'oeuvre de pensée puisse être exactement délimitée.

Le dilemme, l'alternative, peut-être aussi le continuum des solutions, se situe entre deux pôles. Comme le montre Antoine Berman, nous sommes en retard en France de près de deux cents ans. Pour situer le débat, je le poserai schématiquement entre la traduction-acclimatation, ethnocentrique étant pour moi un terme trop restreint — je l'appelle aussi traduction à la française, même si elle n'est pas forcément l'oeuvre de Français, Freud est un grand traducteur à la française précisément — et, d'autre part, la traduction à l'épreuve de l'étranger.

Notre évolution collective et individuelle est allée des belles et insupportables infidèles de jadis en passant par les traductions flirtant avec l'original, mais en tout bien tout honneur, des temps encore récents, jusqu'aux traductions qui séjournent auprès de l'original et veulent en garder à jamais la marque.

Qu'est-ce que l'étranger ? Qu'est-ce que l'étrangèreté qui ne va jamais sans une certaine étrangeté ? La question n'est qu'imparfaitement posée en parlant de langues étrangères. On a fait un cheval de bataille de la germanité mais, précisément, l'irréductibilité des langues en tant que telle n'est pas notre souci unique. Ou plutôt l'étrangèreté d'une langue se redouble par la façon dont l'auteur lui-même habite sa propre langue d'une façon bien particulière, d'une façon concertée et ordonnée lorsqu'il s'agit d'un auteur de pensée.

L'étranger de la langue, ses variations infinies, par définition impossibles à recouvrir par une autre langue, se trouve mis en

concurrence, et peut être mis en danger par une autre étrangeté : les choix, délibérés ou non, opérés par l'auteur lui-même. Chacun n'habite qu'une partie de sa langue ; des secteurs entiers de la bâtisse restent déserts. Heureusement pour le traducteur. Imaginons le Poète, avec un grand *P*, coextensif à sa propre langue, à toutes ses facettes, à toutes ses connexions, ses ressources de sens, ses résonances et apparentements de sonorité. Le poète est intraduisible, comme une langue est par nature intraduisible.

Pourtant, ici, l'opposition entre poète et auteur de pensée est insatisfaisante. Tout poète se fait, lui aussi, une langue dans la langue. Tout poète est aussi, d'une certaine façon, créateur de concepts. Je veux ici faire allusion à Hölderlin, auquel je me suis moi-même confronté, aussi bien dans ses écrits théoriques que dans ses poèmes. On trouve, entre oeuvres poétiques, traductions, essais théoriques, une continuité et une complémentarité exemplaires. Des termes de Hölderlin, comme *aorgisch*, *factisch*, *Wendung*, *tödlich*, *tödtend factisch*, etc., obligeraient à un travail lexicographique du même ordre que celui que nous avons accompli pour Freud. Même la traduction de l'oeuvre poétique ne saurait être laissée purement et simplement au hasard de l'inspiration.

Comment chaque auteur de pensée habite-t-il différemment sa langue ? Comment habite-t-il différemment l'allemand ? Je voudrais, ici, donner deux exemples chez Hegel et Freud. Malheureusement je n'aurai pas le temps d'en donner les preuves à l'appui ; je les donnerai d'une façon assertorique et non pas avec tous les éléments, faute de temps.

Je prendrai d'abord l'exemple du verbe *aufheben*, exemple très connu, dont Duden dit qu'il a trois sens ; il va même beaucoup plus loin, dans une conception qui lui est personnelle, puisqu'il finit par dire qu'il s'agit en réalité de trois mots différents, et non pas d'un seul mot à sens différents selon le contexte. Vous savez que ces trois sens (cela est bien connu) sont *supprimer*, *conserver* et *lever* ou *enlever*.

Hegel fait un choix délibéré pour créer un concept unifiant ces trois sens. Il le dit de façon explicite dans le chapitre premier de sa *Logique* et dans la note terminale. Il voit, dans ce sens unique (*supprimer* et *conserver*) d'un seul mot, le témoignage même de la pensée spéculative, de la présence de la pensée spéculative et dialectique dans la langue. "Ce qui est supprimé est en même temps conservé, mais a seulement perdu son immédiateté, sans être anéanti."

L'enquête, chez Freud, se devait d'être extensive et complète, d'autant que les tentatives pour hégélianiser Freud ne cessent de se renouveler. Les preuves — nous les donnerons si besoin est — permettent de dire que Freud ne retient rien d'une utilisation dialectique qui lui est d'ailleurs étrangère. Le seul passage où il

mentionne Hegel, c'est pour parler de l'obscur philosophie hégélienne.

Aufheben chez Freud est constamment opposé à des termes signifiant la suppression et constamment opposé à des termes signifiant le maintien et la conservation. En d'autres termes, là où Hegel a créé un concept unifiant, Freud a délibérément choisi un seul des sens qui est celui de *supprimer*, et c'est son emploi de *aufheben*.

L'exemple de *sittlich* et *moralisch* serait l'inverse. Il y a là ce que nous appelons couramment, d'une façon peut-être un peu novatrice, un doublet fréquent dans la langue allemande entre un mot d'origine latine et un mot d'origine germanique, finalement avec des racines de même ordre, puisque, dans les deux cas, il s'agit d'une référence aux moeurs : *mores* pour *moralisch* et *sitten* pour *sittlich*.

Eh bien, Hegel, je le rappelle, introduit entre ces deux termes une différence radicale dans la *Phénoménologie de l'esprit* puisqu'il oppose d'une part la morale, la moralité au sens kantien du terme, la loi morale, et d'autre part le système des moeurs ; et, là, Hyppolite est forcé de proposer un terme dont il dit lui-même qu'il est choisi arbitrairement, "le système de l'éthique". En réalité il s'agit de la moralité vécue par un peuple et non plus de la loi morale.

Mais, à l'inverse de *aufheben*, à où Hegel distingue, au contraire Freud unifie. Une enquête exhaustive chez Freud permet de montrer que l'usage par lui des adjectifs *sittlich* et *moralisch* est proprement synonyme, c'est-à-dire qu'aucune distinction perceptible ne peut être créée entre *sittliches Gewissen* et *moralisches Gewissen*, qui tous les deux réfèrent, purement et simplement, à la conscience morale. Je ne parle pas de *Sitten* qui, bien sûr, réfère aux moeurs.

Toute grande oeuvre de pensée joue donc son destin sur les concepts qu'elle crée, et les mots qu'elle singularise pour les cerner. Même une pensée de la mobilité devra, *volens nolens*, poser, non sans quelques contradictions, le concept du mouvant. Je fais allusion à Bergson. Ainsi sont léguées à la mémoire l'idée platonicienne, les causes d'Aristote, la sélection naturelle de Darwin, tout concept épinglé à jamais par le signifiant verbal.

Que Freud soit à ranger dans cette lignée, c'est trop peu dire. Il est un immense créateur de concepts et de vocables, surpassant probablement tout autre par la richesse, la variété, mais aussi la maîtrise des distinctions. Pour reprendre l'expression familière de Lacan, l'usage des mots chez lui n'est jamais dégoulinant.

Je viens de citer Lacan car c'est lui qui fut le pionnier de cette véritable redécouverte de Freud dans la littéralité de son texte. Par l'attention extrême portée à des termes, parmi lesquels, entre de nombreux autres, des termes comme *Trieb*, *Wunsch* ou

Nachträglichkeit, par son commentaire renouvelé de certains passages où la lettre doit être scrutée avec minutie, par sa critique acerbe des traductions acclimatantes de Marie Bonaparte et Anne Berman, Lacan, sans avoir jamais imposé ou proposé une solution pour tel problème technique déterminé, a exercé une influence décisive en faveur d'une traduction où le souci de la textualité, du signifiant, du vocable, sert de boussole et de garde-fou par rapport au prestige de la soi-disant compréhension ou interprétation.

Freud est donc un créateur de concepts. En cela il est aidé par la langue allemande qui favorise — cela est notoire — la création de substantifs. Mais il porte au maximum, à l'extrême, cette possibilité, et, ce, d'autre part, à partir d'une origine quasi unique : l'usage ordinaire de la langue, le *Sprachgebrauch*, mais selon des modes de dérivation qui peuvent être suivis avec précision même s'ils sont le plus souvent subtils.

Ainsi en va-t-il de la dérivation du verbe au substantif, soit par transformation directe, *das Leben*, soit par la désinence *ung*. Transformation si courante en allemand, si banale, qu'elle risque de passer inaperçue, méconnue dans sa signification. Tel fut le cas pour l'étayage, *Anlehnung* qui ne fut redécouvert, comme concept fondamental, qu'au moment du *Vocabulaire de la psychanalyse*, en 1967. Le terme, jusqu'alors, n'était recensé dans les index des *Gesammelte Werke* que sous sa forme terminale : *Anlehnungstypus der Objektwahl*. La traduction officielle de la Standard Edition : "anaclisis", "anaclitique", termes artificiellement forgés, ne fit qu'aggraver cette occultation. Ce qui disparaissait, c'était non seulement le substantif *Anlehnung* mais le verbe *sich lehnen an* et la locution *in Anlehnung an*.

On voit ici la fonction singulière de l'enracinement dans la langue. Pour le lecteur allemand, le concept, du fait même de cet enracinement, se découpait de façon insuffisante. Pour le traducteur anglais, il n'était décelé que coupé de ses racines et artificiellement. Il a fallu tout un effort concerté de réflexion terminologique. Il a fallu l'effort pour trouver un équivalent français adapté. Il a fallu l'épreuve de l'étranger, de la langue étrangère, ici la langue française, pour que le concept freudien se dégage de sa gangue.

Le traducteur face à la terminologie, et notamment à la terminologie freudienne. Une terminologie qui s'affirme sans cesse comme monde conceptuel, au point que le "freudien" peut être presque considéré comme un idiome de l'allemand. Mais, en même temps, une terminologie qui prend racine dans l'usage de la langue. C'est à ce point de jonction entre vocabulaire commun et terminologie scientifique que se pose l'essentiel du problème pour le traducteur freudologue. La question peut être posée de différentes façons, mais toujours en termes de contexte.

Le contexte du vocabulaire commun, c'est par définition un contexte local, situationnel, le syntagme où il s'insère. Chacun sait — et nous n'avons pas la naïveté d'ignorer — que, de ce point de vue, les différentes langues ne se recouvrent pas terme à terme : notre mouton français est *sheep* dans le pré du Britannique et il est *mutton* dans son assiette. Mais supposons que, par quelque fantaisie d'un penseur français, le mot *mouton* prenne valeur conceptuelle dans son système de pensée. Supposons qu'il définisse le *mouton* comme "mammifère domestique ruminant ainsi que la viande qu'on en tire", supposons que ce terme devienne un des pivots de sa pensée. Force sera au traducteur anglais de tenir compte par priorité de ce contexte général. Force lui sera de traduire en anglais "mouton" par un mot unique. Pour dire les choses autrement, on peut poser deux continuums pour un même terme,

— un continuum selon les types d'usage
concret abstrait

— un continuum selon le type de contexte
contexte local contexte général

il ne s'agit que des deux pôles que je viens de tracer au tableau ; un continuum selon les types d'usage allant du plus concret au plus abstrait, ou, disait Freud, au plus métapsychologique, et un continuum selon le contexte du plus local, le groupe verbal, la phrase, la page, le chapitre, l'écrit, l'oeuvre entière, donc, jusqu'au contexte général.

Or, ces deux séries vont de pair. Le contexte local peut imposer tel choix pour tel mot du langage courant. Le terme à visée scientifique ou philosophique ne peut se comprendre qu'en référence au contexte de l'ensemble de l'oeuvre.

Que dire alors de la grande majorité des termes freudiens qui, précisément, sont extraits de l'usage courant, donc du contexte local, pour être portés à une valeur générale, donc largement sortis du contexte ? Je prendrai ici l'exemple, de façon un peu détaillée, du mot *Angst* qui donne lieu à bien des malentendus, notamment à l'accusation de vouloir dogmatiser Freud. Or, ce que nous voudrions montrer, c'est à quel point Freud lui-même tire ce terme de sa gangue du langage quotidien pour l'insérer dans un usage ordonné, essentiel à sa pensée, dans un usage théorique donc.

Angst est un concept central chez Freud. Comme tout mot, comme tout terme, il est pris dans une double référence, dans un double axe de référence, d'une part dans un axe syntagmatique — et c'est là qu'on peut schématiquement dire qu'il peut être pris dans deux types de syntagme — selon qu'il est sans intentionnalité, et c'est alors qu'on le traduit couramment par angoisse, sans objet, *une attaque d'Angst* par exemple, *un accès d'angoisse*, et d'autre part les syntagmes où il est pris avec un

complément généralement introduit par *vor*, *Angst vor dem Pferde*, par exemple : *Angst devant le cheval*. Je ne traduis pas pour l'instant le mot *Angst*, mais on trouve également des syntagmes ou des mots composés comme *Wolfangst*, c'est-à-dire la composition en sens inverse.

Ce qui amènerait, comme pour notre *mouton* de tout à l'heure, à choisir cette fois dans le sens allemand-français, dans un cas *angoisse* et, dans l'autre type de syntagme, *peur de*, cela selon le contexte local. Je note d'ailleurs que de toute façon *peur de* rend assez mal la préposition *vor* et la distance qui se situe, qu'elle place entre *Angst* et le mot *Pferd*.

Le dossier est complexe. En voici quelques pièces principales. L'une des pièces, c'est que Freud lui-même, ouvertement, situe *Angst* dans des séries cette fois paradigmatiques, c'est-à-dire parmi d'autres termes qui peuvent lui être opposés et dont il peut être différencié. Il situe par des multiples définitions, dans de nombreux passages, la différence entre *Angst*, *Furcht*, *Schreck*, mais aussi *Scheu*, *Grausen*, etc., et il donne de ces termes des définitions. Je vous en cite une, tirée de *Au-delà du principe de plaisir*. Je donne les mots allemands pour ne pas préjuger de la traduction : "*Schreck*, *Furcht* et *Angst* sont des termes qu'on a tort d'utiliser comme synonymes. Leur rapport au danger permet de bien les différencier. Le terme *Angst* désigne un état caractérisé par l'attente du danger. Le terme de *Furcht* suppose un objet défini dont on a peur. Quant au terme de *Schreck*, il désigne l'état qui survient quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé."

Nous avons là — et c'est une parenthèse — des définitions. Dans quelle mesure peut-on traduire des définitions ? C'est évidemment une grave question de traductologie. Il est évident qu'on ne peut traduire une définition que dans la mesure où c'est une définition de mot et où l'on admet conventionnellement que le terme défini dans la langue d'arrivée a exactement les mêmes contours, et les mêmes connotations, que le terme traduit. Sinon, la traduction d'une définition ne veut rien dire.

Je prends un autre exemple qui est celui de *heimlich*. Qui serait un exemple *a contrario*. Si Freud dit que *heimlich* en allemand a plusieurs sens, celui *d'inquiétant* et celui de *familier*, nous ne pouvons pas traduire en disant *confortable* en français à le double sens de... et de... A partir du moment où la définition n'est pas une définition, comme on le dit en logique ou en philosophie, une définition de mot, elle est évidemment impossible à traduire. Donc ces définitions reviennent à dire ceci : je nomme *Angst* ceci..., je nomme *Furcht* ceci..., je nomme *Schreck* ceci..., etc.

Admettons cependant un instant que les définitions données par Freud lui-même ne vaillent pas constamment chez Freud.

C'est dire qu'il faudrait rabattre le terme de *Angst* — angoisse — sur le terme de *peur* c'est-à-dire sur le terme de *Furcht*. On apporte à cela de nombreux arguments, tirés de passages justement locaux, par exemple deux textes principaux, le texte du petit Hans où constamment Freud parle de *Angst vor dem Pferde* que l'on veut traduire couramment, au courant de la plume, par *peur du cheval* et non par cet affreux *angoisse du cheval* qu'on nous reproche.

Cependant, à ce moment-là, il faut bien voir que cela mène assez loin. En effet, ce que Freud est en train de définir par là, c'est un type pathologique qui est la phobie. La phobie se caractérise par le choix d'un objet de peur, et cette phobie, Freud (mais je vais un peu vite pour les non-spécialistes) la désigne également comme *Angsthysterie*. A ce moment-là, si on veut aller dans la ligne et aller jusqu'au bout du raisonnement, il faudrait traduire *Angsthysterie* par *hystérie de peur* à partir du moment où, justement, dans l'*Angsthysterie* il y a un objet. Donc l'*Angsthysterie* deviendrait l'*hystérie de peur*.

A partir de ce moment, néanmoins, il faut aller plus loin. En effet, Freud rattache l'*Angsthysterie* à un noyau où la peur n'a plus d'objet et ce noyau pathologique différent, il le nomme *Angstneurose*. Dans l'*Angstneurose*, il n'y a plus de cheval. Ce sont des attaques d'angoisse. Il faudrait donc dire, chez Freud, que l'hystérie de peur a un noyau de névrose d'angoisse. Vous voyez que, par là même, c'est toute la continuité de la pensée et toute la continuité de la théorie qui tombe. Nous perdons des transitions essentielles de la pensée.

Prenons encore un autre texte : *Inhibition, symptôme et... ?* Que faut-il dire ? *Inhibition, symptôme et peur ?* ou *Inhibition, symptôme et angoisse ?* Précisément, le titre ne permet pas de trancher et, dans le texte lui-même, il est question tantôt de *Angst* avec un objet et tantôt de *Angst* sans objet, donc, selon la traduction au courant de la plume, tantôt de peur et tantôt d'angoisse. Vous voyez que le titre même de l'écrit devient indécidable. Devient également indécidable un terme comme *Geburtsangst* où Freud discute pour savoir s'il y a un objet ou pas, ou encore *Todesangst* ou encore *Kastrationsangst* dont on serait bien en peine de savoir si on doit le traduire par *peur* ou par *angoisse de castration*.

Comment maintenir la continuité du raisonnement ? Comment maintenir cette continuité établie par Freud entre les formes de l'*Angst* ? Comment encore traduire une phrase comme la suivante : *die moralische Angst ist Angst vor dem Über-Ich* ? c'est-à-dire — et vous avez là précisément les deux formes et les deux traductions possibles — *die moralische Angst* : l'angoisse morale ; *ist Angst vor dem Über-Ich* : est une peur du sur-moi. Vous voyez que tout le raisonnement de Freud tombe.

La dissociation entre peur et angoisse est un prisme artificiel démantelant l'unité du concept et de la théorie.

Je veux encore aller un peu plus loin pour dire que Freud, s'il donne des définitions, n'est malgré tout pas ignorant du *Sprachgebrauch*. Et voici ce qu'il en dit à propos de *Angst*, dans un passage de *Inhibition, symptôme et Angst* : "A l'angoisse, à l'*Angst*, s'attache un caractère d'indétermination et d'absence d'objet. L'usage correct de la langue change même son nom quand elle a trouvé un objet et le remplace alors par *Furcht*." Passage capital car Freud prescrit en somme de remplacer *Angst* par *Furcht* chaque fois que *Angst* se trouve devant un objet. Il ressent, pourrait-on dire, en allemand, devant une expression comme *Angst vor dem Pferde*, le même malaise que nous ressentons en français devant cette bizarre traduction : *angoisse devant le cheval*. Vous voyez que ce malaise n'est pas de notre seul fait, c'est également le fait de Freud immergé dans sa propre langue.

Alors, évidemment, toute une série de questions se posent : Pourquoi Freud lui-même n'a-t-il pas opéré le remplacement qu'il préconise, c'est-à-dire pourquoi n'a-t-il pas utilisé *Furcht* chaque fois qu'il y a un objet ?

Autre question : si Freud n'a pas opéré cette substitution de *Furcht* à *Angst*, sommes-nous en français autorisés à l'opérer en remplaçant *angoisse* par *peur* dans certains contextes ? Mais la raison profonde ne serait-elle pas dans la théorie freudienne ? Au-dessous de tout *Angst vor*, *angoisse devant* et non pas tout à fait *angoisse de* (j'y ai insisté tout à l'heure), au-dessous de toute angoisse devant un objet déterminé, est active une *Angst* sans objet assignable.

Tout cela n'est pas interprétation. Cela se trouve dans les textes mêmes, d'autant que Freud se donne des dizaines de fois l'occasion de préciser sa pensée et sa terminologie. Si choix il y a, s'il y a option en faveur du concept, ce choix est présent au sein même de l'oeuvre de pensée et le traducteur n'est là que pour le dégager.

Précisons bien les choses. La décision terminologique peut aboutir à privilégier parfois le contexte local pour un terme courant, parfois le contexte général pour un terme qui fait concept. Mais cette décision elle-même ne peut être prise que par un traducteur, individuel ou collectif, possédant parfaitement l'ensemble de l'oeuvre à la fois comme pensée théorique, système et évolution et comme tissu lexicographique complexe. C'est ce tissu lexicographique qui a été progressivement dégagé à partir des travaux de notre équipe, de notre commission terminologique, de l'ensemble des traductions existantes et qui a été élaboré et mis en forme par François Robert à travers une recension systématisée de l'usage de plusieurs milliers de termes freudiens.

Les usages — car, bien sûr, il ne s'agit pas de traduction automatique mais, à l'inverse, des options majeures de Freud — découpent dans la langue allemande des priorités, des oppositions, des hiérarchies, des exclusions aussi, qu'il convenait de rendre patentes.

Un des buts majeurs de ce travail terminologique est de permettre au maximum au lecteur français de retrouver les identités, les continuités, enfin les différences et oppositions des termes freudiens. L'identité — on l'aura compris — n'est pas toujours univocité mais elle l'est seulement pour les termes conceptuels majeurs. Reste que les fourchettes des acceptions possibles doivent être fixées avec précision et de façon raisonnée. C'est seulement à ce prix que le lecteur est en mesure de suivre, à travers l'oeuvre, l'émergence, la disparition, la résurgence ou la permanence d'un concept et de détecter ses formes dérivées.

A quel point ce souci est indispensable au progrès de la pensée psychanalytique — quelques exemples parmi d'autres le feront percevoir :

Le *Trieb*, bien différent d'un comportement préétabli, ne pouvait trouver sa véritable identité que "par ricochet", à partir du moment où les traducteurs francophones s'avisèrent de son usage différencié chez Freud d'avec celui de *Instinkt* ; le mécanisme que nous avons traduit depuis longtemps par "déli", indispensable à la théorie des perversions, n'a été dégagé que par les auteurs francophones à partir d'une enquête terminologique soigneuse sur le terme de *Verleugnung*. *L'Hilflosigkeit*, situation originelle du petit être humain incapable de s'aider lui-même, ne peut être repérée qu'à partir du moment où est proposé un terme suffisamment significatif et proche de l'usage freudien.

Faute de temps, je ne m'attarderai pas aux séries de termes apparentés selon la racine ou le préfixe ni aux problèmes que pose leur restitution, et que Pierre Cotet, d'ailleurs, a effleurés à partir, notamment, des termes en-*ver*.

Les continuités, par essence, ne peuvent être indéfiniment poursuivies en parallèle d'une langue à l'autre. La rupture est question de décision. J'insisterai en revanche sur les répartitions des sens et des signifiants. C'est en effet par répartition que fonctionne en grande partie le choix lexicographique, si du moins il veut échapper à l'incohérence. Devant telle de nos options, nous entendons, nous lisons souvent : "Pourquoi pas plutôt tel mot, qui paraît plus simple" ? Or, l'intuition ne suffit pas et l'apparente trouvaille peut mener à une impasse sur un autre point. De proche en proche, on s'aperçoit qu'une autre répartition des signifiants rend mieux compte des intentions et des latences du texte freudien.

On a beaucoup critiqué, par exemple, notre traduction de *Darmausgang* par *issue de l'intestin*. On nous a fait de multiples

propositions : pourquoi pas *orifice intestinal* ? et pourquoi pas *l'anus* de tout un chacun ? Mais si Freud avait voulu, il avait bien des mots à disposition, il avait *After*, il avait *Mündung*, il avait *Offnung*, et d'autres encore. Supposer que la répartition est arbitraire pour Freud et que le premier mot qui lui vient est utilisé, ce serait lui faire injure. Ce serait ignorer aussi ce qu'il dit dans ce texte, puisqu'il s'agit de *L'Homme aux loups*, il s'agit du coït par l'issue de l'intestin. C'est ignorer le fantasme fondamental et ce qui le sous-tend, c'est-à-dire que précisément dans le coït par le *Darmausgang* le pénis rentre par où les excréments sortent. *Darmausgang* c'est la sortie des excréments. Et le coït par l'issue de l'intestin va à l'inverse de ce mouvement des excréments.

Toute pensée procède par similitude et différence. Le même et l'autre. Notre séjour auprès de l'oeuvre de pensée nous a amenés à ébaucher une théorie et une pratique du même et de l'autre dans la langue — théorie et pratique notamment de l'homonymie : le même signifiant recouvrant, d'une façon à déterminer, des signifiés différents ; et théorie de la synonymie : plusieurs signifiants pour un même signifié. Pour nous restreindre à l'homonymie, nous avons essayé d'établir, là aussi une sorte de continuum, entre trois possibilités : la vraie *homonymie*, lorsqu'il s'agit vraiment de deux mots différents dans la langue — je prends comme exemple type *étalon*, étalon-or et étalon du haras sont deux mots. La *quasi-homonymie*, et vous verrez que ma série est plutôt amusante, je prendrai *l'homme* car, bien sûr, *homme* veut dire en français tantôt être humain, tantôt homme opposé à femme ; mais le sujet parlant français n'a aucun besoin du passage par une langue étrangère pour faire la distinction. Il sait parfaitement, à chaque moment, en prononçant le mot *homme*, s'il parle de l'être humain ou de l'être mâle, sauf dans certains textes ou dans certains passages où une confluence peut se produire : avec "Dieu créa l'homme", on peut se demander de quoi il s'agit, ou encore lorsqu'un poème nous dit : "La femme est l'avenir de l'homme", on ne sait pas très exactement s'il s'agit du *Man* ou du *Mensch*. Enfin, la *fausse homonymie*, je dirais : c'est la femme, car, pour le traducteur — je prends des exemples de traduction du français en allemand — *femme* est tantôt traduit par *Weib* et tantôt par *Frau*, mais le francophone n'a aucun moyen de savoir par avance ce qui doit être traduit par *Weib* et par *Frau*. En d'autres termes, la multiplicité des sens pour *femme* est le produit même de la diffraction d'une langue dans l'autre, c'est un phénomène de pure traduction.

La conscience linguistique dans tout ceci est, certes, un élément majeur. Mais l'essentiel est ce que l'auteur en fait. L'auteur y trace des orientations, et l'épreuve de la traduction est un révélateur majeur. Freud n'est pas qu'un auteur de pensée. C'est

volontairement que j'ai voulu me limiter à cet aspect. Inversement il est d'autres auteurs de pensée pour lesquels, *mutatis mutandis*, les mêmes problèmes se posent, les mêmes exigences d'une enquête lexicographique extensive, et d'une connaissance approfondie de l'ensemble. On ne saurait traduire un texte isolé sans les connaître tous à fond. Comment pourrait-on se permettre de traduire un texte de Descartes sans connaître l'oeuvre de Descartes ? Comment pourrait-on négliger, comme superficielle, une distinction comme celle entre *clair* et *distinct* qui n'est probablement pas très évidente *a priori* et qui pourtant est fondamentale dans la pensée cartésienne ? Qui donc se permettrait de traduire Descartes, oeuvre par *oeuvre*, sans être spécialiste, comme malheureusement on l'a tant fait et peut-être le fait-on encore pour Freud.

Je prends aussi l'exemple de Kant. On est effaré de voir que les meilleures traductions elles-mêmes ne soient pas fiables quant à la conceptualisation. Remarque qui ne vaut pas que pour les termes abstraits ou tout au moins pour les substantifs. Deux verbes aussi importants dans la pensée kantienne que *müssen* et *sollen*, qui font le centre même de la différence entre critique de la raison pure et critique de la raison pratique, ces deux termes ne sont jamais rendus dans les traductions de façon systématiquement différenciée. Tout au plus, de temps en temps, nous donne-t-on les mots allemands entre parenthèses, ce qui est la marque d'un échec.

L'effort accompli par notre équipe, André Bourguignon, Pierre Cotet, Janine Altounian, François Robert, Alain Rauzy, toute la commission terminologique, cet effort est considérable. Nous espérons que ce travail ouvrira la voie à des entreprises comparables pour d'autres oeuvres de pensée, effort qui, par exemple, avait été ébauché par Jean Hyppolite pour Hegel mais avec des moyens, des ambitions et une ampleur nettement plus restreints.

MARC DE LAUNAY

Nous allons entendre une communication sur *La Fascination de l'original* de Jean-Michel Rey, codirecteur avec Marie Moscovici de *L'Écrit du temps* et qui a consacré une partie de son travail de philosophe à l'oeuvre de Freud.

JEAN-MICHEL REY

Pour introduire les remarques qui suivent : deux exergues.

Un fragment de Nietzsche tout d'abord : "Qu'est-ce que l'originalité ? C'est *voir* quelque chose qui n'a pas encore de nom, qui ne peut encore être nommé, bien que cela soit sous les yeux de tous. Tels sont les hommes habituellement qu'il leur faut d'abord un nom pour qu'une chose leur soit visible. Les originaux ont été le plus souvent ceux qui ont donné des noms aux choses."

Un texte de Valéry extrait des *Cahiers* : "Il est admirable de voir un être aussi original que Poe pousser la lucidité et tourner la rigueur presque jusque soi-même, jusqu'à s'attaquer à l'idole de l'originalité. Il n'eût pas comme Baudelaire considéré le nouveau comme ayant une valeur en soi. C'est manquer de discernement. Il savait que le nouveau ne doit pas être sollicité, car il se fait au milieu des antiquités."

Pour essayer d'introduire mon propos, j'ai pensé que le plus simple était de me référer au dictionnaire, de reprendre ce qui, dans les dictionnaires, s'énonce pour définir l'*original*, de souligner la portée de la distinction entre l'adjectif et le substantif.

Pour ce qui concerne l'adjectif, l'original se dit de ce qui est primitif, originaire, originel. Position qui situe l'"objet" dans un temps antérieur, qui indique que tout ce qui est censé relever de ce qualificatif se mesure, s'évalue, plus dans sa suite que dans son commencement, plus dans ses déformations ou ses retombées que dans son mouvement initial.

L'original se dit, ensuite, de ce qui, émanant d'un auteur, est le principe ou la source première des reproductions que l'on en fait. Le motif de la reproduction nécessaire est ici à l'oeuvre : une répétition obligée pour qu'il y ait de l'original. Que pourrait être un document original qui ne serait pas déjà pris dans le mouvement (ou dans la dynamique) d'une reprise ?

L'original, en tant que qualificatif, est ce qui se dit de ce qui ne paraît dériver de rien d'antérieur et constituer ainsi un commencement, une nouveauté, un surgissement. En d'autres termes, quelque chose qui ne ressemblerait à rien, qui serait unique, avec toutes les variantes, tous les infléchissements possibles du mot, quelque chose qui est inédit, neuf, personnel, particulier.

Enfin, le terme d'original désigne des personnes bizarres, excentriques, étranges, etc.

Ce qui, dans le dictionnaire, est déclaré original fait signe dans deux directions opposées, peut-être même contradictoires. D'un côté, en effet, l'original est comme menacé de perdre son unicité, son authenticité : en se posant, il ouvre déjà la voie de ses répétitions, de ses redoublements, il est menacé d'être destitué de sa singularité première, du noyau initial qui est supposé lui donner une valeur inaugurale. De l'autre côté, en amont (si l'on peut dire), on a ce qui est donné comme sans équivalent, sans ressemblance, sans analogie avec rien. Autant dire tout ce qui appartient aux apories (ou aux perplexités) de la théologie monothéiste, sous sa forme la plus élémentaire : là où il n'y avait rien arrive quelque chose qui n'entretient aucun rapport avec ce rien, qui est l'unicité même, qui n'est pas susceptible de corruption (terme à résonance philosophique et théologique).

En aval, nous sommes dans une perspective de corruption généralisée, où les répétitions et les reproductions font loi. En amont, nous sommes dans le premier "moment" comme origine, dans une sorte de commencement du temps, dans l'optique d'une création *ex nihilo*. A quoi il faut ajouter ceci : l'amont et l'aval, en l'occurrence, ne peuvent qu'avoir partie liée. Dès qu'il y a quelque chose (d') original, il est sujet à se corrompre, à s'altérer, à être déformé par ses redites. (Sans, bien entendu, faire de cet énoncé un principe de philosophie de l'histoire : un pessimisme plat ou un rousseauisme facile.)

L'original n'est peut-être au fond que ce qui fait coexister une sorte d'amont et une sorte d'aval : d'un côté une origine pure (dont la forme la plus conséquente est la théologie), de l'autre le principe d'une répétition à perte de vue.

Il y a ici place pour un soupçon touchant *l'originalité qui s'énonce elle-même*, qui se souligne à l'occasion, qui s'annonce, l'originalité qui se donne toutes les allures de la première fois, de l'inaugural, qui tend à faire continuellement valoir ses droits. (Notre modernité ne cesse de nous en fournir des exemples, nous en abreuve.) L'originalité proclamée est susceptible de faire oublier — de mettre à l'écart, au rancart — ce qui était dans l'usage, au profit d'autre chose qui n'énonce pas le temps de sa formation.

De ce que je viens d'indiquer rapidement ressort un premier paradoxe : ce qui peut nous retenir, nous fasciner, dans une "chose" marquée d'originalité, c'est-à-dire présentée comme telle, ce sont les différentes déformations qu'elle est susceptible de subir ; en précisant, puisque les uns et les autres nous nous occupons de *textes*, ceci que j'extraits du dernier livre de Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* : "Il en va de la déformation d'un texte comme d'un meurtre. Le difficile n'est pas d'exécuter l'acte mais d'en éliminer les traces." Et Freud ajoute immédiatement une remarque essentielle sur la langue dont il fait usage, plus précisément sur un mot utilisé dans ce contexte : "On aimerait prêter au mot *Entstellung* le double sens qu'il peut revendiquer, bien qu'il n'en soit plus fait usage de nos jours. Il ne devrait pas seulement signifier : changer l'aspect de quelque chose, mais aussi : changer quelque chose de place, le déplacer ailleurs."

Je formule autrement mon premier paradoxe. Ce qui peut nous alerter, faire naître en nous un soupçon, dans la rev.-ndication ou l'exigence d'originalité, c'est qu'elle peut avoir lieu comme oubli, qu'elle a toute chance d'être une sorte de déformation, une espèce de "meurtre" (avec les guillemets nécessaires à ce terme dans ce contexte : ce qui ne lui ôte en rien sa gravité).

J'en viens à l'original comme substantif, suivant en cela mon dictionnaire le plus récent, puisque le Littré ne distingue pas le substantif de l'adjectif. L'original comme substantif, dans le Robert notamment, désigne un ouvrage de main d'homme dont il est

fait des reproductions ; c'est la première acception, la plus générale qui se divise en trois :

a. rédaction primitive d'un document, d'un écrit ; b. texte dans la langue où il a été écrit par l'auteur (nous sommes là dans des choses familières...) ; c. oeuvre d'art authentique de la main de l'auteur, antérieure à toute copie.

Dans cette définition du substantif je retrouve les principaux aspects du qualificatif. Tout d'abord l'antériorité : il y a une sorte de temps antérieur, de "degré zéro" du temps, à partir duquel l'original pourrait commencer à exister. Ensuite l'unicité : le fait de ce qui appartient à une seule chose, de ce qui la singularise, lui donne un relief et en fait la valeur ; en infléchissant, on dirait (en évoquant Walter Benjamin) ce qui donne à une chose son aura.

Le deuxième sens du substantif est tout aussi déterminant. D'après, dit-on, la doctrine classique de l'art voué à l'imitation de la nature, l'original désigne une personne réelle, un objet naturel représenté par l'art, dépeint par la littérature. Ce qui nous renvoie à un terme tout à fait important, le "modèle". Dans cette acception, l'original est cette chose soumise — on dirait aussi : assujettie — à la représentation, peinte et dépeinte par la littérature. (Immense métaphore de la peinture dont il faudrait longuement parler : elle a une place décisive dans ce qui nous occupe.)

Dans cette perspective, l'original est le principe même de la représentation : ce qui n'a de sens qu'à être reproduit, imité. En débordant le dictionnaire, j'ajoute ceci : l'original a un statut précaire, il n'a d'existence (ou de consistance) qu'à être indéfiniment repris, redoublé, copié, dupliqué, etc. Mais, dans le cadre de la peinture notamment, il ne saurait y avoir de "pure" imitation. (Que pourrait être d'ailleurs une *pure* imitation ? La question demande à être explorée.) La peinture est plutôt une manière de faire venir à la surface ce qui, autrement, n'aurait pas d'existence, ce qui, autrement, ne serait pas apparu. (On lira à ce propos le livre récent de Jean-Louis Schefer, *Greco ou L'Éveil des ressemblances.*)

Dans toute son histoire, la peinture se situe plus du côté de la production que de la reproduction : elle nous fait voir, nous apprend à voir, ce qui, sans elle, ne convoquerait pas notre regard.

Je reviens par là aux présupposés du deuxième sens de l'original. Avec cette acception de l'original comme "modèle", le dictionnaire nous donne, selon un vieux principe de définition, des antonymes. J'énumère les principaux : copie, double, calque, imitation, réplique, reproduction, traduction. Le moins que l'on puisse dire est qu'il y a une profusion d'antonymes ; la chose est remarquable et n'est pas si fréquente. Comme si l'acception de l'original comme "modèle" se trouvait d'emblée déséquilibrée par le nombre et par la diversité des antonymes.

Ce qui me conduit à un deuxième paradoxe : l'original vit dans la menace continue de ses antonymes. En d'autres termes, le

principe d'antonymie — qui n'est pas simplement un fait du dictionnaire : la chose est beaucoup plus ancienne et plus puissante, depuis (au moins) *Le Sophiste* de Platon — joue un rôle crucial dans tout ce qui touche à l'original. On peut évoquer, de ce point de vue, le classement qu'établit le Littré qui ne sépare pas l'adjectif du substantif et qui enchaîne les sens de celui-ci sur ceux de celui-là. Je ne rappelle que ce qui concerne le substantif :

a. minute, manuscrit primitif ; b. texte, par opposition à traduction (nous sommes en plein dans notre propos) ; c. oeuvre d'art qui est un type et non une imitation ; d. personne dont on fait le portrait ; e. ce qui sert de modèle ; f. celui qui est le premier en excellence ; g. source première ; etc.

On peut entrevoir, par ce biais, un ensemble de problèmes qui touchent à des domaines très différents ; certains d'entre eux font partie de nos préoccupations communes. Il y a, tout d'abord, tout ce qui concerne la théorie de l'imitation : le statut de la nature ou du "modèle". Ce qui implique, pour le dire vite, que l'on s'interroge sur le mouvement, sur la dynamique de la *reproduction* (le terme n'est en rien univoque). Je crois qu'il faut avancer, dans cette direction, un autre paradoxe : la reproduction est, en fin de compte, ce qui devrait permettre de délimiter ou de définir la production. Transcrit en d'autres termes : c'est l'après-coup — notion freudienne par excellence — qui nous fait voir (saisir ou comprendre) ce qu'il y a eu auparavant. (Je simplifie à l'extrême.)

Il y aurait, ensuite, quelque chose qui touche à la fonction de *l'unique*, avec tout ce qui peut s'adjoindre à un tel terme, en bonne ou en mauvaise part. L'unique comme principe de création dans une histoire en cours. Mais aussi, l'unique en tant qu'il désigne celui qui se tient à l'écart de la masse, le bizarre, l'excentrique, etc.

De ce point de vue, l'original, contrairement à la classification des dictionnaires, ne serait pas le premier à intervenir ou à parler, mais *le dernier d'une série*. Dans la suite de mon paradoxe, l'original est avant tout celui qui vient au terme d'un processus ou d'une histoire, celui qui ne saurait donc faire du nouveau, comme l'indique Valéry, qu'au milieu des "antiquités". Ce qui s'accorderait avec la conception nietzschéenne de l'original.

L'original est le dernier d'une série, cet être qui se donne les moyens de rendre visible ce qui, sinon, n'existerait pas, cet être qui se donne les moyens de rendre tangible l'usage même de la langue qu'il pratique. Ajoutez ceci : l'usage est ce qui fait voir ce dont une langue est capable, ce qui rend en quelque sorte visibles les manques ou les ressources d'une langue.

L'originalité — ce qui pourrait être l'occasion d'un autre paradoxe — ne se proclame pas ; sinon, elle devient une "idole" qui peut fasciner, d'autant plus qu'elle ne dit pas sa provenance,

qu'elle met au rebut toute généalogie. Au mieux, l'originalité se constitue après coup, elle se dégage de tout ce qui se présente comme ses répliques ; *elle se conclut*, comme, selon Freud, la paternité ; elle se conclut d'une histoire qui excède l'auteur. (Ajoutez : le "père" n'existe comme tel que par ses enfants, d'une part, et, de l'autre, pour avoir été d'abord lui-même enfant.)

La "loi" fondamentale de l'original dit que celui-ci (dans toutes ses acceptions) n'existe que dans sa réplique, dans le risque et dans la menace de sa réplique. L'oeuvre est à cette condition. Ce qui est une manière de dire, de souligner à nouveau, la fragilité essentielle, constitutive, de tout original (on peut faire jouer ici telle ou telle nuance du substantif ou de l'adjectif), sa précarité. En fin de compte, c'est seulement dans la perspective du monothéisme que l'original peut avoir le sens d'une création pure, première, précédée par rien : là sans doute est un autre germe de fascination. On aurait ici un mythe de l'original : le mythe d'origine par excellence, celui qui dirait l'origine comme originalité, l'original dont tout procède et à qui, à la fin, tout doit revenir. Un tel mythe, qui est au principe des religions monothéistes, implique un problème majeur : d'où vient le mal ?

Ce mythe d'origine, on le sait, s'est énoncé une première fois dans le Livre, la Bible. Ce livre a été, au cours des siècles, traduit, retraduit, disséqué, analysé, commenté à perte de vue. La traduction de la Bible, d'une certaine manière, ne cesse de recommencer dans l'histoire : c'est même, sans aucun doute, l'une des racines de l'impulsion à traduire, de la nécessité de traduire. Une traduction renouvelée fait ainsi histoire dans ses différentes versions, à partir de ce premier principe d'originalité. Reste qu'une telle traduction pose une question fondamentale : qu'est-ce qui fait qu'un original — qu'il soit supposé ou conclu — peut détenir une autorité ?

Il faut réfléchir à ce qui résulte du fait qu'un original, traduit ou reproduit, risque de perdre ce qui le constituait comme unique ; à ce qui en résulte pour la traduction, la lecture, l'interprétation, le commentaire.

Questions qui ont à voir avec ce qui nous réunit.

La chance d'une traduction, n'est-ce pas de donner un surcroît d'actualité — on pourrait dire un surcroît de vie — à un original ? Ne s'agit-il pas de ce mouvement que Walter Benjamin appelait, dans *La Tâche du traducteur*, une maturation après cueillette (*nachreifen*), quelque chose qui peut éclore (après avoir une fois germé) sur un autre terrain ?

La chance d'une traduction, n'est-ce pas de rendre vraisemblable — autre hypothèse paradoxale — le fait d'un original que je nomme second ? Je veux dire par là : accueillir sur un terrain qui se constitue à l'occasion ce qu'une oeuvre contient d'originellement transmissible ; faire de la traduction un texte qui reprenne

l'impulsion de l'original, le ferment d'une démarche, l'inquiétude qui est au principe de toute écriture, qui reprenne l'insatisfaction dont un auteur (étranger) a fait oeuvre. L'existence d'un original second serait la condition essentielle qui assure à un texte sa vie ailleurs, qui lui évite ce mal absolu qu'est la mort (ou le "meurtre" dont j'ai parlé), la "dalle funéraire" dont Mallarmé parlait à propos de Poe. Céline Zins avait parlé ici même, il y a quelques années, du travail de traducteur comme activité de passeur : passeur de mots et d'imaginaire, passeur d'une rive à l'autre du Styx. Je trouve l'image très belle. Quelques mots seulement pour prolonger cette image à ma façon.

Ce que j'indique sous le nom d'original second est un processus qui serait la vie d'une différence : différence entre deux langues, bien entendu, mais aussi différence dans l'originalité. Car un original, je crois, est ce qui ne se tient pas en repos, ce qui n'est jamais immobile : en quoi il est particulièrement précaire. L'original : une construction de mots et d'énoncés, un ensemble qui met en mouvement l'usage, un texte qui, dans sa façon, fait coexister le familier et l'étranger, qui est en devenir par rapport à lui-même. En d'autres termes, en usant de la facilité des antonymes, ni un manuel, ni un traité, ni un catéchisme, ni un recueil technique.

On l'a dit et répété, il y a dans la traduction deux risques majeurs : soit effacer — effacement est un terme très générique — au bénéfice de la nouvelle langue ce qui fait l'originalité de l'oeuvre ; soit effacer, au bénéfice de l'oeuvre même, l'originalité des deux langues.

J'ai le sentiment que la fascination de l'original n'a plus lieu d'être, à partir du moment où il y a traduction, où il y a une dynamique et un passage qui permettent à un original second de se former.

Le traducteur — c'est en tout cas l'image que je peux m'en faire — est cet être qui, au vu de la différence des langues, cherche à éveiller dans la sienne ce qu'il y a de différent dans l'original. Comme si le travail de la traduction consistait aussi à rendre tangible ceci : l'oeuvre étrangère sera toujours en déplacement par rapport à elle-même, toujours autre par rapport à elle-même. L'original, de ce point de vue, n'est pas le fait d'une singularité, mais d'une altérité qui serait la chance de la traduction. On a souvent dit que le traducteur se trouve plus en difficulté dans sa propre langue que dans la langue qu'il traduit. Ajoutons : de par la position qu'il occupe, le traducteur est à même de voir (ou de ressentir) ce qui fait défaut à sa propre langue, ce qui lui manque et, par conséquent, ce par quoi elle signifie. Le traducteur est mieux placé que quiconque pour éviter de reporter sur l'autre langue une fascination. Le manque d'une langue est sans doute le principe (ou la raison d'être) de l'hospitalité ou d'un geste du même ordre.

(Si on généralisait le propos on pourrait avancer ceci : à l'instar du traducteur, tout être parlant a affaire à une identité qui se forme dans et par l'altérité ; l'altérité pouvant être l'usage de ma propre langue sous des formes variées, du plus familier au plus étranger, la manière dont je tiens à cette langue, la façon de me déplacer en elle depuis le moment de l'enfance.)

Flaubert, avec la hargne qu'on lui connaît, écrit dans une lettre de 1846 : "Et quand la traduction de Hegel sera finie, Dieu sait où nous irons." Plus d'un siècle après, nous pouvons dire qu'aujourd'hui cette traduction n'est pas finie ; pour des raisons multiples (universitaires, institutionnelles, éditoriales, etc.), mais aussi pour la raison essentielle que cette traduction recommence à chaque génération. L'effet le plus marquant de cette reprise est que le texte de Hegel a pu être lu — et continue de l'être — dans son mouvement, dans ce qui le constitue comme *autre* : une lecture qui ne préjuge pas de la différence entre les mots et les concepts.

On pourrait plagier la phrase de Flaubert : quand la traduction de Freud sera finie... Chacun poursuivra la phrase à sa façon. Chacun peut imaginer une suite à sa guise pour dire son rapport à l'événement Freud, selon ce qu'il entend sous ce nom propre.

Il faudrait parler longuement, de ce point de vue, du texte freudien : de sa précarité, de sa fragilité d'original, de la manière dont il fait signe. A ce texte, comme à celui de Nietzsche d'ailleurs, on a fait dire les choses les plus extravagantes, les plus diverses, les plus contradictoires. Je crois qu'il faut dire que l'original freudien est tout entier à venir. Enchaîner en énonçant ceci : la fascination pour l'original serait la pire manière d'oublier sa fragilité, de vouloir s'en défendre ou s'en guérir ; le risque inverse, tout aussi grave, consistant en une assimilation. Nietzsche, le philologue, le savait qui écrivait : "On peut juger du degré de sens historique que possède une époque d'après la manière dont elle fait des *traductions* et cherche à s'assimiler les époques et les livres du passé. [...] Les Romains ignoraient la jouissance du sens historique : la réalité passée ou étrangère leur était pénible, sinon propre à provoquer et à devenir une conquête romaine. En effet, autrefois c'était conquérir que de traduire, pas seulement parce qu'on éliminait l'élément historique : on y ajoutait l'allusion à l'actualité, avant tout on en supprimait le nom du poète pour y inscrire le sien propre — non point avec le sentiment d'un larcin, mais avec la parfaite bonne conscience de l'*imperium romanum*."

A nous qui sommes dans la suite de cela, loin des Romains, à nous qui venons beaucoup plus tard, une question est adressée. Puisque nous avons pour tâche de traduire ce qui ne l'a pas été — ou de retraduire ce qui l'a déjà été —, cette question touche ce que j'appelle (sans pouvoir en dire plus) le domaine public : à la fois l'inscription du nom du traducteur, la conception qu'il se fait de l'original et la portée qu'il donne au passage.

Question donc pour conclure : qu'est-ce qui, aujourd'hui, dans notre horizon culturel, peut avoir pris la place et détenir la fonction de la parfaite bonne conscience de l'*imperium romanum* ?

TABLE RONDE

MARC DE LAUNAY

La séance va débiter par deux interventions de Michèle Cornillot et d'Antoine Berman. Tout de suite après, je donnerai la parole aux participants à la table ronde qui souhaiteraient intervenir, ainsi qu'à l'assistance dans la salle*. Nous sommes, comme vous le constatez, treize à table, plus un, François Robert, qui n'est autre que le lexicographe de l'équipe de traduction des oeuvres de Freud aux PUF.

Michèle Comillot est traductrice, psychologue et psychothérapeute, et elle intervient sur Freud traducteur.

MICHÈLE CORNILLOT

Vous m'avez demandé de vous parler brièvement de Freud traducteur. Je vais d'abord vous dire quelques mots de son oeuvre, puis de la manière dont il traduisait, et enfin j'essaierai de montrer quel est l'intérêt de l'étude des traductions de Freud pour la traduction de ses propres oeuvres.

Je crois utile de rappeler qu'il a traduit cinq ouvrages importants. Le premier, en 1879, à partir de l'anglais. Il s'agissait d'un volume des oeuvres de Stuart Mill, qui comprenait notamment un essai sur Platon. Ensuite il a traduit deux volumes de Charcot et deux volumes de Bernheim. Outre ces cinq ouvrages d'importance, il a traduit en 1911, alors qu'il était déjà psychanalyste, un article de James J. Putnam, sous le titre *Über Ätiologie und Behandlung der Psychoneurosen*. Enfin, pendant la période où il attend avec Anna de pouvoir quitter l'Autriche, il traduira le livre de Marie Bonaparte *Topsy, chow-chow au poil d'or*. C'est dire que Freud a une expérience non négligeable de la traduction.

Il faut préciser d'emblée qu'il avait aussi ses partis pris de traduction. Pour lui, traduire, c'était d'abord interpréter. Jones ne rapporte-t-il pas que Freud disait avoir le talent de l'interprétation, de la *Deuterei* ? Voici comment Jones décrit sa manière de traduire le volume de Stuart Mill en 1879 : "Au lieu de reproduire méticuleusement les idiotismes de la langue étrangère, il lisait un passage, fermait le livre et pensait à la façon dont un écrivain allemand aurait exprimé les mêmes pensées." Cette méthode,

* En raison de l'importance et de la durée des débats, nous avons été dans l'obligation d'en réduire certaines parties. (N.d.E.)

ainsi formulée par Jones, situe ce qu'était pour Freud l'objet de la traduction : la réexpression de pensées. Il est juste de rappeler à ce propos qu'il était réputé avoir une mémoire phénoménale : quand il fermait le livre, après avoir lu le passage qu'il avait à traduire, ce qu'il abandonnait, c'étaient les formes verbales et syntaxiques de l'original. Ces principes, ces partis pris de traduction sont très clairement dessinés et le situent comme le tenant de l'une des positions possibles en matière de traduction. Freud visait surtout à cerner le sens du passage lu dans son contexte précis, ce qui entraînait un certain nombre de modifications, et il ne faut pas s'attendre à trouver chez Freud traducteur des structures syntaxiques calquées sur celles de l'original, ni même un souci du mot à mot. Mais il serait simpliste de chercher à le situer entre littérarité et littéralité, sa manière de traduire n'étant qu'une oscillation entre ces deux pôles : il est parfois très littéral, parfois pas du tout, mais son texte est toujours vivant, dynamique. Ici même, en Arles, en 1986, dans le débat sur les partis pris de traduction, Claude Esteban faisait remarquer 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". Freud traducteur en est un exemple tout à fait parlant. Chez lui, le "Moi personnel qui décide" est très fort.

Je voudrais maintenant donner quelques exemples, très brefs, qui seront peut-être utiles dans la discussion. Au neuvième chapitre de *La Suggestion et ses applications thérapeutiques*, Bernheim réfléchit sur les conséquences de la doctrine de la suggestion qu'il a décrite précédemment. Il écrit : "A tous les points de vue, la doctrine de la suggestion, telle que nous l'avons établie sur les faits d'observation, soulève les questions les plus palpitantes. *En psychologie, c'est une révolution !*"

C'est sur la traduction de cette simple phrase : "En psychologie, c'est une révolution !" que je voudrais attirer votre attention. Freud traduit : *Für die Psychologie bedeutet sie geradezu eine Revolution*, et non pas quelque chose comme : *In der Psychologie ist das eine Revolution*. On peut se demander ce qui justifie de ne pas suivre le mot à mot. En guise de réponse, je vais rappeler ce que Freud a rapporté lui-même de la façon dont il devint le traducteur de Charcot : "Un jour, j'entendis Charcot exprimer son regret que le traducteur allemand de ses *Leçons* n'ait plus donné signe de vie depuis la guerre. Il serait très heureux que quelqu'un se chargeât de la traduction allemande de ses *Nouvelles Leçons*. Je m'y offris par écrit ; je me souviens encore que ma lettre renfermait une tournure disant que je n'étais affecté que d'une « aphasia motrice », mais non d'une « aphasia sensorielle du français » ... !"

De fait, Freud ne souffrait pas d'"aphasie sensorielle du français", et dans notre exemple il avait saisi toute la prosodie d'une phrase aussi simple que "En psychologie, c'est une révolution !" Il a traduit au-delà des seuls mots : il a interprété le sens de l'assertion "c'est une révolution" comme "cela a valeur de révolution, c'est tout simplement une révolution". Le caractère direct de l'expression en français se retrouve dans l'allemand *geradezu*. Je pense même qu'il est illusoire de chercher des correspondances terme à terme entre langue d'arrivée et langue de départ. Il y a là une équivalence au sens global du terme.

Dirons-nous ici que Freud a réellement interprété pour traduire ? A notre sens, c'est son excellente connaissance du français, contrairement à ce que l'on a l'habitude de dire, qui lui permet de saisir ce qui est dynamique. Qu'on les qualifie, selon les auteurs, de dynamiques, de contextuelles, ces équivalences ont un but : elles cherchent à reproduire un effet sur le lecteur de la langue d'arrivée qui soit le même que celui qui a été obtenu sur le lecteur de la langue de départ.

Freud, confronté à des expressions françaises très idiomatiques, recherche des équivalents allemands capables de rendre l'idée, de produire la même image chez le lecteur allemand. En voici un autre exemple tiré de Bernheim : "L'enfant est primesautier, il agit d'instinct." Freud traduit : *Das Kind handelt ohne Hemmungen nach der ersten Eingabung*. Des signifiants, il ne reste guère que *erst* ; agir d'instinct est interprété comme agir suivant la première impulsion, sans réflexion. Encore un exemple tiré de Bernheim : "C'est l'imagination humaine qui fait les miracles." Freud écrit : *Alle Wunder rühren von der menschlichen Phantasie her*. Ici, la tournure si spécifiquement française, "c'est l'imagination qui fait", est abandonnée, et l'allemand en restitue le sens : c'est dans l'imagination humaine qu'il faut voir l'origine des miracles. On remarque au passage que *Phantasie* traduit *imagination*.

Ou encore, il s'agit cette fois d'un patient de Charcot, souffrant de neurasthénie accidentelle, due à un surmenage. Je cite Charcot : "Les Américains se figurent qu'ils ont le privilège de cette maladie, si bien que Béard, qui l'a décrite d'une façon à peu près complète, l'a appelée le «mal américain»." Freud traduit : *Die Amerikaner pflegen sich einzubilden, dass sie ein Privilegium auf diese Krankheit haben. Beard, der eine vollständige Schilderung von ihr gegeben hat, nennt sie direkt "das amerikanische Übel"*.

On peut remarquer ici que c'est l'agencement syntaxique qui est différent : ce qui est lié en français par *si bien que* est coupé en allemand par un point. Mais ceux d'entre nous qui ont l'habitude d'y réfléchir auront reconnu que l'ordre des images était scrupuleusement respecté, et que ce respect a entraîné quelques transformations, par exemple de type verbe-substantif ; "l'a décrite

de façon à peu près complète" est devenu : *eine vollständige Schilderung von ihr gegeben hat.*

Je peux continuer à citer ce même passage : "C'est qu'en effet beaucoup d'Américains ont une manière de travailler qui leur est particulière. Ils s'obstinent à la tâche qu'ils se sont une fois donnée." Freud traduit : *Sie setzen sich eine bestimmte Aufgabe, widmen sich ihr ausschliesslich.* On peut déjà noter que le syntagme "s'obstinent à la tâche qu'ils se sont une fois donnée" a été dédoublé en quelque chose comme "se donnent une tâche précise et s'y consacrent exclusivement".

Charcot poursuit : "... ils poussent les choses à l'excès, ils y mettent de l'amour-propre, rien ne les distrait, et il arrive qu'au bout d'un certain temps la neurasthénie s'empare d'eux." Et Freud traduit : *und da geschieht es denn, dass sie nach einer gewissen Zeit der Neurasthénie anheimgefallen sind.* C'est l'image que Freud traduit ici : il n'y a pas d'équivalence lexicale entre *s'emparer de quelque chose* et *etwas anheimfallen*. L'équivalence se situe à un autre niveau : celui de l'idée, celui de la représentation.

J'ai essayé de vous donner là un aperçu de la manière dont Freud traduisait. Sans doute, ses traductions sont-elles particulièrement réussies du fait de ce "style idiotique" qui lui avait été reconnu dès le baccalauréat par son examinateur, et dont il montrait quelque fierté dans sa lettre du 16 juin 1873 à son ami Emil Fluss : "Mon professeur m'a aussi déclaré — et il est le seul qui ait osé me le dire — que je possédais ce que Herder avait si joliment qualifié de style idiotique, c'est-à-dire un style à la fois correct et caractéristique. Ce fait incroyable m'a, comme de juste, impressionné et je ne manquerai pas de faire connaître cet heureux événement — le premier de ce genre — *urbi et orbi* — à vous par exemple, qui ne vous rendiez sans doute pas compte jusqu'à ce jour que vous correspondiez avec un styliste allemand."

Mais quel intérêt peut-on donc trouver maintenant à étudier les traductions de Freud, un siècle plus tard, pour traduire Freud aujourd'hui ?

Quand Freud vient à la Salpêtrière en 1885, il a déjà travaillé dans le service de médecine de Nothnagel, puis comme résident dans le service de psychiatrie de Meynert, c'est-à-dire qu'il possède, outre son style idiotique, toute une langue de spécialité, celle de la médecine, de la psychiatrie de son époque. Quand il va traduire Charcot et Bernheim dans les années qui suivent, il réunit trois conditions importantes : la connaissance du sujet auquel se rapportent les textes qu'il va traduire, la connaissance du français et une excellente maîtrise de la langue d'arrivée. La terminologie employée dans ses traductions, référée à la terminologie médicale, neurologique et psychiatrique de son temps, revêt à notre sens une importance capitale pour la traduction de ses propres oeuvres : elle permet, en effet, de distinguer ce qui

ressort de la terminologie psychanalytique proprement dite de ce qui ressort de la terminologie de la médecine et de la psychiatrie de l'époque.

J'en donnerai un exemple : le terme de *Zwang* ou de *Zwangsvorstellungen*, que Freud utilise à plusieurs reprises pour traduire *obsession* ou *idées obsédantes*. Quand, par exemple, Charcot écrit : "C'est un genre d'obsession, que j'ai rencontré bien des fois." Freud traduit : *Das ist nämlich ein krankhafter Zwang, von dem man oft genug hört*. On en trouve également quelques exemples chez Bernheim : "Mais, au bout d'un quart d'heure, le mal reparait : l'obsession était plus forte que l'impression provoquée." Freud traduit : *Aber nach ungefähr einer Vierteltunde tauchte der Schmerz wieder auf. Die Zwangsvorstellung war stärker als der Eindruck der Suggestion*.

Mais l'on doit tout de suite ajouter que l'on trouve d'autres occurrences de *Zwang* montrant que Freud ne se limite pas à une seule acception. Ainsi traduit-il, toujours de Bernheim : "Il faut témoigner de l'intérêt au malade, le capter pour ainsi dire, *sans le violenter*, agir avec douceur, tact et patience." *Man muss dem Kranken Interesse zeigen, ihm sozusagen fesseln (ohne ihm Zwang anzutun) mit Sanftmut, Feingefühl und Geduld vorgehen*.

Maintenant, je vais vous citer un autre fragment de Charcot dans la traduction qu'en a donnée Freud. Je le cite parce que *Zwang*va encore intervenir, mais aussi pour illustrer ce travail de récréation du paragraphe, que Freud fait quand il traduit. Il s'agit d'un enfant de douze ans, qui souffre de tics convulsifs et de coprolalie. Je cite : "Vous me direz : qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce que cet enfant est mal élevé ? Pas du tout, il est élevé comment doivent l'être les enfants. Ce mot, il l'a entendu (on devinera qu'il s'agit du mot de Cambronne) ; mais enfin, vous entendez prononcer dans les rues bien des mots qui ne sont pas de votre vocabulaire ! Eh bien, il le profère continuellement, malgré lui, par impulsion." *Malgré lui, par impulsion*, Freud traduit : *ganz wider Willen, in Folge einer Art von Zwang*.

J'aurais très envie de commenter la traduction que donne Freud de ce bref fragment. Mais restons sur la discussion de *Zwang*. Ce même terme est utilisé à Vienne, dans leurs écrits, par Meynert, par Krafft-Ebing. On le retrouve dans le lexique médical de Villaret avec sa définition. Enfin, on en parle très fréquemment dans le *Psychiatrisches Zentralblatt*. En un mot, c'est ce terme qui dénotait ce trouble. Pour le traducteur de Freud, cette équivalence est très précieuse : il s'agit là de l'usage de la psychiatrie de l'époque, et que finalement peu de psychiatres ont remis en cause par la suite. Le langage a une fonction référentielle dont on doit tenir compte quand on traduit.

Dans ses premiers écrits – je pense ici à l'essai sur *Les Névro-psychooses de défense* – Freud utilise lui-même le terme de

Zwangsvorstellungen, bien avant même de parler de *Zwangsneurose*. Pour traduire *Zwangsvorstellung* et *Zwangsneurose*, les traducteurs des oeuvres complètes de Freud ont choisi les termes de *représentation de contrainte*, ou *névrose de contrainte*. Tous les composés forgés avec *Zwang* en allemand sont dès lors traduits avec le substantif déterminé, auquel vient s'accoler *de contrainte*, ou *marqué de contrainte*. On a ainsi en français des syntagmes comme *piété marquée de contrainte*, ou encore *des états amoureux sensuels marqués de contrainte*, ou bien *des amours de contrainte*, *des actions de contrainte*, *une souffrance de contrainte*, ou *une contrainte religieuse*.

Là, le lecteur français n'est décidément pas dans la même position que le lecteur allemand qui, lui, saisit immédiatement qu'il s'agit du caractère obsédant, obsessionnel, compulsif, de ces états, de ces amours, de ces actes. Il y a une contradiction : le lecteur allemand est, lui, habitué à la composition nominale si aisée dans sa langue maternelle. Il faut se rappeler ce que Benveniste disait de la composition nominale, à savoir que "chaque type de composés est à étudier comme la transformation d'un type d'énoncé syntaxique libre".

Pour le lecteur français, la fabrication calquée sur l'allemand de composés liés par la préposition *de* n'évoque rien de ce que signifient les composés allemands, puisque de toute façon le lecteur allemand a, lui, à les interpréter : hors contexte, impossible de savoir en allemand ce que veut dire un composé.

Que signifient pour un Français des *amours de contrainte*, une *piété de contrainte* ? La contrainte, en français, évoque une force extérieure. En outre, dans le monde médical français, on connaît surtout l'ulcère de contrainte. Le traducteur d'allemand en français au XX^e siècle n'est pas dans la position de Luther traduisant la Bible, les langues de départ et d'arrivée existent : une *Zwangsjacke*, c'est une *camisole de force*, cela ne pourra pas être une *jaquette de contrainte*, ni une *jaquette marquée de contrainte*.

Souhaiter mettre le lecteur français dans une situation la plus proche possible de celle du lecteur allemand reste un vœu pieux si on ne lui donne pas un texte aussi directement lisible que l'original, si à chaque détour de la phrase, il est gêné par une tournure étrange. On lui apporte de l'étrange, et non pas une pensée nouvelle venue de l'étranger.

Nous défendons l'idée que les traductions effectuées par Freud permettent justement de trancher certaines des questions dans les débats autour de la traduction de ses oeuvres : elles donnent des équivalences qu'il avait accréditées lui-même. J'ai montré ailleurs que Freud traduisait ainsi le français *instinct* par *Trieben* allemand ; on peut apporter encore une preuve de cette équivalence, alors même que Freud était déjà psychanalyste : c'était

en 1911, Freud traduit l'anglais *instinct* par *Trieb* dans sa traduction de l'article de Putnam. Dans le cas de *Zwangsvorstellung*, il en est de même.

Il nous paraît très utile de savoir qu'il s'agissait d'une équivalence entre deux langages de la même spécialité et que, par conséquent, il n'appartient pas au traducteur, un siècle plus tard, de la modifier. Ce n'est pas Freud qui a dénoté pour la première fois les *Zwangsvorstellungen*, et ce n'est pas Charcot qui a, pour la première fois, parlé d'*obsession*. Cette terminologie est encore utilisée partout, le DSM III l'a conservée, les dictionnaires de médecine en France et en Allemagne en font état, les manuels de psychiatrie la décrivent.

Si l'on doit à Freud d'avoir distingué les phobies des obsessions, d'avoir donné une autre classification des névroses, son véritable génie a consisté à proposer un autre modèle de compréhension et de thérapie de ces maladies mentales. Il n'a pas changé les mots, il s'est servi des mêmes mots pour expliquer autrement la dynamique à l'origine de tels troubles.

L'oeuvre de traducteur de Freud nous a donc permis de le situer dans sa pratique. Il interprète résolument avant de traduire et cherche à reproduire sur son lecteur l'effet qu'a produit sur lui le texte original. Nathalie Sarraute, à qui l'on demandait pourquoi, selon elle, une traduction vieillit ou pas, avait répondu : "La traduction ne vieillit pas quand elle rend la sensation que donne l'original..." C'est sans doute pour cette raison que la traduction de Bernheim par Freud vient d'être rééditée en Allemagne, alors qu'elle a plus d'un siècle.

ANTOINE BERMAN

Mon intervention à cette journée Freud tire son origine du fait que l'équipe des traducteurs de Freud, dirigée par Jean Laplanche, s'est réclamée, notamment dans un placard publié dans *Le Monde* du 10 mai dernier, des "idées" qui sont exprimées dans mon essai *L'Épreuve de l'étranger** — sinon pour justifier leur entreprise, du moins pour leur trouver une sorte de répondant extérieur. D'où la question, qui m'a été posée à plusieurs reprises : vous reconnaissez-vous dans cette traduction de Freud, puisque vous êtes cité ? Et deuxièmement — ce qui est un peu inévitable : que pensez-vous de cette traduction ?

Dans *L'Épreuve de l'étranger*, qui n'est nullement un ouvrage de méthodologie de la traduction, mais un ouvrage historique, j'ai effectivement soutenu qu'une traduction "littéraire" (au sens large, qui inclut aussi bien la philosophie que les sciences humaines), une traduction qui se veut véridique, doit respecter jusqu'à un certain point, impossible à déterminer *a priori*

* Gallimard.

théoriquement, l'étrangeté de ce texte étranger. Et cela, d'abord en se présentant comme ce qu'elle est : une traduction, et non pas un original.

De ce principe, qui est tout à fait général, peuvent se déduire une série de normes concrètes — pas de règles, mais de normes. Et il est de fait qu'à la fois ce principe et ces règles entrent en contradiction avec :

— d'une part la pratique de beaucoup de traducteurs, encore maintenant ;

— et avec une longue tradition, qui veut que *primo*, une traduction ne "sente" pas l'original, et *secundo*, qu'on traduise comme aurait écrit l'auteur, s'il avait écrit dans la langue d'arrivée.

Ces deux principes ont ceci de particulier pour moi qu'ils érigent le "mensonge" comme principe fondamental de la traduction. La traduction est une traduction, pas un original. Et deuxièmement, on ne peut pas faire comme si Freud était français. C'est impossible, c'est un mensonge.

L'Épreuve de l'étranger, en tant qu'ouvrage, a pour objectif d'exposer une expérience historique de la traduction, celle de l'Allemagne de Goethe et de Hölderlin, selon laquelle la traduction est un acte éthique ; une traduction ne peut féconder véritablement la culture et la langue traduisante que si, jusqu'à un certain point également, elle est littérale, que si elle est rapport à l'original, c'est-à-dire — et là évidemment commencent les difficultés — que si elle est rapport à la textualité de l'original, mais également à la langue de l'original, deux choses qui sont difficiles à distinguer. C'est ce qu'a exprimé une fois Hofmannsthal, de manière tout à fait belle, dans un texte sur la traduction des *Mille et Une Nuits*. Il a écrit : "C'est l'affaire d'une excellente traduction qu'à travers elle nous puissions sentir la nudité de la langue originale comme le corps d'une danseuse à travers son vêtement."

On pourrait peut-être ajouter que, dans cette excellente traduction, ce qui est conservé, c'est la manière dont l'oeuvre originale se rapporte à la langue. Ce n'est pas la structure factuelle des mots et des phrases. Si l'on cherche à reproduire cette structure factuelle, on tombe dans ce qu'on appelle le "calque", et dans ce cas-là la langue traduisante étant violée, résiste, ne se laisse pas faire.

Par ailleurs, il est un second principe qui, à mon sens, doit régir l'acte de traduction, et qui est un principe quasiment opposé à celui qui vient d'être évoqué, à savoir que la traduction doit donner autonomie à l'oeuvre originale dans sa nouvelle langue, c'est-à-dire qu'elle doit viser à produire un second original, selon le paradoxe qui a été exposé ce matin par Jean-Michel Rey, ou une seconde oeuvre.

Mors, si la vérité d'une traduction réside primordialement dans ce qu'on pourrait appeler son "hétéronomie", à savoir qu'elle

n'est que l'écho d'un texte premier écrit dans une autre langue — elle n'est que ça en un sens —, dans un autre sens elle est plus que cela : elle est une oeuvre qui donne vie à la première oeuvre dans la langue traduisante, elle a statut d'oeuvre.

Cette autonomie, la traduction va la gagner dans un travail sur la langue traduisante, et sur l'écriture dans la langue traduisante. Elle va être, au même titre que les oeuvres autochtones, une oeuvre dans la langue traduisante.

A son tour cette union, dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un projet de traduction, lequel projet n'a pas besoin d'être théorique, notamment fondé sur la linguistique, mais par contre il a besoin d'exister. Le traducteur peut déterminer *a priori* quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d'une pré-analyse — je dis pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire —, d'une pré-analyse du texte à traduire.

Autant il n'existe pas de méthodologie générale de la traduction littéraire, autant le traducteur doit se fonder sur les principes évoqués, et déterminer un projet qui va valoir à chaque fois uniquement pour le genre d'oeuvres qu'il y a à traduire : soit Freud, soit Kant, pour les oeuvres de la pensée, soit n'importe quelle oeuvre littéraire. Tout manque dans la détermination du projet va entraîner un manque dans la réalisation de la traduction elle-même et va se répercuter. A partir de là, il deviendrait possible de faire ce qu'on appelle l'évaluation d'une traduction, l'estimation d'une traduction, en fonction, premièrement, du fait qu'elle a un projet ou non — parce que beaucoup de traductions n'ont pas de projet ; deuxièmement en fonction du fait que le projet est complet ou non, vise à la fois l'hétéronomie, c'est-à-dire le rapport à l'original, et l'autonomie ; en fonction également de l'adéquation de ce projet à son objet, le texte à traduire ; et ensuite en fonction de la cohérence de la réalisation de ce projet. Toute évaluation d'une traduction qui n'est pas accompagnée d'une évaluation de son projet, ou de son manque de projet quand il n'y en a pas, est totalement arbitraire. Cela revient à comparer, ligne à ligne, si l'auteur a bien traduit.

Si je parle de projet, c'est évidemment parce que la traduction réalisée aux PUF a un projet qui a été explicité à maintes reprises par Jean Laplanche et les membres de son équipe, dans des séries d'articles, sans parler du volume qu'ils préparent. La plupart des critiques adressées à cette traduction, et dont on sait qu'elles sont nombreuses, concernent sa réalisation, et non son projet. Laissons de côté les gens qui disent que ce n'était pas la peine de traduire Freud parce qu'il est intraduisible, qu'il vaut mieux apprendre l'allemand pour avoir un rapport à Freud. C'est une

position particulière à ceux qui refusent la traduction. Indépendamment de cette position, on peut dire que les critiques s'adressent à la réalisation du projet, et non au projet lui-même. Tout le monde trouve que le projet est très bien mais certains, pour des raisons qui ne sont pas très claires, que la réalisation, elle, n'est pas satisfaisante.

Personnellement, j'ai lu, à peu près dans le même temps, les articles qui détaillent le projet de cette traduction et un certain nombre de fragments de la traduction elle-même, notamment le premier texte : *Une névrose infantile*. J'ai lu également les fragments correspondants de la traduction antérieure, celle de Marie Bonaparte et de Löwenstein. Et j'ai également regardé l'original. Ceci est trop peu pour une évaluation de fond, dont il ne sera pas question, mais c'est déjà assez pour faire quelques remarques.

En ce qui concerne la formulation du projet lui-même, je n'ai rien d'autre à dire sinon que le projet me paraît tout à fait cohérent. Il a été exposé ce matin. Non seulement il me paraît cohérent mais, tel qu'il est exposé dans ses grandes lignes en tout cas, il est effectivement en conformité avec les "idées" que j'ai pu soutenir.

Il est plus intéressant néanmoins de s'interroger sur la lecture de la traduction elle-même. Là, les impressions sont plus mêlées.

En premier lieu, j'ai eu l'impression que le texte qui nous est donné à lire donne une sensation de solidité — ceci à prendre dans le sens littéral de ce qui est solide, comme la table ici, j'espère — au sens où l'on y sent constamment la présence de l'original et de sa langue. Le texte français est pour ainsi dire adossé au texte allemand, il n'en dévie pas, il ne s'en écarte, pratiquement, à aucun moment. Cela donne donc une sensation de grande sécurité, surtout si on compare avec les traductions antérieures, qui, elles, dévient tout le temps. C'est pourquoi on peut dire que cette traduction est véridique, ce qui évidemment, pour une traduction, est quelque chose de fondamental.

On peut dire que cette traduction ne "scientifise" pas Freud comme Strachey. C'est une chose qui a été montrée par beaucoup d'auteurs. Cette traduction ne le "médicalise" pas non plus, comme le fait souvent, sinon toujours, Marie Bonaparte. On peut en donner un exemple très simple, c'est la première phrase même de la traduction d'*Une névrose infantile*. Freud dit : *Der Krankheitsfall, über welchen ich hier...* et la phrase continue. Bonaparte traduit de manière "psychiatisante", plutôt que "médicalisante", un peu les deux à la fois : "Le cas morbide que je vais rapporter ici..." La traduction des Presses Universitaires de France, elle, est beaucoup plus sobre, elle traduit : "Le cas de maladie (*Krankheitsfall*) que je rapporterai ici..."

Toute la suite du paragraphe vérifie cette opinion, qui est de démedicaliser le texte de Freud, et donc de ne pas présenter

Freud comme autrement qu'il n'était, surtout pas comme un médecin traditionnel.

De même, d'une manière générale, la traduction des PUF ne transforme pas Freud en prosateur élégant à la française.

Cette véridicité est issue de ce que j'ai appelé son hétéronomie radicale dans le fait que, sans arrêt, elle est "soumise" à l'original, elle ne s'en écarte jamais.

Cela assure sa fiabilité globale. On peut lire, à mon avis, cette traduction, on saura ce qu'il y a dans l'original, parce qu'il n'y a pas de déviation. Et cette fiabilité, à son tour, est une résultante du projet. Donc, on voit comment le projet se répercute, millimétriquement, mot après mot, phrase après phrase, sur la traduction. Il y a une fidélité, non seulement à l'original, mais au projet lui-même.

Mais la lecture va donner également une autre impression : celle de heurter très souvent — je ne dis pas constamment, mais très souvent —, de heurter quoi ?

On peut dire que ce texte, quand nous le lisons, heurte à la fois notre sentiment de la langue française, et également notre sentiment de ce qu'est un texte écrit dans cette langue — ce qui n'est pas tout à fait pareil, puisque écriture et parole ne sont pas identiques.

Assurément, ce sentiment que l'on éprouve, que j'éprouve en tout cas, ne suffit pas pour évaluer une traduction. Cela a un manque fondamental de sérieux que de s'appuyer sur le simple sentiment pour évaluer une traduction. Néanmoins, le sentiment existe, persiste, se maintient au fur et à mesure qu'on avance dans les pages. Donc, ce sentiment lui-même est également incontournable. Il faut bien en venir à essayer d'analyser ce que dit ce sentiment, même si ce qu'il dit n'est pas clair.

Je suis donc loin d'avoir tiré au clair ce que le sentiment dit de manière non claire. Néanmoins, l'on pourrait faire deux observations. Si l'on regarde de près, on rencontre dans cette traduction deux types de difficultés, qui sont des difficultés d'acceptation, là où on a du mal à donner son adhésion au texte que l'on a en face de soi, même quand on sait qu'il est absolument fidèle.

Premièrement, il y a des difficultés concernant l'acceptation de la construction des phrases, c'est-à-dire de la structure prosaïque du texte qui nous est donné, parce que c'est un texte en prose.

Deuxièmement, il y a des difficultés dans le type de restitution systématique, ou quasi systématique, de certains signifiants allemands par certains signifiants français.

Je ne vais pas, par manque de temps, évoquer le problème, qui du reste a déjà été abordé ce matin, de la restitution systématique de tel ou tel signifiant par tel ou tel autre signifiant en français. Si ce n'est qu'il me semble que les argumentations avancées

par Jean Laplanche sont tout à fait probantes. Elles sont fondées apparemment sur le rapport que Freud entretenait avec la langue allemande, à savoir que tantôt il employait un mot — j'en donnerai un exemple, c'est *Wunsch* = *souhait* — tantôt il employait ce mot dans son acception complètement courante du *Sprachgebrauch*, tantôt il le haussait à la "dignité" d'un concept, ou d'un terme, et dans le même temps il pouvait revenir à l'acception préconceptuelle ou préterminologique. Donc, Freud jouait tout à fait librement avec ce terme, et des centaines d'autres.

Cela est un rapport particulier de Freud avec sa langue. Il est évident que, si l'on traduit *Wunsch* tantôt par *souhait*, tantôt par *désir*, ce jeu se perd. Tout le monde est d'accord là-dessus, j'espère. Néanmoins, je vais citer une phrase française qui, elle, éveille forcément, à mon avis, à juste titre — non pas que la phrase soit mauvaise, on ne se place pas sur le plan de ce qui est bon ou mauvais — mais éveille quand même le heurt dont je parlais.

Voici ce qui est écrit dans la traduction française : "S'agissant de telles fructueuses difficultés, le cas de maladie à décrire ici ne laisse rien à souhaiter." Tiens ! J'aurais attendu "ne laisse rien à désirer". Je regarde l'original, et effectivement il dit : *nichts zu wünschen übrig*. Cela a donc été traduit littéralement. On comprend parfaitement pourquoi : la chaîne signifiant *Wunsch* est très importante dans ce texte, on la retrouve partout, par une décision systématique, qui fait la fidélité de la traduction. On a rendu partout *Wunsch* par *souhait*.

Oui, mais on peut avancer également que, dans ce fragment de phrase, *Wunsch* est pris dans un stéréotype. D'où se pose une question, qui n'est rien d'autre qu'une question, mais qui est adressée à tout le monde, et en premier lieu à l'équipe des traducteurs de Freud : est-ce que, lorsqu'un signifiant est pris dans un stéréotype, il garde sa signifiante ?

Le stéréotype en tant que tel n'est pas un terme, c'est un membre de phrase. Donc, nous sommes *ipso facto* reconduits à l'autre question, à l'autre type de difficultés que l'on rencontre dans cette traduction, qui est la structure prosaïque, la structure des phrases, parce que là, ce qui n'a pas été traduit, ce n'est pas *Wunsch*, traduit par *désir*, ponctuellement, c'est l'ensemble du stéréotype. Le stéréotype dit : "cela ne laisse rien à désirer", ou "cela ne laisse rien à souhaiter". C'est donc un élément phrastique, non pas un élément lexical.

Or, il est quand même à observer que les stéréotypes forment une partie très importante de la structure de la prose. On parle énormément par stéréotypes. On écrit par stéréotypes. Les stéréotypes sont une partie considérable de la prose. Quel est le statut des signifiants au sein des stéréotypes ?

Ce membre de phrase, "ne laisse rien à souhaiter", est choquant, mais qu'on soit choqué ne signifie rien, on peut être choqué en

bien comme en mal, on peut avoir tort. Cela choque, reste à savoir pourquoi.

Ce qui nous conduit au problème, ou à la difficulté, qui est majeure, que l'on rencontre à la lecture, à savoir qu'on rencontre des phrases qui heurtent.

Je vais donner à présent deux traductions d'un passage d'*Une névrose infantile*. Il a été traduit par Marie Bonaparte en toute aisance et en toute simplicité. (Grossièrement parlant, elle ne s'est pas cassé la tête.) Elle a réinterprété tout et traduit librement. Le résultat est très joli, sauf qu'au milieu il y a un contresens massif. Cela arrive : quand on fait cela, on commet des contresens, mais la phrase est bien.

"Les partisans de ce point de vue [chose qui n'existe pas dans l'original] recherchent la causation des névroses presque exclusivement dans les graves conflits de la vie adulte, et supposent que les névrosés ne font miroiter à nos yeux, au cours de l'analyse, l'importance de l'enfance que grâce à la tendance qu'ils ont à exprimer leurs intérêts actuels en réminiscences et symboles d'un passé lointain. Une semblable estimation du facteur infantile impliquerait la renonciation aux particularités les plus intimes de l'analyse, mais aussi sans aucun doute à bien des points qui excitent contre elle les résistances et lui aliènent la confiance du public."

Voyez comme cela se lit bien, cela coule bien. L'allemand coule bien aussi, pour ceux qui peuvent le lire, c'est bien construit en allemand. Ce n'est pas construit de la même manière mais c'est une construction solide et équilibrée, à mon avis.

La retraduction des PUF s'est interdit, elle, toutes les facilités de Marie Bonaparte, et tous les aplatissements : *Aussenstehenden* = ceux qui sont au-dehors, ce qui offre une difficulté certaine à la traduction. Pour Marie Bonaparte, pas de problème, c'est *le public*. Et ainsi de suite. *Frühen Vergangenheit* : passé quoi ? Primordial ? Non, on met *passé lointain*. Après tout, ce qui est primordial est lointain. Et ainsi de suite. C'est une traduction faite de facilités successives au service d'un style.

La traduction nouvelle s'est interdit tout cela, et du coup elle a rétabli le contenu central ; mais je ne m'étendrai pas là-dessus parce qu'il y a un contresens, à mon avis, dans la traduction de Marie Bonaparte, qui est de l'ordre de la nuance, mais qui est un contresens tout de même.

Voici ce que donne la retraduction des PUF : "Elles prétendent chercher la causation des névroses presque exclusivement dans les conflits sérieux de la vie ultérieure, et font l'hypothèse que la significativité de l'enfance s'impose à nous, dans l'analyse, par mirage, pour la seule raison que les névrosés sont enclins à exprimer leurs intérêts présents dans des réminiscences et des symboles du passé précoce."

Là, il y a un certain nombre d'observations à faire. Cette traduction est pratiquement littérale, non pas dans la syntaxe, mais dans un certain nombre d'éléments signifiants qui ont été traduits tels quels : *ernsthaft* est traduit par *sérieux*, et non pas par *grave* ; le dictionnaire dit que *Ernst*, c'est le *sérieux*. Cela pourrait être la *gravité*. Disons qu'en général on considère que c'est le *sérieux*. *Bedeutsamkeit*, dont le dictionnaire dit que c'est *l'importance*, la traduction dit *significativité*, en prenant en compte la relation entre *Bedeutsamkeit* et *bedeuten* (signifier). Donc, elle traduit le sens "originaire" du mot, le sens originarie qu'il pourrait avoir. *Früh* n'est évidemment pas traduit par *lointain*, mais par *précoce*. *Spätere*, au début, c'est *ultérieur*. Cela peut vouloir dire *tardif* aussi, mais c'est *ultérieur*. *Aussenstehenden*, ce sont *les gens de l'extérieur*, ce n'est pas *le public*.

On pourrait analyser ainsi la moitié des segments de la phrase. Mais, si, à mon avis, le type de traduction de Marie Bonaparte a été détraduit, pour reprendre un concept de Jean Laplanche, il y a quelque chose qui n'a pas passé dans cette traduction et qui est la structure simple et solide de cette phrase ; ce qui n'est pas une chose facile à analyser, et je ne pense pas qu'on en ait les moyens aisément. On dirait que les traducteurs ont procédé à un morcelage analytique, élément par élément, en disant : *ernsthaft* je vais le rendre par *sérieux*, *früh* par *précoce*, *spätere* par *ultérieur*, etc., point par point. La phrase a été considérée comme un ensemble d'éléments signifiants, isolables en eux-mêmes, et ces éléments ont été rendus de manière littérale, tout à fait exacte, non seulement dans la littéralité, mais dans l'originarité de la signification des termes qui sont proposés, autant que faire se pouvait. Mais du coup on peut estimer — sans que ce soit une phrase mauvaise en français, au sens banal — que cette phrase ne tient pas très bien comme phrase de prose française. Cela se voit, à mon avis, au milieu, quand brusquement apparaissent trois couples de virgules qui coupent : "s'impose à nous, dans l'analyse, par mirage". Ce n'est pas grand-chose, si on veut, mais la profusion brutale des virgules atteste que le rythme de la phrase, tel qu'on le trouve chez Freud, n'a pas été retrouvé, et finalement c'est tout le rythme syntaxique, tout le rythme stylistique de la phrase qui est brisé. Ce qui montre d'ailleurs, quand on le lit à voix haute, que c'est nettement plus difficile à lire que Marie Bonaparte.

Alors, pourquoi une traduction, qui par ailleurs est absolument fiable, qui livre à un lecteur français ne connaissant pas l'allemand la signification de ces deux phrases, ne parvient-elle pourtant pas à produire ce qu'on pourrait appeler — sans trop savoir ce que c'est — une "vraie" phrase française ?

Je me demande si ce n'est pas une conséquence du projet lui-même. Cette traduction n'est pas analysable sans son projet.

Chaque mot a été traduit selon le projet. Cela a été dit ce matin, et je peux vous assurer que cela se vérifie, millimètre par millimètre. Tout est déterminé et choisi.

Le projet pose, en effet, que la vérité de cette traduction, comme mouvement de transfert de Freud de l'allemand en français, et également comme produit final, comme texte final, réside tout entière dans son hétéronomie, c'est-à-dire dans son rapport le plus littéral possible à l'original, cette hétéronomie s'accomplissant par la littéralité la plus grande possible, et par la systématité la plus grande possible, les deux choses étant absolument liées. Une systématité sans littéralité serait complètement vide, et ce n'était pas le projet en tout cas ; c'est concevable mais cela n'a pas été fait, heureusement, à mon avis. Et une littéralité sans systématité, je crois qu'il ressort, notamment des propos de Pierre Cotet, que cela n'aurait aucun sens.

Cela a été projeté et réalisé. La restitution littérale et systématique est la restitution des éléments signifiants de l'original, et il est à noter que tous les éléments de l'original, sans exception — jusqu'à la ponctuation qui est un des éléments ultimes d'un texte —, tous les éléments de l'original sont considérés comme signifiants.

Ici, on peut se poser plusieurs questions. *Primo*, est-ce que l'hétéronomie, projetée sous la forme de la littéralité systématique, peut produire d'elle-même, toute seule, un texte qui se tient ? Un texte qui se tient, en vocabulaire traditionnel, c'est une oeuvre. *Secundo*, est-ce que tous les éléments de l'original : syntaxe, ponctuation, éléments stéréotypiques notamment, sont signifiants, c'est-à-dire non contingents, non aléatoires ? Les éléments sont-ils intangibles ? Lesquels sont intangibles ? Peut-on déterminer la part de l'intangibilité d'un élément ? C'est évidemment une question difficile, parce que la moindre erreur ouvre la porte à l'arbitraire.

On peut reformuler ces questions, ou les renverser, et se demander comment obtenir — puisque c'est effectivement le second volant de toute traduction — un texte qui se tienne dans la langue traduisante, c'est-à-dire qui soit autonome. Comment peut-on l'obtenir ? Et quels sont les éléments textuels de l'original qui ne relèvent pas d'une logique de la signifiante, de l'intangibilité de ce qui est écrit, et donc permettent au projet de littéralité, tel qu'il est articulé par ailleurs, d'accomplir son objectif en produisant des phrases qui sont fiables comme phrases ?

Il y aurait à établir une différence — et c'est un des problèmes, à mon avis, de cette traduction — entre la fiabilité par rapport à la phrase de l'original qui, elle, est totale, et la fiabilité par rapport à la phrase française, la phrase de la langue d'accueil — du moins si l'on se propose comme but final de la traduction de produire

une oeuvre, et non pas une aide permettant d'accéder à un texte original considéré comme sacré.

A mon sens, l'autonomie du texte de la traduction, vers laquelle on tend, se conquiert par un travail au sein de la prose de la langue d'accueil ; dans le cas de la prose française, toute la difficulté est d'accomplir ce travail sans nier tout le travail d'hétéronomie, c'est-à-dire de littéralité et de ne pas retomber dans ce qu'a fait Marie Bonaparte.

C'est pourquoi on peut dire que les difficultés d'acceptation de cette traduction ne sont jamais d'ordre ponctuel, malgré les apparences que dorment les exemples. J'avance l'hypothèse que ces difficultés tiennent à ce qui n'a pas été totalement, ou pleinement projeté ; et ce qui, à mon avis, n'a pas été totalement projeté, c'est l'idée d'une prose française à la fois capable d'être l'écho de la prose allemande de Freud, mais également restant pleinement une prose française, ce qui peut paraître un paradoxe absolu. Est-ce qu'on peut être les deux à la fois ?

Le modèle de prose sur lequel travaillait Marie Bonaparte, la prose scientifico-élégante à la française, qui a des siècles derrière elle, cette prose-là a été abandonnée radicalement. Ce qui témoigne d'un grand esprit de rigueur est qu'il n'y a pas eu de compromis bâtard entre la littéralité d'un côté, et ce type de prose d'autre part. On aurait eu une trame bien écrite, sur laquelle terminologiquement on aurait greffé ce qui manque. C'est une solution, à mon avis, totalement impossible, parce que le modèle même de prose de Marie Bonaparte entraîne la non-systématicité terminologique, entraîne l'infidélité et tout ce qu'on sait. Il n'y a pas donc compatibilité entre ces deux modèles. Et ici, il n'y a pas eu tentative de compromis.

Mais il reste de toute façon, à mon avis, un pas à accomplir, au niveau du projet comme de la traduction, dans la relation dialectique entre le projet et la traduction : tout en préservant le travail de littéralité, est-il possible de créer en quelque sorte une prose freudienne française qui soit ancrée quelque part ? Elle ne peut pas être ancrée simplement dans la prose allemande, parce que la transcription de la prose allemande ne crée pas une prose française. Elle crée tout simplement — ou elle le risque — une prose française germanisée. Donc il faut qu'intervienne un travail sur la prose française même, à partir de ce qu'on pourrait appeler, pour lancer un concept, la prose fondamentale du français. Tout ce que nous pouvons écrire, et d'ailleurs parler aussi, mais surtout écrire en prose, emprunte à une espèce de vaste fonds historique, au sens indéterminé. Cela ne remonte pas plus loin que la naissance du français évidemment, mais c'est un fonds, en ce sens à la fois historique et a-historique, qui est l'ensemble des potentialités de la prose française, à partir desquelles peut surgir une prose de la Renaissance, une prose de

l'Age classique, une prose romantique, une prose moderne, etc. Cette prose fondamentale permet l'écriture, aussi bien scientifique que littéraire ou philosophique. Elle permet d'écrire des lettres d'amour comme des rapports de conseil d'administration. C'est un tissu général, on peut puiser dans ce fonds pour n'importe quelle traduction, et à son tour la traduction l'enrichit. Cela ne consisterait pas à se référer au modèle classique pour retraduire, parce que cela a déjà été fait par Marie Bonaparte.

A mon sens, ce qui manque au projet actuel de retraduction — mais comme un manque qui n'est pas réhibitoire —, c'est une réflexion sur les possibilités de la prose française d'accueillir la prose freudienne, de la reconstituer, et de la redéployer en français sous des formes qui ne seraient pas uniquement hétéronomes. Ce travail reste à faire sur le noyau prosaïque du texte.

MARC DE LAUNAY

Avant de donner la parole à l'un des membres de l'équipe des *Œuvres complètes* de Freud, il serait intéressant de connaître l'avis d'un analyste, en l'occurrence d'une analyste germanophone.

MARIE MOSCOVICI

Je voudrais remercier à mon tour ATLAS de nous avoir donné l'occasion de discuter aujourd'hui de cette nouvelle traduction des *Œuvres* de Freud, parce qu'il faut que vous sachiez que, parmi les analystes, en tout cas autour de moi, nous n'avons pas eu l'occasion d'en discuter. C'est donc pour moi la première fois, et je suis particulièrement heureuse de me trouver et avec des traducteurs, et avec une partie de l'équipe de Jean Laplanche et Pierre Cotet, pour confronter nos points de vue. Il y faudrait des journées entières, et je voudrais juste dire quelques mots sur une des questions qui m'interrogent moi-même à propos de cette traduction. Loin de moi l'idée de donner des leçons de traduction à une équipe qui s'y consacre depuis des années et dont on peut admirer le travail et la passion.

Je voudrais revenir au propos de Pierre Cotet tout à l'heure : "La nouveauté de Freud est dans ses mots" — c'est une phrase que j'ai notée de son exposé — et lui dire que là aussi il y a plusieurs compréhensions possibles d'une phrase comme celle-là ; parce que de mon côté je pourrais vous dire la même phrase : je pense que la nouveauté de Freud est dans ses mots, mais peut-être pas tout à fait de la même façon. Ce n'est pas une critique globale, c'est un petit biais. Je voudrais m'attacher très rapidement à l'insistance sur la terminologie par l'équipe Laplanche-Cotet, dans la prise en considération de l'innovation freudienne, et cela à propos de ce que Laplanche a appelé tout à l'heure la traduction de l'oeuvre de pensée, c'est-à-dire à propos de ce qui

serait traduction du "scientifique", en y mettant les guillemets que cela mérite.

Une innovation conceptuelle chez Freud — je tiens à le dire, même trop vite —, ce n'est pas, comme on pourrait le croire ici, quand on est un public qui a entendu les exposés de ce matin, ce n'est pas forcément un néologisme, ce n'est pas seulement un nouveau mot à tournure scientifique, ce n'est pas seulement la création de mots. La nouveauté conceptuelle chez Freud, ce peut être cela, mais c'est aussi autre chose, une nouveauté d'une autre nature, et qui se joue néanmoins dans la langue elle-même. C'est pour cela que je suis, à ma façon, d'accord avec la phrase de Cotet.

Beaucoup d'entre nous connaissent ici cette très simple phrase de Freud dans, je crois, *Psychologie des masses et analyse du moi*, où il dit : "On commence par céder sur le mot, on finit par céder sur la chose." Je crois que Laplanche et Cotet, et aussi les autres, seraient ici d'accord également avec cette phrase que Freud a prononcée. Ce n'est pas une raison pour qu'elle soit sacrée, mais enfin Freud a pris la peine de le dire.

Seulement, ce qui m'a paru intéressant — et c'est l'objet de ma petite intervention — c'est que cette phrase, il est intéressant de voir à quoi elle se rapporte. Dans le texte de Freud, elle se rapporte au mot *amour*, si vous vous en souvenez, elle se rapporte à l'amour, pas à un néologisme, pas à un mot de tournure scientifique, mais à un mot de la langue absolument courante, et à ce que le mot *amour* a d'équivalent avec le mot *sexualité*, au sens de la psychanalyse. Freud, à ce sujet-là — je regrette de ne pas avoir apporté la citation, mais les autres freudologues ici présents pourront me corriger si je me trompe —, parle d'un rassemblement sacrilège, que ferait la science psychanalytique, qu'elle commet, qu'on l'accuse de commettre, en rassemblant le mot *sexualité* et le mot *amour*, et en disant, en quelque sorte, que c'est la même chose, que *sexualité* recouvre tous les sens du mot *amour*, du plus crûment génital au plus sublime.

Qu'est-ce qui se passe à ce moment-là ? C'est le sens du mot *amour* qui change, et que Freud emploie d'ailleurs, tout autant qu'il emploie *sexualité*; là je me trouve rejoindre, je crois, quelques réflexions de Michèle Cornillot tout à l'heure : c'est à l'intérieur même de la langue absolument courante que Freud invente un concept, car on pourrait tout autant dire que, sans inventer de néologisme, il invente le mot *amour*, il invente un concept d'amour, que la langue courante emploie, le *Sprachgebrauch*, mais il lui donne un sens, qui est une innovation, fût-elle à cette époque — et peut-être encore aujourd'hui — sacrilège.

Excusez-moi d'être aussi longue pour vous dire tout simplement que je crois que cette notion-là, par exemple *amour*, telle que la définit à son tour Freud, telle qu'il la reprend dans sa

langue, est tout aussi conceptuelle, fondamentale, et innovatrice que les mots *pulsion*, *refoulement*, qu'il emploie dans les textes métapsychologiques et dans le style métapsychologique. L'un n'est pas plus, ni moins, conceptuel que l'autre, ni moins, ni plus innovateur que l'autre.

Alors, que fait-il ? C'est à l'intérieur du mot lui-même qu'il fait travailler la langue, la notion, et qu'il fait en quelque sorte un geste de la pensée psychanalytique, qui change tout, qui assure l'ambiguïté dans son commentaire de la *Gradiva* de Jensen, qui donne aux mots toute leur polysémie, celle qu'ils ont sur le divan et celle qu'ils ont dans la théorie. J'ai d'ailleurs entendu ce matin Cotet et Laplanche parler eux-mêmes de la polysémie nécessaire.

Simplement, je me demande — c'est une question que je pose, et peut-être d'autres que moi ici — comment l'on peut concilier la polysémie indispensable aux notions psychanalytiques avec l'établissement d'un glossaire, je ne dirais pas avant traduction, car je sais que vous avez travaillé des années à travers les traductions de Freud pour établir ce glossaire, et qu'ensuite vous l'avez appliqué à une retraduction. Néanmoins, maintenant on se trouve dans la situation où le glossaire — ce n'est plus le texte de Freud qui serait texte sacré : heureusement, il ne l'est pas et nous n'avons pas à le traiter comme tel — risque de devenir un glossaire sacré des concepts.

Je voudrais donner encore quelques exemples. Quand Jean Laplanche traduit : *Seelenapparat* par *appareil de l'âme*, il fait une opération qui a vraiment une très grande portée. D'abord, il est textuel, et ensuite il montre que Freud fait coexister un mot comme *âme*, dans sa plus grande spiritualité, et le mot *appareil*, et cet assemblage est une nouveauté freudienne proprement extraordinaire. En revanche, je me trouve beaucoup moins contente quand, pour employer les dérivés du mot *âme*, vous employez répétitivement *animique*. Je dois dire que je trouve cela choquant. D'abord, je ne suis pas sûre que le mot convienne. Ensuite, quand, dans *Actuels sur la guerre et la mort*, je trouve sept fois *animique* dans un paragraphe, cela me gêne beaucoup plus que lorsque je trouvais *seelisch* dans le même paragraphe, car ce n'est pas pareil. Et là je souscris à ce qu'a dit Michèle Cornillot : *grosso modo* l'étrangeté, et même l'étrangéité dans la pensée et dans la langue, est introduite par Freud par le déplacement du sens du même mot, beaucoup plus que par l'introduction de mots étranges.

Puisque je parle de mots étranges, j'ai été frappée par une phrase toute simple, qui n'est pas un néologisme conceptuel dans un des textes de ce livre, le dernier, celui sur un cas de paranoïa qui contredit la théorie, et où j'ai trouvé, comme tout le monde, à un moment donné, une phrase toute simple à propos

de la fille et des rapports avec sa mère : "Elle s'était étonnée de sa mère." Si je lisais un poème, je trouverais cela étonnant, je trouverais cela beau : "Elle s'est étonnée." Dans ce texte-là, il s'agit simplement de vouloir répéter opiniâtrement la tournure allemande, alors qu'elle n'existe pas en français, et cela m'a énormément gênée. Mais le mot existe probablement en français ancien.

PIERRE COTET

En 1900.

MARIE MOSCOVICI

Oui, relativement ancien... En revanche, de la même façon, j'apprécie énormément que, comme Granof et Jean-Michel Rey l'avaient fait de leur côté dans leur traduction de *Psychanalyse et télépathie*, Jean Laplanche, dans son article "Psychanalyse à l'université" (qui était sa communication au congrès de psychanalyse de Montréal) montre comment *Gedankenübertragung*, qui est traduit habituellement par *transmission de pensée*, il le traduit — à cause de la langue freudienne et de l'importance du mot *Übertragung* = *transfert* — comme l'avaient fait Rey et Granof, par : "Il y a du transfert de pensée." Cela apporte vraiment quelque chose.

Excusez-moi d'avoir été un peu longue, mais je voulais signaler que l'innovation conceptuelle freudienne est également dans les mots de tous les jours.

JANINE ALTOUNIAN

Je voudrais faire un bref commentaire sur la phrase donnée en exemple par Antoine Berman, parce que je ne suis pas d'accord avec ce qu'il a dit. J'ai recherché le passage*, j'ai relu notre phrase, et effectivement j'ai trouvé qu'il y avait une virgule en trop. À part cette virgule, je voudrais me défendre, ou nous défendre, et vous dire modestement mon point de vue.

D'abord, j'ai entendu très souvent ici, lors des interventions, que nous choquions, et que Freud, lu en allemand, choquait moins. Je crois qu'effectivement le débat se situe là. Lorsque je lis cette phrase en allemand, elle a des ruptures, elle en contient au minimum trois. La première, c'est que la première principale commence par le sujet : *Sie wollen*, et que la seconde principale omet le sujet, ce qui est possible mais donne un effet un peu chaotique. Cela donne : *Sie wollen...* etc., *und nehmen an...* Nous n'avons pas repris ce sujet et, comme Freud, nous avons mis : "elles prétendent chercher la causation..." etc., "et font l'hypothèse".

La deuxième rupture, c'est que ce qui suit cette deuxième principale : "et font l'hypothèse que" ; il n'y a pas de conjonction

* GW XII, p. 77 ; OCF.P XIII, p. 46.

qui l'introduise. Ainsi la subordonnée qui suit : *und nehmen an die... vorgespiegelt* a une structure de principale.

Autre rupture, il y a subitement un passif : *werde uns vorgespiegelt*. Ensuite, il y a une relance qui est donnée au sein même de la principale : *durch die Neigung der Neurotiker*, relance qui repart dans l'infinitive complément précédée de *zu* : *ihre gegenwärtigen Interessen auszudrücken*.

Quel est pour nous l'enjeu de ces différentes ruptures de construction dans l'allemand ? L'enjeu, c'est le débat même de ce que Freud veut expliquer. Il dit : On pense que les névrosés ont des problèmes de type contemporain, ou de type récent, et que ce n'est que l'analyse qui donne l'impression, en un mirage, qu'ils relèvent de l'enfance. Il dit : On pense que c'est l'analyse qui donne l'impression au patient et au médecin que les événements du passé sont importants.

Or, diraient les contradicteurs, pas du tout ; ce n'est pas le passé qui est important, c'est l'élément actuel. Et ce décalage, cette contradiction, apparaît dans le terme de Freud : *vorspiegeln*, c'est-à-dire un effet de mirage qui court-circuite la pensée consciente. Précisément, nous pensons que nous avons à rendre — en nous appuyant évidemment de très près sur la syntaxe allemande —, nous avons à restituer ces petits chocs qui ont précisément à être tirés au clair par le chercheur et par la cure.

Je vais vous lire ce passage en trichant un peu, c'est-à-dire en ne vous donnant pas cette virgule, en la supprimant. Je pense que notre phrase se tient très bien : "Les deux autres réserves... Elles prétendent chercher la causation des névroses presque exclusivement dans les conflits sérieux de la vie ultérieure, et font l'hypothèse que la significativité de l'enfance s'impose à nous dans l'analyse, par mirage, pour la seule raison que les névrosés sont enclins à exprimer leurs intérêts présents dans des réminiscences et des symboles du passé précoce."

Je voudrais répondre encore sur un point au reproche qui nous est fait de littéralité. Nous avons traduit : *durch die Neigung der Neurotiker, nur durch die Neigung der Neurotiker* par (nous avons pris des libertés) : "pour la seule raison que les névrosés sont enclins". Cela ne va pas de soi, le mot à mot aurait été : "*seulement par l'inclination des névrosés*". Comment en sommes-nous venus là ? Nous voulions absolument restituer la *Neigung* qui réapparaît souvent dans le texte freudien ; donc, *inclination = sont enclins* ; puis : "pour la raison que les névrosés sont enclins..." Nous retombons sur nos pattes, c'est-à-dire dans le rythme de Freud.

GUY VERRET

Antoine a fait une remarque à propos des stéréotypes, en disant que *laisser à souhaiter* n'était pas conforme au stéréotype

de *laisser à désirer*. Je ne me pose pas en grammairien, mais je voudrais soulever un problème, puisqu'il a été beaucoup question de vocabulaire. Il y a la question de compréhension du vocabulaire, et la question d'existence du vocabulaire, deux choses nettement distinctes particulièrement en français. Je veux bien, naturellement, comprendre des mots comme *causation*, *significativité*, etc. Je fais simplement une remarque : en tant qu'instrument de compréhension, pourquoi pas ? Mais est-ce de la langue française ? Et ici je ne voudrais pas me référer aux dictionnaires, qui ne font que consacrer quelque chose, mais est-ce que, lorsqu'il s'agit de vocabulaire, nos recherches ne devraient pas s'appuyer sur un système de continuité, tel que le présentait Jean Laplanche ce matin ? Ne devons-nous pas nous interroger, particulièrement quand nous avons à confronter deux langues, sur les possibilités de dérivation, sur les rapports qui existent entre adjectif, substantif, verbe, etc., comme l'a fait Jean-Michel Rey tout à l'heure ? Ne devons-nous pas, à ce moment-là, nous interroger pour savoir si les traductions traditionnelles sont parfaitement exactes ? Je prends un exemple. Il a beaucoup été question du mot *Angst* ce matin : *Angst* = *angoisse*. En français, je peux en tirer le verbe *angoisser*. *Furcht* = *peur*. Je ne peux pas en tirer *peurer*, mais *apeurer*. Ne devrions-nous pas, à côté de notre travail de traducteur, mener ou encourager un travail d'analyse lexicologique des diverses langues, particulièrement la nôtre ? Sans ce travail il me semble que les problèmes d'appréciation de sentiment, auxquels Antoine Berman a fait allusion tout à l'heure, risquent de se trouver posés toujours dans les mêmes termes, alors que peut-être une analyse lexicologique plus précise permettrait de les poser sur un terrain scientifique.

DENISE BERGER

Quand je lis un texte, les mots qui ne me permettent pas de faire des associations me gênent énormément. C'est le problème des néologismes : avec un néologisme, on ne peut pas faire d'associations.

Jean Laplanche a parlé de l'utilisation du mot *aufheben* par Hegel, qui voulait dire à la fois *supprimer* et *conserver*. J'ai noté que Freud n'avait gardé que le sens *supprimer*, mais qu'il avait inventé le mot *Verdrängung*, qui est à la fois la suppression et la conservation. C'est donc un retour du refoulé chez Freud, d'une certaine façon. Deuxièmement, à propos de ce qui a été dit dans la discussion, par exemple le *morbide* de M. Berman, je ne le garderai pas pour la bonne raison de l'association, c'est-à-dire que *morbide* a pour moi un sens différent de *médical* et que, par conséquent, on ne peut pas garder un mot qui est associé à autre chose. En revanche, les souhaits et les désirs me gênent beaucoup, parce que le mot *souhait* me fait immédiatement penser au

boudin qui monte au nez de la bonne femme, et cela n'a pas du tout la force du désir. En plus, le mot *passé précoce* me pose un problème parce que je me pose la question : c'est passé, c'est précoce. C'est comment passé et c'est comment précoce ?

JEAN LAPLANCHE

C'est quand même le mot de *Wunsch* que Freud emploie à propos du boudin justement. Le conte du boudin, il le rapporte et il parle de *Wunsch* à ce sujet-là.

FRANÇOIS ROBERT

Notre mot à mot n'est pas — Janine Altounian l'a bien montré — un mot à mot d'une littéralité absolue : il y a un autre mot à mot qui n'est pas le mot à mot syntagmatique, mais le mot à mot paradigmatic. Je ne veux parler que de la terminologie : *Verursachung* est un mot qu'on trouve partout chez Freud, et que les traducteurs précédents traduisaient souvent par *étiologie*. Antoine Berman d'ailleurs ne s'y est pas arrêté, *causation* ne lui a pas fait problème. Après coup, nous, lorsque nous avons décidé de traduire *Verursachung* par *causation*, et non pas par *étiologie*, en gardant la filiation entre la cause et la causation, on s'est aperçu que dans la Standard Edition, on avait déjà *causation* (le mot anglais). Et nous étions inquiets d'utiliser un mot déjà utilisé (dans une autre langue).

Wunsch, qu'on traduit par *souhait*, tous ceux qui pratiquent la Standard Edition depuis trente ans devraient se souvenir que, pour les Anglais, *Wunsch* a toujours été *wish*. Notre *fantaisie de souhait*, pour un Anglais, c'est *wishful fantasy*, sans problème. On pourrait prendre chacune des lignes, chacun des mots, et montrer qu'il y a une chaîne paradigmatic. Ou si la traduction de *Bedeut-samkeit* est donnée par *significativité*, c'est que *Bedentsamkeit* n'est pas *Wichtigkeit*, que *Bedentsamkeit* n'est pas *Bedeutung*.

Les démonstrations pourraient être fort longues ; l'important, c'est qu'il y a effectivement une systématique de la terminologie. Elle entraîne une certaine littéralité. Elle produit des effets effectivement troublants, déconcertants pour le lecteur. L'axe vertical est celui qui fait problème. C'est celui qui nous oblige quelquefois à trouver un terme nouveau.

Wunsch, c'est *souhait* parce qu'il y a *désir* ailleurs ; *Sehnsucht*, à ce moment-là, a fait problème, il a fallu néologiser pour traduire autrement et l'on a traduit par *désirance*.

Il y a les néologismes et les innovations. Je voudrais donner deux exemples.

Il y a un type d'innovation — ce qui fait cet effet troublant — qui n'est pas dû à une néologisation, qui est dû, d'une certaine manière, à une généralisation de différence, par ailleurs admise dans toute pratique du traducteur. L'exemple qui vient en tête,

c'est — on est tous d'accord, freudologues, psychanalystes, germanistes — pour différencier, dans l'oeuvre de Freud, la douleur et la souffrance. Il y a eu des commentaires là-dessus depuis longtemps. Mais lorsque le traducteur "timoré", le traducteur qui veut, dans la langue traduisante, ne pas heurter, rencontre un mot comme *Leidensymptom*, il va le traduire par *symptôme douloureux*. Or, Freud — et c'est l'axe paradigmatique, c'est aussi l'axe transversal de l'intertextualité —, Freud peut dire aussi : *schmerzhaftes Symptom*. Il est là, le *symptôme douloureux* ! Du coup, nous, nous traduisons littéralement, nous restaurons le *Leiden* dans le *Leidensymptom*, et nous disons : *symptôme de souffrance*. Je trouve qu'il y a là innovation, il y a gain de sens. Je trouve que *symptôme de souffrance* est riche, peut être habité par un lecteur français. Cela, c'est un premier type d'innovation.

L'autre type d'innovation, qui est celui du néologisme, fait souvent problème. Attention, le néologisme peut être faux, il peut y avoir un faux néologisme. *Animique* n'est pas un néologisme, c'est un ancien mot de Descartes, qui est repris. Sur l'axe paradigmatique, lorsque Freud dit *seelisch* il ne dit pas *Seelen* en composition, il ne dit pas le substantif *Seele*. Il y a donc *de l'âme*, et il y a *l'âme*, et il y a *animique*.

Le vrai néologisme, lui, peut être contesté. On peut effectivement contester ou refuser notre traduction de *Versagung* par *refusement*. On peut, de même, contester notre traduction de *Sehnsucht* par *désirance*. On peut contester le fait de revivifier le vieux mot cartésien d' *animique* mais, lorsqu'on retraduirait Freud — parce qu'il y aura d'autres traductions après la nôtre —, on ne pourra pas revenir en arrière. On pourra peut-être trouver autre chose, mais je crois que *l'âme* restera. *L'âme* n'est pas *la psyché*, *l'animique* n'est pas *le psychique*, et je crois que, si l'on doit trouver autre chose, on ne reviendra pas à *frustration*. Il faudra trouver autre chose si l'on ne veut pas du *refusement*, mais là il y a un progrès scientifique, à mon avis : la *Versagung* n'a jamais été de la *frustration*.

GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT

Pour en revenir à ce que disait Antoine Berman, il se trouve que je traduis beaucoup de livres de Peter Handke, qui lui-même me traduit. Or, nous sommes convenus tous les deux, presque en nous écrivant des lettres au même moment, que la littéralité, c'était la mort de la traduction. Tout ce qui n'est pas dans la langue ne relève plus de la traduction, et il m'a écrit d'innombrables lettres en me disant : "C'est seulement en descendant dans le français que tu retrouveras l'allemand."

Je ne suis pas du tout au fait de cette retraduction de Freud. Je n'ai jamais lu un mot de Freud en français, je ne le lis qu'en allemand, donc je ne sais pas trop de quoi il s'agit. L'objet dont il est

question, je ne l'ai pas lu et ne me prononce pas. Je voudrais simplement citer cet exemple, purement littéraire, de Handke, qui dit : "C'est en descendant dans ta langue que tu retrouveras l'autre."

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Je suis en train de retraduire *La Phénoménologie de l'esprit*, due à ce grand chien crevé dont il a été souvent question jusqu'à présent. Je traduis de la poésie aussi, et aussi d'autres choses, et je voudrais dire, de manière préliminaire, que je reconnais comme étant mon bien propre tous les termes des apories dans lesquelles nous nageons depuis tout à l'heure, au risque de voir la salle se couper en cliques antagoniques et en clans.

Je voudrais faire état de ma propre scission car je suis confronté à la traduction d'un texte, et en même temps à sa révision. J'ai à côté de moi, quand je traduis, la traduction d'Hyppolite, et chaque fois que j'ai traduit quelque chose, je regarde ce qu'il a fait. J'ai donc un oeil critique très violent. A mon sens, Hyppolite a manqué toute la dimension locutionnelle et langagière du texte qu'il a traduit ; dans le même temps, je reconnais qu'il a fait un travail absolument génial du point de vue de l'invention d'un sens, avec le peu de moyens dont il disposait. Je ne vais pas vous embarrasser avec l'expression de ma dette à son égard.

Mais, d'autre part, je suis tenté en permanence d'inventer, de créer des néologismes, d'en essayer. Il y en a que j'essaie pendant trente pages, j'en suis content, et à la trente et unième ma tentative s'effondre parce qu'elle ne peut pas tenir la route pendant trois cents pages. Je vis donc de l'intérieur ce qui a l'air d'être cette division un peu collective. Et n'ayant pas surmonté cette division, je propose de la laisser tomber provisoirement et de poser la question à l'envers.

Je crois que ce qui manque ici, c'est non seulement une interrogation sur l'historicité des discours successifs : original, traduction, retraduction, etc., mais aussi sur l'historicité du métier lui-même de traducteur. Je ne vais pas non plus vous entraîner sur cette pente, extrêmement inclinée, mais je voudrais simplement faire la proposition suivante : est-ce que la clé, simplement, qu'elle soit dans la conscience collective, ou refusée, est-ce que la clé de tout cela n'est pas la forme même de la discussion d'aujourd'hui, votre dispositif "cénique" d'apôtres attendant le pain et le vin ? La clé de tout cela n'est-elle pas que l'entreprise de traduction de Freud est une entreprise collective, immense, avec des chefs, des sous-chefs, des porions, des haveurs, des gens qui font la galerie, des types qui tirent le charbon, et ensuite des commerciaux qui iront vendre cela chez les libraires de France et de Navarre, et qui retrouveront les motivations profondes du grand commandant du tout, qui est l'éditeur ? Le fait

que ce soit un collectif, avec la hiérarchie d'un collectif, n'induit-il pas une division du travail qui reproduit les divisions sociales du travail, et qui aboutit à la schizophrénie de la discussion ?

Je trouve que c'est ce qu'il y a de plus douloureux. Ayant travaillé sur l'oeuvre des premiers traducteurs de philosophie allemande en français, j'ai constaté quoi ? Que c'étaient des gens qui ignoraient tous l'allemand au départ, car l'allemand ne s'est pas enseigné vraiment avant les conséquences tirées de la défaite de 1870 et même de 1918. Donc avec quoi, avec quels moyens mentaux et intellectuels, se sont-ils jetés dans cette aventure ? Avec des structures mentales et culturelles formées autrement que par ce métier, c'est-à-dire une pratique de la traduction apprise dans la version latine et la version grecque, et une pratique de la philosophie apprise dans d'autres domaines que la philosophie allemande.

Or ils y sont arrivés. Quand on relit ces traductions, souvent critiquées, et nécessairement critiquées, on est quand même tenté de tirer son chapeau assez souvent devant ces performances réalisées avec les moyens du bord. Je pense qu'ils y sont arrivés, car ils étaient d'une génération qui n'avait pas encore été frappée de plein fouet, je veux dire dès la jeunesse, par la division du travail intellectuel, qui est une variante de l'autre division du travail. (On ne fait même plus traduire les enfants dans les écoles maintenant, ils apprennent à traduire *après* le baccalauréat.)

Ce qui apparaît là, dans cette division, c'est un phénomène d'intimidation réciproque, contre lequel personnellement je suis tenté de hurler, parce que c'est notre travail, notre vie. Intimidation du psychanalyste, ou du philosophe, ou de quiconque, par le germaniste qui lui dit : "Tu prononces mal et tu ne comprends pas la moitié de ce que tu lis." Je fais exprès de radicaliser l'énoncé, mais je ne suis pas loin de la vérité. Et inversement, les détenteurs des doctrines, de la doctrine de la joie — j'ai entendu qu'il y avait des "freudologues" ce matin — qui disent : "Vous êtes peut-être bons du point de vue idiomatique, mais vous n'entendez rien à notre science."

Tout cela, à mon avis, a un résultat, un bilan, dont nous gérons la souffrance d'une certaine manière. Je crois que la clé de la compréhension de tout cela doit être la conscience des effets sur nous — à la fois individuellement et en tant que collectif nous attaquant à une oeuvre immense — de cette division du travail, et la formulation d'un voeu, puisque nous sommes la corporation qui s'en rend compte, en direction des instances responsables dans ce pays, afin de lutter par tous les moyens possibles contre cette division précoce du travail intellectuel, qui a mille effets pervers.

Je propose qu'on renverse la question, sinon nous allons nager dans la piscine aporétique encore pendant quelques heures, et je crois qu'on a fait assez d'allers et retours jusqu'à présent.

NATA MINOR

Je pourrais dire que je ne l'ai pas lue, que je ne l'ai pas vue, mais que j'en ai entendu parler... Mais ce ne serait pas entièrement vrai : j'ai commencé par entendre beaucoup de choses, beaucoup d'éloges, énormément de critiques, et aussi par lire, avant tout, la publicité qui entourait cette édition. Et je dois dire que tout d'abord elle ne m'a pas donné envie de la lire. Il y avait, dans cette publicité que les auteurs de la traduction ont tolérée, quelque chose que je ne sais pas qualifier, j'ai envie de dire présomption — le mot ne me plaît pas, je voudrais trouver un mot moins rude — dans la mesure où elle réduisait à rien tout ce qui, jusque-là, avait pu se faire et avait demandé également aux autres une grande somme de travail. Je ne crois pas qu'un texte puisse se transmettre par le respect de l'ordre des mots, ou la construction des phrases ; avec un tel souci, on aboutit à un texte qui ne sera, comme on dit en russe, "*ni be, ni me*". Pour traduire, transmettre, transférer dans une autre langue, il faut des équivalences, de sens, de rythmes, et surtout d'échos de propagation.

La langue de Freud est une langue charnue. Les mots qu'il utilise travaillent, et nous travaillent. Or, je dirais que, pour ce qui est de la traduction que je viens de lire, je retrouve ce qu'en a dit Antoine Berman : elle est solide comme la table, mais la table est en bois !

PIERRE COTET

Je voudrais vous répondre à propos de la publicité. Nous sommes très reconnaissants à notre éditeur, et nous sommes solidaires de lui dans beaucoup de domaines, à certaines exceptions près. L'éditeur — c'est une loi de ce monde — est seul responsable de la présentation matérielle du livre et de la publicité. Or, nous avons, nous auteurs, ressenti cette publicité comme indiscreète et abusive, nous sommes parfaitement de votre avis sur ce point.

JEAN LAPLANCHE

L'inconvénient de cette table ronde, c'est bien sûr que les réponses viennent souvent loin après les questions. Je vais essayer de parler de deux points : d'une part, "l'étrangèreté", ou l'étrangeté, et, malgré moi, ce point des néologismes, qui ne me paraît pas capital, mais dont on a fait un tel monde — et, deuxièmement, le sujet plus précis de la "contrainte", qui nous donne quand même quelque chose d'un peu plus solide à discuter.

Sur le premier point, celui de l'étrangèreté, je vais seulement vous citer certains passages comme venant de moi. Certains d'entre vous les reconnaîtront immédiatement.

"J'ai calqué le poème à la vitre. Je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsque, restant plus français, j'aurais fait perdre

à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité, ou de son énergie. Cela se comprendra mieux par des exemples. [Suit l'exemple de l'original, que je ne prononce pas parce que je prononce mal l'anglais.] J'ai traduit : « plusieurs rangs de lampes étoilées émanent la lumière comme un firmament ». Or, je sais qu'émaner en français n'est pas un verbe actif, un firmament n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament. Mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise.

"Plus loin, j'ai employé, comme je l'ai dit encore, de vieux mots, j'en ai fait de nouveaux pour rendre plus fidèlement le texte. C'est surtout dans les mots négatifs que j'ai pris cette licence. On trouvera donc *inadoré*, *imparité*, *inabstinence*. On compte cinq ou six cents mots dans Milton, qu'on ne trouve dans aucun dictionnaire anglais..." Etc., etc.

C'est la préface de Chateaubriand à sa deuxième édition de la traduction du *Paradis perdu*. Nous avons quand même certaines références !

Donc, la créativité, c'est un problème de principe. Le traducteur a-t-il droit à la créativité dans sa langue ou non ? Nous pensons que oui. Nous pensons qu'il a parfaitement le droit de créer des mots, de créer des expressions, de forcer certaines tournures, dans la mesure où ce forçage, où ces inventions sont conformes au génie de la langue.

Je citerai également le terme de *sélection*, qui a été créé par le traducteur de Darwin, et qui actuellement est complètement admis dans la langue française, au point que personne ne s'aviserait de penser que c'est un néologisme.

Quant au terme de *pulsion*, il a été créé il n'y a pas si longtemps, mais maintenant tout le monde sait qu'il suffit de le taper sur 36-15 pour avoir des réponses sur le Minitel rose.

Je veux maintenant répondre sur le terme de *contrainte* pour me dire entièrement d'accord avec Marie Moscovici sur le fait que l'invention de Freud ne porte pas essentiellement sur le fait de forger des mots, mais également sur le fait de donner un sens nouveau aux "mots de la tribu". Elle a cité le terme *amour*. J'ai ce matin cité celui *d'angoisse*. J'ai essayé de montrer comment ce mot *d'angoisse*, Freud le faisait dériver de façon à lui faire recouvrir à la fois la peur et l'angoisse, ce qui correspond justement à sa façon d'appréhender le phénomène de la phobie et de l'angoisse. Eh bien, je pense qu'on peut dire la même chose de *contrainte*, et là je suis très étonné qu'on nous dise que *contrainte* est un terme artificiel : *contrainte* est un terme beaucoup plus naturel, beaucoup plus ancré dans la langue que les termes *d'obsession* et de *névrose obsessionnelle* qui, eux, sont des termes techniques psychiatriques, et qui psychiatrisent d'une façon abusive, à mon avis, le vocabulaire freudien.

La prétendue traduction de *Zwangsneurose* en *névrose obsessionnelle* n'est qu'une équivalence hâtive établie entre les symptômes cliniques des obsessions, définis par la psychiatrie française à la fin du XIX^e siècle, et la névrose isolée par Freud comme pendant d'hystérie. C'est à tort qu'on se réclamerait du fait que Freud, dans son article sur *Obsessions et phobies*, écrit en français, parle de *névrose des obsessions*. En effet, dans le résumé allemand de cet article, il retraduit *obsession* en *Obsessionen*, et non en *Zwangsidee*, ou *Zwangsvorstellung*.

Dans un autre article, de la même période, il indique d'ailleurs nettement qu'il n'y a pas synonymie : les *Obsessionen* étant les *eigentliche Zwangsvorstellungen*, les représentations de contrainte proprement dites, donc seulement une partie des représentations dites *Zwangsvorstellungen*.

Mais, d'autre part, l'obsession comme symptôme de pensée n'est pour Freud qu'une partie de la *Zwangsneurose*, comme l'atteste bien l'expression : *eine Zwangsneurose mit Obsessionen*, locution qu'il est absolument impossible de traduire, si l'on traduit *Zwangsneurose* par *névrose obsessionnelle* : "une névrose obsessionnelle avec des obsessions", ce qui a d'ailleurs obligé certains de nos confrères à dire : "une névrose obsessionnelle avec des idées fixes", c'est-à-dire de retraduire *Obsession* par *idée fixe*.

Pour rester dans le domaine de cette seule névrose, on trouve bien d'autres manifestations de la contrainte psychique que les représentations. On trouve les actions, et même le caractère, dit *Zwangscharakter*, caractère que nous traduisons par *caractère de contrainte*, et non par *obsessionnel*, parce que justement, dans le *Zwangscharakter*, manquent les obsessions.

D'autre part, c'est d'emblée, et tout au long de son oeuvre, que le *Zwang* est présent chez Freud pour caractériser le mode de fonctionnement et de manifestation des processus primaires. Ainsi, dès le Projet de psychologie scientifique, il emploie des expressions aussi extraordinaires que *Bahnungszwang* : contrainte de frayage, *Associationszwang* : contrainte d'association, pour désigner un fonctionnement psychique caractérisé par ce qu'il appelle l'écoulement de l'énergie libre.

La contrainte, manifestation de l'inconscient, n'est donc pas l'apanage de la névrose obsessionnelle, mais se retrouve, sous des formes diverses, dans toutes les pathologies : perversion, hystérie, avec cette notion notamment de *hysterischer Zwang*, traduit d'ailleurs sans vergogne par Anne Berman en *obsession hystérique*.

Introduit en 1920, avec la connotation de l'incoercible et du démoniaque, le *Wiederholungszwang* (*contrainte de répétition*), est en réalité une réaffirmation insistante de cette insistance des procès inconscients.

Entre autres usages concordants du *Zwang*, on notera encore son intervention à propos de la légende d'Œdipe, lorsque Freud reconnaît dans cette légende *la violence contraignante du destin*, ou encore *la contrainte de l'oracle : Zwang des Orakels*, même contrainte qu'il réaffirmera en 1920 comme *Schicksalszwang : contrainte de destin*.

On notera aussi l'extension de la notion de contrainte à la technique psychanalytique. Selon Freud, dans certains cas graves de *Zwangshandlung : action de contrainte*, la technique correcte est d'attendre le moment où la cure elle-même est devenue contrainte, et de réprimer alors violemment la contrainte de la maladie avec cette *contre-contrainte : Gegenzwang*.

Notre objectif étant de traduire Freud, et non pas de proposer un vocabulaire pour la psychiatrie ni même pour la psychanalyse, on comprendra que nous n'ayons nulle prétention à détrôner la névrose obsessionnelle de son utilisation comme caractérisation nosographique et clinique. La lecture de Freud permettra du moins au praticien français de ne pas oublier : premièrement, que dans cette expression *névrose obsessionnelle*, le tout est désigné par la partie ; deuxièmement, que la symptomatologie particulièrement visible, voire caricaturale de cette névrose, n'est qu'une des formes cliniques que revêt la contrainte psychique, caractéristique des processus inconscients.

ANNE FEIG

J'ai eu la possibilité de lire Freud dans le texte. J'ai beaucoup apprécié ce qu'ont dit Pierre Cotet et Antoine Berman sur le projet d'obtenir une proximité maximale entre les deux langues. Néanmoins, j'ai l'impression que vous concevez la traduction comme une opération de *Aufhebung* totale, dans laquelle il n'y aurait pas de reste. Je m'interroge sur ce reste : que faites-vous de la part d'irréductibilité et d'étrangeté entre les deux langues ? D'autre part, je trouve que vous mettez un peu l'étrangeté là où elle n'est pas quand vous traduisez *Versagung* et *Verursachung* — qui sont des mots tout à fait courants en allemand, et qui n'ont aucune connotation étrange — par *refusément* et par *causation* : vous créez en français l'étrange là où il n'est pas en allemand. Cela me gêne.

Ma deuxième remarque concerne le vocabulaire, le lexique. Par exemple, *Wunsch*, qui signifie tantôt *désir*, tantôt *souhait* : vous avez choisi de le traduire par *souhait*. Alors, quand Freud dit : *der Traum ist eine Wunsch Erfüllung*, si vous le traduisez par *souhait*, il n'y a plus la connotation de désir, qu'on a toujours eue en français, me semble-t-il. Si désormais on dit : "Le rêve est la réalisation d'un souhait", et non plus d'un *désir*, cela a des conséquences différentes dans la clinique.

FRANÇOISE WUILMART

Je trouve que le projet d'ouverture de votre entreprise rejoint tout à fait la conception de Walter Benjamin : il est grand temps de ne plus germaniser l'indien, le grec, et à l'inverse, d'indianiser, d'helléniser l'allemand, etc. Ce qu'on vous reproche, c'est une trop grande littéralité ; le texte qui en résulte n'est plus "léché", *gerundet*, et c'est cela qui gêne les Français. Or, pour moi, le problème se pose : léchage ou précision.

Anne Feig a dit : "Vous mettez de l'étrangeté là où il n'y en a pas." *Verursachung* est un terme courant en allemand, et je crois que si vous l'avez traduit par *causation*, ce n'est pas parce que c'est étrange, mais parce que c'est plus précis. L'allemand a *Ursachung* et *Verursachung*. Nous n'avons que *cause*. Ce serait une justification d'introduire une précision. Malheureusement la précision germanique n'est pas toujours belle en français, c'est vrai. Là où je ne suis plus d'accord, c'est quand Janine Altounian dit : *nehmen an* est étrange et choquant, Freud a laissé tomber le sujet, et donc il faut le faire en français aussi. Or c'est tout à fait courant en allemand de ne pas répéter un sujet. Il ne faut pas introduire des chocs là où il n'y en a pas dans l'original, me semble-t-il.

JANINE ALTOUNIAN

Je ne voulais pas dire que c'était choquant, mais qu'il y avait une légère rupture.

FRANÇOISE WUILMART

Mais pas pour les Allemands, je crois. Pour les Allemands, cela coule de source. S'ils ajoutaient un *Wir*, ce serait une rupture, ou un *Sie*. C'est mon sentiment.

Je voulais faire encore une remarque sur deux termes. *Angst*, tout d'abord. Un essayiste allemand a fourni une explication pour cette récurrence du terme *Angst* chez Freud. Je ne sais pas si elle est de son cru, ou s'il l'a trouvée chez Freud. Il dit la chose suivante : le mot *Angst* vient du latin *angustia*, qui signifie *resserrement*. La première angoisse est celle du resserrement à la naissance de l'enfant, qui doit passer par un tunnel étroit qui le fait souffrir, et par la suite toute angoisse est une répétition de ce resserrement de l'entrée dans la vie, de cette angoisse. Serait-ce pour cela que Freud emploie de préférence *Angst* là où il devrait mettre *Furcht vor*?

Quant au terme *Wunsch*, il existe aussi *Begehren* en allemand, et je crois que vous avez tout à fait raison de traduire *Wunsch* par *souhait*. *Wunsch*, c'est dans la tête. Le *désir*, c'est au niveau des sens, et il y a une dimension de *Wunsch* qui est celle de la représentation par l'imagination.

Dernière remarque : Marie Moscovici a dit que l'évolution conceptuelle des mots de tous les jours est aussi importante chez

Freud que les néologismes. N'est-ce pas là justement le propre de tout grand écrivain, de tout poète, de ne pas utiliser le mot du dictionnaire, mais un mot dans son propre discours, dans la cohérence de son discours, de l'investir de connotations qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni ailleurs, et qu'effectivement le contexte suffit parfois à faire comprendre ? Il ne faut pas nécessairement chercher un autre mot.

JACQUELINE RISSET

Je voudrais faire une remarque très rapide ; c'est une question qui émerge au passage en entendant Antoine Berman parler de quelque chose qui excéderait la littéralité et la systématité. Il a parlé aussi de rythmes. C'est quelque chose qui, pour moi, est très proche de ce à quoi je faisais allusion hier à propos de Dante, du lait des Muses, de ce qui *porte* la traduction. Je me demande si tout traducteur n'est pas en définitive à la recherche de ce quelque chose qui ne se limite pas à la littéralité, à la systématité, mais qui a à voir avec la langue, avec sa propre langue, dans la mesure où il s'agit effectivement du génie de la langue, comme le disait Jean Laplanche tout à l'heure. Je crois qu'il faudrait aussi cesser de penser au génie de la langue comme à quelque chose de négatif : il est nécessaire, même pour quelqu'un qui traduit un texte scientifique, d'employer une énergie poétique — évidemment pas dans le sens de poétiser le sens du texte lui-même, mais dans le sens de recourir à ces potentialités d'une langue dont parlait Antoine Berman —, et de se lancer. Il est nécessaire que le traducteur se lance positivement, hardiment, dans quelque chose qui est une écriture.

Je me réfère à ce qu'a dit ce matin Jean-Michel Rey, le fait de rendre vraisemblable un original second. Tout traducteur sent la nécessité de se lancer dans ce tout, et il est important qu'il sente la possibilité d'un néologisme ou d'une innovation dans la langue, comme quelque chose qui ne dresse pas des barrières mais qui est porté, et que la traduction elle-même demande, amène et transporte une énergie vivante — je fais allusion à Nietzsche évidemment.

PAULE STEINER

Je voudrais poser une question, en rappelant ce que nous a dit Jean-Michel Rey ce matin sur la fragilité de l'original — non pas cette radicale fragilité d'un texte dont parle Walter Benjamin (et vous savez qu'il y a un texte de Walter Benjamin qui a disparu au moment où il est passé en Espagne) mais de la fragilité de l'original dans l'esprit et les yeux du lecteur. Lorsque je lis dans la traduction nouvelle le mot *désirance*, j'ai l'impression que le mot *Sehnsucht* a disparu et tous les rapports de Freud avec ceux qui ont employé ce mot, ce qui mène donc à ma question : pourquoi,

ayant attendu des décennies pour entreprendre cette publication des *Œuvres complètes*, n'en a-t-on pas fait une édition bilingue ?

JACQUES FÉLICIEN

Je ne veux absolument pas critiquer le sérieux avec lequel ces nouvelles traductions de Freud ont été faites, ni les difficultés qui se présentent à un traducteur, que certainement Freud a oubliées quand il parlait de "ces métiers impossibles". Mais la question, c'est peut-être que Freud, comme le disait Foucault, n'est pas un auteur comme les autres, parce qu'il est instaurateur de discursivité. Une entreprise éditoriale qui va s'imposer comme la seule référence ne confond-elle pas deux plans : celui de l'analytique et celui du juridique ? Car elle va faire autorité selon la loi. Ne vaut-il pas mieux dix versions, qui peuvent être discutées, qu'une seule qui va s'imposer comme version de référence à toutes les générations futures de psychanalystes — ou encore une version qui garderait en regard du texte le texte allemand, sans lequel il n'y a effectivement pas moyen de travailler Freud, c'est-à-dire de le lire avec une attention critique, je veux dire discriminatoire ?

JEAN LAPLANCHE

On nous dit : "C'est l'édition autorisée." Or ce n'est pas l'édition autorisée, justement. Toute l'histoire de l'édition des oeuvres complètes de Freud, c'est que c'est une édition qui a voulu se trouver hors de toute école, hors de toute chapelle, hors de toute inféodation. Les droits en sont répartis entre trois éditeurs. Ils s'étaient mis d'accord pour éditer l'ensemble. Peu à peu, les trois se sont réduits à deux, puis de deux à un, uniquement pour des raisons d'esprit d'entreprise. Les trois auraient très bien pu rester ensemble. Il n'y a là-dedans aucun monopole, il y a une question de droits, mais, encore une fois, c'est une entreprise purement privée. D'autre part, il est évident que Freud va tomber dans le domaine public dans quelques années, mais nous ne pouvons rien au fait que des éditeurs acquièrent des droits pour des oeuvres complètes.

DENIS MESSIER

Je suis le traducteur du *Mot d'esprit* de Freud chez Gallimard. Je voudrais poser une question, qui n'est ni terminologique ni "traductologique", mais déontologique. J'ai fait partie de la commission de terminologie des *Œuvres complètes* de Freud aux PUF, pendant les trois dernières années de cette commission, c'est-à-dire jusqu'à mars de cette année à peu près. J'avais été appelé par Pierre Cotet. L'agrément avait été donné par Jean Laplanche. Les travaux se sont passés, je dois le dire, dans une atmosphère de sérieux et de plaisir. Tous les termes importants ont été passés

en revue. J'ai fait partie de cette commission, sans appartenir à ce qui s'appelle l'équipe directoriale. J'ai posé la question un jour ouvertement : *quid* de l'existence de cette commission ? Est-ce que cette question de terminologie sera mentionnée un jour ? Est-ce que les lecteurs français penseraient que cette nouvelle terminologie était née spontanément de la tête d'un certain nombre de personnes, mais lesquelles, ou d'une seule ?

J'ai donc écrit une lettre à Jean Laplanche, ainsi qu'aux deux directeurs. Il ressort de la réponse qu'il n'a jamais été question que cette commission soit mentionnée dans chacun des tomes des *Œuvres complètes*, mais qu'elle serait mentionnée en bonne place dans ce qu'on appelle un volume d'accompagnement qui va paraître dans quelques mois. J'estime que le tome XIII, auquel je n'ai pas participé en tant que traducteur, n'aurait pu voir le jour si ce travail fondateur de terminologie n'avait pas été effectué, et je pose la question à mes confrères traducteurs qui sont ici. Personnellement je ne trouve pas normal que l'existence de cette commission de terminologie ni le nom de ses membres ne soient pas mentionnés dans les tomes qui seront entre les mains des lecteurs français. Je vous pose la question à vous, mes collègues traducteurs.

PIERRE COTET

Je ne vois pas pourquoi Denis Messier proteste contre l'absence de son nom dans le tome XIII, étant donné qu'il figure en deux endroits dans un livre d'accompagnement actuellement sous presse. Il n'a pas pu avoir connaissance du livre avant qu'il soit sorti des dites presses.

Nous attendons avec grande impatience l'intervention annoncée de Cornélius Heim. L'entente entre les éditeurs demeure telle que nous ne mettons pas en traduction aux PUF une oeuvre du fonds Gallimard sans demander d'abord aux traducteurs de Gallimard s'ils veulent nous rejoindre, et c'est une statistique irréfutable : ils nous ont tous rejoints, à une exception. Je demande à Cornélius Heim de confirmer ce que je viens de dire.

CORNÉLIUS HEIM

Je le confirme. Nous travaillons, je crois, un peu dans le même esprit que vous, de façon moins systématique sans doute, mais ce n'est pas le moment maintenant de faire des incidentes terminologiques. Notre réunion d'aujourd'hui porte sur Freud, pensée, langue et style. Quand Céline Zins m'a prié de prendre part à cette réunion, elle m'a demandé : "Le style, qu'est devenu le style ?" Peut-être faudrait-il dire quelque chose à ce sujet maintenant.

Nos traductions chez Gallimard, dont je me suis occupé avec Jean-Bertrand Pontalis, donnent, je crois, en général, d'après ce que j'ai pu entendre, satisfaction au point de vue terminologique. Nous allons un peu dans le même sens, peut-être moins

systématiquement que les PUF. Mais ce que nous entendons néanmoins, c'est : "Où est le style ? On ne reconnaît plus le style de Freud." C'est une notion d'ailleurs difficile à rendre évidemment, le style. Comment la définir même ? Le public paraît regretter la disparition des anciennes traductions, qui semblent maintenant avoir du style. Elles étaient mauvaises, pleines de fautes. On nous disait : "Qu'attendez-vous pour faire mieux ? Qu'attendez-vous pour nous donner un Freud correct ? Vous gagnez assez d'argent avec cet auteur. Donnez-nous sur le marché un travail convenable, quelque chose qu'on puisse utiliser pour préparer les concours, etc." Le style de Marie Bonaparte semble maintenant être une valeur en forte hausse, et les actuelles traductions n'auraient plus ce style. D'autre part, Strachey aurait aussi beaucoup de style. La traduction anglaise, qui est loin d'avoir le style de Freud, serait un *model style*.

Or y a-t-il vraiment un seul style de Freud ? G.-A. Goldschmidt a parlé de façon générale du style de Freud. N'y a-t-il pas plusieurs styles ? Par exemple, dans le fonds Gallimard, nous avons *Gradiva*. *Gradiva* n'a pas du tout le même style que les *Conférences*. *Gradiva*, c'est une espèce de lettre d'amour à Jung, dont Freud vient de faire la connaissance. Il est content qu'il lui fasse connaître ce texte de Jensen. Et puis, il écrit pendant les vacances, dans l'abondance de son inspiration, une *Gradiva* qui a un style, une espèce de nervosisme vraiment d'écrivain, une espèce d'ébriété de la langue, qui est bien différent des *Conférences*, par exemple, lesquelles ont un style plutôt universitaire et beaucoup moins nerveux.

Par ailleurs, les *Trois Essais*, c'est un style encore différent. C'est une des rares fois où Freud veut faire une monographie médicale, sans tomber d'ailleurs dans le jargon médical, mais j'ai l'impression qu'à l'horizon de cet ouvrage il y a le livre de son ami Fliess, et il veut faire une sorte de traité ; il est donc très prudent dans la formulation, et sa langue n'est aucunement nerveuse.

Le style de la traduction devrait chaque fois s'adapter ; mais si nous voulons être très exacts terminologiquement, le style — je ne sais pas ce que vous en pensez vous-mêmes, vous êtes meilleurs juges que moi —, le style peut-être est le perdant de l'opération.

J'ai encore une chose à dire à propos des néologismes. Dans nos traductions de Gallimard, nous n'avons pas néologisé beaucoup, nous avons été assez prudents, assez centristes, disons, mais j'aimerais relever un fameux néologisme et venir au secours de Jean Laplanche. Le désir du néologiste, c'est évidemment de créer un néologisme qui s'impose. Je m'occupe aussi des nouvelles traductions de Nietzsche. Il faut remarquer à ce sujet que le traducteur Henri Albert — rendons hommage à un traducteur — a publié au Mercure de France en 1893 la traduction

de *Unzeitgemässe Betrachtungen*, qu'il a traduit par *Considérations inactuelles*. Le mot *inactuel* n'existait pas à cette époque, aussi curieux que cela nous paraisse, et il a été très mal accueilli. Comment, lui a-t-on dit, vous employez là un néologisme insupportable, qui fait offense à la langue française ! Mais le mot s'y est magnifiquement introduit.

CÉLINE ZINS

Depuis le début de la table ronde, j'ai remarqué le silence absolu sur les retraductions de Gallimard. Elles existent, elles ont commencé depuis plusieurs années. Tout le monde pouvait les lire. Cela me frappe énormément que pas un mot n'en soit dit. J'attendais. Nous avions effectivement invité Cornélius Heim. Beaucoup de gens m'ont dit : "Et Gallimard, est-ce que c'est différent ? Quelle est la différence ? Pourquoi n'en parle-t-on pas ?"

Ma première remarque, c'est le silence. Qu'y a-t-il dans ce silence ? Pourquoi ? On parle beaucoup du premier tome des *Œuvres complètes* aux PUF — il n'en est sorti qu'un seul il y a quelques mois — alors que les volumes de Gallimard sont disponibles depuis un certain temps. Moi, je les avais lus avant celui des PUF, et pour cause puisqu'ils avaient paru avant, et j'avais déjà été frappée, d'autant plus qu'elles émanaient de la maison Gallimard, qui m'est particulièrement chère et qui a une grande réputation littéraire. Et puisque personne ne le dit, je dirai donc que je n'en suis pas satisfaite. Je n'en suis pas plus satisfaite que du premier tome des *Œuvres complètes* aux PUF. On m'avait dit : "Si tu n'es pas satisfaite, qu'est-ce que tu diras quand tu verras sortir celui des PUF !"

Je donne simplement une impression. Berman parlait tout à l'heure de sentiment. Je donne une impression de lectrice. Je disais ce matin que ce que j'avais entendu m'avait rendue perplexe. Si je compare, d'une part, ce que j'ai lu, ce qu'on me dit de Freud écrivain, comment il fonctionne dans la langue, qu'il avait une maîtrise du langage, de son écriture, etc., j'ouvre les volumes des retraductions, et je vois quoi ? Quelqu'un qui me paraît embarrassé de son langage, embarrassé de son écriture. Cela paraît maladroit, mal dit. Donc, je me demande : la fidélité, qu'est-ce que cela veut dire ? Qui traduit-on et que traduit-on ? Traduit-on un auteur, c'est-à-dire quelqu'un qui a un rapport à la pensée et aux mots ? Traduit-on uniquement une pensée ? J'ai entendu aujourd'hui : "Si l'on traduit la pensée, on traduit le style." Que dois-je penser comme lectrice si je suis devant un style embarrassé ? Je voudrais poser globalement la question. Cornélius Heim vient de prononcer une phrase qui me paraît quand même très importante : "Le style est le grand perdant de l'opération."

CORNÉLIUS HEIM

Le style n'est pas aussi facilement définissable que la terminologie.

CÉLINE ZINS.

Oui, mais que devient l'écrivain ?

DANS LA SALLE

Que devient la psychanalyse ?

CORNÉLIUS HEIM

La terminologie, cela peut bien se définir ; le style, cela ne peut pas bien se définir. Je vous repose la question : qu'est-ce que le style de Freud alors ? Ce sont des choses différentes qu'il faut tâcher d'approcher de différentes manières, j'imagine. Vous dites que ça n'y est pas et que c'est embarrassé. Je pense qu'il y a des traductions plus ou moins réussies, des passages plus ou moins réussis. Il y en a quand même qui ne sont pas complètement illisibles ! La fameuse élégance, nous avons déjà dit que nous la fuyions, c'est vrai, nous ne cherchons pas à être élégants, nous cherchons à être fidèles et lisibles, on ne peut pas tout avoir.

PIERRE COTET

Nous ne la recherchons pas, bien sûr.

CÉLINE ZINS

Qu'appelle-t-on élégance ?

CORNÉLIUS HEIM

Chaque lecteur a peut-être une conception particulière de l'élégance.

CÉLINE ZINS

Les traducteurs peuvent dire ce qu'ils pensent. Quand on dit élégance, dans mon esprit, il ne s'agit pas d'affirmer : "Cela se dit bien en français comme cela." Mais si on me dit : "En allemand, le style est fluide, il coule" et si je veux me faire une idée de l'auteur, avoir un rapport à l'auteur comme à n'importe quel autre auteur, il faut que la traduction française me rende compte de cet auteur. J'ai besoin d'un sujet, j'ai besoin d'avoir un texte qui fonctionne comme texte, comme oeuvre. J'ai l'impression, quand on me parle de fidélité, qu'il y a une confusion entre traduire la langue et traduire un texte qui fonctionne comme oeuvre, ainsi que le disait Antoine Berman.

JANINE ALTOUNIAN

Je voudrais apporter quelques précisions à ce débat concernant le style. Je ne veux pas dire que la manière dont nous avons

tranché est forcément la meilleure, mais je voudrais vraiment qu'on se rende compte des difficultés, et qu'il vaut mieux trancher que de laisser les problèmes sans solution.

C'est vrai que tout se noue autour de la manière dont procède l'allemand pour conceptualiser : la conceptualisation en allemand, et également chez Freud, prend toujours pour base des unités qui sont tout à fait inscrites dans le corps et dans la chair, ce qui fait que Freud est à la fois un penseur et un poète. Je ne reviens pas du tout sur la façon dont nous avons traduit, mais je voudrais l'expliquer un peu en prenant pour exemple la manière dont Freud donne précisément les éléments simples du rêve de *L'Homme aux loups**.

Prenons deux de ces éléments. Il aligne ces deux mots très simples, parmi les différents éléments qu'il donne : *Schauen, Unbewegtheit*, et tout son développement, comme dans les associations, les chaînes associatives qui interprètent le rêve, est une conceptualisation autour de ces différents mots, aussi bien *Schauen, Unbewegtheit*, que *Sexualproblem*, qui sont donc des mots extrêmement simples. Prenons d'abord *Schauen*. Tout va très bien quand on passe de l'allemand au français. Mais venons-en à la suite, lorsqu'il raisonne : *das aufmerksame Schauen*. Dans une version où le "style" serait "coulant", cela donne : *le regard attentif* Mais *das aufmerksame Schauen* n'est pas *le regard attentif*. Dans une version qui rend compte de ce qui est l'objet de la pensée de Freud, *das aufmerksame Schauen*, cela donne *le fait de regarder avec attention*. Il est vrai que *le regard attentif*, cela me fait peut-être procéder davantage à des associations que *le fait de regarder avec attention*, mais c'est *das aufmerksame Schauen* qui est l'objet de ce qui va réapparaître constamment dans les cures.

Prenons maintenant une autre complexification : *die Momente des aufmerksamen Schauens und der Bewegungslosigkeit* (je reprendrai l'autre terme de *Bewegungslosigkeit* à part). *Die Momente des aufmerksamen Schauens*, c'est vrai qu'en allemand ce n'est pas du tout rocailleux, il n'y a pas de rupture : *das Schauen, das aufmerksame Schauen, le génitif : die Momente des aufmerksamen Schauens*. Dans une version qui ne gênerait pas trop le français, cela donne : *les aspects du regard attentif*. De même que j'ai dit que *das aufmerksame Schauen*, ce n'est pas *le regard attentif*, il n'y a pas *les aspects du regard attentif*. Chez nous, il y a : *les facteurs*. *Die Momente*, ce sont les facteurs, les différents facteurs qui vont constituer la névrose en question. Eh bien, *les facteurs... le fait de regarder avec attention*, c'est vrai que ce n'est pas coulant ; et c'est vrai aussi que, chez Freud, cela coule bien. Le débat se situe là.

* GW XII ; p. 61 ; OCF.P XIII, p. 32.

Examinons un autre type de conceptualisation abstraite : *Bewegungslosigkeit* – tout le passage que nous avons traduit par *absence de mouvement*. Je rappelle que dans le texte il y a, toujours dans le même rêve : *die Schwanzlosigkeit*, c'est-à-dire *l'absence de queue*. Nous avons absolument voulu garder le parallélisme pour donner le *losigkeit*, groupe suffixe : *absence de mouvement*, puisque précisément l'interprétation va dire l'inverse, c'est-à-dire que là où il y a une *absence de mouvement*, et une *absence de queue*, c'est le contraire dans la problématique du névrosé en question. Pour lui, au contraire, il s'agit (*beaucoup de mouvements*) d'une extraordinaire mobilité du coït parental.

Losigkeit, nous le gardons toujours mais, pour *Bewegung*, comment rendre le fait que tout le texte de Freud emploie toutes sortes de dérivations : *Bewegtheit*, *Unbewegtheit*, *Bewegung*, *Bewegungslosigkeit*, *beweglich*, *unbeweglich*, *Unbeweglichkeit*, *Bewegungslosigkeit*, etc. ? Nous sommes, en tant que lecteurs, époustoufflés précisément par cette instauration du discours, du discursif, à partir du noyau qui est *Weg, der Weg* : *le chemin*, le chemin peut-être du sexe du père, toutes sortes de chemins. En tout cas, c'est vrai que, lorsqu'on lit le texte en allemand, on associe énormément. Il y a une floraison de *Weg* dans ce texte. Tout revient à *Weg*.

Maintenant, que faire en tant que traducteurs ? Eh bien, nous tranchons. Goldschmidt a dit ce matin, en parlant de la modestie : *Bescheidenheit*, que c'était en rapport avec le savoir : *Bescheidwissen*. *Bescheidenheit* n'est pas seulement du côté de *wissen*, il est surtout du côté de *Bescheiden*, qui veut dire *trancher* et *se limiter aux moyens que l'on a*. Nous avons des moyens limités. Dans l'extraordinaire panoplie de tous ces mouvements, nous en adoptons quelques-uns. Nous prenons : *immobilité*, *mobilité*, nous prenons : *mouvement*, *absence de mouvement*, etc., mais nous sommes limités par le principe de réalité. Evidemment, de ce fait, nous recevons beaucoup de critiques.

Je vais vous lire une phrase dont le style serait plus "coulant". Je dois vous dire franchement que je suis obligée de me défendre, de nous défendre, et cela m'est désagréable d'entrer dans des polémiques, et donc de remettre en cause des traductions déjà existantes, mais c'est simplement pour apporter des éléments au débat.

Première traduction, qui passe mieux : "Ce que le rêveur fit ressortir du contenu manifeste du rêve : les aspects du regard attentif et de l'immobilité, devait conduire au contenu de cette scène."

D'abord : "ce qui devait nécessairement mener au contenu de cette scène". Notons déjà que, dans le développement de la syntaxe, nous suivons le chemin qui va de la surface au profond, c'est-à-dire : "ce qui devait nécessairement mener au contenu de cette scène", qui est l'inverse de "ce que le rêveur fit ressortir du contenu manifeste du rêve".

Cela donne chez nous : "Ce qui devait nécessairement mener au contenu de cette scène, ce sont les facteurs que le rêveur fit ressortir du contenu du rêve manifeste, le fait de regarder avec attention, absence de mouvement."

Pour terminer, je voulais vous dire que cette difficulté devenait encore plus complexifiée dans la phrase qui suit lorsque Freud dit : *Wir erwarten dass dieses Material... in der Entstellung zu Gegensätzlichkeit.*

Die Entstellung zu Gegensätzlichkeit, cela passe bien. Dans un style facile à comprendre, cela donnerait : "Nous attendons naturellement que ce matériel reproduise le matériel inconnu de la scène dans une déformation quelconque, peut-être même dans une déformation en son contraire." Nous avons traduit de façon plus précise : "dans une quelconque déformation, peut-être même dans la déformation vers la relation d'opposition". C'est-à-dire que nous apportons plus de précision, comme il a été dit tout à l'heure, pour comprendre le discursif qui vient du vivant.

C'est un problème de choix, c'est le choix que nous avons fait, mais il est vrai qu'on peut être opposé à ce choix.

MARIE MOSCOVICI

Il est trop tard pour se lancer dans une grande théorisation et un bilan de ce qui a été dit aujourd'hui. Simplement, j'ai entendu une phrase là-bas dans la salle. Une dame a crié : "Mais que devient la psychanalyse ?" Je ne vais évidemment pas lui répondre, et au nom de qui et de quelle légitimité : parce que je suis psychanalyste ? Je voudrais simplement dire que nous devons être sensibles à cette question.

Jones avait dit : "La psychanalyse, c'est Freud." Nous en arrivons là : je ne crois pas que la psychanalyse soit Freud, mais la psychanalyse est sans aucun doute un texte, une pensée, où ne compte pas seulement le contenu conceptuel, mais la façon de dire, la façon d'écrire, la façon de marcher avec. Par conséquent, la traduction est quelque chose de capital pour cette question : "Que devient la psychanalyse ?" C'est pourquoi la seule chose que je puisse dire maintenant rejoindrait ce que dit Jacqueline Risset : je me demande s'il ne vaut pas mieux que des individus particuliers se jettent chaque fois, en leur nom, dans la recréation de cette oeuvre, comme ils se jettent, s'ils sont eux-mêmes écrivains, dans la création, modeste ou pas, de leur propre oeuvre.

Or, je crois qu'en prenant les exemples un par un on pourrait tous les multiplier. J'en ai une centaine. Céline Zins a envie de parler d'une centaine d'autres. Nous en avons tous des centaines. Mais nous risquons de noyer le poisson. Néanmoins il fallait en passer par là. Mais qu'on se souvienne de la question : "Que devient la psychanalyse ?" Je crois qu'on ne peut pas dissocier le fait que Jean Laplanche ait dirigé avec son équipe ce travail de

traduction, et le fait qu'il ait écrit un livre qui s'appelle *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse*. Je crois que la question de fonder, refonder des généalogies, ou de prendre soi-même à son compte une nouveauté, est ici capitale. Ne le perdons pas de vue avec nos interminables exemples.

BERNARD LORTHOLARY

Il me faudrait une heure pour répondre, ne serait-ce qu'à ce qui a été dit. Et puis il en faudrait encore beaucoup d'autres pour répondre à tout ce qui n'a pas été dit, et que nous sentons tous.

Je tiens quand même à dire, à propos de deux ou trois choses qu'a affirmées Antoine Berman, que je ne peux pas être d'accord lorsqu'il juge que la traduction doit être autonome — alors qu'elle est doublement ou triplement asservie au texte de départ, à la langue de départ et à la langue d'arrivée. Je ne peux pas non plus souscrire à des propos qui disent qu'il faut juger cette nouvelle traduction sur son projet.

Je suis désolé : je suis un praticien de la traduction et je juge sur les résultats. Je pense que les lecteurs sont d'ailleurs en droit d'en faire autant.

Mais nous sommes obligés de nous intéresser au projet puisque les résultats, il n'y en a pour le moment qu'un tome, le tome XIII. Alors, qu'il me soit permis de faire état de mon expérience de lecteur. Ce tome XIII, je l'ai ouvert, j'ai retrouvé des textes, ou du moins des titres de textes que j'avais lus en allemand, qui étaient, en allemand, limpides, relativement élégants. Je ne sais pas si c'était une élégance à la française, mais c'était tout simplement la langue des bourgeois cultivés de l'Europe occidentale à la fin du siècle dernier. (Elle était à peu près la même dans toutes les langues.) Et j'ai trouvé là un texte, qui est lourd, qui est maladroit, et qui est obscur. Je pense donc, en tant que consommateur de traductions, et traducteur moi-même, que ce n'est peut-être pas une très bonne traduction.

Ensuite, sur le projet. La forme sous laquelle il nous est présenté — cela va être un livre, pour le moment c'est photocopié — laisse quelques espoirs. Nous sommes bien obligés de nous y intéresser parce qu'il laisse prévoir — ou craindre — un certain nombre de choses.

Je vois, par exemple, que l'une des *Richtlinien* — car ces consignes au traducteur débutent par un mot allemand, qu'on n'a pas voulu, ou pas pu, traduire —, l'une de ces lignes directrices dit qu'il faut placer le lecteur dans une situation la plus proche possible de celle du lecteur allemand. Et puis, cinq lignes plus loin, Jean Laplanche écrit : "Il s'agit de traduire l'allemand de Freud en un français freudien." Je ne peux pas, en tant que traducteur, ne pas voir là une contradiction flagrante, dans la mesure où le lecteur allemand, quand il lit Freud, n'a pas du tout

le sentiment d'être placé devant un allemand freudien, il a l'impression d'être placé devant de l'allemand, point. On réinjecte, dans cette nouvelle traduction de Freud, tout le post-freudisme, je veux dire le freudisme d'après Freud. Ce n'est pas cela, traduire, permettez à un traducteur de le dire.

Deux exemples simplement : l'un emprunté à la syntaxe, l'autre au vocabulaire.

Pour la syntaxe, il nous est dit plusieurs fois : Respectez la forme des phrases, respectez leur articulation, et jusque dans les ambiguïtés, je suppose. Parfaitement d'accord. Mais cela va beaucoup plus loin : respectez la syntaxe et respectez jusqu'à la ponctuation, on nous a même parlé des virgules. Alors, là, excusez-moi : c'est grotesque.

Pour prendre un exemple, que tout le monde peut comprendre, même sans savoir l'allemand : l'allemand a la stricte obligation d'encadrer toutes ses subordonnées par des virgules, y compris les relatives, qui sont extraordinairement fréquentes dans un texte abstrait, quel qu'il soit. L'allemand est obligé d'écrire : Jean, qui pleure, et Jean, qui rit. Cela veut dire que, si l'on appliquait ces principes — et, Dieu merci, on ne les applique pas, mais alors pourquoi fallait-il les formuler ? —, vous seriez obligés de traduire de la même façon une phrase qui veut dire : les psychanalystes (virgule) qui savent l'allemand, et : les psychanalystes qui savent l'allemand (sans virgule) alors que, bien évidemment... J'aurais pu prendre un exemple plus méchant, en disant non pas : "qui savent l'allemand" mais autre chose, et en mettant tous les psychanalystes dans le même sac.

C'est évidemment absurde, intenable, et donc un principe inutile. Le statut de l'épithète n'est pas le même dans les deux langues. Le statut de la relative n'est pas le même. Rien n'est pareil. Vouloir calquer, au nom d'une fidélité complètement mythique, c'est se condamner à l'infidélité.

Je prends un autre exemple maintenant — on en a beaucoup parlé dans la presse et dans les salons — le fameux *désaide*. Cela m'a immédiatement irrité. Je me suis demandé pourquoi cela irritait le praticien en moi. Je crois que ce mot est une pure merveille, en effet, car il cumule quatre fautes de traduction.

Pourquoi traduire par *désaide* ? Première raison, première erreur : le mot allemand dont il s'agit est un mot extraordinairement banal, courant, qu'un enfant de sept ans, comme disait Georges-Arthur Goldschmidt, peut, non seulement comprendre, mais employer. Vous le traduisez pas un néologisme obscur. Vous introduisez dans le texte un effet de scientificité, pour le dire gentiment, ou d'affectation, ou de jargon, à quoi rien ne correspond dans le texte de Freud. Cela me paraît être une mauvaise traduction, déjà pour cette première raison.

Deuxièmement : un néologisme. Je ne suis pas contre les néologismes en principe, mais encore faut-il qu'ils soient utiles ou nécessaires. Or, tous les traducteurs le savent bien : *Hilflosigkeit* se traduit fort bien par un adjectif, qui est *désemparé*, un substantif, qui est *désarroi*. Il se trouve que *désemparé* n'a pas de substantif, que *désarroi* n'a pas d'adjectif, et que les deux, en sémantique — non pas en étymologie sauvage, telle qu'elle a été tellement pratiquée aujourd'hui, mais en sémantique vraie — fonctionnent comme l'adjectif et le substantif qui vont ensemble et sont une parfaite traduction. Donc, ce néologisme était — deuxième raison — inutile.

Troisième raison : vous traduisez *Hilflosigkeit* par *désaide*. Par conséquent, vous posez d'abord le substantif, et c'est à partir du substantif que vous allez devoir traduire, par dérivation, ou circonstancielle, l'adjectif. Vous inversez le rapport entre adjectif et substantif qui était dans le texte allemand. Cela me paraît très grave, vous "chosifiez", vous "substantifiez", vous "réifiez" et vous faites passer comme une conséquence dérivée le vécu subjectif qui est dans l'adjectif allemand. Cela me paraît la troisième raison pour laquelle c'est une mauvaise traduction.

Alors, vous me direz que ces trois fautes de traduction sont vénielles en regard de l'impératif de systématisation littéraliste que vous avez adopté, qu'on est effectivement toujours tenté d'appliquer, et qu'on aimerait bien pouvoir appliquer quand il s'agit de traduire les oeuvres complètes d'un penseur.

Vous voulez à tout prix qu'il y ait là-dedans le mot *aide*. Bien. Malheureusement, ce littéralisme vous entraîne à faire de l'étymologie sauvage et à révéler alors une conception de la langue qui me paraît infiniment plus grave et plus fautive que tout ce que je viens de dire. Votre philosophie du langage, discipline remarquablement absente des débats de toute la journée — je le remarque et je le déplore —, votre philosophie du langage manifestement, étant donné le parti de traduction que vous avez pris, consiste à penser que la signification d'un mot composé est la somme ou le produit des significations des mots qui le composent. C'est monstrueux ! Il suffit d'ouvrir n'importe quel dictionnaire, par exemple d'allemand, par exemple d'anglais, pour voir qu'un verbe affecté d'une particule n'a pas pour signification le sens de ce verbe plus le sens de cette particule.

Vous avez pris *hilflos*. Vous reconnaissez ou vous croyez reconnaître dans *Hilf* la racine du verbe *helfen*. Vous ouvrez votre petit dictionnaire bilingue, vous voyez que *helfen* veut dire *aider*. Oui, mais malheureusement ce n'est pas vrai, déjà là c'est faux : *helfen* n'est pas un équivalent exact de *aider*, *helfen* veut dire aussi *soigner*, veut dire aussi *guérir*. La langue allemande est pleine — mais pour cela il faut la savoir — d'expressions proverbiales qui disent : *Arzt Hilf dir selber*. Il y a même un substantif

en allemand, *der Selbsthelfer* : celui qui veut s'en tirer tout seul. Il y a l'adjectif *unbeholffen*, qui ne veut pas dire du tout *pas aidé*, mais *maladroit*. Et tout est comme ça : il y a dans *helfen* un côté réflexif que vous avez complètement gommé dans votre traduction. Vous vous êtes dit : *los*, suffixe privatif, *Hilf*, c'est *aide*, donc cela veut dire *dépourvu d'aide*, *privé d'aide*, *sans aide*. Ce qui ne peut se comprendre en français que comme privé d'une aide extérieure. C'est plus qu'un faux sens, c'est un contresens pour le lecteur français. Je sais bien que vous ne le faites pas exprès, mais vous induisez le lecteur français en erreur. Ce mot ne veut pas dire : *privé d'aide*, cela veut dire — je suis désolé, tous les traducteurs le savent — *désemparé*, *dans le désarroi*. C'est là une quatrième raison, encore plus grave que les trois précédentes, pour juger que cette traduction est mauvaise.

Je m'arrête ; et je ferai une proposition de synthèse, qui est très simple : au fond, au fond du fond — parce que le destin de la psychanalyse n'est pas ce qui me préoccupe, ce qui me préoccupe c'est le destin du texte de Freud, parce que c'est mon métier de faire voyager les textes —, au fond, je serais d'accord sur tout, étant bien entendu que je vois là une philosophie du langage qui est du niveau de l'esperanto ; malheureusement, les langues naturelles, ce n'est pas de l'esperanto, elles sont beaucoup plus économes et beaucoup plus roublardes, et je vois chez vous une conception complètement instrumentaliste du langage, une conception de cruciverbiste ; je veux bien que vous fassiez vos mots croisés, je souhaiterais simplement que vous supprimiez un mot dans cette affaire, c'est celui qui figure sur la page de titre, et c'est le mot "traduction".

JEAN LAPLANCHE

J'ai essayé de dire une chose ce matin à propos de *Angst*, c'est que la traduction d'un terme dans une oeuvre de pensée impliquait évidemment la connaissance de cette oeuvre de pensée. Je peux vous demander : connaissez-vous les principaux textes où Freud introduit *Hilflosigkeit*?

BERNARD LORTHOLARY

Oui, j'ai eu la chance de les lire en allemand, monsieur.

JEAN LAPLANCHE

Est-ce que vous savez que justement ce qui caractérise *Hilflosigkeit* chez Freud, c'est que ce n'est jamais un sentiment subjectif, et vous le tirez du côté du subjectif, alors que c'est toujours une situation objective ? Le premier texte où Freud l'emploie, c'est le *Projet de psychologie scientifique* : *Entwurf einer Psychologie* ; dans ce texte, et dans tous ses textes — et c'est pourquoi *désarroi* ne convient pas —, *désarroi* tirerait du côté de la subjectivité. Or *Hilflosigkeit* ne tire absolument pas du côté de la subjectivité.

Je suis prêt à prendre tous les textes avec vous, mais évidemment il faut aussi connaître la pensée d'un auteur, et pas seulement sa langue pour le traduire.

BERNARD LORTHOLARY

Nous ne serons pas d'accord là-dessus.

CÉLINE ZINS

En tant que traductrice, je dirais que c'est le monde à l'envers.

ANTOINE BERMAN

Helfen, hilflos, Hilfslosigkeit, ce sont des termes très importants, par exemple dans la poésie de Hölderlin, dans la poésie romantique, chez Rilke à la même époque que chez Freud ou chez Lou Andreas-Salomé. Ils ont tous la connotation, non pas du *désarroi* subjectif, non plus que du *manque d'aide* objectif, parce que c'est une opposition trop facile.

BERNARD LORTHOLARY

C'est vous qui le dites.

ANTOINE BERMAN

C'est comme la phrase de Kafka qui dit : "Abandonnés nous sommes comme des enfants dans la forêt", dans les *Lettres à Felice*. Je ne sais pas si dans ce cas-là il emploie *hilflos*, mais c'est à peu près pareil. Voilà la tonalité dont résonne ce mot en allemand, non pas dans l'allemand courant, dont on se moque complètement dans ce cas-là, parce que ce n'est pas l'allemand courant qu'on a en face de nous mais l'allemand de Freud ; c'est l'allemand dans la tradition de la réflexion et de la pensée, et à ce moment-là ce mot veut dire : l'abandon au milieu de l'existence, si on veut. Il y a mille formules possibles : *désaide* me paraît bien, certainement pas *désarroi*, ni *être désemparé*, qui ont d'autres connotations, sans aucune tradition dans la pensée et dans la poésie française par ailleurs.

On peut passer par-dessus ce genre de considérations ; c'est le discours systématique de Bernard Lortholary qui est très difficile : je suis en opposition totale, de *a* à *z*. C'est un discours qui a sa logique propre tout à fait plaisante. Il n'est pas question d'y répondre ici. Je ne pense pas que l'équipe des PUF, qui est très attaquée, pourra y répondre, d'abord parce qu'il est trop tard, et puis c'est très difficile. C'est un discours idéologique, mené sur la base de la pratique, comme si la pratique avait la moindre autorité en elle-même.

On peut traduire toute sa vie, bien ou mal. Bernard Lortholary est un très bon traducteur, qui a traduit beaucoup, mais c'est parce qu'il avait des projets de traduction non explicités. Il y a

toujours un projet. On peut dire que les projets sont des choses purement théoriques. Non : c'est l'ensemble d'idées et de convictions à partir desquelles on traduit. Il y en a toujours. Tout le monde a des idées sur la langue, sur le texte qu'il va traduire, sur la manière qu'il aura de traduire, sur la fidélité. C'est cela, le projet. On peut le mener à un niveau théorique ou pas. Il n'est pas du ressort de la linguistique d'intervenir là-dedans. Comme disait Kant : "Les concepts sans les intuitions sont aveugles", et vice versa. Ce n'est pas parce qu'on se lance dans un texte qu'on le traduit. Si le projet est mauvais, on traduira mal.

BERNARD LORTHOLARY

Je rectifie la formule de Kant, qui n'est pas celle-là ; il dit que les concepts sans intuition sont vides et que les intuitions sans concept sont aveugles. Je ne parle pas en théoricien, je ne suis pas un théoricien, je suis un praticien.

Et quant au sens de *hilfflos*, cela me paraît extrêmement typique, et déborder largement le débat sur Freud, la façon dont Antoine Berman a répondu. Il répond en disant : chez Hölderlin, chez Rilke... Mais, en allemand, ce n'est pas un mot qui a été inventé par Hölderlin ou par Rilke. Quand Freud s'en sert, il ne va pas le chercher chez Hölderlin, qui était complètement inconnu du temps de Freud.

ANTOINE BERMAN

Mais c'est là, dans la culture allemande.

BERNARD LORTHOLARY

Non, on est confronté à une situation où les gens qui traduisent Freud ont appris l'allemand dans Freud, pour la grande majorité, de même que les traducteurs de Heidegger ont appris l'allemand dans Heidegger, et ainsi de suite — ce qui fait qu'ils sont incapables de voir ce qui est de l'auteur et ce qui est de la langue. Une bonne part du mal vient de là.

PIERRE COTET

Deux mots seulement. Quand Bernard Lortholary pense que l'allemand est coulant, et que tous les Allemands le ressentent comme tel, il prend ses responsabilités. Mon expérience personnelle est tout à fait opposée : un nombre considérable d'Allemands — j'entends entre autres, à titre d'exemple, des professeurs d'université — ressentent cette langue comme rugueuse et non comme fluide.

Au début de votre intervention, vous m'avez donné une fausse émotion ; j'ai cru que vous nous aviez rejoints puisque vous citiez une des *Richtlinien* qui sont à l'usage interne de nos équipes de traduction !

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Hier soir, j'avais fait la prédiction que les débats seraient oecuméniques. Jusque il y a un quart d'heure, j'avais l'impression que ce semblait être maintenu. Il semble que ce ne soit plus le cas.

D'autre part, il est peut-être un peu tard pour que la discussion commence. Elle s'amorce. Moi, elle m'intéresse mais je conçois, bien qu'elle nous intéresse tous, qu'il est peut-être un peu tard pour commencer.

Je voulais avancer juste une idée et un exemple, mais même cela, ce sera peut-être un peu beaucoup. Je vais réduire les choses.

Il me semble que, sur le fond, pour illustrer un peu les citations, le partage que je vis, à la fois par rapport à l'expérience pratique de la traduction et à l'effort pour réfléchir sur la chose, c'est que, dans cette discussion qui pourrait avoir lieu maintenant, il est clair qu'il y a des arguments de part et d'autre, il est clair que l'on prend des décisions de traduction pratiques, il est clair qu'aucun n'est dans la vérité, et l'autre dans l'erreur. Il est bien certain que, lorsqu'on prend des décisions pratiques, par rapport à un débat théorique, on décide de maximiser certains arguments et d'en négliger d'autres, avec des raisons.

Ce qui m'a frappé, c'est que souvent certains orateurs se meuvent dans la vérité, et que du coup on voit mal comment pourrait avoir lieu une discussion sur une expérience que nous avons en commun. Encore une fois, je suis un peu... désespéré : *hilflos*, un peu *désaidé*, en *désaide*, pour rattraper le problème.

Je voudrais prendre le risque de l'erreur, sinon de la vérité, en restituant une discussion que j'ai eue avec Jean Laplanche, dans l'effort que je fais pour tenir compte de ce qui est dit, d'un côté par un Jean Laplanche que je révère réellement, et puis, d'autre part — en tenant compte de l'expérience qui est la mienne, à laquelle je crois parce que je n'invalide pas mon expérience —, parce que quelqu'un d'autre me dit des choses qui me mettent en question.

Il s'agissait de *Angst*.

J'ai traduit des choses, notamment psychanalytiques, avant de rencontrer l'équipe des *Œuvres complètes* de Freud, et j'ai cru devoir moduler *Angst* en *angoisse* et en *peur*. Et puis il y a eu l'argumentation que vous connaissez maintenant, qui porte à considérer que *Angst* devrait être toujours traduit par *angoisse*. Et tout ce que j'ai écrit, tout ce que j'ai pensé en théorie — puisque j'ai commis un livre et plusieurs articles sur la traduction — et aussi en pratique — pour avoir traduit une bonne dizaine de livres — allait à l'encontre de cette injonction.

Mais quand un Jean Laplanche, et d'autres esprits de qualité font valoir ce principe, je considère qu'il n'est pas inutile de s'interroger sur la validité de sa pratique.

Alors, j'ai repris *Le Petit Hans* et j'ai pointé toutes les occurrences de *Angst*, et effectivement je dois dire que j'ai été un peu ébranlé dans mes positions, que j'appelle ciblistes, c'est-à-dire qui valorisent le sens de la parole d'un texte et de sa traduction en langue française ; et je me suis aperçu effectivement que, dans l'immense majorité des cas, *Angst* pouvait, et donc sans doute devait, être traduit par *angoisse*, mais que, sur trois, quatre, cinq occurrences — sur un livre, c'est peu — il me paraissait très difficilement devoir être traduit par *angoisse*.

Tout ce jeu de mots que j'avais fait avant sur l'angoisse du cheval : faut-il dire une *angoisse devant le cheval* ? Je m'étais amusé à brocarder un peu l'expression en parlant d'une *angoisse de cheval*, comme une fièvre. Bernard Lortholary parlait de *l'angoisse sur le cheval*, sans doute à la lumière d'expériences d'équitation problématiques. D'autres envisageaient que ce soit par rapport au PMU qu'on ait des angoisses sur le cheval... Au-delà du jeu de mots, au-delà de la plaisanterie, faite pour détendre une salle qui en a beaucoup supporté — c'est le cas de tous ceux qui sont ici —, je reviens au problème en essayant d'être, à la fois, j'espère, sincère, sérieux, et respectueux de ce que font les uns, voire les autres ; il m'apparaît qu'il y avait au moins quelques occurrences où l'angoisse *du, de, devant, sur*, le cheval, comme on voudra, faisait problème.

Alors là, il y a deux possibilités.

Ou bien — et mon tempérament de traducteur me porterait dans ce sens-là — on dirait : tant pis, il y a quelques occurrences qui dévient par rapport à l'équation $Angst = angoisse$, et l'économie terminologique connaît un accroc. Et moi, je commets cet accroc, je l'ai commis jusqu'à présent. Je le confesse, et j'aime bien ce mot : *confesse* me plaît. Enfin, bon. Je confesse être porté sur l'accroc.

Au fil de ma plume, ce qui me viendrait sous la plume, ce serait : "*la peur du cheval*", dans certains cas, j'insiste, minoritaires, parce que, encore une fois, parlant à la fin, je me sens investi de la mission oecuménique, qui correspond à mon tempérament, qui serait de réinstaurer la paix, dont on avait pu croire qu'elle aurait pu n'être pas rompue.

Je serais porté à faire cet accroc-là.

Ou bien, d'autres — et c'est la position adoptée par l'équipe terminologique des *Œuvres complètes* de Freud, si j'ai bien compris le message — me disent : "Non, il faut prendre le risque d'enfreindre le sentiment de la langue le plus immédiat, et ne pas reculer devant l'angoisse, devant le cheval." Et effectivement, on peut faire un texte qui adopterait cette option.

Le problème, c'est qu'on aura deux types de public.

Effectivement, on peut concevoir qu'il y ait des OCF — et il y en aura — qui sont attachées à maintenir une certaine cohérence

terminologique, avec un public attaché à la cohérence terminologique. Et puis, il y aurait d'autres OCF — je soupçonne qu'il y en aura — où il y aurait un projet plus didactique, et qui prendraient plus de liberté par rapport à l'ordonnance terminologique.

J'ai même la conviction qu'un projet n'épuise pas l'autre, de ce point de vue. Dans l'esprit oecuménique dont j'ai fait profession, je m'attache à réconcilier Berman, Lortholary, Laplanche, et quelques autres, en disant qu'il existera, qu'il est en voie d'exister, des OCF dans l'esprit qu'on nous a exposé, et je prédis qu'il en existera dans l'autre esprit, dont certains avaient déploré qu'il n'eût pas présidé à l'existence des OCF.

Alors, on dira : mais où veut-il en venir avec tout cela ?

Je veux moins en arriver quelque part que plutôt faire entendre que, ayant à gérer cette contradiction entre le fait que, d'une part, toute ma pratique et toute ma théorie de traducteur et de traductologue me portaient à prendre le contrepied des positions de Jean Laplanche, et de l'équipe des OCF, que d'autre part, ayant pris l'engagement de traduire *Le Malaise dans la culture*, je me trouvais en contradiction, et que la solution de la contradiction, c'est parfois de dire : "J'abandonne ma théorie pour entrer dans la pratique océfienne", ou, au contraire, fidèle à mes options, je renonce à me commettre dans les OCF.

J'ai jusqu'à présent souhaité maintenir la tension entre les deux pôles.

Comment y parvenir ?

Je dirai deux choses.

D'une part, il m'apparaît que l'écriture d'une traduction soumise à ce carcan fait apparaître un mode de fonctionnement du langage, qui sera, pour moi, tout autre que celui que j'avais l'habitude de faire fonctionner dans mes traductions, un mode normal, normal pour moi du moins. Pour moi, c'est une expérience qui est de l'ordre de la contrainte littéraire, comme l'équipe de l'Oulipo, de l'Ouvroir de littérature potentielle, s'imposait des contraintes formelles, et l'on voit ce que cela produit comme texte. C'est un mode de création littéraire, et, ici, c'est une façon de retrouver une cohérence terminologique dans un texte.

Je dirai, pour en finir, que l'horizon de toutes nos discussions, c'est la philosophie du langage implicite, à partir de laquelle les uns et les autres argumentent. Bernard Lortholary y a fait allusion. Je dirai que le langage à l'état naturel n'est pas terminologique, n'est pas terminologisé, mais que, évidemment, une oeuvre de pensée va vers la systématisation, donc vers un travail de terminologisation du lexique. Le lexique tend à la terminologie. Simplement, je ne suis pas en position d'expliquer à un Jean Laplanche quel est le sens de *Angst* chez Freud, je n'aurai pas cette outrecuidance. En revanche, ce qui continue à me faire problème comme éventuel praticien de cette équipe — et comme

théoricien que j'étais, et que je suis encore —, c'est de savoir si l'on peut considérer, si l'on doit considérer, quand la langue naturelle, qui n'est pas terminologique au départ, est mobilisée par une oeuvre de pensée, que la terminologisation des unités lexicales peut être totale ou, comme l'a dit quelqu'un, sans reste.

L'expérience que j'ai, c'est qu'il y a des *Angst*, dans *Le Petit Hans*, qui ne semblent pas être des *angoisses*, et j'aurais tendance à considérer que le programme de terminologisation du lexique pour *Angst* souffre de s'arrêter, non pas à mi-chemin, même pas aux trois quarts du chemin, mais à laisser une marge un peu nébuleuse. Cela me semble être la part humaine du langage, qui fait que le langage ressortit à une linguistique, et non pas à une logique, qu'il y a une anthropologie du langage, et non pas une logique stricte du langage et, pour le dire d'une formule : est-on fondé à penser que la philosophie du langage, la philosophie des langues, renvoie à ce que j'appellerai une métaphysique substantialiste, c'est-à-dire décider de donner un sens aux mots alors qu'en même temps on est soi-même celui qui affecte aux termes un sens précis ; est-il exclu qu'en même temps on agisse comme un écrivain qui laisse fonctionner le langage de façon naturelle ou sauvage ?

Il me semble qu'on ne peut pas l'exclure, que la réalité du fonctionnement de la langue naturelle échappe toujours, au moins un peu, à l'endiguement, à la canalisation terminologique des termes dont on se sert pour constituer un système de pensée et une oeuvre de pensée.

Voilà simplement une interrogation que je me pose, en fonction à la fois d'une pratique qui est la mienne, d'une pratique qui est autre, et du débat théorique dont c'est l'occasion.

JACQUES NASSIF

J'ai lu, dans la traduction, le mot *désirance* à un endroit où l'on peut repérer *Sehnsucht* dans une phrase tout à fait banale d'un patient qui voudrait que la séance se terminât. C'est ce qui se passe lorsque l'on méconnaît que l'adresse d'un texte de Freud, ce ne sont pas seulement des lecteurs comme vous et moi, ici, dans cette salle — je suppose que nous faisons tous partie d'un univers de lettrés — mais aussi de futurs analysants, ou simplement des personnes qui pourraient avoir à coeur ce que sera l'avenir de la psychanalyse, qui est aussi une pratique de l'oral.

Le texte de Freud, sa nouveauté, consiste, à mon sens — et on n'y a pas suffisamment insisté —, à réagencer les rapports entre l'écrit et l'oral. Cela ne devrait pas échapper à des traducteurs qui sont constamment confrontés à la difficulté, lorsqu'ils n'ont affaire qu'à un texte écrit, de faire sentir les inflexions de la langue parlée. Or, c'est ce à quoi un psychanalyste est constamment confronté.

ANNE WADE MINKOWSKI

Bernard Lortholary nous a donné le point de vue d'un traducteur d'allemand non impliqué dans les traductions de Freud. Je voudrais donner celui d'une traductrice non impliquée dans les traductions de Freud, et non impliquée dans les traductions de l'allemand, simplement le point de vue du traducteur tout court.

Je crois qu'il faut, quand on traduit, se méfier de la rigidité et c'est là que l'élaboration d'une terminologie et d'une "ligne de conduite" prédéterminée me paraît inquiétante, même si je sais que cela peut être utile aussi, car ne risque-t-on pas, au nom de la rigueur, de passer à côté de la polysémie des mots, richesse commune à toutes les langues ?

Freud attribue sûrement des acceptions différentes aux mêmes mots, selon le contexte où il les fait évoluer. J'imagine qu'il peut employer *Angst* pour exprimer la peur – *ich habe angst = j'ai peur* – à certaines occasions, et qu'à d'autres, c'est à l'angoisse qu'il se réfère.

J'ai été intéressée par l'ambiguïté de *Wunsch* – *souhait* ou *désir* – car en arabe j'ai rencontré une autre ambiguïté dans ce même domaine du désir, autour de *chahwat* qui peut signifier le désir abstrait, le désir métaphysique, mais aussi le désir amoureux, charnel, proche de la volupté. Quelquefois, on est obligé de favoriser un sens par rapport à un autre et on n'a pas toujours la chance d'avoir un auteur vivant et ami à consulter. Mais il arrive que l'on retrouve la même polysémie dans la langue "traduisante" que dans la langue traduite. C'est alors le bonheur du traducteur.

Je ne vois pas pourquoi le traducteur ne pourrait bénéficier de la même souplesse d'écriture que l'auteur, ni pourquoi il devrait s'enfermer dans un carcan qu'il aurait créé lui-même, ce qui serait assez... masochiste. Il faut être libre pour écrire, mais pour traduire aussi. Libre et autonome.

Je pense que la plupart d'entre nous en conviendront et j'espère en cela avoir rejoint Jean-René Ladmiral dans sa tentative d'œcuménisme.

MARC DE LAUNAY

Je vous remercie. On va retenir l'esprit œcuménique de vos dernières paroles, en profiter tout de suite pour remercier l'assistance de sa grande patience et de sa gentillesse, et tous les participants de la table ronde pour avoir bien voulu suivre les règles que j'avais énoncées, et qui ont permis à cette discussion d'avoir lieu.

Le lecteur retrouvera une partie des interventions de Pierre Cotet et Jean Laplanche dans *Traduire Freud* (A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert), PUF, 1989. (N.d.E.)

TROISIÈME JOURNÉE

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE ET LES SCIENCES HUMAINES

PHILIPPE MIKRIAMMOS

Par tradition, la matinée de la dernière journée des Assises est consacrée à l'Association des Traducteurs littéraires de France, l'ATLF. Vous savez qu'il existe des liens organiques entre l'ATLF et les Assises, puisque celles-ci procèdent de celle-là. Je dirais que le sang de l'une coule dans les veines de l'autre et réciproquement. C'est pourquoi, en vous invitant à écouter maintenant nos confrères et consoeurs de l'ATLF, c'est un peu notre propre sang que je vous invite à écouter battre dans notre coeur.

NICOLAS CAZELLES

Au nom de l'ATLF, je vous remercie d'être venus nombreux en ce dimanche matin, après la rude journée d'hier, à cette table ronde organisée sous l'égide d'ATLAS. Je vous rappelle qu'il est de tradition que l'ATLF organise chaque année sa table ronde aux Assises, une table ronde axée tout particulièrement sur les problèmes spécifiques et concrets rencontrés par les traducteurs professionnels dans l'exercice de leur métier.

Nous avons abordé en 1984 la question du statut du traducteur en Europe ; en 1985, celle du statut du traducteur en France ; en 1986, nous nous étions demandé qui jugeait les traductions ; en 1987, nous nous sommes penchés sur un problème d'actualité : les conséquences de l'introduction de l'informatique sur la pratique de la traduction. Et cette année nous avons choisi de débattre du thème suivant : la traduction littéraire et les sciences humaines.

Nous nous en sommes expliqués en ces termes dans l'éditorial de notre dernier bulletin : "Freud ayant cette année la vedette aux Assises, il nous a semblé judicieux de prolonger, d'élargir et de systématiser, autant que faire se peut, le débat que la traduction de cette oeuvre n'aura pas manqué de soulever. Comment faut-il retraduire aujourd'hui l'oeuvre du fondateur de cette science humaine qu'est la psychanalyse ? Qui est habilité à le faire ? Qui va juger des résultats ? Quels peuvent, quels doivent être, quels sont le rôle et la place de l'éditeur, du traducteur, du spécialiste, des «autorités compétentes» dans ce processus ? Ces questions soulevées à propos du créateur de la psychanalyse,

nous voudrions, oubliant aujourd'hui le plus possible Freud, les étendre aux sciences humaines en général et à l'ensemble des textes anciens ou nouveaux, consacrés ou non, qui en relèvent."

C'est donc dans cet esprit que nous avons choisi les intervenants de cette table ronde :

— Georges Kassai était spécialement bien placé pour diriger et animer ce débat. Traducteur de nombreux romans hongrois contemporains, il s'est également et surtout confronté pendant de longues années à la traduction des sciences humaines : la psychanalyse, avec *L'Instinct filial* et *La Psychanalyse comme méthode* de Imre Hermann, ainsi que *Le Journal clinique* de Ferenczi ; la politique, avec *La Misère des petits pays d'Europe de l'Est*, d'Istvan Bibó ; la sociologie politique, avec *La Marche des intellectuels vers le pouvoir* de Szerényi ; enfin la linguistique, avec de très nombreux articles. J'ajouterai que pour ma part je ne suis pas mécontent de voir représenté ici un "petit pays" d'Europe de l'Est, et qui plus est un pays dont la langue n'appartient pas à la famille indo-européenne.

— Jean-Pierre Lefebvre a traduit de la littérature allemande et, dans le domaine des sciences humaines, des textes de philosophie et de philosophie politique, avec Kant, Hegel, dont il traduit en ce moment *La Phénoménologie de l'esprit*, et surtout *Le Capital* de Marx, qui n'avait été traduit qu'une fois avant lui.

— Jean-René Ladmiral allie la pratique de la traduction des sciences humaines en philosophie (Habermas, l'École de Francfort, Kant) et en psychanalyse (Freud) à la recherche théorique en traductologie. Voir ses *Théorèmes sur la traduction*.

— Jiangang Yang — que j'appellerai désormais par son nom de famille Yang — mène également une réflexion théorique sur la traduction dans le cadre d'une thèse intitulée *Traduction et communication interlinguistique et interculturelle*. Il va nous parler des problèmes bien particuliers que soulève le passage des concepts, des mots, et surtout des noms, de la langue et de la culture française à la langue et à la culture chinoises.

Quant à l'édition, nous avons souhaité qu'elle fût représentée par un directeur de collection, et nous nous étions entendus en ce sens avec Jean-Luc Pouthier, responsable des ouvrages politiques et historiques aux éditions du Seuil. Souffrant, il ne peut malheureusement être des nôtres aujourd'hui, mais je remercie vivement Marc de Launay, que vous avez vu et entendu hier, d'avoir bien voulu le remplacer au pied levé. Travaillant chez Gallimard, il pourra nous donner quelques aperçus sur le point de vue de l'éditeur et, peut-être, sur le phénomène particulier de la publication des oeuvres complètes d'un grand penseur, en l'occurrence Nietzsche.

La première question que je me suis posée lorsque j'ai été informé de l'organisation du débat, c'est la spécificité de la traduction en sciences humaines : cette spécificité existe-t-elle ? Un traducteur littéraire n'est-il pas automatiquement capable de traduire des sciences humaines ?

En réfléchissant un peu aux problèmes que j'ai rencontrés dans mes propres traductions, je me suis aperçu que cette spécificité existe bel et bien, et j'ai essayé, dans un premier temps, de regrouper en cinq points les principaux problèmes que j'ai rencontrés.

Le premier consiste en des problèmes de vocabulaire. Ensuite je vais parler de ce qu'on appelle communément le génie des langues, et qui se manifeste à travers les vocabulaires. Ensuite, un aspect particulier de terminologie que j'appelle découpage de l'espace conceptuel. Excusez cette désignation qui pourrait paraître prétentieuse. Ensuite, les connotations — problème qui est inévitable, mais qui est commun au texte littéraire et au texte des sciences humaines. Enfin, j'aimerais lancer une idée qui serait, pour les sciences humaines en particulier, l'étude des notes du traducteur, des *N.d.T.* en bas de page. Je crois que nous avons là un corpus extrêmement intéressant qui pourrait nous apprendre beaucoup de choses sur cette fameuse spécificité.

1. Les principales difficultés concernent bien entendu le vocabulaire et plus particulièrement la terminologie. A vrai dire, nous touchons ici à un problème plus ample, celui de la conceptualisation elle-même et de son reflet dans la désignation linguistique, c'est-à-dire dans la dénomination. C'est un champ extrêmement vaste, et, hier, par exemple, à propos des traductions de Freud, c'étaient surtout des problèmes de dénomination qui ont été évoqués et discutés quelquefois avec vous.

La perception étant forcément sélective, les objets et rapports nouveaux, c'est-à-dire non sélectionnés antérieurement, devraient être désignés par des termes nouveaux. Mais la nouveauté ne consiste pas nécessairement en invention de mots jusque-là inexistant dans la langue. Il arrive plus souvent qu'un mot déjà existant dans le vocabulaire soit détourné de son sens — c'est ce qu'on a fait hier : les fameux détournements, l'allemand freudien, etc. —, de son sens "de base". C'est ainsi que "maison" signifie aussi bien "immeuble" qu'"établissement commercial" ou "dynastie". Pour opposer le temps vécu au temps chronométré, le philosophe a pu, à juste titre, recourir au mot "durée", dont le sens de base est pourtant différent du sens visé par le chercheur en question. Il n'est pas certain que de telles opérations de détournement soient possibles dans toutes les langues : si tel n'est pas le cas, comment le traducteur procédera-t-il ?

2. Son choix sera nécessairement influencé par "le génie de la langue-cible" c'est-à-dire, en l'occurrence, par les caractéristiques

de son vocabulaire. On a tenté de distinguer entre vocabulaires "arbitraires" et vocabulaires "motivés", les premiers ayant une prédilection pour les mots ne possédant aucun lien — naturel ou logique — avec la "chose" ou le concept qu'ils désignent. J'étais un peu étonné du peu de place que cette distinction entre "vocabulaire motivé" et "vocabulaire arbitraire" a tenu hier dans les débats, sauf peut-être cette remarque de Bernard Lortholary au sujet de la fidélité, lorsqu'il nous a rappelé une chose que l'on savait d'ailleurs : la somme des éléments d'un composé n'est pas forcément égale au sens du composé lui-même, et par conséquent une fidélité trop littérale risque de trahir l'auteur.

Par rapport à *Flugzeug*, *outil à voler* est motivé, *avion* est arbitraire. Font partie des termes "arbitraires" ceux dont la motivation s'est obscurcie : le francophone non linguiste ne pourra pas identifier les éléments qui composent des mots comme *téléphone*, *s'arc-bouter*, *calfeutrer*. En français, la création lexicale a souvent recours à des racines gréco-latines : ce qui est *médecin des yeux* dans la plupart des langues deviendra *ophtalmologiste*, etc.

La néologie ne manquera pas de se conformer aux traditions littéraires de la langue-cible et, en particulier, aux latitudes que ces traditions lui offrent en matière de métaphorisation. En français, il est souvent difficile, sinon incongru, de recourir à des désignations métaphoriques : *l'oiseau mécanique* des langues africaines sera invariablement traduit par *avion*. A l'époque où l'on parlait de *psychologie des profondeurs*, le hongrois désignait couramment le psychanalyste par le terme — fort évocateur — de *scaphandrier de l'âme*.

3. La terminologie des sciences humaines est souvent tributaire de ce que nous pourrions appeler le "découpage de l'espace conceptuel". Rien, en français, ne correspond au *Biedermeyer* allemand, parce que, en France, l'histoire de l'art, de la civilisation, des idées, etc., n'a pas eu à distinguer ce que l'esprit philistin a pu produire dans ces domaines. On a eu la même difficulté pour traduire *kitsch* que, finalement, on a préféré laisser dans l'original. Un terme comme *gemütlich* appartient encore à ce même champ sémantique : ni *bonhomme* ni *débonnaire* ne rendent exactement le halo affectif qui entoure le mot. Il en résulte une autre difficulté : celle des connotations que véhiculent inévitablement certains termes et qu'il conviendra pour cette raison de manipuler avec beaucoup de prudence. Le français *collaborateur* possède encore une nuance péjorative dont *Mitarbeiter* est dépourvu. En revanche, le traducteur allemand aura intérêt à exploiter la facilité avec laquelle l'allemand crée des mots composés dont le premier terme est une préposition comme *mit* : le *compagnon de voyage* sera *Mitfahrer* et *autrui* (dans un texte philosophique par exemple) *Mitmensch*.

On aura également à compter avec "l'inertie" des traductions. Un terme traduit, une fois adopté, aura tendance à se perpétuer,

même s'il est criticable. Le traducteur aura donc intérêt à se mettre au courant de la terminologie déjà utilisée et à ne la modifier qu'à bon escient en explicitant ses raisons.

4. Au chapitre des connotations, il faut réserver une place à part aux difficultés de traduction engendrées par le tabou. C'est là que l'on se rend compte à quel point les désignations proposées par la langue peuvent être entachées d'idéologie. Le terme de *réfugié* peut être considéré comme impropre, voire comme injurieux, par un Etat qui n'admet pas l'idée qu'il persécute certaines catégories de ses citoyens. Ce qui est *révolution* pour les uns peut être *contre-révolution* pour les autres, et le traducteur doit toujours tenir compte de la sensibilité du public auquel il s'adresse. C'est pour cette raison qu'il n'existe toujours pas de traduction entièrement fidèle des pièces de Shakespeare. C'est bien entendu la sexualité qui est le domaine de prédilection des tabous linguistiques et autres : ce qui est dicible dans une langue à une certaine époque ne l'est pas forcément dans une autre et à une autre époque.

5. Pour une étude systématique des difficultés de la traduction en sciences humaines, les notes du traducteur (en bas de page) pourraient constituer un corpus intéressant. J'ai moi-même signalé dans une telle note la difficulté que soulève en français l'emploi du terme *bourgeois*, qui s'oppose à la fois à *prolétaire* ou à *aristocrate*, et à *artiste* ou *bohème*. Mais il ne s'oppose nullement, comme dans d'autres langues, à *militaire* ; pour rendre cette dernière opposition, on a intérêt à traduire le terme étranger correspondant par *civil*. On peut également renvoyer aux remarques fort pertinentes de *l'Introduction au vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, et au numéro spécial (101) de la revue *Le Coq-Héron*, consacré à "Traduction et Psychanalyse".

JIANGANG YANG

Je tiens à remercier l'ATLF et ATLAS, en particulier Nicolas Cazelles et Georges Kassai, qui m'ont donné l'occasion de participer à cette rencontre qui est pour moi enrichissante à tous les points de vue.

Je voudrais vous présenter ici quelques aspects de la voie d'assimilation de nouveaux termes en chinois. Je commencerai par quelques mots sur le rôle particulier de la traduction en sciences humaines dans la Chine contemporaine.

Je pense qu'en matière de traduction en sciences humaines et sociales, la Chine est certainement l'un des pays qui a le plus à dire. La traduction en sciences humaines a commencé en Chine vers le début du siècle. Les premières oeuvres occidentales des sciences sociales et humaines ont été traduites en chinois entre 1901 et 1909 par un traducteur de grand renom qui s'appelle Yan Fu (1853-1921), dont l'influence se prolonge jusqu'à nos jours.

Parmi ces premières oeuvres traduites, on trouve notamment *L'Esprit des lois* de Montesquieu, *Evolution et éthique* de T. H. Huxley, *Système de logique* et *La Liberté* de John Stuart Mill. Depuis, la Chine s'est irrésistiblement orientée vers la pensée occidentale. Et c'est vers la fin des années dix, avec la traduction du *Manifeste du parti communiste*, qu'une page toute nouvelle de l'histoire de la Chine contemporaine est définitivement tournée. Et la suite de cette page, ainsi qu'on peut le constater et en juger à tous les niveaux, nous permet de dire, sans exagération aucune, que la Chine, culturellement très ancienne, est un nouveau pays idéologiquement basé en grande partie sur les traductions, en particulier du marxisme et du communisme.

Le phénomène est très frappant. Un examen quelque peu attentif nous révélera qu'un nombre très important de vocables courants, qui constituent la base de l'idéologie dominante en Chine, sont en fait des traductions. Les exemples en sont nombreux, et je me borne à n'en citer qu'un, qui est à mes yeux bien révélateur.

En Chine, on parle beaucoup des "quatre principes" qui sont : la voie du socialisme, la direction du parti communiste, la pensée marxiste, léniniste et maoïste, et la dictature démocratique du peuple. Ces quatre principes, sur lesquels sont fondés le régime actuel et la politique directrice du pays, sont tous nés à l'origine — aussi bien pour leur contenu que pour leur forme linguistique — de la traduction. Il est d'ailleurs à noter que, dans ces quatre termes dont la fréquence d'usage reste fort élevée et la signification bien définie et connue de tous, on peut déjà distinguer, du point de vue des techniques de la traduction, au moins trois procédés différents : calque en *socialisme*, traduction libre en *communiste* et *dictature démocratique*, transcription phonétique en *marxiste* et *léniniste*. J'y reviendrai plus loin.

Il en est de même pour la plupart des concepts particulièrement parlants pour les Chinois, tels que *classe*, *bourgeois*, *prolétaire*, *cadre*, etc.

L'importance de la traduction en sciences humaines en Chine se mesure aussi par la quantité d'ouvrages traduits. Depuis le début du siècle, on a connu au moins deux grandes vagues de traduction : l'une dans les années vingt-trente, l'autre, toute récente, à partir de 1979, toutes deux étroitement liées à des mouvements importants de libération ou d'ouverture d'esprit. Tous les grands penseurs sont traduits en chinois. Freud, dont la plupart des oeuvres trouvent déjà leur version chinoise, est devenu presque aussi connu que Marx, surtout parmi les jeunes générations, et Sartre, Lévi-Strauss, Dumézil, Lacan, Foucault, et même Roland Barthes, ne sont plus des noms inconnus des Chinois. Un grand nombre de concepts nouveaux sont en train de s'installer en chinois. Plus que jamais la Chine subit une influence

des pensées et des cultures occidentales. On parle du "choc de deux civilisations". Et la traduction en sciences humaines, qui en est à la fois origine et conséquence, se trouve de nouveau en floraison. Voilà ce que je voulais dire sur le rôle particulier de la traduction des sciences humaines en Chine.

Je voudrais vous parler maintenant d'une voie particulière d'assimilation de nouveaux termes étrangers en chinois. Comme Georges Kassai l'a évoqué tout à l'heure, la terminologie occupe une place centrale dans la traduction des textes en sciences humaines. Il est certain que les difficultés ne se posent pas de la même façon quand on traduit entre des langues typologiquement ou généalogiquement proches et quand il s'agit de traduction entre des langues formellement éloignées comme le français et le chinois par exemple. A ce propos, Jean-Paul Vinay a bien remarqué, dans son article "Traduction humaine", que plus les ressemblances entre les deux langues s'estompent, plus le traducteur se sent libre vis-à-vis de la forme. C'est là un des avantages de la traduction du chinois en français.

Mors, comment les traducteurs chinois ont-ils profité de cet avantage pour introduire en chinois des concepts et des termes tout à fait étrangers et nouveaux ? La voie n'est pas unique, certes, ni la méthode. Pourtant quelques traits caractéristiques, liés à la nature à la fois de la langue et de la culture chinoises, peuvent se dégager facilement. Il suffit à cet effet d'examiner un minimum de termes traduits en chinois et devenus élémentaires et courants dans la pratique langagière des Chinois.

La première particularité, s'agissant de la traduction des termes nouveaux, est l'absence ou l'impossibilité totale de la traduction transparente. L'emprunt direct ou le procédé transparent — par exemple traduire *discourse* par *discours*, *conventional weapon* par *arme conventionnelle*, *birth control* par *contrôle des naissances*, etc. — est impossible en chinois ; donc la transparence de traduction en chinois prend une autre forme et suit une autre logique. C'est bien le cas de la transcription phonétique et du calque.

La transcription phonétique comme procédé de l'introduction de nouveaux termes en chinois mérite une étude particulière. La méthode date de longtemps et ne s'applique pas seulement aux noms propres. C'est ainsi qu'à l'époque des Tang (entre le VII^e et le X^e siècle) beaucoup de termes abstraits et bouddhistes, tels que *nirvana*, *bodhisattva*, etc., ont été introduits et restent toujours vivants dans le vocabulaire chinois. Encore plus nombreux sont ceux qui, avant de trouver leur forme définitive et bien chinoise, sont d'abord passés par la transcription phonétique. Ainsi, des termes tels que *bourgeois*, *prolétaire*, *liberté*, *démocratie* et *science*, qui sont devenus aujourd'hui plus chinois que d'autres... plus chinois au sens le plus large du terme, c'est-à-dire que pour

un Chinois tous ces termes disent beaucoup. Tous ces termes n'ont été connus au début que sous la forme des transcriptions phonétiques. La transcription phonétique constituait donc souvent une voie, ou plutôt une étape dans le processus d'assimilation ou de dissimulation de nouveaux termes étrangers.

A côté des transcriptions pures et simples comme *logique, montagne, fasciste, copie, salon*, etc., il existe encore un autre type de transcription qui est tout à fait propre à la langue chinoise. Il s'agit d'un mélange de transcription phonétique et d'interprétation sémantique dont la forme est : la transcription de la première syllabe, ou du premier phonème, du terme étranger, *plus* l'interprétation du sens du terme. Par exemple *camion* se dit en chinois *Ka-che* dont la première syllabe, le premier caractère, est la transcription phonétique de *Ka* en *camion*, et le deuxième caractère désigne le sens de *voiture, véhicule*. *France* devient en chinois *Fa-guo* : *Fa* est une transcription du son *F* en *France* et *guo* montre qu'il s'agit d'un pays. Des noms tels que *England, deutsch, bière, opium, nylon, jeep, golf*, etc., sont traduits ou transcrits en chinois de cette façon, et ils sont entrés dans la base du vocabulaire chinois.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que, ces dernières années, il se produit en Chine un renouveau du goût pour la transcription phonétique de certains termes étrangers. Ainsi, dans beaucoup de grandes villes, au lieu d'employer les mots proprement chinois qui désignent *bus* et *taxi*, on utilise de préférence leur transcription phonétique. Et dans la presse aussi, on trouve parfois le même phénomène.

Le calque est aussi un procédé très fréquemment utilisé pour former de nouveaux termes chinois susceptibles de rendre les concepts étrangers. L'exemple le plus instructif est peut-être la création en chinois d'une espèce de suffixe, *-zhuyi* qui est d'ailleurs très employé en chinois contemporain, pour traduire les termes étrangers se terminant par *-isme*. *Socialisme* est rendu ainsi en chinois par *shehui zhuyi* où *shehui* veut dire *social* et *zhuyi* veut dire *-isme*. Il en est de même pour *réalisme, capitalisme, romantisme, classicisme*. On peut allonger la liste à n'en plus finir.

Les Chinois ont tellement bien accepté cet *-isme (zhuyi)* qu'ils en font un usage certainement beaucoup plus fréquent que dans d'autres langues.

Un autre trait concernant la traduction en chinois de nouveaux concepts en sciences humaines consiste dans une capacité d'assimilation de la langue chinoise, et cette assimilation, ou dissimulation si l'on se place d'un autre point de vue, se fait dans la plupart des cas et comme dans d'autres langues par des opérations de détournement du sens. Le mot *détournement* doit être compris ici dans son double sens, c'est-à-dire qu'il peut désigner aussi bien le détournement du sens du terme traduisant que celui du sens du terme traduit.

Le concept de *classe* est exprimé en chinois par un terme qui désignait à l'origine les marches d'une échelle ou d'un escalier, *Jieji* en chinois, et au sens figuré les échelons hiérarchiques. Depuis qu'il est employé pour traduire le concept de *classe sociale*, son sens original s'efface petit à petit, au point que quand on entend maintenant ou quand on lit le mot *Jieji* (*marches*), on ne pense plus qu'au sens de *classes sociales*. Ce détournement du sens de *marches d'échelle* en *classes sociales* peut se constater non seulement dans l'usage quotidien mais aussi dans les dictionnaires. Par exemple, le *Grand Dictionnaire encyclopédique* recense sous le terme *Jie* (*marche*, caractère ou morphème susceptible de composer, avec d'autres caractères, des mots ou expressions), vingt-huit entrées dont dix-neuf sont dérivées du sens de *classe sociale*, comme, par exemple, *lutte des classes*, *lignes de classes*, *antagonisme entre les classes*, *position de classe*, etc.

Un autre exemple intéressant du détournement du sens du terme traduisant concerne la traduction en chinois du concept logique et philosophique de *contradiction*. Si l'on retraduit le terme *contradiction* du chinois en français, cela donne *lance-bouclier* (*Mao-dun* en prononciation chinoise). Comment se fait-il que *contradiction* soit devenue *lance-bouclier*? Là encore, il s'agit du résultat d'un détournement du sens en langue traductrice. L'expression chinoise *lance-bouclier* prend sa source dans une fable d'un penseur du temps ancien (environ 280-233 avant J.-C.). D'après cette fable, un marchand hâbleur vendait au marché des lances et des boucliers, vantant à la fois le tranchant de sa lance et la solidité de son bouclier. Un passant lui dit : "Eh bien, prends ta lance et attaque ton bouclier avec. Qu'en penses-tu ?" Cette fable est ensuite devenue un proverbe qui a pris exactement la forme de la remarque du passant. D'où l'expression *lance-bouclier* qui, bien que désignant aussi un phénomène contradictoire et contenant un sens philosophique, est restée longtemps une allusion ou une référence littéraire. Mais, à force d'être utilisée dans des traductions de textes logiques, philosophiques et politiques, elle s'acheminera vers un concept de caractère spécifiquement logique, philosophique et politique. Aujourd'hui, elle a presque complètement perdu son image d'origine littéraire et ne reste plus qu'un des termes simples (c'est-à-dire qu'elle ne rappelle plus chez les sujets parlants une image) ou même banalisés dans certains clichés. Par exemple, si deux personnes s'engueulent, on dit couramment en chinois : *ils ont une contradiction, ils ont une lance-bouclier* ! Le terme a perdu complètement son sens original.

Il arrive souvent qu'un terme étranger, après avoir subi les opérations de traduction et le jeu d'interférence et d'assimilation en langue traductrice, soit détourné, en partie ou complètement, de son sens original, et soit devenu difforme ou — selon une

expression chinoise — quelque chose qui ne participe ni de l'âne ni du cheval. C'est ainsi que le mot *moderne* transcrit en chinois d'après la prononciation anglaise, a pris le sens *d'être à la mode* ou *d'être très chic*. Et le terme *romantique*, s'il est employé pour qualifier une jeune fille ou une jeune femme, signifie carrément qu'elle est légère ou même, dans certains contextes, libertine. Voilà un aspect particulier du détournement du sens du terme traduit et qui mériterait des études plus approfondies.

NICOLAS CAZELLES

Nous vous remercions de nous avoir introduits à ce monde bien nouveau pour nous, haut en couleur et imagé, et notamment à l'inquiétante étrangeté des quatre principes.

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Je voudrais pointer quelques problèmes et surtout prendre un ou deux exemples de la pratique de traducteur en sciences humaines que je suis, pour en faire apparaître le caractère *lance-bouclier* !

Parmi les problèmes, d'abord, il y a une ambiguïté, une situation particulière des sciences humaines qui se situe dans la typologie de la traduction, entre la traduction technique et la traduction littéraire. Traditionnellement, on place la traduction des sciences humaines dans la catégorie de la traduction littéraire au sens où c'est une catégorie éditoriale, c'est-à-dire que ceux d'entre nous qui traduisent les sciences humaines sont logés à peu près à la même enseigne institutionnelle, économique, éditoriale, que ceux d'entre nous qui traduisent des oeuvres littéraires. Mais nous avons à gérer — ceux d'entre nous qui traduisons les sciences humaines — notamment un problème terminologique, comme cela a été abondamment souligné par les deux orateurs précédents, mais aussi l'importation d'une problématique, c'est-à-dire qu'un concept, un ensemble de concepts renvoie à une problématique, renvoie à un implicite supposé. Et l'un des problèmes qui a traversé les débats d'hier, sur lesquels je ne voudrais pas revenir, est de savoir si on peut traduire des mots sans en même temps supposer ou importer toute une problématique pour que ces mots soient compris.

Je vais donner un petit exemple de ma propre pratique. Traduisant les premiers textes de Habermas en français, introduisant le premier en France un sociologue de l'École de Francfort, j'avais à faire exister un certain nombre de concepts qui n'existaient pas auparavant en français, bien qu'en même temps Habermas s'inscrivît dans une tradition qui est connue, puisque, à certains égards, c'est — pour une part du moins, dans ses premières oeuvres — une tradition marxiste. Pour prendre des exemples extrêmement simples et concrétiser nos débats, j'avais à traduire

le terme *naturwüchsig* qui veut dire *naturel*. Si j'avais traduit par *naturel*, cela aurait été un contresens. Je m'explique. J'ai été tenté de le traduire par *capitaliste* carrément, l'idée étant que *naturel* dans le contexte de ce discours marxiste de langue allemande est un terme négatif qui s'oppose à *rationnel*. Le *naturel*, c'est ce qui est incontrôlé, ce qui est le lieu de l'exploitation, de la sauvagerie sociale, alors que le *rationnel*, ce serait le moment où l'on dépasserait cette sauvagerie sociale. Du coup, traduire *naturwüchsig* par *naturel*, c'était induire un contresens en français. Par rapport à des gens qui n'auraient pas lu *naturwüchsig* avant, c'était faire un texte qui donnait en français un sens opposé à ce que le texte allemand était censé dire. Je n'ai pas osé mettre *capitaliste*, bien que j'en aie eu très fortement la tentation, ne fût-ce que pour déchaîner les foudres des littéralistes et obtenir tout un ensemble d'arguments qui auraient été en quelque sorte des autoréfutations *a contrario*. Mais j'ai su résister à cette tentation, et ce à quoi je me suis rallié, c'est à une double paraphrase : je traduis à la fois une sorte de souvenir du signifiant — *naturwüchsig* par *naturel* — et afin que cela veuille dire quelque chose, afin que je ne me satisfasse pas simplement d'avoir mis *naturel* pour *naturwüchsig* en me disant : "il y a *naturwüchsig*, je mets *naturel*... on ne comprend pas, cela ne fait rien", afin de ne pas seulement fétichiser le signifiant, j'ai ajouté le sens qui, en traduction, est un peu le sens de la chose, dans l'idée qu'une traduction, c'est fait pour être compris, et j'ai paraphrasé cela en écrivant *naturel et incontrôlé*.

Effectivement, du coup, l'unité d'un concept était répartie en deux mots, mais cela m'a semblé être la vraie solution. Voilà un exemple où il s'agit non seulement de traduire un concept, mais aussi de renvoyer à la problématique que cela suppose.

Je vais prendre un autre exemple où je voudrais faire apparaître encore une fois le caractère contradictoire, *lance-bouclier*, de ce type de pratique. J'avais à traduire *Kommunikation*. On me dira : *Kommunikation*, c'est *communication*, sauf que le terme de *communication* en français connote une sorte de schéma forme-émetteur-récepteur-message-canal-bruit-encodage-décodage, tous ces petits schémas que nous avons plus ou moins en tête et qui se rapportent à la communication, à la transmission, presque à la télécommunication. Je dirais qu'il y a une sorte d'implicite technique, technologique, techniciste, du terme *communication* en français.

Le terme *Kommunikation* en allemand, chez les auteurs que j'avais à traduire, renvoyait à la "communication sociale", à la "relation inter-humaine". Il m'a semblé que, si je mettais *communication* pour *Kommunikation*, je ne faisais pas passer le sens de façon aisée. Je produisais une sorte de lecture raboteuse. Et il me semblait que je ne facilitais pas la lecture.

J'ai opté dans un premier temps pour *dialogue* — qui évitait une traduction trop "techno" de la *communication* et penchait vers son incarnation socio-relationnelle. L'idée de *dialogue*, au sens métaphorique que la chose prend dans le domaine social, paraissait être exactement ce qu'un auteur français eût écrit sans doute là où Habermas écrivait *Kommunikation*. C'était possible, parce que le terme intervenait de temps en temps et que je n'étais pas fondé à l'interpréter comme une unité terminologique qui revenait couramment.

Il se trouve que, quelque dix ans après, l'idée de *Kommunikation* prenait une place de plus en plus importante chez Habermas — certains d'entre vous ont peut-être vu que, vingt ans après, Habermas a publié plusieurs livres dont la fameuse *Théorie de l'activité communicationnelle*, que des traducteurs ont cru devoir traduire par *L'Agir communicationnel*. Bref, la notion de *Kommunikation* était devenue centrale à partir de Habermas. Du coup, je me trouvais face à un problème qui faisait que mon *dialogue*, qui passait dans des contextes d'occasion, risquait cette fois-ci de trop pousser dans le sens du relationnel, à partir du moment où Habermas s'attachait à prendre toute l'ampleur du concept de *Kommunikation*. A ce moment-là, le terme cessait d'être un "terme opératoire" employé d'occasion. Il devenait un terme thématique, une unité terminologique.

Et là on rejoint un des points que j'avais soulevés hier, qui est le fait que les mots peuvent fonctionner soit comme des unités idiomatiques — je viens d'appeler cela des "termes opératoires" — soit comme des unités terminologiques, c'est-à-dire des termes thématiques. J'assistais, en l'espace de vingt ans, au passage de l'un à l'autre, et j'étais amené à reconsidérer ma position et à traduire *Kommunikation* par *communication*. On pourrait me dire : pourquoi ne pas en être venu là plus tôt ? Pour la raison que j'ai dite, d'une part, c'est-à-dire que cela eût introduit quelque chose qui n'aurait pas été lisse dans le texte, mais, d'autre part, surtout, parce que ce n'était pas aussi facile, aussi possible dans la première configuration où le mot intervenait de temps en temps. A partir du moment où le terme de *Kommunikation* devenait un terme thématique, il devenait central dans le discours à traduire, et le concept lui-même où ce terme était central explicitait le contenu du terme. Et du coup la problématique s'auto-importait, si je puis dire. Je n'avais pas à l'importer, soit par des notes, soit en déplaçant, en décollant du signifiant pour, encore une fois, remplacer *Kommunikation* par *dialogue* ; mais tout le discours consistait justement à expliciter cette problématique et je pouvais donc traduire *Kommunikation* par *x* mais, tant qu'à faire, le mieux était de prendre *communication*.

Voilà un exemple de la façon dont nous sommes amenés à naviguer entre ce que j'appelle une traduction qui idiomatise et

une traduction qui terminologise. La décision est entre terminologisation et idiomatization. Cela suppose à chaque fois un pari sur le niveau de terminologicit , de th maticit  du concept et, à ce moment-là, les décisions qui sont prises sont des décisions subjectives. J'ai essayé de montrer qu'elles sont susceptibles d'évoluer à partir du moment où l'oeuvre prend toute son ampleur. Il est certain que, lorsqu'on traduit le texte d'un auteur vivant, on s'expose à cela, ce en quoi d'aucuns pourraient voir une mésaventure, comme mon histoire de *Kommunikation*, mais je ne vois pas qu'on puisse échapper au problème.

Je dirai que, parmi les différents problèmes que je voulais poser, finalement celui-là prend une telle ampleur que je préfère laisser la parole aux autres membres de la table ronde, quitte à revenir par la suite sur d'autres problèmes que pose la traduction en sciences humaines.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Bon ! C'est dimanche ! Tu as dit : "Je ne veux pas revenir sur ce qu'on a dit hier." Comme c'est dimanche et que nous sommes dans une atmosphère ir nienne où Freud n'est plus du chinois mais est passé en chinois, on peut se permettre de revenir quand même un peu, sous une forme que nous allons choisir, pas forcément sur les malentendus, mais sur la discussion d'hier, où il est apparu que la façon dont nous nous parlons est une question d'intonation.

Nous sommes une petite corporation, avec les grands conflits des petites corporations ; nous respirons d'un bout à l'autre des méridiens, et comme nous respirons, nous pouvons aussi digérer — cela participe du métabolisme général — les choses dont on pourrait décider par prudence de ne plus parler.

L'intonation — bon ! — c'est aussi l'intonation du nom même de notre métier dans la langue dont il a été question hier. Vous savez que * bersetzer*, ça veut dire *traducteur*, et * bersetzer*, ça veut dire *passer*. Une fois la chose écrite, cela ne se voit plus. Il y a une histoire d'intonation, et le fait que dans cette histoire d'intonation on passe de la désignation du métier à sa métaphore nous encourage à penser qu'il y a un affect très fort dans la question de notre identité et que, peut-être, cet affect est tellement fort qu'il pourrait nous amener à ne pas réfléchir. C'est sur ce point que je voudrais intervenir. Comment faire pour réfléchir sur ce que nous sommes ?

Ne le sachant pas trop, justement, on a recours à des embl mes. C'est tantôt le passer... le "passer", c'est très gratifiant, c'est très joli, c'est la plus mauvaise des métaphores, ce n'est pas exactement ce que l'on fait, ou ce n'est plus exactement ce que l'on fait. On pourrait prendre la "taxidermie". Ce ne serait pas une métaphore totalement fautive du métier de traducteur.

On pourrait prendre le "docker". On séjourne pas mal sur le quai, au moins autant que sur la rivière. Cela correspond un peu mieux, on l'a vu hier, à ce qui se passe, et les dockers sont aussi des gens qui de temps en temps se transforment en chiffonniers. Il y a du coulage sur les ports, il y a des gens qui "piquent" ce qu'il y a dans les caisses et qui le gardent pour eux. Je ne vais pas m'étendre sur cette question, mais je la considère comme un syndrome et un symptôme.

Entre autres choses, on est aussi pêcheurs, cuisiniers. Et l'une des bêtes qui apparaît dans les sciences humaines, dans ce genre de travail, c'est ce que Karl Kraus appelle *autres problèmes – ein Fischweib*, c'est-à-dire une femme qui est en même temps poisson. Il y a deux sens au mot. Il peut vouloir dire *poissarde, poissonnière*, c'est-à-dire marchande de poisson qui utilise des gros mots, ce qui est le retour à la traduction par la voie de la métaphore. Cela veut dire aussi *sirène*, c'est-à-dire un être double, non pas un être mi-chair mi-poisson, mais un être mi-chair mi-poisson mi-être humain. Ce que l'on trouve en sciences humaines, c'est cela. Ce sont ces mixtes, ces énormes paquets langagiers — appelons cela la queue du poisson — avec une tête humaine, un haut humain, une partie élevée, une superstructure conceptuelle. Et je voudrais pousser un cri du cœur. On oublie le poisson, c'est-à-dire que, quand des gens se mettent en besogne et traduisent Freud, Marx ou n'importe qui, ou le retraduisent, ce qui est l'essentiel en général, personne n'en parle. Tout le monde va tout de suite droit au fétiche, droit au maquillage, droit aux choses les plus apparentes, et néglige tout le reste du travail, qui consiste à restaurer, à rétablir dans sa dimension langagière exacte — avec le maximum de jus poétique si possible — ce qui constitue malgré tout quatre-vingts pour cent du texte — et c'est vrai aussi pour Hegel dans lequel je suis en train de baigner. Ce qui obscurcit les choses, ce sont les immenses parapluies conceptuels qui sont ouverts de temps en temps. Pour l'essentiel, c'est de la chair langagière. Tout ce travail-là disparaît. Et c'est le prolétaire de la traduction qui dit, qui crie : "N'oubliez pas le poisson ! Nous sommes dans cet univers-là et ça devrait être un facteur de notre solidarité." Mais ça, on n'en parle pas. On considère ça comme absolument normal.

J'en ai fait l'expérience avec *Le Capital*. Je pense que la traduction que j'ai dirigée et où j'ai traduit beaucoup a une qualité. Elle a considérablement augmenté la lisibilité d'un texte qui avait été obscurci par les conditions premières de sa traduction. Or les réactions ont porté exclusivement sur les *deux* mots dont j'ai transformé la traduction, mais qui à mon sens n'étaient qu'un morceau du paquet. Tout le reste, on s'en est foutu complètement. On en serait resté à l'ancien texte, on aurait pris la vieille traduction et on aurait simplement transformé mes deux concepts, tout le monde aurait été content.

Cela dit, puisqu'on parle des sciences humaines, il faut quand même traiter le problème de cette tête, de ces appareils qui ont pris la forme, hier, dans la discussion, d'un lexique imposé, d'une superstructure langagière imposée aux autres, à la masse des traducteurs, qui consiste à dire : "Vous traduisez ceci et ceci par cela et cela, etc." La tête devient énorme. Et ça pose des problèmes. Et ces problèmes sont apparus.

Je ne jette pas du tout la pierre à la tentative de néologisation, ni à la tentative d'organiser pour donner de l'homogénéité à des oeuvres complètes, d'organiser le discours et — parce qu'on a une espèce de contrat moral avec le public — d'unifier la terminologie mais il y a un danger extrêmement grave dans cette affaire, que je mesure avec Hegel. C'est que ces individus qui écrivent — Hegel, Freud... — ont une histoire. En général, il y a un moment dans leur existence où les termes prennent un sens qui se fixe. Et il y a toute une phase antérieure où l'on est dans le flou total et où on est dans le sens commun de ces termes.

C'est absolument infini comme problématique, car, pour traduire tel mot de telle manière, à la limite on impute aux poésies de jeunesse de Karl Marx — je caricature à dessein — les réflexions qu'il a élaborées en consultant des dictionnaires dans les années 1880, soixante ans plus tard ! Il y a là une espèce d'aplatissement total de l'historicité pour l'individu en question, donc de l'historicité de son oeuvre.

Comment on s'en sort ? On s'en sort avec des introductions. On s'en sort... En tout cas, il faut qu'on en parle. On ne peut pas s'installer dans la fiction que la langue de l'auteur qu'on traduit n'a pas d'histoire. C'est même son histoire qui est la plus importante en général, ce qu'il a ramassé chez les autres et qui va devenir son bien propre, et à quoi il va donner sa marque. C'est extrêmement difficile à traiter, cette question. C'est une question d'épistémologie, d'heuristique... on l'appellera comme on voudra.

Autre aspect. Quand on est embarqué dans cette galère, il y a toujours un moment où on fait des choix. Ces choix, on les paie. On les paie de la reconnaissance, ou de la non-reconnaissance ou de la critique du public. C'est une remarque en passant, qui peut avoir l'air quasi tautologique. Je voudrais donner un autre sens au mot "prix" et au mot "paie" pour rendre la chose plus concrète. Selon qu'on va payer les oeuvres complètes de Freud 200 francs ou 400 francs, ou le livre I du *Capital* 150 francs ou 300 francs le volume, ou le Büchner, auquel j'ai collaboré, 150 ou 300 francs, les initiatives qu'on aura prises vont franchir ou non le mur des "prix" ! S'il faut aller dans le public... "croissez et multipliez", *ite missa est...* S'il faut aller dans le public, encore faut-il qu'on y arrive ! Si un effort intense de mobilisation est fait pour redéfinir le vocabulaire et qu'il y a le barrage des prix qui fait que les livres n'iront en définitive que chez les gens qui

connaissaient déjà le problème et qui n'apprennent rien de nouveau et qui vont rester vraisemblablement à leurs anciennes habitudes, ça peut être aussi un coup pour rien !

Donc, je pense que c'est un moment vital dans l'existence des concepts, par la voie des traductions, que celui où les ouvrages traduits accèdent au niveau "Poche".

Alors, moi, je fais une proposition un peu différente pour résoudre les problèmes, dans le domaine de la philosophie, de la psychanalyse, dans les domaines qui sollicitent en permanence, de manière répétitive, des concepts un peu bizarres et qui, surtout, les transforment. Une chose me frappe : c'est que dans le vocabulaire de la biologie, de l'astronomie, de l'astrophysique, des mathématiques — encore que dans les mathématiques il y ait une forte métaphorisation — on se met assez rapidement d'accord, on fabrique une espèce de fond commun gréco-romain-anglais, et il n'y a pas de problème. Pour la philosophie, la psychanalyse, pour des textes de cette nature, c'est plus compliqué. Ce que je propose d'un point de vue expérimental, ce que je vais essayer de faire pour la phénoménologie, ce n'est pas d'encoder les difficultés, de dire au lecteur : "Tu apprends par coeur les cinquante termes que j'ai encodés, tu enregistres qu'ils sont tous compliqués, complexes, etc." ; c'est de prendre le lecteur par la main — car je pense qu'on peut se le permettre dans la traduction de ce genre de texte où les enjeux poétiques ne sont pas forts — et de fonctionner de manière non pas pédagogique, mais en situation de traducteur, parfois en rappelant le terme allemand dans le texte mais en le faisant fonctionner dans des syntagmes français, non pas en le mettant entre parenthèses — ce qui transforme le texte en monstre, en course d'obstacles - mais en intégrant le texte à la chinoise, dans sa sonorité et son écriture première dans le texte, et éventuellement en utilisant la redondance, c'est-à-dire en traduisant dans un premier temps de manière langagière, et en précisant ensuite, puisque la redondance est coextensive, qu'elle est naturelle au traducteur qui s'explique, qui utilise deux ou trois mots pour dire ce qu'il a à dire quand c'est compliqué. Je pense que, pour un certain nombre de textes, on peut s'en sortir ainsi. C'est un des procédés possibles. En tout cas je le soumetts à la discussion.

Je termine sur cette proposition en rappelant ce que j'ai dit hier, qui me semble une dimension importante de la question : la visibilité du traducteur. Il est à ce point identifié à un être qui disparaît, il a un côté prestidigitateur... Quand vous voyez Majax ou un autre, il fait disparaître les objets, mais lui-même ne disparaît jamais ! Tandis que le traducteur, lui, fait apparaître des objets et disparaît. C'est beaucoup plus fort ! Quand il a réussi son coup, il n'est plus là ! S'il est mauvais, on le voit encore ! L'éditeur dit : "Mon vieux, vous êtes mauvais... On vous voit

encore... Rabotez-vous encore un peu ! Que vous disparaissiez complètement !" Une des conséquences, c'est la tendance très forte à intérioriser notre statut éphémère, évanescent, disparaissant, et à se dire qu'on n'a pas d'histoire.

Donc, je pense qu'une des choses que nous devons faire puisque nous existons enfin grâce à ces institutions, ATLAS et ATLE, pendant que nous y sommes, mais puisque nous sommes, c'est la suivante : payons-nous une bonne anamnèse et allons aux origines, intégrons-nous dans nos travaux pour mieux savoir d'où nous venons, où nous allons, etc. Examinons l'histoire de la traduction, la nature historique des processus dans lesquels nous nous lançons. Car je crois qu'un grand danger lié à notre nature, c'est que nous oublions toujours la dimension historique dans laquelle nous existons.

NICOLAS CAZELLES

Merci de nous avoir parlé de la traduction en termes nouveaux et de nous avoir tracé un portrait insolite du traducteur. Marc de Launay veut-il nous faire une présentation de la situation des sciences humaines dans l'édition proprement dite ?

MARC DE LAUNAY

Je voudrais d'abord, parce que cela n'a pas été assez fait à mon sens, remercier le conseil d'ATLAS non seulement de nous avoir accueillis mais aussi d'avoir su organiser comme il l'a fait l'ensemble de notre séjour. Il me semble qu'il faut insister sur la reconnaissance que nous devons, nous autres, traducteurs de sciences humaines, d'être invités pour la première fois ici en tant que tels, et aussi d'avoir bénéficié, je crois, de conditions d'accueil tout à fait remarquables et, surtout, d'une grande convivialité dans nos rencontres. Je me félicite d'avoir eu un extrême plaisir à pouvoir parler pour la première fois avec les gens d'ATLAS que je ne connaissais pas tous et d'avoir rencontré des interlocuteurs qui sont non seulement chaleureux mais, pour nous autres traducteurs des sciences humaines un peu à l'écart du monde des traducteurs littéraires, tout à fait précieux. Je m'en réjouis. Je tiens donc à vous remercier encore une fois et à souligner tout le plaisir que j'ai à être à Arles.

Je voudrais profiter des quelques instants où je prends la parole pour noter, ce que nous savons tous maintenant, l'existence d'une Association de traducteurs professionnels qui a joué dans les quinze dernières années un rôle absolument considérable dans l'édition. Il est clair que, lorsque j'ai commencé moi-même à traduire, en 1974, les traducteurs de sciences humaines *a fortiori* étaient des adjuvants de l'édition. Aujourd'hui, les traducteurs sont à l'origine de projets d'édition considérables, c'est-à-dire que ce sont des traducteurs qui sont à l'origine d'entreprises

de traduction ou de retraduction d'éditions scientifiques, d'oeuvres complètes, et cette évolution s'est produite en seize ans à peine. Le rôle de l'ATLF doit donc être mis en évidence, il a été considérable.

L'évolution de la mentalité des éditeurs dans la manière de considérer, de traiter les traducteurs, l'évolution des exigences du public à l'égard des traducteurs sont très sensibles. Si aujourd'hui des éditeurs ne reculent plus devant la nécessité, par exemple, de retraduire des ouvrages, c'est dû, en grande partie, à l'effet de visibilité qui a accompagné ces progrès de la profession de traducteur, qui fait que la traduction n'est plus simplement une profession ou un métier, mais aussi un objet d'études universitaires : on parle de "traductologie". C'est un objet théorique et, juste retour des choses, la traductologie en est actuellement à convoquer d'autres disciplines du savoir comme sciences auxiliaires. C'est une sorte de revanche qu'il faut souligner.

Je voudrais signaler un phénomène nouveau ; il y a deux ans, la Fondation Bosch a créé un prix destiné à récompenser les traducteurs de sciences humaines. Ce prix est attribué tous les deux ans conjointement à un traducteur — ou une traductrice — allemand et à un traducteur — ou une traductrice — français. C'est un des prix les mieux dotés d'Allemagne. Ce prix est attribué cette année pour la deuxième fois, conjointement à un traducteur allemand de philosophie française et à un traducteur français de philosophie allemande. Il sera décerné le 22 novembre 1989 à la Sorbonne sous la haute présidence du ministre français de la Culture.

Il s'est créé également un prix Gérard de Nerval, à l'initiative de la Société des Gens de Lettres. Ce prix devrait aussi récompenser une traduction de sciences humaines. C'est là encore un phénomène tout à fait nouveau.

Je crois que j'en ai assez dit quand j'ai affirmé que ce sont les traducteurs qui sont à l'origine d'entreprises aussi considérables que la retraduction d'oeuvres complètes. Le fait que les éditeurs l'acceptent, acceptent les appareils critiques, les index, les glossaires, un travail terminologique, tout cela, ce sont des acquis de la profession.

Je voudrais revenir sur ce que disait mon collègue Yang. Les traducteurs ont effectivement, non seulement dans les sciences humaines bien entendu mais en général, un rôle de créateur de langage qui est tout à fait important. Récemment, j'ai été au Japon et j'y ai découvert qu'une partie de la langue philosophique, de l'idiote de spécialité philosophique, résulte exclusivement des traductions en japonais des oeuvres de Kant au tournant du siècle. Ce qui fait que ce que nous appelons en français *la chose en soi* qui traduit *Ding an sich* se dit en japonais *Dingansich*... Et tout un vocabulaire japonais philosophique, qui en fait vraiment

un idiolecte de spécialité auquel n'a accès que la petite minorité de ceux qui sont familiers de la philosophie, nous est, à nous autres Occidentaux, extrêmement transparent, parce que nous y voyons une transcription phonétique de la plupart des termes de la philosophie allemande. Dans les conférences que j'y ai faites, bien souvent, il m'est arrivé d'entendre en japonais la transcription phonétique de termes français, et je jugeais par là du degré de pénétration d'une langue dans une culture, par le biais de la traduction, en l'occurrence l'interprétation, qui introduit des phonèmes, lesquels — par le jeu des contextes — finissent par signifier quelque chose pour les interlocuteurs. Ne sachant pas du tout le japonais, je ne peux juger du degré de compréhension de mon auditoire. Mes interprètes assenaient à l'auditoire des termes comme "sémantique" ou "sémiotique" et l'auditoire ne semblait nullement choqué de l'introduction massive de ces phonèmes étrangers.

Le traducteur est donc créateur de langage. Il est aussi importateur de problématiques. Et l'horizon qui est le nôtre, à nous traducteurs de sciences humaines — ne peut pas évidemment s'en tenir à la simple traduction. Il est clair que le but que nous visons dépasse la traduction au sens restreint. Ce que nous voulons, c'est modifier les conditions de réception des pensées étrangères dans notre propre culture et, par conséquent, modifier notre propre culture.

Ce que je voudrais souligner ici, c'est la vraie difficulté devant laquelle nous nous trouvons aujourd'hui : l'absence de formation. Il n'existe pas de filière discernable, claire, qu'on pourrait indiquer à des jeunes gens ou des jeunes filles qui voudraient se former en traduction de sciences humaines. Ce qu'on peut leur conseiller, c'est de devenir sociologues, psychologues, philosophes, géographes, historiens, linguistes, et de cultiver parallèlement l'apprentissage d'une langue, bien entendu. Mais, comme vous le savez, l'apprentissage d'une langue n'est nullement synonyme d'une compétence de traducteur. C'est peut-être encore une des difficultés que l'on a à faire comprendre autour de nous que la traduction est un métier et que ce n'est pas la connaissance d'une langue qui rend automatiquement quelqu'un capable de traduire — beaucoup de gens commencent à l'admettre — mais que c'est un trajet très long. Il n'existe pas de filière qui permette de former des traducteurs en sciences humaines, et c'est là un problème très grave, parce que j'imagine que, dans la littérature aussi, tout le monde ne traduit pas n'importe quoi. Le traducteur se spécialise plus ou moins. Il y a des rencontres entre les traducteurs et les écrivains, qui font qu'un traducteur devient le traducteur privilégié d'un écrivain. En gros, il arrive que les traducteurs littéraires puissent traduire plusieurs auteurs. C'est beaucoup moins évident dans le domaine des sciences humaines,

dans le domaine de la philosophie. On est là face à une vraie difficulté : comment former les traducteurs ? Comment leur apprendre le métier ? C'est très difficile. Je n'ai pas encore résolu la question. Je me suis décidé à me considérer comme un artisan spécialisé qui prenait dans son atelier un apprenti chaque année et qui travaillait avec lui ou avec elle sur un texte, en faisant le pari que c'est dans l'atelier de celui qui a un peu plus d'expérience que l'apprenti va apprendre, non pas au terme d'une pédagogie claire, non pas au terme de méthodes reproductibles, mais au terme de la familiarité que le "maître" et l'"apprenti" finissent par avoir l'un vis-à-vis de l'autre dans le travail quotidien.

Jusqu'à présent, j'ai fait de très nombreuses mauvaises expériences qui — Dieu merci ! — ne durent pas très longtemps parce que la plupart des gens s'en vont très vite, tout simplement à cause de l'énormité du travail. En général, les gens se détournent assez vite de la traduction et de ce qu'elle représente, surtout des longues stations à la Bibliothèque nationale pour constituer les notes — ce qui prend souvent plus de temps que de traduire.

Mais les quelques expériences positives que j'ai pu faire m'encouragent à poursuivre, parce que j'ai pu constater qu'ainsi j'avais contribué à donner à certains, fort peu nombreux, le goût du métier de traduire, une responsabilisation de leur propre travail, puisqu'au départ le pacte avec l'apprenti consiste à partager à 50 % les honoraires, et à partager à 50 % aussi la signature, donc la responsabilité de la traduction. J'ai donc fait de bonnes expériences. J'ai donné le goût de la traduction à certaines personnes. Et je me suis aperçu que cela avait été très utile aussi sur le plan de la discipline philosophique, puisque c'étaient des philosophes, dans la mesure où ils avaient progressé dans leur propre langue.

Néanmoins je ne veux pas présenter ma propre solution comme exemplaire, ou comme devant être systématiquement reprise, parce que c'est une solution de détresse. Pour l'instant, c'est la situation dans laquelle nous sommes. Il faut espérer que, grâce à des initiatives comme celle de Jean-René Ladmiral à l'université Paris X de Nanterre, où il dirige un Centre d'étude et de réflexion sur la traduction (CERT), peu à peu le goût de la traduction viendra à des étudiants de sciences humaines ou de philosophie, et qu'ainsi on pourra sortir de la pénurie réelle où les éditeurs se trouvent lorsqu'il s'agit d'attribuer des traductions en sciences humaines. Il y a, en France, fort peu de traducteurs de philosophie allemande. Nous nous connaissons tous. Nous nous "refilons" tous le surplus — ce qui fait que le surplus augmente exponentiellement puisque nous avons déjà lassé nos propres amis. Il y a une difficulté réelle à faire face à l'accroissement considérable de la demande du marché. Cette demande va croître dans les années qui viennent, *a fortiori* dans la perspective

de 1992. Et nous n'aurons pas un nombre suffisant de traducteurs en sciences humaines capables de faire face avec compétence — c'est-à-dire avec un grand niveau de spécialisation chacun dans leur discipline — aux demandes de ce marché. Je suis désolé de vous quitter sur un problème, mais il est posé.

DÉBAT

NICOLAS CAZELLES

Merci, Marc de Launay, d'avoir insisté sur ce métier de traducteur attaché à l'édition, et d'avoir bien montré son rôle de plus en plus actif. J'ajouterai que le traducteur est souvent aussi un découvreur, ou un redécouvreur, pour l'éditeur.

GEORGES KASSAI

Je voudrais attirer l'attention sur un certain nombre de propositions qui ont été faites ici, et que je résumerai en quelques mots.

Je commencerai par celle de Jean-René Ladmiral à propos du terme *Kommunikation* chez Habermas. Il est évident qu'il faut alerter le lecteur sur le sens particulier que prend le terme de *Kommunikation*, et je me permets de renouveler ici une idée que j'ai lancée il y a quelques années, d'un dictionnaire des connotations. Il y a des connotations individuelles, mais il y a aussi des connotations sociales, collectives, et puis il y a des connotations d'auteur, comme dans le cas de Habermas. Tous les dictionnaires où figure le mot *parisien* ne contiennent pas la connotation qu'a le terme de *parisien* dans une expression comme *salon parisien*, ou *réunion très parisienne*, etc.

Il y a ainsi un certain nombre de termes que le traducteur n'a pas le droit d'ignorer. Or, s'il ne vit pas dans le pays — ce qui peut très bien se produire — il les ignore. Outre les connotations d'auteur, il y a les connotations que j'appellerai "historiques", qui consistent tout simplement dans le fait que l'Histoire dépose un certain nombre de connotations dans certains termes qui, en eux-mêmes, sont innocents. L'exemple de *collaborateur*, que j'ai cité dans mon intervention, l'illustre, je crois, assez bien.

De même, je voudrais qu'on commente la proposition de Marc de Launay en ce qui concerne la formation du traducteur. Et je voudrais enfin, avant de passer la parole à la salle, attirer l'attention sur l'article que vient de publier André Charpentier dans le Bulletin de l'ATLF. C'est un article fort instructif, qui rejoint à plusieurs égards ce qui a été dit ici. Je cite simplement quelques phrases clés : "Vous verrez vite, nous dit-il, qu'en dehors

du texte, il y a un environnement qui commence par l'appareil des références et notes, mais qui va beaucoup plus loin." Et il illustre cela par son propre exemple que, j'espère, il développera lorsque la discussion aura lieu, et ses propres difficultés, en particulier matérielles, ce qui n'est pas à négliger.

Bien entendu, d'autres sujets ont été évoqués, qui vont certainement permettre une discussion, même si elle n'est pas aussi vive que celle d'hier ; c'est dans cet espoir que je me permets de demander aux auditeurs de bien vouloir prendre la parole et de réagir.

ANNE WADE MINKOWSKI

Avant d'entrer dans le débat proprement dit, je voudrais remercier tout particulièrement Jean-Pierre Lefebvre et Marc de Launay de ce qu'ils ont dit sur ce que j'avais appelé l'an dernier le statut culturel du traducteur. Je crois que c'est très important justement que nous ne nous effaçions pas par ces tours de passe-passe, de prestidigitations, dont vous parliez. Au risque de paraître avoir mauvais caractère, d'être vétilleux, pointilleux — c'est ce qu'on nous dit souvent — je crois qu'il faut absolument insister pour que notre rôle soit reconnu, et cela auprès de la presse, des éditeurs, enfin de tout le monde, et tant pis si nous passons pour des gens impossibles ! Car la génération qui suivra en bénéficiera.

D'autre part, en ce qui concerne la formation des traducteurs, je suis très reconnaissante à Marc de Launay d'avoir évoqué cette question tout particulièrement, et je m'autorise à parler au nom de Michel Gresset, qui n'a pu être parmi nous cette année, en raison d'un voyage d'étude aux Etats-Unis. C'est une de ses préoccupations majeures et il a un projet en tête ; d'autres aussi : j'évoquerai Michel Volkovitch et Antoine Berman. Certainement, nous sentons tous la nécessité d'une formation pour les futurs traducteurs et je crois que cela sera une des grandes vocations du Collège d'Arles que de veiller à son élaboration.

Nous pensons, Michel Gresset et moi-même, faire une démarche en ce sens auprès du ministère de l'Education, pour qu'il y ait des stages de formation, au moins sur une période d'un mois, que Michel Gresset voudrait voir intégrer au cursus universitaire.

Il y a quelques années, je ne croyais pas beaucoup à l'utilité d'une formation. Je pensais qu'on apprenait sur le tas, qu'il fallait commencer tout seul, se débrouiller, et qu'on s'améliorait au fur et à mesure des années. J'ai modifié mon point de vue là-dessus. Le talent ne peut pas s'enseigner, mais certainement il y a des connaissances de base qui peuvent être transmises, et c'est notre devoir de le faire.

FRANÇOISE CARTANO

Je voudrais moi aussi insister sur cette question de formation. On savait bien, quand on a commencé à créer *ATLAS* et à tenir

des assises, qu'on rencontrerait, à un moment ou à un autre, ce problème-là, qui n'est pas complètement étranger à notre première préoccupation, notre première motivation. Dans notre désir de défendre la situation du traducteur, nous avons obtenu un certain nombre d'améliorations, que vous avez tous pu observer et que, j'espère, vous contribuerez à entretenir en continuant à ne pas "brader" votre travail à partir du moment où vous êtes conscients de son importance.

Quand on parle du problème de la formation, il ne faut pas seulement le prendre au niveau de la formation du traducteur, mais, je le vois moi-même, dans une politique linguistique plus générale d'un pays. Un pays qui veut avoir une politique de traduction doit s'en donner les moyens, et cela commence par une politique linguistique, jusque dans l'enseignement. Je suis frappée par le fait que l'exercice de traduction, dans l'enseignement, c'est toujours de la version ou du thème, et que sa fonction, ce n'est pas la traduction en tant que traduction au sens où nous l'entendons, mais la vérification d'un certain nombre de connaissances. Cela a comme effet qu'on travaille sans moyens de travail, c'est-à-dire sans dictionnaire. C'est un piège : on cherche à piéger des comportements fautifs. Et l'on évalue les traductions, les versions — cela va jusqu'à l'agrégation, autant que je m'en souviens — surtout négativement, en décomptant les contresens et les faux sens. Et puis, on module un peu : si c'est bien dit, on a un petit bonus ; si c'est mal dit, mais qu'il n'y a pas trop de fautes, on a un petit malus, comme avec les assurances. Je comprends, pour avoir été professeur de langues, comment c'est venu : longtemps, les langues vivantes ont été enseignées comme des langues mortes. Et puis on a voulu rendre cela vivant et l'on a dit : "Il ne faut plus passer par le français, il ne faut plus traduire, les professeurs ne doivent plus traduire." On voulait que la compréhension ne passe pas *par* la traduction, ce qui était une attitude juste, mais du coup on a complètement évacué le problème de la traduction en tant que telle, et je crois qu'il faut revenir là-dessus.

Je commence aussi à enseigner un peu la traduction littéraire dans la même université que Michel Gresset. Si certains d'entre nous "relèvent un peu les manches" et font des tentatives dans ce domaine, je suis frappée de voir que, même à ce niveau de l'université, cela pose problème. Ceux que j'ose appeler mes "collègues" — bien que je ne sois qu'une "pièce rapportée" — sont étonnés quand je dis que traduire seulement des textes très courts n'est pas complètement formateur, parce qu'un des grands écueils, une des grandes difficultés de la traduction, c'est aussi d'affronter des textes très longs et que le fameux "contrôle des connaissances" devrait susciter le doute aussi chez les étudiants, et par conséquent leur permettre d'apprendre à se servir

des dictionnaires, au lieu qu'on le leur interdise, comme on continue à le faire pour tous les contrôles et tous les travaux.

Il y a là une espèce de méfiance : on ne veut pas prendre en compte le travail qui est fait à l'extérieur, parce qu'on se dit : "Ils peuvent se faire aider." Mais il faut se faire aider ! Plus on prend de sources d'informations, plus on utilise de dictionnaires, plus on interroge ses amis, moins on risque de faire des erreurs.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais d'abord vous apprendre que, dans d'autres pays, le problème de la formation du traducteur de sciences humaines a été mis sous la loupe. En Allemagne, par exemple, il existe à Düsseldorf une faculté de traduction littéraire ; à Göttingen, il y a un centre de recherches de traduction littéraire ; à Lausanne, vient de se créer un centre de recherches de traductologie ; en Belgique, l'université de Bruxelles et celle de Mons se sont associées pour créer une maîtrise en traductologie ; l'université de Liège a aussi une maîtrise en traduction littéraire. Nous sommes en train de créer à Bruxelles également des séminaires de traduction littéraire.

Il m'a semblé que les grands points dans la formation d'un traducteur de sciences humaines sont les suivants : d'abord, ce qui devrait faire l'objet d'un corpus de cours structurés c'est la compréhension approfondie du texte de départ, qui implique une connaissance très grande, très fine et très nuancée de la langue d'origine ; donc, des cours de langue. Ensuite, l'analyse littéraire : il est impossible de traduire un texte sans passer par son analyse littéraire complète. Après ce premier stade de compréhension approfondie du texte, vient le grand problème de l'écriture. Un traducteur littéraire est quelqu'un qui doit savoir lui-même écrire, doit aimer écrire, doit avoir en lui une espèce de flux créateur, sans lequel, me semble-t-il, rien ne vient sous la plume. Or cela peut-il s'apprendre ? C'est un problème, et l'objet d'un autre débat, même s'il existe des techniques de traduction, des techniques de passage, qui peuvent également s'enseigner.

Une dernière remarque, qui rejoint ce que Françoise Cartano vient de dire, ou plutôt qui s'en écarte un peu. Je conviens du fait que, dans le secondaire, quand on fait de la traduction, ce n'est pas du tout au sens où nous, traducteurs littéraires, traduisons ; mais je crois qu'il faut maintenir ces exercices de traduction qui sont simplement des vérifications de vocabulaire, des vérifications grammaticales. Quand je dis à mes étudiants : "Interdiction d'employer le dictionnaire", je ne me place pas du tout dans l'optique de la traductrice littéraire qui enseigne la traduction ; c'est à ce moment-là un outil d'apprentissage d'une langue. Et à côté de cela, il y a des cours de traduction littéraire proprement dite.

ANDRÉ CHARPENTIER

Je voudrais revenir sur un point qui me touche en particulier. Je prends comme exemple, puisque c'est là-dessus que je travaille en grande partie, les termes d'économie, non pas en économie théorique, mais soit en histoire économique, soit dans des livres où il est simplement question d'économie. Dans l'économie, certains aspects sont franchement théoriques, ou même mathématiques, et relèveraient plutôt de la spécialisation, mais il y a d'autres ouvrages d'économie, notamment en histoire économique qui, à certains égards, sont presque littéraires, et où peut-être on ne rencontrerait pas forcément les mêmes problèmes et on n'utiliserait pas les mêmes méthodes que pour traduire Freud. Mais là où nous rejoignons un peu les discussions sur Freud, dans la mesure où elles portaient sur le vocabulaire, c'est que, dans le domaine de l'économie, certains des problèmes sont peut-être poussés au maximum, parce que l'évolution du vocabulaire va extrêmement vite, et se fait de façon souvent hasardeuse. Nous sommes envahis de notions nouvelles venues de la gestion, de l'économie théorique, etc., qui souvent se traduisent par des termes anglais mal avalés. Je prends un exemple : le *management*. Les premiers qui l'ont employé ont utilisé *management* comme une simple transcription de l'américain. On s'est dit : "Après tout, c'est un mot français qui ne serait pas si mal formé : *management*." A côté, la plupart des gens continuent à employer *managers*. Quelqu'un l'a dit aussi : quand un terme commence à s'imposer, soit du fait du traducteur, soit par l'usage ambiant, il a tendance à se figer. Et dans cette période d'évolution très rapide, le traducteur ne sait plus trop quelle position adopter. On pourrait multiplier les exemples. Je prendrai simplement celui du véritable franglais, qui n'arrive pas à passer en français : *marketing*. Je n'ai pas encore bien compris la différence entre le *marketing* et la *commercialisation*. Ce serait certainement en partie un détournement de sens que d'étendre *commercialisation* au sens de *marketing*, tel qu'on l'entend. Je vois proposer ici et là le mot *mercatique*, qui me semble frustrant — je ne sais pas pourquoi, c'est subjectif — et dont je n'ai pas encore très bien compris ce qu'il voulait dire non plus...

Je voulais insister sur le fait que, dans un domaine comme celui-là — et dans d'autres certainement —, on est devant une pâte fuyante et ondoyante, et on ne sait pas très bien quel rôle peut revenir au traducteur. Peut-il vraiment exercer une influence, alors que de nouveaux vocables apparaissent si vite ? Je me le demande.

JOSIE MÉLY

Je voudrais poser un certain nombre de problèmes plus terre à terre, à savoir, par exemple, notre juste rémunération, dont

nous avons l'occasion de parler souvent à l'ATLF. Je crois justement que, pour la traduction en sciences humaines, le problème est peut-être encore plus grave que pour la traduction littéraire, parce que tout ce qui est recherche en bibliothèque (qu'évoquait tout à l'heure Marc de Launay), recherche de citations, tout le travail qui devrait se faire, à mon avis, sous une forme interdisciplinaire (avec, par exemple, un sociologue de langue française qui connaisse un peu l'allemand, mais surtout le langage sociologique actuel), tout ce temps et cette mise à contribution d'autres personnes ne sont absolument pas pris en compte par les éditeurs. Marc de Launay nous a donné un point de vue que je dirais relativement optimiste, mais je dois dire que malheureusement ce n'est pas le cas partout, et que tout ce travail n'est vraiment pas rémunéré à sa juste valeur.

Lorsqu'on parle du manque de traducteurs en sciences humaines pour la langue allemande, j'avoue que, bien que je reçoive des propositions dans ce domaine, de plus en plus souvent je déclare forfait parce que je considère à la fois le tarif qui m'est proposé à la page et le temps passé pour parvenir à faire une traduction correcte. Et l'inadéquation est flagrante.

Il y a au surplus le problème des droits d'auteur, La distinction dont on a parlé entre traduction technique, traduction scientifique, traduction littéraire, traduction en sciences humaines, peut avoir des incidences. J'ai connu à deux reprises ce problème ; on vous dit : "C'est une traduction technique, on ne peut donc vous octroyer de droits d'auteur." Et puis il y a le phénomène des montages financiers : ce sont des fondations qui subventionnent l'édition, mais elles disent qu'elles n'ont pas le statut d'éditeur pour verser des droits. Avec l'Europe de 1992, un certain nombre de choses risquent de se passer aussi dans le monde de l'édition, les montages financiers vont être de plus en plus compliqués et il sera difficile pour nous de défendre nos droits acquis.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Je voudrais signaler plusieurs points à propos de la formation et donc, à terme, du statut social. D'abord, un certain nombre d'inepties dans le domaine qu'a évoqué Françoise Cartano. En France, c'est très souvent la nature des examens et des concours qui détermine d'en haut l'ensemble du système scolaire et finit par concerner des masses de gens. Plusieurs centaines de milliers d'enfants, chaque année, sans savoir ce qui leur arrive, sont passés dans un moule déterminé, à cause d'opérations assez pointues, tout en haut, qui à la limite ne les concernent pas, et du coup un grand nombre de choses sont ignorées. Par exemple, il y a un conflit chez les formateurs en langue vivante à propos du dictionnaire dans les épreuves de traduction, lorsqu'on définit les droits des candidats qui passent des concours dans les Grandes

Ecoles et à l'agrégation. A l'agrégation de Lettres modernes, les étudiants qui traduisent un texte ont droit à un dictionnaire monolingue. Aux agrégations de langues, ils n'ont pas droit à ce dictionnaire. Faites la soustraction, cela signifie qu'on va profiter de la circonstance pour vérifier leur aptitude à comprendre le texte, et les pénaliser de cette manière. J'ai constaté souvent, étant germaniste et enseignant moi-même à des candidats à l'agrégation d'allemand, qu'ils étaient moins bons en traduction que les candidats à l'agrégation de Lettres modernes, ce qui est un vrai problème. Et on aboutit à des choses absurdes liées à des rapports de forces. Il y a des langues pour lesquelles on autorise le dictionnaire dans les versions, comme le polonais — mais ce n'est pas le cas en russe, non plus que pour les langues de l'Europe des Six. Pour quelle raison ? Le fait que cette absurdité existe est l'indice de la totale liberté de l'irrationnel dans ce domaine, donc de l'absence de freins et de résistances. Nous pourrions souligner ces absurdités, en réglant au passage le problème des langues anciennes, et autoriser les dictionnaires pour les langues vivantes comme on le fait pour le latin et le grec.

Deuxième point, puisqu'on parle de la formation. Tout vient de ce qu'on contrôle le travail des enfants par petites quantités ; on leur découpe donc un petit texte, auquel on met une petite ou une grosse note. C'est cela le point de départ, et la notion de texte d'une certaine longueur est hors catégorie, hors normes. On ne peut pas demander à des enseignants de contrôler des travaux de trois ou quatre pages, par exemple ; quand il y a trente-cinq élèves, faites la multiplication, c'est clair. Il coulera encore beaucoup d'eau avant que ce problème soit réglé. Mais, dans l'enseignement supérieur, se sont mises en place toute une série de procédures de contrôle des connaissances, et en particulier au niveau du troisième cycle, où la notion de performances ponctuelles n'a plus cours. Il y a peut-être là un effort à tenter pour y faire exister la traduction qui n'a pas encore droit de cité. On pourrait introduire la traduction non seulement pour les linguistes, mais aussi pour les gens qui font de l'économie, des sciences, etc., compte tenu de la conjoncture de 1992, introduire dans la vérification des connaissances l'aptitude à traduire un texte dans la discipline où ils travaillent, avec à terme la reconnaissance ultérieure des traductions qu'ils ont effectuées quand ces gens sont candidats à des postes officiels. Ce qui implique, car tout se tient, un contrôle global, une mémorisation globale de la masse des traductions faites ici et là, en France, parce que sinon il risquerait d'y avoir un trafic, et on irait chercher à Marseille une traduction, qui n'est répertoriée nulle part, et qui servirait à s'offrir un diplôme à Lille ! Il faut tout prendre en compte, c'est cela une vraie politique, et ce serait une très bonne initiative

de demander à rencontrer les responsables de l'Education nationale sur cette question.

JANINE ALTOUNIAN

Je serai très brève. C'est une question concernant l'historicité des signifiants chez les auteurs. Pourriez-vous donner un exemple, puisque vous avez cité le cas de Marx ? Y a-t-il donc effectivement des poèmes de jeunesse ? Et pourriez-vous donner un exemple de mots qui circulent dans son oeuvre, ou sa vie — ou, si vous le préférez, chez un autre auteur ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Si vous le permettez, je vais en profiter pour régler d'abord son compte à la fameuse *Aufhebung* dont il a été question hier et qui est le totem, le tabou, le fétiche, depuis des années et des années ! Si Hegel, un jour de sa vie, et relativement tard dans sa production, a fait une note pour expliquer que ce terme a un double sens, c'est à cause du consensus général selon lequel ce terme n'a pas de double sens et est utilisé quatre-vingt-dix fois sur cent dans son sens négatif. *Aufheben*, cela veut dire supprimer, régler une question, liquider, apurer un conflit, faire disparaître quelque chose. Faire disparaître quelque chose dans une pensée historique, c'est toujours en même temps en conserver — comme les molécules de Benveniste — la trace ; ce qui aboutit un jour à dire : "On ne supprime jamais rien, on conserve toujours un peu." Mais, sur le fond, chez Hegel, *aufheben* a toujours, malgré cette précision, un sens négatif. Si Hegel voulait exprimer la "conservation", s'il y avait une "symétrie", comme on nous le raconte, il pourrait danser d'un pied sur l'autre, exprimer un jour la chose par son côté négatif, un jour par son côté positif ; or il ne le fait jamais, et pour cause.

FRANÇOISE WUILLMART

Je voudrais vous poser une question à propos de ce verbe, *aufheben*, parce que, tout en n'étant pas une spécialiste de Hegel, je traduis un penseur du matérialisme dialectique et je rencontre souvent ce verbe. Comme chez tous les auteurs, sans doute est-il très souvent utilisé dans un sens courant, c'est certain. Mais je suis étonnée que le mot dialectique n'ait pas été prononcé à propos de ce verbe parce que si, chez Hegel, c'est supprimer, oublier, c'est aussi conserver pour dépasser, à un palier supérieur, garder quelque chose, assimiler, transformer. Qu'en pensez-vous ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

C'est un problème d'un autre ordre, celui de l'interprétation de Hegel. Hegel, en gros, porte tous les crimes, d'une certaine manière, sur la conscience. Il a été un grand démolisseur, et il a

vécu cela de son vivant. On lui a dit : "Vous cassez tout, vous détruisez tout, vous démolissez tout, vous supprimez, vous êtes un révolutionnaire, vous coupez des têtes." Et cette chanson-là, on l'a rechantée il n'y a pas tellement longtemps, et on continue de l'entendre chanter à propos de Hegel. Le problème, il l'a vécu de son vivant, et cela s'est cristallisé autour de *aufheben*, on le voit. Il y a toute une série de concepts autour de *aufheben*, qui font partie du même opéra et qui consistent à savoir : "Qu'est-ce que tu démolis ? Qu'est-ce que tu conserves ?" *Aufheben* est devenu un champ de bataille. Dans ce champ de bataille, il y a des gens qui ont continué à privilégier de manière radicale la dimension "guillotine" de la *Aufhebung*. D'autres ont dit : "Oui, mais ce n'est pas si évident que cela, Hegel est conservateur, il a été à l'université de Berlin, il y a chez lui une dimension conservatrice. Et tout cela est venu s'installer dans la question de la traduction de la *Aufhebung*. Et puis, il y a les astucieux qui jouent avec les deux sens, tantôt l'un, tantôt l'autre, et lui-même. Chez Hegel, c'est donc un cas d'espèce qui dure, mais je ne pense pas du tout que, s'agissant de Freud, il y ait les mêmes problèmes de terminologie. Parce que *aufheben* est un terme où l'incidence politique, l'enjeu politique, est très forte, et dure encore au point que cela perturbe le travail des traducteurs. Avec Freud, c'est tout différent.

Pour en revenir à Marx, c'est le brave Engels, croyant bien faire, qui rééditait les oeuvres du jeune Marx, en disant : "Attention, les termes ont changé de sens entre-temps, il faut donc modifier le texte." Il prend un texte de jeunesse et fait donc une opération assez douteuse ; mais comme c'était le seul texte de Marx de cette longueur — trente pages — sur la question, qu'on pouvait distribuer aux travailleurs, et qu'il y avait une urgence politique, il reprend *Travail, prix, profit ou la question salariale*, qui était un texte de jeunesse, en y injectant des concepts qui datent des années 1880. Evidemment, cela donne un monstre. En même temps, du point de vue de l'efficacité — c'est une chose qu'il faut dire aussi —, il y a un fétichisme de la révélation et on attend toujours la petite phrase où brusquement tout va être bouleversé. En général, un texte même mal traduit, c'est mieux que rien, car il filtre toujours énormément de choses. Donc il peut avoir une efficacité. Mais ensuite, quand on essaie de le comprendre du point de vue théorique, on s'arrache les cheveux, parce que le texte date de deux époques différentes et que le hiatus est sensible.

JANINE ALTOUNIAN

Dans ce texte de Marx, employait-il effectivement les mêmes termes que ceux qu'il a utilisés plus tard ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Le problème avec Marx, c'est qu'à certaines époques de sa vie il a désigné les mêmes choses par des termes différents. A un moment, il s'est dit : "Je fais une opération de dénomination." Si vous ouvrez l'*Encyclopaedia Britannica*, et que vous regardiez à *surplus-value* en anglais, vous allez trouver : "terme construit par Marx pour désigner", etc. Donc, à un moment de sa vie, qu'on peut dater, en 1858 ou en 1863, dans un manuscrit, il crée ce qu'on a traduit, de manière fautive en français, par *plus-value*, et c'est sous cette catégorie nouvelle qu'il dit qu'il faut penser le mécanisme de l'exploitation. Et il dit, dans le même temps — tout s'éclaire pour lui : Tous les termes dans lesquels on pensait la chose antérieurement : profit, gain, etc., servent à cacher la réalité. Donc, il y a un renoncement et une dénonciation des termes antérieurs. Mais lui, parmi les termes antérieurs, avant de disposer de cet appareil conceptuel qui est apparu à un moment de son travail, il a lui aussi utilisé des termes dans une mauvaise formulation. Dans son cas, c'est assez simple parce qu'on sait quand cela change. Puisque c'est un terme qu'il crée, c'est assez facile. Pour Marx, il n'y a donc que trois ou quatre opérations à faire, mais il est vrai qu'elles ont eu des effets énormes, en particulier le fait d'avoir traduit en français *Mebrwert* par *plus-value* — à rebours de ce que font toutes les autres langues, c'est-à-dire de conserver le paradigme de l'augmentation et le paradigme de la valeur, par rapport à surproduit, surtravail, etc. — a peut-être influencé le mouvement ouvrier français.

JACQUELINE CARNAUD

J'aimerais soulever un problème qui n'a pas été mentionné jusqu'à présent, que je rencontre à partir de mon expérience de traductrice de sciences humaines, non pas des grands auteurs consacrés de la pensée occidentale, mais, dans la majorité des cas, d'universitaires, de professeurs d'université. Le problème que je rencontre n'est pas un problème de terminologie, le problème est celui de la stratégie discursive, c'est-à-dire la façon dont on présente le raisonnement, ou une démonstration. Il se trouve que l'anglais procède assez différemment du français. L'anglais aime à poser le résultat de la démonstration dès la première phrase, et ensuite progresse par une accumulation de preuves ou d'arguments vers cette conclusion. Le français procède exactement à l'inverse. On aime accumuler, de façon analytique, et très articulée, des arguments, pour faire apparaître dans toute sa splendeur une conclusion à laquelle on est parvenu, et cela demande, je pense, tout un travail de recherche de mots et d'articulations pour faire entendre au lecteur français simplement qu'il s'agit d'une démonstration, parce que, tel que c'est présenté en anglais, ce n'est pas du tout apparent. Le lecteur peut avoir le

sentiment, quand on le présente directement comme cela, de façon très littérale dans le cheminement, que ce n'est qu'une suite de répétitions, dites autrement, alors qu'il s'agit néanmoins, dans l'esprit du lecteur anglais, d'une véritable démonstration. C'est un problème, que je n'ai pas toujours résolu, que je résous chaque fois au cas par cas, mais sur lequel je n'ai aucune théorie.

FRANÇOISE CARTANO

Je suis contente que Jacqueline Carnaud soulève ce problème parce que l'on a beaucoup parlé du domaine allemand et il est vrai que le domaine de langue anglaise pose des problèmes complètement différents. La stratégie de la persuasion est fort différente en anglais et en français. Cela n'apparaît pas toujours à la lecture quand on lit un texte original. Cela nous saute aux yeux quand on traduit. Les Anglo-Saxons procèdent par boucles : on croise régulièrement la conclusion, qui a de toute façon, gentiment et pragmatiquement, été annoncée au départ.

Après ce petit détour par les Anglo-Saxons, je voudrais revenir sur la nécessité d'une conception globale de toutes ces questions, que j'ai déjà eu l'occasion de répercuter auprès des représentants du Conseil européen. Car nous avons besoin d'interlocuteurs, et nos interlocuteurs, ce sont d'abord les pouvoirs publics, l'Education nationale au niveau de la formation certes, mais aussi le ministère de la Culture, le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Francophonie — parce que nous ne sommes pas seulement importateurs de cultures étrangères, mais aussi exportateurs de langue française. Il faut comprendre que les traducteurs sont les grands défenseurs de la langue française, que non seulement la langue française existe si elle est exportée, mais aussi que, si la France traduit de grands auteurs étrangers, de cette façon, à l'étranger, on ne lira pas que les traductions anglaises, allemandes, italiennes, mais aussi les traductions françaises. Quant aux aides à la traduction, il me semble qu'elles devraient soutenir un peu plus les traducteurs qui propagent la langue française, et pas seulement les entrepreneurs culturels que sont les éditeurs. Aider l'entreprise culturelle des éditeurs, c'est important mais ce n'est pas suffisant parce que cela ne donne pas toutes les garanties nécessaires sur la qualité de la traduction. Il me semble que tout ce qui est réflexion sur le métier de traducteur, constitution d'une histoire de la traduction, aide des pouvoirs publics à la traduction et politique linguistique d'un pays, tout cela est indissolublement lié.

TENDANCES DU ROMAN PORTUGAIS CONTEMPORAIN

JEAN GATTEGNO

Mesdames, messieurs, chers amis écrivains, chers amis traducteurs, c'est un honneur que d'être invité à ouvrir un débat aux Assises de la Traduction autre que la séance inaugurale au côté de Jean-Pierre Camoin. J'y suis très sensible et en même temps je me dis que ce n'est que justice puisque nous avons eu la chance qu'un nombre important d'écrivains portugais aient accepté notre invitation à venir en France quelques jours et à passer avec vous cet après-midi, et de se prêter à ce jeu sous la conduite expérimentée de Pierre Légglise-Costa. Entre cette manifestation, maintenant bien installée puisqu'elle est dans sa cinquième incarnation, et une autre manifestation qui n'en est qu'à sa troisième année, les "Belles Etrangères", se matérialisant ici cette année par la venue d'écrivains portugais invités à rencontrer les traducteurs rassemblés à Arles, il y a une convergence qui me paraît prouver l'importance que revêtent les Assises de la Traduction littéraire ; il est normal d'y associer des écrivains étrangers venus en France pour dialoguer avec leurs traducteurs, leurs lecteurs et leurs confrères écrivains. C'est un succès incontestable des Assises.

Je voudrais redire pour nos amis portugais qui n'étaient pas présents mardi à la Sorbonne, à quel point plusieurs d'entre nous, Véronique Chatenet-Dolto, Françoise Chaudenson et moi, et bien entendu Pierre Légglise-Costa, nous avons été secoués, émus, par la première rencontre publique de nos amis portugais avec une véritable masse de lecteurs, réels ou potentiels ; cet après-midi restera dans notre souvenir comme quelque chose d'inouï, que moi qui ai vu depuis 1987 sept manifestations des "Belles Etrangères" je n'avais jamais rencontré jusqu'à présent ; peut-être nos amis portugais l'ont-ils aussi éprouvé, c'était sensible à la façon dont eux-mêmes ont parlé et ont été écoutés — ainsi que Mario Soarès et Jack Lang — par les trois mille jeunes environ qui étaient dans la salle. Non seulement l'émotion était présente, mais la connaissance d'une littérature se faisait jour et, même sans être très au courant de la littérature portugaise contemporaine, on sentait la présence de véritables tempéraments d'auteurs.

La rencontre d'aujourd'hui ne se place pas exactement sur le même terrain. Nous sommes ici un public critique qui a l'habitude

de lire des textes, de les analyser et de les traduire. Pour les jeunes, ou les moins jeunes, qui étaient dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne mardi, la lecture est d'abord une activité de plaisir et, voyant en face d'eux des écrivains leur parler d'eux-mêmes, ils n'adoptaient pas un point de vue exclusivement intellectuel : ils s'abstenaient de chercher lequel des auteurs écrivait en périodes proustiennes et lequel en phrases voltairiennes. Nous ne pouvons pas espérer retrouver ici la même spontanéité, voire la même intensité. Mais vous avez la chance de rencontrer des auteurs hors du commun, c'est cela l'important, des gens qui sont vos frères ou vos sœurs, puisque, comme pour vous, l'écriture est pour eux la matière première de leur vie ; certains d'entre eux sont aussi par profession journalistes, essayistes, et capables de tenir un discours objectif sur ce qui se passe dans leur pays.

Pierre Léglièse-Costa jouera le rôle de modérateur. Merci encore à nos amis portugais d'être aujourd'hui en Arles.

PIERRE LÉGLIÈSE-COSTA

J'ai donc le redoutable honneur de présider cette séance, je dis "redoutable" à double titre. Quand Jacques Thiériot m'a invité et que nous avons organisé cette journée ensemble, j'avais pensé à un débat de type plus traditionnel. Depuis la semaine que nous avons vécue à Paris, et avant la semaine que nous allons vivre dans les autres villes de France, il me semble qu'il doit se dérouler de manière un peu différente.

Jean Gattegno a évoqué chaleureusement la rencontre à la Sorbonne qui restera certainement une borne sur le chemin que nous parcourons tous ensemble, depuis quelques années, pour faire connaître la littérature portugaise aux Français. Ce qui s'est passé non seulement à la Sorbonne, mais dans les rencontres avec des écrivains français, diverses catégories de journalistes et divers types de publics, et également dans les rencontres de couloir, a marqué sensiblement les auteurs portugais : ils ne repartiront pas de France exactement tels qu'ils y sont venus...

La plus grande réussite à mon sens vient de ce que, lors des grandes cérémonies publiques qui auraient pu être uniquement solennelles, quelque chose s'est détaché, une sorte de ton général de la littérature portugaise, indéfinissable. Eduardo Lourenço, qui est peut-être le penseur qui a le mieux exprimé d'une façon globale la littérature portugaise contemporaine, disait au Centre national des Lettres jeudi dernier que, dans l'apparente incohérence des genres, il y avait une cohérence de ton que l'on avait oubliée au Portugal même et que l'ensemble des écrivains ont retrouvée en se solidarisant devant le public français.

Quelque chose est passé également entre eux, les écrivains portugais qui croyaient se connaître et qui tout à coup se sont

découverts un peu différemment dans le cadre étranger, et nous, qui bataillons pour eux, pour les offrir au public français, nous traducteurs mais aussi agents de la promotion de cette littérature en France. Le dernier mot revient à Agustina Bessa Luis qui me disait aujourd'hui : "Je vais toujours là où l'on m'invite parce que de toute façon j'en sors enrichie." Je crois que nous sommes tous enrichis de ces rencontres depuis une semaine.

J'ai autour de moi quelques-uns des écrivains les plus représentatifs de plusieurs tendances du roman portugais. Je leur ai demandé non pas de se présenter, mais de parler de leur propre production littéraire et d'en faire le bilan. Avant de donner la parole à Agustina Bessa Luis, je tiens à dire deux choses. Quand j'ai commencé à lire des romans contemporains portugais vers la fin des années cinquante, ils reflétaient un néo-réalisme en place depuis les années quarante qui était le grand moteur de la littérature portugaise, un néo-réalisme sévère, sérieux et omniprésent à l'époque. J'avais dix-sept ou dix-huit ans quand j'ai lu *La Sibylle*, et il est probable que je n'ai pas tout compris, mais j'ai reçu un choc incroyable. J'ai compris pour la première fois que l'on pouvait regarder le monde — en particulier le monde du Nord du Portugal — d'une autre façon, et que cela justifiait certaines perceptions que l'on pouvait avoir de ce monde du Nord, qui était pour moi un monde différent de celui du Sud dans lequel j'habitais. La femme en particulier ne se présentait plus de la façon manichéenne traditionnelle ; elle apparaissait avant tout comme un être qui détient un énorme pouvoir secret. C'était une grande découverte, et qui n'était pas objective, mais liée à la magie de l'écriture. Depuis, je suis devenu un de ces "fans", un de ces "groupies" de l'écriture d'Agustina Bessa Luis. Elle écrit avec une grande régularité — certaines de ses oeuvres sont plus intenses que d'autres — et on reste très attaché à cette écriture qui est unique et qui, au coeur du Portugal, est un lieu de l'écriture serrée. Elle me disait l'autre jour qu'un livre d'aphorismes d'elle va sortir prochainement, un livre que quelqu'un a composé en extrayant de son oeuvre quelque deux mille cinq cents aphorismes. Ce fut un travail difficile, parce qu'il me semble que toute son écriture est un aphorisme, au meilleur sens du terme, c'est-à-dire que l'on peut prendre et reprendre à l'infini ses phrases, que l'on serait tenté de mettre en exergue à d'autres oeuvres.

AGUSTINA BESSA LUIS

Je dois dire d'abord que visiter Arles, c'est pour nous, les Portugais, une aventure heureuse, étant donné que le pays provençal est un peu le noyau de notre langue poétique. Revoir Arles est un privilège. Je crois que les esprits du lieu m'ont attirée et je dois les en remercier.

Parler de mon oeuvre est très difficile. Je suis ici comme un écrivain traduit et édité à Arles. Il y a peut-être un petit nombre

de lecteurs qui la connaissent, je ne sais pas s'ils sont présents, ce qui ne me facilite pas la tâche. *La Sibylle*, par exemple, est un livre qui a paru il y a six ans en France. Il évoque des habitudes paysannes maintenant disparues. On l'a comparé à un livre qui s'appelle *L'Arbre aux sabots*, qui, lui aussi, observe tendrement un monde rural disparu avec toute sa complexité. Et *La Sibylle* aujourd'hui dans mon pays est une espèce de classique, justement parce qu'il a déjà un côté historique. Quant à *Fanny Owen*, dont l'édition française est partie d'ici pour toute la France, c'est une recherche dans le tréfonds de l'âme humaine, toujours romantique, la recherche d'un nouveau langage pour exprimer ce côté angoissant, un peu obscurci par notre vie quotidienne d'aujourd'hui, mais justement plus poignant et plus intéressant parce qu'il est voilé.

Quand on écrit, on veut être aimé. Quand on est traduit, on veut aussi être aimé, on cherche à naître une autre fois dans un autre pays. C'est ce que je ressens vivement. Et quand je viens ici devant un public qui me regarde, peut-être un peu étonné de me voir ici, je dois dire précisément ceci : je viens ici pour naître devant vous et pour me faire reconnaître par vous.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Cette naissance est déjà amorcée depuis quelques années et aussi en dehors de la littérature dans la mesure où la France a tout à coup été surprise par le cinéma de Manuel de Oliveira, par sa mise en scène d'un film tiré de la *Fanny Owen* d'Agustina Bessa Luis et qui, en France, est intitulé *Francisca*. Je me souviens d'un article étonné de *Libération* et d'un article dithyrambique des *Cahiers du cinéma* qui découvriraient un cinéaste unique — que l'on aimait ou que l'on n'aimait pas, peu importe : il est actuellement à Paris, et la semaine prochaine un hommage sera rendu à son oeuvre et, par voie de conséquence, à la littérature portugaise puisqu'une grande partie de cette oeuvre est tirée des classiques de la littérature portugaise.

Je disais que dans les années cinquante le creuset du néo-réalisme était fondamental au Portugal, et que l'écriture se plaçait d'abord, en tout cas publiquement, dans l'ambiance de ce néo-réalisme qui traînait un peu vers sa fin. Un homme, à ce moment-là, s'est détaché d'une façon remarquable et a envisagé une nouvelle écriture : c'est Vergilio Ferreira. A nous, Français, cette écriture dit peut-être quelque chose dans la mesure où il a regardé vers l'existentialisme, vers la nouvelle écriture du début des années cinquante, et peu à peu s'est créé un univers qui n'appartient qu'à lui. Sa création a emprunté deux grands chemins : une oeuvre de romancier, de créateur de fiction, où il met toute son individualité et même tout son lyrisme, et une oeuvre qui est un journal intitulé *Compte courant*, qui a déjà cinq

volumes et qui est une espèce de notation quotidienne au fil du temps.

VERGILIO FERREIRA

Mesdames, messieurs, il faut d'abord dire que de tous les écrivains qui sont ici devant vous, je suis le plus vieux ou du moins le plus ancien, car ce n'est pas la même chose, c'est-à-dire que j'ai déjà un parcours d'écrivain très long. Il n'est pas très facile d'en parler et peut-être l'auteur est le moins qualifié pour parler de soi-même. Ce sont les autres qui nous apprennent ce que nous sommes. Bien sûr, on revient sur ses pas, on revient sur ses oeuvres, et nous finissons par avoir une opinion sur nous-même. Dès la naissance on rencontre des problèmes métaphysiques, la vie va son train, et nous réagissons d'après ces problèmes.

Quand je me suis éveillé à la littérature, ce que j'ai trouvé, c'est une littérature engagée dans la question sociale. J'ai déjà eu l'occasion de dire que c'est là une erreur. En effet, nous sommes engagés, tout homme est engagé, mais il ne faut pas *s'engager*. C'est-à-dire que l'engagement, cela va de soi, ce n'est pas une détermination de notre volonté. Nous croyions alors à l'efficacité de la littérature en ce qui concerne les problèmes sociaux et politiques. Maintenant je n'y crois plus. Je crois non pas en l'efficacité, mais en l'effcience, ce qui est fort différent. L'effcience, c'est une efficacité à long terme. Mais surtout je pense que la vie d'un homme ne se limite pas aux questions immédiates : l'obligation de manger, de se vêtir, etc., qui provient de ce que nous avons en commun avec les animaux ; c'est quand se terminent ces questions immédiates, ces questions d'urgence, que commencent les questions importantes, c'est-à-dire les questions d'homme, les questions de l'homme. J'ai découvert que cela était bien plus important et j'ai élargi mon action littéraire.

D'abord j'ai fait une découverte — elle est d'ailleurs un peu difficile à exprimer : la découverte de soi-même, la découverte de notre moi. J'ai écrit là-dessus un roman qui va paraître en France et qui s'appelle justement *Apparition*. Par la suite, j'ai pensé à des lieux qui sont certains "moi" objectivés. Et après, j'ai pensé à trouver une place à Rome dans un monde sans valeurs et sans Dieu. Et j'ai écrit un livre qui d'ailleurs a été publié en France il y a plus de vingt ans, qui s'appelait *Alegria Breve*, c'est-à-dire *La Joie brève*. C'est la joie de la vie humaine qui, pour moi, à ce moment comme aujourd'hui, est la plus haute valeur de l'existence.

Récemment j'ai publié un autre livre qui s'intitule *Pour toujours*. C'est une réflexion à propos du langage humain. On a toujours pensé et médité sur les problèmes du langage depuis Platon. Vous vous souvenez des *Dialogues de la vieillesse*. Cette méditation sur le langage a accompagné l'homme à toutes les

époques, mais c'est surtout aujourd'hui que l'on médite très profondément sur le langage. Je crois que le fondateur de la linguistique moderne, Saussure, est presque aussi connu que Picasso — ce qui est sans doute exagéré, mais c'est ainsi. Et la signification de cette méditation est, je crois, la suivante : nous pensons aujourd'hui aussi profondément, aussi largement au langage parce que l'homme n'a rien à vivre. Quand nous parlons, nous faisons des gestes. Personne ne connaît ces gestes qui accompagnent la parole sauf si une machine les enregistre. Or les mots sont des gestes que nous faisons. Nous sommes occupés aux mots, nous sommes occupés à ce que l'on dit par l'intermédiaire des mots, mais justement parce que aujourd'hui on n'a rien à dire, alors on médite sur le langage. Eh bien, mon livre a pour thème la réflexion sur le langage, et parallèlement il y a une histoire d'amour, et c'est ce qui m'émeut le plus. Cette histoire d'amour a, disons, un pivot autour duquel tournent les deux questions, c'est-à-dire l'histoire de l'amour et la réflexion sur le langage, quand l'orateur dit à sa femme : "Je t'aime."

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Pour en revenir à la fin du néo-réalisme des années quarante-cinquante il y a quelqu'un d'autre qui s'en est également détaché pour prendre, lui aussi, une voie très différente. Ma découverte et celle de la plupart des Portugais est venue au moment où cet écrivain a soudain bouleversé son langage, son écriture : lorsqu'a paru le livre *Memorial di Covento* de José Saramago, publié plus tard en France sous le titre *Le Dieu manchot*, je l'ai lu et beaucoup d'entre nous l'ont lu comme une réelle nouveauté, une structure littéraire qui reprenait certaines données de l'histoire du Portugal, en l'occurrence le XVIII^e siècle, la construction du grand couvent-palais-basilique de Mafra, au nord de Lisbonne, et à la fois repensait le langage à travers la propre historicité dont il parlait, tout en montrant sa modernité par quelque distance et par quelques références, et aussi par une certaine joie — ou une certaine ironie, ce qui n'est pas la même chose. Je me souviens très bien d'être revenu du Portugal avec ce livre, et je pensais que c'était la première fois que cet écrivain touchait un des aspects de ce qu'on a l'habitude d'appeler le génie d'un peuple. Je l'ai proposé à un éditeur qui l'a publié, et ce livre a toutes chances de faire un long chemin en France, au fur et à mesure que les Français saisiront mieux un certain nombre de données du Portugal.

JOSÉ SARAMAGO

S'il y a des tendances dans le roman portugais, je me demande à laquelle j'appartiens, probablement à celle qui voudrait arriver à une expression sur l'histoire, la culture, l'identité portugaises, car

ce dessein est devenu presque mon unique objet. Si je me demande : suis-je un romancier ? — après m'être vu longtemps comme tel —, je commence à avoir des doutes, car je me sens tout à fait incapable maintenant d'écrire un roman uniquement pour écrire un roman. Je vais vous donner un exemple : si j'avais écrit un jour *Tarzan, l'homme-singe*, il y aurait eu là une idée force : prendre un homme qui est un singe ou un singe qui est un homme. Mais je serais tout à fait incapable d'écrire *La Fiancée de Tarzan*, *Le Fils de Tarzan*, *Le Retour de Tarzan*, etc. Je crois finalement que je n'invente rien, et c'est très dommage parce qu'un romancier, c'est un amateur et un créateur de situations, un imaginaire. Je n'invente rien et j'essaie de mettre au clair ce qui est là devant nos yeux, ce qui n'est pas toujours facile. Quand je dis que j'essaie de "mettre au clair", je pense à ma culture, à la culture de mon pays, du peuple auquel j'appartiens, à mon histoire, parce que j'ai l'idée que l'histoire, c'est une longue, très longue suite d'erreurs, de faussetés, de mensonges, avec parfois quelques vérités fondamentales. Et quand je pense à mon histoire, j'ai beaucoup de difficultés à résister à une espèce de mouvement dans lequel, si j'arrivais à faire tout ce que je veux, je risquerais de basculer complètement.

De là à dire que j'ai été romancier, pour devenir un romancier historique, au Portugal il n'y a qu'un pas. Les gens disent : s'il a écrit un roman sur le XVIII^e siècle, c'est un romancier historique. Ce que je ne pense pas. De toute façon, je crains beaucoup ce que diront les gens quand je publierai, en avril 1989, un autre roman. Il s'intitule *Histoire du siège de Lisbonne*. Je ne parlerai pas ici du *Dieu manchot* ni de *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, qui sont déjà en librairie. J'évoquerai ce livre qui va paraître justement parce que c'est une illustration très précise de mon point de vue sur l'histoire, sur la culture et sur cette chose hors de ma portée qui est d'écrire un roman. C'est vrai que je l'appellerai "roman" mais c'est également vrai que, pour l'écrire, ce qui m'a surtout intéressé, c'est de réfléchir sur la vérité et sur le mensonge, sur ce qui est apparent et ce qui est peut-être réel. Et surtout : qu'est-ce que nous sommes, nous, hommes d'une longue histoire, d'une culture si riche pour un si petit pays ? Qu'est-ce que j'ai à dire à mes contemporains et, si je peux me permettre cette vanité, à ceux qui viendront après moi ?

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Et voici à présent, avec Almeida Faria, une autre forme d'insertion dans l'histoire du Portugal, mais très différente. J'aimerais bien qu'il nous en dise lui-même un mot ; en effet, plusieurs personnes m'ont questionné sur cette insertion dans l'histoire contemporaine, et non pas dans le passé. Cet écrivain, lorsqu'il était très jeune — il avait à peine vingt ans —, a jeté un véritable

pavé dans la mare en écrivant un roman très nouveau pour le Portugal à une période où celui-ci traversait diverses crises, autour de 1962: le Portugal commençait la guerre coloniale en Angola, rejetait d'une façon plus évidente la pression du régime. Les grandes grèves étudiantes, pour la première fois, allaient éclater à Lisbonne. Et ce jeune homme publiait *la Rumeur blanche*, qui n'est toujours pas traduit en français.

ALMEIDA FARIA

C'est vrai que j'ai commencé à publier très tôt, j'avais dix-neuf ans, c'était pendant la grève des étudiants : notre "mai 68" a commencé à Lisbonne en 1962. La période était très agitée et très passionnante. J'ai publié ce livre plutôt comme une participation à l'agitation qu'est la littérature, et je ne m'habitue pas tout à fait à l'idée d'être un écrivain. Même aujourd'hui, je me sens toujours comme quelqu'un qui cherche son chemin, et j'aime beaucoup le titre d'un livre du poète français Joê Bousquet, *Traduit du silence*. J'aimerais être un traducteur du silence.

Je suis content d'être parmi vous, les traducteurs, car je trouve que ce que j'essaie de faire, c'est traduire les idées, les rêves, les désirs, les plaisirs, les passions dans un langage le plus simple possible, le moins littéraire possible. Je ne suis pas toujours arrivé à cela, bien sûr, mais c'est cette recherche qui me passionne.

J'admire beaucoup le XVIII^e siècle français, à cause de la clarté de sa prose. Cette clarté est très difficile à obtenir. Je ne suis pas complètement platonicien, mais je trouve que cette métaphore de Platon selon laquelle les choses ne sont que des reflets, de pâles reflets des idées, appartient aussi un peu à la littérature. Ce que j'écris n'est vraiment qu'un pâle reflet de ce que j'essaie d'écrire. Par contre, si j'admire beaucoup le XVIII^e siècle du marquis de Sade à Diderot, je ne suis pas du tout d'accord avec le bon mot de Voltaire selon lequel les traductions sont comme les femmes : "Les fidèles ne sont pas belles, les belles ne sont pas fidèles !" car je trouve que les traductions — même celles que j'essaie de faire en tant qu'écrivain ou en tant que "traducteur du silence" —, sont d'autant plus belles qu'elles sont aussi fidèles que possible : la fidélité à l'idée, à la vérité, à l'honnêteté, dans ce sens esthétique et artistique, est peut-être la seule possibilité d'être efficace, d'être un écrivain qui réussit dans son projet.

J'aimerais discuter de cela avec vous, de la recherche de la parole que vous connaissez bien en tant que traducteurs, plutôt que de parler de moi-même. J'ai beaucoup de doutes sur ce que j'ai fait jusqu'à présent. Je pense que j'ai commencé à écrire justement parce que je ne savais pas très bien parler, sinon je serais député ou politicien... Il y a un paradoxe dans le fait que je doive aujourd'hui parler alors que j'ai choisi l'écriture !

PIERRE LÉGLISE-COSTA

En tant que traducteur, j'ai été confronté d'abord au problème de la parole poétique, de la forme poétique, et je trouve que la recherche de la parole ou de la vérité dans la parole est presque moins grave que la recherche d'un rythme, d'un chant intérieur. J'en viens ainsi à quelqu'un que j'ai d'abord admiré comme poète, que j'ai d'abord lu comme un poète, et dont j'ai d'abord cru qu'il n'était pas autre chose qu'un poète, jusqu'au jour où j'ai compris que c'était aussi un homme public et qui aimait la musique, quelque chose qu'au-delà de la conversation nous pouvions admirer tous les deux ensemble.

Le roman de Vasco Graça Moura qui vient de paraître en France — j'ai bien dit son roman et non son poème — se réfère par son titre à une des oeuvres musicales les plus connues et les plus étonnantes de la musique contemporaine, les quatre derniers *Lieder* de Richard Strauss.

VASCO GRAÇA MOURA

José Saramago aurait peut-être aimé écrire un *Homme singe*, mais moi, j'aurais aimé être Tarzan, c'est-à-dire sauter de branche en branche, de liane en liane, pour former un réseau de plus en plus serré, une sorte de tissu culturel dans lequel mon oeuvre s'insérerait. En effet, j'ai toujours essayé, d'abord comme poète, ensuite comme essayiste, de trouver une sorte de solidarité entre mon travail et d'autres domaines de la culture et de la vie.

Je vous épargnerai la description des premières phases de mon oeuvre, mais je vous dirai que, récemment, ces trois ou quatre dernières années, j'ai remarqué que ma poésie tendait de plus en plus à devenir de la prose, à être de la prose, en la refusant en même temps, comme dirait Montaigne, et qu'elle commençait à être envahie par des contenus narratifs. J'ai pris comme une sorte de devise ce mot qu'ironiquement un poète portugais de la fin du XVI^e siècle appliquait à un autre poète qui l'avait précédé, Sáde Miranda, qui avait introduit les formes italiennes au Portugal. Il disait de lui : "Poète jusqu'au nombril, prosateur au-dessous." C'est exactement ce que j'ai retrouvé et que je retrouve encore dans la poésie que j'écris. Alors, je me suis mis à faire de la fiction tout en me disant que la seule chose qui pourrait m'intéresser serait d'écrire des histoires suffisamment bien racontées pour que j'aie envie de les relire moi-même, toujours avec des clins d'oeil aux grands maîtres portugais du XIX^e siècle — une des autres branches sur lesquelles j'aurais aimé sauter... C'est ainsi que j'ai écrit ce premier roman — je viens d'en écrire un deuxième —, *Quatre Derniers Chants d'amour* (ou, en portugais, *Quatre Derniers Lieder*). Il s'agit d'une histoire d'amour, de mort, de mémoire et de musique. Une histoire d'amour parce que c'est celle d'un homme et d'une femme qui ont raté leur

grand amour mais qui ébauchent d'autres relations plutôt ambiguës avec d'autres partenaires. Une histoire de mort parce que l'un des deux hommes meurt à la fin, et aussi parce qu'il y a des indices qui peuvent paraître très anodins, mais qui peuvent aussi être lus comme les signes d'une présence plutôt inquiétante du mal. Une histoire de mémoire parce qu'il y a des parcours que font les personnages à travers leur histoire, mais aussi à travers l'histoire des membres de leur famille qui les ont précédés. Enfin, une histoire de musique, la musique fonctionnant comme une sorte de cinquième personnage principal mais aussi comme un axe sémantique très spécial, un élément qui permet de créer des atmosphères et d'articuler les chapitres de l'ouvrage, et enfin comme une sorte de métaphore de tous les autres domaines de la création artistique. Parmi les quatre personnages principaux, il y a une chanteuse qui doit interpréter les quatre derniers lieder de Strauss, qui sont la clé de voûte de la musique occidentale ; entre les deux personnages masculins, il y a une différence que je pourrai décrire sommairement comme étant celle qui sépare les années d'apprentissage de l'un, Léria, des années d'errance ou de vagabondage de l'autre, Fandéria.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Je reprends la liane pour donner enfin la parole à une femme qui — même si secrètement elle pourrait écrire de la poésie — écrit surtout des romans, dont le premier, *Le Jour des prodiges*, qui n'a pas encore paru en France, a provoqué une certaine sensation au Portugal, dans cette période post-1974 où tout semblait possible, où tout semblait — je dis bien : semblait — incohérent et ouvertes toutes les voies. Je pourrais peut-être demander à Lidia Jorge, tout simplement, ce qu'elle ferait si elle était Jane, la femme de Tarzan !

LIDIA JORGE

Non, je ne serai jamais Jane, la femme de Tarzan, mais j'aimerais écrire sur Jane, et je commencerais exactement là où Saramago s'arrête. Jane, Chita et Tarzan arriveraient peut-être sur un radeau, à Lisbonne, peut-être en cachette, et mon peuple, les habitants de Lisbonne, les attraperait pendant la nuit, verrait qu'ils sont plus vrais et plus réels qu'eux-mêmes et les tuerait. J'aime ce genre d'histoires.

Pour commencer, je dirai que lorsqu'on me demande : "Parle de toi", en général j'ai envie non pas de parler de moi, mais d'un groupe d'écrivains. Ce n'est pas par esprit de coopération, c'est parce que je me sens comme quelqu'un qui écrit à côté des autres, et je pense que, quoiqu'on n'ait pas encore trouvé un nom pour baptiser ma génération, nous avons une façon de voir les choses et d'écrire qui nous définit par rapport aux écrivains

un peu plus âgés qui sont ici. D'ailleurs, les écrivains plus jeunes n'avouent jamais leurs liens avec les générations passées. Je pense que cela a une explication : si on prolonge les recherches sur la façon de raconter et la façon de travailler la parole qu'ont eues les générations immédiatement antérieures, on ressent un certain trouble, qui est un trouble de violence. Notre écriture est une écriture de violence, une écriture d'indignation.

Si l'on pense à Maria Velho da Costa, à Roberto Cila et à quelques autres, on trouve là une façon violente d'écrire, une indignation, et surtout cette indignation venant d'un engagement profond avec l'histoire. Même si l'on ne transmet pas cela sur le papier, je crois que c'est cet engagement qui différencie notre écriture. Nous allons jusqu'au point où l'on ne voit plus le raisonnable ; nous sommes presque sur le rivage où apparaît la folie. Pour moi, c'est important de le dire : en nous présentant non pas comme des héritiers du baroque mais peut-être comme les fondateurs d'un autre baroque, parce qu'avec nous, les plus jeunes des auteurs portugais, vous avez un double travail à effectuer, et doublement difficile, d'abord parce que le portugais n'est pas facile de par son usage de la métaphore, ensuite parce que nous dépassons les mesures habituelles par cette force du baroque, par cette indignation qui dépasse le raisonnable. Quand on travaille avec les traducteurs, on s'en aperçoit.

J'ai un roman qui a été traduit et publié en France. Je crois que certaines personnes l'aiment et que d'autres le trouvent littérairement bon, mais très difficile, et je pense que c'est exact. Je vais en écrire un autre. Et ce que je désirerais, c'est que les traducteurs et les éditeurs ici présents choisissent — et puissent faire des choix — parmi les plus jeunes, parmi ceux qui ne sont pas faciles à faire connaître, pour secouer un peu une paresse du public à l'encontre de cette littérature tellement différente.

JEAN GATTEGNO

Je voudrais remercier les écrivains portugais de continuer, par gentillesse pour nous — et aussi parce qu'ils en sont capables —, à parler en français tout le temps. Nous sommes ici dans une réunion de traducteurs ; à la limite, s'ils voulaient le faire, ils pourraient parler portugais. Au nom de ceux qui ne comprennent pas le portugais, je les remercie de tout coeur de cet effort supplémentaire d'amitié qu'ils font à notre égard.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Merci, Lidia Jorge, du vibrant appel à une littérature que nous défendons souvent contre vents et marées et contre l'inertie du lecteur, non seulement du lecteur moyen client des librairies, mais du lecteur professionnel qui souvent a du mal à aborder — puisque nous sommes un public de professionnels, je le dis

sciemment — une autre littérature, et qui se contente d'une lecture faite d'*a priori*.

Je voudrais signaler deux aspects qui me paraissent importants et qui seraient un peu le bilan de ce qui s'est dit depuis une semaine dans toutes ces rencontres, à Paris et ici, et va peut-être encore se dire dans les autres rencontres en France. D'abord, la littérature portugaise, nous en sommes convaincus, a un ton qui lui est propre, malgré — ou plutôt : avec — les différences de ton à l'intérieur de cette même musique. Comme dans un orchestre de chambre, chacun joue d'un instrument très particulier, très vibrant, et l'ensemble en fait une musique singulière. Par ailleurs, le Portugal fait partie de l'Europe ; le Portugal tend vers l'Europe ; le Portugal a une langue européenne et une culture qui est profondément enracinée dans l'Europe, mais le Portugal est aussi plus vaste, c'est-à-dire que, de par sa langue, il est d'une certaine façon plus grand que l'Europe puisque sa langue touche au moins quatre continents. Le Portugal est aussi différent de l'Europe parce que, dans l'extrême sud-ouest de cet Occident que nous avons tendance à considérer comme le monde, ou comme le seul monde, le Portugal est la porte ouverte aux autres mondes que nous connaissons trop mal.

ATELIER DE PORTUGAIS

La traduction du roman portugais

JACQUES THIÉRIOT

Avec l'explosion extraordinaire du roman portugais depuis environ 1974 nous assistons au passage en français de toutes les oeuvres majeures de la nouvelle littérature portugaise. A côté des traducteurs ici présents, il faudrait en citer d'autres, qui contribuent justement à la divulgation de cette littérature en France : Claire Cayron qui traduit, vous le savez, l'oeuvre monumentale de Miguel Torga ; Françoise Debecker-Bardin, qui traduit Agustina Bessa Luis ; Michel Laban, traducteur de José Cardoso Pires ; Simone Biderfeld, traductrice de Maria Judite de Carvalho ; Annie de Faria, traductrice de Eduardo Lourenço ; Nicole Biros, qui collabore avec Geneviève Leibrich ; Joaquim Vital, traducteur de Sophia de Mello Breyner et en même temps directeur des éditions La Différence, qui contribuent grandement à la connaissance de la littérature portugaise ; sans oublier les traducteurs de Fernando Pessoa, pour la poésie Michel Chandeigne, Patrick Quillet, Rémy Hourcade ; pour la prose Françoise Laye, Dominique Touati.

Et nous avons parmi nous dans la salle Michèle Giudicelli, traductrice de Eça de Queiros, Lobo Antunes, Jorge de Sena ; Maryvonne Boudoy, qui collabore avec Anne-Marie Quint pour certaines traductions, et enfin Marie-Josée Leriche, qui a travaillé avec Anne Viennot.

Je donne la parole à Anne-Marie Quint, qui a traduit en 1986 *Chevalier errant* d'Almeida Faria et qui vient de faire paraître *La Passion* du même auteur, révision d'une traduction déjà ancienne de Roberto Queserat, qui date d'une vingtaine d'années. Je voudrais vous demander, Anne-Marie Quint, si précisément entre ces deux générations de traducteurs, celle des années soixante à laquelle appartenait Roberto Queserat, et la vôtre, il y a eu une transition, une différence : pourquoi aujourd'hui refaire cette traduction de *La Passion* d'Almeida Faria ?

ANNE-MARIE QUINT

Je crois qu'il faut expliquer d'abord pourquoi nous avons commencé par traduire *Chevalier errant*, qui est le quatrième volume d'une oeuvre qui se présente comme une tétralogie. On

a commencé par la fin parce que l'éditeur considérait que *Chevalier errant* devait être plus conforme à l'attente actuelle du public. Il est vrai qu'on peut le lire sans avoir lu les autres livres d'Almeida Faria puisque le nombre de personnages diminue peu à peu au cours des quatre volumes de la tétralogie, mais ils gagnent par contre beaucoup en densité.

Je travaille de façon presque systématique avec Maryvonne Boudoy, mais j'avais commencé à traduire seule *Chevalier errant* sans avoir particulièrement réfléchi à l'évolution de la traduction depuis *La Passion*, et d'ailleurs sans avoir lu la traduction de *La Passion*, parce que, comme tous les traducteurs, ce que j'ai cherché à faire, c'est à être très fidèle au texte et à le rendre lisible en français : ce sont deux exigences à la fois évidentes mais souvent contradictoires.

La construction de *Chevalier errant*, comme celle des autres livres d'Almeida Faria, est extrêmement rigoureuse : l'histoire se passe au cours de l'année 1975 au Portugal, et se déroule en deux mois, juin et novembre. Il y a un chapitre par jour, et chaque chapitre est centré autour d'un personnage. Evidemment, il y a des relations entre ces personnages. Chacun s'exprime de façon propre, soit par lettre, soit par une page de son journal — et il y a bien sûr des allusions aux autres —, soit dans ses rêves, dans ses passions. Comme l'a dit tout à l'heure Almeida Faria, il est lui-même traducteur de ses rêves, de ses plaisirs, de ses passions. Progressivement l'action se met en place jusqu'à ce mois de novembre 1975, où l'on verra mourir l'un des personnages, qui a pris de plus en plus d'importance.

L'étude de cette construction rigoureuse du roman nous a permis de découvrir assez rapidement que dans l'édition portugaise il manquait un chapitre. Dans l'édition française, il a bien sûr été rétabli ; Almeida Faria a comblé la lacune.

Autre problème, celui des noms propres, par exemple les noms des personnages. Vous savez qu'au XVII^e siècle Corneille traduisait tous les noms de ses personnages espagnols : Chimène, Rodrigue, don Diègue. Actuellement, on ne les traduit plus du tout. Or, dans *Chevalier errant*, certains personnages avaient des noms qui, à notre avis, ne pouvaient pas être laissés tels quels en français, à commencer par le nom du personnage clé qui s'appelle João Carlos. En portugais, cela sonne portugais ; en français, cela devient Jo-a-o Carlos. On a l'habitude de don Carlos, qui est un personnage littéraire, mais non de João, parce que celui qu'on connaît en français, c'est Juan, l'Espagnol, parmi tous les don Juan qui existent. Alors, il nous a semblé qu'on ne pouvait pas laisser João, même si São Paulo, qui nous gêne un peu, est passé en français. Alors nous avons adopté la même solution que Mario Carelli quand il a traduit le *Juan Miguel* de Raquel de Queiroz. On a gardé Jean — ou plutôt traduit Jean — et

laissé Carlos. Cela peut paraître curieux, mais il nous semble que pour un Français, il est plus facile d'accepter Jean Carlos que João Carlos. C'est un détail mais tout de même important.

Autre problème pour les noms propres, celui de Jo. C'est un jeune garçon, un des frères de Jean Carlos. Il s'appelle Jeronimo. Jo, en portugais, cela peut être un diminutif de Jeronimo. Jo, en français, c'est un diminutif, soit de Joseph, soit de Georges, certainement pas de Jeronimo, mais on l'a gardé parce que Jo, cela fait bien français.

Parmi les personnages qui n'apparaissent plus dans *Chevalier errant*, il y avait celui de Moïse : Moises. Cela nous a paru tout à fait aberrant de garder Moises, et on est passé à Moïse. Et de même pour l'ami de Moises, qui s'appelle Siméon. Ces personnages ont des noms bibliques, et ce n'est pas un hasard, parce que Moïse, surtout dans *La Passion*, a une stature assez prophétique.

Autrement dit, nous n'avons pas de doctrine pour les noms propres et nous avons procédé au coup par coup, même pour les noms et les prénoms. Quant aux toponymes, il y en a relativement peu dans la tétralogie. Il y a au moins le nom de la propriété familiale de cette famille qui est au centre de l'oeuvre, qui s'appelle Cantàres. Cantàres a un sens, et je pense que ce n'est pas non plus un hasard : cela fait penser un petit peu aux cantiques, aux chants du Moyen Age ; c'est la propriété des chants. Si on avait traduit en français, là on devenait beaucoup trop précis. On a gardé Cantarès, en ajoutant un accent grave, parce que cela fait penser à Antarès qui est une étoile, parce qu'il nous a semblé que Cantarès pouvait éveiller des échos, même différents. Quant aux noms d'animaux, par exemple les noms des chiens, nous les avons traduits : le chien Clair-Ruisseau, la chienne Chaîne d'or, etc.

Autre chose nous a souvent arrêtées : l'écriture de Faria est très travaillée, très soignée. Il a dit tout à l'heure qu'il essayait d'arriver à l'écriture la plus simple possible, mais vous savez que la simplicité ne s'obtient pas sans un travail inouï, et lorsqu'il s'agit de faire passer la simplicité du portugais au français, la tâche devient particulièrement difficile. Nous avons essayé de garder les inventions de termes — je ne sais pas si on peut parler de néologismes. Je pense à un mot qui nous a demandé beaucoup d'efforts. Au chapitre 19, le personnage de la mère évoque son enfance et sa propre mère qui avait accompli un certain nombre de *varridices*. *Varridices* est un mot qui a l'air portugais parce que le suffixe existe en portugais, il est vivant, il peut servir à former des mots, mais ce mot-là n'est pas dans le dictionnaire, il est inventé. Et on comprend très bien ce qu'il veut dire parce que *varrido*, c'est un mot qui accompagne souvent un mot qui veut dire "fou", *doïdo* : *doïdo varrido*, fou non pas furieux, mais fou achevé. Nous avons beaucoup hésité, parce qu'il y a quelquefois

des ruptures de ton dans le langage des personnages d'Almeida Faria. Nous nous sommes demandé si nous adopterions une invention à partir d'un mot d'argot, par exemple "dinguerie", et puis nous avons trouvé que le mot *varridice* n'avait pas ce caractère argotique. Alors nous avons cherché à partir d'un mot français comment inventer un autre mot avec un suffixe qui existe en français, et nous sommes arrivées à *délirance*, qui résonne un peu comme *extravagance*.

Il y a aussi le problème des allitérations. Si on les rend littéralement, en général cela ne donne rien. Et puis les allitérations, chez Faria, se doublent souvent de jeux sur les mots. Par exemple, lorsque André dit : *Tanto andei que desandei, até que tresandarei* — c'est dans une lettre à sa mère où il a déjà le pressentiment de sa mort, et en même temps cela rappelle le titre *Chevalier errant, Cavaleiro andante*. On a beaucoup hésité, et puis on a fini par trouver quelque chose qui s'éloignait un peu de l'original, mais revenait tout de même à des échos : "J'ai tant erré que dépassé j'errerais jusqu'à trépasser." Même dans l'approximation, c'est toujours un réel plaisir d'avoir à réinventer.

Je dois dire que, dans tout ce travail, nous avons été très aidées par la collaboration d'Almeida lui-même. En principe, nous travaillons à deux, c'est-à-dire que je fais un premier jet, qui est sévèrement revu par Maryvonne Boudoy, que nous revoyons ensemble, et la troisième version au moins est envoyée à Almeida qui établit la sienne. Ensuite on la reprend parce qu'on n'est pas toujours d'accord avec lui, on en discute, et c'est la cinquième ou sixième qui est transmise à l'éditeur. D'abord, c'est un plaisir de travailler avec quelqu'un de vivant puisque, avant de traduire Almeida, je n'avais traduit que des morts — ils ne sont pas gênants, mais quelquefois cela manque d'avoir une confrontation avec l'auteur lui-même. D'autre part, c'est une collaboration très fructueuse, parce qu'on a l'impression de participer un petit peu, en toute modestie bien sûr, à la création.

En ce qui concerne *La Passion* — le premier volume de la tétralogie — je pense que, si on a lu *Chevalier errant*, on a peut-être envie de mieux connaître ces personnages et de revenir en arrière. Il s'agissait de reprendre une traduction de 1969 et de redonner au tout une cohérence, donc de modifier les noms propres de façon qu'il n'y ait pas de rupture entre le premier volume et le quatrième, et d'harmoniser le ton général. Il y avait de nouveaux personnages, et curieusement c'étaient les anciens personnages, morts ou disparus, que nous retrouvions, mais que nous prenions comme de nouveaux personnages dans *La Passion* et qui ne parlaient pas comme ceux de *Chevalier errant*, en particulier des personnages d'origine paysanne, qui s'exprimaient comme des paysans, dans un langage que nous nous sommes refusé à rendre par le langage conventionnel des

paysans dans la littérature française. Nous avons été un peu aidées par notre origine — Maryvonne est bretonne, et je suis occitane —, nous avons essayé de trouver un moyen terme, un langage paysan qui soit compris par tout le monde. A part cela, les remaniements ont consisté surtout à tenir compte des remaniements effectués par l'auteur lui-même sur son livre.

JACQUES THIÉRIOT

Merci d'être entrée de plain-pied dans nos problèmes de traducteurs : si chacun raconte son expérience, nous arriverons à une conclusion plus générale sur les problèmes posés par une langue portugaise qui évolue. Je donne maintenant la parole à Anne Viennot, qui vient de traduire trois oeuvres de trois auteurs différents : *Quatre Derniers Chants d'amour* de Vasco Graça Moura ; *Pour toujours* en collaboration avec Marie-Josée Leriche de Vergilio Ferreira ; et *La Forêt dans le fleuve* de Lidia Jorge. Je voudrais que vous nous disiez si vous avez été confrontée trois fois à des problèmes différents.

ANNE VIENNOT

Je vais aller à rebours : j'ai commencé par traduire Lidia Jorge et je vais évoquer d'abord Vasco Graça Moura. Car Lidia Jorge comme Vergilio Ferreira ont posé des questions de choix, à moi et à ma collaboratrice Marie-Josée Leriche : il fallait décider d'un style, d'un rythme, d'un ton ; ce problème-là ne s'est pas posé pour Vasco Graça Moura, qui avait un style beaucoup plus classique, et donc je n'ai eu à résoudre que des problèmes ponctuels. Vasco Graça Moura a une écriture très concentrée, très dense, très riche, avec une syntaxe extrêmement élaborée, et le risque est alors de donner à la phrase française une certaine lourdeur par souci de clarté, parce que l'obsession des Français, c'est d'être clair et, d'une certaine manière, de remettre le texte d'origine à plat pour lui donner une logique bien française, bien à nous. Si on ne le fait pas, on peut créer des textes qui sont parfois hermétiques, ou qui auraient une certaine forme de lourdeur. Il y a chez Vasco Graça Moura, comme chez Lidia Jorge, une forme de richesse, d'abondance, qui ne me semble pas être le propre du roman français actuel. On rencontre quelque difficulté à l'exprimer, comme on en a eu à une certaine époque pour la littérature latino-américaine, et pour d'autres littératures des pays du Sud qui ont conservé cet aspect un peu baroque.

Pour ce qui est de Vasco Graça Moura, j'aborderai les problèmes lexicaux. J'ai été confrontée à des mots très savants en français et qui ont une utilisation beaucoup plus courante en portugais. Je pense au mot *eschatologie*, qui a d'ailleurs fait l'objet d'un échange épistolaire avec Vasco Graça Moura parce que ce mot revenait fréquemment, et il me semblait que pour le lecteur

français, cette *eschatologie* devenait quelque chose d'un peu mystérieux. De même, il y a eu le problème d'*agonique* (*agonos*) — effectivement je n'ai pas été assez hardie pour oser mettre ce mot dans ma traduction. Mais, comme je l'ai dit, le livre de Vasco Graça Moura ne m'a pas posé de question de choix. A aucun moment, je ne me suis dit : "Je dois choisir, je dois trouver le rythme." Que la traduction soit bonne ou mauvaise, il fallait traduire un texte, en transcrire la richesse, mais il n'y avait pas de question grave ou douloureuse d'écriture.

Un autre élément déterminant est le contexte d'un livre, j'en ai eu la preuve en traduisant Lidia Jorge, dont le roman comportait nombre de symboles et de références, et moi qui habitais à Lisbonne, mais qui apparemment devais regarder en l'air, je n'avais pas vu tout cela, je n'avais pas vu ces monuments, ces statues, ces représentations de réalités qui existent à Lisbonne, mais à côté desquelles apparemment j'étais passée.

Pour ce qui est du livre de Vasco Graça Moura, ma méconnaissance de certains événements et d'un type déterminé de vie politique m'a posé des problèmes. Je ne connaissais pas toutes les personnes auxquelles il était fait allusion, dans la description des moeurs, du monde du pouvoir ou du journalisme. A quoi s'ajoutait le problème de l'érudition. Il faut être très érudit pour traduire les érudits. Mais j'ai parfois souffert d'une érudition que j'avais beaucoup de mal à traduire, parce que j'avais du mal à saisir toute sa complexité, tous ses sens multiples, dans ces phrases extrêmement denses, riches, et contenant des références diverses à des domaines d'arts multiples aussi. Moi qui aime tant la musique, je me suis demandé si je l'aimais en lisant Vasco Graça Moura parce que, de temps en temps, je me suis sentie dépassée par certaines considérations musicales, dont j'espère ne pas avoir trahi l'esprit dans ma traduction.

L'oeuvre de Vergilio Ferreira est complètement différente, puisqu'il n'y a pas de problème de vocabulaire, mais une forme de langage à la fois populaire et classique, un langage, me semble-t-il, d'une certaine noblesse. Il y a de la résignation, mais un peu de révolte parfois, surtout dans cette parodie du discours que l'on retrouve à diverses reprises, et j'ai appris au fur et à mesure à être un peu moins policée qu'avant. Nous avons eu des discussions sur les termes avec Marie-Josée Leriche parce que nous étions un peu déroutées par ce langage qui se situe entre le populaire et le vulgaire.

Autre chose, dont Vergilio parlait tout à l'heure : il y a le *seret* l'*estar*, c'est-à-dire l'être en mouvement, l'être dans ses diverses mutations, positions, etc. On sent, dans le livre de Vergilio Ferreira, un fond philosophique très fort, qui sous-tend ou qui imprègne l'écriture, et j'ai eu quelques problèmes pour le transcrire, d'autant que je connaissais la trajectoire de Vergilio Ferreira, mais je ne

voulais pas non plus utiliser un langage pesant, philosophique, et donc parfois j'ai recouru à des expressions heideggeriennes. Mais nous avons opté pour ce type de langage heideggerien dans des cas assez rares, et nous l'avons utilisé avec parcimonie. Néanmoins il y avait un réel discours philosophique sous-jacent à l'oeuvre, même s'il était morcelé, intermittent, et on ne pouvait en faire abstraction. La connaissance de l'auteur, dont j'avais déjà failli traduire un livre, m'a un peu aidée.

Quant à l'oeuvre de Vergilio, il y aurait beaucoup de choses à en dire : c'est une oeuvre *interminada*, une oeuvre finie mais non terminée, si l'on peut dire, étant donné qu'elle est ouverte. On sent qu'elle peut se poursuivre. Même *Até o fim* est une espèce de prolongation de cette oeuvre, c'est-à-dire que les portes restent ouvertes, il reste toujours à débroussailler autour des mêmes thèmes, autour de la même recherche du même désespoir, de la même résignation, du moins de la même quête, ne serait-ce que celle qui tourne autour du souvenir et qui finalement est infinie.

Je parlais du "non-terminé" du livre, bien que ce soit un livre terminé. Ce n'est pas un reproche : l'oeuvre de Vergilio Ferreira est ainsi. Il fallait rendre cette attente, rendre ce rythme, à la fois haché et répétitif, et donc d'un monologue, qui reste forcément inachevé, parce que c'est dans sa nature même d'être inachevé. Il s'arrête un jour. Il pourrait poursuivre, il pourrait reprendre, et dans certains cas il reprend. Sa dernière oeuvre, que je ne connais pas encore, est sans doute aussi un discours de la permanence de la recherche.

Je voudrais revenir à Vasco Graça Moura sur un détail. Hier, j'ai bien écouté les "freudiens", et cela m'a rappelé une discussion avec Graça Moura, qui m'avait demandé : "Ne peut-on dire *irrépétible* en français ?" *Irrépétibile, irrépétable*, j'ai regardé dans tous les dictionnaires, j'ai demandé à mes voisins, et tout le monde m'a dit que cela ne passait pas du tout en français. Or, hier, je l'ai entendu chez les freudiens. J'annonce donc, que *irrépétable* est un mot accepté et consacré dans le monde freudien. Mais je ne sais pas s'il est passé dans la littérature.

Il me faut maintenant parler de Lidia Jorge, qui est plus lointaine pour moi, puisque je l'ai traduite avant les deux autres auteurs. Il y a chez elle une difficulté due à son langage riche et baroque, à cette syntaxe qui parfois est courte, parfois plutôt redondante, parfois s'étend pour revenir ensuite : certaines choses sont dites en quinze pages, et d'autres, qui pourraient paraître essentielles — mais il y a tout un aspect de la narration qu'il faut prendre en compte —, sont dites en quelques lignes, ou même sous-entendues. Il y a beaucoup de courts-circuits. C'est une langue avec laquelle il faut lutter en permanence. C'était ma première traduction, j'étais particulièrement hésitante et j'avais une difficulté pour cerner l'originalité du texte portugais, que je

sentais bien puisqu'elle me faisait souffrir comme traductrice, par la difficulté de savoir jusqu'où je pouvais aller en français. Ce sont encore les limites de notre clarté et de notre esprit cartésien : "jusqu'où peut-on aller trop loin", surtout dans une traduction ? Je ne suis pas Céline, je ne suis pas là pour imposer, et j'ai eu ce problème pour ce qui est de l'innovation, pour ce qui est du remplacement de certaines métaphores qui ne pouvaient être traduites en tant que telles. Il m'a fallu chercher désespérément des métaphores qui parleraient, susciteraient les mêmes émotions mais seraient, bien sûr, autres, puisque la métaphore en tant que telle ne pouvait être traduite.

J'avais noté à propos de Lidia Jorge que sa richesse lexicale était immense : c'est son livre qui m'a posé le plus de problèmes lexicaux. J'ai vraiment eu l'impression que je ne connaissais pas du tout la langue portugaise quand j'ai commencé à le lire, tant j'étais confrontée à des mots nouveaux : un langage pléthorique, baroque, avec des procédés stylistiques originaux : l'ellipse, les redondances. Là aussi un style très dense et une syntaxe souvent déformée pour nous — sans que cela ait une connotation négative —, c'est-à-dire une syntaxe qui ne reproduit, pour nous autres Français, aucun rapport de logique, comme le rapport de causalité qui me semblait très souvent disparaître, et c'est là que je sentais le problème du français : nous avons besoin de cette logique, de cette linéarité, d'être renvoyés à des choses bien explicites. C'est d'ailleurs un problème du portugais en général, qui vaut pour les quatre livres que j'ai traduits.

J'évoquerai enfin la question des adverbes, comme *tambem*, *afinal* (qui ne devrait pas être traduit par "en fin de compte") *conforme*, *até porque*... Je me souviens de ce type de difficulté : chaque fois, il fallait revoir la phrase et redonner à ces adverbes une acception différente en fonction du contexte.

JACQUES THIÉRIOT

Merci d'avoir exposé avec franchise les problèmes que vous vous êtes posés. A partir de trois oeuvres différentes, de trois auteurs différents, vous avez été confrontée à la traduction de cette langue portugaise, effectivement très riche, qui ne cadre pas toujours avec notre français et réciproquement.

Geneviève Leibrich va aussi traduire Lidia Jorge, mais peut-être ne veut-elle pas en parler pour l'instant, puisque c'est un travail en cours ; elle nous parlera plutôt de sa traduction de José Saramago, du *Dieu manchot*.

Une question tout de suite, l'éternelle question : pourquoi changer les titres ? Ce roman s'appelle en portugais *Memorial do convento*, pourquoi l'avoir traduit par *Le Dieu manchot* ? Est-ce que l'auteur est d'accord ?

JOSÉ SARAMAGO

On m'a dit : "En français, *Mémorial du couvent* ne donne rien. Pouvez-vous inventer un autre titre ?" Alors, j'ai opté pour *Le Dieu manchot*. Nous sommes tous des dieux manchots.

JACQUES THIÉRIOT

Je me permettais de poser cette question, car il y a quelquefois des abus d'éditeurs qui ne consultent ni le traducteur, ni l'auteur ; je suis ravi que vous ayez choisi ce très beau titre.

GENEVIÈVE LEIBRICH

L'autre jour, à la Sorbonne, en parlant de son travail d'exégète et d'essayiste, Eduardo Lourenço a dit : "Moi, je ne suis pas un créateur, j'ai passé ma vie à rêver le rêve des autres." Je trouve que cette phrase ravissante s'applique extraordinairement au travail que fait le traducteur.

Tout à l'heure, Agustina Bessa Luis nous a dit qu'en espérant être traduit, l'écrivain étranger voulait être aimé, voulait trouver une voix dans une autre langue, et nous sommes précisément là pour le faire advenir dans cette autre langue, lui donner cette voix qui est la nôtre, à la mesure de nos possibilités, de notre sensibilité, de notre culture.

Ce rêve d'un autre, c'est une sorte de grand voyage dans l'oeuvre d'un autre, de l'autre, d'une succession d'autres, au fur et à mesure des textes qu'on traduit et des textes qu'on aime. Lorsque l'éditeur m'a proposé *Le Dieu manchot*, *Memorial do convento*, j'ai eu un choc. Je me suis dit : c'est au fond ce que tout traducteur rêve d'avoir devant lui, un livre qui est une grande oeuvre, qui est un véritable chef-d'oeuvre.

Alors, aussitôt, se pose une question. Si tout à l'heure, Almeida Faria disait que, pour lui, écrire était un pâle reflet de ce qu'il voulait dire, alors de quelle pâleur sera cette espèce d'écho, de reflet, que donne le pauvre traducteur ?

Je me suis sentie prise d'une espèce de crainte sacrée devant ce texte, et je me suis demandé si je serais capable de le traduire. J'ai longtemps hésité, j'ai demandé des délais. Une fois que j'ai accepté de le traduire, je me suis dit qu'il ne fallait pas commencer à écrire tout de suite après l'avoir lu deux ou trois fois, comme on le fait d'habitude. Il faut attendre. Il faut s'en pénétrer. Il faut laisser l'oeuvre vous imprégner. Il faut complètement s'ouvrir à l'oeuvre. Il faut faire le vide en soi, l'accueillir. Et je me suis dit qu'il fallait lire autour de ce livre, qui présentait nombre de problèmes, mais deux particulièrement.

Il était écrit dans une langue qui était une sorte de pastiche du XVIII^e siècle, et aujourd'hui on n'a pas l'habitude d'écrire dans ce genre de langue ; donc il a fallu retrouver cette langue-là, et pour ce faire il a fallu lire énormément. J'ai commencé par Rabelais,

même s'il était bien antérieur, Montaigne, je suis passée à Bossuet — et j'ai découvert la merveille qu'était Bossuet, qui doit être l'équivalent de votre padre Vieira — et puis naturellement à Diderot, Sade, le cardinal de Retz. Alors je me suis vraiment plongée, baignée, dans ce XVIII^e siècle français. Je me suis même fait une sorte de glossaire d'expressions, de tournures "dix-huitiémisantes". J'ai essayé de me constituer une liste de mots au parfum un peu ancien, de voir comment les verbes étaient employés avec des prépositions différentes, toujours pour arriver à cette espèce de "trompe-l'oeil", de faux-semblant, de récréation d'un simulacre de style du XVIII^e siècle : les longs adverbes, les phrases interminables, avec d'innombrables incises, qui commençaient toutes par *et*.

En relisant le sixième ou le septième brouillon, j'ai supprimé beaucoup de *et* à la dernière lecture parce que je me suis dit que ce serait peut-être trop lourd pour le lecteur français.

Il y avait donc ce problème général de la récréation de ce style XVIII^e siècle, auquel venaient s'ajouter les problèmes nombreux et particuliers de la stylistique de José Saramago, notamment sa ponctuation très singulière, dans la mesure où il avait incorporé les dialogues au texte, non pas après un point, avec des dialogues mis en relief par un tiret ou des guillemets, mais après une virgule. Pour noter le fait qu'on commençait à dialoguer, que quelqu'un parlait, il y avait une majuscule. Cela requérait une grande attention pour détecter tous ces passages parlés.

Qu'il ne mette jamais un point faisait que c'était simplement comme une espèce de respiration, d'arrêt dans l'écriture du texte, dans la ligne mélodique, une pause naturelle, une reprise du souffle, qui donnait une écriture coulante, et non pas des interruptions brutales du style comme celles qu'on a après un point ou deux points. Ce système de présentation graphique du texte dans la page, pour rendre cette langue parlée, rendait peut-être visuellement la lecture du texte plus difficile, sa compréhension également, pour les lecteurs paresseux — et je crois qu'il y en a eu beaucoup en France malheureusement — mais cela conservait aux interventions parlées des personnages leur oralité. Et dans cette longue phrase coexistaient, non seulement le langage oral, les grandes descriptions, mais toutes sortes de discours directs et indirects, de retours en arrière, d'allées et venues de la pensée, du discours, ponctués par des interventions récurrentes de l'auteur ; ce qui entraînait encore une difficulté supplémentaire, puisqu'il fallait changer de ton, cela toujours dans la même phrase, avec tous ces clins d'oeil au lecteur qui font la richesse de l'humour de Saramago, parce qu'en même temps c'est un livre extraordinairement drôle qui, dans la fresque tragique qu'il brosse de cette période au Portugal, fait intervenir ce regard ironique, mais jamais méchant, de

l'auteur ; on voit là le grand amour de l'auteur pour les petites gens, le menu peuple, la condition humaine souffrante, pour tous ces travailleurs qui ont été exploités — leur sang, leurs larmes, leur sueur, et certains sont morts écrasés par cette pierre qui est évoquée dans le livre.

Cette pierre, pendant très longtemps, m'a horripilée — tout l'épisode du transport de la pierre qui dure des pages et des pages. Je me suis demandé pourquoi ; j'ai longuement réfléchi parce que, dans cette oeuvre de Saramago, rien n'est laissé au hasard, tout est pensé, voulu, réfléchi. Je me suis dit : il n'est pas possible que ce soit un hasard, cette histoire de pierre qui n'en finit plus. Et j'ai découvert que c'était justement pour donner presque en temps réel la longueur, le côté pénible de cette pierre énorme destinée à construire le maître-autel, et qui renvoyait à tous ces bâtisseurs de pyramides en Egypte, de pyramides aztèques, des grands colosses de l'île de Pâques, à ces grands travaux où des centaines d'hommes ont dû souffrir avec les mêmes moyens primitifs — des cordes, de pauvres boeufs.

Chaque mouvement était lentement décrit ; il fallait épouser tous les mouvements, et les mouvements sont toujours, je ne sais pourquoi, difficiles à traduire, les mouvements du corps des hommes. En outre, il y avait non seulement les mouvements du corps des êtres humains, mais les mouvements des animaux qu'il fallait restituer dans tous leurs détails. Mais, une fois que j'ai compris que cela avait une véritable raison d'être dans le récit, au fond cette espèce d'énorme roche m'est devenue plus légère. J'ai traîné mon rocher de Sisyphe avec un peu plus de gaieté de coeur.

En fait, le livre entier est placé sous le signe de la construction, des constructions — de constructions dérisoires comme celle de João Quinto, avec sa petite boîte dont il sort cette espèce de jeu de construction de Saint-Pierre-de-Rome, qu'inlassablement il bâtit et débâtit ; et puis la construction extraordinaire, et peut-être un peu vaine, de cet énorme couvent de Mafra, qui a coûté tant de sueur aux hommes portugais et tant d'argent aux coffres du royaume ; et enfin la construction de cette "passarole", cette espèce de rêve icarien, qui était peut-être le deuxième rêve après Icare, cette espèce de grande folie.

C'est un livre extraordinairement riche, parce qu'en même temps il y a une extraordinaire histoire d'amour, très belle, entre Balthazar — le soleil, le soldat manchot — et Blimurda — cette lune, cette sorcière, qui renvoie peut-être aux personnages d'Agustina Bessa Luis : l'éternelle sorcière portugaise.

C'est sous le signe de la construction, d'une construction très élaborée et un peu folle, que se situe le très beau livre de Saramago.

JACQUES THIÉRIOT

Traductrice d'un autre chef-d'oeuvre de José Saramago, Claude Fagès vient de nous donner *L'Année de la mort de Ricardo Reis*. Cette fois-ci, le titre portugais, très évocateur, est traduit fidèlement. Claude Fagès va nous dire certainement pourquoi, et qui est ce Ricardo Reis.

CLAUDE FAGÈS

Après l'excellente présentation du *Dieu manchot* qu'a faite Geneviève Leibrich, il va m'être difficile de lui succéder comme présentatrice d'un autre roman, lui aussi un chef-d'oeuvre, de José Saramago. Mon expérience est jusqu'à présent davantage celle d'une lectrice de portugais que d'une traductrice. Aussi lorsque, après ma lecture de *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, et du fait que j'avais beaucoup aimé ce roman, on m'a proposé de le traduire, ai-je accepté, sans mesurer réellement l'ampleur de la tâche qui m'attendait.

Aujourd'hui, après deux années vécues avec cette oeuvre, je dois reconnaître qu'il entrainait une bonne part d'inconscience dans mon acceptation. Enfin, le travail est fait. Sans vouloir procéder à une analyse fouillée des principales difficultés de la langue, analyse très bien faite par les autres traductrices ici présentes, et aussi parce que je suis encore trop immergée dans ce texte, qui vient juste de paraître, et que je n'ai peut-être pas encore le recul nécessaire, je voudrais souligner quelques-uns des aspects qui m'ont semblé les plus épineux au cours de cette immersion, de cette confrontation avec l'écriture de José Saramago, et insister sur ce qui a été, à mes yeux, l'une des difficultés majeures du travail : rendre le rythme, la musicalité propres à ce roman.

Le rythme discursif continu, qui efface les différences de ton ; l'accumulation et la juxtaposition des coordonnées ; l'intégration des dialogues, que rien ne différencie du récit proprement dit ; l'absence systématique de tout signe de ponctuation, hormis le point et la virgule ; les différences de registre stylistique — on passe en effet d'une écriture journalistique, celle des journaux que parcourt Ricardo Reis tout au long du roman, à l'écriture poétique, avec les extraits de poèmes qui ponctuent le récit, poèmes de Pessoa, bien sûr, et de ses hétéronymes, mais aussi ceux de Camões, de Ribeiro et de beaucoup d'autres poètes —, tout ce foisonnement de l'écriture a fait que, au-delà des problèmes de terminologie et d'interprétation proprement dits, je me suis principalement appliquée à maintenir l'unité esthétique du récit.

Comme je fonctionne d'abord à l'instinct — ce qui me rapproche un peu de Geneviève Leibrich — j'ai laissé, dans un premier temps, les phrases, les pages trouver en moi un écho, puis de la musique je suis passée à l'image, et j'ai refait à travers

la ville le long itinéraire de Ricardo Reis, tentant de retrouver, derrière l'image, les mots ; et ce n'est qu'une fois ce lent travail de transposition accompli que je suis revenue au texte proprement dit, pour me confronter aux difficultés de la structure syntaxique propre au portugais, par exemple, l'inversion des sujets et la nécessité de la préserver sans trop alourdir le texte.

D'autre part, il m'a fallu affronter une difficulté particulière à l'écriture de Saramago : l'emploi des temps ; en effet, pour permettre au narrateur de garder toute sa liberté vis-à-vis de la stricte chronologie des événements, l'auteur mêle les niveaux temporels, ce qui introduit une certaine indistinction du présent et du passé, voire une certaine atemporalité.

J'évoquerai enfin une dernière difficulté, celle de trouver des équivalences aux nombreux proverbes régionaux et aux aphorismes qui abondent dans ce roman, et j'ai regretté à ce sujet l'absence d'ouvrages de référence bilingues, glossaires, et autres dictionnaires de proverbes, dont nous manquons cruellement ici.

Je n'ai pas, comme l'a suggéré Jacques Thiériot, répondu au problème propre de l'hétéronymie de Ricardo Reis. Je suppose que les auditeurs connaissent maintenant suffisamment l'oeuvre de Pessoa, presque intégralement traduite, grâce en partie à Pierre Légglise-Costa, pour ne pas avoir besoin de mes explications. Je vous renvoie donc à *L'Année de la mort de Ricardo Reis*.

JACQUES THIÉRIOT

Claude Fagès travaille à la traduction d'un autre livre de José Saramago, *Le Radeau de pierre*. Elle nous en parlera plus tard, car on ne déflore pas un travail qui est en cours. Je donne maintenant la parole à Pierre Légglise-Costa, qui a traduit plusieurs écrivains portugais : Antonio Lobo Antunes, Mario Claudio, et qui a été aussi l'incitateur de nombreuses traductions, un intermédiaire entre les auteurs portugais, les maisons d'édition et les traducteurs. Je tenais à souligner ce rôle qu'il joue dans le passage de la littérature portugaise en français.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Je suis le seul des traducteurs présents qui n'ait pas d'auteur présent, et je le regrette fort. Merci à Jacques Thiériot de me donner la parole encore une fois, alors qu'il n'y a pas d'auteur pour me contredire. Mais je tiens à préciser certaines choses qui complètent ce que Jacques vient de dire. En effet, j'ai beaucoup lu de pair avec les traducteurs, et je revendique le bien-fondé de cette *double lecture* d'un texte : soit que celui qui est plus proche de telle ou telle langue fasse le décryptage proprement dit, puis que le texte soit réécrit par quelqu'un d'autre ; soit au contraire qu'un premier traducteur fasse un énorme travail et ait l'humilité d'offrir sa version à lire, à reconsidérer par quelqu'un qui est

apparemment extérieur à ce texte et qui peut porter un regard sur lui.

J'ai aussi beaucoup traduit à deux, et l'expérience de la traduction, avec Geneviève Leibrich, de *Fado Alexandrino* d'Antonio Lobo Antunes, a été une expérience très dramatique pour moi et à la fois très constructive. Le livre était interminable. J'ai tapé mille sept cent dix feuillets, c'était pire qu'une thèse, et à la fin de cette frappe à la machine, qui était le décryptage complet du texte, j'avoue que j'étais dégoûté, au sens physique du terme. J'arrivais devant ma machine à écrire et j'étais pris de crampes insupportables, comme devant une chose insupportable à traduire, par sa longueur, et aussi par la violence du texte lui-même qui hantait mes nuits. Je n'en pouvais plus de tant de vomissements dans ce récit. J'ai donc donné l'intégralité du texte à Geneviève Leibrich, qui a repris complètement ma traduction, différemment, en proposant d'autres solutions pour chaque phrase, pour chaque paragraphe — ou en acceptant des phrases, des paragraphes qui lui paraissaient aller dans l'ensemble. C'était un travail qui n'était pas une véritable collaboration, mais qui était un enrichissement l'un pour l'autre.

Je crois que le texte final — c'est Christian Bourgois qui le disait l'autre jour, ce n'est pas moi — est bien le plus étonnant roman portugais qui ait paru, et il ajoutait : le plus étonnant roman étranger qui ait été publié en France depuis vingt ans. Je lui laisse la responsabilité de le dire mais c'est vrai que nous sommes restés très marqués par la longue traduction de ce texte, qui a duré presque trois ans.

Pour les poèmes de Pessoa, le travail que je poursuis avec Michel Chandeigne, ou avec André Velter pour d'autres oeuvres de Pessoa, est un travail tout à fait différent, en fait un vrai travail de collaboration. En quelque sorte, je suis plus proche du portugais, Michel Chandeigne est plus proche du français ; André Velter, lui, par contre, est totalement du côté du français, puisqu'il ne parle pas le portugais. Le travail est donc une véritable collaboration de composition ; bien qu'il repose sur ma pauvre responsabilité des choix à faire, nous élaborons ensemble le texte français, et cela est merveilleusement enrichissant pour moi d'abord. Je sors de chacune des traductions de Pessoa avec nombre d'idées différentes, et j'ai beaucoup changé depuis que je traduis Pessoa, cinq ans maintenant, ce qui est un bout de chemin dans la vie de quelqu'un. Et c'est loin d'être terminé puisque nous en avons encore pour deux ans d'après notre programme.

Et je dois dire que j'ai perdu l'innocence totale du lecteur : je ne sais plus lire un texte sans penser à des problèmes de traduction, dans n'importe quelle langue. C'est devenu dramatique. Quand je lis en portugais — ce que je fais quand même tous les jours, ou presque, car je lis le portugais avec passion —, quand je

lis en portugais, je me dis sans cesse : "Bon, il a écrit cela, mais comment le traduirait-on en français ?" Ce n'est pas du tout prétentieux de ma part, je ne trouve pas toujours de solution, d'ailleurs, mais j'ai tout à fait perdu la possibilité de lire un texte en portugais et de considérer le texte tout seul. Je le vois immédiatement dans les possibilités ou les éventualités de transposition en français.

Quand je lis un texte traduit en français, de n'importe quelle autre langue, je découvre parfois des solutions superbes de traduction, et je me dis : voilà une solution magnifique ; où le traducteur a-t-il trouvé une telle richesse de langage ? Je suis très admiratif devant certaines traductions. En revanche, je suis aussi parfois très critique devant quelques autres. Ainsi, je viens de relire il y a peu de temps les *Buddenbrook* de Thomas Mann en français — une traduction qui a été célèbre dans la première moitié de ce siècle. Ma lecture a été heurtée par des inepties de traduction assez peu croyables.

J'ai donc perdu l'innocence de la traduction. Je ne sais plus que faire de ma lecture. Je revendique ici la dernière liberté du traducteur, celle de relire certains textes autrement que dans l'obsession de la traduction. Et peut-être les seuls textes que je puisse lire encore de la sorte, avec ce loisir et cette liberté, ce sont des textes écrits en français.

JACQUES THIÉRIOT

Merci de ce témoignage très vrai et très franc. Je crois qu'un certain nombre de traducteurs sont passés par cette expérience douloureuse qui se situe entre la fascination et la répulsion. Je crois qu'Antonio Lobo Antunes, que tu as bien fait de citer, qui aurait dû être présent ici et qui n'a pas pu venir, se reconnaît bien à ce vomissement célinien.

Les témoignages recueillis ont fait apparaître, à travers les six écrivains présents, que le portugais est une langue très riche — ce que nous savions depuis longtemps — mais dont peut-être les possibilités sont de plus en plus grandes, et où une liberté s'est fait jour après des décennies, voire des siècles de contrainte.

Je demanderai à Anne-Marie Quint de nous dire si elle a perçu dans son travail de traductrice une évolution de la langue depuis dix ans, ou un peu plus, et une possibilité plus grande d'expression, qui conduit évidemment à des néologismes, à des violences par rapport à la syntaxe, qui sont un problème pour le traducteur, mais aussi, il faut bien le dire, motifs à création, motifs à accompagner le travail créateur de l'écrivain.

Je voyais tout à l'heure sur vos visages, chers auteurs, des sourires, un échange, une complicité avec vos traducteurs. Je sentais qu'évidemment vous avez déjà eu des échanges au moment de leur travail de traduction, que ces échanges se poursuivaient

encore maintenant au moment de leur témoignage sur ce qu'ils ont fait. Anne-Marie Quint, pouvez-vous nous répondre sur les possibilités nouvelles de la langue portugaise aujourd'hui ?

ANNE-MARIE QUINT

Je ne pense pas que ce soient des possibilités nouvelles, je crois qu'elles ont toujours existé. La censure a existé au Portugal et ce n'était pas parce que la langue n'était pas capable d'expression. C'était plutôt une auto-censure parallèle à la censure existante.

Il se trouve que j'ai traduit Almada-Negreiros, que Vasco Graça Moura n'aime pas. Je trouve qu'Almada-Negreiros a eu des audaces, et tous les gens de sa génération, Pessoa, puisqu'on parle de lui, et Sá-Carneiro. Ils ont eu des audaces, et bien avant eux des gens du XVI^e siècle. Camões a eu des audaces, et Francisco Rodrigues Lobo, qui essayait justement de canaliser un peu la langue portugaise parce qu'elle lui paraissait trop foisonnante, trop riche, ce qui n'est pas le cas pour la langue française ; lui, il se plaignait que la langue portugaise soit trop riche en 1619, quand il a écrit *La Cour au village*, alors qu'un peu plus tôt le malheureux Du Bellay gémissait sur la trop grande rigueur de la langue française, que les poètes de la Pléiade cherchaient à enrichir parce que justement elle leur paraissait déjà trop rigide. A la même époque, Rabelais avait découvert d'immenses richesses, par exemple dans les parlers régionaux que la langue française a tendance à considérer comme marginaux.

Je crois qu'en fait il y a eu une période où les Portugais ont peut-être hésité, les Portugais académiques, à dire certaines choses. Ce n'était pas parce que la langue n'était pas capable de les dire. Et j'ai l'impression que maintenant, chez tous les écrivains qui sont ici, on assiste à une véritable explosion et à une recherche joyeuse de toutes les possibilités de la langue. Je pense à Lidia Jorge, qui semble écrire avec plaisir, et Saramago aussi.

ALMEIDA FARIA

Moi aussi !

ANNE-MARIE QUINT

Je crois. Faria se plaint toujours, mais au fond il est très content. C'est formidable, on a l'impression que tout explose chez les auteurs qui sont ici. Une chose m'a frappée, nous avons tous l'air très passionnés. C'est un truisme de dire que l'on ne traduit bien que ce que l'on aime ; les gens qui sont ici, en tout cas, ont traduit des oeuvres qu'ils aimaient, de gens qu'ils aimaient. Comme ils sont vivants, c'est bien parce qu'on peut, en plus, pratiquer l'amitié.

Pour ce qui est d'Almeida Faria, l'auteur que je connais le mieux parce que je le traduis, je crois qu'il y a chez lui une

recherche qui n'est pas nouvelle : Pierre Léglise-Costa a fait allusion à *Rumor branco* ; j'ai l'impression que Faria s'est plutôt assagi depuis ce livre. En tout cas, il mène un autre type de recherche, qui s'exerce plutôt, me semble-t-il, sur la densité des personnages, qui s'expriment évidemment par le langage. Mais, dans *Rumor branco*, il y avait peut-être une recherche sur le langage parce qu'il avait alors moins à dire. Plus Almeida Fada écrit, plus il a de choses à dire.

ALMEIDA FARIA

Je pense que les recherches, si on les voit trop, ne sont pas réussies. *Rumor branco*, c'est peut-être une aventure, surtout à cause du manque de ponctuation, et tous ces procédés qu'on utilise beaucoup aujourd'hui, mais à l'époque pas du tout. C'était peut-être le premier roman au Portugal qui reflétait une telle expérience. Mais je pense qu'elle doit être seulement un moyen pour arriver à d'autres étapes, et là je trouve que l'expérience était par trop visible.

Il y a un vers magnifique d'Alexandro O'Neil, un grand poète portugais : "Les expériences, on les fait chez nous, disait ma grand-mère, qui était un écrivain." Les expériences, oui ; mais ce n'est pas le plus important.

ANNE-MARIE QUINT

Je crois que ce n'est pas le plus important, mais il faut passer par l'expérience, qui est un peu une aventure de jeunesse.

ALMEIDA FARIA

Je parle d'expérience au sens de poésie expérimentale. Je trouve que la poésie expérimentale, c'est très souvent, du moins au Portugal — au Brésil, elle est plus authentique peut-être —, un malentendu.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

En écoutant Anne-Marie Quint, il m'est venu à l'esprit une idée que finalement j'ai depuis longtemps : en traduisant des livres, des textes difficiles, en étant obligé de se confronter avec des langages qu'il a du mal à transposer en français — c'est ressorti de tout ce qu'on a dit — le traducteur ne peut-il pas faire oeuvre aussi dans la langue française ? J'ai traduit des auteurs qui en français étaient difficiles à transposer, aussi bien Lobo Antunes que la poésie de Pessoa ; peut-être parfois réussit-on à subtilement insinuer dans la langue française des possibilités d'évolution.

VASCO GRAÇA MOURA

J'aimerais commencer en proposant une version un petit peu différente de celle qu'a donnée Almeida Faria de ces deux vers

d'Alexandro O'Neil qu'il a cités. Je traduirais : "Les expériences se font à la maison, c'est ma grand-mère qui était écrivain." Aucun de nous deux n'a trahi Alexandro O'Neil, ce qui veut dire que c'est l'original qui trahit la traduction. C'est cela que j'appelle mon principe borgésien, en tant que traducteur, parce que j'ai aussi un peu travaillé comme traducteur, en simple amateur, et je crois qu'il est bon de voir les choses de ce point de vue. Il y a dans le texte original des éléments qui échappent forcément à la traduction. Par contre, il y a aussi des choses qui viennent s'y ajouter. C'est comme si un texte était cousu — et j'utilise une métaphore "couturière" à dessein —, cousu à un autre tissu culturel, à une autre langue. C'est comme si cela faisait de la contrebande, et par là devenait attaché à tout notre patrimoine. C'est comme si un pont était jeté entre ces deux domaines différents, et pourtant assez semblables. C'est comme si, disaient les théoriciens il y a quelques années, le traducteur devait se mettre à la place de l'auteur et faire le texte que l'auteur aurait produit s'il était le traducteur. Je crois que c'est exactement ce qui se passe. Mais, par exemple, si l'on prend les *Odes de Ricardo Reis* de Pessoa, dont la syntaxe est latinisée, dont les transpositions, les inversions, etc., essaient de donner une sorte d'allure latine, est-ce qu'on pourrait le faire en français ? C'est le problème des hétéronymes de Pessoa. Peut-on les traduire en français ?

Par contre, quand Geneviève Leibrich fait du Saramago, quand elle reprend un langage baroque emprunté aux auteurs français — et cela m'a fasciné de l'entendre parler de cette expérience parce que j'ai essayé de faire à peu près la même chose pour Shakespeare, avec un changement d'époque — est-ce que cela ne va pas renforcer un certain rapport qu'a le traducteur avec tout le corpus de la littérature française ? Est-ce que cela ne va pas lui redonner une dimension différente, une perspective différente de sa propre langue et de sa propre littérature ? C'est là, à mon avis, l'importance humaine et culturelle de la traduction.

JACQUES THIÉRIOT

J'aurais voulu poser d'autres questions aux traducteurs, en particulier à Geneviève Leibrich, qui a traduit à la fois de la littérature portugaise et de la littérature brésilienne, pour qu'elle nous dise quelle était son expérience, comment elle envisageait ce travail sur deux états de la langue portugaise, en un mot comment on peut passer par-dessus l'Océan, comment effectivement le portugais est cette langue tri-continentale, comme dit Solange Parvaux, cette langue qui est partout, au Portugal, au Brésil, et en Afrique aussi, une langue germinative, efflorescente, en création constante, comme en témoignent les écrivains ici présents, et bien d'autres.

GENEVIÈVE LEIBRICH

Je ne pense pas qu'on traduise dans l'abstrait la langue brésilienne ou la langue portugaise. Quand on traduit des textes littéraires, on traduit une langue qui est déjà une langue *dans* une langue, c'est-à-dire la langue de Vergilio Ferreira, la langue de José Saramago, la langue d'Agustina Bessa Luis. Ce sont des langues à part, une façon déjà de manier *sui generis* la langue portugaise ou la langue brésilienne...

J'ai été amenée à traduire deux Brésiliennes : Nélide Piñon et Clarice Lispector, et maintenant je suis plongée dans *A Costa dos murmurios* de Lidia Jorge. Je trouve chez ces trois femmes d'extraordinaires parentés stylistiques, notamment un emploi poussé à l'extrême de la métaphore. J'ai été amenée — j'étais en train de lire une page de Lidia Jorge, que je trouvais particulièrement difficile — à demander à une amie brésilienne, qui n'est absolument pas une "littéraire", qui est peintre et qui a une grande sensibilité : "Mais enfin, comment expliques-tu qu'on dise des choses si simples de façon si compliquée ?" Et elle m'a répondu : "Je crois que c'est parce que la femme latine" — et là j'aimerais que Lidia me donne sa réaction personnelle — "ne s'est pas encore libérée, n'a pas encore accès au discours direct, elle ne peut pas dire les choses franchement, elle est obligée de passer par des circonlocutions, des détours, des euphémismes, des litotes." Néanmoins, tout à l'heure, Lidia a donné une ébauche de réponse en disant qu'au fond, si elle poussait beaucoup la métaphore, c'était parce qu'elle voulait faire éclater le langage, le pousser dans ses ultimes retranchements, faire se révéler toute sa violence. Mais l'un n'est pas incompatible avec l'autre. Je n'ai pas de réponse ; j'ai posé la question.

LIDIA JORGE

Je pense que c'est une réponse presque indécente que celle de votre amie disant que la femme latine n'est pas libérée. Ce sont des choses tout à fait différentes, de mon point de vue. On crée des métaphores par goût de la beauté, et je crois que cela n'a pas de rapport avec la libération personnelle, non. J'ajouterai simplement : si l'on pense ainsi, je crois que l'écrivain le plus féminin du Portugal en ce moment serait Lobo Antunes !

JACQUES THIÉRIOT

Nous laisserons le dernier mot à Lidia Jorge. Nos Assises de la Traduction littéraire vont s'achever. Nous espérons vous voir l'an prochain ; en tout cas, vous savez qu'en Arles existe le Collège international des Traducteurs, qui peut accueillir auteurs et traducteurs à toute époque de l'année. Nous serions ravis qu'il n'y ait pas seulement des traducteurs qui viennent dans ce collège, mais aussi des auteurs avec leurs traducteurs, parce que

nous savons — nous l'avons constaté une fois de plus ce soir — que le dialogue entre auteurs et traducteurs est d'une extrême richesse. Le travail des traducteurs est très stimulant pour les écrivains dans leur propre travail. Il débouche sur de grandes amitiés, et, je le crois, sur de grandes recreations.

ATELIER D'ITALIEN

Traduction du dialogue italien dans le cinéma et le roman

Dans quelle mesure peut-on dire que la traduction pour les médias, en l'occurrence pour le cinéma, est une traduction littéraire ? Par cette question, l'assistance est plongée dans le vif du sujet. C'est la première fois qu'un atelier est consacré à ce problème, qui passionne autant les traducteurs littéraires présents que les traducteurs de cinéma et de télévision qui se sont déplacés spécialement pour cette séance.

Les questions fusent, nombreuses ; le temps, hélas, est limité. Nous n'avons pu aborder le détail des textes présentés. L'intérêt suscité par les métiers de traduction pour le cinéma a permis de mettre en évidence le parallélisme des problèmes avec ceux de la traduction littéraire proprement dite.

Brigitte Pérol nous présente quelques dialogues du roman de Sergio Ferrero, *La Valigia vuota*, et souligne les difficultés inhérentes à la traduction du dialogue : le traitement des ambiguïtés et la manière de rendre les niveaux de langue. Comment faire comprendre au lecteur français que telle expression, par exemple, est typique de la langue fasciste ?

Marie-Claire Sinko Solleville insiste, elle, sur les difficultés liées aux métiers du cinéma (urgence, imprécision du texte à traduire, qui peut être modifié à différents stades et qu'il faut souvent traduire sans avoir l'image). Ce peut être source de malentendus comme dans le cas d'un personnage qui dit : *accomodatevi*, sans qu'on puisse savoir s'il veut dire : "entrez" ou "asseyez-vous". Mais dans le cinéma il faut aller très vite, parfois un jour ou deux seulement pour un sous-titrage. Et ensuite, on recommence... et ce ne sont pas toujours les mêmes traducteurs. Marie-Claire Sinko Solleville a collaboré à la traduction d'*Intervista*: sous-titres et doublages de ce film ont été remaniés plusieurs fois par des personnes non liées les unes aux autres, ni directement à Fellini pour certaines d'entre elles. Les contraintes de la distribution font que les traductions échappent aux réalisateurs. Fellini avait envisagé de participer avec Bergman, Orson Welles et d'autres à une sorte de cartel où chacun surveillerait dans son pays les sous-titres des autres. Mais le projet échoua pour les raisons commerciales susmentionnées.

Jacqueline Risset ramène le débat vers des considérations plus théoriques, en partant du cas de Fellini qui accorde une importance

très grande à ses bandes-son "avec une recherche très importante de l'épaisseur du son" ; ceci peut aller jusqu'à l'inclusion de dialogues qui ne sont pas faits pour être compris, mais pour être entendus. En somme, chez Fellini, les dialogues sont des sortes de prélèvements de langage effectués parfois avec une précision toute réaliste (dialectes romain ou milanais, grossièreté du langage populaire, etc.), parfois avec un souci d'ordre surtout musical. Fellini est un écrivain, qui ne choisit jamais les mots au hasard. Traducteur de cinéma, traducteur littéraire, nos pratiques se rejoignent.

Les réactions de la salle sont unanimes sur cette question. Quel que soit le type de traduction, on travaille toujours sur sa propre langue.

Claude Nathalie Thomas rappelle qu'ici même, à Arles, Antoine Vitez assimilait le travail du traducteur à celui du metteur en scène, qui est en quelque sorte le premier lecteur d'un texte avant d'en être le passeur. Elle pose aux traducteurs de cinéma, à qui une première lecture est imposée par l'image, la question suivante : leur rapport au mot est-il le même que celui du traducteur de littérature ? Là encore, la réponse est oui.

Jacqueline Risset conclut en soulignant l'importance du langage dans le cinéma. Ce n'est pas, comme on le dit trop souvent, couper les cheveux en quatre que d'en tenir compte. Cela rejoint les problèmes de la civilisation actuelle, où les gens sont déposés de leur propre langage.

CLAUDE NATHALIE THOMAS

INTERVISTA

"Ma chi sei tu ? Una dea ?"

"La madre, il mare profondo, la casa"

"Sei Eva, la prima donna"

"apparsa sulla terra"

Quante domande ti vorrei fare ancora

Per esempio... C'avresti un gocciolino di grappa ?

Vaffanculo, Marcellino !

Non mi far ridere, mi si staccano i baffi

Te lo dō, ho bisogno anch'io

Avanti con quella baracca !

senza farla traballare

Vi dico io quando dovete fermarla

Siamo al Teatro 14

Vi gireremo una sequenza delle più significative
quella dei provini per i... così

... i personaggi di Kafka

Vi mostreremo cosa significa fare un provino

...scegliere una faccia

...l'essere fotogenici è il segreto della fotogenia
e cos'è il tipo fotogenico

Danilo dove stà ?

Mettete su questo tavolino il grammofono

Danilo, puoi scendere un momento ?

Tu gira quello specchio

...che rifletta il 10 000.

INTERVISTA

Sous-titres

"Qui es-tu, toi ? Une déesse ?"

"La mère, la mer profonde, la maison"

"Tu es Eve, la première femme"

"apparue sur la terre"

Que de questions je voudrais te poser encore

Par exemple... Tu n'aurais pas une goutte de "grappa" ?

Va te faire voir, Marcello !

Ne me fais pas rire, ma moustache se décolle

Je t'en donne, moi aussi j'ai besoin

Avancez... avec cette baraque !

sans la secouer

Je vous le dirai quand il faudra vous arrêter

Nous sommes au Teatro 14

Nous devons y tourner une des séquences les plus significatives

Celle des bouts d'essai pour les... machins

... les personnages de Kafka

Nous allons vous montrer ce que signifie faire un bout d'essai

... choisir un visage

... être photogénique, c'est le secret de la photogénie

et ce qu'est un type photogénique

Où est Danilo ?

Mettez le phono sur cette table

Danilo, tu peux descendre un moment ?

Toi, tourne ce miroir

... qu'il reflète le 10 000.

Traduction de Marie-Claire Sinko Solleville
et Jacqueline Risset

ATELIER DE LANGUE ANGLAISE

Seamus Heaney

Réunies pour la première fois, par les Assises, autour de l'oeuvre poétique de Seamus Heaney, qu'elles ont traduite chacune partiellement et séparément (*Poèmes 1966-1984*, paru chez Gallimard quelques jours avant le début des Assises), Anne Bernard Kearney et Florence Lafon nous proposent de traduire tous ensemble un poème tiré du plus récent recueil de Heaney, *The Haw Lantern* (Faber and Faber, 1987). Il s'agit du troisième poème d'une série de huit, intitulé *Clearances* et dédié à la mémoire de la mère du poète.

Avant que les participants de l'atelier ne se lancent dans la traduction du poème, Florence Lafon exprime le souhait de présenter le texte.

Seamus Heaney se souvient, dans ce beau et émouvant poème, de ses relations avec sa mère. En deux strophes, il évoque l'incommunicabilité avec cette femme à la personnalité dominante, très puritaine, qui n'a apparemment jamais su montrer son affection à son fils. Le seul moment où le poète a été proche de sa mère, c'est quand ils pelaient ensemble des pommes de terre, instants dont il se souvient lorsqu'elle gît sur son lit de mort et n'a plus que quelques minutes à vivre...

Nous présentons ci-après la traduction en cours d'élaboration, avec reprises, hésitations et tâtonnements, telle que nous l'avons travaillée de conserve. Vient enfin une version d'un seul tenant, qui reprend les éléments sur lesquels un consensus sembla se faire pendant la séance. Cette version n'est donnée qu'à titre indicatif et reste provisoire.

PHILIPPE MIKRIAMMOS

*When all the others were away at Mass
I was all hers as we peeled potatoes.
They broke the silence, let fall one by one
Like solder weeping off the soldering iron :
Cold comforts set between us, things to share
Gleaming in a bucket of clean water
And again let fall. Little pleasant splashes
From each other's work would bring us to our senses.*

*So whole the parish priest at her bedside
Went hammer and tongs at the prayers for the dying
And some were responding and some crying
I remembered her head bent towards my head,
Her breath in mine, our fluent dipping knives —
Never closer the whole rest of our lives.*

Quand tous les autres étaient partis à la messe...

Quand ils étaient tous à la messe

J'étais tout à elle...

Tous les autres partis à la messe...

Les autres étaient tous partis à la messe,

Nous épluchions les pommes de terre,

Et j'étais tout à elle.

... Quand tous étaient partis à la messe...

... les pommes de terre,

Qui rompaient le silence, lâchées une à une...

Nous les lâchions, rompant les silences...

Elles rompaient le silence, lâchées une à une...

... tombant une à une...

Tous les autres étaient partis à la messe,

Et j'étais tout à elle quand nous pelions les pommes de terre

... Nous les lâchions une à une, rompant le silence...

Et chacune tombait en brisant le silence,

Comme des gouttes de soudure tombent...

Comme la soudure perlant du fer à souder...

Comme des larmes de métal coulant d'un fer à souder...

Comme soudure pleurant du fer à souder :

... quiétude... s'installait entre nous...

Des petits (maigres) réconforts établis entre nous...

Piètre consolation... froids réconforts (installés/là ?) entre nous...

... accords... choses à partager...

Miroitant dans un seau d'eau claire...

Luisant au fond d'un seau d'eau claire...

Lâchées une à une... encore une de lâchée...

Nous les lâchions...

Elles rompaient le silence, lâchées une à une...

... tombant une à une...

Une autre tombe... Et d'autres de tomber.

Les petites éclaboussures qu'elles faisaient jaillir

nous ramenaient l'un l'autre à la réalité...

Les éclaboussements agréables de notre travail à chacun

nous ramenaient sur terre... à nous-mêmes...

De petits ploufs tout simples (gentils)

... Aussi... ainsi... pendant que... alors...

Ainsi lorsque le prêtre à son chevet

Y allait de bon coeur...

Débitait... débitait de bon cœur...
Martelait la prière des agonisants... des mourants
Entre les pleurs des uns et les répons des autres
Je me souvins de sa tête penchée sur ma tête...
Je revis sa tête penchée (inclinée) vers (près) la mienne
Son souffle mêlé au mien... son souffle dans le mien...
Nos couteaux déliés plongeant...
La langue courante de nos couteaux...
L'agilité de nos couteaux plongeant...
Le mouvement de nos couteaux agiles –
Fûmes-nous jamais plus proches que ce jour-là ?...
Jamais nous ne devons être plus proches qu'en cet instant...
Jamais de notre vie si près que ce jour-là

Quand ils étaient tous à la messe
Nous pelions les pommes de terre, et j'étais tout à elle.
Elles rompaient le silence, tombant une à une
Comme soudure pleurant du fer à souder :
Piètres réconforts entre nous, choses à partager
Luisant au fond d'un seau d'eau claire.
Et d'autres de tomber. Les petites éclaboussures
Nous ramenaient à la réalité.

Aussi lorsque le prêtre à son chevet
Martelait la prière des mourants
Entre les pleurs des uns et les répons des autres
Je revis sa tête penchée près de la mienne,
Son souffle mêlé au mien, et le mouvement délié de nos couteaux
plongeant –
Jamais de notre vie si près que ce jour-là.

INTERVENANTS

JANINE ALTOUNIAN

Professeur d'allemand, a publié dans la *Revue française de psychanalyse* ("Traduire Freud ? III. Singularité d'une écriture"), dans *Les Temps modernes* (nombreux articles dont "Une Arménienne à l'école", "Faute de parler ma langue"). Traductrice de Freud depuis 1970 (Gallimard, Payot, PUF). Membre de l'équipe éditoriale des *Œuvres complètes Freud/Psychanalyse* (PUF).

ANTOINE BERMAN

Directeur du Centre Jacques-Amyot. Directeur de programme et de séminaire au Collège international de philosophie à Paris. Traductions de Roa Bastos, de Roberto Arlt (en collaboration avec Isabelle Garma-Berman), de Manuel Scorza, de Peter Härtling, etc. Auteur de *L'Epreuve de l'étranger* (Gallimard, 1984) et de "La traduction et la lettre" dans *Les Tours de Babel* (Ed. Trans-Europ-Repress, 1985).

AGUSTINA BESSA LUIS

Née en 1922. Sa production très vaste et très diverse touche le roman, le conte, le récit historique, la biographie imaginaire et la réflexion théorique. Son premier livre *Mundo fechado* date de 1948, mais c'est avec *Sibila* en 1954 (*La Sibylle*, Gallimard, 1984) qu'elle est reconnue par la critique. Son autre roman traduit en français, *Fanny Owen* (Actes Sud, 1988) a connu un succès mondial et a été porté à l'écran par Manuel de Oliveira (sous le titre *Francisca*).

JEAN-MARIE CARLOITI

Né en Arles. Il présente des spectacles consacrés à la "Parole occitane", des troubadours aux poètes d'aujourd'hui, en passant par ses propres compositions musicales. Il a enregistré de nombreux disques, seul ou avec le groupe Mont-Jôia. Il chante en s'accompagnant à la guitare, au saze ou à la vielle à roue.

NICOLAS CAZELLES

Opérateur de prise de vue. S'apprête à soutenir une thèse d'Etat en littérature comparée sur "Les ballades du poète hongrois Janos Arany. Eléments pour une histoire d'un genre : la ballade savante." Traducteur de *Giannino Furioso* (*Il Giornalino di Gian Burrasca*) de Vamba.

MICHÈLE CORNILLOT

Traductrice, psychologue. Psychothérapeute, assistante à l'université Paris XIII, traductrice de textes psychanalytiques et psychiatriques.

PIERRE COTET

Professeur agrégé d'allemand, inspecteur pédagogique (académies de Lille et Versailles). Auteur de manuels et de travaux universitaires. Traducteur de Freud depuis 1963. Codirecteur de publication des *Œuvres complètes de Freud/Psychanalyse* (PUF).

HENRI DELUY

Né à Marseille. Instituteur et journaliste, actuellement bibliothécaire dans la région parisienne. animateur de la revue *Action poétique*, il est l'auteur de nombreux ouvrages (poèmes et essais) et de traductions du néerlandais, du tchèque, du slovaque, de l'italien, de l'occitan et des troubadours galégo-portugais.

MARC DUMAS

Né à Saint-Martin-de-Castillon, aux confins des Alpes-de-Haute-Provence et du Vaucluse. Il est à l'origine de la renaissance des Jeux Floraux dans l'après-guerre. Libraire à Apt, il consacre un rayon très important à la littérature occitane. Il récite et lit les poètes provençaux, en particulier les félibres et les auteurs actuels.

CLAUDE FAGÈS

Rédactrice au CNRS. Traductrice. Travaille dans l'édition.

ALMEIDA FARIA

Né en 1943 en Alentejo. Actuellement professeur de philosophie à l'université de Lisbonne. Considéré, depuis son premier roman *Rumor branco* (1962), comme un rénovateur de la structure romanesque. Connu en France par son deuxième roman, *Paixão* (1965) traduit en 1988 (Belfond) et *Chevalier errant* (Belfond, 1986), 1^{er} et 4^e volets d'une tétralogie dont les deux autres volumes, *Déchirures* et *Lusitania* sont en cours de traduction. Mémoire, exil et nostalgie sont ses thèmes de prédilection.

VERGILIO FERREIRA

Né en 1916. Longue carrière de professeur et d'écrivain commencée en 1943. D'abord engagé dans le courant néo-réaliste de son époque, son oeuvre, à partir de *Mudança (Changement)*, en 1949, prend une direction plus esthétique et ses romans s'imprègnent de réflexions métaphysiques et d'un langage fortement symbolique et poétique. Ses deux derniers romans : *Para sempre* (1983) et *Até o fim* (1987), traduits chez La Différence en 1988, semblent faire la synthèse des préoccupations essentielles de toute son oeuvre.

GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT

Professeur d'allemand au collège Gambetta (Paris), traducteur et écrivain.

VASCO GRAÇA MOURA

Né en 1942 à Porto. Avocat de formation, a exercé de nombreuses charges officielles. Traducteur des sonnets de Shakespeare et de poèmes de Gottfried Benn, auteur d'essais critiques sur Camões et des écrivains modernes, poète désenchanté, lucide et ironique, il a abordé le roman en 1987 avec *Quatro Ultimas Canções (Quatre Derniers Chants d'amour)*, La Différence 1988).

CORNÉLIUS HEIM

Responsable, aux éditions Gallimard, de la Bibliothèque de Philosophie, des *Œuvres complètes de Nietzsche*, des nouvelles traductions de Freud. Traductions de Freud, Nietzsche, *Mimésis* (Auerbach), *La Trique* (roman), etc. Collaboration à la *Nouvelle Revue française*, au *Débat*, à la *Nouvelle Revue de psychanalyse*.

PATRICK HUTCHINSON

Né en Grande-Bretagne en 1942. S'installe en Provence en 1966. A partir de 1978 dirige la revue *Détours d'écriture*. A publié aux éditions Sillages *Le Livre du cèdre* (poème), et des traductions, notamment des troubadours, dans diverses revues. Prépare une thèse sur "Amour et pouvoir dans la lyrique d'oc médiévale" à l'université de Provence.

JIANGANG YANG

Maître-assistant au Centre des hautes études françaises de l'université de Wuhan en Chine. Auteur de plusieurs articles (en chinois) sur les problèmes de traduction. Travaux de doctorat en cours : "Traduction et communication interlinguistique et interculturelle, éléments d'une traductologie" (sujet déposé à l'université Paris VII et sous la direction du professeur Georges Kassaï).

LIDIA JORGE

Née en 1946. Assistante de la faculté des Lettres de l'université de Lisbonne. Dès son premier roman, *O dia dos prodígios* (1980) se sont affirmés son originalité et son sens de la narration, et par la suite sa capacité de renouvellement dans l'intrigue, les thèmes et le cadre de ses autres oeuvres, comme le prouvent *Notícia da cidade Silvestre* (1984) traduit sous le titre *La Forêt dans le fleuve* (Albin Michel, 1988) et *A Costa dos Murmúrios* (*Le Rivage des murmures*, en cours de traduction).

GEORGES KASSAI

Chargé de cours à l'université de Paris VII. Traducteur de Tibor Déry, Miklos Meszöly, Miguel Asturias, Pablo Neruda. Prix de "niveau" de la direction de l'Édition hongroise en 1977. A traduit de nombreux ouvrages de psychanalyse, de politologie, de sociologie, etc.

ANNE KEARNEY

Traductrice, entre autres, de Seamus Deane, Seamus Heaney, Richard Keamey.

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Maître de conférences à l'université de Paris X-Nanterre, professeur à l'ISIT (Institut Supérieur d'Interprétariat et de Traduction) et directeur du CERT (Centre d'Études et de Recherches en Traduction). Traducteur littéraire. Nombreuses traductions philosophiques (J. Habermas et l'École de Francfort, Kant, etc.) et psychanalytiques (Fromm, Freud). Recherches en théorie de la traduction et en "traductologie" : cf. son livre *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Petite Bibliothèque Payot, n° 366), ainsi que de nombreux articles et numéros de revues.

FLORENCE LAFON

Diplômée de l'ESIT (français — anglais — espagnol — russe). Actuellement traductrice dans une organisation internationale basée à Londres. A publié des traductions des poèmes de Seamus Heaney dans la revue *Etudes irlandaises* (décembre 1985). Cotraductrice du recueil de Seamus Heaney, *Poèmes 1966-1984* publié par Gallimard.

JEAN LAPLANCHE

Né le 21 juin 1924, est médecin psychiatre et psychanalyste, docteur ès lettres et professeur à l'université Paris VII.

Il a publié des ouvrages personnels sur la psychanalyse, dont la série des *Problématiques* (5 volumes, 1980, 1981 et 1987), *Hölderlin et la question du père* (1969), *Vie et mort en psychanalyse* (1970), ainsi que le *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967, en collaboration avec J.-B. Pontalis), et *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse* (1987).

MARC B. DE LAUNAY

Chargé de recherche en philosophie au CNRS. Traducteur de Kant, Schelling, Nietzsche, Husserl, Cohen, Cassirer, Habermas, ainsi que Lichtenberg, Rilke, Handke. Prix de la traduction en sciences humaines et philosophie de la fondation DVA-Bosch (1986).

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Maître de conférences à l'École normale supérieure. Domaine de recherches : littérature et philosophie allemande. Traductions de Brecht, Kant, Hegel, Hölderlin, Marx ainsi que de textes scientifiques et de poésie expressionniste allemande. Travaille actuellement à une nouvelle traduction de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, ainsi qu'à une émission de radio sur Hölderlin pour France-Culture.

PIERRE LÉGLISE-COSTA

Professeur agrégé de portugais. Directeur du groupe de recherche sur la langue et la culture portugaise à l'INRP. Chargé du cours d'histoire de l'art portugais et brésilien à l'université Paris VIII. Un des traducteurs des *Œuvres* de Fernando Pessoa publiées chez Christian Bourgois. Également traducteur de deux romans de A. Lobo Antunes.

GENEVIÈVE LEIBRICH

Interprète de conférence dans les organisations internationales. Langues de travail : anglais, russe, portugais, espagnol. A traduit L. Tchoukovskaïa, D. Savitsky, N. Piñon, Graciliano Ramos, D. Trevisan, Autran-Dourado, A. Lobo Antunes, C. Lispector, C. Drummond de Andrade, J. Saramago. Grand prix de traduction Halperine-Kaminsky de la Société des Gens de Lettres 1984.

GÉRARD LE VOT

Maître de conférences de musicologie médiévale et comparée à l'université Lyon II. Musicien, auteur de cinq disques et de nombreux travaux scientifiques sur la poésie chantée au Moyen Âge. Interprète, entre autres, le chant grégorien

et les chansons de troubadours et de trouvères. Grand prix du disque de l'académie Charles Cros 1981. Prix Paul-Zumthor 1987 (Canada).

BERNARD LORTHOLARY

Maître de conférences à la Sorbonne (littérature allemande) et traducteur d'une cinquantaine d'œuvres modernes ou contemporaines dans ce domaine, dont quatre de Kafka, trois de Robert Walser, trois de Patrick Süskind, trois de H. J. Schädlich.

JEAN-CLAUDE MASSON

Licencié en philologie romane. Poète et critique, collaborateur à diverses revues. Il a publié dernièrement un essai sur les lettres espagnoles contemporaines : *Cent Ans de littérature en Espagne*. Traductions : Octavio Paz, Garcia Marquez, R. Juarroz, S. Sarduy, A. de Quental, Wallace Stevens, etc.

GABRIELLE MERCHEZ

Diplômée de l'ETI de Genève. Traductrice d'allemand et d'anglais. A traduit notamment Klaus Mann et L. Feuchtwanger. Présidente de l'English Centre de Périgueux.

PHILIPPE MIKRIAMMOS

Ecrivain et traducteur littéraire. Secrétaire du prix Maurice-Edgar Coindreau. A publié cette année *Ballade du voyageur retournant vers sa maison inconnue* (Ed. Fourbis). Traduction la plus récente : *Portrait d'une lady et autres poèmes* de T.S. Eliot (éd. Granit).

MARIE MOSCOVICI

Psychanalyste, Association psychanalytique de France. Auteur de nombreux articles et commentaires du texte de Freud publiés notamment dans *L'Ecrit du temps*, la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, *Le Temps de la réflexion*, *Confrontation*. Auteur de la préface à la nouvelle traduction de *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard 1986. Corédactrice, avec Jean-Michel Rey, de la revue *L'Ecrit du temps*, qui a publié notamment deux numéros concernant la traduction : *Langues familières, langues étrangères*, en 1982, et plus récemment *La Décision de traduire : l'exemple Freud*.

BRIGITTE PÉROL

Certifiée de lettres modernes. Enseigne le français dans un collège de la région parisienne. Traductions : Pietro Citati, *Brève Vie de Katherine Mansfield* (Quai Voltaire), Vincenzo Consolo, *Lunaria* (en collaboration avec Ch. Paoloni), *Le Retable* (en collaboration avec S. Aghion) (Le Promeneur), Alberto Arbasino, *Les Petites Vacances* (Quai Voltaire, à paraître), Pietro Citati, *Kafka* (L'Arpenteur, à paraître), *Alexandre le Grand* (Denoël, à paraître).

ANNE-MARIE QUINT

Maître de conférences de langue et littérature du Portugal et du Brésil à l'université de Paris III. A traduit des nouvelles et des romans de Machado de Assis, Mário de Andrade, Almeida Faria, José Cardoso Pires, Almada-Negreiros.

JEAN-MICHEL REY

Enseigne la philosophie à l'université de Paris VIII. A publié des articles dans *Critique, Littérature, Café, L'Écrit du temps*. Est l'auteur de plusieurs livres dont, récemment, *Colère de Péguy* (Hachette) et *Le Matériau freudien* (Ramsay).

JACQUELINE RISSET

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Sèvres. Agrégée d'italien. Professeur de littérature française et directeur du département de littérature comparée à l'université de Rome. A publié des essais : *L'Anagramme du désir* (essai sur *La Délie* de Maurice Scève), *Dante écrivain, Marcellin Pleynet* : des recueils de poèmes : *Jeu, La Traduction commence, L'Amour de loin, Sept Passages de la vie d'une femme*. A traduit *L'Enfer* et *Le Purgatoire* de Dante. Collabore à divers journaux et revues français et italiens.

YVES ROUQUETTE

Ecrivain occitan. Auteur d'une trentaine de livres, la plupart en langue d'oc : poèmes, romans, essais. Traducteur de Ruzzante, Delteil, B. Haureau, Giono, Cerami. Grand prix des Lettres Occitanes (1982) pour *La Paciència*. Secrétaire général du Centre international de Documentation occitane, à Béziers.

JOSÉ SARAMAGO

Né en 1922 en Alentejo. A exercé de nombreuses professions avant de s'affirmer comme écrivain à partir de 1947. Connu surtout comme romancier, mais également comme auteur de chroniques, le succès en 1982 de *Memorial do convento* (*Le Dieu manchot*, Albin Michel, 1987) a favorisé la divulgation de ses livres antérieurs. Vont paraître en français ses deux derniers romans : *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *L'Année de la mort de Ricardo Reis* (Le Seuil, 1988) et *A Jangada de pedra, Le Radeau de pierre* (Le Seuil).

MARIE-CLAIRE SINKO SOLLEVILLE

Après des études d'art dramatique, travaille comme assistante metteur en scène de Renato Castellani, puis collabore aux *Cahiers du cinéma*, à *Arts Spectacles*, etc. Commence à traduire pour le cinéma avec Roberto Rossellini, puis avec Visconti, Rosi, Comencini, Scola, entre autres.

JACQUES THIÉRIOT

Directeur du Collège international des Traducteurs littéraires d'Arles. A traduit une vingtaine d'ouvrages brésiliens (romans et théâtre), notamment de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Inacio de Loyola Brandão, Antonio Callado, Edilberto Coutinho, Autran Dourado, Oswaldo França junior, Josué Montello, João Ubaldo Ribeiro, Nelson Rodrigues, Marcio Souza. Prix de traduction Cultura Latina 1986.

CLAUDE NATHALIE THOMAS

Traductrice littéraire et femme de lettres. A traduit, entre autres, Paul Bowles (*Réveillon à Tanger, La Jungle rouge*), Jane Bowles (*Plaisirs paisibles*), David Rorvick, Jack Kuper, Tchekhov (*Les Trois Soeurs, Oncle Vania*), Tourgueniev. A collaboré aux sous-titres du film *Caftan d'amour* de Moumen Smihi.

ANNE VIENNOT

Traductrice d'allemand, espagnol et portugais ; expert près la cour d'appel de Versailles. Traductrice de Lidia Jorge (*La Forêt dans le fleuve*), José de Almada-Negreiros (*Nom de guerre*), Vasco Graça Moura (*Quatre Derniers Chants d'amour*) et Vergilio Ferreira (*Pour toujours*). (*Nom de guerre* a été traduit en collaboration avec Marie-Claire Vromans, et *Pour toujours* en collaboration avec Marie-Josée Leriche).

ANNE WADE MINKOWSKI

Présidente d'ATLAS. Traductrice de l'arabe et de l'anglais. A traduit romans, essais, nouvelles et surtout poésie : Katherine Mansfield, Abû al-'Alâ Al-ma'Arrî, Adonis. A participé à de nombreux colloques et séminaires sur la littérature arabe et sur la traduction, en France et à l'étranger, et contribué à des revues littéraires.

CÉLINE ZINS

Traductrice de littérature et de théâtre de langues anglaise et espagnole (entre autres : Philip Roth, Hemingway, J.C. Oates, Oscar Lewis, Donald Barthelme, Sam Shepard, Calderón, et la majeure partie de l'oeuvre de Carlos Fuentes). Poète, a publié *Par l'alphabet du noir* (Ch. Bourgois) et *Adamah* (Gallimard).

PRIX ATLAS JUNIOR 1988

Liste des lauréats

Anglais

1^{er} prix : FRANÇOISE VANNUTELLI (lycée Pasquet, Arles).

2^e prix : MARIANNE TSANIS (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

Allemand

1^{er} prix : LAURE DELCOUR (lycée Pasquet, Arles).

Prix d'encouragement : MURIEL ROBLIN (lycée Montmajour, Arles).

Espagnol

1^{er} prix : SANDRA MONTEILS (lycée Pasquet, Arles).

2^e prix : MARIE-PILAR JORDAN (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

Italien

1^{er} prix : ELIZABETH ARBAUD (lycée Montmajour, Arles).

2^e prix : SANDRINE GORY (lycée Pasquet, Arles).

Provençal

1^{er} prix : MAGDELEINE ORSONI (lycée Théodore-Aubanel, Avignon).

2^e prix : NATHALIE D'ALVISE (lycée Montmajour, Arles).

Ouvrage réalisé
par les Ateliers graphiques Actes Sud.
Photocomposition : Société I.L.,
à Châteaurenard.
Achevé d'imprimer
en novembre 1989
par l'Imprimerie
des Presses Universitaires
de France, à Vendôme,
sur papier des
Papeteries de Jeand'heurs
pour le compte des éditions
ACTES SUD
Le Méjan
13200 Arles.

Dépôt légal
1^{re} édition : décembre 1989
Imp. n° 35 784