

SEPTIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1990)

La préparation de cet ouvrage a été assurée  
par Sylvère Monod, Jean Gattegno, Yinde Zhang,  
Albert Bensoussan, Jacqueline Pigeot, Michel Volkovitch  
et les animateurs des ateliers,  
et sa révision effectuée par François Xavier Jaujard.

© ACTES SUD, 1991  
ISBN 2-86869-762-3

Illustration de couverture :  
Christine Le Bœuf

SEPTIÈMES ASSISES  
DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1990)

RETRADUIRE DICKENS ET PROUST  
DOMAINE JAPONAIS  
LA FORMATION DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE

avec la participation de :

ALBERT BENSOUSSAN  
MARIE-FRANCE BRISELANCE  
JEAN-PIERRE CAMOIN  
FRANÇOISE CARTANO  
JEAN DEURBERGUE  
JEAN GATTEGNO  
MICHELLE GIUDICELLI  
MICHEL GRESSET  
JAMES GRIEVE  
MARIA GUEORGUIÉVA  
IAN HIGGINS  
TSUTOMU IWASAKI  
ISABELLE JAN  
PHILIPPE JAUDEL  
FRANÇOIS XAVIER JAUJARD  
DOMINIQUE JEAN  
ALAIN KERVERN  
JACQUELINE LAHANA

VÉRONIQUE LOSSKY  
CLAIRE MALROUX  
JEAN-YVES MASSON  
BRICE MATTHIEUSSENT  
IRINA MAVRODIN  
SYLVÈRE MONOD  
JACQUELINE PIGEOT  
JEAN-LUC PINARD-LEGRY  
JEAN-PIERRE RICHARD  
JUAN JOSÉ SAER  
ANNE SAKAI  
CÉCILE SAKAI  
FRANÇOISE DU SORBIER  
JEAN-JACQUES TSCHUDIN  
JOSÉ TURPIN  
MICHEL VOLKOVITCH  
FRANÇOISE WUILMART  
YINDE ZHANG  
CÉLINE ZINS

**ATLAS**  
**ACTES**  
HUBERT  
NYSSSEN  
ÉDITEUR  
**SUD**

Sous le haut parrainage de  
Monsieur le président de la République.

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS

Sylvère Monod (président)  
Michel Gresset (vice-président)  
Philippe Mikriammos (trésorier)  
Anne Wicke (trésorière adjointe)  
Claire Malroux (secrétaire générale)

Françoise Campo-Timal, Françoise Cartano,  
Jean Fuzier, François Xavier Jaujard,  
Jacqueline Lahana, Gabrielle Merchez,  
Philippe Noble, Hubert Nyssen,  
Michel Volkovitch

Jacqueline Pigeot  
et le directeur du Collège international  
des traducteurs littéraires :  
Jacques Thiériot

avec la collaboration à Paris  
de Claude Brunet-Moret  
et, à Arles,  
de Christine Janssens  
et de Dominique Pralong

Parmi les organismes publics et privés qui ont rendu possibles ces Assises et  
nous ont apporté leur aide, nous tenons à remercier tout spécialement :

la ville d'Arles,  
le ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction du Livre et de la Lecture et Centre national des Lettres),  
le conseil régional  
Provence-Alpes-Côte d'Azur,  
la Direction régionale des Affaires culturelles,  
le conseil général  
des Bouches-du-Rhône,  
le ministère des Affaires étrangères  
(Sous-Direction du Livre),  
le British Council,  
la Fondation du Japon,  
les éditions :  
Actes Sud — Albin Michel — Alinéa  
Arfuyen — Des Femmes — Folle Avoine  
Gallimard — l'Harmattan  
Maisonneuve et Larose — Picquier  
Publications Orientalistes de France  
Rivages — Stock,  
l'Association des traducteurs littéraires  
de France,  
l'Association du Mécénat,  
l'Office du Tourisme d'Arles,  
Mme Julia Tardy-Marcus,  
donatrice du Prix Nelly Sachs  
et Mme Christine Le Bœuf (affiche)

## TABLE

### PREMIÈRE JOURNÉE

Vendredi 9 novembre

#### OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Jean-Pierre Camoin et Sylvère Monod ..... 9

#### DU POÈME A LA MÉLODIE :

quelques exemples de traduction, par Jean Gattegno ..... 11

#### PROUST TRADUIT ET RETRADUIT

Table ronde animée par Yinde Zhang, avec James Grieve,  
Maria Gueorguiéva, Tsutomu Iwasaki, Irina Mavrodin ..... 21

#### HOMMAGE A LAURE BATAILLON

Dédicace de la bibliothèque du CITL,  
par Albert Bensoussan et Juan José Saer ..... 52

### DEUXIÈME JOURNÉE

Samedi 10 novembre

#### RETRADUIRE DICKENS

Table ronde animée par Jean Gattegno  
et Sylvère Monod, avec Dominique Jean  
et Françoise du Sorbier ..... 57

### ATELIERS

*Anglais* (Grande-Bretagne), par Sylvère Monod,  
Jean Deurbergue et Philippe Jaudel ..... 83  
*Anglais* (États-Unis), par Michel Gresset ..... 85  
*Russe*, par Véronique Lossky ..... 89  
*Japonais*, par Alain Kervern ..... 92

#### DOMAINE JAPONAIS

Table ronde animée par Jacqueline Pigeot,  
avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai, Cécile Sakai  
Jean-Jacques Tschudin ..... 98

TROISIÈME JOURNÉE  
Dimanche 11 novembre

LA FORMATION DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE

Table ronde animée par Jacqueline Lahana,  
avec Françoise Cartano, Michel Gresset,  
Ian Higgins, Jean-Luc Pinard-Legry,  
Michel Volkovitch, Françoise Wuilmart ..... 125

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION LITTÉRAIRE

Par Marie-France Briselance, Michel Gresset,  
François Xavier Jaujard, avec Céline Zins,  
Claire Malroux, Jean-Yves Masson ..... 147

ATELIERS

*Portugais*, par Michelle Giudicelli ..... 159  
*Latin*, par José Turpin ..... 161  
*Anglais* (Etats-Unis), par Brice Mattheussent ..... 163  
*Japonais*, par Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin ..... 166

INTERVENANTS ..... 171

## PREMIÈRE JOURNÉE





## OUVERTURE DES ASSISES

Les VII<sup>e</sup> Assises de la traduction littéraire furent ouvertes le vendredi 9 novembre 1990 dans la salle d'honneur de la mairie d'Arles, par deux brèves allocutions.

M. Jean-Pierre Camoin, sénateur-maire d'Arles, souligne son émotion à la pensée qu'il a pris la parole à six reprises déjà dans des circonstances analogues. Il définit les progrès réalisés en ce qui concerne la reconnaissance du rôle des traducteurs littéraires, et rappelle dans quelles conditions la ville d'Arles a accueilli, encouragé et soutenu la création d'ATLAS. J.-P. Camoin évoque les noms des personnalités qui ont fondé l'association et l'ont fait vivre. Puis il souhaite chaleureusement la bienvenue aux participants de ces Assises, qui vont se dérouler sous le double signe de la continuité et du progrès.

J.-P. Camoin rend hommage à la mémoire de Laure Bataillon, dont le souvenir va être perpétué dans le Collège international des traducteurs littéraires, institution née d'ATLAS, et qui assure sa présence permanente à Arles. Le sénateur-maire montre ensuite comment ATLAS et son CITL s'inscrivent tout naturellement dans la politique culturelle de la ville, où l'accent est mis avec succès sur le développement et la promotion du livre et de la lecture publique.

J.-P. Camoin conclut par ces mots : "Vous comprendrez qu'il eût été inconcevable, à côté de l'édition, de la conservation, de la réparation et de la diffusion du livre, de ne point faire place à cet extraordinaire relais de la connaissance universelle que représente la traduction. C'est pourquoi j'oserai dire que vous êtes bien ici chez vous, dans cette cité où le livre suit les différentes étapes de sa matérialisation. La ville d'Arles est honorée d'accueillir dans son enceinte votre grande famille. Grâce à vous, nous avons définitivement choisi de contribuer à renforcer les liens culturels et linguistiques entre les nations. Je vous remercie de nous aider à poursuivre cette noble tâche."

Sylvère Monod, président de l'association ATLAS, n'en est qu'à sa deuxième allocution d'ouverture. Il transmet un message

d'Anne Wade Minkowski, puis salue la mémoire de Laure Bataillon et rappelle les décès récents de Maurice-Edgar Coindreau et d'Antoine Vitez. Les Assises de 1990, selon S. Monod, s'annoncent bien, malgré quelques défaillances. L'année écoulée a été marquée pour ATLAS par des activités nouvelles, tant à Paris qu'à Arles. Il en sera de même en 1991. Cette expansion rend urgente la relève de l'équipe d'animation. Le président termine son intervention par une précision sur son état civil, en assurant l'auditoire que, malgré les fréquentes et excusables erreurs de certains correspondants de l'association, dues à un prénom insolite mais non équivoque, il n'est pas une dame.

Ayant déclaré ouvertes les Assises de la traduction littéraire, S. Monod cède alors la place sur l'estrade à Jean Gattegno pour la conférence inaugurale.

DU POÈME A LA MÉLODIE :  
QUELQUES EXEMPLES DE TRADUCTION

JEAN GATTEGNO

Je remercie mon ami Sylvère de m'avoir invité.

Je vais commencer par une petite note personnelle : c'est la première fois que je suis aux Assises comme traducteur, de plain-pied avec vous et non pas comme représentant d'une administration, ce qui est une situation totalement différente, et j'aime autant vous dire que, depuis quinze jours, je la ressens comme telle.

Il est facile de préparer trois phrases que l'on va dire pour saluer les congressistes ; c'est autrement émouvant de se retrouver devant des confrères, des collègues, à qui on est censé aussi apporter quelque chose qui soit du même niveau que ce qu'ils essaient de faire.

Aujourd'hui, je suis dans une situation un peu particulière puisque j'essaierai, dans l'heure qui vient, d'incarner devant vous quelqu'un qui n'est pas le traducteur de textes anglais mais qui se trouve aimer aussi la musique en général, la musique vocale en particulier, et le lied allemand un peu plus particulièrement encore.

La proposition que m'a faite Sylvère était d'essayer de vous dire, ou de vous faire sentir, qu'en effet, mettre un texte en musique, c'est directement interpréter ce texte, c'est donc d'une certaine façon le traduire ; et je voudrais essayer de vous faire toucher de l'oreille, si vous le permettez, ce que peut représenter la transformation par un musicien, le compositeur, un second musicien, l'interprète, le passage d'un poème à une mélodie.

J'ai voulu, pour faire ma "démonstration", pour essayer en tout cas de vous faire toucher du doigt un certain nombre de paramètres qui sont mis en jeu par le compositeur, me restreindre à des poèmes reconnus comme tels, et il est évident que je fausse un petit peu les choses en faisant cela, puisqu'il y a beaucoup de compositeurs qui ne sont pas allés chercher des poèmes reconnus pour composer des mélodies.

J'ai donc préféré choisir des poèmes dont les auteurs sont catalogués canoniquement comme poètes : Heine, Goethe, Théophile Gautier, William Blake.

J'ai été heureux de m'abriter pour l'anglais, si j'ose dire, derrière la traduction de Pierre Leyris, et de demander à notre ami Jean-Pierre Lefebvre de faire les traductions pour les deux poèmes allemands.

Avant de laisser la parole à la musique, je voudrais faire quelques remarques ; pardonnez-moi si, pour la plupart d'entre vous, elles sont terriblement banales.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, mettre en musique un poème, c'est faire intervenir plusieurs niveaux de traduction :

D'abord, celui qui va transformer le poème lui-même, c'est-à-dire le texte, en une mélodie qui est chantée par une voix ; donc, la première donnée, la première transformation, la première traduction, c'est celle qui est demandée au chanteur, à l'interprète, qui va devoir avec sa voix faire l'explication de texte que nous sommes plus habitués à faire nous-mêmes quand nous lisons un poème, ou à demander à un poète ou à un comédien lorsque nous l'entendons lire des textes en prose ou en vers.

Donc, première traduction, celle qui va transformer le texte qui pourrait être parlé en un texte qui est chanté.

Mais la seconde traduction, c'est celle qui ajoute à ce texte un accompagnement. Il n'y a pas, dans l'époque moderne, de texte chanté qui ne soit pas accompagné, et il est évident que la musique d'accompagnement, pauvre ou riche, instrumentale ou orchestrale, est une deuxième traduction.

Il y en a une troisième qui s'ajoute : la voix particulière de l'interprète qui peut modifier les choses.

Je vais, dans un instant, commencer à vous faire écouter des poèmes chantés à partir de la composition qu'un musicien en a faite, puisque vous avez entre les mains, grâce à l'efficacité du président d'ATLAS et du directeur du Collège international, les textes que je souhaitais que vous puissiez avoir pour juger sur pièces de ce que vous entendriez.

Pour ce qui est du texte, j'ai eu une chance extraordinaire, c'est qu'un poème de Goethe, extrait de *Wilhelm Meister*, a été mis en musique par quatre compositeurs. C'est une chance qui a rencontré ma subjectivité propre, car il se trouve que je suis en train de travailler à des traductions d'Oscar Wilde et, dans *De Profundis*, il y a, citée par Oscar Wilde, la première strophe de ce poème de Goethe qui figure dans *Wilhelm Meister*, dans une traduction de Carlyle ; j'ai d'ailleurs failli ajouter la traduction de Carlyle.

J'ai commencé, et j'ai terminé le programme que je vais vous proposer par ce que j'appellerais le degré zéro, si ce n'était pas un peu péjoratif, c'est-à-dire simplement la mise en musique d'un texte : un poème de Heine au début, un poème de Blake à la fin, mis en musique par Britten, qui me semble réaliser le parcours maximum.

Le poème de Heine, que nous allons entendre au début, se présente, selon une formule de Heine que je n'ai pas inventée moi-même : "Ceci est une chanson populaire, authentique, que j'ai entendu chanter en Rhénanie", formule qui a l'avantage de laisser pointer déjà une intention du compositeur : un rappel — est-ce vrai, est-ce faux ? Cela ne nous importe pas —, un rappel de la nature, en quelque sorte, assignée au poème. C'est une chanson populaire, je l'ai entendu chanter.

Le poème de Blake mis en musique par Britten, pour ceux d'entre vous qui le connaissent, ce ne sera pas une surprise, c'est au contraire, avec une littérature savante au départ, une musique savante ; j'y reviendrai tout à l'heure.

Et entre les deux, j'ai inséré deux blocs : le premier, qui est donc ce poème de Goethe dont je vous parlais il y a un instant, mis en musique successivement — et il est évident qu'à partir du deuxième, chacun des compositeurs savait qu'il avait été précédé par quelqu'un d'autre — par Schubert, Schumann, Liszt, Wolf ; donc, en laissant Liszt un petit peu de côté, par trois des plus grands mélodistes du XIX<sup>e</sup> siècle allemand, Liszt ayant également composé en français des musiques pour des mélodies françaises.

Là, il s'agit plus d'une comparaison possible avec la façon dont un musicien tire de son côté, musicalement, un texte qui est identique à celui que son prédécesseur ou ses successeurs utilisent.

Et puis, un second bloc, un petit peu à titre de curiosité, mais aussi pour que ceux qui savent que le français est une langue qui se prête aussi à la mélodie ne soient pas complètement pénalisés, ces deux interprétations du même poème de Théophile Gautier, mis en musique par Berlioz, mais simplement avec deux voix et deux orchestres totalement différents.

Donc, j'essaie de présenter un éventail, un échantillonnage de ce que le passage d'un texte, qui est la base, à ces différents types de traduction peut ajouter, la façon dont ils peuvent être enrichis ou déformés.

Je vous propose de passer tout de suite à ce poème de Heine, mis en musique par Schumann. Je me contente de redire ce que je disais il y a un instant : Heine le présente comme le degré le moins élaboré, le moins littéraire, de la composition poétique, et voici ce que Schumann et Irmgard Seefried en font.

*(Musique.)*

Si j'employais le terme de degré zéro tout à l'heure, vous l'avez compris, c'est parce que, au fond, vous avez ici une chanson au sens propre, avec un piano infiniment discret, ce n'est même pas tout à fait une ponctuation. Tout est dans la voix de la personne que l'on entend et, pour tous ceux d'entre vous qui ont l'habitude d'entendre de la musique, y compris vocale,

c'est quelque chose qui n'est pas la plus fréquente forme de mise en musique d'un texte. Là au contraire, il y a peut-être, pour tenir la fiction, "une chanson populaire authentique que j'ai entendu chanter en Rhénanie", il y a cet effacement du pianiste qui est un signe de l'effacement du musicien ; donc, la chanson, la complainte, qui est au fond simplement la prise en compte par Schumann de ce que Heine écrit.

Avec le poème de Goethe, que nous allons entendre dans quatre versions différentes, nous changeons de registre. Ce poème est extrait de *Wilhelm Meister*, roman de jeunesse de Goethe, un des grands textes du romantisme allemand, et Jean-Pierre Lefebvre, qui a bien voulu me donner une traduction originale, dont vous avez la primeur aujourd'hui, comme pour le texte de Heine tout à l'heure, m'a joint une traduction de Théophile Gautier fils :

"Le héros arrivé à l'auberge, on lui fit gravir l'escalier jusqu'au grenier, où il entendit sortir d'une chambre la douce harmonie de la harpe. C'était des sons plaintifs et émus, accompagnant un chant triste et douloureux. Wilhelm se glissa près de la porte et, comme le bon vieillard exécutait une sorte de fantaisie, répétant un petit nombre de strophes, récitant et chantant alternativement, l'auditeur put, après quelques moments d'attention, saisir à peu près ce qui suit."

(Suivent, dans la traduction de Théophile Gautier fils, que vous remplacerez par celle de Jean-Pierre Lefebvre, les deux strophes du poème.)

"Cette plainte douloureuse pénétra jusqu'au fond de l'âme de l'auditeur. Il lui semblait que plusieurs fois les larmes empêchaient le vieillard de continuer ; puis, l'instrument résonna seul jusqu'à ce que la voix y mêlât de nouveau ses sons entrecoupés. Wilhelm était toujours sur le seuil ; son âme était profondément remuée ; la douleur de l'inconnu ouvrit son cœur navré ; il ne résista pas au sentiment de pitié qui l'envahissait, il ne put ni ne voulut retenir les larmes qu'amenait dans ses yeux la plainte du vieillard. Toutes les souffrances qui pesaient sur son âme se fondirent en même temps ; il s'y abandonna tout entier..."

Goethe dirige évidemment la lecture ou l'interprétation du lecteur vers cette douleur, qui est en même temps pour l'auditeur une douleur salvatrice.

Quatre musiciens sont partis de ces deux strophes de Goethe, et obligatoirement aussi de l'environnement que Goethe y avait mis.

La première est la version que Schubert réalise en 1816.

Un tout petit mot pour un peu de "cuistrerie" musicologique : Schubert faisait partie de cette génération romantique pleine

d'une admiration aveugle pour Goethe, et ne s'est jamais consolé que de son vivant, à lui Schubert, Goethe ne l'ait pas félicité de la mise en musique d'un certain nombre de ses poèmes, dont le fameux *Erkönig*, et Goethe, dix ou quinze ans après la mort de Schubert, en entendant pour la première fois le lied du *Roi des aulnes*, a dit : "Mais c'est de la très belle musique !" Mais c'était trop tard !

Donc, première interprétation, celle que Schubert crée en 1816, et que je vous donne là dans l'interprétation d'un chanteur allemand, qui a cessé de chanter juste avant la Deuxième Guerre mondiale, mais qui a été un Papageno, dans *la Flûte enchantée*, tout à fait extraordinaire, et qui a enregistré beaucoup de lieder allemands : Gerhard Hüsch.

(Musique.)

Quelques remarques, un peu évidentes, que vous vous seriez faites à vous-mêmes.

Primo, les deux strophes sont répétées chacune, et la deuxième est même répétée une deuxième fois. Schubert est celui qui va le plus loin dans l'élargissement musical, dans l'addition de musique à la partie textuelle.

Secundo, vous l'avez entendu, mais vous le retrouverez dans les trois autres versions, il y a quelques mots ou groupes de mots qui sont particulièrement soulignés : il y a une montée sur *ibr himmlischen Mächte*, les puissances divines, et il y en a une seconde sur *Schuld*, la faute.

En revanche, il y a une descente, que vous entendrez encore beaucoup plus forte dans une autre version tout à l'heure, sur *Erde*, la terre : mimétisme, si vous voulez.

Ce qui me paraît intéressant, c'est que si, en faisant vraiment une lecture tout à fait superficielle, on regarde deux strophes, et que l'on ait dans la mémoire ce que je vous ai dit tout à l'heure du contexte dans *Wilhelm Meister* de l'attitude de l'auditeur par rapport au vieillard qui est en train de chanter, il est certain que l'on y trouve, notamment dans la première strophe, une mise en évidence du rôle positif de la souffrance, du rôle d'apprentissage de la souffrance.

Dans *De Profundis*, c'est comme cela qu'Oscar Wilde cite ce passage en disant : "Ma mère, quand j'étais petit, me le lisait ou le disait à haute voix, et aujourd'hui que je suis en prison, je comprends ce que cela voulait dire."

Mais si vous confrontez cela à la seconde strophe, il est évident qu'on bascule plutôt du côté de la protestation en quelque sorte, face à la cruauté de ces divinités qui vous font payer chacune de vos fautes, et vous vous apercevrez que, dans les deux interprétations qui suivent, les deux interprétations que j'appellerai les plus romantiques, celles de Schumann et de

Liszt, cet aspect de protestation est beaucoup plus fortement souligné qu'ici l'aspect d'acceptation, et qui est matérialisé musicalement par la conclusion au piano du poème, une fois que la voix s'est éteinte ; et vous avez un rythme de berceuse, avec en plus les deux accords finaux, plus fermes, qui peut-être modifient le climat.

Donc, avec Schubert vous avez une version qui, me semble-t-il, est fidèle strictement au texte de Goethe, qui souligne la souffrance, sans impliquer qu'on peut se rebeller contre cette souffrance imposée.

En revanche, avec Schumann et Liszt qui vont suivre, on aura une autre forme de mise en musique.

(Musique.)

Vous entendez cette troisième interprétation. Vous remarquerez que cela a été écrit pour voix grave, baryton ou baryton grave. Hans Hotter, que vous venez d'entendre dans le Liszt, est la vraie basse, les deux autres n'étant que des barytons, mais vous sentez ce que cela donne comme tentation au compositeur de descendre, notamment sur le *Erde*.

Si je vous les ai proposées ensemble, c'est parce qu'il me semble que ce sont les versions les plus romantiques de la mise en musique de ce poème de Goethe, romantiques au sens où nous l'entendons en France, très différentes de ce que nous verrons avec Gautier et Berlioz dans un instant, mais c'est le romantisme "cliché", c'est tout un drame, celui du héros qui se dresse face aux dieux et qui, non seulement discute, mais interpelle les divinités, et vous avez bien senti ce dialogue un peu enfiévré, plus fort encore chez Liszt que chez Schumann, mais qui cependant, me semble-t-il, leur donne une allure commune, avec encore une fois, comme pour Schubert déjà, cette chute, cette retombée en quelque sorte sur la terre.

Deuxième remarque pour ces deux morceaux, mais qui va être encore exacerbée, me semble-t-il, pour le Wolf, c'est le rôle du piano, infiniment plus présent que dans Schubert, non pas simplement comme accompagnement, mais comme contrepoint, comme repoussoir aussi de la mélodie — ce qui a caractérisé, je crois, l'évolution du lied allemand au XIX<sup>e</sup> siècle.

Maintenant, dernière interprétation de ce même poème de Goethe, celle que Hugo Wolf écrit à la fin du siècle, et qui est ici chantée par le même baryton-basse, Hans Hotter.

(Musique.)

Wolf est le seul à respecter le texte, tel qu'il est, à ne rien y ajouter, sinon la musique qui ouvre et la musique qui termine. Vous avez senti que, d'une strophe à l'autre, il y avait une montée de l'intensité du chant qui contient un contraste très



fort : une musique, non pas apaisante, ce n'est pas du tout comme la berceuse de Schubert à la fin, c'est cette musique un peu étrange, un peu insolite, qu'on retrouvera chez Britten à sa façon, ce style d'accompagnement musical qui me paraît jouer un rôle ici pour nous aider à dissocier l'émotion pure et simple que le texte véhicule, et que le chanteur est censé véhiculer, et le milieu, l'environnement, l'univers, le carcan même dans lequel il se trouve pris.

Voilà pour ces quatre versions d'un même poème de Goethe par les trois ou quatre très grands mélodistes du XIX<sup>e</sup> siècle allemand.

Maintenant, nous changeons complètement, non seulement parce que nous changeons de langue et passons au français, mais aussi parce qu'on change d'accompagnement musical, qu'on passe à l'orchestre et qu'on change complètement de style.

*Les Nuits d'été*, c'est un cycle de mélodies, parmi les plus connues de la musique française.

J'ai été obligé de faire des recherches pour cette présentation et je me suis aperçu qu'il n'y a pas de cycle de poésie de Gautier qui s'appelle *Nuits d'été*, mais que Gautier, que Berlioz connaissait bien, l'a autorisé à regrouper lui-même un certain nombre de ces poèmes, à leur donner le titre englobant de *Nuits d'été*, et que celui-là, qui s'appelle *Au cimetière* chez Berlioz, s'appelle en réalité *Lamento* chez Gautier.

C'est l'avant-dernière mélodie du cycle composé par Berlioz ; il a été mis en musique par Berlioz en 1832, c'est-à-dire deux, trois, quatre ans après la parution du recueil de poèmes dans lequel se trouvait pris celui-ci.

Je vais vous faire entendre maintenant, sans interruption, les deux interprétations que je vous ai proposées.

La première, la plus classique et artistiquement la plus reconnue, est celle de Régine Crespin. Malgré l'émergence de Jessie Norman dans les années soixante-dix et quatre-vingts, on considère encore généralement que Régine Crespin a été l'interprète idéale de ce cycle de mélodies ; c'est Ernest Ansermet qui l'accompagnait. J'y ai ajouté une Américaine, Eleanor Steber, accompagnée par Dimitri Mitropoulos, un des grands chefs grecs, émigré aux Etats-Unis.

Vous vous apercevrez, me semble-t-il, que ce n'est pas tout à fait la même mélodie, pour deux raisons au moins.

La première tient probablement au chef : Mitropoulos affirme beaucoup plus la présence de l'orchestre et des instruments de l'orchestre — les deux enregistrements sont en studio, donc il n'y a pas la différence entre le direct et le studio.

La seconde, qui m'a beaucoup frappé à la réécoute, en prévision de cet après-midi, c'est que curieusement l'Américaine articule beaucoup mieux.

J'y reviendrai après l'écoute de ces deux interprétations, mais j'aimerais que vous fixiez comme l'un des objectifs, en écoutant ces deux interprétations, l'interaction du texte et de la musique.

*(Musique – Interprétation de Régine Crespin, puis d'Eleanor Steber)*

Mon impression, c'est que c'est un poème (entre guillemets) "très romantique", c'est-à-dire que les épithètes abondent ; il y en a à ne plus savoir qu'en faire. Mais c'est un romantisme qui, me semble-t-il, se traduit essentiellement pour le lecteur, et donc vraisemblablement pour le musicien, par des sonorités.

Il me semble que Berlioz a fait comme s'il s'agissait d'abord de retrouver une sonorité, une tonalité générale du poème que la musique était censée, sinon reproduire, du moins présenter et enrichir.

Il y a eu, en effet, un renforcement du rôle de la musique, aussi bien pour la mélodie que pour l'accompagnement orchestral, sur la strophe centrale, celle qui contient la formule irrésistible pour un musicien : "Sur les ailes de la musique", mais je suis beaucoup plus frappé personnellement par tout ce qu'il y a d'enrichissement par l'accompagnement, notamment dans la strophe qui suit, avec cette mélodie qui s'amorce, languoureuse, et annonce, pour ceux qui connaissent et aiment ce type de musique, Debussy et Ravel. C'est le genre de souffle qui commence, qui s'interrompt, mais qui a suffi à créer une impression nouvelle.

J'espère que vous avez partagé mon impression, qui est que la version de Régine Crespin est une version où les mots deviennent un instrument. Or, Régine Crespin, pour ceux qui la connaissent, est une chanteuse qui a toujours été extraordinairement capable de mettre en lumière et en valeur le texte, en particulier dans Wagner, et si elle ne l'a pas fait là, c'était qu'elle était convaincue que ce n'était pas le plus important.

Donc, on a comme un instrument ; la voix est aussi un instrument pour un musicien, alors qu'Eleanor Steber, peut-être parce qu'elle est étrangère, au contraire, a voulu qu'on comprenne ce qu'elle disait et qu'on sache qu'elle comprenait ce qu'elle disait.

MICHÈLE SOULEBAN

Au sujet de l'interprétation de Régine Crespin, je crois qu'elle fait partie de cette génération de chanteuses qui a travaillé dans l'esprit que la diction de la Comédie-Française était l'exemple type ; donc, elle est influencée par cela. Je suppose que l'Américaine a abordé le texte avec plus de spontanéité.

JEAN GATTEGNO

Elles sont de la même génération.

MICHÈLE SOULEBAN

D'autre part, connaissez-vous la version d'Henri Duparc de ce même *Lamento*? Je peux vous la dire, je la connais bien.

JEAN GATTEGNO

Pour le texte, j'espère que c'est la même.

MICHÈLE SOULEBAN

Henri Duparc a choisi la première strophe : "Connaissez-vous la blanche tombe..." et il saute directement à la troisième : "On dirait que l'âme éveillée..." Puis, à la dernière strophe : "Oh jamais plus, près de la tombe, je n'irai." Et alors que Duparc est un compositeur qui a vraiment écrit dans l'esprit de Wagner — il était passionné de sa musique, et on peut le retrouver dans ses mélodies — là, au contraire de Berlioz, il choisit le statique, et cela fait une mélodie tout à fait lunaire, qui est splendide et beaucoup plus belle que celle de Berlioz.

JEAN GATTEGNO

Je promets que je ferai la vérification dès mon retour à Paris. En tout cas, c'est un argument supplémentaire pour essayer de faire un jour ce qu'on n'a pas fait, à ma connaissance, qui est de comparer le traitement réservé par les musiciens français au texte français, et par les musiciens allemands au texte allemand.

Je ne parle pas des traductions qui ont pu être faites pour les opéras, plus rarement pour les mélodies, mais les mélodies de Schubert ont été aussi traduites en français à l'époque où l'on supposait que le public ne connaissait pas suffisamment le texte allemand.

Il me semble que là, entre des poèmes également romantiques, il y a quinze, vingt, trente ans d'intervalle entre le poème de Goethe et le poème de Gautier ; donc, en soi, le mouvement romantique ayant commencé un peu plus tard en France, cela pourrait être contemporain. En réalité, le texte joue un rôle et le musicien lui fait jouer un rôle totalement différent.

Nous terminerons par un texte de Blake.

Cette mélodie de Britten est une des seules mélodies qu'il ait écrites pour une voix grave. Il l'a écrite explicitement pour Fischer-Dieskau, ce qui explique que, pour la première version, il l'accompagne au piano.

L'ayant entendue *in situ* en 1967, au Festival d'Edimbourg, je lui voue un attachement tout particulier.

C'est un Allemand qui va chanter de l'anglais ; il est donc très possible que les anglicistes décèlent de petites approximations.

Il s'agit du tout début et de l'extrême fin de ce poème de Blake.

Je ferai peu de remarques ensuite. Celle que je voudrais vous faire d'emblée, c'est qu'il me semble que Britten a tenté, à la différence des autres compositeurs que nous avons entendus là, de privilégier totalement le texte et l'intelligibilité du texte. Je pense que vous y serez sensibles.

*(Musique.)*

D'une certaine façon, on revient un peu au poème de Heine mis en musique par Schumann, c'est-à-dire que, bien sûr, le piano d'accompagnement joue un rôle, mais entre les passages où c'est la voix qui a le premier rôle, et le caractère assez mystérieux, assez énigmatique, assez contradictoire qui est présent dans l'ensemble du poème, qui est représenté, mimé, si vous voulez, par Britten dans l'introduction et surtout la conclusion, comme le poème de Schumann que je vous ai fait entendre au début et le poème de Wolf, quatrième version du Goethe tout à l'heure, vous laisse dans une atmosphère tout à fait insolite.

Mais comme pour Schumann, Heine au début, c'est une traduction où le texte est décidément privilégié, même si bien sûr la musique l'oriente d'une certaine façon.

C'était tout ce que je voulais vous faire toucher du doigt.

Merci d'avoir écouté tout cela.

## PROUST TRADUIT ET RETRADUIT

YINDE ZHANG

Permettez-moi de vous présenter les intervenants ici présents à la tribune :

Maria Gueorguiéva, conseillère littéraire pour un journal de littérature en Bulgarie ; elle est en train de traduire en bulgare *A la recherche du temps perdu* de Proust en six volumes.

Irina Mavrodin, professeur à Bucarest, traductrice en roumain des oeuvres complètes de Marcel Proust. Les trois premiers volumes d'*A la recherche du temps perdu* sont parus. Il reste encore à paraître quatre volumes pour le roman, trois volumes pour les autres oeuvres et la correspondance.

Tsutomu Iwasaki, professeur à l'université des Langues étrangères à Tokyo, où il enseigne la langue et la littérature françaises. M. Iwasaki est un des responsables de l'édition japonaise des oeuvres complètes de Marcel Proust. Lui-même a traduit *les Plaisirs et les Jours* et les *Ecrits sur Ruskin*. Il est en train de traduire un choix de la correspondance de l'auteur.

James Grieve, professeur à l'université nationale d'Australie. Il a traduit, entre autres, *Du côté de chez Swann*. Je précise que c'est la première retraduction en anglais du roman de Proust depuis soixante ans.

Quant à moi, je viens de l'Ecole normale supérieure de la Chine de l'Est et enseigne actuellement à Paris III. Je fais partie d'une équipe chinoise qui traduit *A la recherche du temps perdu*. Personnellement, j'ai traduit *la Prisonnière*.

Nous regrettons l'absence des traducteurs allemands, italiens, espagnols, ainsi que de ceux d'autres langues, dont le nombre exact est d'autant plus difficile à évaluer qu'il se multiplie encore. En tout cas, dans les langues ici représentées, tous les intervenants ont une expérience personnelle dans la traduction des oeuvres de Proust.

Nous nous réunissons aujourd'hui non pas pour émettre des réflexions générales sur les problèmes théoriques de la traduction ni pour poser la question éternelle de savoir si l'opération translinguistique d'une oeuvre de génie comme celle de Proust est possible, mais plutôt pour parler de l'expérience, ou de

l'aventure, que chacun de nous a poursuivie ou poursuit encore, et pour montrer — pourquoi pas ? — notre savoir-faire et, bien entendu, nos incertitudes et nos interrogations. Tout au long de cette séance, nous allons débattre des problèmes spécifiques que soulève l'écriture proustienne dans les pratiques traduisantes, mais également de la stratégie, je dirai même d'une certaine attitude adoptée vis-à-vis des versions déjà existantes lorsqu'il s'agit d'une retraduction.

Le mieux est d'entrer tout de suite dans le vif du sujet en donnant la parole aux personnes qui se trouvent sur la tribune. Ensuite nous passerons au dialogue.

MARIA GUEORGUIÉVA

Permettez-moi de commencer mon exposé par un bref aperçu historique car la situation de la traduction proustienne en Bulgarie et le statut du texte proustien dans le champ littéraire de mon pays ont été déterminés par l'histoire et la tradition.

La Bulgarie est un petit pays au centre de la péninsule balkanique dont la langue est une langue slave et l'alphabet cyrillique.

De la fin du XIV<sup>e</sup> à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la Bulgarie se trouve sous la domination ottomane. Cette période de cinq siècles a empêché tout essor sous la Renaissance et tout développement du capitalisme à la mode européenne et a déterminé une évolution tout à fait spécifique, y compris de la littérature. A ce propos, je suis bien tentée de citer deux Grecs éminents, Georges Séféris et Pàvlos Zànnas.

Georges Séféris dit : "(...) Dans notre proche passé nous n'avons rien d'équivalent aux *Lettres* de Mme de Sévigné, aux *Mémoires* de Saint-Simon ou aux *Liaisons dangereuses*. (J'ai choisi des auteurs cités dans le livre de Proust.) Nous n'avons rien que la domination ottomane. (...) Et si nous songeons aux plus belles années de nos pères, nous noterons que les *cattleyas* d'Odette Swann ou les ballets de Diaghilev sont, en général, des choses abstraites dans leurs vies."

Pàvlos Zànnas dit : "(...) Il y a d'abord l'évolution de notre société : nous n'avons rien dans notre histoire de comparable à l'évolution des milieux aristocratiques, de la haute bourgeoisie ou même de la bourgeoisie, que nous trouvons en France. Il n'y a donc pas de correspondance entre la société décrite par Proust et le contexte social grec pendant cette même période, ou bien alors ces correspondances ont été si temporaires, si restreintes et en quelque sorte si particulières qu'elles n'ont pas laissé de trace dans notre langue..."

Ces propos sont absolument valables pour le contexte bulgare. Je saute par-dessus les trois guerres du début du siècle, catastrophiques pour le pays, et même par-dessus la Deuxième

Guerre mondiale pour en arriver à cette période de dictature communiste qui dura quarante-cinq ans.

Si, pendant la première moitié du siècle, tout en constatant que la tradition de la prose bulgare est assez limitée et qu'il manque de tradition dans le domaine des grands romans du type proustien, on remarque en même temps un intérêt assez significatif pour la personnalité et l'oeuvre de Proust (la preuve en est la première traduction d'*Un amour de Swann* dans les années trente), par contre, après 1944, la critique littéraire marxiste se tue à prouver, ni plus ni moins, la nuisance des "auteurs bourgeois" comme Marcel Proust. C'est seulement dans les années quatre-vingts, à l'époque où en URSS on a entrepris une nouvelle édition d'*A la recherche du temps perdu*, qu'on a osé parler d'une édition complète en Bulgarie.

Le roman doit paraître en bulgare en six gros volumes dont les deux premiers sont déjà parus. Ils ont été traduits par Lilia Staléva, une traductrice assez connue mais âgée, qui a renoncé à poursuivre. Personnellement, j'ai traduit le troisième volume, *le Côté de Guermantes*, qui va paraître l'année prochaine. En ce moment, j'en suis à *Sodome et Gomorrhe* et il me reste encore deux volumes à traduire. Après quoi, j'ai bien envie de recommencer par les deux premiers ! Mais, dès maintenant, le problème de la retraduction existe pour moi, quoique d'une manière insolite.

Si j'ai insisté sur les divergences historiques et les différences au niveau culturel et social, c'est parce qu'elles ont joué un rôle important. La traduction ayant été d'abord occasionnelle et incomplète, le statut du texte proustien était pour ainsi dire assez ambigu, et sa réception limitée. C'est justement pour améliorer la situation que nous avons fondé récemment à Sofia une Société des amis de Proust en Bulgarie.

En ce qui concerne le processus de traduction, une seule difficulté m'a coûté le plus d'effort, c'est notamment la retransposition de cette culture française à l'époque de Proust qui transparait dans son oeuvre. Heureusement, en 1989, j'ai obtenu une bourse du ministère de la Culture de France qui m'a permis de visiter pour la première fois le pays et d'y séjourner durant quatre mois. J'ai employé mon temps à étudier sur place cette réalité transposée dans l'oeuvre de Proust et qui m'avait posé tant de problèmes à résoudre avec tous ces détails de l'architecture des hôtels du faubourg Saint-Germain et des tableaux de Gustave Moreau, avec le petit tramway longeant la côte normande et la promenade du Grand Hôtel... C'était la seule option possible pour surmonter cette difficulté.

IRINA MAVRODIN

Je veux tout d'abord remercier le conseil d'administration d'ATLAS et la direction du Collège de m'avoir donné l'occasion

de m'exprimer ici devant vous. Je les remercie aussi de m'avoir aidée et de m'aider encore en m'accordant leur appui pour que je puisse continuer et terminer la traduction des oeuvres complètes de Proust en roumain. J'ai réfléchi sur le thème que ce programme des Assises propose : retraduire, pourquoi, quand, comment ? Proust traduit et retraduit. Je me suis rendu compte que c'est justement dans ce cadre que je peux placer ma réflexion la plus intime, tout ce que j'ai pensé ces dernières années en affrontant le texte proustien. Il y a plusieurs manières de lire un texte et on peut fournir d'excellentes traductions qui se valent tout en étant très différentes. Si la traduction est une lecture possible parmi d'autres lectures, alors on pourrait intégrer la théorie de la traduction à une théorie de la lecture plurielle, telle que Valéry la conçoit, et, par voie de conséquence, à une théorie de la réception.

Je suis tentée pourtant de vous parler en termes de pratique de la traduction et aussi d'évoquer devant vous l'histoire de la traduction des oeuvres de Proust chez nous, en Roumanie. Je situe tout de même tout cela dans la perspective de la théorie de la réception, notamment telle qu'elle a été proposée par Jauss à travers ce concept essentiel qu'il nous a offert : l'horizon d'attente. En effet, ce qui s'est passé chez nous avec Proust — et sans doute avec d'autres auteurs français, mais je me concentre sur le cas de Proust — doit être vraiment situé dans ce cadre d'un horizon d'attente roumain par rapport à l'écriture française et par rapport aussi — ce qui peut sembler assez bizarre, comme vous allez le voir — à cet auteur qui est censé être même ici en France très difficile et que les Roumains — je ne saurais vous expliquer pourquoi, on le verra peut-être ensemble — ont tout de suite aimé, prisé, goûté, car Proust est un auteur très populaire chez nous.

Lorsque je dis cela, et je l'ai beaucoup dit au Collège, à des collègues, à des amis, ils sont un peu surpris, et moi-même je commence à être surprise. En effet, publier un auteur tel que Proust à cinquante mille exemplaires qui se vendent du jour au lendemain, c'est vraiment quelque chose, et il faut essayer d'expliquer le phénomène ! Plus surprenant que cela : le livre est lu. Il y a peut-être aussi des personnes qui se contentent de l'acheter par snobisme, mais il y a surtout beaucoup de lecteurs authentiquement fidèles à cet auteur. On le lit de diverses façons, à divers niveaux de lecture sans doute, mais on le lit. J'ai saisi, dans l'autobus par exemple, des fragments de conversation — entre des gens qui n'étaient pas des intellectuels — sur les amours d'Odette. Donc on a retrouvé à travers Proust, chose extraordinaire, le plaisir de la lecture (parce qu'on peut lire Proust aussi comme cela).

Il est important de rappeler, pour mieux faire comprendre ce que peut être cette traduction de Proust chez nous — et c'est



différent par rapport à ce que disait ma collègue et amie Maria Gueorguéva — que chez nous, d'emblée, c'est-à-dire en 1923 déjà, alors que l'oeuvre de Proust n'était pas encore publiée intégralement en France, il y a eu une réception de Proust tout à fait extraordinaire. En 1924, déjà, on a traduit certains fragments dans des revues, mais la réception s'est surtout située sur le plan de la critique.

Emil Cioran, Eugène Ionesco, qui étaient en Roumanie à l'époque et qui écrivaient en roumain, ont publié des textes importants sur Proust. Camil Petrescu, un grand romancier roumain, a écrit un texte capital — je voudrais le traduire et le mettre en circulation : *la Nouvelle Structure et l'Œuvre de Marcel Proust*. En 1932, ce texte disait ce que, peut-être, l'on ne disait pas encore ailleurs ; à savoir que l'oeuvre de Proust représente une nouvelle structure épique qui met enfin d'accord l'épistémologie de l'écriture avec l'épistémologie générale de notre siècle.

En Roumanie, dès les années vingt et trente, Proust est donc considéré comme le grand novateur. Pendant cette époque de l'entre-deux-guerres, Bucarest était surnommée "le petit Paris". Ses librairies étaient pleines de livres français. Ce qui paraissait à Paris était vendu aussi à Bucarest. Nos intellectuels lisaient tout cela dans le texte original. On était tout à fait orienté vers la culture française, attitude qui relevait d'une tradition de longue date. On se retrouvait évidemment en elle aussi. J'oserai dire une chose encore. Toutes ces vérités proustiennes, c'était un peu les nôtres aussi, pour une certaine catégorie de Roumains, bien sûr. Il ne faut pas non plus oublier que Proust a eu beaucoup d'amis roumains : la princesse Marthe Bibesco, Anna de Noailles, Antoine Bibesco, et d'autres, des amis qui lui étaient très chers, qu'il a beaucoup connus et fréquentés. Il se proposait même de faire un voyage en Roumanie à un certain moment. Pour notre horizon d'attente, l'oeuvre de Proust c'était quelque chose de très différent et en même temps de pas tellement différent. Et surtout, ça répondait à toute notre tradition, dont j'ai déjà dit qu'elle était très marquée par la culture française. Je passerai à des dates un peu plus précises. En 1944 paraît la première version roumaine de *Du côté de chez Swann*. J'essaie de m'expliquer pourquoi cette traduction vient si tard ou peut-être n'est-ce pas tellement tard, vu que Proust n'est pas un auteur que l'on traduit aisément, et qu'avec lui c'est toute une culture difficile qu'il faut assimiler. Peut-être qu'il a fallu toute cette période de préparation, tous ces textes critiques, tous ces romanciers roumains qui écrivent non pas en imitant Proust, mais dans un contexte proustien. Donc peut-être a-t-il fallu qu'il y ait toute cette progression pour qu'en 1944 paraisse en roumain le premier volume de *Du côté de chez Swann*, qui annonçait la série entière d'*A la recherche du temps perdu*, traduite

par Radu Cioculescu, homme de lettres roumain à qui je rends hommage et qui est mort dans les prisons staliniennes. Il n'a pas pu continuer à publier le reste de l'oeuvre. Mais il existait en manuscrits, des manuscrits qui n'étaient pas achevés.

En 1968, une de nos grandes maisons d'édition — 1968 a été une année où nous nous sommes ouverts pour très peu de temps à une sorte de libéralisme — a republié *Du côté de chez Swann* traduit en roumain par Radu Cioculescu, de même que le reste, qui posait une série de problèmes. Comme je vous l'ai dit, le texte n'était pas suffisamment travaillé. On a tenté de l'améliorer et l'on a finalement eu une traduction complète en roumain d'*A la recherche du temps perdu*. Cette traduction a eu un grand écho dans notre public. J'ai parlé avec beaucoup de gens qui ont lu Proust et qui l'ont aimé grâce à cette traduction. Certains l'avaient même relue à deux ou trois reprises et connaissaient énormément de détails sur l'oeuvre de Proust.

Autre chose encore. Un critique très important de chez nous, Vladimir Streinu, a, lui aussi, tenté de traduire le premier volume d'*A la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*. Il l'a traduit, il l'a publié. Il en resta là parce qu'il s'est rendu compte qu'il ne pouvait pas continuer. Ce fut un échec.

En 1987, vingt ans après la publication de cette version de Radu Cioculescu, j'ai publié le premier volume de ma propre version de *Du côté de chez Swann*, chez Univers, une importante maison d'édition de chez nous.

Ma situation était assez particulière, dans le sens que, d'une part, j'étais personnellement très proustienne et que je m'intéressais à Proust depuis des années et des années par tout ce que j'avais fait, par ma thèse de doctorat implicitement (qui était consacrée au nouveau roman et à Nathalie Sarraute, mais Proust y était présent, bien sûr), par des essais que j'avais écrits sur Proust, par des cours que j'avais donnés à l'université et qui concernaient la poétique de Proust.

Le travail était donc, en ce qui me concerne, préparé de longue date. Excusez-moi de vous dire tout cela. Je vous le dis parce que je pense que Proust est l'un des auteurs les plus difficiles à aborder pour un traducteur.

J'avais traduit Mme de Sévigné, ce qui m'y préparait un peu et même beaucoup. J'avais traduit des textes de Flaubert, entre autres *Bouvard et Pécuchet*, je ne veux pas vous donner toute la liste, mais j'avais aussi traduit des auteurs modernes : Gide, Montherlant, Camus, Blanchot qui, lui, a cette phrase un peu proustienne, très longue, très compliquée ; et Aloysius Bertrand, qui, lui aussi, m'y préparait d'une certaine façon.

Lorsque je me suis attaquée au texte proustien, j'ai ressenti une difficulté que je n'avais jamais ressentie jusqu'alors, et je continue à ressentir cette difficulté, quoiqu'elle se soit un peu

émoussée probablement grâce à certains réflexes que j'ai commencé à prendre. Je veux dire qu'il y a une petite routine qui s'est installée et qui m'aide à continuer.

Pourquoi cette difficulté ? Je me le demande et continue à me le demander. A coup sûr, à cause de la syntaxe. En effet, d'après mon expérience, le plus difficile est de traduire une syntaxe. J'avais autrefois l'impression que c'est surtout un certain lexique très particulier qui est le plus difficile à traduire. Il l'est, vraiment. Mais j'ai le sentiment que, de ce côté-là, on est de toute façon limité par un très petit nombre d'options possibles. Imaginons que le texte utilise un dialecte français. Que fait-on ? Est-ce qu'on traduit par un dialecte roumain ? Je pense que non. Il faut trouver je ne sais quoi, un langage neutre, parsemé de mots qui créent cette sensation de dialectal, parce que si je traduis par un dialecte roumain, alors tout le contexte français est détruit. Pour revenir à mon idée première, je dirai : du point de vue du lexique on a des problèmes mais, quelque part, on est limité, on ne peut plus parfaire. Du point de vue de la syntaxe, je pense qu'il n'y a pas de limite : on peut tout le temps, tout le temps parfaire.

Un dernier mot sur la première traduction de Proust en roumain, puisque notre thème, c'est traduire et retraduire. Je l'avais vérifiée par sondage. En général je ne lisais pas les textes traduits du français... il aurait fallu les lire... je ne les lisais pas, sauf obligation professionnelle très stricte, par exemple si une maison d'édition me demandait de donner mon avis là-dessus. Un jour j'ai eu besoin d'une citation de Proust en roumain pour un de mes livres. J'ai cherché le texte, j'ai trouvé qu'il y avait beaucoup de choses à redire. De mon point de vue, c'était inutilisable comme citation. Ce fut un premier constat. J'ai laissé tomber. Je ne me suis pas dit que je devais faire une nouvelle traduction. L'idée me dépassait parce que cela m'apparaissait comme insurmontable. Par ailleurs, puisqu'il existait déjà une traduction, je me disais qu'il n'y avait pas de chances pour une autre traduction. Et pourtant, à un certain moment, un directeur de maison d'édition m'a proposé de faire une nouvelle traduction de Proust, en me disant que l'ancienne traduction n'était pas exactement ce qu'il fallait, si elle avait joué un rôle à un certain moment. Qu'est-ce que j'ai fait alors ? Je n'ai pas lu et relu cette traduction. Bien au contraire, je l'ai jetée le plus loin possible. Je me suis rendu compte que si je commençais à l'approfondir, je m'asservissais à un ton, à un rythme, à quelque chose qui n'était pas dans mes vues. C'est ainsi que j'ai procédé, selon cette stratégie. Donc je ne peux pas vous dire si je *retraduis* Proust. Je vous dirais plutôt que je ne le retraduis pas. Je ne le réviserai pas non plus. Donc je fais une traduction de Proust comme s'il n'y en avait eu aucune avant celle que je fais.

La grande difficulté a été de trouver le rythme, le son fondamental, comme on dit. D'abord j'ai fait une sorte de pari avec moi-même : ne jamais couper les phrases proustiennes, maintenir la phrase, la considérer comme une unité sacro-sainte, comme un sonnet qu'il faut travailler en tant que tel. Jamais je n'ai coupé une phrase. En respectant cet engagement premier, j'ai constaté que j'entrais tout normalement et techniquement, pas seulement de manière intuitive, dans un rythme qui était le bon. Pour être exacte, j'ai consulté l'autre traduction uniquement à propos du terme "aubépine". Je n'ai pas retenu ce qu'elle proposait, j'ai cherché autre chose, à l'aide d'albums de botanique.

J'ai déjà traduit plus de la moitié de l'oeuvre. La difficulté demeure. Mais voilà un autre aspect très intéressant. Lorsqu'on traduit un auteur d'une telle envergure et dont l'oeuvre est tellement vaste, on a une chance unique, celle de se confronter — au fur et à mesure que les volumes paraissent — avec son public. Cela est extraordinaire. En effet les échos ont été très importants, car beaucoup de critiques, chez nous, écrivent sur les traductions, et le public a réagi de la bonne manière. Cela m'a beaucoup aidée et surtout cela m'a raffermie dans certains de mes choix premiers.

Encore un mot. La tâche est énorme. C'est presque un défi, jeté à je ne sais qui... à Dieu peut-être. Mais on aura un style unitaire en procédant de la sorte. En général, on traduit de telles oeuvres en équipe. En procédant ainsi, si Dieu m'aide et si j'ai la chance de terminer ce que j'ai commencé, on aura peut-être un style unitaire.

YINDE ZHANG

Merci à Irina Mavrodin, qui nous a fait un exposé qui nous explique très clairement une situation très différente de la Bulgarie, une situation où le public roumain manifeste nettement une affinité pour la culture française. Vous avez également évoqué le rôle qu'a joué la critique dans la promotion de la traduction, puisque la critique précède cette entreprise de traduction. Vous avez aussi parlé de la motivation qui vous a incitée à traduire, plutôt que de retraduire, en adoptant une attitude tout à fait originale vis-à-vis de l'ancienne traduction.

Vous avez enfin montré (j'espère qu'on y reviendra) les difficultés spécifiques soulevées par le style de Proust, que vous identifiez au rythme, donc à cette syntaxe particulière. On va sûrement retrouver tous ces problèmes tout à l'heure.

Je cède la parole à Tsutomu Iwasaki, qui vient d'un pays d'origine culturelle bien plus éloignée de Proust que la Roumanie. Il va nous présenter un tout autre aspect.

TSUTOMU IWASAKI

Je commencerai par un historique très bref de la traduction et des études proustiennes au Japon. La première fois qu'on a entendu parler de Proust au Japon, c'était au printemps 1923, à peu près six mois après la mort de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*. J'ai dit "entendu", mais il faudrait plutôt dire "lu" la nouvelle de la mort de Marcel Proust. C'était la première nouvelle arrivée au Japon sous forme d'information. Celle-ci était accompagnée d'une traduction d'un passage d'*A la recherche du temps perdu*, avec le titre "Son sommeil". On peut tout de suite deviner qu'il s'agit du fragment intitulé "La regarder dormir", qui a été publié dans *la Nouvelle Revue française* de décembre 1922, juste après la mort de Marcel Proust.

Cette première nouvelle reste sans écho pendant quelques années : la première tentative de traduction proustienne en japonais date de la fin des années vingt, 1929. Dans une petite revue intitulée *Bungaku*, qui veut dire "littérature" tout simplement, quatre personnes ont collaboré pour traduire *Du côté de chez Swann*. On sait que cette revue l'a publié en quatre livraisons, mais de façon fragmentaire et sans aller jusqu'à la fin de l'oeuvre.

Pendant les années trente, chaque année il y a quelque chose : traductions, études, articles critiques, etc. 1930, 1932, 1933... J'ai une liste mais je m'arrête ici parce que ce serait trop long et que je voudrais parler de choses plus importantes, à savoir la traduction intégrale d'*A la recherche du temps perdu*. Au cours des années trente on a vu l'apparition d'essais de traduction fragmentaires des écrits de Proust, en dehors d'*A la recherche du temps perdu* ; on a traduit "la Confession d'une jeune fille" qui se trouve dans *les Plaisirs et les Jours*, etc. En ce qui concerne la traduction intégrale de l'oeuvre, déjà avant la guerre, la tentative a été faite par un seul traducteur qui, de son métier, était un chimiste. C'est un cas assez particulier. C'est un peu comme la traduction de Ruskin par Proust lui-même. Ce chimiste était un grand amateur de l'oeuvre de Proust. Peut-être ce chimiste ne comprenait-il que le français de Marcel Proust. Il a fait un grand effort, il a essayé de traduire toute l'oeuvre, mais il n'est pas arrivé jusqu'au bout. Il est allé jusqu'au *Côté de Guermantes*.

Donc la première traduction intégrale date des années cinquante, plus précisément entre 1953 et 1955. Il s'agissait d'un travail collectif. Tout à l'heure, en bavardant avec M. Zhang, j'ai dit que cette traduction intégrale a été faite par au moins une dizaine de traducteurs... je me trompais : il s'agit de six traducteurs. Bien sûr, il y a le problème de la différence de style et de sensibilité de chacun des traducteurs. C'est un résultat très important qu'un travail collectif, mais qui supposait déjà la nécessité de la retraduction. En effet, un des grands défauts, si j'ose dire, de cette première traduction intégrale était cette diversité de style, ce manque d'unité.

Nous avons maintenant une autre traduction intégrale faite par M. Inoué, qui a été mon professeur quand j'étais étudiant, qui a commencé ses travaux proustiens au début des années trente et qui vient d'achever sa traduction intégrale il y a seulement deux ans. Il a donc travaillé environ cinquante ans sur l'oeuvre de Proust... Cette deuxième et pour l'instant dernière traduction intégrale date d'entre 1983 et 1988. C'est donc une publication toute récente, sous la forme des oeuvres complètes de Marcel Proust. La traduction par M. Inoué *d'A la recherche du temps perdu* occupe dix volumes dans les oeuvres complètes et l'ensemble doit en comprendre dix-huit. Il reste encore deux volumes à publier, un choix de lettres. Donc les oeuvres complètes sont encore en cours de publication, mais en ce qui concerne *A la recherche du temps perdu*, la traduction est maintenant achevée. Voilà la situation actuelle.

En troisième lieu, j'aimerais parler un peu de l'état actuel des études proustiennes au Japon ou faites par les Japonais. En effet, c'est un fait à remarquer depuis une quinzaine d'années qu'il y a beaucoup de jeunes proustiens japonais qui travaillent soit à Tokyo, soit à Paris, et surtout dans le domaine des études génétiques. Parmi vous, beaucoup de personnes doivent savoir que la nouvelle Pléiade en quatre volumes *d'A la recherche du temps perdu* a paru, et parmi les éditeurs du premier volume figure un nom japonais, M. Jô Yoshida, qui enseigne maintenant à l'université de Kyoto. Je ne cite que ce cas. Mais il y a toute une série de jeunes proustiens japonais qui sont très actifs. Chose remarquable, le premier reçu du concours des bourses du gouvernement français, depuis quelques années, est presque toujours un proustien. Cet intérêt des Japonais pour l'oeuvre proustienne est très développé et approfondi. Ce fait peut vous paraître bizarre, parce que vous devez penser que le Japon est un pays d'une civilisation et d'une nature tout à fait différentes de celles de votre pays. C'est un fait. Mais pour l'amour de Proust, je pense qu'il y a une certaine qualité chimique de la sensibilité qui ne dépend ni de la race ni de la civilisation. Je sais que même parmi les Français il y en a beaucoup qui ne supportent pas Marcel Proust.

Parmi les Japonais il y a des fanatiques de Proust, mais, bien sûr, il y en a aussi beaucoup qui ne comprennent pas du tout Proust. C'est cela, la grandeur de Proust qui frappe, en dépassant toutes ces différences de race, de civilisation, et en atteignant un certain niveau d'universalité.

YINDE ZHANG

Je remercie beaucoup Tsutomu Iwasaki de nous avoir présenté l'historique des traductions des oeuvres de Marcel Proust au Japon. Les travaux de traduction et de recherche dans ce

domaine sont effectivement d'un nombre considérable et d'une qualité remarquable. Je crois que les chercheurs japonais dans le domaine proustien sont tout à fait présents sur la scène internationale. Avant de passer la parole à James Grieve, je voudrais profiter moi-même de l'exposé de M. Iwasaki en m'attardant un peu dans le domaine asiatique où l'on manifeste une certaine affinité. Disons que le travail réalisé chez nous fait un peu figure de parent pauvre à côté des traducteurs et des chercheurs japonais. Je ferai d'abord un petit historique sur les traductions des oeuvres de Proust, si historique il y a.

En Chine, la première manifestation de l'intérêt porté à Proust se situe, à notre connaissance, en 1934, l'année où on lit dans un journal de Tianjin, *Dagongbao*, un extrait de *Du côté de chez Swann*, traduit par le poète chinois Bian Zhilin. Le traducteur a repris ce morceau deux ans plus tard dans un recueil intitulé *Fenêtre sur l'ouest* et dans lequel Proust figure à côté d'un certain nombre d'autres poètes et romanciers occidentaux : Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Gide, Joyce, Virginia Woolf, etc. Mais cet effort n'est malheureusement pas suivi, et cette fenêtre sur l'ouest est complètement condamnée après 1949. Il a fallu attendre jusqu'en 1979 pour voir le nom de Marcel Proust réapparaître, mais pour le grand public plutôt apparaître pour la première fois. De timides essais de traduction sont enregistrés, mais qui ont tous arrêté leur chemin devant le jardin de chez Swann.

A l'heure actuelle, trois éditions de natures différentes sont en cours de réalisation et méritent d'être signalées. La première édition est celle du seul volume de *Du côté de chez Swann*, traduit par deux professeurs, Xu Zhimian et Liu Ziqiang, et dont la publication est annoncée pour cette année. La deuxième édition, entreprise sous la direction de M. Shen Zhimin, est une anthologie de textes de Proust, accompagnée d'études critiques. Enfin, une traduction intégrale d'*A la recherche du temps perdu* en sept volumes vient de s'achever. Le premier volume est paru depuis un an et les cinq premiers, y compris le premier réédité, seront mis en librairie d'ici à quelques mois. Cette dernière édition constitue une véritable entreprise collective, puisqu'elle réunit quatorze traducteurs, dont la plupart sont des professeurs de langue et de littérature françaises. Une telle entreprise s'explique moins, on s'en doute, par la volonté de diversifier le style de Proust en chinois que par le besoin urgent qu'éprouve le public chinois de découvrir la littérature occidentale contemporaine, dont le roman de Proust est considéré comme le chef-d'oeuvre. Le fait que les travaux de traduction sont conditionnés par le besoin du public nous amène à une autre considération : le processus de traduction de l'oeuvre de Proust n'est pas seulement déterminé par l'écriture propre à l'auteur, il est aussi influencé par les horizons d'attente des lecteurs chinois.

Pour rendre accessible au public chinois une grande oeuvre littéraire comme celle de Proust, il ne suffit pas de mettre en oeuvre les moyens linguistiques pour faire passer le texte français en chinois, encore faut-il envisager une certaine stratégie en vue d'une meilleure réception. A ce propos, la traduction chinoise du titre d'*A la recherche du temps perdu* constitue un exemple significatif. Comme le titre est l'un des versants éditoriaux et pragmatiques de l'oeuvre, c'est-à-dire le lieu privilégié qui lie l'oeuvre à son public, donc le lieu stratégique de la réception, il est autant que le texte lui-même la préoccupation des traducteurs et de l'éditeur. Ils se sont par conséquent réunis spécialement pour débattre du titre à adopter en chinois. Au bout de longues discussions, on a fini par se cantonner à deux propositions. La première consiste en une traduction littérale, tenant avant tout à garder le mot "temps", puisqu'il est sur tous les plans l'esprit irréductible du roman. La seconde donne ceci : "A la recherche des années passées comme l'eau qui s'écoule." L'expression "l'eau qui s'écoule", associant l'eau et le temps, est une métaphore courante dans l'image traditionnelle de la poésie chinoise. Elle tire son origine des *Entretiens* de Confucius. Un jour, au bord d'un fleuve, le maître dit : "Tout passe comme cette eau ; rien ne s'arrête ni jour ni nuit." Finalement, c'est cette dernière proposition qui a été retenue. Le choix du titre témoigne d'un fait quelque peu paradoxal ; comme si plus une oeuvre littéraire étrangère est reconnue comme originale et importante, plus elle a besoin, pour avoir une meilleure réception parmi un public d'origine culturelle éloignée, d'être assimilée dans la culture de ce dernier. Dans la conscience des traducteurs et de l'éditeur, qui sont les premiers lecteurs, *la Recherche* est l'un des plus grands romans français et l'un des plus originaux, il faudrait donc le signifier dans l'aspect éditorial même, et, pour ce faire, on n'est pas tenu de donner une traduction équivalente du titre original, mais plutôt d'aller chercher dans notre propre tradition littéraire une expression dont la valeur littéraire est reconnue de tous et donc de nature à rendre l'importance de l'oeuvre traduite. De plus, par le fait même que le titre traduit est ancré dans la mémoire littéraire des lecteurs, c'est un moyen de transplantation ou presque d'assimilation, et l'on pourrait espérer que l'oeuvre atteindra un large public.

Je voudrais maintenant évoquer un autre problème : les notes. Les notes, qui constituent un des autres aspects paratextuels, obéissent également au même souci. Il est presque inconcevable de donner un texte nu sans l'accompagner d'aucun appareil explicatif, pour un public qui vit dans un contexte et une tradition culturels si différents. Dans l'édition chinoise les notes sont donc assez nombreuses, dont on pourrait distinguer deux catégories : il s'agit d'abord des notes portant sur des noms



propres, sur des références socio-historiques, sur d'abondantes allusions littéraires, mythologiques et bibliques. Celles-ci sont particulièrement nombreuses, dues bien sûr à l'immensité de la culture que Proust déploie dans son roman, mais également à la culture très différente du lecteur chinois. On pourrait aller jusqu'à expliquer ce qu'est "l'âge gothique" ou "l'Olympe". Ce qui ne signifie nullement que tous les lecteurs chinois ignorent ces références. Ces notes sont destinées simplement à un large public. La deuxième catégorie de notes vise plutôt à élucider les effets spéciaux de la langue, que la seule traduction du texte ne parvient pas à rendre. Par exemple, dans la soirée qu'il organise chez les Verdurin, destinée à mettre le violoniste Morel en vedette, le baron de Charlus vante le double talent de musicien et d'écrivain de son protégé, en utilisant une expression transformée : "Je serais vraiment très content que Morel *ajoute à son violon ce petit brin de plume d'Ingres.*" Même un lecteur averti aurait besoin d'une double explicitation linguistique et culturelle. Mais il y a encore mieux : dans le *Côté de Guermantes*, où le narrateur compare la salle de l'Opéra aux profondeurs sous-marines, fournissant ensuite toute une description sur les divinités mythologiques marines. Mais cette métaphore filée n'est déclenchée par rien d'autre que le mot "baignoire", dont l'ambiguïté sémantique permet au narrateur de mettre en communication les deux univers.

C'est là probablement que l'on assiste à l'un des problèmes propres à l'écriture proustienne, à savoir la métaphore. En tout cas, elle nous place devant deux grandes difficultés : les longues phrases et la cohérence sémantique. En ce qui concerne d'abord les longues phrases, engendrées en effet le plus souvent par les métaphores, je dois dire encore une fois qu'il est impossible de ne pas prendre en considération l'horizon d'attente des lecteurs. La traduction doit respecter bien sûr les particularités structurales de Proust, mais également les propriétés et les capacités de notre propre langue auxquelles sont habitués nos lecteurs. La langue chinoise supporte difficilement des périodes aussi longues ; elle n'a même pas de pronom relatif, et toute subordonnée relative devient automatiquement épithète ou déterminatif. Il est donc impossible de les accumuler. Une accumulation de trois déterminatifs rend tout de suite la phrase très lourde. La notion de phrase longue chez nous est d'autant plus relativisée que notre tradition littéraire accorde sa préférence à une syntaxe courte et concise, appuyant la valeur littéraire d'un texte sur la forte potentialité sémantique des mots. Par conséquent, on s'est fixé un principe : éviter de chercher l'équivalent absolu, donner des phrases longues plutôt selon le critère chinois, à savoir celles qui dépassent la moyenne syntaxique du chinois. Ce n'est pas la ressemblance absolue qui compte, mais le

vraisemblable, l'impression de longues phrases. On procède en coupant la phrase proustienne, en faisant un travail d'assemblage et d'agencement. Mais on se heurte à un grand nombre de difficultés : en reconstituant l'ordre des phrases, on risque notamment de perturber l'ordre logique des idées et d'introduire des incohérences.

Mais la métaphore crée encore des difficultés à un autre niveau : la diversité et l'harmonie du contenu. C'est là et non pas ailleurs que réside la vraie nature de la longue phrase proustienne, laquelle n'est pas une pure forme grammaticale, mais le versant signifiant d'une réalité nuancée et d'un flux de pensée complexe et subtil. Si en effet le roman de Proust est une quête, s'il faut à l'instar de Gilles Deleuze entendre *la recherche* dans son sens absolu, c'est-à-dire comme "la recherche de la vérité", l'écriture de Proust constitue l'investigation constante d'une certaine unité à travers la multiplicité des choses, de leur cohérence en dépit de leur diversité. Nombreux sont les échos, rapprochements et comparaisons. Que ce soit au niveau de la phrase ou de groupes transphrastiques, les choses se lient dans une cohésion sémantique très forte. Telle est, semble-t-il, la préoccupation stylistique et esthétique de Proust. Pour lui, précisément, la beauté absolue de l'écriture romanesque réside dans le "fondu", dans l'homogène : "Une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, perdant leur aspect premier de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation... Je suppose que c'est ce qu'on appelle le vernis des Maîtres." (*Correspondance*, Plon, tome II, p. 86.) Tout le texte de Proust est traversé de cette "assimilation" établie entre des objets coprésents, des "choses" qui, pour perdre leur "aspect premier de choses", c'est-à-dire leur contingence et leur dispersion, doivent mutuellement se refléter et s'absorber.

Cette complexité harmonieuse exclut naturellement toute "lecture rapide", et exige même de la pratique traduisante une attention particulière et une analyse littéraire approfondie. Il s'agit de démêler les imbrications des subordonnées, mais également de déchiffrer des liens implicites entre les choses, entre différents éléments, en prêtant autant d'attention à des "détails", à des indices spatio-temporels, aux sons et à l'ambiguïté des mots, ou simplement aux "riens", qui constituent parfois de véritables "détonateurs d'analogies". C'est seulement à partir d'un tel travail qu'on aura la possibilité de repérer les comparants et les comparés, par conséquent de dépasser leur "aspect premier de choses", c'est-à-dire de ne pas se limiter au sens dénotatif des mots mais d'aller vers leur sens connotatif. Mais

quant à la métaphore filée, on assiste, à l'intérieur d'une ou des phrases, ou même dans l'espace de pages entières, à toute une série de termes relevant d'un même champ conceptuel ou sémantique, qu'il s'agit donc d'appréhender et de cerner. On ne traduit pas certains de ces mots d'ensemble, mais l'ensemble de ce champ conceptuel. C'est là que l'on court des risques d'introduire de l'incohérence dans la langue-cible puisqu'il ne serait pas difficile parfois de trouver des équivalences pour certains mots, mais difficile de rendre toute une série de mots et d'obtenir un champ conceptuel équivalent, ne laissant aucun mot traîner en dehors de ce champ et garantissant la même homogénéité sémantique que dans la langue-source.

Je m'arrête là, et laisse la parole à James Grieve, dont la traduction suscite déjà beaucoup de remous puisque c'est la première retraduction de l'oeuvre de Marcel Proust qui existe en anglais, avec une autre qui est en cours, celle de Richard Howard.

### JAMES GRIEVE

Pourquoi retraduire Proust en anglais ?

Peut-être est-ce en parlant des raisons qui poussent les autres à le faire que je pourrai exposer les miennes. Si Richard Howard, ce traducteur américain qui est en train de faire sa retraduction, avait pu accepter l'invitation d'ATLAS, il aurait pu nous dire lui-même les raisons qui l'ont persuadé. Quand son éditeur américain avait annoncé l'intention de faire retraduire en entier *A la recherche*, la seule raison que j'ai lue dans la presse était la suivante : que les lecteurs américains, qui depuis deux générations pestaient, paraît-il, contre les abominables anglicismes de la seule traduction intégrale de Proust en langue anglaise, c'est-à-dire celle de Scott Moncrieff et de Terence Kilmartin, avaient justement besoin d'un Proust américanisé. Je vous rappelle ce qu'Oscar Wilde a dit au sujet de la langue anglaise, en parlant, bien sûr, à un auditoire américain : "Nous sommes divisés par une langue commune." Voilà une décision qui a déjà fait couler pas mal d'encre. Pour les uns, l'idée d'un Proust américain fait frémir — je ne sais pas pourquoi. Pour les autres, citons Gilles Barbedette, dans *le Monde* du 13 janvier 1989 : Gilles Barbedette a signalé le fait que M. Howard se trompe dès le premier mot de sa nouvelle version, dont le premier paragraphe a déjà paru dans des journaux américains et anglais. Pour moi, ce qui m'avait frappé dans ce premier paragraphe, à part le contresens épinglé par Barbedette et les autres, c'est justement l'absence totale d'américanismes ! Son paragraphe aurait pu être composé par n'importe quel traducteur anglophone. Certes, un traducteur américain n'est pas obligé de placer des américanismes partout, je suppose. Certes, tout compte fait, à part les dialogues, à part les quelques mots, des substantifs pour la plupart,

par où l'américain littéraire diffère de l'anglais, à part trois ou quatre structures syntaxiques, les divergences éventuelles entre une version anglaise de Proust et une version américaine ne devraient pas s'avérer nombreuses. Certes, on espère aussi que le traducteur sera assez avisé, assez cultivé, qu'il aura comme on dit de l'oreille, c'est-à-dire qu'il aura à un degré suffisant l'instinct de la langue, assez de culture philologique pour s'empêcher de faire des fautes de goût. Bref, il y a américain et américain, bien sûr. Et ceux qui, en Angleterre et en France, ont poussé des hauts cris devant l'idée d'un Proust américain n'ont-ils pas un peu perdu de vue le fait que, depuis vingt ans, la dernière partie du roman, *le Temps retrouvé*, existe justement dans une version américaine ? Le moins qu'on puisse espérer dans ces questions de tact stylistique, c'est que le traducteur américain de Proust aura assez de doigté pour savoir ce qui fait qu'un Henry James ne ressemble quand même pas à un Jack Kerouac !

Je reviendrai peut-être un peu plus tard à M. Howard, et je passe à autre chose. Ou plutôt je reviens à ma question initiale : pourquoi retraduire Proust en anglais ? Je laisse de côté les raisons d'ordre général qui justifient la retraduction de toute oeuvre ayant acquis le statut de classique. Montaigne, par exemple, existe dans huit traductions anglaises au moins, la première datant de 1603. Selon certains, c'est la meilleure. C'est celle de John Florio, celle qu'a lue Shakespeare. Nous disposons en anglais de trois, quatre ou cinq versions différentes de Tolstoï et de Dostoïevski. Voilà un état de choses qui ne peut que profiter aux lecteurs et à la renommée des auteurs.

J'en viens aux raisons plus particulières qui pourraient motiver la décision de retraduire tel ou tel auteur, et j'en vois en l'occurrence deux : l'existence d'une traduction peu satisfaisante, et la parution d'un nouveau texte de base. C'est sur mes qualificatifs, bien sûr, que doit porter le débat. Comment décider, en effet, si telle traduction est peu satisfaisante ? Et dans quelle mesure peut-on dire d'une nouvelle édition qu'elle constitue un nouveau texte ?

On connaît, certes, des cas extrêmes de traductions tellement mauvaises que tout le monde se met vite d'accord sur le besoin d'une retraduction. C'est le cas notamment du *Voyage au bout de la nuit* de Céline en anglais. Dans la première version anglaise, faite en 1934 par un certain John Marks, on relève, et ce presque à chaque page, tant de perles que le livre constitue une sorte de sottisier à l'usage des traducteurs débutants. Je me borne à donner un seul petit échantillon du travail de M. Marks. C'est une scène où le soldat Bardamu couche avec la concierge, courant ainsi le risque de se faire renvoyer au front ou même de passer devant le peloton d'exécution, puisque c'est, dit-il, "une vicieuse" qui se complaît à dénoncer les tire-au-cul : "Moi, pour

me tâter, elle me proposa certain soir le livret d'un père de famille de six enfants, qu'était mort qu'elle disait, et que ça pouvait me servir, à cause des affectations de l'arrière." Eh bien, ces "affectations de l'arrière", où notre traducteur, n'y comprenant rien, a vu la cause de la mort de ce pauvre père de famille, deviennent en anglais *a disease of the anus* : littéralement, une maladie de l'anus !... Et on peut lire des bourdes pareilles à chaque page de la traduction. Cas extrême, donc, que celui du roman de Céline. Inimaginable révision que celle d'un texte aussi irrémédiablement altéré. Poser la question : révision ou retraduction, c'est, comme dit le docteur Cottard, la résoudre. Heureusement, Céline est désormais retraduit en anglais.

Avant de pouvoir poser cette même question au sujet de la traduction anglaise de Proust, avant de juger de la qualité satisfaisante ou peu satisfaisante de la première traduction, avant de soulever l'autre question des trois nouvelles éditions dont disposent depuis deux ou trois ans tous ceux qui traduisent Proust, je dois faire brièvement l'historique de la traduction en anglais de notre auteur.

C'est à un monsieur portant un nom aux consonances bien écossaises, C. K. Scott Moncrieff, que le monde anglophone est redevable de la première traduction en langue anglaise d'*A la recherche*. Je dis bien "consonances écossaises", les noms écossais étant assez fréquents parmi les traducteurs d'outre-Manche, depuis celui d'Urquhart, au XVII<sup>e</sup> siècle, le premier et sans doute le meilleur traducteur de Rabelais jusqu'à celui que je porte ! C'est sans doute un symptôme de la vieille alliance, n'est-ce pas ; l'existence de l'ennemi commun, les *English*, justifie pas mal de choses... Entre 1922 et 1930, en effet, Scott Moncrieff publie en version anglaise toutes les parties du roman de Proust parues en français entre 1913, *Du côté de chez Swann*, et 1925, *Albertine disparue*, comme on disait alors. Le pauvre Scott Moncrieff, mort en 1930, n'avait pas eu le temps d'achever son travail ; et la dernière partie, *le Temps retrouvé*, parue chez Gallimard en 1927, ne verra le jour en anglais qu'en 1931. Cette dernière partie, la seule que Scott Moncrieff n'avait pas traduite, serait aussi la seule à être retraduite avant les années quatre-vingts : en 1970, alléguant comme justification unique l'état défectueux du texte français du *Temps retrouvé*, les éditeurs anglo-américains Chatto and Windus et Random House en publient une version entièrement nouvelle, réalisée d'après l'édition Clarac-Ferré par l'Américain Andreas Mayor. Pendant près de soixante ans, donc, Proust est connu dans le monde anglophone dans l'édition en douze volumes, dont les onze premiers sont de la main de Scott Moncrieff. Cette traduction de Scott Moncrieff, il faut le préciser, s'attire aussitôt des louanges unanimes, surtout de la part de commentateurs qui, ne sachant pas le français, sont incapables

de la juger en pleine connaissance de cause. N'empêche, la version de Scott Moncrieff croule sous les superlatifs : parfaite, inégalable, "un texte plus proustien que celui de Proust" ! Je cite à nouveau : "meilleur en anglais qu'en français" ! Je signale en passant que ce "meilleur en anglais qu'en français", on le disait déjà à la Belle Epoque des traductions, expurgées celles-là, des romans de Zola. En Angleterre, le nom même de Scott Moncrieff jouit d'une telle renommée que le grand prix de la traduction qu'offre chaque année la Société des auteurs est dénommé le prix Scott Moncrieff. C'est aussi vers 1970, pour parler un peu de moi, que, ne connaissant de Scott Moncrieff que sa prétendue perfection, j'ai commencé à m'intéresser à ces choses. Un peu par accident, un peu par mégarde. Me penchant pour la première fois sur ses pages, j'ai été frappé par ses trouvailles. J'ai été étonné par ses erreurs grossières, choqué par ses lapsus (il prend "chevaux" pour "cheveux", par exemple), j'ai été amusé par sa pudibonderie et surtout attristé par la tonalité générale d'un style très peu proustien. Car le paradoxe veut que plus on calque sa phrase anglaise sur la syntaxe de Proust, moins on est proustien. Or, chez Scott Moncrieff, la syntaxe, la structure des phrases, voire la ponctuation, sont à peu près celles de Proust. Ce qui donne, bien sûr, un anglais pas du tout anglais. Tout compte fait, c'est cette syntaxe anti-anglaise et un style où dominent imprécisions, archaïsmes, mièvreries et boursoflures qui permettent au traducteur d'inventer une sorte de *frenghish* où, si tous les mots sont bien des mots anglais, la langue, elle, ne l'est guère. Chez Proust, après tout, c'est la complexité de la syntaxe qui garantit la clarté de la phrase. Chez Scott Moncrieff, au contraire, cette syntaxe francisée donne par moments une obscurité amphigourique qui a fait plus qu'autre chose pour valoir à Proust la réputation fâcheuse dont il jouit dans le monde anglophone d'être un auteur difficile. Je me demande si le *translationese* existe en français. Le phénomène sûrement. Mais un mot bien péjoratif pour désigner celui-ci ? J'ai l'impression que non. C'est un mot calqué sur le mot *journalese*. Le *journalese*, c'est ce langage laid, artificiel et bête d'un certain journalisme anglo-saxon. Et le *translationese*, c'est cette pseudo-langue, mi-anglais, mi-charabia, que l'on trouve uniquement dans des textes traduits. Il est évident que le *translationese* est la langue maternelle de certains professionnels de la traduction littéraire habitant tous, dirait-on, au milieu de la Manche. Une seule façon de le détecter : il suffit de lire le texte en question pour avoir immédiatement l'impression qu'il s'agit d'une traduction. Et, pour moi, voilà, en traduction, l'un des défauts les plus rédhibitoires. Eh bien, notre Scott Moncrieff est maître justement dans l'art du *translationese*. Sa traduction de Proust est écrite d'un bout à l'autre dans une sorte de *translationese*

haut de gamme, dont on pourrait dire, en adaptant ce qu'a dit Charles Péguy parlant d'une pseudo-science, que c'est "un monument de simili-anglais, de semble-anglais, de faux anglais, de prétendu, de soi-disant anglais, de feint anglais, d'imitation d'anglais". Si j'ai été l'un des premiers à dénoncer la réputation usurpée de Scott Moncrieff, je n'ai pas été le seul : Richard Howard, cet Américain dont je vous ai parlé, grand ennemi, lui aussi, de ce prétendu chef-d'oeuvre, a déploré en 1981 le fait précisément que le texte traduit par Scott Moncrieff — je cite - "aille presque toujours à l'encontre du style de Proust". Autre particularité du texte de Scott Moncrieff : avant de commencer son travail sur la première partie de *la Recherche*, travail qu'il a dû commencer vers 1920 au plus tard, il n'avait pu lire, par la force des choses, les parties suivantes de l'oeuvre, qui paraîtraient au fil des années vingt. Le traducteur se trouvait donc dans un état d'ignorance totale à la fois envers le plan général du livre de Proust et envers l'importance de thèmes structurants tels que le temps, la destruction et la résurrection du moi, le rôle de l'art face au néant de l'existence humaine, c'est-à-dire envers toute l'architecture de l'oeuvre proustienne. Face à une cathédrale plongée dans les ténèbres, il ne voyait devant lui que des briques. C'est dire qu'il se trouvait dans l'obligation d'enfreindre une des règles capitales de la traduction : qu'avant de commencer il faut savoir comment cela finit.

C'est ainsi qu'il a mal commencé, d'abord en supposant que celui qui racontait tout cela, ce narrateur, était quelque vague vieillard qui ne faisait que se délecter à la remémoration du bon vieux temps. D'où peut-être la fréquence dans son texte d'archaïsmes. Ensuite en choisissant comme titre un vers de Shakespeare qui n'a que très peu de chose à voir avec le roman de Proust : c'est le trop célèbre *Remembrance of Things Past*, qui veut dire tout simplement "la remémoration des choses passées". C'est un titre qui évoque, certes, le souvenir et le passé, mais qui a l'inconvénient de passer sous silence les idées cardinales de temps, de perte et, bien sûr, de recherche.

Donc, vers 1970, j'ai attaché mon petit grelot australien, insignifiant et, pour tout dire, inaudible. L'éditeur, Chatto and Windus, n'a rien voulu savoir. D'après lui, il était inadmissible de critiquer ce chef-d'oeuvre de la littérature anglaise qu'était devenu le *Remembrance* et inconcevable de prétendre le remplacer. Hélas, j'ai eu le tort d'avoir raison trop tôt. Dix ans plus tard, en effet, cette même maison d'édition a entrepris justement de le remplacer. Non pas, hélas, en repartant de zéro, mais plutôt en faisant réviser le texte de Scott Moncrieff. Cette révision a été confiée à Terence Kilmartin qui avait déjà traduit Montherlant et Malraux et qui tenait la rubrique littéraire d'un hebdomadaire londonien. Il faut que j'ajoute qu'entre-temps j'avais décidé de

mon côté de retraduire *Du côté de chez Swann*, et que ma version avait paru en 1982.

En justifiant le choix qu'avait fait l'éditeur, Chatto and Windus, de procéder non pas à une retraduction mais à une révision, choix fâcheux selon moi, on a allégué deux raisons, dont l'une est proprement littéraire et l'autre plutôt liée à la stratégie éditoriale. D'une part : que cette traduction de Scott Moncrieff était bel et bien un chef-d'oeuvre, faisant partie à tort ou à raison du patrimoine littéraire des peuples anglophones et qu'il nous incombait de la conserver dans la mesure du possible. C'est là une raison qui, si elle me semble mal fondée, n'en est pas moins tout à fait respectable. Je n'ai rien contre elle, si ce n'est qu'elle se fonde sur une sorte de mauvais goût. Et *de gustibus*, comme chacun sait, *non disputandum* — pas même quand l'un des goûts en litige est mieux informé que l'autre. Quant à la deuxième raison, elle tenait à l'importance, pour l'éditeur, de garder sous la main une propriété bien lucrative. Car si Chatto and Windus avait choisi de ne plus imprimer le texte de Scott Moncrieff et de le remplacer par une nouvelle version du roman de Proust, l'ancienne risquait de tomber aussitôt dans le domaine public, bien sûr. Et quelque autre maison d'édition aurait pu la récupérer, la rééditer et bien sûr profiter de son fonds de renommée exploitable.

Voilà qui pose le problème, pour ceux qu'intéresse la question de la retraduction, de l'alternative où se trouvent placés surtout les éditeurs : d'un côté, recyclage d'un vieux texte, défectueux à certains égards ; de l'autre, retour à la case départ afin de créer une oeuvre nouvelle. Les éditeurs ont sans doute tendance à favoriser la révision. La retraduction risque en effet de leur coûter beaucoup plus cher, du moins dans le monde anglo-saxon. Là-bas, les éditeurs me semblent, hélas, pour ce qui est de la traduction, bien ignorants, tout aussi ignorants, il faut le dire, que ceux qui les conseillent et ceux qui, très souvent, leur fournissent des traductions. En Grande-Bretagne, tout se passe en effet comme si n'importe qui pouvait se faire bombarder traducteur, à condition d'avoir passé des vacances en Dordogne ou d'avoir épousé un ressortissant français ! Le métier est mal rémunéré et c'est là sans doute une des conditions qui font que l'on publie chaque année en Angleterre bien des traductions médiocres. Ce que Vladimir Nabokov a dit à ce sujet il y a vingt ans, il pourrait le redire maintenant : que, après quatre siècles d'échanges de traductions entre l'anglais et le français, les meilleures restent, hélas, celles que l'on fait à partir du chinois ! C'est dire que l'état florissant, en France, de la traduction littéraire n'a pas son équivalent outre-Manche...

Parlons donc en général de révision et, ensuite, de celle qu'a opérée Terence Kilmartin sur le texte de Scott Moncrieff. Je pose



comme principe que je n'ai rien contre la révision en tant que telle. Il est sans doute possible de bien réviser cette traduction. Il existe des traductions qui se prêteraient très facilement à cette opération. Surtout s'il s'agit de textes clairs, simples, dont la première traduction a été bien faite, où le premier traducteur n'a pas commis de grossières erreurs de compréhension, où le style ne pose pas à chaque page de problèmes sériels, multiples, profonds, où il est question de rectifier des défauts bien précis, d'éliminer tel contresens, de remplacer tel adjectif par tel autre, bref d'opérer des interventions microchirurgicales visant des vocables particuliers. Ainsi, la traduction anglaise de *l'Étranger* de Camus, que publie en 1946 Stuart Gilbert, traducteur chevronné, membre de l'équipe qui, avec Valery Larbaud et d'autres, avait entrepris pendant les années trente la traduction française de *l'Ulysse* de James Joyce ; sa version de *l'Etranger* se prêterait à merveille à la révision. Il suffirait de rectifier vingt-cinq contresens et une demi-douzaine de fautes d'impression ou d'erreurs de transcription, de bien comparer, phrase par phrase, le texte traduit avec l'original, et de traduire en anglais deux expressions : "café au lait" et "de trop", qui subsistent dans le texte anglais. Et voilà, passez muscade, pour deux ou trois heures de travail au niveau le plus élémentaire, la révision est faite.

En revanche, comme exemples de traductions qu'il serait inconcevable de réviser, je rappelle d'abord celle dont j'ai parlé tout à l'heure, ce catastrophique *Voyage au bout de la nuit*, et je ne peux m'empêcher de citer la traduction autrement infecte, datant de 1923, de *l'Épithalame*, ce très beau roman de Jacques Chardonne. Celui ou celle qui est responsable de ce charcutage (le texte anglais n'est pas signé) a commencé par élaguer 55 % du roman. Pour le reste, le sabreur, à force d'incapacité, de bégueulerie et de sans-gêne éhonté, condense, banalise, gomme, trafique, escamote et adapte plutôt qu'il ne traduit, refilant au lecteur anglais une sorte de texte parallèle qui n'a très souvent, avec le texte de Chardonne, que des rapports fictifs, voire frauduleux.

Pour ce qui est de la révision effectuée en 1981 par Terence Kilmartin sur le texte de Scott Moncrieff, disons pour commencer qu'elle a été très bien accueillie, et des deux côtés de l'Atlantique. Au fait, Richard Howard, pour reparler de notre confrère absent, s'il déplore le fait que Chatto and Windus a décidé, incorrigible, de maintenir ce titre abusif de *Remembrance of Things Past*, prétend que ce n'est qu'avec ce nouveau texte, soixante ans après la disparition de Proust, que les lecteurs anglophones disposent enfin et pour la première fois d'un texte "décent", il loue la "ténacité" du réviseur dont il voit le travail comme "conscientieux et éclairant". Richard Howard laisse

percer le regret que l'une des conséquences inévitables et fâcheuses de cette révision est désormais le fait que la seule version intégrale de la *Recherche* en anglais est le produit maintenant non d'un seul traducteur mais bien de trois traducteurs, car je vous rappelle qu'Andreas Mayor avait déjà retraduit *le Temps retrouvé*. Et voilà qui donne en anglais une *Recherche* qui est l'oeuvre non d'une seule main mais de trois personnes distinctes, travaillant non pas en équipe mais indépendamment les unes des autres. Il me semble que c'est là l'un des arguments les plus pertinents que l'on puisse apporter à l'appui de la thèse de la retraduction.

Que je sache, une seule voix s'est élevée contre les louanges et les éloges que cette révision a valus à Terence Kilmartin, la mienne. Comme d'habitude, voix faible, voix lointaine, voix perdue dans les limbes de l'Océanie, voix à laquelle personne ne daigna faire attention. Je dois dire que s'il rectifie pas mal des contresens et des erreurs grossières du texte de Scott Moncrieff, s'il a un actif bien solide, le fait est que le bilan positif de la révision de Kilmartin est à vrai dire beaucoup moins positif qu'il n'en a l'air.

En tout cas, les deux éléments du texte de Scott Moncrieff qui ne se prêtent pas du tout à la révision sont le style et la syntaxe. M. Kilmartin a quand même essayé de réduire et de traduire en quelque sorte en un anglais un peu plus normal ces deux aspects-là du texte de Scott Moncrieff, mais bien des défauts du texte de ce dernier subsistent dans le texte révisé.

Passons maintenant à la deuxième de mes deux raisons justifiant la retraduction : l'existence d'un nouveau texte de base. Le fait est que, depuis 1984 pour *la Prisonnière* et depuis 1987 pour la plus grande partie du reste du roman, ce nouveau texte de base de la *Recherche* existe. Ou plutôt il en existe, selon les parties, plus d'un. Car nous avons non seulement désormais la nouvelle édition en quatre volumes de la Pléiade, que Gallimard avait confiée aux mains de Jean-Yves Tadié, mais aussi celle qui est publiée en dix volumes par Garnier-Flammarion, sous la direction de Jean de Milly. Pour ne rien dire d'une troisième version, celle qui a paru dans la série "Bouquins" chez Robert Laffont. Et la première constatation qui s'impose à celui qui compare ces différentes éditions est qu'elles présentent entre elles des divergences plus ou moins significatives. Ce qui, pour le traducteur, pose la question : laquelle choisir ? Question, je dois vous le dire, à laquelle je ne prétends pas apporter de réponse définitive. La confrontation que j'ai pu faire de ces trois textes est bien trop superficielle pour permettre d'en tirer des conclusions autres que provisoires.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que les proustiens, qu'il s'agisse des lecteurs ou des traducteurs, ne vivent plus sous le

régime Clarac-Ferré. L'ancienne édition de la Pléiade, celle qui était due aux soins de ces deux éditeurs, qui avait fait ses preuves, qui avait eu la vie assez longue pour entrer un peu dans les mœurs, Clarac-Ferré n'est plus. Par contre, la nouvelle édition de la Pléiade en quatre volumes, si à certains égards elle représente, par rapport à l'ancienne, une avancée inestimable, si elle est le produit d'une équipe éditoriale de première classe, ne peut plus prétendre à être la seule à faire autorité. Car l'édition Garnier-Flammarion est le produit, elle aussi, d'une équipe éditoriale de première qualité. Et le texte qu'elle donne, cette édition, s'il diffère par endroits de celui de la Pléiade, a des titres tout aussi respectables à l'appellation de définitif. Le fait est que, avec Proust, dans l'état actuel des recherches, il est tout à fait légitime d'avoir deux éditions *ne varietur*. Trois, même, puisque la troisième de ces nouvelles éditions, celle que publie Robert Laffont, pour ce qui est du texte proprement dit, semble être tout aussi digne de respect que les deux autres. Cela dit, il est clair que tout traducteur qui voudrait disposer non seulement d'un texte de Proust, mais aussi de dossiers, de variantes, d'index, d'un appareil critique prodigieux, de résumés, etc., ferait bien de se tourner plutôt du côté de la Pléiade ou de Garnier-Flammarion. Et celui qui choisit l'une de ces deux versions plutôt que l'autre ferait bien de se dire que celle qu'il n'a pas choisie pourrait bien lui réserver des surprises et un supplément d'informations qu'il ne négligerait qu'à ses risques et périls. A titre d'exemple, regardons une seule divergence, un tout petit échantillon de texte où l'on voit à la fois la différence qu'il peut y avoir de l'ancienne Pléiade à la nouvelle et celle qu'il peut y avoir entre nouvelle Pléiade et Garnier-Flammarion. Il s'agit d'un morceau tiré d'*Albertine disparue*, que nous donnons d'abord tel qu'il se lisait en 1954 (ancienne Pléiade), ensuite tel qu'il se trouve dans la nouvelle Pléiade (1989), enfin tel que l'imprime Garnier-Flammarion. Dans ces trois extraits, nous imprimons en italique les mots qui diffèrent :

Pléiade, 1954 :

"... En nouant un foulard derrière mon cou au lieu de devant, je me rappelai une promenade à laquelle je n'avais jamais repensé et où, pour que l'air froid ne pût pas venir sur ma gorge, Albertine me l'avait arrangé de cette manière après m'avoir embrassé. Cette promenade si simple, restituée à ma mémoire par un geste si humble, me fit le plaisir de ces objets intimes ayant appartenu à une morte chérie, que nous rapporte sa vieille femme de chambre et qui ont tant de prix pour nous ; mon chagrin s'en trouvait enrichi, et d'autant plus que ce foulard, je

n'y avais jamais repensé. *Tout comme l'avenir, ce n'est pas tout à la fois, mais grain par grain qu'on goûte le passé.*

*D'ailleurs mon chagrin prenait tant de formes que parfois je ne le reconnaissais plus ; je souhaitais d'avoir un grand amour, je voulais chercher une personne qui vivrait auprès de moi, cela me semblait le signe que je n'aimais plus Albertine quand c'était celui que je l'aimais", etc. (vol. III, p. 531.)*

Pléiade, 1989 :

"... chagrin s'en trouvait enrichi, et d'autant plus que ce foulard, je n'y avais jamais repensé.

*Maintenant Albertine, lâchée de nouveau, avait repris son vol ; des hommes, des femmes la suivaient. Elle vivait en moi. Je me rendais compte que ce grand amour prolongé pour Albertine était comme l'ombre du sentiment que j'avais eu pour elle, en reproduisant les diverses parties", etc. (vol. IV, p. 112.)*

G.-F., 1986 :

"... chagrin s'en trouvait enrichi, et d'autant plus que ce foulard, je n'y avais jamais repensé. *C'est que les souvenirs en amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire, elle-même régie par les lois de l'Habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être, c'est justement ce que nous avons oublié", etc. (La Fugitive, p. 175.)*

Disons tout de suite que le texte de l'édition "Bouquins" s'accorde en tout point avec celui de Garnier-Flammarion. D'un côté, donc, la version de l'équipe Tadié ; de l'autre une version favorisée par deux équipes différentes. Ce qu'il convient de remarquer dans ces extraits, c'est bien sûr non seulement l'écart important qui sépare les deux versions Pléiade, mais encore celui que l'on trouve entre les trois éditions plus récentes. A quoi il faut ajouter que dans chacune de ces variations, il s'agit, non pas de quelques mots, mais de l'amorce de tout un paragraphe qui diffère profondément du paragraphe correspondant dans les autres éditions. Pour autant, la véritable différence entre les deux versions les plus récentes n'est pas, malgré les apparences, énorme. Elle réside dans le fait que chacune d'elles adopte, pour les mêmes éléments de texte, un ordre distinct (et, dirait-on, justifiable). Le traducteur trouverait donc dans les

deux versions à peu près les mêmes phrases et les mêmes paragraphes, mais placés selon un ordre sensiblement différent. Voilà un exemple d'un passage, il doit y en avoir beaucoup, surtout dans les parties du texte que Proust n'avait pu revoir avant de mourir, où les éditions divergent. Et où il serait difficile au traducteur même le plus averti de critiquer l'une ou l'autre des deux versions inconciliables. Ce qui pourrait créer, pour ce traducteur, un embarras.

A l'inverse, on peut trouver, et jusque dans les parties du roman que l'auteur avait revues, des phrases où, si les éditeurs érudits sont tous d'accord, il incombe au contraire au traducteur consciencieux de ne pas être de leur avis. Témoin la belle phrase, incomprise par tous les éditeurs sans exception, où, dans *Du côté de chez Swann*, Proust parle du style de Bergotte :

"Car dans les livres qui suivirent, s'il avait rencontré quelque grande vérité, ou le nom d'une célèbre cathédrale, il interrompait son récit et dans une invocation, une apostrophe, une longue prière, il donnait un libre cours à ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient intérieurs à sa prose, décelés seulement alors par les ondulations de la surface, plus douces peut-être encore, plus harmonieuses quand elles étaient ainsi voilées et qu'on n'aurait pu indiquer d'une manière précise où naissait, où expirait leur murmure." (Pléiade, 1954, vol. I, p. 95.)

De six mots, deux (*intérieurs* et *décelés*) s'accordaient, selon tous les éditeurs, avec *effluves* ; les quatre autres (*douces, harmonieuses, elles, voilées*) se rapporteraient à *ondulations*. Ce qui donne, à mon sens, une phrase inintelligible où, par le truchement de sa ribambelle d'éditeurs, Proust, non content d'évoquer des effluves cachés, parle d'ondulations qui, elles aussi, sont... cachées. Et cette phrase, telle qu'elle était en 1954, mal fichue, déroutante, dans le texte établi par Clarac et Ferré, telle elle paraît dans les trois nouvelles éditions de *Swann* (G.-F., p. 198 ; Laffont, p. 96 ; Pléiade, p. 94). De plus, la seule édition à donner sous forme de note une information quelconque sur l'archéologie de cette phrase est précisément celle, périmée, de Clarac et Ferré. Là, nous apprenons que, dans l'édition originale (Grasset, 1913), l'un des deux qualificatifs masculins (*intérieurs*) était féminin. Il me semble évident que c'est dans le mot *effluves* que gît le lièvre. Selon Littré : "On fait souvent ce mot féminin ; c'est une faute ; il est masculin." Nombreux sont en effet les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle (Verlaine, Feydeau père, Maupassant, Hugo, Flaubert, Michelet et bien d'autres) qui font féminin. On trouve même des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui font de même : Giraudoux et Jean Guéhenno entre autres. Proust, lui, à cheval sur les deux

siècles, se conforme un peu à l'usage des deux époques. Dans la *Recherche*, il emploie ce mot *d'effluves* trois fois : une fois, il le fait carrément masculin (Pléiade 1954, II, p. 112) ; une fois, carrément féminin (Pléiade, I, p. 968, note 2 de la page 510) ; et une fois, avec la collaboration de tous ses éditeurs, dans la phrase qui nous intéresse justement, à la fois masculin et féminin. Sur les dactylogrammes de la Bibliothèque nationale, nous voyons que, dans une première rédaction, Proust avait écrit, non pas *effluves*, mais *flots*. Après avoir transformé ce *flots* en *effluves*, et voyant en ce mot un féminin, il a dû se tromper plusieurs fois dans les six accords que ce changement entraînait. Il suffit de faire ces six accords, des cinq qualificatifs et du pronom, avec *effluves* pris comme masculin, pour que, l'ambiguïté disparaissant, les ondulations, au lieu d'être cachées, voilent et révèlent les effluves :

"... ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient *intérieurs* à sa prose, *décelés* seulement alors par les ondulations de la surface, plus *doux* peut-être encore, plus *harmonieux* quand ils étaient ainsi *voilés*..."

Beaucoup de bruit pour six fois rien, me dira-t-on peut-être. Mais cela ne prouve-t-il pas que, même dans ces parties du texte parues du vivant de Proust, que l'auteur lui-même avait revues et qui par là sont censées jouir d'un statut définitif auquel n'accéderaient pas sans l'intervention d'un éditeur les toutes dernières parties de l'oeuvre, le traducteur est parfois obligé de faire lui-même un travail d'éditeur ? Cela étant, une réponse à la question que j'avais posée tout à l'heure : quelle édition choisir ? serait de ne pas se borner à une seule version du texte proustien. L'existence en français de deux ou trois textes tous aussi définitifs les uns que les autres peut très bien justifier, me semble-t-il, un texte traduit composite qui aurait bénéficié des lumières de tous les éditeurs réunis. A cela, il convient d'ajouter que j'avais envoyé il y a quelques années à Jean-Yves Tadié un tiré à part de l'article où j'attirais l'attention non seulement sur cette phrase dont je viens de parler mais aussi sur plusieurs autres défauts du texte de *Swann*. M. Tadié m'a bien envoyé un mot de remerciement. Mais, dans son édition, il n'a tenu aucun compte des petites modifications textuelles que j'avais voulu qu'il y incorpore. Et ce malgré le fait que mes propositions portaient toutes sur des "corrections de détail" tout à fait analogues à ces "fautes d'impression ou erreurs de lecture manifestes" dont il parle dans sa *Note sur la présente édition* (Pléiade, 1987, vol. I, p. cDocti).

YINDE ZHANG

Merci à James Grieve qui a fait un long développement et un commentaire critique sur les versions existantes. Il a notamment opéré une distinction entre le travail de révision et celui de

retraduction. Mais je crois qu'il n'a pas eu le temps de développer certains points, par exemple certains problèmes qu'il a rencontrés dans sa propre traduction. Ouvrons tout de suite la discussion : j'invite la salle à intervenir.

GÉRARD ALOUCH

Est-ce qu'on n'est pas conduit à être tenté de retraduire perpétuellement son propre travail ?

YINDE ZHANG

Je crois qu'Irina Mavrodin a précisément évoqué ce problème de retouches perpétuelles de syntaxe.

IRINA MAVRODIN

On peut travailler à l'infini. A propos de cette syntaxe proustienne, j'ai retenu ce que disait James Grieve. Moi aussi j'ai constaté que la phrase proustienne, qui semble très difficile à suivre ou même obscure à certains égards, est, bien au contraire, claire à force d'être compliquée. Dans mes démarches, je l'ai beaucoup comparée à une phrase latine. Ce que je dis est peut-être curieux. Mais c'est un peu ce genre de travail que je dois faire pour bien identifier certaines correspondances grammaticales. Je pense que ceux qui obscurcissent la phrase à souhait n'ont pas très bien compris l'esprit proustien.

YINDE ZHANG

Je voudrais vous poser une question : en traduisant du français au roumain, puisqu'il s'agit de deux langues de la même famille, vous avez peut-être le pouvoir de garder la même structure syntaxique. Alors que James Grieve a évoqué un point avec lequel je suis tout à fait d'accord : est-ce qu'on a la possibilité dans d'autres langues-cibles de calquer la structure syntaxique du français ?

IRINA MAVRODIN

Je ne calque pas et je ne garde pas la même structure syntaxique. Je me propose, dans les limites de la phrase, donc comme s'il s'agissait d'une forme fixe — j'ai parlé d'un sonnet —, d'opérer certains changements. Le roumain est proche du français et c'est toujours une langue de structure latine, mais il y a de graves différences. Et si je calquais, comme l'a fait cet auteur qui a traduit Proust en anglais, alors cela donnerait quelque chose d'incompréhensible. Pour le roumain il y a une très grande difficulté quant au pronom relatif. J'ai l'impression que le chinois a, lui aussi, ce problème. En roumain la répétition des pronoms relatifs, qui est très évidente dans le texte de Proust, est très désagréable. Le français a une variété de pronoms relatifs ; le

choix est un peu plus grand en français qu'en roumain. En roumain, nous n'avons pratiquement que deux formes. Or, si cela revient à toutes les lignes, cela sonne très mal. Alors, il faut recourir à toutes sortes d'artifices. C'est là un des problèmes de syntaxe que je me pose, recourir à des artifices pour éluder ces pronoms relatifs, pour leur substituer quelque chose d'autre, parfois des participes présents. Le participe présent roumain remplace parfois une relative. Mais je ne calque pas. Donc c'est une syntaxe à réinventer. Je dirai même plus. Ce n'est pas à moi de le dire en premier lieu, mais on le dit : le roumain en ressort enrichi. On agit sur le roumain de la sorte parce qu'on crée cette période extrêmement vaste, bien balancée, qui n'existe pas en tant que telle en roumain. Donc pour nous, cette traduction de Proust est aussi un travail qui a joué un certain rôle dans notre langue.

JEAN-LOUIS COURRIOL

Je suis traducteur du roumain. Je voudrais confirmer ce qu'a dit Irina Mavrodin, qui est une très grande traductrice, sur la réception précoce de Proust en Roumanie et sur sa réception actuelle. Cela ne m'étonne pas du tout qu'elle ait entendu des gens dans l'autobus parler de Proust et des événements qui se déroulent dans son oeuvre. A propos de cette réception précoce, je voudrais préciser que Camil Petrescu a écrit son fameux essai, *la Nouvelle Structure et l'Œuvre de Marcel Proust*, beaucoup plus tôt que 1932. 1932 est la date de publication de l'ensemble des thèses et antithèses. Mais son texte sur Proust remonte à 1924 ou 1925, ce qui est très important.

MICHEL GRESSET

Je voudrais poser une question à Maria Gueorguiéva. Elle nous a dit combien la Bulgarie se trouvait frustrée d'un passé qui lui procure en quelque sorte le contexte social et mondain dans lequel a oeuvré Proust. Par exemple, une dimension dont on n'a pas parlé, sur laquelle je vous interroge tous mais peut-être elle en particulier : le comique de Proust. Il semble que de plus en plus on s'aperçoive que Proust est un grand auteur comique, comme d'autres, Kafka en particulier, Faulkner aussi. Proust est-il un grand auteur comique en bulgare ?

MARIA GUEORGUIÉVA

C'est un paradoxe, mais c'est surtout cet aspect qu'on perçoit tout de suite et qu'on anticipe bien. C'est un paradoxe. En Bulgarie, nous avons un sens assez vif de l'humour et du sarcasme. Je suis assez contente parce que, en ce qui concerne la réception, cela ne se perd pas... l'ironie de Proust, pas du tout !



MICHEL GRESSET

Cela ne dépend pas trop des couches de la société, des cercles ?

MARIA GUEORGUIÉVA

Mais non. C'est une question assez importante puisque nous avons subi cinq siècles la domination ottomane, et que nous avons survécu, on se demande comment ! Je voudrais poser une question à Tsutomu Iwasaki. Vous avez dit qu'il existait un grand intérêt au Japon pour l'oeuvre de Proust. J'ai rencontré une intellectuelle japonaise qui m'a dit la même chose. Elle m'a dit : "Proust est extrêmement connu." Par qui ? Par les spécialistes ? Par les traducteurs ou par le public ? Et si c'est par le public, quelles sortes de gens sont ceux qui lisent Proust ?

TSUTOMU IWASAKI

Je peux citer comme nombre de lecteurs supposés le nombre d'exemplaires imprimés. Le premier volume de la traduction de M. Inoué, au bout de six ans, a atteint le dixième ou onzième tirage, ce qui suppose qu'il y a entre vingt et vingt-cinq mille lecteurs. Il s'agit d'un volume assez gros, d'une présentation assez belle, sous emboîtage, et donc inévitablement coûteux : un volume coûte quatre mille cinq cents yens actuels, ce qui représente environ cent quatre-vingts francs. Quand on compare au prix moyen des livres français, cela ne me paraît pas exorbitant, mais le prix courant pour des romans est de l'ordre de mille yens, quatre ou cinq fois moins cher.

MARIA GUEORGUIÉVA

Il y a toujours quelque chose qui me gêne. Est-ce le tirage ou les lecteurs sûrs, puisqu'on parle toujours de quelques dizaines de milliers d'exemplaires ? En Bulgarie, on le publie aussi par dizaines de milliers d'exemplaires, mais je ne suis pas certaine qu'un aussi grand nombre de gens aient lu Proust. Avez-vous fait des sondages ? A mon avis, c'est très important. Traduire Proust, c'est bien. Jouer un rôle pour faire vraiment connaître l'oeuvre de Proust, c'est déjà autre chose !

CLAUDE DEMANUELLI

Est-ce que vous êtes chargés, vous, traducteurs, je vais dire une chose affreuse, de vulgariser Proust ? On tourne toujours autour du même sujet, surtout pour les pays de petite expression, Bulgarie, Roumanie, dans lesquels il faut faire connaître un auteur. Est-ce qu'on ne pourrait pas faire une première traduction dans laquelle on expliciterait peu, mais où l'on essaierait de transposer, de donner une sorte d'équivalence, sans insister uniquement sur la justesse de la traduction ? Parce que s'il y a le problème de la traduction, il y a aussi le problème de

la réception, de l'accueil et de la stratégie dont vous parlez. Une oeuvre comme celle de Proust, qui est si vaste, ne mériterait-elle pas d'être introduite par une sorte de vulgarisateur, dans une traduction qui respecterait les structures de la langue d'accueil, qui aménagerait peut-être, qui n'essaierait pas forcément de reproduire un style spécifique, mais qui serait une adaptation ? Ce sont des mots affreux, vulgariser et adapter. Est-ce que pour certains pays on ne pourrait pas imaginer cela ?

MARIA GUEORGUIÉVA

Non, c'est inimaginable ! Et puis ce n'est pas nécessaire. Moi je vois la vulgarisation sous d'autres aspects. C'est surtout faire connaître par des cours, par des rencontres avec des spécialistes, la personnalité et l'oeuvre de Proust, décrire le contexte social dans lequel il a écrit, donner à voir des films, des expositions... Mais il n'est pas question de présenter une adaptation du texte. Il y a quand même des gens qui sont intéressés par le fait de connaître le texte, le vrai texte.

IRINA MAVRODIN

Je voulais dire ce qu'a dit Maria Gueorguiéva : il ne faut pas donner une version vulgarisée. En effet, une telle version pourrait entraver pour une longue période la marche normale de la réception. On se bloquerait sur cette version, je crois.

CLAUDE DEMANUELLI

Vous posez très bien, je crois, le problème de la traduction et de la retraduction. Pour toute oeuvre, finalement, il faut un premier traducteur et un retraducteur, au moins pour toute grande oeuvre. Mais je crois aussi que les retraducteurs ont finalement un rôle facile. En effet, je pense que, lorsqu'on traduit de façon contemporaine la publication originale, il est toujours très difficile, surtout si c'est une grande oeuvre, de savoir comment elle évoluera. Il y a une série de paramètres qu'on ne peut pas prendre en compte si on commence à traduire l'oeuvre en même temps que se fait l'écriture première.

Je crois aussi qu'on a tendance, dans une première traduction, à asservir le texte-source à la langue-cible pour que précisément ce texte soit plus accessible à un public qui ne connaît pas encore l'oeuvre. En revanche, et on voit très bien cela dans les deux traductions anglo-américaines de Proust, celle de Scott Moncrieff et celle de Richard Howard : celle de Scott Moncrieff a plié totalement le texte de Proust à la langue d'arrivée, c'est-à-dire qu'il gomme toutes les spécificités d'écriture de Proust. En revanche, Howard, dont le premier paragraphe en particulier a été tellement critiqué, va au contraire totalement dans le sens du texte-source, quitte à choquer précisément le lecteur,

à le déranger dans sa lecture. Et on constate, je crois, que la retraduction, finalement, c'est comme l'opération à froid. Le premier traducteur opère à chaud, le deuxième opère à froid avec le recul et la distance qu'autorisent finalement vingt ou trente ans, ainsi que tous les travaux qui sont faits sur la traduction et la théorie de la traduction.

YINDE ZHANG

Que conclure ? On pourrait dire qu'*A la recherche du temps perdu* est toujours à la recherche de traductions et de retraductions.

Je voulais clore cette séance par une annonce. L'Institut international Marcel Proust est à la recherche d'informations. Jean Gattegno, Tsutomu Iwasaki et moi-même sommes membres de la Commission permanente de cet institut, qui a pour mission de rassembler, de promouvoir et de diffuser toutes les études, publications, traductions concernant Proust dans le monde entier\*.

\* Toutes informations à ce sujet peuvent être obtenues auprès de Mme Anne Morel, secrétaire générale de l'Institut international Marcel Proust.

HOMMAGE A LAURE BATAILLON  
DÉDICACE DE LA BIBLIOTHÈQUE DU CITL

ALBERT BENSOUSSAN

"La cithare pend à mes doigts comme une branche morte", dit le cithariste des *Rois*, l'admirable pièce de Julio Cortázar dans l'admirable voix de Laure Guille-Bataillon. Alors le Minotaure dit : "Il ne faut pas vous souvenir de moi... Je ne veux pas de pleurs, je ne veux pas de symboles. Rien que l'oubli." Mais cet oubli qu'implore, qu'exige le Minotaure n'est, en réalité, que la condition de sa transmutation dans l'autre, les autres. Alors la belle voix de sa traductrice savait dire à Julio qui venait de nous quitter : "L'ami inépuisablement vivant se perpétue dans notre fibre même, dans l'impulsion nouvelle qu'il a donnée à notre pouvoir d'imaginer." Parole de Laure qui n'est plus et qui est ici, parmi nous, comme chaque année au moment des Assises de la traduction littéraire en Arles, Laure qui restera à tout jamais présente en ce lieu qui est le sien parce qu'elle l'a voulu, désiré, créé.

Laure Bataillon a été la première présidente d'ATLAS, tout en étant conjointement la présidente de l'Association des traducteurs littéraires de France, et la présence de cette femme était si forte que l'autre jour, machinalement, je me suis adressé à l'actuel président d'ATLAS, Sylvère Monod, au féminin, tant il me semblait normal qu'il en fût ainsi.

La traduction française pendant vingt ans au moins — je parle des années de militantisme, pas des trente et quelques années qu'elle consacra à la traduction en donnant une voix française à plus de soixante ouvrages —, la traduction française et hispanique a eu, pendant vingt ans, le visage de Laure Bataillon. Lutteuse, frondeuse, têtue avec son noble visage d'Arlésienne — bien que de Carpentras, mais sans savoir pourquoi je l'appelais toujours notre Arlésienne à cause de ses cheveux noirs, de sa voix sourde, de sa silhouette pourtant fragile et si pleine d'énergie. J'ai relu ses lettres, toutes ses lettres : Ici "une nuit d'insomnie", là "je suis incroyablement envahie de travail (ça a rétréci mon été)" pour ajouter ce qui va terriblement émouvoir Philippe : "Sans cesser... d'être tendrement dévorée par ma famille !" Et d'évoquer ce rocher de Sisyphe, la traduction, l'ingrate vocation si mal reconnue par la critique, mais aujourd'hui,

grâce à elle, à son infini dévouement, enfin reconnue dans la cité. Oui, Laure travaillait trop ; lorsqu'elle évoque la prouesse que fut la traduction de *Marelle*, elle écrit : "La tension nécessaire fut telle tout au long des cinq cents pages de *Marelle* que j'en tombai comme malade." Cela, c'est tout Laure : "J'en tombai comme malade", car elle ne voulait pas admettre que la tâche était quelquefois surhumaine. Jusqu'au bout elle a nié la fatigue, elle a lutté, elle était pleine de projets, de brouillons, et tout à l'heure Juan José Saer, son dernier auteur préféré, dira tout ce qu'il lui doit et ce qu'il a perdu.

Je l'ai vraiment connue en 1970 en entrant au bureau de la Société française des traducteurs. Très tôt, et sous son impulsion, nous avons mis en place des groupes de travail — elle voulait apporter des mots nouveaux au *Robert* et à son rédacteur en chef Alain Rey, et elle nous forçait à la lexicologie. A Nice, au Festival du livre de 1972, je crois bien qu'est venue d'elle cette idée que l'auteur et son traducteur formaient un couple : elle en a toujours parlé, et c'est pour cela que Cortázar, que Saer sont pour les lecteurs français inséparables de Laure Guille-Bataillon. Elle fut dès le départ une ardente zélatrice de la traduction, luttant pour que le traducteur — la traductrice — ait un statut et jouisse d'une reconnaissance officielle, d'une garantie ; et puis elle luttait inlassablement sur le front des médias pour que le traducteur, la traductrice ne soient pas trop oubliés par la critique : "Oui, c'est un rocher de Sisyphé, notre reconnaissance par la critique. Parfois de légers progrès : Pivot, par exemple", voilà ce qu'elle m'écrivait. Lors de nos réunions de travail, cette fois au sein de l'ATLF qu'elle avait contribué à créer, par sécession de la SFT afin de donner à la traduction littéraire une importance exclusive, un poids décisif — c'était à la fin de 1972 —, elle invitait des spécialistes, parmi lesquels Elmar Tophoven, l'immense traducteur du Nouveau Roman, qui venait nous parler de ses milliers de fiches. L'an dernier Bernard Lortholary lui rendait ici hommage, car Elmar Tophoven venait de nous quitter, mais en laissant derrière lui une oeuvre remarquable et une leçon pour tous : il avait fondé à Straelen, sa ville natale, le premier Collège européen des traducteurs. Laure n'eut de cesse qu'elle n'eût créé son équivalent français et c'est en Arles, grâce à l'appui des gens de ce pays et de quelques autres — pas de noms, ce n'est pas une distribution de prix ! — qu'elle créa, oui, elle, Laure, qui l'annonçait dès les premières Assises en 1984, le Collège international des traducteurs littéraires. Elle parlait, en 1984, de "Maison de la traduction", car elle avait le sens de la famille et n'était pas universitaire. Mais en bonne pédagogue et remarquable organisatrice elle fit en sorte que ce projet — son idée — prît corps. En 1985 elle ouvre gaillardement les assises d'ATLAS en affirmant : "Ce qui pour nous, il y a deux ans, était

l'avenir est devenu ce présent qui nous tient à coeur... Cet avenir s'appelle le Collège international des traducteurs. «Collège» dans le sens d'assemblée et «des traducteurs» parce qu'il sera fait par et pour les traducteurs." En 1986 le Collège fut installé tant bien que mal rue de la Calade, mais déjà aux Assises de cette année-là nous pûmes travailler dans l'aile rénovée de l'hôpital Van Gogh qui sentait furieusement le plâtre. Le Collège fut enfin inauguré l'an dernier et Laure y fit un exposé, ainsi que le retiennent les actes des Assises de 1989, "vif, gai et chaleureux".

Aujourd'hui le Collège des traducteurs est une réalité, il fonctionne, il est dynamique, avec à sa tête le talentueux Jacques Thiériot. Or tout cela, il faut — et il faudra — le répéter n'a été possible que grâce à l'intuition, puis à l'action décisive de Laure Bataillon. On reconnut ce mérite-là en haut lieu et Laure fut décorée de l'ordre de chevalier des Arts et des Lettres, alors qu'elle méritait bien plus : tous les prix de traduction auxquels elle aurait pu prétendre mais que lui interdisaient ses fonctions d'inlassable chevalier de la traduction. Que son nom soit aujourd'hui, à cette heure, attaché à ce Collège n'est que justice. Nul autre qu'elle ne le méritait mieux. Et ainsi sera-t-elle présente à jamais parmi nous, elle qui ne nous a pas vraiment quittés, mais s'est éclipsée sur la pointe des pieds le 6 mars dernier, en nous plongeant dans une irrémédiable tristesse. Désormais tous ceux, et ils seront nombreux, qui fouleront le seuil de cette bibliothèque auront une pensée pour Laure Guille-Bataillon, Laure notre amie inépuisablement vivante.

Prenant la parole à son tour, Juan José Saer, l'écrivain argentin que Laure Bataillon avait si bien traduit, évoqua alors le travail inlassable de sa traductrice, traquant le mot juste, multipliant les scrupules, consultant son auteur qui, le plus souvent, s'en remettait à elle et à sa merveilleuse faculté de transposition. Rappelons que le Festival du livre de Nantes couronna en 1987 les deux écritures, celle de Juan José Saer et celle de Laure Bataillon, en un même prix : deux voix pour un seul livre, *l'Ancêtre*, sans doute leur chef-d'oeuvre à tous deux.

## DEUXIÈME JOURNÉE





## RETRADUIRE DICKENS

*Sylvère Monod ouvre la séance en indiquant que des recoupe-ments entre la table ronde qui va suivre et celle qui s'est tenue la veille autour de Proust sont inévitables. Il prend la parole le premier parce que, après avoir proposé le sujet de la retraduction, il a eu la charge de rassembler les quatre participants ; et aussi parce qu'une grande partie de sa vie a été consacrée à la retraduction, surtout de Dickens et de Conrad. Le souci de laisser tout le temps nécessaire aux interventions de la salle conduit à limiter les déclarations liminaires. Ses collègues et lui se borneront à indiquer les grandes lignes de réflexion, les principales subdivisions du très vaste sujet qu'est la retraduction.*

SYLVÈRE MONOD

Ce sujet ne se laisse pas facilement définir. La retraduction n'est pas le même exercice pour tout le monde.

Il peut s'agir, par exemple, de la véritable révision d'une traduction ancienne. Mais cette première branche ne tarde pas à bifurquer, car on peut être soi-même, ou n'être pas, l'auteur de la traduction à réviser, et le travail n'est pas le même dans les deux cas. Il peut s'agir aussi de l'autre grande catégorie : la retraduction entreprise en vue de produire un texte entièrement nouveau, sans s'appuyer sur les traductions anciennes, que l'on vise à supplanter, non à améliorer.

Le cas d'une traduction nouvelle comprend aussi des subdivisions : la traduction nouvelle peut être entreprise avec ou sans consultation de la ou des traductions anciennes ; la consultation peut être pratiquée sous la forme de simples sondages ou sous celle d'un examen systématique, pas à pas, pour ne rien laisser échapper de ce que contiendraient de bon les travaux des précédents.

*S. Monod indique que sa pratique personnelle a beaucoup varié en une cinquantaine d'années d'exercice du métier, et qu'il y a des situations plus délicates à définir. Dans le dernier volume du Dickens en Pléiade figurera l'ultime roman, inachevé, de cet auteur, The Mystery of Edwin Drood, dont la*

*traduction, qui avait besoin d'une certaine révision, était un inédit posthume.*

*Les quatre personnes rassemblées sur l'estrade sont d'anciens enseignants de littérature anglaise à l'université de Vincennes. Elles constituent deux sous-groupes : l'école de la Pléiade (S. Monod et F du Sorbier) qui préfère les traductions nouvelles, et l'école de 10/18 (J. Gattegno et D. Jean) qui avait lancé une série de traductions anciennes révisées. L'ordre de parole pour les déclarations liminaires respectera l'alternance entre les deux camps. J. Gattegno répondra à S. Monod, puis interviendront F. du Sorbier et D. Jean. S. Monod poursuit :*

Le conseil d'administration d'ATLAS m'avait suggéré d'adjoindre à notre table ronde un éditeur, dont il serait intéressant de connaître le point de vue sur les questions : quand, pourquoi, comment retraduire un livre ? J'ai sollicité sans beaucoup d'espoir celui que je connaissais le mieux et sous l'autorité duquel j'avais longtemps travaillé : l'ancien directeur littéraire de la Pléiade, qui avait été précédemment celui des Classiques Garnier, un homme de grande culture ; il épluchait minutieusement les traductions publiées sous sa responsabilité, et il avait, en ce qui concerne l'anglais, une compétence insoupçonnée, en particulier de ceux qui l'avaient entendu prononcer quelques mots d'anglais. Cette compétence était en même temps indiscreète, cruelle, et en définitive très bénéfique. Cet éditeur me déclara qu'il ne pouvait venir ici. Je suis donc allé le voir et j'ai eu un entretien avec lui afin de pouvoir vous apporter sa réponse. Elle est très brève ; il n'aurait pas eu grand-chose à ajouter, m'a-t-il confié, à la réponse simple qu'il donnait à la première question : pourquoi un éditeur se lance-t-il dans des retraductions ? Réponse : parce que les traductions existantes sont mauvaises.

Il y a du vrai, en particulier quand l'éditeur est quelqu'un qui a l'ambition de ne publier que des ouvrages d'une certaine qualité. Mais les choses sont tout de même plus compliquées que cela. Nous allons sûrement découvrir qu'il y a des arguments en faveur de la republication de traductions anciennes. Les plus fervents amateurs de traductions nouvelles parmi nous ne peuvent nier certaines qualités, certains avantages possédés par nos devanciers.

Néanmoins l'inconvénient évident de beaucoup de traductions anciennes est le manque de rigueur presque toujours, le manque de réelle compétence trop souvent. La longue histoire des traductions françaises de Dickens en témoigne. Elle commence dès 1838 et dure au moins jusqu'en 1991. Deux de ses épisodes les plus marquants sont la célèbre traduction Hachette et l'activité d'un Arlésien distingué et singulier traducteur, Amédée Pichot, auquel il sera souhaitable qu'ATLAS accorde enfin quelque jour l'attention qu'il mérite.

Les partisans de traductions nouvelles pensent en outre qu'il est difficile, dans la révision, de faire des raccords de peinture invisibles, ou, pour employer une autre métaphore, de faire circuler le même sang d'un bout à l'autre du texte traduit, si plusieurs mains, plusieurs esprits, plusieurs styles, plusieurs époques ont participé à son élaboration. Mais aucun de nous ne pense que toute traduction nouvelle est automatiquement meilleure qu'une ancienne. Cela peut ne pas être le cas sur tous les points. Cela peut ne l'être sur aucun. Ce que croient, me semble-t-il, les membres de l'école de la Pléiade (y compris parfois Jean Gattegno quand il travaille sur Lewis Carroll), c'est qu'un traducteur qui part de zéro, c'est-à-dire de ses propres inventions, de sa propre appréhension du texte, ne se laisse pas freiner dans son élan par des textes existants.

*Sans promettre de ne pas intervenir à nouveau dans le débat, en raison de son expérience portant sur plusieurs milliers de pages de traduction dickensienne, S. Monod veut inviter ses collègues à parler des difficultés particulières de la tâche, pour un traducteur ou un retraducteur de Charles Dickens. Il termine son propos liminaire en rappelant quelques règles simples, assez généralement acceptées aujourd'hui, mais souvent enfreintes dans les traductions anciennes : tout le texte et rien que le texte ; traduire le même par le même, le différent par le différent ; savoir être humble et douter suffisamment de soi pour faire d'innombrables vérifications. Puis il donne la parole à Jean Gattegno.*

JEAN GATTEGNO

Dans l'école de la Pléiade qui vient d'être définie, je me suis trouvé dans une situation particulière, puisque j'utilisais une traduction, celle d'Henri Parisot, que je n'approuvais pas fondamentalement, mais que je ne me suis pas senti autorisé à réviser. Pour un autre travail sur George Eliot, ayant choisi une situation différente, je me trouve enfin dans une véritable entreprise de retraduction, avec la ferme volonté de ne pas lire les traductions existantes, par mesure de prudence, ou de précaution. La satisfaction que j'en éprouverai peut-être se mesurera seulement en fin de parcours.

On peut effectivement appeler "école 10/18" celle des révisions, puisque c'est en collaboration avec Christian Bourgois que j'ai pu entreprendre, et que j'ai dû interrompre, il y a quelques années, une tentative ambitieuse de présenter au public français tous les romans de Dickens. Cette tentative était née, il faut le dire brutalement, d'un constat économique-culturel : il n'existait pas pour le lecteur français d'édition disponible, à un prix abordable, de l'ensemble des oeuvres de Dickens. Notre

principe était donc simplement celui-ci : essayer de combler une lacune qui nous paraissait intolérable. Les volumes de la Pléiade ne pouvaient pas la combler : ils paraissaient au rythme pondéré de la Pléiade ; et les oeuvres ne se "déclinaient" pas encore, comme on dit aujourd'hui, en format de poche. Il a donc paru indispensable de faire quelque chose.

L'éditeur Christian Bourgois, qui acceptait notre objectif, acceptait aussi d'en subir, et d'en faire subir à ses collaborateurs, les contraintes économiques ; cela interdisait de se lancer dans une retraduction, qui aurait coûté un prix excessif par rapport au public potentiellement acheteur de l'ensemble de la collection. Il me faut ouvrir ici une parenthèse ironico-tragique, en disant que, malgré le prix fort modeste, la collection s'est arrêtée faute de ventes suffisantes. On aimerait croire que les lecteurs se sont détournés de nos volumes parce qu'il s'agissait de révisions et non de retraductions ; mais rien n'est moins sûr. Sur les cinq volumes parus, la plus forte vente a été celle d'*Oliver Twist*, avec un total de trois mille sept cents exemplaires, ce qui était évidemment très, très en deçà des espérances de l'éditeur et du responsable de collection.

J'en conclus qu'une révision de traduction ne s'impose que dans deux cas :

—Ou bien (comme on l'a vu dans le débat autour de Proust), quand une traduction existante peut être considérée comme parfaite, mais entachée de quelques petites erreurs, omissions, ou passages datés, ce qui permet de la réviser à peu de frais. Le cas est rarissime.

—Ou bien si la simple révision permet, pour des raisons strictement économiques de diffusion culturelle, de mettre sur le marché, au meilleur prix, des versions d'une oeuvre dont on estime la connaissance indispensable.

Pour poursuivre encore certaines idées avancées à propos de Proust, en caricaturant ou en dramatisant un peu les choses, on risque d'aboutir à la situation (évoquée comme une hypothèse sacrilège) de livrer un type de traduction qui serait tenu pour une adaptation ou une vulgarisation.

Enfin, nous croyons savoir qu'il est arrivé à des éditeurs, en omettant soigneusement le nom du traducteur initial, de republier, sans la moindre révision, des traductions anciennes scandaleusement insuffisantes. Je plaide coupable d'avoir, dans une deuxième entreprise chez Christian Bourgois, pour *Middlemarch*, faute d'avoir fait notre travail sérieusement, commis un abus de ce genre, puisqu'il manquait au moins deux cents pages dans la version du roman par laquelle nous avons, non sans précipitation, inauguré une collection de George Eliot. Tout le monde doit savoir que les dérapages et les dérives sont un risque très réel.

Ayant exposé ce qui est pour moi l'argument fondamental en faveur de la révision de traductions anciennes, et avant d'entendre Dominique Jean nous parler de son expérience (partagée d'ailleurs au moins par Jean-Pierre Richard qui est présent dans la salle), je souhaite marquer mon accord avec le constat fait à l'instant par Sylvère Monod : qu'il est extraordinairement difficile de se glisser dans la peau d'un autre traducteur, quel que soit le degré, très grand ou infinitésimal, du respect qu'on lui porte. Ce n'est pas qu'il soit difficile ou scandaleux de rétablir des passages omis ou de supprimer des mots ou des expressions ajoutés au texte ; la vraie difficulté tient au fait que, malgré toute la modestie et l'effacement que doit s'imposer le traducteur, serviteur de l'auteur, il ne peut pas ne pas avoir un certain style, et des tics d'expression, soit calqués — au moins en intention — sur ceux de l'auteur, soit utilisés parce qu'on les possède soi-même.

Le seul échange un peu vif que j'aie eu avec Henri Parisot à propos de la traduction d'*Alice in Wonderland* a eu lieu quand je lui ai dit que peut-être l'abondance d'imparfaits du subjonctif ne se justifiait pas totalement dans un livre dont la langue est d'une extrême simplicité, et que l'adjectif *coite* pour rendre *quiet*, habile certes, ne produisait pas le même effet que le mot anglais dans la langue de départ. Henri Parisot m'a réduit au silence en me répondant superbement : "Que voulez-vous, chacun a sa façon de traduire !"

En dehors de cela, il est évident qu'un texte traduit possède un mouvement dans lequel il est dangereux de s'interposer comme on est conduit à le faire quand on doit réparer des omissions. Et aussi quand on veut tenir compte de l'évolution de la langue ; par exemple, l'imparfait du subjonctif "eusse", employé avec la valeur d'un conditionnel, était extrêmement fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle ; il existait encore au début du xx<sup>e</sup> comme marque d'une langue littéraire ; il n'a plus la même place aujourd'hui ; mais si on le supprime, la règle du même et du différent impose-t-elle de le supprimer toujours ? Et si on le supprime toujours, ne porte-t-on pas atteinte à la qualité d'ensemble de la langue dans la traduction ?

Ainsi, tout en ayant éprouvé une fierté légitime de participer à une entreprise — même avortée — de popularisation de Dickens, aucun d'entre nous (Dominique Jean, Isabelle Jan, J.-P. Richard et moi-même) n'a été pleinement satisfait de ce travail. Il faut dire aussi, non sans honte devant des adhérents d'ATLAS qui le sont peut-être aussi de l'ATLF, qu'à l'époque, vers la fin des années soixante-dix, j'avais accepté que nous soyons payés dix francs la page pour la révision. Aucun d'entre nous, par ingénuité peut-être, n'avait été scandalisé par la modicité de cette somme ; comme nous ne pouvions pas nous résigner à ne

faire qu'un travail proportionnel à cette modicité, c'est que nous acceptions la perspective économique : republier aux moindres frais une traduction qui offrirait le moins possible de défauts. Ce n'est pas la même chose qu'une bonne traduction ou une traduction satisfaisante.

*S. Monod formule trois remarques en réponse à J. Gattegno. Il pense que les réviseurs ne devraient pas être seuls à ne pas être pleinement satisfaits de leur travail ; c'est le lot de tout traducteur. Il se demande si, compte tenu de l'effort exigé du réviseur, la différence de rémunération entre traducteur et réviseur se justifie, une révision ne devrait pas être tellement plus avantageuse pour l'éditeur. Enfin, ne convient-il pas de souligner, parmi les avantages des traductions anciennes, l'âge de leur langue, la contemporanéité entre texte et traduction ?*

FRANÇOISE DU SORBIER

Jean Gattegno a dit combien il est difficile de se glisser dans la peau d'un autre traducteur ; c'est vrai, car il se produit un effet d'écran : il y a déjà un texte écrit sur un autre texte. Ma position de retraductrice était donc plus confortable puisqu'il n'y avait pas d'écran entre le texte de Dickens et moi. Plus confortable aussi parce que je m'adressais au public de la Pléiade, public prévenu et cultivé ; les finalités de mon travail étaient spécifiques.

En revanche, travailler sur un texte écrit il y a plus d'un siècle est délicat, à cause du passage du temps, de la dérive des sens, des référents enfuis, ou enfouis, et des modes d'énonciation ; on n'écrit plus aujourd'hui comme Dickens, Balzac, Eugène Sue, c'est évident, et surtout on ne les lit plus de la même façon. D'une part la culture et les mentalités ont changé ; d'autre part il s'agit d'auteurs avec lesquels nous avons déjà eu des contacts, enfants. Sans doute notre connaissance des *Contes de Noël*, de *David Copperfield*, comme d'*Alice au pays des merveilles* ou de *Robinson Crusoé*, se fondait-elle sur des adaptations, des versions tronquées ; néanmoins ces livres avaient pénétré dans notre culture.

Pour traduire le *Martin Chuzzlewit* de Dickens, ma première étape a consisté à lire les traductions antérieures pour en repérer les éventuelles faiblesses. Il y avait trois versions, présentant toutes, à des degrés divers, à peu près les mêmes symptômes : des coupures, des naturalisations, des simplifications. Ce sont toutes des traductions que j'appellerais des traductions guidées, un peu comme "les belles infidèles", c'est-à-dire des traductions qui entretiennent avec leur public un certain type de rapport. Mais, une fois terminé ce repérage, j'ai vite refermé les traductions anciennes, pour ne pas être "contaminée", ne pas

avoir la tentation de m'y reporter, ne pas être emprisonnée par des formulations préexistantes.

J'ai alors étudié le texte-source, en m'attachant surtout au repérage du système d'énonciation, à celui des procédés stylistiques, notamment dans les descriptions et les dialogues ; j'ai en particulier observé la façon dont l'auteur inscrit le narrateur et son destinataire dans le texte, parce que Dickens joue sans cesse avec les lecteurs, use de clins d'oeil, d'allusions directes, de connivence, plus ou moins appuyée, ludique, mais parfois aussi un peu didactique.

Une fois faites ces études préalables, je pouvais espérer travailler avec un minimum de cohérence.

Ce qui m'avait frappée, dans la "belle infidèle" de 1872, c'était un manque général de rigueur en matière de focalisation, ce qui aboutissait à des contresens sur le comportement de tel ou tel personnage du livre. Faute de temps, contentons-nous d'un seul exemple : la "belle infidèle" utilise des *nous* inclusifs pour des personnages qui se détestent, et qui ont recours dans le texte anglais à des énoncés très élaborés, précisément pour n'avoir jamais à dire *nous*.

Pour des raisons de cohérence, j'ai essayé de respecter — "essayé de" ne veut pas dire que j'y ai réussi : on trouvera dans le volume de la Pléiade ce qui n'a pas été réussi ! —, j'ai essayé de respecter la syntaxe du texte original et son rythme, les deux étant liés. Les phrases de Dickens sont très longues, très riches en relatives ; il y a chez lui une sorte de caractère jubilatoire de la période. Dans le passage au français, cela pouvait entraîner une certaine pesanteur. Pour contourner cet écueil, on dispose, Dieu merci, de la ponctuation. Paradoxalement, c'est souvent en changeant la ponctuation d'une phrase qu'on parvient à en restituer le rythme. Je voudrais rendre un vibrant hommage à la virgule qui est, au traducteur de Dickens, ce qu'est la levure au pâtissier.

Ce qui a été le plus difficile à rendre, ce sont les dialogues, non seulement à cause de l'évolution naturelle de la langue, mais parce que Dickens avait une véritable oreille de phonéticien ; avec sa sensibilité aux variations, aux idiolectes, il donne à chacun de ses personnages une façon spécifique de s'exprimer. On peut les reconnaître sans autre moyen d'identification que leur parler. C'est particulièrement vrai dans un livre comme *Martin Chuzzlewit*, dont une grande partie se passe aux Etats-Unis. Là se pose un problème grave : que faire d'un texte où sont marquées, dans l'orthographe même, les variantes de l'accent américain du XIX<sup>e</sup> siècle, par rapport à l'accent anglais ? Et où Dickens pousse parfois le vice jusqu'à indiquer une scansion lorsqu'il y a des différences accentuelles ! Il y a donc écart par rapport à la norme. L'effet est comique, mais que va faire le

traducteur français ? Il se heurte en effet à une impossibilité. Par rapport à quoi faudra-t-il marquer l'écart ? Prendre le français classique et l'opposer à un régionalisme ? En ce cas on aboutit à une aberration, puisqu'on ne peut pas rendre l'accent américain par un accent marseillais, ou alsacien ! Le problème, c'est que nous n'avons pas d'Amérique, si bien qu'on en revient à un point déjà évoqué au cours de ces Assises : que faire quand le référent n'existe pas dans la langue-cible ? J'indique que, faute de référent adéquat, il a été impossible de trouver de véritable équivalence, et la solution de l'incrémentalisation (c'est-à-dire l'insertion d'une explication dans le texte même, et non en note) étant impensable dans une collection comme la Pléiade, on s'en est trouvé réduit à l'annotation circonstanciée, génératrice de mauvaise conscience.

Autre problème épineux : que faire en présence d'un personnage au langage complètement déviant ? Cette difficulté n'est évidemment pas spécifique de *Martin Chuzzlewit*, mais ce roman en contient un exemple canonique avec le personnage de Mrs. Gamp : cockney, analphabète, ivrogne, dotée d'un humour très particulier et parfois involontaire. On a affaire non seulement à un écart de culture et de langue, mais au problème de la langue vulgaire, qui se démode particulièrement vite, et aussi à celui de l'idiolecte, d'un parler individuel. Fallait-il normaliser, comme le fait la "belle infidèle" ? Elle ne va pas jusqu'à l'imparfait du subjonctif, mais multiplie les passés simples très corrects, qui font un curieux effet dans la bouche d'une Mrs. Gamp. Ou fallait-il se plonger dans un dictionnaire d'argot français du XIX<sup>e</sup> siècle ? C'est le moyen de résoudre les problèmes de lexicque, mais en renvoyant inévitablement les lecteurs à un glossaire ; or rien n'est plus destructeur de l'effet comique — et Mrs. Gamp est désopilante — que le recours systématique au glossaire. J'ai donc cherché la rupture grammaticale populaire, du type "j'y ai dit" ou "la bague à Jules" ; ce genre de choses, qui sont attestées ; ou alors la déformation phonétique, en essayant de maintenir malgré tout une certaine congruence dans la déformation. Et pour marquer le caractère daté de la langue, j'ai eu recours, de temps en temps, à des expressions familières désuètes, mais encore intelligibles. Entre mille exemples possibles, je me souviens que si, aujourd'hui, on vous "casse les pieds" (et pour les jeunes générations on vous "prend la tête"), au XIX<sup>e</sup> siècle on vous "sciait le dos". Quelle sera pour l'avenir la métaphore de la contrariété dans le corps ?

Nous aurions tous beaucoup à ajouter, mais mieux vaudra le faire en réponse aux questions qui nous seront posées. Je dirai en conclusion que pour retraduire, dans la perspective de la Pléiade, un pareil texte d'un pareil auteur, ce qui importait pour moi n'était pas tant de réduire l'écart entre le texte et nous, cet



écart dont j'ai eu l'occasion de parler à plusieurs reprises, mais bien plutôt de l'exploiter et d'en jouer, pour que le texte apparaisse dans toute son étrangeté, inquiétante ou non.

*S. Monod remercie Françoise du Sorbier, et se propose de considérer la parenthèse comme la levure de l'animateur de table ronde, de même que la virgule est celle du traducteur. Il offre donc trois remarques. A propos de l'américain des personnages de Martin Chuzzlewit, ayant un peu travaillé sur la traduction publiée dans la Pléiade, il dit qu'une sorte d'américain psychologique a parfois été adopté ; Dickens, à tort ou à raison, considérerait le parler des Américains comme ampoulé ; donner de l'"ampoulé" au langage des personnages américains dans le roman est une modulation qui peut rendre une partie des effets que Dickens produit par d'autres voies. En ce qui concerne Mrs. Gamp, il ne faut pas sous-estimer la difficulté du problème qu'elle pose au traducteur; elle parle l'absolu de l'idiolecte, en ce sens que personne n'a jamais parlé comme elle, et que son mode d'expression est infiniment savoureux; elle représente le triomphe de l'inventivité langagière de Dickens. Enfin, qui n'a jamais abordé un roman de Dickens doit savoir que la plupart de ses récits occupent plus de mille pages et posent donc aux traducteurs des problèmes de masse, de temps, de continuité à maintenir.*

*Dominique Jean commence par placer ses remarques sous le signe de l'humilité, voire de la culpabilité, car il a conscience de ce qu'il y a de scandaleux dans le fait d'accepter les conditions qui ont été définies pari Gattegno. Ces conditions ont un peu changé, puisque aujourd'hui, pour réviser des traductions anciennes de George Eliot, le tarif est passé à vingt-cinq francs la page, pour un texte dactylographié. La production par le réviseur d'un document que l'imprimeur acceptera d'utiliser n'est pas une mince affaire. Mais D. Jean se réjouit d'être désormais en train, non plus de réviser, mais de retraduire un roman de George Eliot, sans tenir compte des traductions existantes. Puis il aborde son expérience de réviseur de traductions de Dickens.*

DOMINIQUE JEAN

Je n'éprouve pas de vrai sentiment de culpabilité. Je n'ai pas commis de mauvaise action. La "mauvaise action" était commise par les responsables de la situation dans laquelle les textes de Dickens n'étaient pas disponibles pour un public, disons, en gros, de jeunes. Les jeunes ne lisent pas facilement les livres en Pléiade. Jusqu'en 1980, donc, on interdisait pratiquement, pour des raisons éditoriales, aux jeunes de lire Dickens en français. Il était utile, salubre, de se lancer dans l'entreprise des révisions en 10/18, si critiquable qu'elle soit à bien des égards.

Les traductions du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas fondamentalement illisibles ; le problème qu'elles posent commence quand on va regarder le texte original. Je me permets de lire l'avertissement placé par l'éditeur en tête de la collection 10/18 :

"Dans les années 1860-1870, les éditions Hachette publièrent tous les romans de Dickens dans des traductions dirigées par P. Lorain. Ils ont peu à peu cessé d'être disponibles, et aucun éditeur n'a jugé possible de permettre à la masse des lecteurs français d'entrer en contact avec d'autres oeuvres que *Monsieur Pickwick*, *Oliver Twist*, *les Grandes Espérances* et *David Copperfield*, même si la Bibliothèque de la Pléiade poursuit à son rythme une édition complète critique.

C'est en utilisant des traductions du XIX<sup>e</sup> siècle, revues seulement pour en éliminer les maniérismes d'époque, les (rares) contresens et les (moins rares) omissions, que 10/18 a décidé de rendre accessibles aux lecteurs d'aujourd'hui tous les romans de Charles Dickens."

Donc on peut avoir le sentiment qu'il y a effectivement des omissions. Compte tenu des conditions dans lesquelles nous travaillions, et des techniques diverses adoptées par chacun pour la présentation matérielle (inondation de liquide correcteur blanc, becquets, ajouts collés), je ne puis donner d'exemples de ces omissions. Avant même de se glisser dans la peau d'un autre traducteur, la difficulté concrète de se glisser dans une page de texte serré de l'édition Hachette était considérable ; je n'avais pas encore pensé, au temps de *Barnaby Rudge*, à des photocopies, éventuellement agrandies, et laissant une marge appréciable pour les corrections. Mais cette solution elle-même n'est pas pleinement satisfaisante, dans la mesure où bien souvent c'est tout qu'il faudrait reprendre ou réécrire.

*Une voix s'élève dans la salle pour suggérer l'usage du scanner et affirmer qu'il a pu être utilisé avec succès. D. Jean remercie son interlocuteur mais constate qu'en ce qui le concerne le conseil vient trop tard puisqu'il n'acceptera plus jamais de faire des révisions.*

Pour en finir avec l'humilité et la culpabilité, j'évoque un phénomène qui s'est passé, au moins pour moi, au cours de ces révisions : j'ai eu affaire, non pas à l'inquiétante étrangeté, mais à la séduisante étrangeté, cette séduction qu'exerçait l'étrangeté de l'anglais sur le premier traducteur de *Barnaby Rudge*, M. Bonnet. Avec lui, en effet, on allait à la fois vers une sorte de naturalisation du texte, un peu dans le sens d'une adaptation, et

vers le maintien de l'étrangeté de la langue, en conservant des syntagmes, des noms propres et d'autres choses qu'on s'abstenait de traduire. En quelque sorte, plus on naturalisait, plus on voulait montrer, par la présence rémanente de mots anglais, que c'était tout de même à l'origine un texte anglais.

Un exemple : tout le premier chapitre de *Barnaby Rudge* est occupé par la description d'une auberge où se passera une partie de l'action et qui deviendra un "personnage" important du roman ; cette auberge s'appelle *The Maypole* ; le narrateur consacre quelques lignes à expliquer ce que signifie *Maypole* et à annoncer que dans la suite ce mot désignera, non pas l'emblème, mais l'auberge elle-même. La traduction Hachette choisit de garder partout *Maypole* en italique. C'est assez étrange : on tombe sur le mot anglais dans le texte français ; il se trouve explicité à la première occurrence ; l'explicitation est intéressante : "arbre de mai, communément appelé autrefois un mai" ! Ce qui est cocasse, c'est que *Maypole* n'a jamais voulu dire "arbre de mai" ; il s'agit du "mât de mai", expression trop peu euphonique pour être utilisée dans la traduction. J'ai choisi "l'arbre de mai", et je constate que S. Monod, traduisant le même roman pour la Pléiade, a choisi "le mai". Si j'ai choisi "arbre de mai", c'est que le nom revient un grand nombre de fois, et que "mai" tout seul me paraissait un peu court sur le plan du rythme, pour évoquer cette vieille auberge censée caractériser tout un aspect de la vieille Angleterre.

Le maintien de *Maypole* fait partie de toute une tradition anglophile, voire anglomane, très présente dans la traduction Hachette. C'est cela que j'appelle la séduisante étrangeté : le traducteur tenait visiblement à conserver, aux fins de séduction, cet effet d'étrangeté. De même la meilleure traduction de *yeomanry* (mot, certes, épouvantablement difficile à traduire !) était-elle nécessairement *yeomanry* en italique ; pour *Lifeguards*, on devait avoir *Lifeguards*, agrémenté d'une note expliquant qu'il s'agit des gardes du corps de la reine. Quoi de plus anglais qu'un *gentleman* ? On gardera donc *gentleman*, mais pas invariablement. D'autre part, on ne garde pas tous les noms propres ; on a conservé *The Maypole* avec constance, mais le nom d'une autre auberge est traduit : *le Lion noir*.

Autres incohérences : on juge bon d'expliquer que Jo est un diminutif de Joseph et Dolly de Dorothy, mais on laisse *London Bridge* sous cette forme, alors qu'un autre traducteur, sous la même direction de P. Lorain, en fait, dans un autre roman, le pont de Londres. Encore une auberge : elle s'appelle *Half-way House*, que Bonnomet juge intraduisible ; j'ai proposé *l'Auberge du Mitan*, sans doute parce que le mot me plaît ; Monod emploie *la Mi-chemin*. Il y a bien chez notre prédécesseur un manque de cohérence ; il transpose volontiers *Mr.* en *monsieur*,

mais *Mrs.* devient tantôt *madame*, tantôt *Mistress* en toutes lettres, ce qui produit un effet singulier.

Les onomatopées posent un autre problème fascinant. A la fin du chapitre IV on trouve dans la traduction "française" un *Whir-r-r-r-r-r-r-r* prolongé indéfiniment, autant que chez Dickens, par sept ou huit *r* suivant des traits d'union ou tirets. C'est une transcription du verbe *whirr*, exprimant le vrombissement de la meule et la rage du personnage en train de repasser ses outils, animé de pensées meurtrières à l'égard de son employeur. Pourquoi avoir gardé le mot anglais *whirr* et ses prolongements ? N'aurait-il pas été possible de faire un effort, et de trouver quelque chose comme *gr-r-r-r-r-r*, avec autant de *r* qu'on veut, là aussi ?

Toutes les questions que j'ai évoquées relevaient du choix entre traduction, transposition et adaptation. Le parti pris de l'adaptation semble poser la traduction comme gageure, admettre l'irréductibilité de deux cultures, d'où découle la nécessité d'adapter le texte-source au goût et à la culture du récepteur du texte-cible. Mais paradoxalement, comme je le disais au début, plus on naturalise dans une perspective cibliste, plus il est tentant de maintenir quelques écarts irréductibles qui inscrivent et l'impossibilité d'une traduction totale, et la séduisante étrangeté de la langue, ou peut-être plutôt de la culture, du texte-source.

Quoi de plus anglais que le confort d'un foyer anglais pour un anglophone du XIX<sup>e</sup> siècle ? On trouvera donc des *confortable*, avec *m*. Pourquoi pas, puisque le mot français vient de l'anglais ? Mais pourquoi ? Faudra-t-il aller, un siècle plus tard, jusqu'à des *cosy (corners)*, à la chaleur du *home* invitant au *cocooning*, avec des gens au *look* sympa, autour d'un *drink*, pour adopter une réécriture *fashionable*, voire *up-to-date*, des *Contes de Noël* ? La traduction Hachette ne pousse pas jusqu'à ces excès ridicules son anglophobie. Mais en multipliant les mots ou les syntagmes anglais maintenus, elle offre la tentation de considérer que la meilleure traduction d'un référent étranger reste le maintien pur et simple du terme. Il faut savoir y résister pour éviter d'aboutir à un mélange cocasse.

Un exemple : le paragraphe suivant, encore tiré du chapitre iv de *Barnaby Rudge* :

"C'était un repas substantiel, car indépendamment du thé de rigueur (*cela peut paraître un peu bizarre qu'on s'exprime ainsi, mais cela vous donne un exemple de ce qu'est la traduction Hachette*) et de ses accessoires, la table craquait sous le poids d'une bonne rouelle de boeuf, d'un jambon de première qualité, et de divers étages de gâteaux beurrés du Yorkshire, dont les tranches s'élevaient l'une sur l'autre, dans la disposition la plus appétissante.

Il y avait aussi un superbe cruchon bien verni, ayant la forme d'un vieux bonhomme qui ressemblait un peu au serrurier. Au-dessus de sa tête chauve, était une belle mousse blanche qui lui tenait lieu de perruque et promettait, à ne pas s'y tromper, une *ale* pétillante, brassée à la maison. Mais, plus adorable que le boeuf, qu'aucune autre chose à manger ou à boire, que la terre, ou l'air, ou l'eau pût fournir, il y avait là, présidant à tout, la fille du serrurier aux joues de rose. Devant ses yeux noirs, le boeuf perdait tout son prestige, la bière n'était plus rien, ou peu s'en faut."

Ne parlons pas de la traduction donnée dans la Pléiade. Il est possible de s'y reporter. Parlons de Bonnotet. Le passage n'est pas un de ces morceaux de bravoure comme il y en a tant dans *Barnaby Rudge*, où abondent les récits d'émeutes ; il est néanmoins sémantiquement très dense, essentiel dans l'économie du sens du roman, puisque, par une sorte de synecdoque généralisée (le repas partagé pour la famille, la famille pour le foyer, le foyer pour la patrie), le repas du soir anglais par excellence *figure* ici toute la société anglaise, l'Angleterre dans ce qu'elle a de permanent.

Les mets énumérés sont à l'Angleterre ce que baguette, camembert et beaujolais pourraient être à la France et posent donc de gros problèmes de traduction. Hachette fait encore une fois le choix de l'anglicité en conservant *ale*, mais invente courageusement une improbable "rouelle de bœuf". On connaît celle du veau, non celle du boeuf, mais on sait aussi que les bouchers anglais et français ne coupent pas la viande de la même façon. Encore faut-il savoir que le texte anglais dit ici *round of beef*. En consultant les meilleurs dictionnaires, dont l'OED, on apprendra qu'il s'agit d'un *thick disk from haunch as joint*. Mon impression est qu'il s'agit d'un rôti (et j'ai traduit par "rôti" tout simplement, sans préciser qu'il est peut-être dans le rond de tranche...).

Quant au *Yorkshire cake*, je ne l'ai pas trouvé attesté dans l'OED ; je ne garantis pas qu'il n'y soit pas caché quelque part. Fallait-il lire *Yorkshire teacake* ? Ce mot appellerait plutôt un pluriel dans le contexte et désignerait quelque chose comme des "petits pains aux raisins levés", et non les *cakes*, de chez Hachette, ou les "galettes" de la Pléiade.

L'intérêt de cette recherche n'est pas de faire assaut d'érudition culinaire, mais de montrer devant quel choix on se trouve : l'adaptation-transposition et la traduction maniaque d'exactitude se trouvent toutes deux prises en défaut.

Que pouvait faire le réviseur dans ce cas précis ? Se défaire de l'impossible rouelle de boeuf et lui substituer un rôti, et même, puisque le texte parlait de *jolly round of beef*, "un

joyeux rôti de boeuf", qui peut surprendre, voire scandaliser ; le scandale est atténué par le recours à l'étymologie si l'on admet que *jolly* vient de *Yule* et renvoie à l'esprit de Noël ; en tout cas, le joyeux rôti remplace avantageusement la très plate "bonne rouelle de bœuf" ! Le réviseur se devait en outre de choisir la bière à la place d'une *ale* bien inutilement anglomane.

Il m'a paru important de supprimer un ajout en fin de passage : "Ou peu s'en faut." Une des grandes caractéristiques des traductions anciennes est que, les fins de paragraphe semblant toujours trop brèves, on leur ajoutait un petit effet rhétorique de ce genre : "Ou peu s'en faut." Ou alors, on commençait les paragraphes par d'étranges charnières rhétorico-logiques, ce qui n'interdisait pas, en même temps, et peut-être par un même mouvement, de supprimer la paragraphisation du texte original ; il n'y avait aucun respect pour le découpage voulu par l'auteur : on collait deux paragraphes ensemble, mais on marquait l'entrée et la sortie par des effets rhétoriques complètement inventés par le traducteur.

Fallait-il aussi supprimer le maniérisme "aux joues de rose" pour *rosy cheeks*? Sans doute pas, puisque la rose, emblème de l'Angleterre, pouvait être valorisée par l'utilisation du substantif ("joues roses"). Il aurait fallu encore rétablir un syntagme qui a sauté, qui exprime le parallèle entre le cruchon de bière que boit Gabriel Varden et sa perruque.

On aura vu par cet exemple, je pense, que sur cinq ou six lignes, presque tout était à reprendre et que la révision reste fondamentalement insatisfaisante. Ce qu'il aurait fallu faire, c'est tout retraduire.

En fait la révision en dit plus long sur le réviseur et ses propres fantasmes que sur l'exercice même de la traduction, ou sur le texte original. Manifestement j'ai été irrité surtout par l'inexactitude lexicale, par l'aplatissement du texte, ainsi défiguré dans la traduction, et par les maniérismes d'anglomane du siècle dernier. La traduction Hachette, globalement, était plus ciblisme que sourcière dans son esprit et visait à mettre le texte original au goût français. Mais, filant la métaphore culinaire, on peut dire que pour accéder au fameux goût français, on ne reculait pas devant l'usage de sauces qui dénaturent le texte.

*Cédant, dit-il, à sa "manie d'annotateur", Sylvère Monod, après avoir remercié Dominique Jean, donne des informations sur ce Bonnomet à qui la traduction de Barnaby Rudge, publiée en 1858, n'attribue aucune initiale. Le seul Bonnomet présent au catalogue de la Bibliothèque nationale, Joseph Alfred, n'a pas publié d'autres traductions, mais seulement des vers humoristiques. Le nom reparaît, accidentellement sans nul doute, chez Marcel Aymé, qui fait de lui un personnage étrangement mythique : un professeur d'humour à la Sorbonne. S. Monod*

*commente encore la difficulté de traduire gentleman, et les problèmes posés par la présentation matérielle et la rémunération insuffisante des révisions de traduction.*

*Le débat général s'ouvre alors.*

*Véronique Lossky, en tant que traductrice du russe, connaît la difficulté des termes culinaires, due en partie au fait que les mêmes plats n'existent pas dans tous les pays. Mais elle veut surtout exprimer sa stupeur et son indignation devant les conditions faites aux retraducteurs de Dickens.*

VÉRONIQUE LOSSKY

J'ai souvent travaillé pour des traductions sans être rémunérée du tout, et je trouvais moins scandaleux de ne pas être rémunérée, c'est-à-dire de travailler pour la gloire, celle de faire connaître tel ou tel auteur en langue française, que de travailler comme vous l'avez fait.

*V. Lossky suggère qu'on devrait refuser catégoriquement de faire des retraductions désormais. Elle soulève ensuite un autre problème créé par l'existence de traductions insuffisantes ; elles font parfois obstacle aux entreprises nouvelles ; et cette situation peut durer cent ans.*

Je parle en connaissance de cause parce que, par exemple, je traduis Tsvetaieva du russe en français. Mon propos était de traduire toute l'oeuvre en prose de Tsvetaieva pour 1992, année de son centenaire, et j'ai constaté que l'une des oeuvres de cet auteur m'est interdite. Or c'est un écrit consacré à Mandelstam. Elle m'est interdite parce qu'elle a été traduite il y a dix ans, avec des contresens, faux sens, coupures, et tout ce qui a été évoqué ici. Voilà : c'est terminé, je ne pourrai pas la retraduire.

*Jean Gattegno apporte quelques précisions juridiques sur le dernier point et sur la distinction entre la protection des droits du traducteur littéraire — c'est cela qui peut durer un siècle — et la durée du contrat de traduction, qui est souvent limitée à vingt-cinq ans.*

*À l'initiative de Jean-Paul Partensky, citoyen canadien, s'instaure ensuite une discussion animée à propos des scènes américaines de Martin Chuzzlewit et de la traduction de l'anglo-américain de Dickens. J.-P. Partensky affirme que le traducteur dispose avec le Canada d'une "Amérique française", riche en langage ampoulé ; il ajoute :*

N'oubliez pas non plus que les Etats-Unis ont été en grande partie découverts par des voyageurs français, et qu'une grande

partie du continent nord-américain conserve encore des noms français, et aussi que la culture française que nous avons est encore très vivante, et même de plus en plus vivante.

*F. du Sorbier répond qu'elle s'est délibérément refusée à traiter le Canada comme Dickens traite les Etats-Unis, dans un esprit de cruelle satire. J.-P. Partensky regrette qu'une si belle occasion de dénoncer les travers linguistiques et autres de l' "Amérique française" ait été négligée. S. Monod apporte quelques éclaircissements concernant l'attitude de Dickens à l'égard des Etats-Unis, son passage de l'enthousiasme au désenchantement puis à une animosité dont nous n'avons ni à épouser ni à transférer sur nos amis canadiens la virulence. Plus tard, Michel Gresset reviendra sur la même question pour dire que le Québec est une langue en même temps qu'un pays, et qu'en s'inspirant du québécois pour traduire Martin Chuzzlewit, on aurait déplacé le problème. M. Gresset a lui-même constaté l'extrême difficulté de se servir de "québécoïsmes" pour traduire William Faulkner ; cela fait vite tomber dans le provincialisme ou l'archaïsme.*

*Michelle Giudicelli s'interroge sur le bon usage des traductions anciennes et pense que, plutôt que de les corriger si elles sont mauvaises, ou de les lire avant de travailler sur le texte, au risque d'être influencé par elles, il vaut mieux les consulter après avoir établi sa propre version. Sylvère Monod répond qu'il a été conduit par l'expérience à adopter précisément la même attitude.*

FRANÇOISE WUILMART

Je vais peut-être m'attirer les foudres de beaucoup de confrères en me déclarant convaincue que notre rôle de traducteurs, s'il est de faire passer un message, une écriture, d'une langue dans une autre, n'est pas de faire de même pour une civilisation. La politique du "tout traduire" me paraît extrêmement dangereuse. Nous sommes là également pour donner au lecteur le moyen d'accéder à une culture, à une civilisation, par un autre biais que la traduction.

Malgré la redoutable concurrence des séries américaines télévisées, qui offrent un accès plus facile, il doit nous être possible aujourd'hui, à la différence de nos prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui recouraient invariablement à la traduction, de passer par l'emprunt.

Personnellement je donne souvent à mes étudiants l'exemple du coroner dans les polars. Il y a encore trente ans, on traduisait le mot "coroner", ce qui paraît aberrant aujourd'hui, et ce n'est qu'un cas parmi des milliers d'autres, où nous n'avons pas dans notre propre civilisation le référent correspondant au mot ; si nous donnons ce qui ne pourra être qu'un équivalent



approximatif, nous aurons déformé l'image de la civilisation à laquelle appartient le texte-source.

*Puisque les intéressantes remarques de F. Wuilmart posent la question du degré de francisation souhaitable dans une traduction, S. Monod, personnellement partisan du "moins possible" (de transfert d'un contexte culturel étranger au nôtre), demande aux autres intervenants de faire connaître leur position.*

*Françoise du Sorbier se prononce elle aussi contre la politique de la naturalisation qui lui semble remonter aux origines de la traduction d'anglais en français.*

FRANÇOISE DU SORBIER

En travaillant sur des traductions du XVIII<sup>e</sup> siècle, j'avais trouvé une expression de l'abbé Prévost, décrivant sa politique de traduction dans sa préface à *Clarisse Harlowe* de Richardson. La position qu'il définit semble avoir contaminé littéralement toutes les "belles infidèles" jusqu'au début de notre siècle. Voici ce texte :

"Par le droit suprême de tout écrivain qui cherche à plaire dans sa langue maternelle, j'ai changé, ou supprimé, tout ce que je n'ai pas jugé conforme à cette vue. Ma crainte n'est pas qu'on m'accuse d'un excès de rigueur. Depuis vingt ans que la littérature anglaise est connue à Paris, on sait que pour s'y faire naturaliser, elle a souvent besoin de ces petites réparations."

Une telle attitude est de toute évidence aussi méprisante pour l'étranger que paternaliste envers le lecteur, qu'on tient pour un imbécile et qu'on va donc prendre par la main, en faisant ce que j'ai appelé de la traduction guidée.

*Jean Gattegno indique qu'il existe des situations différentes. Il évoque le cas des prénoms, que les traducteurs aimaient franciser (de Stephen ils faisaient Etienne). Puis les titres de civilité : faut-il dire "monsieur" et "madame" au lieu de Mr. et Mrs. ? Il convient de penser à des langues plus exotiques que l'anglais, à des civilisations dont les prénoms ne nous sont pas connus. D'autre part ce n'est pas seulement dans le roman policier qu'on trouve des institutions anglaises sans équivalents français. Il n'y a pas de solution toute faite pour la traduction de gentleman puisque le sens varie d'un contexte à un autre. Une brève discussion s'engage sur ce point à laquelle prennent part, avec J. Gattegno, plus indulgent pour les "petites réparations" pratiquées par les anciens traducteurs, F. du Sorbier, Claude Demanueli, qui craint le risque de contresens, et Dominique Jean qui lui répond. Il lui dit que malgré les apparences il est d'accord avec elle.*

DOMINIQUE JEAN

Le problème des traductions du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est que l'anglomanie y était véritablement délirante. Il a bien fallu, à un moment ou à un autre, arrêter les frais. On peut contester le rétablissement de "monsieur", quand le contexte le permet, à la place de "gentleman". On peut préférer "rosbif" à "rôti" en guise de "rouelle de bœuf". Ce qui se produisait était une naturalisation abusive, que l'on compensait en maintenant des syntagmes non traduits, pour garder l'écart. Cela revenait à dire, avec un clin d'oeil adressé au lecteur : "Je vous écris un beau texte en français, mais je vous montre par quelques mots qu'il vient de l'anglais." J'étais gêné par cette façon de jouer sur les deux tableaux.

CLAUDE DEMANUELLI

Non. Nous avons la chance de vivre et de traduire au XX<sup>e</sup> siècle. Je ne sais ce que j'aurais fait au XIX<sup>e</sup>, mais aujourd'hui les civilisations, les cultures et les langues relativement proches les unes des autres ne s'ignorent pas mutuellement. Notre rôle peut donc consister à ne pas assister le lecteur, à ne lui donner qu'un nombre limité d'informations, en l'invitant à se renseigner sur le reste. La politique du "tout traduire" fait du lecteur un assisté, à qui on donne sa pâtée toute mâchée et qu'on décourage de tout effort, alors que le traducteur devrait le pousser à se documenter.

*D. Jean évoque Travels in Arabia Deserta de Doughty, où de nombreux référents étaient maintenus sous forme de transcriptions anglaises de mots arabes. On buvait, par exemple, du khawa, sous une tente désignée aussi de son nom arabe.*

MICHEL GRESSET

Il faut souligner un paradoxe qui me paraît grave : à notre époque on retraduit beaucoup — et c'est une chose qu'il convient de faire avec enthousiasme et avec entrain — alors que bien souvent les traducteurs eux-mêmes ne sont pas consultés sur la correction de leur propre travail s'il se trouve repris dans une collection comme "l'Imaginaire" ou "Folio". Ce phénomène n'est-il pas paradoxal, et en quelque sorte ironique ? En somme il nous est d'autant plus facile de considérer que les traducteurs précédents ont bon dos qu'il n'est pas demandé au premier traducteur de procéder à ses propres corrections. On devrait se battre pour obtenir ce droit de regard.

*S. Monod reconnaît qu'il y a là une lacune, un point important concernant le droit de regard du traducteur sur l'intégrité ou la transformation de son propre travail.*

*Françoise Cartano commence par une boutade : traductrice d'anglais contemporain, et de livres très récents, elle se voit menacée de passer à la postérité comme mauvaise traductrice. Elle poursuit en présentant une série de remarques.*

FRANÇOISE CARTANO

Il faut se garder de penser que l'évolution en traduction, comme en littérature, va invariablement dans le sens du progrès. "Moderne" ne signifie pas toujours "meilleur". Il n'est pas toujours légitime de s'amuser aux dépens des traductions anciennes, car une traduction dépend aussi du moment où elle a été faite et la responsabilité n'est pas celle du seul traducteur.

D'autre part, dans la première moitié de notre siècle on écrivait encore qu'il n'est de bonne littérature que française ; d'où le goût de franciser des textes étrangers. De même quand on aborde la question de savoir si l'on doit ou non assimiler dans la culture française des faits de civilisation étrangers. Il est évident que la connaissance du monde anglo-saxon et de la culture anglo-saxonne est bien plus étendue — dans le grand public, veux-je dire — aujourd'hui qu'autrefois, ce qui nous dispense d'opérer des assimilations jadis nécessaires. Plus personne n'a besoin qu'on lui explique ce qu'est un *drugstore* ou un *hamburger*. Mais les choses changent : on rira de nous plus tard comme nous rions aujourd'hui de nos précurseurs.

Quant à l'idée qu'on ne doit pas franciser à outrance, elle vise moins les anglicistes que d'autres ; à l'exception de cas particuliers comme les textes australiens où fourmillent une flore et une faune insolites, notre domaine est assez familier. Le fait de ne pas vouloir assimiler provoque parfois un exotisme peut-être aussi dangereux que la naturalisation : nommer sans arrêt une réalité qu'on ne connaît pas fait exotique, et la conserver systématiquement en traduisant accentue cet exotisme.

*F. Cartano pense que les faits dont elle a parlé concernent des textes venus d'horizons lointains, ce qui ne donne pas raison aux traducteurs. La difficulté s'accroît quand on veut être systématique à des fins d'homogénéité (question du gentleman et des noms de lieux géographiques). S. Monod répond en marquant son accord (qu'il croit unanime) avec l'idée que l'histoire de la traduction n'est pas celle d'un progrès permanent ; ce n'est le cas d'aucun autre art. On peut tout au plus se réjouir que certaines infidélités monumentales ne soient plus possibles aujourd'hui ; du moins l'espère-t-on, et certainement pas avec l'approbation de nos associations qui ont fait progresser en tout cas l'idéal du traducteur. Devant un passage difficile, le traducteur d'aujourd'hui ne choisira ni l'une ni l'autre des solutions adoptées il n'y a pas si longtemps : omettre ce qu'on n'a pas compris, ou traduire sans*

avoir compris. D. Jean précise que, quand on traduisait sans avoir compris, on tirait généralement le texte dans le sens du syntagme qui paraissait le plus probable en français, et donne un exemple emprunté à George Eliot.

Françoise Campo-Timal fait remarquer que le traducteur enrichit souvent la langue dans laquelle il traduit; c'est grâce à des traducteurs de l'espagnol que le français a acquis des mots comme *macho* et *Portègne*. De tels apports ne sont pas négligeables. Pour ce qui est de la révision ou de la correction a posteriori, F. Campo-Timal suggère l'adoption du système bulgare, où le traducteur choisit un correcteur ou réviseur payé par l'éditeur; on évite grâce à cette double lecture des erreurs, et aussi des retraductions au bout de peu d'années. Une voix se fait entendre pour mettre en garde contre l'appel au réviseur dans un pays totalitaire.

Une vigoureuse intervention de M. Brot, Arlésien qui a longtemps vécu en Amérique du Nord, attire l'attention sur l'effarante incompétence de traducteurs de séries télévisées américaines lorsqu'elles sont programmées par des chaînes françaises; il en donne un exemple frappant. J.-P. Partensky abonde dans le même sens.

Irina Mavrodin souhaite poursuivre la réflexion qu'elle a amorcée la veille à propos de la retraduction de Proust.

#### IRINA MAVRODIN

Le concept de *lecture plurielle* appliqué à la traduction pourrait être profitable. On peut concevoir la traduction comme une série ouverte de traductions successives, et aussi synchroniques, simultanées. Notre discussion s'est principalement située dans une perspective diachronique; or les problèmes envisagés de cette manière sont d'une réelle complexité, parce qu'on doit tenir compte de données linguistiques, des paliers linguistiques où l'on se trouve, de la désuétude linguistique qui peut survenir à un certain moment. Une traduction qui a joué son rôle cesse de fonctionner en tant que traduction au bout de, disons, cent ans. Mais elle reste un monument de la culture.

La désuétude linguistique dépasse le traducteur, le rend vulnérable et teinte d'amertume sa condition.

*I. Mavrodin évoque ensuite la question des mentalités : la façon d'envisager une traduction a changé en cent ans. Jadis on francisait Shakespeare pour le rendre moins choquant; cela ne signifie pas que nous devons faire table rase de tout ce qui nous a précédés. I. Mavrodin revient alors à sa "vue nouvelle sur l'activité traductrice" :*

Il y a la possibilité d'interpréter cette activité comme une lecture plurielle des traductions qui se font — par exemple en

Roumanie — presque simultanément et qui peuvent être toutes excellentes. Ce n'est pas toujours parce qu'une traduction existante est mauvaise ou désuète qu'on désire retraduire : ce peut être tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau.

*I. Mavrodin donne des exemples intéressants de publications presque simultanées (c'est-à-dire en moins de dix ou vingt ans) qui ont eu lieu en Roumanie : cinq Villon tous excellents, mais dont chacun a ses caractéristiques ; trois Mallarmé de qualité ; deux versions de la Nausée, deux ou trois de la Chanson de Roland, faites par de très bons traducteurs, qui sont généralement des poètes ; de même deux Faust extraordinairement réussis. I. Mavrodin termine son intervention par une question posée à F. du Sorbier à propos de la virgule : s'agit-il d'en changer la place ou d'en multiplier le nombre ? F. du Sorbier répond qu'elle a ajouté peu de virgules dans sa traduction, mais qu'elle en a déplacé un grand nombre. Chez Proust, dit I. Mavrodin, on est parfois contraint d'en augmenter le nombre.*

*William Desmond se présente comme traducteur de quelque quatre-vingts livres, qui ne sont pas tous de très haut niveau, car pour vivre entièrement de la traduction, il faut en faire beaucoup. W. Desmond a cru comprendre que les réviseurs sortent de leur travail légèrement meurtris et guère contents d'eux. Il n'a jamais rencontré de réviseur heureux, soit de sa rémunération, soit du résultat de ses efforts. Il propose de distinguer les textes littéraires, par exemple de fiction, pour lesquels la révision paraît vouée à l'échec, et les textes d'information, pour lesquels la révision peut se faire (élimination des coupures abusives, etc.). W. Desmond, à ses débuts, s'est trouvé avoir à réviser une traduction d'un ouvrage sur l'architecture, où il y avait 20 à 30 % d'omissions ; même en ce cas, où les passages non omis étaient hérissés de gros contresens, une nouvelle traduction aurait été préférable à une révision. En conclusion, W. Desmond déclare qu'il faut se méfier des propositions de révision, et avertir l'éditeur qu'il risque de faire une mauvaise opération. Il se prononce résolument contre toute révision, puisqu'une traduction nouvelle offre seule la possibilité d'être payé correctement et d'être le maître d'oeuvre de son propre travail. Un éditeur consciencieux devrait être d'accord.*

*S. Monod remercie à la fois William Desmond et Irina Mavrodin, dont les suggestions sont complémentaires : les dangers d'accepter des travaux de révision doivent être dénoncés ; les perspectives ouvertes par les traductions plurielles sont du plus haut intérêt. On avait parlé jusqu'alors de traductions singulières*

*plutôt que plurielles, dues à des traducteurs bien incapables de pratiquer des lectures plurielles puisqu'ils étaient illettrés ou dyslexiques. L'idée d'avoir côte à côte cinq Villon ou trois Mallarmé est exaltante.*

*Isabelle Jan a révisé deux traductions de romans de Dickens. Elle n'a pas été satisfaite de ce travail, qu'elle veut néanmoins défendre en disant quelques mots rapides sur Dickens.*

ISABELLE JAN

Ce qu'on traduit, ce n'est pas de l'anglais, c'est du Dickens, qu'il s'agisse de celui d'hier, de la fameuse collection Hachette à couverture saumon, ou de versions plus récentes. Le travail triangulaire du réviseur, qui va du texte de Dickens à ses versions existantes ou possibles, est intéressant. Mais à tout instant, il ne faut pas oublier qu'on travaille sur du Dickens, et pas autre chose.

Certains des problèmes déjà évoqués sont passionnants, comme l'anglomanie du XIX<sup>e</sup> siècle comparée à la nôtre. Il y a des termes qu'on ne traduit plus, d'autres qu'on se met à traduire, parce que l'apport, l'appel, l'aura de tel ou tel mot aura évolué. Mais il s'agit toujours de Dickens. On a parlé de civilisation anglaise, mais on n'a pas assez dit que c'est Dickens qui l'a inventée : l'enfant qui va en Angleterre pour la première fois et voit une vieille femme de ménage ivre voit une invention de Dickens ; Dickens a aussi inventé le rôti avec les pommes de terre fumantes, le *home*, Noël. Il a inventé notre Angleterre, mais aussi celle des Anglais.

Pour prendre un simple exemple : le mot *gentleman*. Je mets au défi tous les spécialistes de Dickens ici présents de trouver chez lui un seul exemple du mot *gentleman* employé dans son sens aristocratique ; chez lui, c'est toujours l'acception réduite : le type, le bonhomme, etc. Alors il faut se débrouiller avec cela. Parfois on gardera *gentleman*, mais ce n'est pas exact. La réalité est que le traducteur a en face de lui une langue complètement inventée ; et c'est pourquoi il y a littérature. Aujourd'hui nous traduisons Dickens en ayant lu Queneau, privilège que n'avaient pas nos prédécesseurs ; Queneau nous a appris que le français n'est pas incapable de faire des "parlages". Et pour traduire Dickens, il faut du "parlage". Quoi que nous fassions, quelle que soit notre rigueur technique, sémantique, syntaxique, nous traduisons Dickens, c'est-à-dire une langue qui n'existe pas.

*S. Monod remercie Isabelle Jan d'avoir si éloquemment défini la spécificité de Dickens.*

*Jean-Pierre Richard, qui fut, il y a treize ans, le réviseur de Martin Chuzzlewit, expose sa réaction aux propos de F. du Sorbier. Il évoque son expérience.*

JEAN-PIERRE RICHARD

Je crois que je vais scandaliser en disant que j'ai pris à ce travail un plaisir fou, parce qu'il m'a donné le goût de la traduction. J'ai senti toute la frustration qu'il y avait à reprendre un texte, qui n'était pas scandaleux à mon sens, puisqu'il s'adressait à un public bourgeois, un lectorat qui ne ressemble pas à celui de la collection 10/18. Cette traduction était honnête dans la mesure où elle ne comportait ni omissions ni ajouts. Mais il s'y trouve des pelletées de contresens ; et il en reste.

*J.-P. Richard rappelle l'objectif de l'entreprise, déjà défini par J. Gattegno, et qu'il a fait sien. Mais il a trouvé de surcroît des satisfactions égoïstes. Réviser un Dickens, c'est une occasion de le lire, de se cultiver agréablement, de contribuer à diffuser une oeuvre. J.-P. Richard a continué à découvrir Dickens ensuite ; puis il a découvert qu'un traducteur est toujours en situation de frustration face à des écrivains qui, comme Dickens, sont grands créateurs de langue en même temps que d'univers extraordinaires. Même frustration et même plaisir seront éprouvés. J.-P. Richard fait part d'un autre aspect de son expérience : la nécessité de se battre pour obtenir une rémunération convenable ; les révisions ne sont pas la seule source de contrats scandaleux, les conditions faites pour le Lewis Carroll de la Pléiade l'étaient tout autant. S. Monod signale que Dickens fut un grand maître de la discussion des contrats et finit par devenir son propre éditeur.*

FRANÇOISE WUILMART

Un problème essentiel dans la révision est celui de la cohérence. Que nous le voulions ou non, en tant que traducteurs, nous avons une cohérence de traduction. Non que nous imposions notre style, mais nous avons une manière qui nous fait reconnaître. L'expérience consistant à donner le même texte à traduire à cinq étudiants produit ce résultat miraculeux : cinq traductions complètement différentes malgré une même fidélité au sens, au rythme, au style. Cinq personnalités différentes se sont exprimées. Or, dans la révision, on fait un patchwork ; alors la cohérence subsiste-t-elle ? Non, le texte révisé est un mariage — qui peut être malheureux — entre deux personnalités distinctes.

*F. Wuilmart conclut qu'elle se sent incapable de faire des révisions ; pour le même prix, elle préfère tout refaire.*

*Michelle Giudicelli proteste contre certaines révisions, par des correcteurs de maisons d'édition qui se permettent de modifier le travail des traducteurs. En revanche, il peut être agréable et fructueux de relire sa propre traduction avec quelqu'un d'autre.*

*Sylvère Monod remercie tous les participants dont les remarques ont considérablement enrichi le débat et ouvert un grand nombre de perspectives. Puisque les conclusions ne se laisseraient pas cerner en quelques phrases, il se permet de clore la séance en lisant quelques lignes d'une lettre de Tourgueniev à propos d'Ernest Charrière, traducteur des Mémoires d'un chasseur en 1854. On verra ainsi que les problèmes évoqués au cours de cette table ronde se sont posés à propos d'autres auteurs que Dickens :*

"J'ai enfin reçu la traduction française de mes *Mémoires*, et je préférerais ne pas l'avoir reçue. Ce M. Charrière a fait de moi Dieu sait quoi : il a ajouté des pages entières, il a inventé, il a supprimé, d'une manière incroyable. Voici un petit exemple de ses procédés ; j'ai dit à un endroit : «Je m'enfuis.» Il traduit ces trois mots de la manière suivante : «Je m'enfuis d'une course folle, effarée, échevelée, comme si j'eusse eu à mes trousses toute une légion de couleuvres commandée par des sorcières.» Et tout est du même tonneau."

*Quel tonneau !*



## LES ATELIERS PAR LANGUES



## DEUX ATELIERS D'ANGLAIS

*Ateliers animés par Sylvère Monod,  
Jean Deurbergue et Philippe Jaudel*

Les 10 et 11 novembre 1990, les deux ateliers de langue anglaise (Grande-Bretagne) ont travaillé sur la retraduction de textes de Joseph Conrad. Animés par Sylvère Monod, responsable de l'édition des oeuvres de Conrad dans la Bibliothèque de la Pléiade, et par deux de ses collaborateurs, les deux séances ont suivi le même plan. Un très bref exposé liminaire des animateurs indiquait en particulier la méthode suivie dans la Pléiade pour décider à chaque cas spécifique du choix entre la révision de la traduction existante et la traduction entièrement nouvelle, et pour mettre en pratique la décision prise alors. Les traductions anciennes avaient été publiées à la NRF. Il existait bien un récit qu'il fallut considérer à part, le *Typhoon* qui, ayant été "traduit" par André Gide, constituait une vache sacrée chez Gallimard ; mais pour tous les autres titres, la liberté de choix était complète.

Des réponses étaient ensuite données aux questions générales soulevées par les situations décrites et les principes affirmés au cours de l'introduction. Puis on abordait les textes.

Il s'agissait le samedi, avec Jean Deurbergue, de *Heart of Darkness*, dont il existe quatre traductions imprimées : celles d'André Ruyters et G. Jean-Aubry, de Jean-Jacques Mayoux, de Jean Deurbergue (traduction nouvelle pour la Pléiade) et de Catherine Pappo-Musard. Le dimanche, avec Philippe Jaudel, on abordait *Amy Foster*, dont les trois traductions existantes sont celles de G. Jean-Aubry, de Jean-Jacques Mayoux, et la révision de la première par P. Jaudel. Dans l'un et l'autre cas, le travail portait d'abord sur un passage dont les diverses traductions avaient été fournies d'avance à tous les participants (qui constituaient un groupe de trente à quarante personnes). D'un second passage on avait seulement communiqué à l'avance le texte anglais.

L'exercice a été mené lentement, avec beaucoup de conscience et de passion ; les discussions ont été constamment animées ; tous les traducteurs présents, réunis dans un fructueux effort confraternel de recherche et de réflexion, ont joué leur rôle. Les Français étaient les plus nombreux, mais la collaboration de confrères venus de Belgique, du Nigéria, d'Ecosse et d'Australie a été particulièrement stimulante. Les commentaires de

Ian Higgins, donnant le point de vue d'un anglophone sur l'anglais de Conrad, ont été fort éclairants.

L'exercice n'avait évidemment pas pour objet d'aboutir à des conclusions catégoriques en élaborant *la* traduction idéale, mais seulement d'enrichir les esprits par un vrai travail mené en commun. On a tout de même retenu quelques points, sans grande originalité, mais qu'il peut être utile de signaler ici :

— L'évolution de l'idéal de la traduction vers un respect croissant du texte est perceptible, même en comparant des versions séparées seulement par quelques dizaines d'années. La fidélité n'est certes pas tout, mais elle est désormais reconnue comme indispensable ; elle apparaît, définitivement, espère-t-on, comme une sorte de minimum vital de la traduction littéraire.

— La révision de traductions existantes est un travail ingrat, frustrant et voué à engendrer l'insatisfaction.

— Il n'est aucune traduction qui ne puisse être toujours améliorée. Tant de nouveaux regards (de personnes compétentes) braqués sur leur ouvrage ont plus d'une fois conduit les responsables du Conrad de la Pléiade à reconnaître la légitimité, voire la supériorité, de telles solutions autres que les leurs, même quand ils pouvaient le plus souvent expliquer leurs choix en en reconstituant l'itinéraire.

— L'incompétence patente est plus rare dans les traductions que d'autres défauts : la lourdeur, l'imprécision, le rembourrage, la tentation de briller, de se mettre en valeur, bref le manque de principes rigoureux.

Pour ne pas rester au plan des idées générales, on donne pour conclure un simple exemple emprunté à chacune des deux séances. Le samedi 10 novembre, on constatait que le verbe *lay* avait été traduit de quatre manières différentes ("gisantes", "prostrées", "couchées", "allongées") ; on a pu se demander ce qui avait guidé chacun des interprètes dans son choix ; des deux survivants un seul était présent pour répondre aux questions ; on s'est également demandé si d'autres mots encore n'auraient pas pu et dû être envisagés. On a vu ainsi qu'avec un mot très banal il y avait matière à un travail approfondi et profitable. Il n'y a pas besoin de beaucoup de lignes de texte pour meubler une centaine de minutes.

Le dimanche, *discomposing* (dans *discomposing manner*) avait été rendu par : "décousue", "déconcertante", "alarmante" ; ici, il y avait erreur manifeste chez le premier traducteur (qui confondait *discomposing* et *disconnected*) ; le réviseur était donc intervenu à bon escient.

Notons encore que tout au long des deux séances, on a beaucoup parlé des temps de verbes.

## ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

*Atelier animé par Michel Gresset*

*On reconnaît un traducteur à ses dialogues.*

MAURICE-EDGAR COINDREAU

Le texte proposé n'était pas totalement un prétexte, quoique le thème de l'atelier (le parler populaire) puisse être inscrit au programme des Assises pendant des années, tant il est vaste. Il s'agissait de la première page du livre IV de *The Hamlet* de William Faulkner. Ce roman parut en 1940, mais il reprenait, en les intégrant, diverses nouvelles précédemment publiées, dont une, intitulée *Spotted Horses*, avait déjà narré en 1931 (la même année que *As I Lay Dying*, roman avec la "ruralité" duquel elle a beaucoup en commun) cette inénarrable vente aux enchères des poneys mouchetés amenés du Texas par Flem Snopes accompagné d'un compère (*the stranger*), vente à laquelle ne résiste pas la convoitise des "paysans" (*The Peasants* est le titre du livre IV), qui finissent par acheter toutes les bêtes. A la fin de la journée, celles-ci leur ont toutes échappé, tant elles sont sauvages, la dernière le faisant même, tel Pégase, par la fenêtre de la pension locale. Il s'agit de l'un des épisodes de la fiction de Faulkner les plus connus aux Etats-Unis, où on le classe volontiers parmi les avatars du *tall tale* (en France, *le Hameau* n'a pas trouvé le succès en 1959 — ce qui a compromis pour longtemps les chances de Faulkner écrivain *comique*). Il s'agit aussi d'un chef-d'oeuvre d'humour paysan, fait, sur le plan psychologique, d'un mélange de réticence, de sagacité madrée et de duperie.

Sur le plan langagier, la matière à traduire est sans doute la plus difficile qui soit. Comme tant de grands textes littéraires américains depuis Mark Twain, elle est faite d'une part d'une oralité caractérisée par l'économie et l'archaïsme (la scène se passe au début de ce siècle, dans une région reculée : le Mississippi de Faulkner, né, rappelons-le, en 1897), d'autre part de la plus extrême littéarité, faite par exemple d'une référence explicite et parfaitement extradiégétique (puisque aucun des "paysans" ne saurait la comprendre) au conte de Washington Irving intitulé *The Legend of Sleepy Hollow : Stop paving me, you old headless horseman, Ichabod Crane*, dit la fille du maire à l'instituteur rendu fou par ses formes. Peut-être trouverait-on certains équivalents de la première composante dans certains contes de

Maupassant ? De la seconde, en tout cas, il n'y a pas d'équivalent en français : les précédents sont en anglais, chez Joyce en particulier.

La qualité de la traduction publiée en 1959 n'étant pas pour rien dans l'insuccès du livre (ainsi d'ailleurs que sa date : 1959, après tout, ce n'était pas moins de dix-neuf ans après la publication de l'original !), je m'étais délibérément abstenu de soumettre le texte français de la page proposée à mes consoeurs et confrères de l'atelier. Ainsi on se sentait plus libre, totalement libre même, de réfléchir sur les solutions à apporter au défi lancé par chaque réplique ou presque. J'avais en effet proposé comme corpus, au titre d'une réflexion sur le "parler populaire", la séquence des quelque vingt répliques du début du chapitre.

Qu'il soit bien clair que la méthode prônée ici n'a rien de systématique, puisqu'elle consiste à dire qu'il n'y a pas de solution systématique pour traduire un parler populaire *daté*, si je puis dire, *à la fois dans le temps* (vers 1900) *et dans l'espace* (le Mississippi) : en réalité, il n'y a pas de solution en dehors d'une ligne sinueuse tracée *entre les deux écueils de l'archaïsme* (exemple : "Morbleu !") et du régionalisme (exemple : "Moi itou"), d'une part, et la modernisation (ce qui revient à dire le gommage de ce qui est spécifique à ce dialogue). La modernisation, il faut bien l'admettre, signifierait aussi l'urbanisation, c'est-à-dire le passage à l'argot, c'est-à-dire, en fin de compte, un contresens socioculturel (et, ce qui est peut-être plus grave, littéraire) généralisé.

Le problème qu'on a posé tout de suite a été celui des interjections — et de l'absence d'un thésaurus dans lequel on pourrait puiser (et qu'on peut désormais espérer avoir un jour au bout des touches de son clavier). Par exemple, on a cherché des traductions de *Hell !* qui ne soient pas le "Merde !" qu'on ne lit hélas que trop souvent, et qui convient aussi peu qu'un chien à un jeu de quilles. Dans *The Hamlet*, par exemple, on lit plusieurs fois le juron *Hell fire* — d'autant plus savoureux que le père de Flem Snopes est un brûleur de granges et que tout le monde le redoute à cause de cela. "Par (tous) les feux de l'enfer" n'est guère possible pour de multiples raisons. Si, comme c'est probable, on estime ne pas pouvoir traduire à la fois *hell* et *fire*, que privilégier ? Faut-il, par exemple, se contenter de "Vingt dieux" ou bien faut-il absolument traduire quelque chose comme "Feu de Dieu" ? Bonne illustration, soit dit en passant, de ce que j'appellerai "le fil du rasoir du traducteur" — le jeu d'aller et retour, auquel il est condamné en permanence, entre contraintes de la langue et contraintes du texte. En l'occurrence, parce qu'il s'agit d'un des thèmes du récit, je penche résolument, *ici* (il en irait tout différemment dans un récit *beat* ou dans un polar, cela va sans dire), pour une solution plus littéraire que langagière, qui n'abandonne pas le feu dans *Hell fire* : "Feu

de Dieu" me paraît donc être la (seule ?) solution. *What in the hell is that* ?deviendra donc : "Vingt dieux (ou Bon Dieu), mais qu'est-ce que c'est que ça ?" tandis que *Hell fire, it's Flem Snopes* sera traduit par : " C'est Flem Snopes, feu de Dieu !" (Ou "Feu de Dieu, c'est Flem Snopes !" si l'on préfère.)

En matière d'apostrophes, le *Gentlemen !* par lequel Flem Snopes à son retour du Texas salue ses anciens voisins ne pose guère de problèmes, sinon qu'il faut éviter de le traduire par la forme élidée "M'sieurs", qui créerait une distorsion dans le sens d'une hiérarchie quelque peu protectrice, mais bien évidemment, et fort classiquement, par "Messieurs". Le *Watch yourself doc*, lancé par l'un des paysans pour prévenir le Texan qu'un poney s'est approché, pose le problème du choix d'un équivalent de *doc*, de même que *Keep away from them, boys* pose celui de *boys*. On proposera, pour le premier : "Eh, l'ami, gare à vous !" (mais on pourra préférer : "Eh, vous, attention !" En tout cas, on évitera le tutoiement chez ces paysans qui sont tout sauf des camarades), et pour le second : "Vous approchez pas, les gars." Quant au simple mais très récurrent *Howdy*, que Webster définit comme une interjection utilisée pour le salut, je propose de le traduire précisément par cela : "Salut !"

Le jeu de mots (à mi-chemin du littéraire et du langagier, puisqu'en l'occurrence il n'est pas improbable venant des paysans) *Keep away from them, boys. They've got kind of skittish, they aint been RODE so long. / Since when have they been RODE ? / I reckon that was when they were RODE on the ferry to get across the Mississippi River* (39 mots), on a proposé de le traduire par : "Vous approchez pas, les gars. Ils sont devenus un peu nerveux à force de pas être montés. / — Ça fait combien qu'ils ont pas été montés ? / — Depuis qu'on les a montés sur le bac pour passer le Mississippi." (37 mots.)

Restent les deux apostrophes grotesquement épiques du Texan à sa horde : *'Hip, you broom-tailed hay-burning sidewinders* et *Get up, you transmogrified hallucinations of Job and Jezebel*. De la première, Webster élucide chaque expression : *broomtail = a small, usually wild and untrained western range horse of inferior quality ; hayburner : a second rate race horse ; sidewinder = a small, pale-colored desert rattlesnake*. Contrairement aux apparences, Faulkner n'invente rien ; il accouple seulement un substantif analogique désignant un serpent (*sidewinder*) et deux épithètes formées sur deux substantifs désignant de (mauvais) chevaux. Outre la tentation (que j'exclus, bien sûr) de traduire littéralement *broom-tailed, hay-burning*, et même *sidewinders*, le choix se réduit à traduire ces mots comme de purs intensifs sans valeur dénotative ("Oh, oh, bande de cochons, je vais vous dresser") ou à essayer, au moins, de traduire à la fois la connotation et la dénotation : "Ho, tas de

carnes, bande de sales rosses venimeuses !" On peut estimer en effet que "venimeux" traduit *sidewinder*, "rosse" *hayburner* et "carnes" *broom-tailed*. Quant à la double apostrophe biblique qui clôt le passage proposé, puisque le rôle grammatical du *of* est aussi indécidable que dans une expression comme *Visions of William Blake* (visions dues à l'imagination de Blake, ou visions de Blake par un quidam ?), on pourra la traduire par : "Allez, espèces de réincarnations monstrueuses de Job et de Jézabel !" ou par : "Allez, espèces d'avatars des hallucinations de Job et de Jézabel !" Job et Jézabel sont-ils les sujets ou les objets des hallucinations ? Outre qu'on voit mal à qui attribuer ces hallucinations sinon précisément à Job et à Jézabel, la réponse est littéraire : malgré le caractère improbable du rapprochement de deux personnages bibliques très différents, la comparaison entre les chevaux fous et les hallucinations de ces deux personnages devient au moins plausible si on l'explique par un seul mot, qui est aussi la clé de la scène : *wild*.

Une exposition de photographies d'Alain Desvergnès, "Yoknapatawpha : le pays de William Faulkner", fut présentée durant les Assises à l'église Saint-Martin-du-Méjan.



## ATELIER DE RUSSE

*Atelier animé par Véronique Lossky*

Marina Tsvetaïeva disait elle-même que toute la poésie était une traduction : traduction du langage des dieux, perçu par les poètes seuls, dans le langage des hommes, compréhensible pour tous. Et elle en tirait la conséquence que toute poésie était traduisible. Il lui semblait toutefois que le français était la moins poétique de toutes les langues du monde !

L'oeuvre de Marina Tsvetaïeva, poète et prosateur russe du <sup>xx</sup>e siècle, morte en 1941, a souffert une éclipse d'une vingtaine d'années environ, avant d'être tout juste connue en France, tandis que la mode, la célébrité et la gloire lui étaient acquises en Russie. Auparavant "poète maudit", interdit par les autorités politiques de son pays, tant pour des raisons biographiques qu'idéologiques, elle devint vers la fin des années soixante-dix un point de mire, et les publications commencent à se multiplier en URSS, et presque en même temps en Occident. En France de nombreuses oeuvres en prose sont accessibles, grâce aux éditions l'Age d'homme, Clémence Hiver ou Le Temps qu'il fait (Georges Monti). La poésie de Tsvetaïeva est essentiellement connue par le recueil d'Eve Malleret, paru en 1986 à La Découverte, sous le titre *Tentative de jalousie* et, plus récemment, par *Marina Tsvetaïeva* de Véronique Lossky, chez Seghers, dans la collection "Poètes d'aujourd'hui".

Notre atelier a réuni une dizaine de personnes et le texte proposé était un poème de mai 1920 : *Marina*, dans cinq versions différentes. Le problème des retraductions, qui était le thème général des Assises d'Arles cette année, était brillamment illustré par ces propositions de textes si rapprochées — cinq versions en vingt ans, dont voici la liste : Elsa Triolet, *Poèmes de Marina Tsvetaïeva* (Gallimard, 1968) ; Nikita Struve, *Anthologie de la poésie russe, de la Renaissance au <sup>xx</sup>e siècle* (Aubier-Flammarion, 1970) ; Sylvie Tecoutoff, in *Nouvelle Revue française*, n° 268, avril 1975 ; Eve Malleret, *Tentative de jalousie* (La Découverte, 1986) ; Pierre Léon, *le Ciel brûle* (Les Cahiers des Brisants, 1987). Les participants ont apprécié la lecture du texte-source. Il leur avait été distribué, avec les accents toniques marqués, ce qui en poésie russe est particulièrement important.

Le choix du texte a été justifié par quelques repères bibliographiques. La multiplicité des versions signifiait-elle que le poème était particulièrement facile à traduire ? Les problèmes que pose la traduction poétique du russe en français sont multiples. Tout d'abord le russe étant une langue à accents toniques, le français est contraint, avec ses accents en fin de mot, de renoncer à cette particularité. De plus la poésie russe est jeune, elle ne compte que deux siècles, et de nombreux aspects de la versification qui paraissent "vieillis" en français sont particulièrement vivants dans la langue-source. Le russe est une langue à flexion, ses possibilités de rime sont donc très multipliées, en comparaison des ressources de la rime française.

La discussion sur les différentes versions du texte est aussitôt entrée dans le vif du sujet avec le problème que pose le nom "Marina", accentué en finale en français (*Marina*), tandis que l'accent est sur la syllabe du milieu en russe (*Marina*) : il fallait, dans la traduction, renoncer à mettre le mot en position forte de rime — forcément accentuée. Les participants ont donc aussitôt éliminé les versions qui avaient choisi cette solution (Elsa Triolet, 1968 ; Pierre Léon, 1987 ; Nikita Struve, 1970).

Puis l'on s'est orienté vers une analyse du vocabulaire religieux de l'auteur, une recherche sur les connotations païennes et chrétiennes des différentes images. Cette recherche a entraîné des observations intéressantes sur le style sublime /quotidien et la manière particulière de l'auteur de les fondre dans une unité qui lui est propre.

Une question sur la ponctuation a amené à un développement précis sur l'emploi du tiret que fait Marina Tsvetaïeva : tantôt usage courant, tantôt mise en valeur du mot qui suit, tantôt pause rythmique, voire temps musical. Cette dernière observation a amené le groupe à détailler les amphibraques russes — mètre utilisé par le poète —, pour constater que le poème était composé de *distiques*, avec des oppositions d'images binaires, mais que le mètre ternaire supposait, en sous-texte, un système ternaire d'images, moins évident et très riche, qui correspondait bien au nom même de l'auteur "Marina". On a consacré beaucoup de temps et, semble-t-il, de façon fructueuse à la question suivante : comment le mètre ternaire de la source est-il compatible avec un vocabulaire et une "idéologie" essentiellement binaires du poème, à travers l'opposition constamment enrichie du *moi au monde* ? La réponse proposée a été, en fin de compte, que la vague de la mer a nécessairement une crête et que le poème suit le mouvement naturel d'une vague : montée / crête / descente, d'où l'impérieuse nécessité de l'exprimer en amphibraques.

Une discussion enrichissante a également eu lieu sur l'opposition entre les deux matières en jeu dans le poème : la mer et sa

mouvance, la pierre et son statisme, pour aboutir à une observation intéressante sur la poétique de Tsvetaieva : elle est de ces poètes qui savent faire dire aux mots bien plus que ce qu'ils signifient au premier abord, et qui réussit même à en "retourner" le sens premier. L'animatrice a éprouvé ici la satisfaction toute simple de voir que la richesse du texte original n'échappait pas aux participants, malgré la barrière de la langue-source.

Les différentes versions proposées ont ensuite été détaillées et critiquées, sévèrement, faut-il le dire, à la grande joie de l'animatrice, qui ne peut traduire de poèmes, mais qui, étant bilingue, demeure toujours une nostalgique de la source — devant la cible !

Voici la version de Sylvie Tecoutoff, qui a été désignée par les participants à l'atelier comme la meilleure :

*L'un est fait de pierre, l'autre d'argile,  
Et moi tout argent j'étincelle,  
Tout en moi varie, mon nom est Marine,  
Instable écume de la mer.*

*L'un est fait d'argile, l'autre de chair,  
Pour eux les tombes et les dalles...  
L'eau de mon baptême est l'eau de la mer  
Et je vole quand l'instant me brise !*

*Il n'est pas de coeur ni de filets  
Où je ne me glisse à ma guise.  
Ce n'est pas moi— avec ces cheveux fous ! —  
Qu'on peut un jour changer en sel.*

*Je me défais à vos genoux de roc  
Et ressuscite à chaque vague !  
Louer l'écume, l'écume vive,  
La haute écume de la mer !*

## ATELIER DE JAPONAIS

*Atelier animé par Alain Kervern*

Cet atelier s'était fixé comme objectif l'étude de quelques haïku d'un poète contemporain, Ozaki Hosai (1885-1926). En préliminaire, l'animateur a proposé quelques principes généraux, ainsi que les théories élaborées par certains traducteurs de haïku.

### I. PRINCIPES GÉNÉRAUX

Le traducteur doit être un peseur de mots, comme le définit Valery Larbaud :

"(...) De là vient aussi qu'un seul et même mot, employé par l'auteur dans deux passages différents, ne sera pas toujours traduisible par le même mot dans les deux passages correspondants, et cela paraît contraire à toute logique. Mais si nous y regardons de près, nous verrons que dans les deux milieux vivants où ce mot baigne, et dont il fait partie, il remplit des fonctions différentes. Dans l'un de ces milieux, sa fonction lui fera émettre un certain rayonnement, une nuance particulière du sens dont il est chargé, et dans l'autre, il émettra une autre de ces nuances."

La tradition de la traduction européenne dégage une doctrine assez ferme :

- "une parfaite transposition du sens de l'original" ;
- "avec un style du même genre que le style de l'original" ;
- l'idéal, ce sont "des traductions qui seraient aussi belles tout en serrant le texte de plus près".

Et Valery Larbaud de conclure :

"La traduction est une école de vertu. La mutilation involontaire infligée par le traducteur ne déshonore pas. La découverte de l'erreur sera d'autant plus cuisante que le traducteur fautif sera consciencieux." (Extraits de *De la traduction*, Actes Sud, 1984.)

Il est difficile d'évoquer les problèmes de traduction de poésie sans nommer Armand Robin. Philippe Jaccottet écrivait à son propos les lignes suivantes dans *la Gazette de Lausanne* des 6-7 mai 1961 :

"On sait qu'Armand Robin était une sorte de polyglotte phénomène qui connaissait non seulement toutes les grandes langues européennes, mais encore des dialectes du fond de l'Asie, sans parler du breton, sa langue natale. Privé de langage propre, bien qu'il eût écrit d'abord quelques poèmes et une espèce de roman remarquable, il se jeta dans la traduction des poèmes de la révolution d'Octobre avec une passion presque insensée ; plus tard, il franchit bien d'autres frontières, traduisant tour à tour Dylan Thomas le Gallois, Ungaretti, des Chinois, des Mongols, des Arabes, des Finnois, des Espagnols, des Polonais, toujours des poètes, et, semblait-il à travers lui, d'authentiques poètes.

*Par un mot à mot forcené, il tentait moins de franciser l'œuvre étrangère que d'enrichir la poésie française de tours nouveaux, de saveurs inconnues, moins de séduire que d'étourdir ou d'entraîner. A vrai dire, il a quelquefois abusé de ce principe, et puis, peut-être avait-il tort de ne pas s'en tenir exclusivement aux poètes assez proches de lui pour que l'espèce de méthode passionnelle à laquelle il recourait pût réussir."*

Mais traduire de la poésie japonaise en français soulève d'importants problèmes. Il est à cet égard intéressant de signaler la monumentale entreprise d'une équipe de chercheurs japonais qui a réalisé trois traductions intégrales du théâtre de Racine en 1964, 1965 et 1979. La troisième traduction est le fait d'un professeur de l'université de Tokyo, Watanabe Moriaki. Ce professeur a émis une théorie de la traduction du théâtre de Racine en japonais qui pourrait rejoindre ce qu'Armand Robin a mis en application dans ses traductions de poésie.

Selon M. Watanabe, il s'agit de trouver en japonais "un équivalent convaincant du langage de Racine, tant au niveau des termes qu'au niveau du message. Mais cela est difficile, tant les systèmes linguistiques et les civilisations des deux pays sont différents. Si je trouvais cet équivalent, il n'est pas toujours sûr que les Japonais l'accepteraient." (*XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 156, juillet-septembre 1987.)

La tâche du traducteur est donc assez complexe. Se pose notamment le problème de la polysémie — c'est-à-dire le caractère d'un signe ayant plusieurs significations. Parmi les multiples sens qu'un seul mot possède, il faut choisir le plus riche, le plus nuancé. Pour tenter de résoudre ce type de difficulté,

le traducteur essaie souvent de démembrer complètement les deux expressions française et japonaise pour recréer ensuite ce qui convient le mieux au texte.

Dans ce cas-là, c'est le langage tout entier qui se trouve engagé. On peut donc parler de "mort et de résurrection" de deux langages. *Ce qui importe dans cette démarche de traduction poétique, c'est de créer une langue, non pas celle qui appartient à sa propre culture depuis des siècles, mais une langue fictive et artificielle qui puisse évoquer et catalyser les futures possibilités de la langue.* L'essentiel, c'est de créer une partition incitant le public à imaginer.

La traduction poétique du théâtre de Racine est donc, selon M. Watanabe, plutôt la création d'un nouveau langage fictif qu'une transposition dans une langue réelle. D'où la nécessité de se forger, par la pratique, les règles d'un nouveau langage poétique.

## II. LA TRADUCTION DU HAÏKU

Abordant plus directement la traduction du haïku, une définition de ce type de poème a semblé indispensable.

L'essentiel du haïku tient à quelques caractéristiques :

— une forme concise en dix-sept syllabes ;

— une césure ;

— de l'humour ;

— un mot ou une allusion rappelant un thème de saison. Ce thème de saison a une *fonction unificatrice* dans le poème et donne cohérence à des impressions fugaces et dispersées.

Historiquement, c'est le haïkai qui apparaît d'abord, en marge des joutes poétiques à la cour impériale. C'est une distraction, un amusement, un badinage.

Puis vient le hokku, d'abord verset initial d'une séquence de poèmes liés en chaîne (*renga*), puis verset détaché, devenu indépendant, et cité isolément.

Enfin arrive le haïku. Il s'agit d'une contraction de *haïkai-hokku* qui désigne, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des hokku composés en dehors de toute préoccupation d'enchaînement.

Quelques traducteurs de haïku ont avancé des principes de traduction.

A) Dans *le Problème de la poésie japonaise : technique et traduction*, Georges Bonneau remarque en 1938 que la poésie japonaise et la poésie française ont ceci de commun que le compte des syllabes y est essentiel. "Mais surtout, dit-il, la poésie japonaise est syllabique, c'est-à-dire qu'elle compte non les accents, mais les syllabes. Or, le français est la seule langue

européenne dont les mètres soient syllabiques, toutes les autres poésies d'Europe étant fondées sur l'accentuation ou sur la quantité." En ce sens, la poésie japonaise pourrait trouver dans le syllabisme du français une base de traduction intéressante. Il a donc proposé des règles pour traduire le haïku :

1. Rechercher et respecter le sens ;
2. En poésie plus encore qu'en prose, respecter l'ordre des mots ;
3. La poésie japonaise étant syllabique, respecter dans la traduction le nombre de syllabes de chaque vers ou, si impossible, la proportion entre le nombre de syllabes de chaque vers ;
4. En présence d'un procédé de technique, ne jamais négliger de le rendre par transposition.

B) Un autre Européen, spécialiste de traduction du haïku, Fernando Rodriguez-Izouierdo, donne quelques observations sur les techniques de traduction.

1. Ne pas s'attacher de façon inconditionnelle au nombre de pieds dans la traduction, mais s'en tenir à une grande brièveté ;
2. Insister sur la valeur poétique du singulier dans le poème japonais ;
3. Donner dans la traduction autant d'importance que dans la langue originale aux syntagmes nominaux. "Quand l'original possède un style nominal faisant abstraction des verbes, nous avons cherché à conserver dans la traduction le dynamisme que représente l'absence de verbes."
4. Mettre l'accent sur la difficulté à traduire le mot césure ;
5. Rendre avec légèreté, dans les langues européennes démocratisées, les différents niveaux de langue du japonais qui traduisent les structures d'une société longtemps très hiérarchisée ;
6. Rendre la valeur connotative du mot de saison.

C) René Etiemble, qui anima à la Sorbonne des cours sur la traduction de quelques haïku célèbres, présente sa façon de traduire ces poèmes :

- Fournir le texte japonais ;
- Proposer un mot à mot rigoureux, avec un exposé succinct et précis sur les fonctions grammaticales ;
- Indiquer le contexte et la valeur de chaque mot de saison ;
- Analyser brièvement le rôle du mot césure ;
- Ajouter un commentaire linguistique et esthétique justifiant les ruses de syntaxe et de ponctuation ;
- Donner une traduction s'interdisant tout jeu de mime et qui s'imposera de respecter le syllabisme des trois séquences, en les disposant horizontalement, sur une seule ligne, avec deux blancs marquant les coupures métriques.

D) Maurice Coyaud enfin remarque à propos de sa technique de traduction du haïku dans *Fourmis sans ombre* (Phébus, 1978) : "Mon principe de traduction est le vers libre, qui seul permet de serrer de près l'ordre des idées. Je respecte donc cet ordre dans toute la mesure du possible, et ne m'octroie de libertés que celles que me souffle le texte original."

### III. TRADUCTION DE DEUX POÈMES D'OZAKI HOSAI

#### 1. KUSA NI IRU HIGA YOROSHIKU MANSHU NI SUMINI NARU

Ce poème, haïku en vers libres (22 syllabes), a été composé à Tokyo en 1919, alors qu'Ozaki Hosai a de plus en plus de difficultés à s'intégrer dans la société, et qu'il commence à rêver d'une autre vie, ailleurs.

Les participants de l'atelier ont évoqué un certain nombre d'images ou d'allusions que ce poème pouvait contenir.

C'est surtout la première image, celle du "soleil qui rentre dans les herbes" ou encore "du jour qui s'enfonce dans l'herbe" qui a retenu l'attention. Est-ce un paysage réel ou imaginé ? Le mot "herbe" est mis en rapport avec la Mandchourie, l'herbe à Tokyo étant une invitation à partir en Mandchourie où les plaines herbeuses sont immenses.

La Mandchourie est aussi un pays situé au couchant pour les Japonais. Le couchant devient une invitation à partir pour l'Ouest, véritable "rêve américain" pour les Japonais d'alors.

Toujours en référence à la Mandchourie, le mot "herbe" fait aussi peut-être allusion à la fameuse plaine de Musashi.

Il y eut aussi un débat sur le mot *Yoroshiku* qui peut évoquer la beauté du coucher de soleil, ou qui signifie encore que cela peut être bon de partir, puisque le couchant y invite. Quelqu'un a même imaginé que "le soleil est heureux".

La deuxième partie du poème fut l'objet d'une proposition de traduction. L'expression "J'ai envie d'aller vivre en Mandchourie" fut écourtée en "Envie de Mandchourie". Raccourci sans doute trop abrupt par rapport à la longueur de la phrase japonaise.

Quelques propositions de traduction :

*Le soleil qui s'enfonce dans les herbes  
Est beau  
Moi j'ai envie de vivre en Mandchourie*

*Un soleil qui rentre dans l'herbe  
Que c'est bon  
L'envie me prend de vivre en Mandchourie*



*Le jour qui rentre dans l'herbe  
Est magnifique  
Envie de Mandchourie*

2. *SEKI WO SHITEMO HITORI*

Ce poème a été composé à l'ermitage de Nango, dans l'île de Shôdo, en mer Intérieure, entre 1925 et 1926.

Ce haïku de neuf syllabes est rythmé en séquences de trois fois trois syllabes. Le mot *seki*, la toux, pourrait être un mot de saison relatif à l'hiver.

Quelques traductions ont été proposées :

*Je tousse  
Mais je suis seul*

*Seul  
Même quand je tousse*

*Même toussant  
Toujours tout seul*

*Bien que toussant  
Tout seul*

*Je tousse mais  
Je n'en suis pas moins seul*

*Je tousse  
Et je suis seul*

## DOMAINE JAPONAIS

*Table ronde animée par Jacqueline Pigeot  
avec Tsutomu Iwasaki, Anne Sakai,  
Cécile Sakai, Jean-Jacques Tschudin*

### JACQUELINE PIGEOT

J'ouvre cette séance en vous transmettant les excuses et les regrets de deux éminents traducteurs du japonais qui avaient accepté de participer à nos travaux, mais qui ont été obligés d'y renoncer au dernier moment : René Sieffert, qui fait connaître au public français tant d'oeuvres, notamment de la littérature classique, est retenu par un empêchement professionnel ; Marc Mécréant, dont on connaît les traductions des romans modernes, de Mishima Yukio, d'Oé Kenzaburô, a été retenu au dernier moment par une intervention chirurgicale.

Notre séance comportera deux volets ; tout d'abord un volet historique : Tsutomu Iwasaki nous présentera l'histoire des traductions du français en japonais, et Cécile Sakai fera l'histoire des traductions de la littérature japonaise en France. Puis un volet plus technique où seront relevés les points sur lesquels achoppe le traducteur du japonais.

Si j'excepte M. Iwasaki, qui habite au Japon, nous avons travaillé tous les quatre à des recueils de traductions communs, et travaillons ensemble sur un nouveau projet, celui des oeuvres de Tanizaki pour la Pléiade.

M. Iwasaki, professeur à l'université des Langues étrangères de Tokyo, est un spécialiste de Valéry Larbaud. Il a à son actif beaucoup de traductions de Proust, comme vous le savez, et aussi de Marguerite Yourcenar et de Philippe Sollers.

Cécile Sakai a publié plusieurs traductions, notamment d'auteurs féminins. Elle est maîtresse de conférences à Paris VII.

Anne Sakai est agrégée, répétitrice à l'École normale supérieure. Elle a aussi à son actif des traductions de japonais moderne, et elle travaille sur le *rakugo*, c'est-à-dire des historiettes dites par des conteurs publics, un genre encore vivant au Japon.

Jean-Jacques Tschudin, enfin, travaille principalement sur le théâtre moderne, après avoir étudié la littérature prolétarienne. Il est à la fois enseignant à Paris VII et traducteur.

Sans plus tarder, je voudrais demander à M. Iwasaki de nous dire comment, depuis un peu plus d'un siècle — depuis que le Japon, qui était resté à peu près complètement fermé à l'influence

de l'Occident, a brusquement découvert la littérature occidentale — se sont développées les traductions de littérature française.

TSUTOMU IWASAKI

Comme Jacqueline Pigeot vient de le dire, le Japon était complètement fermé au monde extérieur pendant à peu près deux siècles et demi. Depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément jusqu'en 1868. Pendant ces deux siècles et demi, la Hollande faisait exception, parce que ce pays était autorisé à exercer des activités, surtout commerciales, dans le port de Nagasaki. En 1868, le Japon s'est donc ouvert au monde extérieur, avec l'avènement de l'empereur Meiji, à qui le gouvernement des Shogun avait restitué tous les pouvoirs. Ce jeune empereur, qui n'avait alors que seize ans, avait délibérément adopté la politique de modernisation du pays, et cela dans tous les domaines. Le Japon est donc passé de la féodalité la plus pure et la plus stricte à la monarchie constitutionnelle, en se donnant quand même une vingtaine d'années comme période de transition, avec beaucoup d'agitations politiques et même des guerres civiles.

Le premier objectif de l'empereur Meiji est exprimé dans un mot d'ordre très caractéristique de l'époque : *fukoku-kyohei*, ce qui veut dire "enrichir le pays et fortifier l'armée". C'était un but assez pressant pour l'empereur Meiji. Le Japon avait tout à apprendre du monde extérieur, en particulier du monde occidental, et cela concernait vraiment tous les domaines : politique, économique, social, technique, industriel, littéraire, artistique.

En ce qui concerne cette période de modernisation du Japon, qui a duré un peu plus de trois quarts de siècle, pour s'engouffrer, hélas, dans l'abîme de la Deuxième Guerre mondiale, nous devons retenir une autre expression caractéristique de l'époque : *wakon yōsai*, ce qui veut dire "l'âme japonaise et l'esprit occidental". A ce propos, il existait déjà aux environs du X<sup>e</sup> siècle une autre expression qui ressemble beaucoup à celle que je viens de citer, c'est-à-dire *wakon kansai*, qui veut dire "l'âme japonaise et l'esprit chinois". Notre civilisation doit tout à la civilisation chinoise à travers la civilisation coréenne, et donc déjà au X<sup>e</sup> siècle, pour le peuple japonais, avoir l'esprit ou le talent chinois tout en conservant l'âme japonaise était conçu comme un idéal. Ce qui explique, même dans le Japon d'aujourd'hui, la coexistence des traditions millénaires et des techniques de pointe. En tout cas la soif de connaissances était très vive chez les Japonais. Des ministres en fonction partaient eux-mêmes en missions d'études ou d'investigation au début de l'époque Meiji. En même temps on envoyait de jeunes enseignants ou étudiants poursuivre des études et des recherches, surtout dans les domaines politique, scientifique, économique, aux Etats-Unis ou

en Europe. Selon les domaines, un des pays européens servait de modèle : par exemple, la Grande-Bretagne pour le système économique, l'Allemagne pour la médecine et les sciences naturelles, la France surtout pour la littérature et les activités artistiques.

En ce qui concerne plus précisément la traduction de la littérature française, le choix des oeuvres, au début, ne se fondait pas tout à fait sur la valeur littéraire proprement dite, mais plutôt sur leur contenu en tant que source de connaissances. Les quatre premiers écrivains français traduits au Japon sont Jules Verne, Fénelon, Alexandre Dumas et Victor Hugo. L'aspect science-fiction des romans de Jules Verne attirait énormément le public japonais à cette époque, qui commençait à connaître l'électricité et le chemin de fer, par exemple. Les oeuvres de Dumas et de Victor Hugo intéressaient les Japonais parce que le moment qu'ils venaient de vivre, au moment de cette révolution de Meiji, jessembloit, ou était considéré comme quelque chose de proche de la Révolution française, en tant que changement total de la société. Il s'agissait pour Alexandre Dumas de *Mémoires d'un médecin*, par exemple. Et, de Victor Hugo, le premier roman traduit en japonais a été *Quatre-vingt-treize*. Quant à Fénelon, on voulait connaître le système social à travers cette histoire de l'éducation d'un prince qu'est *Télémaque*. Cette tendance à acquérir les connaissances, pas tout à fait littéraires, mais plutôt politiques et sociales, dure à peu près vingt-cinq ans, jusqu'aux environs de 1890. Ainsi, Jean-Jacques Rousseau, Dumas fils, Eugène Sue, Alphonse Daudet, et même Georges Ohnet, ont été traduits à cette époque. Vient ensuite la période où l'on commence à apprécier les oeuvres pour leur valeur littéraire proprement dite, en particulier dans le domaine de la poésie. Après, deux recueils de poèmes en traduction : le premier, *Omokagé*, par Mori Ogai, qui est connu comme romancier et qui était en même temps un médecin militaire, le deuxième, *Kaïchô-on*, qui veut dire "bruit du courant marin", par Ueda Bin ; celui-ci était spécialiste de la littérature européenne, et pas seulement anglaise ou française, il connaissait très bien les littératures italienne et allemande. Ce deuxième recueil d'Ueda Bin date de 1905, avec cinquante-sept poèmes de vingt-neuf poètes, dont Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Verhaeren, Rodenbach, etc.

Un peu plus tard, en 1913, Nagai Kafû, qui allait être connu comme romancier, a publié un autre recueil important de poèmes traduits, intitulé *Sangoshû*, qui signifie "recueil de corail". Et vous voyez déjà ce symbole. Le premier, *Kaïchô-on*, concernait le courant marin, le deuxième, *Sangoshû*, "recueil de corail", fait penser à la mer. Tout cela représentait des choses qui viennent d'au-delà de la mer qui entoure notre pays, c'est-à-dire du monde étranger. Ce recueil, *Sangoshû*, était essentiellement

consacré aux poètes français : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Régnier, Charles Guérin, Gustave Kahn, Albert Samain, Anna de Noailles.

Dans le domaine du roman, vers la même époque, on a beaucoup traduit Zola et Maupassant, ainsi que Molière. Pour ce qui est de Zola et de Maupassant, on peut signaler le fait que l'histoire de la littérature japonaise de l'époque Meiji a été une espèce de raccourci de l'histoire littéraire de la France ou de l'Europe, avec cette succession du romantisme, du naturalisme, du symbolisme, etc. Cela s'est fait au Japon beaucoup plus rapidement, mais en suivant un itinéraire analogue. Zola et Maupassant étaient considérés comme maîtres du naturalisme au Japon. Quant à Molière, il marque un premier effort pour étudier l'histoire de la littérature française dans son ensemble : Molière a été choisi comme le premier exemple d'un grand écrivain classique. Comme c'était le cas de Shakespeare pour la littérature anglaise.

Il me faut parler d'un autre recueil de traductions poétiques. Il s'agit de *Gekka no Ichigun* ("Groupe sous la lune"), publié par Horiguchi Daigaku, qui était un grand traducteur et lui-même poète. Il était le fils d'un diplomate et il avait eu le privilège de passer son adolescence et sa jeunesse dans divers pays étrangers : en Belgique, en France, au Mexique ou dans les pays d'Amérique du Sud. Il accompagnait son père qui changeait de poste, et il pouvait ainsi se familiariser avec la littérature européenne, surtout française, tout à fait contemporaine. Et comme il était doué lui-même comme poète, il a profité de son talent pour présenter les différents poètes et romanciers. Ce recueil, *Gekka no Ichigun*, comprend trois cent quarante poèmes de soixante-six poètes, parmi lesquels Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Philippe Soupault. Il faut préciser que ce recueil a été publié en 1925, ce qui vous fait sentir sa contemporanéité.

Déjà, en 1918, ce même Horiguchi Daigaku avait publié son premier recueil de traductions poétiques intitulé *Kin no Hana* ("Fleurs d'hier"), qui comprenait des poèmes non seulement de Baudelaire et de Verlaine, mais aussi de Pierre Louÿs, Francis Jammes, Fernand Gregh et Georges Duhamel. Dans le domaine romanesque, ce même traducteur publiait coup sur coup les trois romans de Paul Morand : *Ouvert la nuit* en 1924, *Fermé la nuit* et *l'Europe galante* en 1925. Je cite ces exemples, parce que la modernité et la fraîcheur stylistique de ces traductions allaient exercer une grande influence sur un groupe de jeunes écrivains japonais de l'époque, dont le plus connu est Kawabata qui, trente ou quarante ans plus tard, allait recevoir le prix Nobel. Il était un des membres de l'école qu'on appelait "néosensationnisme", qui allait renouveler complètement le concept littéraire au Japon des années vingt et des années trente.

La Deuxième Guerre mondiale marque, bien sûr, une espèce de coupure en ce qui concerne la traduction, la publication, l'introduction de la littérature française ; toutefois, même pendant la guerre, les travaux continuaient. Il faudrait citer le cas du professeur Watanabe Kazuo, qui était professeur de littérature française à l'université de Tokyo et qui, grand spécialiste de Rabelais, a traduit *Gargantua, Pantagruel*, avec des notes extrêmement détaillées — qui représentent les travaux de sa vie entière.

Après la Deuxième Guerre mondiale, c'est la reprise très vive de l'intérêt pour la littérature française. Depuis les années cinquante la traduction japonaise de la littérature française se fait presque simultanément avec les publications originales. Ainsi, tous les romans de Sartre et de Camus sont traduits en japonais et ont beaucoup de lecteurs. Je citerai un peu au hasard des noms d'écrivains français prisés par les lecteurs japonais : Charles Péguy, Romain Rolland, Valéry Larbaud, Jules Romains, Bernanos, Cocteau, Saint-Exupéry, Julien Green, Malraux, Radiguet, Simone de Beauvoir, etc.

Dans les années soixante, le nouveau roman a été traduit et présenté aux Japonais. Donc Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robbe-Grillet, Michel Butor ; ils sont tous très bien connus. Bien sûr, Le Clézio, Sollers. On les connaît depuis vingt ans. Marguerite Yourcenar aussi. Marguerite Duras, bien sûr. Avec elle, il faudrait aussi parler des films. La traduction de *l'Amant* a certainement dépassé cent mille exemplaires.

#### JACQUELINE PIGEOT

Remercions Tsutomu Iwasaki de nous avoir fait sentir avec quelle ferveur et quel attachement à l'actualité littéraire française les Japonais avaient traduit de notre langue depuis plus d'un siècle. Je pense que la situation n'était pas exactement symétrique en France, et nous allons demander à Cécile Sakai de préciser ce point en esquissant une histoire de la traduction du japonais en France.

#### CÉCILE SAKAI

Je vais donc vous parler de l'histoire de la traduction en français des oeuvres japonaises, pour répondre en quelque sorte à l'exposé que vient de nous faire M. Iwasaki, pour lui tendre un miroir et pour vous présenter, bien sûr, les deux faces d'un problème commun. Mon propos s'appuie sur les trois bibliographies des traductions et études japonaises que l'on peut actuellement consulter\*.

\* Cf. *Modern Japanese Literature in Translation* (éd. Kôdansha International, 1978) ; Francine Hérail, *Bibliographie japonaise* (éd. POF, 1986) ; *Japanese Literature in foreign Languages* (éd. Japan PEN Club, 1990).

On s'est intéressé en France à la littérature japonaise à partir, grosso modo, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y a eu, bien sûr, la vogue des oeuvres japonisantes, c'est-à-dire écrites par des Français, Loti, Claudel, Claude Farrère, etc. Il y a eu également la très forte influence du japonisme. Enfin, il y a eu les expositions universelles qui ont permis réellement aux Japonais et aux Français de se rencontrer. Tout ceci a fait qu'une situation favorable à la traduction s'est petit à petit élaborée. La toute première traduction, considérée vraiment comme telle, daterait de 1871. Il s'agit d'une *Anthologie japonaise, poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*, titre très charmant, traduite par Léon de Rosny aux éditions Maisonneuve et Cie. Ensuite il y eut quelques traductions éparées.

On arrive rapidement dans les années dix et vingt où l'on voit une floraison relative de traductions diverses qui concernent principalement la littérature classique, poésie et romans, mais également des oeuvres qui, à l'époque, étaient contemporaines, à travers des recueils de nouvelles, voire même des adaptations de pièces de théâtre. Je ne citerai pas non plus les titres, sauf pour vous dire que les éditeurs étaient par exemple Plon, Stock, Van Oest, ou Delagrave. Les traductions de cette époque étaient pour la plupart des adaptations assez libres faites parfois en collaboration, un Japonais rédigeant une version littérale, version "améliorée" ensuite par un Français. Les libertés qui étaient prises à l'époque sont essentiellement dues à l'ambiguïté, à l'incertitude du statut de la traduction. Personne n'avait encore réellement réfléchi à ce que doit être une traduction.

Il n'y a plus ensuite que quelques publications sporadiques de traductions de littérature japonaise jusque dans les années soixante. C'est à partir de ce moment que certains grands éditeurs — j'appelle grands éditeurs ceux qui ont vraiment pignon sur rue — se lancent dans la présentation cohérente de quelques écrivains dont les noms au moins sont maintenant connus de tous en France : Tanizaki chez Gallimard ; un peu plus tard, Mishima, toujours chez Gallimard ; et Kawabata qui a obtenu le prix Nobel de littérature en 1968, aux éditions Albin Michel. A partir des années soixante-dix, certains auteurs plus contemporains bénéficieront également d'un suivi éditorial. Je citerai les noms d'Abe Kôbô, Oé Kenzaburô ou Inoué Yasushi, chez différents éditeurs. De toute évidence une brèche s'ouvre dans les années soixante mais elle ne concerne que des auteurs considérés comme tout à fait hors du commun par — dirons-nous — *l'establishment* japonais.

Parallèlement des éditions universitaires commencent peu à peu à faire connaître des écrivains moins célèbres ainsi que des oeuvres de la littérature classique, et là je crois qu'il faut au moins citer le nom des Publications Orientalistes de France qui,

sous la houlette de René Sieffert, ont largement contribué à la présentation d'oeuvres délaissées par les grands éditeurs.

Vous voyez que jusqu'à présent, j'ai mentionné beaucoup d'éditeurs et très peu de traducteurs. En effet, pour les années soixante et soixante-dix, il s'agit surtout de stratégies éditoriales, avec peu de relations, d'interactions étroites entre le travail des traducteurs et le travail des éditeurs.

Encore un mot pour les années soixante et soixante-dix. On peut constater que deux conceptions de la traduction s'affrontent en quelque sorte. Schématiquement, la première consiste à présenter de façon massive et efficace les oeuvres japonaises susceptibles d'intéresser un public français. "Massive et efficace", cela veut dire qu'on a beaucoup traduit de l'anglais. Il s'agit donc de double traduction. C'est le cas pour la majorité des oeuvres de Mishima et pour certaines des oeuvres d'Abe Kôbô, publiées chez Stock. D'autres exemples pourraient être donnés.

La deuxième conception de la traduction est la conception universitaire, soit une présentation qui, en tout cas pour les textes classiques, est très annotée, très soucieuse de fidélité, qui cherche réellement à présenter avec une certaine authenticité les textes japonais.

Nous sommes maintenant en 1990. On peut dire que nous assistons, depuis cinq ou six ans, à l'émergence de la troisième vague des traductions de la littérature japonaise, une vague qui dure toujours puisque, pour l'automne 1990, on ne compte pas moins de six nouveaux titres publiés, et que sur toute l'année 1990, on recense vingt et un titres y compris diverses rééditions en format de poche, ce qui est un phénomène nouveau pour la littérature japonaise.

La première caractéristique de cette vague, c'est la participation massive de ceux que l'on appelle traditionnellement des petits éditeurs, à commencer par les éditions Philippe Picquier, mais également Rivages, la Différence, etc., auxquels se mêlent des éditeurs ayant des budgets beaucoup plus importants qui s'adonnent parfois pour la première fois à la littérature japonaise, comme les éditions Fayard, ou bien qui renouent avec une présentation des oeuvres japonaises qu'ils avaient abandonnée depuis longtemps. C'est le cas du Seuil et d'Albin Michel qui, après avoir renoncé pendant dix ans à publier Kawabata, donnent depuis trois ans des inédits de cet auteur.

Ce mouvement est le fruit de la conjonction de plusieurs facteurs favorables : la reconnaissance du rôle économique du Japon, la valeur symbolique qui y est attachée, la médiatisation qui fait que le public est plus sensible à tout ce qui a pour nom ou qualificatif Japon ou japonais, et, pour répondre à cette curiosité nouvelle, l'ouverture de nombreux éditeurs à des horizons inédits, dont la littérature japonaise fait partie. Je rappelle qu'à



mon avis l'intérêt que l'on a ressenti pour les littératures étrangères, sud-américaine, italienne, espagnole est du même ordre que la curiosité suscitée par la littérature japonaise, qu'il n'y a pas en d'autres termes de spécificité inhérente de la littérature japonaise. On note enfin l'apparition d'une nouvelle génération plus fournie de traducteurs. En réalité beaucoup sont universitaires, comme ici sur cette tribune, et pour eux la traduction représente une sorte d'exercice complémentaire à des recherches théoriques.

Quelques-uns — à vrai dire ils ne sont que quatre ou cinq — sont des traducteurs professionnels qui vivent de ce métier, bien que cela soit très difficile en raison de la faible rémunération du travail, eu égard à sa longueur et à sa difficulté. Dans l'ensemble, ces traductions de la troisième vague privilégient la lisibilité du français, donc seraient plutôt "ciblistes", tout en cherchant bien entendu, comme le souhaitent tous les traducteurs, à être le plus respectueuses possible du texte original.

Nous sommes en train de rattraper les Anglo-Saxons qui nous avaient largement précédés dans cette voie pour des raisons historiques, et nous pouvons nous en féliciter, mais il demeure quelques causes de souci. La principale inquiétude concerne la formation de nouveaux et bons traducteurs professionnels, alors que le métier aurait besoin d'être redéfini notamment en termes financiers, faute de quoi il continuera à n'attirer que des amateurs comme nous — je prends le mot "amateurs" dans les deux sens du terme : nous aimons traduire, bien sûr, mais nous le faisons en tant qu'amateurs, par amateurisme, nous n'en vivons pas. Voilà en quelques mots le bilan de la situation.

Quant aux procédures de traduction, elles évoluent également au fil du temps. On remarque tout d'abord dans les années vingt une majorité de cotraductions qui n'ont toutefois produit que des adaptations libres, comme nous l'avons vu tout à l'heure. Dans les années soixante-dix, on constate l'existence de doubles traductions, de retraductions faites à partir de l'anglais, et naturellement il n'en est guère plus question maintenant car il y a un consensus général pour condamner cette pratique douteuse de double transposition, qui fait que le deuxième traducteur n'a aucun accès au texte original.

Dans l'ensemble, actuellement, les traducteurs travaillent seuls ou à deux, mais dans ce cas-là les deux collaborateurs connaissent plus ou moins bien les deux langues en question. Il y a, ici encore, des exceptions. Les éditions Gallimard cherchent toujours un peu l'originalité. Je signale que deux écrivains célèbres, André Pieyre de Mandiargues et Marguerite Yourcenar, ont traduit des pièces de Mishima publiées chez Gallimard. En fait il s'agissait pour eux d'adapter des versions littérales faites par des Japonais. Je dois dire que, dans la mesure où la

version littérale est bien faite, les résultats sont parfois tout à fait remarquables. Je peux vous confirmer en tout cas que *Madame de Sade*, pièce de Mishima que j'ai examinée attentivement pour différentes raisons, est une traduction à la fois très exacte et magnifique en français.

Enfin, nous avons nous-mêmes l'expérience de traductions collectives, d'abord avec un groupe dénommé *Kirin* que nous avons fondé et qui a fonctionné entre 1985 et 1988, pendant trois ans et demi, essentiellement autour de l'université Paris vit. Ce groupe est à l'origine de trois anthologies de littérature japonaise parues aux éditions Picquier. Je souhaite en dire un mot.

Voilà comment nous procédions. Une période littéraire significative était choisie. Ensuite chaque traducteur sélectionnait librement un auteur et une nouvelle. Ultérieurement il présentait sa traduction devant le groupe, composé de sept ou huit personnes au départ, et qui s'est agrandi jusqu'à atteindre le nombre de quatorze ou quinze. Face à cette version individuelle, le groupe discutait ligne à ligne, pied à pied, d'une part la fidélité à l'original, d'autre part le résultat en français. C'était en somme un atelier d'apprentissage technique, formidablement efficace, mais surtout plus encore, et à mon sens en tout cas, la prise de conscience de la dimension publique du travail de traduction — travail isolé, réalisé dans la solitude, mais destiné à être lu par le plus grand nombre dans un effet de miroir, justement, qu'il s'agit pour le traducteur d'intégrer, d'incorporer dans son oeuvre.

Grâce à cette expérience fructueuse, nous avons pris goût aux traductions collectives, et nous avons formé une équipe pour traduire une sélection des oeuvres de Tanizaki dans la Pléiade. Il ne s'agira pas tant de passer nos textes au crible que de relire ensemble les versions, d'en discuter la valeur et surtout l'"unité de style", puisqu'il s'agit de différentes oeuvres d'un même auteur. Il y aura pour la première fois retraduction de certains textes de Tanizaki, ainsi que des révisions systématiques.

Je pense que ce type d'expérience pourrait servir dans la formation des traducteurs, dont il sera question dans la table ronde de demain. J'insiste sur le fait qu'il s'agit de travailler ensemble et non pas de censurer au nom de tel ou tel principe, autre expérience dont nous avons été victimes, mais je pense qu'il n'est pas nécessaire d'en parler, et je laisserai Jean-Jacques Tschudin vous parler plus précisément des problèmes techniques que pose la traduction du japonais en français.

JACQUELINE PIGEOT

Je remercie Cécile Sakai de nous avoir brossé ce panorama et de nous avoir montré dans quel contexte se fait à l'heure actuelle le boom de la traduction du japonais.

Nous allons regarder maintenant le travail très concret du traducteur, travail qui peut paraître difficile. Vous savez que saint François Xavier, quand il est arrivé au Japon et qu'il a essayé d'apprendre le japonais, a dit que c'était la langue du diable. Maintenant on a un peu exorcisé cette vision, puisque le japonais est une langue qui s'enseigne et s'apprend comme les autres. Je dirais qu'elle n'est en soi ni plus ni moins difficile qu'une autre. Tout est affaire de distance.

Jean-Jacques Tschudin, avec Cécile Sakai, a été un des deux piliers du groupe de traduction *Kirin*. Il va essayer de situer cette distance du japonais par rapport au français et de nous indiquer comment on peut tenter de résoudre les difficultés propres au japonais.

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

C'est en effet des expériences réalisées avec le groupe *Kirin* que je vais partir. Je me propose de donner quelques éléments de réponse à une question que peut-être chacun d'entre vous, dans son propre domaine linguistique, se pose, et qu'en tout cas nous, traducteurs de japonais littéraire, ne parvenons jamais à chasser complètement de notre esprit. A savoir, les problèmes auxquels nous sommes constamment confrontés ne sont-ils que ceux qui sont inhérents à toute activité de traduction, ou au contraire proviennent-ils essentiellement de la spécificité même de la langue et de la civilisation japonaises ? Question certes un peu naïve, absurde même, mais il faut avouer que devant certains obstacles, il nous arrive souvent de songer avec envie à nos bienheureux collègues penchés sur des langues qui nous paraissent alors si proches, si transparentes : l'anglais, l'italien ou l'espagnol ! Bien sûr, le mauvais moment passé, ayant repris quelque distance, nous finissons par nous rendre à l'évidence : à quelques détails près, sur lesquels Anne Sakai reviendra, nos difficultés sont, fondamentalement, de même nature que celles que pose toute langue, si proche soit-elle du français. La différence tient avant tout à la fréquence avec laquelle les problèmes apparaissent, à l'intensité qu'ils revêtent. Il va sans dire que le japonais est, pour un francophone, une langue incomparablement plus difficile à maîtriser qu'une langue occidentale et qu'il lui faut donc deux ou trois fois plus de temps et d'efforts pour atteindre un niveau de compétence comparable. Pourtant, tout cela reste en amont de la traduction, et ne concerne somme toute que la formation, la période d'apprentissage du traducteur, et non son travail même.

Mais où et comment ces difficultés se manifestent-elles de façon si aiguë ? Je vais commencer par les choses les plus fondamentales, le lexique et la syntaxe, laissant à ma camarade le soin d'aborder des traits plus spécifiques, tels que ceux qui touchent

à l'écriture. Prenons donc d'abord le domaine lexical : les problèmes s'y posent fréquemment et l'on peut, grosso modo, les répartir en deux grandes catégories. D'une part, les mots de civilisation, tout ce qui renvoie à l'habitat, au vêtement, à la nourriture, aux us et coutumes de la société japonaise. Problème qui n'est bien sûr pas spécifique au Japon, et auquel se heurte tout travail portant sur une civilisation non occidentale. Il faut cependant reconnaître que pour nous, ceux que Cécile Sakai vient d'appeler les traducteurs de la troisième vague, la situation tend à s'améliorer quelque peu sur ce plan. En effet, contrairement à nos prédécesseurs, nous nous adressons à des lecteurs qui ont en général une assez bonne connaissance du Japon. Non seulement beaucoup d'entre eux y sont allés, mais avec les informations véhiculées par les films, la télévision, la presse et les autres traductions aussi, on peut compter sur une certaine familiarité avec les moeurs de ce pays lointain. Aujourd'hui, avec toutes les expositions, toutes les conférences qui s'organisent, avec tous les restaurants japonais, tous les *dôjô* et centres d'arts martiaux de France, le traducteur n'a plus guère à hésiter devant les *sushi* ou les *tatami*. Il peut les introduire tels quels, enrichissant en passant le vocabulaire français, sans craindre d'être taxé d'ésotérisme. Par ailleurs, dès le début de notre siècle d'abord, mais surtout dans les dernières décennies, la vie quotidienne s'est considérablement transformée, dans le sens d'une modernisation, voire même d'une américanisation, qui la rapproche sur bien des plans de la nôtre. Aussi, dans les romans se déroulant de nos jours, la fréquence d'apparition de ces mots de civilisation réputés "intraduisibles" est-elle assez faible. Prenons par exemple Murakami Haruki, le jeune romancier à la mode, dont la première traduction française vient d'ailleurs de sortir : ses personnages portent davantage blue-jeans et tee-shirt que le *hakama* ou le *haori* traditionnels ; chaussent plutôt des *sneakers* que des *geta*, et tournant le dos à la gastronomie locale, se gavent de *pizzas*, de *hamburgers* et de *coke* ! A vrai dire, le problème est plutôt maintenant de traduire le "japananglais", surtout dans les titres où il fait des ravages.

Naturellement, les difficultés demeurent dans les romans d'époque, et le genre historique reste très prospère aujourd'hui encore, en particulier pour tout ce qui touche au vêtement et aux coiffures féminines. La forme et la longueur des manches du kimono, les motifs du tissu ou le type de coiffure, tous ces éléments fournissent des indications précieuses sur les personnages. C'est en quelque sorte une manière élégante et indirecte d'indiquer leur état civil, leur rang social. Ainsi, lorsque devant une belle fille qui marche dans la rue, l'auteur nous décrit son chignon, l'information fondamentale n'est pas seulement d'ordre capillaire, ou esthétique, mais social : ledit chignon nous dit qu'il

s'agit d'une jeune fille ou d'une femme mariée, d'une servante ou d'une courtisane. Et plus qu'à la recherche d'un équivalent "technique" exact, c'est au rendu de ces connotations que le traducteur doit s'attacher en priorité.

Dans les romans dont l'action prend place dans le Japon contemporain, la difficulté réapparaît parfois sous une forme nouvelle. Des mots de civilisation qui, dans le cadre social qui était normalement le leur, celui de la société de Meiji par exemple, ne relevaient que de la description la plus simple de la vie quotidienne, se chargent de nouvelles connotations. Il n'est plus tout à fait innocent de faire porter à un jeune homme des années quatre-vingts ou quatre-vingt-dix des *yukata* et des *geta*. Par ce choix, l'auteur donne des indications sur le caractère ou les choix de société de son personnage, que n'aurait pas véhiculées une description similaire dans un roman de Meiji. Sans être encore très fréquent, c'est un point difficile auquel nous devons être attentifs.

Quant à l'autre grande zone lexicale qui peut faire le désespoir du traducteur, c'est bien évidemment celle du vocabulaire botanique et zoologique. La modernisation n'affecte — heureusement d'ailleurs — que peu la situation, et les fleurs, les arbres, les oiseaux ou les insectes restent bien présents dans la littérature moderne. Ces plantes et ces animaux familiers déclenchent immédiatement chez le lecteur japonais tout un train d'associations d'idées ; font surgir des réminiscences de légendes, de contes de fées, de poèmes, de chansons et de jeux enfantins. Pourtant, toute leur épaisseur disparaît avec la traduction ; réduits à leur seul sens technique, ils n'évoquent plus rien pour le lecteur français, ou alors l'envoient sur de fausses pistes. Les dictionnaires proposent des solutions, mais souvent au prix d'un déplacement de niveau de langue qui les rend inutilisables. Vous partez ainsi d'une plante familière à tout enfant de la maternelle, et vous vous retrouvez avec un terme scientifique connu des seuls professionnels ! Quelles images peuvent donc bien susciter tous ces lespédezes, ces cryptomères, ces Cluster amaryllis ou ces chiens viverrins que l'on rencontre dans tant de traductions ? Certes, il arrive qu'un nom de plante, d'animal, corresponde à un terme français lui aussi familier. On ne peut pas s'en réjouir trop vite, car souvent le problème n'a fait que se déplacer, et sous la coïncidence superficielle, se dessinent de profondes divergences. Chrysanthème et coquelicot sont, sauf erreur, des traductions botaniquement satisfaisantes de *kiku* ou de *gubijinsô*, mais leur symbolique, leurs connotations entraînent le lecteur dans des directions si différentes !

Il est inutile de s'étendre davantage sur ces questions pour lesquelles il n'y a pas, à mon sens, de solution globale, applicable une fois pour toutes. Quoique fréquentes, ces difficultés

restent ponctuelles et peuvent être généralement résolues cas par cas, en fonction du contexte où elles apparaissent.

Passons plutôt au problème de la structure de l'énoncé japonais. Problème central s'il en est, car c'est là que va se jouer l'équilibre entre la fidélité au texte original et les exigences stylistiques de la langue d'arrivée, du français en l'occurrence. Face aux langues occidentales, la spécificité du japonais est peut-être d'interdire au traducteur toute illusion en ce domaine ! Pour reprendre cette expression de "faux amis" que l'on utilise souvent pour le vocabulaire anglais, je dirais que la syntaxe japonaise n'en présente aucun. Ecrire en "bon" français et "coller" véritablement à la construction de la phrase japonaise me paraît être incompatible. En effet, en résumant de façon quelque peu simpliste bien sûr, on peut dire de la phrase japonaise que, de l'énoncé élémentaire au plus complexe, elle se développe "à reculons". Aussi, même si des expériences sont possibles — certaines ont d'ailleurs été tentées —, le pari ne peut être tenu longtemps sans sombrer dans l'illisible.

*Un auditeur demande des précisions sur ce point.*

Bien, imaginons par exemple que nous partions de "nous allons" pour développer l'énoncé en "nous allons manger", puis "nous allons manger un poisson" et enfin, "nous allons manger du poisson au restaurant". Du "nous allons" de départ, nous aurons successivement en "japonais", en mot à mot plutôt, "nous manger allons", "nous un poisson manger allons" et "nous au restaurant un poisson manger allons". Enfin, c'est ça le principe fondamental. Pour revenir à notre problème, comme l'a dit tout à l'heure Cécile Sakai, nous avons choisi de privilégier la lisibilité, le français si l'on préfère. Nous sommes pourtant conscients du risque que nous courons de tomber dans un autre travers. Du danger de gommer ainsi les marques distinctives de l'original, de mener le texte bien loin de ses terres natales. "C'est bien écrit... on ne sent pas la traduction...", de telles critiques bienveillantes sont à double entente et nous font toujours craindre d'être allés trop loin. Craindre d'avoir trahi l'auteur, de l'avoir en quelque sorte neutralisé pour le faire entrer de force dans le cadre du bien-écrire français.

C'est un problème crucial, et il va plus loin que celui de cette "fidélité" syntaxique à laquelle nous avons globalement renoncé. Il touche en effet à la question des exigences stylistiques qui sont loin de fonctionner de façon identique en français et en japonais. Sans entrer dans ce domaine extrêmement complexe, je vais me contenter d'un seul exemple, celui du statut respectif de la répétition dans ces deux langues. A moins d'une recherche stylistique délibérée, revendiquée comme telle, la

répétition est mal reçue en français, et de l'école primaire à la soutenance de thèse, écoliers et étudiants s'entendent reprocher leurs abus en la matière. Le problème, c'est bien sûr que cela ne semble gêner personne en japonais ! La répétition n'y est pas un aveu de lourdeur, de manquement au beau style. Alors que faire devant notre auteur qui use et abuse — pour nous — de répétitions ? On peut certes les conserver, c'est techniquement aisé, mais on lui confère ainsi une lourdeur qui va irriter le lecteur français. N'est-ce pas là le trahir en quelque sorte, dans la mesure où ses lecteurs habituels n'ont jamais éprouvé cette impression ?

Pour illustrer ce point, permettez-moi une anecdote : un spécialiste japonais, ayant passé au crible une traduction en anglais, constata, mi-critique, mi-admiratif, que le traducteur avait utilisé trente ou quarante expressions différentes pour rendre une seule et même forme japonaise. Cette forme — qui signifie que le locuteur pense ou croit quelque chose — apparaît constamment dans la plupart des textes japonais. En déployant tant d'ingéniosité, notre traducteur a-t-il servi son auteur, réputé pour l'élégance de son style, ou l'a-t-il desservi ? C'est probablement sur ce plan que, les difficultés techniques réglées, la traduction littéraire du japonais pose le plus de problèmes. Paradoxalement peut-être, ce ne sont pas les grands chefs-d'oeuvre qui nous ont donné le plus de mal sur ce plan, mais les textes relevant de la littérature courante, voire même populaire, que nous désirons aussi faire connaître. Nous l'avons bien vu avec le groupe *Kirin*, lorsque nous avons préparé une anthologie consacrée à l'immédiat après-guerre. Les romans et nouvelles de cette époque ont un immense intérêt historique, mais il est vrai que beaucoup d'entre eux ne brillent pas par leur qualité stylistique. Davantage que devant les écrits des maîtres, grande est alors la tentation de les "polir" un peu pour les faire mieux passer en français. Jusqu'où peut-on aller dans ce sens sans trahir, c'est une question que vous vous posez certainement aussi, mais, afin de retourner aux aspects les plus spécifiques du japonais, je vais passer la parole à Anne Sakai.

ANNE SAKAI

Je vais donc continuer sur cette lancée. J'espère que vous n'avez pas l'impression d'entendre une sorte de *lamento* sur la difficulté à traduire les textes japonais. C'est effectivement difficile, mais nous essayons de bricoler des solutions, avec plus ou moins de succès. Nous voulions, au demeurant, profiter de cette rencontre avec vous, qui traduisez d'autres langues, pour confronter nos expériences avec les vôtres, notre arrière-pensée étant de glaner avec votre aide des idées pour améliorer notre bricolage.

Parmi les problèmes que je me propose d'évoquer, certains sont véritablement propres à la traduction du japonais, d'autres recoupent des questions que vous-mêmes devez rencontrer mais qui sont sans doute, dans le cas de la traduction du japonais en français, pondérées d'une autre manière que pour la traduction des autres langues.

La première chose à laquelle les traducteurs du japonais ont affaire, c'est évidemment la lettre du texte, et il y a déjà là un écueil : la résistance de l'écriture elle-même. Pour vous détailler cet aspect, je vais être contrainte de commettre un coup de force et de vous assener en trente secondes les grands principes de l'écriture en japonais. Je crois que c'est indispensable pour la clarté du propos, à supposer que je parvienne à vous donner une explication intelligible.

En japonais, deux syllabaires coexistent avec l'ensemble des caractères dits chinois. En règle générale, on note à l'aide des caractères chinois les éléments sémantiques des mots, et à l'aide de l'un des syllabaires les éléments grammaticaux : particules, désinences des adjectifs ou des verbes, etc. ; enfin, le deuxième syllabaire sert à transcrire les mots d'origine étrangère. Ainsi du mot *rajio*, qui provient bien sûr de "radio", importé dans la langue japonaise.

En principe, en littérature comme pour les autres textes, les auteurs se conforment à cet usage orthodoxe. Le problème, toutefois, est qu'avec l'un ou l'autre des syllabaires on peut transcrire, d'un point de vue phonétique, n'importe quel terme du lexique. Cette possibilité offre aux auteurs une grande marge de manoeuvre. Autrement dit, en japonais, le texte lui-même investit la dimension visuelle de l'écriture beaucoup plus intensément que dans les autres langues. Concrètement, cela signifie que les auteurs ont toute latitude pour jouer : ils peuvent écrire un mot, parfois en utilisant le caractère chinois, parfois en utilisant simplement la transcription phonétique qu'autorisent les syllabaires. Or, les différentes manières dont un mot est écrit produisent des effets de sens : effets qui sont souvent extrêmement ténus, et face auxquels le traducteur est fort démuné.

Autre jeu possible : imposer aux caractères chinois des lectures arbitraires. Techniquement, cela se note de la manière suivante : à côté d'un caractère, on trouve, en plus petit, une transcription phonétique en syllabaire, transcription qui est totalement distincte de la lecture attestée du caractère. On a ainsi d'une part le sens véhiculé par le caractère lui-même, d'autre part celui qui est véhiculé par la transcription phonétique. Autrement dit, pour un graphème, se trouvent évoqués deux sens. Comme vous pouvez l'imaginer, le traducteur se trouve alors placé dans une situation très inconfortable.



On peut encore évoquer d'autres possibilités qui se nouent autour de l'écriture, et qu'un romancier comme Tanizaki sait exploiter avec une étourdissante virtuosité. L'une des oeuvres représentatives à cet égard est le *Journal d'un vieux fou*, pour lequel Tanizaki a recours à un dispositif très particulier : le texte est écrit avec des *kanji*, des caractères chinois, et l'un des syllabaires, mais pas celui qui sert dans une prose ordinaire. L'utilisation du deuxième syllabaire, au lieu du premier, confère au texte une sorte de rigidité, et ménage un effet de distance et de distorsion qui reflète sur un plan visuel la sénilité qui envahit l'esprit du personnage. Mais que pouvons-nous faire en français pour restituer ce dispositif et rendre cet effet ? Les possibilités sont, je crois, limitées. On peut, au mieux, jouer par exemple sur le contraste majuscule/minuscule, voire sur romain/italique, peut-être dans certains cas sur le corps d'imprimerie utilisé.

En outre, en introduisant des jeux de cette nature — typographique donc — en français, on produit quelque chose qui est caricatural par rapport à ce qu'est le dispositif d'écriture en japonais. Autrement dit, on force le texte en français pour essayer de transmettre des choix qui passent très bien en japonais. En voulant être fidèle, on court le risque de sombrer dans la trahison.

Tous ces problèmes, ancrés dans la lettre des textes, se posent au traducteur dès le commencement de son travail. A moins d'une grande obstination, on en reste à ce premier pas, avec le sentiment que l'entreprise est vouée à l'échec dès le départ. Si néanmoins on décide, vaillamment, de persévérer, on rencontre cette fois certaines des difficultés évoquées par Jean-Jacques Tschudin : faut-il naturaliser certains termes et lesquels ? Si on parvient à les résoudre, ou si on décide de ne pas s'en préoccuper, on atteint le niveau de la phrase.

La question de la syntaxe, qui vous a été exposée, est parfois difficile à résoudre. En général, on favorise dans une perspective cibliste la lisibilité en français, et on peut espérer parvenir, pour les textes en prose, à des solutions relativement satisfaisantes. Il y a toutefois un cas où le traducteur se trouve plongé dans la perplexité.

En effet, cette structure syntaxique japonaise, dans laquelle l'élément verbal est rejeté en fin de phrase, donne à celle-ci une grande souplesse et permet en particulier d'enchaîner de nombreuses subordinées sans que le lecteur se trouve perdu pour autant. Quand on traduit un auteur qui exploite sciemment cette possibilité, on est contraint soit de construire en français des phrases épouvantablement compliquées — et dans ce cas la complexité de la phrase française sera bien plus importante que celle du texte de départ, nous menant ainsi aux portes de la trahison —, soit de sectionner. En tant que traducteurs, vous imaginez, je pense, le gouffre d'hésitation dans

lequel nous pouvons ainsi être jetés. Couper une phrase, c'est déjà la mutiler, donc la trahir.

Toujours dans l'ordre syntaxique, on peut se dispenser en japonais de la mention du sujet lorsque le contexte le rend suffisamment explicite. Tel est le fonctionnement normal de la phrase, et cela ne pose pas de problèmes, sauf si l'on a affaire à un auteur qui exploite cette possibilité en toute connaissance de cause, comme vecteur efficace pour introduire une ambiguïté ou un flottement. Des difficultés peuvent alors surgir dans la détermination de l'énonciateur, mais j'y reviendrai.

Entre le lexique et la syntaxe, on peut soulever la question du nombre, qui n'est pas précisé en japonais : "un crayon" et "des crayons" se disent de la même manière. Le contexte, là encore, supplée généralement à l'information manquante. Mais que faire quand il n'y en a pas ? Pour les *haïku*, en particulier, les dix-sept syllabes de l'énoncé ne constituent pas en elles-mêmes un contexte suffisant pour permettre de lever ce type d'ambiguïté. On traduira la plupart du temps par le singulier, mais c'est là un choix d'interprétation qui peut être perçu comme arbitraire. J'ai relevé par exemple la traduction par G. Renondeau de l'un des très célèbres *haïku* de Bashô :

*Dans le vieil étang  
Une grenouille saute  
Un ploc dans l'eau !*

Or, certains prétendent, à moitié sur le mode de la plaisanterie, mais à moitié seulement, qu'il n'y a pas de raison pour qu'il y ait seulement une grenouille. Cela pourrait être, sinon *Des grenouilles sautent / Des ploc(s) dans l'eau*, qui serait vraiment trop affreux, mais *Des grenouilles sautent / Ploc dans l'eau !...*

Si l'on passe maintenant à l'articulation des phrases, on rencontre un problème technique. Le marquage des temps est en effet très différent en japonais de ce qu'il est dans une langue comme le français. Le japonais s'intéresse peu à la distribution passé-présent-futur, et se concentre sur le degré d'accomplissement des processus. Cela donne, cette fois encore, une grande souplesse au discours, puisqu'il est tout à fait possible de faire des sortes de mélanges temporels sans que cela paraisse artificiel. Or, on ne peut alors traduire à la lettre en français, parce que cela amènerait à mêler des énoncés au présent et au passé, même dans un texte au passé narratif. Dans la plupart des cas, on est obligé de rétablir une cohérence en français, ce qui pré-suppose une trahison par rapport à l'original.

Enfin, évoquons la question du discours et de l'ambiguïté. Quand le sujet n'est pas mentionné, ce qui est souvent le cas, cette absence est compensée par un certain nombre de traits stylistiques et en particulier par les différences de niveaux de

langue. Il y a des niveaux de langue poli, très poli, moins poli, voire brutal, ainsi que des tournures dites masculines ou féminines. Cela permet de distinguer les énonciateurs pris dans le processus de la communication, et la signification du recours à ces niveaux de langue est complètement codifiée parce qu'elle est inscrite dans le code de la communication. En français, on ne peut évidemment restituer ces distinctions que jusqu'à un certain point, les choix de traduction ayant parfois des conséquences inopportunes.

Je pense ici en particulier à la question du vouvoiement et du tutoiement. Dans un dialogue entre un homme et une femme, la langue dite masculine est perçue comme plus brutale, moins polie, et on est tenté de mettre le tutoiement dans la bouche du personnage masculin, et le vouvoiement dans celle du personnage féminin. Or, en français, lorsqu'un personnage dit "tu" et un autre "vous", le contraste est beaucoup plus abrupt qu'en japonais ; ce qui peut mener à des contresens d'interprétation, confortant la vision de la littérature japonaise dans laquelle on verrait dépeinte l'oppression des femmes. La preuve, c'est qu'elles vouvoient... Or, le problème ne se pose pas forcément dans ces termes.

En ce qui concerne les tournures polies, on évite les traductions telles que : "L'honorable M. Rizière-au-pied-des-montagnes s'inclina plus bas que terre devant le vénérable M. Pont-très-élevé avant de lui proposer une auguste tasse de thé..." L'exemple — fictif — est caricatural, mais évoquera, je pense, certains souvenirs en vous. Cet aspect caricatural n'est pas arbitraire, il découle d'un surinvestissement de quelque chose qui est effectivement inscrit dans la langue.

Tout cela confronte le traducteur au problème de l'ambiguïté. Faut-il ou non la lever ? Jusqu'à quel point est-on en droit de le faire ? La souplesse de la langue japonaise autorise une grande mobilité de la focalisation qui ne nécessite pas de marquage stylistique net. Autrement dit, il y a énormément d'énoncés au statut ambigu : est-ce du discours de narrateur ? du discours de personnage ? Est-on en focalisation interne ? L'un des choix que le traducteur doit aussi faire est de recourir ou non au style indirect libre qui, en tant que tel, n'existe pas en japonais. La traduction rencontre véritablement là une question d'écriture. Si vous avez un doute, vous pouvez vous reporter à la première page de la traduction de *Pays de neige* de Kawabata. En regardant attentivement, vous verrez des traces de ce qui est en japonais un changement absolument vertigineux de focalisation puisque, à l'intérieur d'une même phrase, il peut y avoir deux ou trois changements de focalisation greffés sur de simples mots.

A cette souplesse contribuent aussi les onomatopées et les idéophones, très nombreux en japonais. Car, même en focalisation

externe, l'utilisation de termes de ces catégories introduit subrepticement un sujet qui perçoit et qualifie les faits. Or, on ne dispose guère en français de mots équivalents. Au demeurant, même en laissant de côté cette dimension modale, les onomatopées et les idéophones demandent un très grand effort, pas toujours couronné de succès, au traducteur. Vous aurez l'occasion d'en voir des exemples demain, lors du deuxième atelier de japonais.

Voilà donc un petit aperçu des questions qui se posent au traducteur de japonais. La consolation, d'une certaine façon, est de se dire que, comme pour n'importe quelle langue, il n'y a pas de solution systématique. Par conséquent, on ne peut que procéder au coup par coup, en bricolant comme je le disais au début, pour tenter de parvenir à une traduction qui soit, elle aussi, un texte. La distance qui existe entre la langue-source et la langue-cible rend peut-être d'autant plus nécessaire l'élaboration d'un texte en réponse.

JACQUELINE PIGEOT

Merci à Jean-Jacques Tschudin et à Anne Sakai de nous avoir présenté en trente-cinq minutes le japonais et quelques éléments de solutions pour le traduire ! Je crois que vous avez entendu un exposé à la fois général et précis des difficultés auxquelles nous sommes confrontés. Il reste vingt-cinq minutes. Peut-être tel ou tel d'entre vous souhaiterait que l'un ou l'autre revienne sur des points qu'ils n'ont pu qu'esquisser faute de temps. Je vous demande de formuler vos questions assez brièvement pour que plusieurs intervenants puissent prendre la parole.

VÉRONIQUE LOSSKY

Je traduis du russe. Je voudrais vous demander d'excuser mon ignorance, mais y a-t-il une influence réciproque du coréen sur le japonais ?

TSUTOMU IWASAKI

C'est une question à laquelle il m'est difficile de répondre. Il faudrait remonter très loin dans l'histoire du Japon pour parler d'une influence précise de la littérature coréenne. La Corée est un pays proche à tous égards. Mais je voudrais tout d'abord évoquer le problème psychologique assez compliqué entre les deux peuples.

Pour parler de l'histoire assez récente, entre 1910 et 1945 la Corée a été annexée au Japon, et le peuple coréen avait l'interdiction d'utiliser sa propre langue. Il était obligé d'apprendre le japonais, de parler japonais dans la vie quotidienne, etc. Ce qui a provoqué certainement — il est facile de l'imaginer — une torture psychologique subie par le peuple coréen. Tout récemment, un homme d'Etat japonais est allé en Corée du Nord pour discuter de la possibilité de la reprise des relations diplomatiques

entre la Corée du Nord et le Japon. Notre passeport est valable partout *sauf* pour la Corée du Nord. Tout cela entraîne une relation malheureuse des deux côtés.

De notre côté aussi, nous sommes conscients du tourment que nous avons fait subir au peuple coréen, etc. Donc, ce n'est pas simple sur le plan psychologique. En revanche, comme je l'ai dit tout à l'heure, si on remonte à l'origine de la civilisation japonaise, on constate l'influence déterminante de la civilisation coréenne dont l'origine remonterait à la civilisation chinoise, à la religion bouddhiste, partie de l'Inde, importée en Chine d'abord, et ensuite passée par la Corée pour arriver chez nous. Cet itinéraire de la religion, qui est encore vivante chez nous, laisse bien sûr une marque.

ANDRÉ CHARPENTIER

Je voudrais simplement une précision technique, qui n'apportera rien au problème d'ailleurs. Dans le dernier exposé il a été question d'une part des caractères chinois, d'autre part de deux syllabaires. Par curiosité, je me demande, en ne sachant rien, si c'est le même genre de caractères qui va représenter les éléments chinois et les éléments syllabaires. Autrement dit, quand je vois une inscription japonaise à laquelle je ne comprends rien, cela me semble toujours le même genre de caractères inspirés du chinois. Mais cela ne l'est certainement pas.

ANNE SAKAI

Vous pouvez voir un exemple de cette écriture, si vous avez la curiosité de regarder les dossiers préparés pour les ateliers. Vous trouverez un certain nombre de haïku présentés par Alain Kervern. Vous y verrez des énoncés qui mêlent les deux graphies. Historiquement les syllabaires ont été créés à partir de la simplification de certains caractères dits chinois. Donc il y a un lien dans ce sens-là. Mais disons que l'impression graphique des deux syllabaires constitués est quand même très différente de l'effet graphique des caractères chinois. C'est du moins l'impression que j'ai personnellement.

JEAN-PAUL PARTENSKY

J'ai bien compris qu'il y a une différence capitale entre la langue des femmes et la langue des hommes. C'est une question de curiosité : comment vous en sortez-vous pour — sans utiliser les laudatifs comme dans *l'Honorable Partie de campagne* de Thomas Raucat — arriver à rendre cela en français ?

ANNE SAKAI

Je ne peux que parler en mon nom. Je pense que chacun peut avoir des idées sur la question. J'aurais envie de dire que,

personnellement, je ne m'en sors pas. Plus exactement, que je me refuse sciemment à prendre trop lourdement en compte cette différence. Pourquoi ? Parce que toutes les tentatives que j'ai faites pour élaborer en français une sorte d'équivalent ont amené à forcer cette différence, parce que, dans la mesure où j'élabore quelque chose qui est artificiel en français, cette différence est surinvestie, marquée beaucoup plus fortement qu'elle ne l'est en japonais. L'usage en japonais est totalement codé, donc il est naturel, et il n'est justement pas investi de signification au-delà de la lettre. Or, si je le transpose en français en forçant, je surinvestis. Et j'ai donc choisi de très peu marquer. J'utilise quelquefois, un peu en désespoir de cause, la distinction tu-vous quand c'est possible, mais c'est la seule chose à laquelle j'ai recours personnellement.

JEAN-PAUL PARTENSKY

Il arrive que des femmes parlent comme des hommes. C'est épouvantable en japonais. Comment faites-vous ?

CÉCILE SAKAI

"C'est épouvantable", dites-vous. Ce jugement vous regarde !

JEAN-PAUL PARTENSKY

C'est ce que disent les Japonais.

CÉCILE SAKAI

En l'occurrence, ce sont les conservateurs. Car une langue évolue : la langue japonaise est en train d'évoluer très rapidement, au cours de ces dernières décennies. On remarque effectivement la disparition progressive des marques distinctives de niveau et de sexe dans la langue japonaise. C'est très simple : quand vous entendez les jeunes gens parler maintenant, ils parlent quasiment une langue standard qui ne présente pas de différenciation. En ce qui concerne les formes de politesse, il y en a schématiquement deux, la modestie et le respect : modestie par rapport à ce qu'on énonce pour soi ; respect par rapport à ce qu'on énonce pour les autres. Or, cette pratique est en voie de disparition, je ne dis pas d'une année sur l'autre, bien entendu, mais sur trois ou quatre décennies. Les Japonais présents pourront le confirmer.

CLAIRE MALROUX

Je voudrais que Jean-Jacques Tschudin revienne sur le problème de la construction de la phrase japonaise, qui m'a beaucoup intéressée. Il a laissé percer, me semble-t-il, une certaine timidité, un certain malaise, en disant : Dans quelle mesure peut-on bousculer les normes du français ? J'aimerais lui faire observer

que c'est ainsi que les langues s'enrichissent, en étant confrontées à d'autres langues. Par exemple, le fait que la littérature anglaise, et américaine surtout, a été largement traduite a fait bouger le français ; il ne peut plus rester une langue aussi analytique. Je pense qu'il y aurait beaucoup à apprendre d'une langue déformée, disons, un peu déformée par la japonisation. Qu'en pense-t-il ? A-t-on le courage de le faire ?

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

En ce concerne l'apport lexical, je suis tout à fait d'accord avec vous. Je pense qu'il est bon d'enrichir notre vocabulaire et dès qu'un terme est d'un usage suffisamment répandu, ou qu'il renvoie à quelque chose qui n'a pas d'équivalent satisfaisant en français, je suis partisan de l'introduire, d'en imposer peu à peu l'usage. En revanche, sur le plan syntaxique, je reste très réservé, car j'ai l'impression que la distance entre nos deux langues est trop considérable pour qu'on puisse en tirer des apports positifs qui viendraient véritablement enrichir le français. Certaines expériences sont peut-être envisageables, de façon très ponctuelle, mais quant à la construction générale de l'énoncé, je suis vraiment très sceptique.

CLAIRE MALROUX

Essayer de faire passer d'une manière ou d'une autre la spécificité du japonais, c'est cela qui serait intéressant et qui permettrait d'enrichir notre langue. D'autres tournures, d'autres façons. Le fait justement qu'on mette le verbe à la fin, pourquoi ne pas essayer ? Cela pourrait faire réfléchir les auteurs français. En tout cas, ce serait bien de pouvoir joindre un échantillon de la langue telle qu'elle est écrite. Je sais bien que les éditeurs s'opposeraient à cela. Mais que, dans un appendice, on puisse sentir ce déroulement de la phrase japonaise.

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

Certaines expériences ont été tentées, en particulier pour la poésie classique chinoise et japonaise, avec des traductions mot à mot présentées aux côtés de versions plus "littéraires". Dans le domaine classique japonais plusieurs traducteurs ont essayé de travailler dans des perspectives proches de celles que vous préconisez. Je regrette que René Sieffert n'ait pu se joindre à nous comme prévu, car c'est là l'option qu'il a prise dans certaines de ses traductions de littérature classique, domaine où le problème se pose malgré tout de façon différente. Mais d'un point de vue purement personnel, je suis loin d'être persuadé, en dépit de quelques réussites ponctuelles, que cela enrichisse la langue française.

JACQUELINE PIGEOT

Si je peux intervenir, je dirai que cela risque de rejeter dans une sorte d'exotisme les auteurs japonais qui subiraient ce traitement et de faire paraître comme amphigouriques ou recherchés des auteurs qui se sont exprimés avec les moyens de leur langue de façon tout à fait naturelle. Vous pensez au service que cela rendrait à la langue française. Moi, je pense que cela pourrait desservir certains auteurs japonais, que cela pourrait être l'équivalent sur le plan de la syntaxe de ce "style Japon" qui a finalement nui à l'image du Japon voici un demi-siècle ou un siècle. Comme Jean-Jacques Tschudin, je serais extrêmement prudente devant ce genre de traitement.

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

Pour répondre à Claire Malroux, je voudrais dire qu'il y a eu une tentative de cet ordre pour la traduction de *la Femme des sables*. J'ai oublié le nom du traducteur. Il a totalement bousculé l'ordre de la phrase française. Je trouve que le texte est assez illisible et qu'il dessert totalement l'auteur.

RÉMY LAMBRECHTS

Je suis traducteur d'anglais essentiellement. Je vais revenir à la charge du côté de Claire Malroux. Je ne pense pas que les dérogations à la correction de la langue française classique soient nécessairement sur des points précis de vocabulaire, d'ordre des mots, de respect très littéral des données du texte. Le français a une tendance, si on veut être vraiment d'une grande correction, à être assez proche du carcan. Je me demande si, en disant : "C'est du japonais bien écrit, donc on en fait du français bien écrit", on ne fait pas une opération presque assassine. Au contraire lorsque les langues sont plus proches, on s'interroge longuement pour savoir si telle proximité entre des mots, telle nuance ne peuvent pas être rendues par les moyens du français, quitte à le secouer un peu...

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

Je me suis peut-être mal exprimé. Ce que je veux dire, c'est que notre position "timorée" ne vient pas d'un respect excessif pour la langue française. Je ne me place pas d'un point de vue académique, et qu'un écrivain francophone bouscule sa langue, qu'il en fasse éclater les carcans, je trouve cela merveilleux. Pour nous, traducteurs, la crainte est de manquer de respect non pas au français, mais à l'auteur sur lequel nous travaillons. Comme vient de le dire Jacqueline Pigeot, de donner au lecteur français une impression qui est à mille lieues de celle que reçoit le lecteur japonais. De conforter ainsi une vision exotique et des clichés tenaces contre lesquels nous luttons par ailleurs dans notre travail d'enseignant



et de chercheur. Pour nos traductions de littérature moderne, nous cherchons avant tout à donner au lecteur français une impression aussi proche que possible de celle du lecteur japonais. Qu'un passage reste banal, qu'une tournure alambiquée le demeure. Or précisément, lorsque l'on tente de "coller" de trop près au texte, qu'il s'agisse de sa syntaxe, des expressions, des métaphores, du lexique même qu'il mobilise, on aboutit souvent à le déformer considérablement. Le tour le plus simple, le plus commun, devient incroyablement sophistiqué ; l'image la plus rebattue se métamorphose en une trouvaille surréalisante. Ce n'est pas tant le français que l'on bouscule — ce qui n'est pas si grave — que le style même de l'auteur. On peut d'ailleurs repérer les méfaits de cette approche dans certaines traductions du chinois, où, comme l'écrivait récemment le sinologue Jacques Pimpaneau, les grands poètes classiques prennent des résonances futuristes ou lettristes qu'ils n'ont jamais eues dans le texte original, que le lecteur chinois n'a jamais ressenties. C'est pour éviter ce type de détournement que nous sommes si prudents, même si nous risquons parfois de "normaliser" un peu trop le texte.

JACQUES THIÉRIOT

Est-ce qu'on ne pourrait pas dire quelques mots des problèmes du passage du français au japonais ? Est-ce que les problèmes ne sont pas exactement l'inverse des problèmes du passage du japonais au français ?

TSUTOMU IWASAKI

A ce propos il y a un épisode que j'aimerais vous raconter. Un jour, j'étais avec un ami japonais qui est également traducteur et nous assistions à une réunion à laquelle participait un écrivain français, Vercors, à qui mon ami a posé cette question : "Dans l'un de vos romans, apparaît l'oncle d'un des personnages : est-ce que cet oncle est le frère aîné ou le frère cadet du père de ce personnage ?" Mon ami voulait savoir de quel oncle il s'agissait. En effet, il faut savoir duquel des deux il s'agit pour traduire. Phonétiquement, un oncle, en japonais, se dit *ōji*. C'est la même chose dans les deux cas. Mais quand on écrit en caractères chinois, il faut distinguer frère aîné et frère cadet. Vercors a été complètement interloqué et a demandé à mon ami : "Pourquoi me posez-vous cette question ?" L'explication que je viens de vous donner lui a été donnée après coup. Cela m'a fait penser que, même de façon inconsciente, notre langue est imprégnée par la pensée de Confucius, par le sens de la hiérarchie : il y a un ordre entre les aînés et les cadets. L'origine de cette habitude remonte à la pensée de Confucius. Puisque, phonétiquement, on utilise le même mot, dans la vie quotidienne on n'en est pas conscient, mais il y a ce problème.

En ce qui concerne la politesse, le style, etc., comme J.-J. Tschudin vient de le dire, la différence peut être exagérée si on veut rester fidèle littéralement, mais psychologiquement on risque d'exagérer la réalité japonaise même si cette réalité est inconsciemment imprégnée de confucianisme.

La soirée se prolongea par la projection du *Château de l'araignée*, le célèbre film que Akira Kurosawa tira de *Macbeth* en 1957 — saisissant l'exemple du passage d'une langue à une autre, d'une civilisation à une autre, adaptation d'un chef-d'oeuvre aux résonances universelles par une création originale dans un autre art.

Une exposition de livres japonais traduits fut présentée durant les Assises à l'église Saint-Martin-du-Méjan.

## TROISIÈME JOURNÉE



## LA FORMATION DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE

JACQUELINE LAHANA

En tant que présidente de l'ATLF, je suis particulièrement heureuse d'animer cette table ronde, d'abord parce que notre association s'efforce depuis ses débuts de promouvoir la qualité des traductions littéraires publiées en français, ensuite parce que nous recevons chaque semaine plusieurs lettres de personnes qui, ne sachant quelle filière suivre pour devenir traducteur, nous interrogent ; nous pouvons maintenant leur apporter un début de réponse. En outre, cette formation nous semble importante dans la mesure où elle confère à notre métier un caractère de professionnalisme qu'on lui reprochait jusque-là de ne pas posséder. Si, jusqu'à ces dernières années, le traducteur devait se former sur le tas, dans l'absence de toute préparation particulière à sa profession, on assiste tant en France que dans d'autres pays d'Europe à quelques expériences pédagogiques intéressantes.

*Jacqueline Lahana présente les six intervenants : Ian Higgins, senior lecturer à l'université de Saint Andrews, traducteur de français ; Françoise Wuilmart, traductrice d'allemand, fondatrice et directrice du Centre européen de traduction littéraire à Bruxelles ; Michel Gresset, traducteur d'anglais, professeur à Paris VII où il vient de créer un DESS de traduction littéraire ; Françoise Cartano, traductrice d'anglais, qui enseigne la traduction à Bruxelles et à Paris VII ; Michel Volkovitch, traducteur de grec ; Jean-Luc Pinard-Legry, directeur littéraire chez Albin Michel, chargé du domaine étranger.*

IAN HIGGINS

Je vous propose une esquisse des grandes lignes d'un cours de traduction que nous avons mis au point avec un collègue linguiste, Sandor Hervej, à l'université de Saint-Andrews.

Je voudrais d'abord attirer l'attention sur quatre contraintes dont il a fallu tenir compte.

La première est que le cours s'adresse avant tout à des étudiants qui préparent la licence, en l'occurrence la licence de *French Language and Literature*. Par conséquent on ne consacre

qu'un tiers au plus de l'emploi du temps aux études de langue. La formation du traducteur n'a donc pas la prépondérance.

La deuxième est que nous avons affaire à des jeunes qui nous arrivent souvent équipés d'une connaissance assez rudimentaire de la langue française. Donc, les deux premières années, ils suivent surtout des cours de grammaire. Il s'ensuit que, pendant ces deux premières années du moins, la traduction pour nous est surtout un moyen soit de contrôler la compétence en grammaire des étudiants (c'est le cas du thème), soit (c'est le cas de la version) de savoir simplement s'ils sont capables de comprendre un texte français, sans se préoccuper des finesses d'expression.

Troisième contrainte : puisqu'on se propose de fournir à ces étudiants un bagage culturel général, ils ne sont spécialistes de rien ; il ne s'agit donc pas d'en faire des traducteurs spécialisés de textes politiques, juridiques ou Dieu sait quoi.

Quatrième contrainte : nous constatons que de nombreux étudiants n'ont qu'une connaissance bien restreinte, voire défectueuse, de la langue anglaise. Je crois que l'indispensable maîtrise de la langue d'arrivée est un aspect du travail du traducteur sur lequel il faudrait insister dans notre enseignement.

Il y aurait bien de quoi se décourager. Mais on ne se décourage pas. Les étudiants finissent par progresser, si bien qu'en troisième année, on les lâche enfin à la poursuite de la perfection dans la traduction, et c'est là que le nouveau cours entre en jeu.

Dans ce cours, nous partons du principe qu'un bon traducteur sait ce qu'il fait. Nous tâchons donc avant tout de faire prendre conscience à l'étudiant de deux choses : 1) de ce que c'est que traduire ; 2) de ce que c'est qu'une traduction, un texte-cible. En d'autres termes, nous voulons faire en sorte que l'étudiant ait une conscience lucide aussi bien de la foule de problèmes que son travail va susciter que de certaines stratégies susceptibles de l'aider à résoudre ces problèmes. Cette notion de stratégie est capitale, j'y reviendrai.

Il y a un autre principe fondamental à la base de ce cours. Je viens d'évoquer la notion de perfection dans la traduction. Il faut bien que j'y revienne pour éviter toute confusion. En fait, quand on traduit, il ne s'agit pas, selon nous, de maximiser les ressemblances d'un texte-cible avec un texte-source. Il s'agit d'en minimiser les différences. Une bonne façon d'illustrer ceci est peut-être de prendre une analogie empruntée à la mécanique. Il s'agit du concept clé de perte d'énergie. Or, du fait même qu'on fait passer un message d'une culture dans une autre, tout acte de traduction comporte nécessairement une perte, lexicale, grammaticale, sonore, etc. Dans cette perspective, on ne saurait parler de gains ni de pertes : tout est perte, et c'est tant mieux !

Vous me direz peut-être que maximiser les ressemblances et minimiser les différences, c'est bonnet blanc et blanc bonnet. Si je n'en suis pas convaincu, c'est que nous avons pu constater deux choses. D'abord, qu'insister sur les ressemblances, c'est, paraît-il, encourager la recherche des équivalences. Or, selon nous, il faut se méfier des termes d'équivalence et d'équivalent dans la mesure où ils impliquent identité objective de quantités ayant la même valeur. Tout se passe comme si le concept d'équivalence entraînait une espèce de globalisme dans l'approche des textes. Résultat : ou bien l'étudiant perd si totalement de vue la complexité des textes qu'il se félicite d'avoir reproduit *la* structure et l'impact (supposés monolithiques) du texte-source. Ou bien (c'est ce qui arrive le plus souvent) il se démoralise devant l'évidente impossibilité de trouver une structure complexe qui reproduise celle du texte-source.

Cette démoralisation, on la combat — et c'est notre deuxième constatation — en mettant l'accent sur la réduction des pertes plutôt que sur la poursuite d'une ressemblance parfaite. C'est pour l'étudiant une véritable délivrance, parce qu'il sait désormais que ce qu'on attend de lui, ce n'est pas qu'il trouve *la* bonne traduction, la seule bonne, celle qui serait l'équivalent objectif du texte-source. Ce qu'on lui demande, c'est plutôt de peser dans la balance de la raison tout le foisonnement des pertes possibles afin de savoir lesquelles il va le plus volontiers encourir dans son effort pour minimiser celles qu'il juge les moins admissibles. Et c'est pour lui faciliter cette tâche que nous avons conçu le cours dont je vous parle et dont je vous rappelle qu'il n'est ni un cours de grammaire, ni un cours de linguistique, ni même un cours de stylistique comparée, bien que ces trois sujets, et surtout le dernier, aient un rôle à jouer, bien sûr. Chaque chapitre correspond à peu près aux *textual filters* qui sont schématisés sur la feuille qui vous a été distribuée.

En effet, il s'agit de fournir à l'étudiant une espèce de filtre pour qu'il passe systématiquement le texte-source à travers en vue d'en isoler les éléments les plus pertinents. Je vous fais grâce du détail ; je dirai seulement que chaque chapitre comporte un exposé de la problématique en question, exposé d'une dizaine de pages, parfois plus, suivi de deux heures de travaux pratiques consacrés à ces problèmes. Les travaux pratiques consistent pour la plupart tantôt en une traduction à faire, tantôt en une analyse critique d'une traduction donnée, tantôt en l'analyse d'un texte français du point de vue, mettons, de la seule connotation, du dialecte, du sociolecte, etc.

Quand l'étudiant fait une traduction, ou l'analyse critique d'une traduction, on lui demande toujours de prendre deux ordres de décision, puis d'expliquer et de justifier ces décisions. D'abord, il y a les décisions dites de stratégie, c'est-à-dire que

l'étudiant se pose des questions comme celles-ci : à qui s'adresse le texte-source ? A qui s'adresse la traduction ? A quel genre le texte-source appartient-il ? Quelles sont les propriétés formelles et stylistiques du texte-source ? Et finalement, compte tenu des considérations qui précèdent, lesquelles de ces propriétés faut-il tâcher de respecter ? Lesquelles va-t-on se résigner le plus volontiers à sacrifier ?

Deuxièmement, il y a les décisions de détail : pourquoi retient-on telle expression plutôt que telle autre ? etc. Voilà pour les décisions. Il faut dire aussi qu'on fait travailler l'étudiant un peu dans tous les genres : romans, textes journalistiques, chansons, poèmes, dialogues, sous-titrages, comptes rendus de disques rock, manuels techniques, et j'en passe. Pourquoi ce grand éventail de textes ? Pourquoi ne pas se concentrer sur un seul domaine ? Justement parce que nous ne nous proposons pas de former des traducteurs spécialisés. Nous n'en sommes pas encore là. Il ne faut jamais l'oublier, l'étudiant en est à la première étape d'un apprentissage, chez nous du moins. Nous avons donc intérêt à lui montrer, entre autres, que les problèmes de traduction sont essentiellement les mêmes dans quelque domaine qu'on travaille, et que par conséquent il est parfaitement capable, son apprentissage fini, de faire face à n'importe quel texte dans n'importe quel domaine. C'est du moins le principe.

FRANÇOISE WUILMART

Depuis plusieurs années, j'ai été amenée à faire les trois remarques suivantes, qui ne sont sans doute pas isolées :

D'abord, il m'arrive fréquemment de refuser des traductions, car on m'en propose plus que je ne puis en accepter.

Ensuite, je reçois régulièrement, de la part d'éditeurs "désespérés", des manuscrits de traductions dont ils déplorent la qualité et dont ils me demandent de faire l'expertise. Le texte qui m'est remis est effectivement émaillé de fautes élémentaires.

D'autre part, en Belgique du moins, un grand nombre de personnes ayant accompli le deuxième cycle universitaire restent insatisfaites, elles en veulent plus, elles ont besoin de culture, de littérature, mais veulent y participer de manière *active, créative*, et réclament un troisième cycle où épanouir leur talent.

Il m'a donc semblé, pour ces trois raisons, que les trois conditions essentielles étaient réunies pour créer un troisième cycle en traduction littéraire :

Pour ce faire, deux voies s'offraient à moi, et pour les décrire, j'aurai recours à la terminologie webérienne, car elle est la plus réaliste.

La voie administrative, bureaucratique, hiérarchique, bref institutionnelle. Je n'en ai pas voulu, et elle n'a d'ailleurs pas voulu de moi.



En effet, le canal dans lequel elle m'offrait de m'engager m'apparaissait comme un véritable corset menaçant d'étouffer la formule que j'avais en tête, et sur laquelle je reviendrai. Le nombre de compromis que j'aurais dû accepter, la lenteur administrative, le manque de ressources financières et, selon moi, le manque de réalisme, d'ouverture sur la réalité du métier, de la part des institutions existantes, et très souvent leur incompétence dans un domaine quand même en partie artistique, étaient autant d'obstacles qui me semblaient insurmontables.

De mon dialogue, long et pénible, avec ces instances kafkaïennes, il ressortait en effet que l'on ne m'accepterait avec mon projet qu'à la seule condition que j'en altère les fondements mêmes. Ainsi par exemple voulait-on me marier à la théorie et me faire tourner le dos à la pratique, au professionnalisme.

J'ai donc préféré tourner le dos à la solution ankylosante que me proposaient les institutions existantes, et pour reprendre la terminologie webérienne, j'ai choisi la voie charismatique, celle du Prométhée déchaîné. Et il faut bien l'avouer aussi : celle du risque et de l'aventure.

Une première question s'imposait : la traduction littéraire peut-elle s'enseigner ? Question qui rencontre de nombreuses réponses négatives. Ce qui est pour le moins surprenant puisque, d'un autre côté, on ne doute pas de la possibilité d'enseigner la peinture ou la musique, dont l'exercice repose également pour une moitié sur le talent et pour l'autre sur la technique.

A un journaliste qui me demandait un jour : "Quel est le but de l'enseignement que vous préconisez ?" j'ai répondu :

— Comme dans le cas de tout enseignement de qualité, il est double : dans un premier temps, il s'agit de transmettre une tradition, pour que l'apprenant prenne conscience des erreurs à éviter et apprécie à leur juste valeur les qualités des solutions adoptées par ses prédécesseurs. Dans un deuxième temps, il s'agit de fournir à l'apprenti les matériaux qui lui permettront de mieux exercer son talent, par l'enseignement de fondements théoriques mais aussi par une multitude d'exercices pratiques.

Parti du principe que la traduction littéraire est aussi un *an*, presque au sens anglais du terme, celui de *craft*, d'artisanat, le CETL s'est donc voulu un conservatoire et fonctionne comme un conservatoire.

A côté de quelques cours théoriques, on y fait des gammes, beaucoup de gammes, jusqu'à ce que les doigts fassent de moins en moins de fausses notes et acquièrent la dextérité nécessaire.

Or, qui peut apprendre à l'élève à maîtriser le clavier, mieux que le pianiste professionnel ? J'ai donc fui la *cathedra* pour entrer de plain-pied dans l'atelier, où j'ai invité les meilleurs traducteurs littéraires (dont plusieurs sont d'ailleurs assis à cette table ou dans la salle).

C'est donc grâce à des séances de séminaires et d'ateliers que les praticiens de la traduction littéraire trouvent l'occasion de communiquer aux apprentis leur savoir-faire. Cependant ces séminaires/ateliers sont préparés par des cours d'encadrement plus théoriques (comparables aux cours de solfège ou d'histoire de la musique). Toutefois ces cours sont donnés dans l'optique spécifique de la traduction littéraire. Ils sont au nombre de quatre :

1. *Analyse littéraire*, c'est-à-dire l'analyse textuelle qui consiste à décortiquer le texte pour y mettre en évidence tous les rouages qui sont à la source du génial résultat, des effets, du style, du ton.

2. *Culture et civilisation* de la langue de départ : ce cours permet d'approcher le contexte historico-socio-culturel de l'auteur et du texte traités au séminaire ou à l'atelier.

3 et 4. Les deux autres cours d'encadrement sont plus indépendants des séminaires et plus techniques :

*Linguistique contrastive* qui travaille les techniques du passage du génie d'une langue à celui d'une autre langue.

*Critique de la traduction*, qui comprend la critique de traductions excellentes tout comme celle de mauvaises traductions.

Nous proposons six langues de départ : le néerlandais, l'allemand, l'anglais, l'espagnol, l'italien et le russe.

Enfin, étant donné que pour bien traduire, il faut un peu être écrivain soi-même et maîtriser en tout cas sa langue maternelle, le CETL accorde une place non négligeable aux cours de français, conçus sous forme d'ateliers d'écriture.

Quant au calendrier du CETL, le cycle comprend deux semestres. Les cours qui s'adressent à des personnes professionnellement actives se donnent le soir ou le samedi. Chaque semestre se clôture par un examen.

La finalité du premier semestre est d'inculquer les règles de base et les techniques fondamentales de la traduction littéraire.

Le second semestre est axé sur la traduction de genres plus spécifiques (théâtre, poésie, bande dessinée, sciences humaines, etc.).

Le travail de fin d'études est une traduction originale (ou une retraduction) qui ne peut se faire que si l'étudiant a réussi les deux examens prévus. Au cours du second semestre, des séries de tutorats (en somme des leçons particulières) permettent à l'étudiant de repérer et de corriger ses défauts propres.

Mais, et ceci sera mon dernier point, le CETL, loin d'être une tour d'ivoire, se veut aussi une plaque tournante de contacts et d'échanges avec le monde professionnel.

De quelle manière se branche-t-il sur la réalité ? Par un moyen très simple et très direct : le jury qui sanctionne le travail final et participe à la soutenance orale du mémoire est composé non seulement de traducteurs mais aussi de représentants de maisons d'édition (lecteurs, directeurs de collection). La note

qui sanctionne le travail de l'étudiant n'est donc pas fictive : elle reflète, elle est censée refléter l'opinion que portera sur l'ouvrage le futur employeur.

Telles étaient donc les ambitions du CETL. Et le projet marche. Quelques chiffres : soixante inscrits pour la première année qui vient de se terminer ; plus de quatre-vingts personnes intéressées pour la prochaine rentrée. Mais surtout : tous les candidats qui se manifestent et s'inscrivent ont un point commun, non seulement le besoin pressant d'approcher la littérature de manière créative et productive, mais surtout l'enthousiasme, l'énorme satisfaction de trouver enfin ce qu'ils semblaient attendre depuis bien longtemps : des contacts directs avec la pratique, les praticiens et le marché professionnel de la traduction littéraire.

Ce qui vaut pour tout art vaut aussi pour la traduction : le talent doit exister au départ, mais le long chemin, souvent pénible et frustrant, de l'autoformation solitaire peut être raccourci dans un enseignement ciblé sur la pratique et délivré par des professionnels.

MICHEL GRESSET

On va laisser Françoise souffler en la remerciant de cette superbe prestation, et je vais commencer par m'opposer à elle, d'abord par un rythme un peu moins rapide, d'autre part pour dire qu'évidemment je me situe du côté de l'institution. C'est ce qu'indique le petit dépliant que vous avez trouvé, alors qu'elle a bien dit qu'elle se situait à l'extérieur. La situation est différente à Paris et à Bruxelles. Il m'a paru souhaitable ici d'obtenir le sceau, c'est-à-dire l'autorité, l'*autoritas* du ministère pour créer ce secteur qui n'existait pas et dont l'absence, comme l'a très bien fait remarquer Françoise, n'empêchait naturellement pas l'existence de très brillants traducteurs. (Et je voudrais ne pas manquer en passant de rendre hommage à l'oeuvre de celui qui vient de disparaître, Maurice-Edgar Coindreau.) Il y avait donc une formation sur le tas. Il flotte toujours un certain flou sur la question de savoir s'il est bien nécessaire de former des traducteurs puisque ceux qui fonctionnent et qui sont parfois de très remarquables écrivains n'avaient pas eu besoin d'être formés autrement que par eux-mêmes. Alors, peut-on enseigner la traduction littéraire ? La question n'est pas illégitime dans la mesure où elle se situe notamment sur un plan épistémologique.

Je crois qu'on peut dire "non" dans la mesure où, par définition, la formalisation d'une théorie est inapplicable en matière de traduction littéraire, puisque le traducteur est confronté constamment à des problèmes spécifiques ; donc, s'il doit avoir recours à quelque chose qu'on lui a enseigné, qui est de l'ordre d'un cadre ou, pis, d'un système, le risque est qu'il transforme

en recettes ces règles qui lui ont été édictées. Et c'est évidemment ce que nous sommes tous, je crois, disposés à condamner.

Par ailleurs, je crois qu'on peut dire "oui" dans la mesure où il y a matière à le faire, à enseigner donc la traduction, surtout lorsqu'il n'y avait rien, c'est-à-dire à "briser une voie nouvelle" comme on dit en anglais, parce que la façon dont on peut organiser un dispositif universitaire permet de répondre obliquement par des réponses multiples à une question frontale unique à laquelle, je crois, on ne peut pas répondre, à savoir : "Comment faut-il traduire ?" Il me semble que, faute de ce dispositif oblique et multiple, un passage du descriptif au normatif serait accompli, que nous sommes nombreux à condamner. Et donc, je crois que ce n'est déjà pas mal de se situer sur le plan descriptif et d'enseigner à une génération d'étudiants à savoir au moins repérer où sont les problèmes et à envisager les types de solutions qu'on peut leur apporter.

Donc, pour la première fois en France, un diplôme d'études supérieures spécialisées de traduction littéraire professionnelle a été créé à l'Institut d'anglais Charles V de l'université Paris VII. Je signale au passage à Ian Higgins qu'il a tout à fait raison de parler de généraliste. Je me suis dit qu'en médecine désormais le généraliste est un spécialiste. C'est une revendication. En l'occurrence, le DESS a un caractère de professionnalité dans la mesure où évidemment c'est sa définition, mais l'application que je tiens à en faire, c'est qu'il soit un diplôme différent des autres puisqu'il est professionnalisé : il débouche sur un marché qui, certes, est assez étroit, mais qui n'est pas moins un marché. Nous n'avons peut-être pas les possibilités qu'il y a à Bruxelles du fait de la situation de cette ville au coeur de l'Europe et du fait aussi qu'il y existe un public de traducteurs techniques qui ne demandent qu'à se former (pour se distraire ?) à la traduction littéraire, ce qui n'est pas le cas à Paris.

Ce n'est pas un diplôme comme les autres dans la mesure où il ne débouche pas simplement sur l'obtention d'un parchemin de plus. Le vrai parchemin, c'est l'entrée sur le marché de la traduction. C'est donc moins l'université qui le confèrera que le monde de l'édition. Il est évident que le succès de ce DESS est à faire. Il va se faire en marchant. Nous n'en sommes qu'à la première année, en quelque sorte à l'année "zéro".

Nous avons créé ce diplôme avec un certain nombre de collègues auxquels je tiens à rendre hommage ici : Paul Bensimon, Marie-Françoise Cachin, Gérard Petiot, Françoise Cartano qui a été la cheville ouvrière — c'est le cas de le dire — de l'articulation entre l'institution et le monde de l'édition, ce qui inclut le tutorat, dont elle nous parlera : il s'agit d'un contact permanent des candidats pendant l'année, à intervalles espacés, avec des

tuteurs qui sont des extérieurs, dont certains sont présents ici, et que je tiens à remercier, à commencer par la présidente de cette table ronde.

L'idée est d'exposer les étudiants (et certains sont aussi présents ici, on pourra donc les interroger et ils pourront intervenir, quoique l'expérience vienne à peine de commencer) aux diverses méthodologies et/ou instruments qui permettent de résoudre les problèmes. En effet, l'essentiel me paraît être d'inculquer une capacité à identifier les problèmes : cela me paraît plus important que le stock ou la besace qui serait pleine de solutions du type "recettes". Il s'agit finalement de développer une conscience à la fois compétente et lucide vis-à-vis de la traduction qui me paraît être bien signifiée par le mot anglais *awareness*, au lieu que bien souvent le traducteur formé sur le tas n'était pas toujours nécessairement conscient de ce qui se passait lorsqu'il traduisait. Et on sait bien que c'est le cas de certains des plus grands qui ont toujours admirablement traduit mais qui se sont toujours refusés à commenter les processus par lesquels ils parvenaient à traduire. Peut-être, précisément, parce qu'ils les ignoraient.

Je n'ai pas besoin de commenter la brochure que vous avez en main. Pour appliquer cette théorie des approches multiples et obliques qui cherchent à cerner un problème frontal que nous ne pourrions sans doute jamais résoudre parce que, épistémologiquement — je le répète —, c'est ce qui fait que la traduction relève d'un art autant que d'un savoir, et je dirai même de savoirs au pluriel, il me semble qu'il fallait diversifier au maximum le type d'exercices : il y a des cours, des travaux dirigés, des ateliers évidemment. Il faut faire de la copie. Pour traduire, comme l'a dit Françoise Wuilmart, il faut faire des gammes. C'est indispensable. Il y a aussi des conférences d'ouverture, d'information sur les divers aspects de la profession. Et enfin, coiffant le tout dans le projet ministériel de DESS, il y a le stage en édition, qui au terme de l'année universitaire vient clôturer celle-ci, et qui est indispensable à l'obtention du diplôme. On aura peut-être l'occasion de reparler tout à l'heure des deux problèmes d'entrée et de sortie, c'est-à-dire du recrutement et de la sanction. Pour être bref, je ne veux pas y entrer maintenant.

Je voudrais simplement redire encore une fois qu'un tel projet n'est possible que dans la mesure où il sollicite et provoque la conjugaison de trois aspects de la traduction dont nous ne sommes pas toujours conscients. Je ne sais pas si on peut faire les trois choses à la fois ; quand on en fait deux déjà, ce n'est pas si mal ! A savoir : le praticien, l'enseignant et le chercheur. Or il se trouve que le DESS se trouve au centre de ce triangle. C'est en cela qu'il me paraît, au moins sur le papier, satisfaisant sur le plan pratique.

FRANÇOISE CARTANO

Je commencerai par un détour autobiographique en racontant comment je suis devenue traductrice. Les hasards de ma vie privée me faisaient fréquenter assidûment un groupe de jeunes écrivains et plasticiens qui s'étaient lancés dans l'aventure d'une revue. Répartition des compétences, je me suis vu confier les abonnements, le routage et l'approvisionnement en whisky. Jusqu'au jour où est née l'idée d'un numéro spécial "speculative fiction" autour de jeunes écrivains anglais tels que J. G. Ballard, Michael Moorcock, Angela Carter, Ian McEwan, etc. J'ai alors gravi un échelon dans la hiérarchie en acceptant (j'étais prof d'anglais) de traduire la demi-douzaine de nouvelles concernées. Candeur de l'ignorance, je me suis lancée dans l'entreprise sans me poser la moindre question sur la nature et la difficulté de la tâche. Le choc de la réalité a été un peu violent, et l'expérience à la fois douloureuse et jubilatoire. J'avais trouvé la forme d'écriture qui me convenait. Une écriture sous contrainte, sans angoisse de la page blanche. Bref, je ne sais pas si j'ai un jour appris à traduire, mais j'ai en revanche "attrapé" la traduction comme un virus.

Ce détour pour dire que la traduction a d'abord été et reste pour moi liée à l'acte d'écrire. D'écrire en français. A la différence de la version, qui, si elle constitue sans doute pour beaucoup la première expérience de l'acte de traduire, relève de l'exercice linguistique, tout comme le thème son compère des concours et examens, et vise d'abord à prouver des connaissances — en l'espèce, la compréhension de la langue-source.

D'où la difficulté de concevoir un enseignement de la traduction littéraire. Il ne s'agit pas seulement de transmettre des connaissances, mais de partager un savoir-faire.

Alors faisons ensemble.

Dans le cadre du DESS ce "faisons ensemble" prend au moins deux formes sur lesquelles je vais m'attarder un peu : l'atelier et le tutorat.

Je commencerai par l'atelier, qui est le lieu où j'interviens personnellement.

Le travail se fait en petit groupe, entre six et douze participants. Sur un texte assez long, choisi par moi, et proposé longtemps à l'avance. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une pratique collective de la traduction — l'acte de traduire étant généralement solitaire — et le but n'est pas d'aboutir à une traduction, somme, synthèse ou patchwork des trouvailles de chacun. Mais cette mise en commun permet de faire émerger, en les rendant "transparents", explicites, des processus et opérations qui ne le sont pas dans une pratique normale. La confrontation des "trouvailles", la critique des choix effectués conduisent à une réflexion sur la langue, certes, mais aussi sur la façon dont

est écrit le texte-source. En effet, la traduction suppose une analyse stylistique côté écriture, production, qui n'est pas exactement la même que l'analyse littéraire côté lecture à laquelle la pratique du commentaire de texte, notamment, nous a formés. Il n'y a pas contradiction entre ces deux analyses, mais différence de point de vue. Et c'est la première qui permet de définir une stratégie de traduction par rapport au texte proposé, stratégie qui se précise progressivement, à tâtons souvent (c'est ce qui rend le premier chapitre tellement difficile). C'est aussi cette analyse qui fait que telle "trouvaille", linguistiquement satisfaisante ou astucieuse, sera parfois abandonnée, non sans regret.

Par ailleurs, l'atelier permet aussi le repérage des problèmes récurrents qui relèvent moins du style de tel auteur que des difficultés — je dirai plus techniques — du passage de l'anglais au français (les possessifs, les participiales, l'ordre des mots, les temps, etc.), voire du maniement correct du français écrit. A cet égard, je ne serai sans doute pas la dernière à souligner combien la maîtrise du français écrit est l'outil indispensable, et souvent défaillant, de l'apprenti traducteur littéraire.

Autre aspect des problèmes pouvant être traités en atelier et liés à la maîtrise du français écrit : on dit parfois d'un texte qu'il "sent la traduction", ce qui, ainsi énoncé, est rarement un compliment. Que vise-t-on alors ? Les anglicismes, une certaine contamination du français par le lexique et la syntaxe anglaises, les ravages du mot à mot qui parviennent à donner à la prose la plus banale un exotisme inattendu ? Sans doute. Mais de façon moins évidente, un texte "sent la traduction" parce que, si l'on n'y prend pas garde, on ne mobilise de la langue française que ce qui vient en calque de l'anglais. Avec pour conséquence que tout un pan de langue française a peu de chances d'être utilisé, puisqu'il n'est jamais "soufflé" par l'anglais. D'où un appauvrissement du français qu'il n'est pas facile de repérer, mais dont il faut tenter de se garder préventivement. La pratique collective de l'atelier permet justement d'aller fouiller systématiquement dans sa langue, de faire des gammes, de décliner toutes les possibilités d'expression du français. Bref, d'acquérir une utile virtuosité.

Restent certains problèmes auxquels est confronté le traducteur et auxquels il est difficile de répondre dans le cadre de l'atelier. Les deux premiers sont liés et contradictoires. En effet, un des aspects de la profession est de traduire des textes longs — deux cents ou mille pages. L'un des premiers découragements du traducteur novice, c'est de poser un jour un livre sur son bureau, de travailler toute une journée et de tourner deux fois, trois fois la page, le lendemain idem, et les jours suivants... pour constater que le chemin parcouru est désespérément dérisoire par rapport à celui qui reste à accomplir. Sans prétendre reproduire cette situation, il me semble nécessaire de travailler

sur des textes assez longs pour qu'une stratégie de traduction ait le temps de se mettre en place. Il y a une dynamique, un déroulement horizontal dans l'acte de traduire, qui suppose un minimum d'espace pour installer son rythme. L'autre problème, c'est la variété de registres. Sans être un "tout-terrain" absolu, le traducteur professionnel doit être capable de jouer de plusieurs registres. Certains textes dits "grand public" constituent des exercices intéressants et, par la suite, un domaine lucratif permettant de financer des goûts littéraires plus exigeants. Ces textes dits faciles, et qui le sont rarement, permettent un travail sur le français, parce que le traducteur peut rarement s'appuyer sur une version originale qui se dérobe systématiquement en s'écroulant dès que l'on y touche. Non sans perversité, les faiblesses d'un texte s'amplifient à la traduction. Certains textes modernes permettent un travail sur l'oralité, d'autres, plus précieux, ou baroques, imposent une syntaxe classique, sophistiquée, un lexique riche... Bref, il faudrait pouvoir toucher à tout, offrir une palette très vaste, et ne pas tomber dans l'échantillonnage.

Dernière question difficile, évoquée par Françoise Wuilmart, celle de l'évaluation d'une traduction. Tout traducteur voit son travail soumis au jugement de l'éditeur au moins, de la critique plus rarement, hélas. Comment expliquer pourquoi "la traduction ne va pas" et dans quel sens la retravailler ? J'esquiverai provisoirement le problème en disant que le but de cette formation est d'éviter la production de traductions "qui ne vont pas".

Passons à présent au tutorat, qui fait sans doute la grande originalité du DESS. J'ai déjà souligné le côté transmission d'un savoir-faire. A cet égard, l'atelier comme le tutorat tente de répondre en partie au vieil adage du "c'est en forgeant qu'on devient forgeron". La particularité du tutorat étant qu'en regardant le forgeron, on acquiert les gestes de la forge... Nous avons tous dans notre expérience des savoir-faire acquis de la sorte. Les métiers se transmettant de père en fils; ou de mère en fille, témoignent de cela. Sans filer trop avant la métaphore artisanale, le principe est que le tuteur, professionnel aguerri et reconnu, accepte d'associer deux jeunes traducteurs à son travail. En les recevant dans son lieu de travail, en leur montrant concrètement comment il procède, lui. Une incursion dans les cuisines, en quelque sorte. Avec démonstration sur pièces. Les dictionnaires, la recherche de documentation, les hésitations, le rythme du travail réel, bref, les trucs du métier. Plus la relation privilégiée que permet le nombre restreint (1+2) et la totale souplesse de ces rencontres.

Voilà. L'avenir dira si les résultats sont à la hauteur de ce que nous espérons. Si la traduction, "ça" peut aussi s'apprendre.



Je voudrais d'abord avoir une pensée pour Pávlos Zànnas, mort l'an dernier juste après les Assises, qu'il suivait fidèlement. Cette année il aurait pu participer à deux tables rondes : à celle sur Proust, qu'il avait superbement traduit en grec, mais aussi à la nôtre, car ce pionnier avait devancé tout le monde en fondant dès 1986, à Athènes, une école pour traducteurs, le Centre de la traduction littéraire, qu'il a dirigé jusqu'à sa mort. Il aura été pour les Grecs ce qu'était pour nous Laure Bataillon : un animateur au sens fort — quelqu'un qui donne une âme ; une figure rayonnante qui inspire l'admiration et le respect, mais aussi l'affection.

Pávlos me disait un jour que, dans sa pratique d'enseignant de la traduction, le problème majeur était la langue-cible : ce qui gâchait les traductions de ses apprentis, c'était le mal qu'ils avaient à écrire le grec, leur langue maternelle. Je crois que tout le monde à cette table est d'accord sur ce point : qui ne sait pas écrire sa propre langue ne sait pas traduire. Et par conséquent, l'apprentissage de la langue-cible doit figurer en bonne place dans toute formation à la traduction littéraire.

Mais sous quelle forme ? Peut-on se contenter de cours de français traditionnels ? Non, bien sûr ; un tel enseignement mettrait l'étudiant en position passive de spectateur, alors qu'un apprenti en traduction doit être avant tout actif : pour apprendre à écrire, il faut mettre la main à la pâte. Ensuite, si nécessaire que soit le passage par l'université, nous devons réagir, à notre stade de l'apprentissage, contre une certaine pente du travail universitaire, cette approche trop exclusivement cérébrale, cette pesanteur parfois, cette raideur, et la morosité qui en découle. Il faut s'aérer l'esprit ; apprendre non seulement à réfléchir, mais à sentir ; mettre le *plaisir* au premier plan — n'oublions pas ce que disait Queneau : On n'écrit pas (on ne traduit pas non plus) pour emmieller le monde ! Pour cela, il faut installer une ambiance de travail différente, fondée sur le jeu et la bonne humeur qu'il implique. Il s'agit de *débloquer*, dans tous les sens du terme, et, croyez-moi, dans les ateliers que j'anime, ça débloque sérieusement ! Je dis "sérieusement", car cet aspect ludique n'exclut pas du tout la rigueur, même si elle se cache volontiers.

La formule idéale, c'est donc l'atelier d'écriture. Le mot est à la mode, mais bien vague : on voit fleurir un peu partout, ces derniers temps, des ateliers de genres très divers : chez Elisabeth Bing et ses adeptes, il s'agit de libérer l'imagination ; dans les groupes de *creative writing*, aux USA, on apprend plutôt les techniques narratives. Tout cela est passionnant, mais moins essentiel pour nous que le travail sur les mots, la mise en forme. Il nous faut des exercices d'écriture au sens le plus strict, qui soient nos gammes, nos mouvements d'assouplissement, de musculation (et le mot de mise en forme trouve là un deuxième sens).

Cela, Michel Gresset et Françoise Wuilmart l'ont parfaitement compris.

A Charles V, en licence comme au DESS, un cours est consacré à ce genre d'exercices en français. En licence, Daniel Grojnowski a l'intention de pratiquer uniquement des exercices, et ce sans plan préétabli, de façon empirique, ce qui me semble assez indiqué pour lutter contre ce grand ennemi du traducteur : l'hypertrophie de l'esprit de système. Quant à Jean-Yves Pouilloux, au DESS, j'ai assisté à son premier cours : c'était un cours de français, si l'on veut, sur Flaubert et Proust critique de Flaubert, mais bourré de références à la traduction — Pouilloux a été traducteur. Je dois dire que l'écouter a été pour moi un vrai bonheur ; il m'a donné envie de lire et d'écrire, et c'est l'essentiel. Je crois que dans ce type de formation plus encore que dans toute autre, la relation personnelle joue un rôle majeur, le rôle de l'institution devant se borner à ne pas gêner cette relation.

A Bruxelles — j'ai la grande joie d'avoir été admis dans la bande à Wuilmart ! — je vais proposer mes exercices aux étudiants de deuxième année. En fait ce ne sont pas *mes* exercices : je les ai cueillis un peu partout, en les adaptant à nos besoins. Il y a d'une part des exercices d'analyse, où je fais reconstituer un texte trafiqué par mes soins : dans le "texte mité" certains mots ont été enlevés, on essaie de les retrouver ; dans le puzzle, une phrase a été découpée en morceaux, etc. Dans les exercices de production, d'autre part, on écrit un texte (à moins qu'on n'en réécrive un) en suivant une contrainte donnée.

Même si les préoccupations sémantiques ne sont jamais absentes, je travaille moins sur le sens que sur la musique des mots, pour deux raisons : d'abord, les vrais écrivains le savent, c'est là une dimension essentielle ; ensuite, tout ce qui est musique reste cruellement négligé par l'enseignement traditionnel. Le rythme, surtout, est mon obsession. Et puisqu'on parle de rythme, il me paraît également capital de travailler la concision. Je me souviens d'une séance intitulée "Bref". On avait commencé par réécrire en monosyllabes un texte de Lautréamont — pardon : Ducasse. Puis nous avons joué à la peau de chagrin : on prend une page et on lui enlève un mot, un autre, encore un autre, une dizaine, en tâchant de l'abîmer le moins possible chaque fois. C'est exactement ce que fait un traducteur : gérer l'horreur, limiter les dégâts... Ce jour-là j'avais gardé le plus méchant pour la fin : le compte à rebours. On prend un vers de douze syllabes et on le réécrit en onze, dix, neuf, huit, etc., jusqu'à une syllabe. Ce qui donne :

"Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ?"  
"Pour qui ces serpents qui sifflent sur nos têtes ?"  
"Pour qui ces serpents sifflant sur nos têtes ?"  
et pour finir : "Ssss..."

Une part très importante, je crois, doit être accordée à l'écriture poétique, car tous nos problèmes s'y retrouvent à l'état concentré.

Le choix des auteurs, lui aussi, a son importance. Je souhaite pour ma part la plus grande variété d'époques et de styles, de Rabelais à Echenoz et de Julien Gracq à Bobby Lapointe ; je privilégie les auteurs contemporains, doublement précieux, car en nous montrant l'état actuel de notre langue ils nous indiquent le français que nous devons écrire ; mais pas question d'oublier les classiques, Flaubert en tête ! J'aime aussi introduire quelques auteurs peu connus : qu'est-ce qu'un traducteur qui n'aime pas fouiner, découvrir ?

J'ai déjà testé ces exercices en séances privées et dans des stages ; mais cette formule du stage, trop ponctuelle, ne suffit pas. Je dirais même que les exercices tout seuls sont incomplets. Car le but, c'est aussi de pousser l'apprenti à lire — mieux lire pour mieux écrire, et réciproquement, tout cela se tient. Pour ce faire, il me paraît plus efficace de prolonger l'exercice — ou d'amener à lui — par des commentaires sur l'auteur ou le thème en question et par des lectures à haute voix. A condition que ces commentaires, ni trop longs ni trop visiblement structurés, soient faits avec simplicité, de façon affective, sensuelle et non purement intellectuelle. Ce qui n'est pas forcément contradictoire, je pense, avec une formation universitaire...

JEAN-LUC PINARD-LEGRY

Il me paraît assez juste que, pour une fois, ce soit l'éditeur qui parle le dernier, sans avoir pour autant le dernier mot, mais pour essayer de dire un peu ce qui se passe dans notre situation, puisque nous sommes un lieu de rencontre de toutes les préoccupations des traducteurs.

Face aux problèmes de la formation des traducteurs, les éditeurs ont d'abord une réalité toute simple à évoquer : beaucoup de candidatures de traducteurs, beaucoup de gens nous écrivent, viennent nous voir, et nous essayons de recevoir ceux qui veulent se lancer dans ce métier dont le cadre est encore mal défini sur le plan de la formation théorique. Les éditeurs ne savent pas toujours l'énorme travail qui est accompli dans le domaine de la formation des traducteurs, et nous ne sommes pas toujours bien placés pour orienter les traducteurs qui viennent nous voir. Je dirais que le problème est double. Par rapport aux jeunes traducteurs qui viennent nous demander à travailler avec nous, il s'agit d'abord de les aider en leur donnant des conseils utiles. Dans un certain nombre de cas, j'essaie de les orienter vers des associations ou des filières existantes. Je crois qu'en outre les éditeurs ont une sélection à faire. Nous connaissons un certain nombre de traducteurs avec lesquels nous avons l'habitude de travailler. Il est très important que

l'édition reste ouverte aux traducteurs nouveaux qui peuvent commencer à travailler. Et là les problèmes commencent, parce que, inévitablement, nous confions des traductions à des jeunes traducteurs dont le curriculum vitae nous a convaincus, que l'on nous a parfois recommandés, et qui pourtant font encore leurs gammes.

Nous sommes donc confrontés à des problèmes que nous ne savons pas toujours très bien résoudre. Par exemple, ceux que Françoise Wuilmart a évoqués tout à l'heure : une traduction insatisfaisante qu'il faut refaire et que nous donnons à réécrire. Dans ce cas-là, le traducteur ne tire aucun bénéfice du travail qui est ensuite fait sur sa traduction, parce que souvent les choses se passent mal, et de surcroît il est très rare que nous ayons le temps de discuter, de travailler avec lui, pour tirer le bénéfice de la critique qui est faite de sa traduction. Il ne s'agit évidemment pas d'être idéaliste. Nous ne pouvons pas, malheureusement, consacrer tout le temps qu'il faudrait pour que le travail d'édition soit profitable aux traducteurs. Je crois toutefois qu'il faudrait que le travail d'édition soit fait davantage en collaboration avec les traducteurs, quels qu'ils soient, débutants ou confirmés.

Une autre chose nous paraît importante. S'il existe des formations universitaires avec un cadre scientifique de plus en plus resserré, c'est pour nous un élément de sélection supplémentaire qui nous aidera à rechercher de nouveaux traducteurs. Mais je fais partie de ceux qui pensent que l'écriture d'une traduction tient sa réussite en grande partie de la connaissance que l'on a du français et que l'éveil à l'écriture du français, à une pratique libre, ingénieuse et inventive de la langue française, est quelque chose que l'on oublie au moment où l'on se préoccupe d'une formation universitaire en matière de traduction. Il faut donc travailler en amont. Je me souviens que, lorsque j'étais encore enseignant (j'enseignais la philosophie), avec un professeur d'allemand du lycée, nous avons fait ensemble des ateliers de traduction de textes philosophiques. Cela avait d'ailleurs été très difficile à constituer parce qu'on n'acceptait pas à l'époque ce genre de collaboration transversale à l'intérieur d'un établissement scolaire.

Je pense que l'éveil à la traduction dès le second cycle des lycées, avec un travail qui consisterait en des ateliers de traduction, pourrait déjà éveiller des vocations ; les ateliers d'écriture, eux aussi, sont toujours utiles. Il reste que le talent, évidemment, est une chose qui ne se repère pas uniquement à travers des diplômes et, malheureusement, pas non plus à travers des ateliers. Je dirai aussi que les traducteurs que nous rencontrons proviennent de filières qui sont extraordinairement diverses. Il y a la filière universitaire, mais il y a beaucoup de gens qui ne proviennent pas de la filière universitaire ; certains ont vécu

longtemps dans des pays étrangers, y faisant trente-six choses différentes. Il faut savoir que, parmi les écrivains aussi, il y a des gens qui sont arrivés à l'écriture après avoir été par exemple agents d'assurances, et par conséquent il n'y a pas de raison de les repousser et de considérer que seule la filière universitaire va être le critère valable. Il faut alors les aider à découvrir un certain type de travail parce qu'il y a chez bien des traducteurs une méconnaissance de l'édition et de ses contraintes matérielles. J'ai souvent envie de demander aux traducteurs de faire un stage dans une maison d'édition pour découvrir comment on prépare un texte, comment on corrige des épreuves, comment on édite un livre dans son ensemble. Je suis prêt à accueillir dans mon service des stagiaires si cela peut les intéresser.

Par ailleurs, certains traducteurs, qui ont pourtant des compétences linguistiques absolument indéniables, méconnaissent la civilisation étrangère sur laquelle ils travaillent, ce qui donne parfois lieu à des contresens extraordinaires qui ne tiennent pas pour autant à la méconnaissance de la langue. Si la France accueille les traducteurs étrangers, il y a beaucoup de pays étrangers qui, hélas, n'accueillent pas les traducteurs français, alors que de tels séjours leur permettraient d'approfondir la connaissance de la civilisation. Je pense qu'il faut arriver à aider les traducteurs qui se forment à mieux connaître les pays sur lesquels ils travaillent. J'ai été extrêmement surpris il y a fort peu de temps d'apprendre d'une traductrice qui traduit depuis vingt ans de la littérature importante qu'elle allait à Londres pour la première fois la semaine dernière ! Cela est compréhensible dans des pays qui ont été fermés au voyage pendant des années, mais Londres ! Je crois que traduire, c'est aussi voyager, c'est se passionner pour un autre pays que le sien, et donc il faut poser l'exigence de la connaissance de la civilisation dans laquelle on va travailler.

Je dirai enfin qu'il me semble que les problèmes que nous rencontrons sont extraordinairement différents selon que nous nous préoccupons de chercher des traducteurs dans ce qu'on pourrait appeler les langues dominantes ou que nous travaillons avec les langues rares. Quand nous cherchons un traducteur de lituanien, un traducteur de géorgien, par exemple, ce qui a été mon cas il y a peu de temps, il est évident qu'il est hors de question de chercher des personnes qui ont des cursus universitaires en France. Il n'y en a pas. Par conséquent, nous bricolons, nous aussi, et nous cherchons, et nous essayons de trouver des solutions. Malheureusement la situation est telle pour certaines langues que les solutions n'existent guère.

Pour terminer, je dirai que je crois qu'il y a une donnée dont les éditeurs se préoccupent quand ils signent un contrat avec un traducteur, c'est sa compétence et son expérience. Tenir compte

de la formation du traducteur, qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire en principe modifier le tarif de traduction parce qu'il n'est pas possible d'imaginer que nous allons rétribuer de la même façon quelqu'un qui a une formation complètement confirmée depuis des années, dans un domaine dont il est devenu sinon spécialiste, du moins en grande partie maître, et quelqu'un qui débute. Malheureusement, les variations de tarifs que nous pouvons consentir sont minimales. Je pense que nous arrivons actuellement à un point de rupture dans ce domaine et que la situation est devenue ridicule, de telle sorte que nous ne pouvons plus satisfaire les traducteurs parce que nous sommes, nous éditeurs, prisonniers de marges qui sont de vrais carcans. Il y a des solutions à imaginer. Elles sont à trouver. Le problème, c'est que la différence entre un tarif à quatre-vingt-dix francs la page et un tarif à cent dix francs la page pour un texte littéraire de grande difficulté confié à un traducteur confirmé par rapport à un texte facile confié à un traducteur débutant, cela n'a aucun sens.

*Jean-Louis Courriol déplore le schisme entre la traduction et l'université. Il conteste l'idée selon laquelle le meilleur diplôme serait celui de l'entrée dans l'édition à preuve, le grand nombre de traducteurs qui publient sans être compétents ; le diplôme est selon lui une condition sinon suffisante, du moins nécessaire. Christine Pagnouille signale l'existence à Liège d'une maîtrise en traduction avec une option traduction littéraire. Jacqueline Carnaud demande pourquoi le DESS n'est ouvert qu'à un nombre limité d'étudiants.*

MICHEL GRESSET

Je vais répondre à Jean-Louis Courriol qui a douté que l'édition puisse conférer un absolu. Il n'y a pas d'absolu dans ce domaine. Ce que je voulais dire, c'est qu'il faut que chacun fasse un pas vers l'autre, que l'université fasse un pas vers l'édition en disant que la sanction du DESS ne peut pas être simplement universitaire dans la mesure où il s'agit d'un diplôme à finalité professionnelle. Ce qui répond à la question de Jacqueline Carnaud. Elle, qui est tutrice, doit savoir que si ce diplôme est à entrée libre, il est complètement dénaturé, étant donné qu'il va "lâcher" sur le marché — et Dieu sait si la traduction littéraire est à la mode, mais il faut se méfier des modes, cela en est une bonne illustration — un flot de traducteurs plus ou moins bien préparés, lequel flot ne sera contrôlé par personne sauf par les universitaires traditionnels qui, comme d'habitude, se déchargeront entièrement de savoir ce que vont devenir ces traducteurs dans le privé. En l'occurrence, le DESS a justement pour fonction d'être un lieu de passage entre le public et le privé, et je crois que l'éditeur qui est ici présent a très bien compris ce que nous avons

en tête. Cela dit, je crois que sa proposition est à retenir. Il faudrait peut-être examiner la possibilité d'une modalisation, d'une variation dans la rémunération initiale, dans la mesure où, effectivement, c'est vrai : trop d'égalité crée peut-être des inégalités.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais revenir à ce schisme entre l'université et le CETL. Je vais maintenant vous dire très concrètement en quoi consistaient les obstacles insurmontables. Les professeurs que l'on voulait m'imposer, à l'université libre de Bruxelles, étaient de doctes savants en linguistique, en histoire de la littérature, mais pas des traducteurs littéraires. Premier point.

Deuxième point. Comme je ne voulais collaborer qu'avec des traducteurs littéraires professionnels, on me répondait : "Oui, mais à condition qu'ils soient docteurs !" Or, je regrette, il y a d'excellents traducteurs littéraires qui ne sont pas docteurs ès lettres.

Troisième point. Quand je voulais assurer cette prise directe sur le professionnalisme en mettant dans le jury des éditeurs, des lecteurs, des directeurs de collection, c'était hors de question. Le jury devait être composé uniquement de professeurs d'université.

À Liège, si la situation est différente, c'est que les trois enseignantes sont également traductrices. Mais c'est un hasard, tout simplement ! Le hasard fait bien les choses à Liège. Mais que deviendra la maîtrise quand elles ne seront plus là ?

À l'université libre de Bruxelles, les cours de français sous forme d'ateliers d'écriture tels que nous les concevons au CETL, c'était exclu. Ce devait être des cours de français traditionnels. Voilà les conditions que l'on m'imposait : une tour d'ivoire dont je n'ai pas voulu.

MARYLÈNE WEBER

La formation du CETL est-elle payante ?

FRANÇOISE WUILMART

Oui, nous n'avons aucun subside, nous vivons des droits d'inscription qui s'élèvent à environ quatre mille francs français par année. Ce sont des cours qui nous reviennent très cher puisque tous les "maîtres" se trouvent à Paris.

MICHEL KOCH

Je fais partie de cette promotion zéro du DESS de traduction littéraire. Je voudrais savoir dans quelle mesure les éditeurs vont tenir compte de ce diplôme.

JEAN-LUC PINARD-LEGRY

Je dois dire que je ne suis pas mandaté par le syndicat de l'édition ! Je ne représente ici que moi-même.

Les éditeurs sont évidemment très attentifs à la création de ce diplôme car cela nous aide considérablement pour recruter des traducteurs. Lorsqu'un traducteur peut nous garantir qu'il a un diplôme, c'est un élément de confiance supplémentaire. Cela ne peut toutefois pas être considéré comme un critère qui garantisse de façon intangible un travail. Par ailleurs, je l'ai déjà dit, nous sommes aussi en contact avec des traducteurs qui ne proviennent pas de ces filières et qui sont de bons traducteurs.

Je voudrais faire une dernière remarque. Il faut que les traducteurs arrivent à trouver un équilibre entre la polyvalence et la spécialisation, car nous avons terriblement besoin, dans certains cas, de spécialistes. Je peux vous dire que nous nous creusons parfois la tête pour trouver des traducteurs pour certains types de livres plus spécialisés, plus universitaires, et pour lesquels il est parfois difficile de trouver des traducteurs qui ne nous remettent pas un texte de diplôme de maîtrise. Donc quelque chose qui soit vraiment écrit. Par ailleurs, quand les traducteurs qui viennent vous voir et à qui on demande : "Qu'est-ce que vous aimez traduire ?" répondent : "Moi, je suis prêt à traduire n'importe quoi !" on a envie de leur dire : "Si vous voulez vraiment me faire plaisir le moins possible, continuez à me dire cela." Je pense qu'on ne peut pas être Pic de la Mirandole et tout faire. Il est donc souhaitable que les traducteurs aient des domaines de prédilection et qu'ils le fassent savoir.

FRANÇOISE CARTANO

J'aimerais répondre à l'intervenant qui parle de schisme entre traduction professionnelle et traduction universitaire. L'existence d'un DESS à l'université, mêlant formation théorique et formation pratique, avec intervention d'universitaires et de professionnels, devrait vous rassurer quant à ce que nous pensons de la question.

Pour ce qui est de l'analyse littéraire côté écriture, que j'aurais opposée à une analyse littéraire côté lecture, visant à un discours sur le texte tel que le commentaire par exemple — exercice auquel nous a entraînés l'université, qui le niera ? — je ne choisis pas l'une en reniant l'autre. J'essaie simplement d'établir que la traduction est un acte d'écriture, d'écriture créative sous contrainte, la contrainte étant l'existence d'une V.O. Je dis qu'il est indispensable de percevoir la stratégie d'écriture mise en oeuvre par l'écrivain de la V.O., pour lui rendre justice dans la V.F. Et que cette démarche, si elle peut s'appuyer avec profit sur ce que l'on a appris à l'université, est spécifique. Qu'au demeurant, elle peut rester implicite, puisqu'elle est nécessairement contenue — serait-ce par son absence - dans le texte traduit. C'est tout.



*Une jeune traductrice à la recherche d'éditeurs se plaint de ce qu'on ne lui laisse même pas faire un essai.*

JEAN-LUC PINARD-LEGRY

Je peux vous dire que sur la masse des candidatures que nous recevons, qui est très importante, puisque à certaines périodes nous recevons parfois quinze à vingt curriculum vitae par semaine, j'essaie, dans la mesure de mon temps, de faire un tri et de répondre en proposant aux candidats de faire des essais de traduction. Je tente de systématiser les choses actuellement, mais c'est difficile car cela prend énormément de temps, et malheureusement, nous les éditeurs, nous ne sommes pas chargés de la sélection des traducteurs — sinon nous nous transformerions en une espèce de gare de triage, ce à quoi nous ne sommes pas du tout destinés. Mais nous le faisons quand même parce que c'est tout notre intérêt.

Je propose régulièrement des essais de traduction qui ne sont pas rémunérés, à l'issue desquels j'ai des entretiens avec les traducteurs.

JACQUES THIÉRIOT

On a beaucoup parlé de la formation du traducteur littéraire. Ne faudrait-il pas aussi parler de recyclage ?

MICHEL GRESSET

Le DESS est en partie conçu pour répondre à cette question, pour autant que dans le recrutement il était prévu en gros trois tiers, au moins dans ma conception : un tiers d'étudiants initiaux, un tiers d'enseignants qui voulaient soit exercer une autre activité, soit se convertir à la traduction littéraire, et un tiers de recyclage, précisément. Il y a eu davantage d'étudiants initiaux que prévu pour la première génération.

Le problème du recyclage, c'est évidemment : qui le finance ? Et nous nous heurtons tout de suite au problème économique ; ce n'est pas seulement un problème d'aménagement des horaires, puisqu'il s'agit souvent de salariés qui ne peuvent fonctionner que le soir, c'est surtout de savoir comment distraire de leur temps rémunéré ce temps qui ne l'est pas, dans lequel ils acquièrent un complément de formation. Mais je crois que c'est en cours de règlement. La taxe d'apprentissage, non, mais le contrat de formation peut permettre ce recyclage. Il y a des possibilités que nous explorons.

MICHELLE GIUDICELLI

Je voudrais faire une suggestion : que des débutants traduisent leur premier livre en compagnie d'un traducteur chevronné. J'ai

personnellement fait l'expérience avec une jeune collègue, qui maintenant se sent prête à se lancer toute seule.

MICHEL GRESSET  
C'est le tutorat.

MICHELLE GIUDICELLI  
Il se pose tout de même des problèmes. Il faut trouver des gens qui s'entendent bien, qui ont le même rythme de travail, la même façon de sentir. C'est peut-être un peu utopique.

MICHEL GRESSET  
Il faut intégrer l'utopie à nos projets quotidiens.

CLAIRE MALROUX  
Il existe une formule de recyclage très économique : je pense qu'il est tout à fait possible pour des traducteurs de s'associer, de se retrouver et de travailler ensemble. Personnellement, je serais tout à fait prête à travailler avec des traducteurs beaucoup plus jeunes que moi, qui me permettraient de mieux maîtriser le français moderne. Je crois que c'est à la portée de tous et j'invite tous les traducteurs à se grouper par affinités.

MICHEL GRESSET  
C'est un peu ce que nous faisons à Charles V depuis l'an dernier, de façon non institutionnelle, sur la base du volontariat. Nous nous réunissons en atelier tous les mois, entre anglicistes, sans considération de rang, enseignants, étudiants, simplement sur des textes et aussi sur des problèmes comme celui du parler populaire. L'atelier est, par définition (il semble que la cause soit entendue) et aussi par pratique, par expérience, le lieu idéal pour faire se rencontrer les enseignants et les traducteurs en général.

FRANÇOISE WUILMART  
Je voudrais dire une dernière chose aux jeunes traducteurs, et pour moi elle est essentielle : ne vous lancez pas dans la traduction d'un livre ou d'un auteur que vous n'aimez pas. Tombez amoureux d'un auteur et d'un livre, parce que l'empathie est vraiment un point essentiel pour bien traduire : un acteur n'est jamais si bon que dans un rôle qu'il sent bien.

## PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION LITTÉRAIRE

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Cette année, au prix Nelly Sachs, décerné depuis 1988 lors des Assises de la traduction littéraire à Arles, s'ajoute la remise d'autres prix. Il semble qu'Arles soit le lieu choisi par d'autres institutions que les nôtres pour la remise de grands prix de traduction, et nous nous en réjouissons. Tout à l'heure, Marie-France Briselance récapitulera les prix de la Société des gens de lettres et procédera à la proclamation du prix Halpérine-Kaminsky, par lequel nous finirons car c'est un prix de consécration qui récompense toute une oeuvre.

Commençons par le prix Nelly Sachs, créé il y a deux ans pour récompenser une traduction de poésie, à partir de n'importe quelle langue. Le prix a été décerné en 1988 à Maurice Regnaut pour sa traduction de *Mausolée* de Hans Magnus Enzensberger (Alinéa) ; l'année dernière, à Jean-Baptiste Para pour sa traduction de *l'Océan et l'Enfant* de Giuseppe Conte (Arcane 17).

Le jury, placé sous la présidence de Maurice Nadeau, premier éditeur français de Nelly Sachs, est composé exclusivement de traducteurs de poésie, en dehors de toute emprise ou mainmise éditoriale, ce qui est la preuve que les traducteurs se prennent en main et assument leur destin. La plupart des langues européennes ou même plus lointaines sont représentées par les membres du jury : Claire Malroux, Anne Wade Minkowski, Céline Zins, Roger Munier, Lionel Richard (premier traducteur français de Nelly Sachs), Claude Esteban, Philippe Mikriammos et moi-même.

Après que nous ayons examiné une vingtaine d'ouvrages traduits de toutes langues, le prix Nelly Sachs 1990 a été décerné à la majorité à Jean-Yves Masson pour sa traduction des poèmes de Hugo von Hofmannsthal, *Avant le jour*, publiée aux éditions de la Différence dans la collection "Orphée", que dirige Claude Michel Cluny.

Nous avons eu plaisir à décerner pour la première fois le prix à un ouvrage de cette belle collection, où se déploie depuis deux ans un immense effort en faveur de la poésie traduite, notamment allemande ; et nous avons surtout été heureux de

couronner, avec Jean-Yves Masson, un traducteur qui en l'espace de quelques années s'est révélé comme un des grands espoirs — déjà réalisé — de la traduction de poésie. Nous avions déjà, l'an dernier, été très sensibles à sa traduction du *Cahier gothique* de Mario Luzi (Verdier). Il est assez remarquable que Jean-Yves Masson soit un traducteur de plusieurs langues. De l'italien il a également traduit Leonardo Sinisgalli. De l'anglais vont bientôt paraître ses traductions de deux suites complètes de William Butler Yeats, *les Cygnes sauvages à Coole* et *Michael Roberts et la danseuse* (Verdier). Il traduit surtout de l'allemand : il a publié déjà des poèmes de Rilke, *Chant éloigné* (Verdier) et prépare une anthologie de Môrike pour la même collection "Orphée". Il s'est beaucoup voué à la traduction de Hofmannsthal, non seulement avec le recueil que nous couronnons, mais aussi avec *le Livre des amis*, merveilleux mélange de notations et de citations (dans la Bibliothèque européenne que publie Maren Sell). Il a également préfacé — les traducteurs étant parfois les meilleurs introducteurs d'une oeuvre, au sens où pouvait l'être un Charles Du Bos — l'*Essai sur Victor Hugo* de Hofmannsthal (aux éditions de la Différence).

Il est important pour nous — ce fut le cas chaque fois — que le traducteur soit quelqu'un qui embrasse l'oeuvre d'un poète dans toutes ses dimensions, et qui soit aussi capable de la présenter et de la mettre en relief dans son temps.

Hofmannsthal est assez connu en France maintenant pour des livres comme la *Lettre à lord Chandos*, oeuvre quasi légendaire qui a beaucoup compté dans la problématique de la littérature moderne. Mais curieusement, alors que la *Lettre à lord Chandos* est un adieu à la poésie, la poésie de Hofmannsthal était totalement négligée. Il n'existait que des traductions partielles ou anciennes, dont l'esthétique ne pouvait guère répondre à l'attente des lecteurs d'aujourd'hui. C'est donc un grand vide, une grande lacune éditoriale, que vient combler ce livre, qui est quasiment une intégrale. Je crois résumer le sentiment de tout le jury en disant que cette traduction répond aux deux grands critères pour une traduction de poésie aujourd'hui : l'exigence de la fidélité et l'exigence d'un poème français. Fidélité car, si l'on a pu dire qu'en traduction il n'y avait pas de progrès, nous sommes peut-être plus rigoureux qu'il y a cinquante ou soixante ans, même s'il existe de grands exemples contraires. Quant à la nécessité de lire à l'arrivée un poème français, comme disait à peu près Pierre Jean Jouve dans son grand essai *En miroir* : "Que le chant demeure — il faut à travers tout maintenir le chant !"

Les premières traductions de poèmes de Hofmannsthal, qui ont paru au lendemain de la dernière guerre, étaient de "belles infidèles" extrêmement francisées et éloignées de l'original. Cette tension qui est tellement difficile entre fidélité et chant,

fidélité à l'original et chant autonome en français, il nous a paru que Jean-Yves Masson avait su tout au long la maintenir.

Je voudrais ajouter, pour rapprocher l'université de la poésie — ce qui n'est pas toujours le cas —, qu'il est de formation universitaire, ancien élève de l'École normale supérieure, cette vieille rue d'Ulm qu'aimait tant Romain Rolland, et qu'il codirige avec des amis la revue *Polyphonies*. Parallèlement à ce travail incessant de traducteur qui depuis deux ou trois ans s'est révélé à nous, il prépare une thèse de littérature comparée. De même qu'il traduit de plusieurs langues, sa thèse porte sur trois auteurs — Yeats, Valéry et Hofmannsthal — qui ont des liens secrets dans une certaine quête d'ordre spirituel au sein même d'une création poétique. L'exploration de plusieurs recherches spirituelles cousines est tout le sens de son travail minutieux sur les images et les thèmes. Cette thèse en cours lui prendra, comme toute thèse, un certain nombre d'années. Il est très intéressant et révélateur que ses traductions de Yeats et de Hofmannsthal viennent ponctuer, jalonner le travail presque introspectif de cette thèse. La traduction, nous le disons souvent, est une lecture ; et la preuve qu'elle est une lecture, c'est qu'elle aide celui qui veut comprendre des auteurs à les approcher au plus près, dans leur lettre.

Plusieurs fois ce matin, j'ai entendu dans la discussion revenir une autre formule, qui sera bientôt une évidence, mais une évidence juste et qu'il faut répéter : traduire, c'est écrire. Nous avons le plaisir de constater pour la troisième fois la récurrence d'un même phénomène, c'est qu'aussi bien Maurice Regnaud, Jean-Baptiste Para que Jean-Yves Masson, tous les premiers lauréats de ce prix Nelly Sachs, outre leur activité de traducteur, sont aussi des auteurs. Jean-Yves Masson écrit des poèmes, qui ont paru dans des revues comme la *NRF*, *Corps écrit* ou *Polyphonies*. Cette double postulation nous a beaucoup touchés. N'est-il pas émouvant que des traducteurs soient des poètes avec une voix autonome bien différente des auteurs qu'ils traduisent ?

Ces poètes, qui ont une oeuvre en chantier, une oeuvre qui les attend, trouvent le temps et l'énergie de traduire, par amour beaucoup plus que par goût du livre, on s'en doute, des auteurs qu'ils admirent. J'espère que cette riche dualité se retrouvera lors des prochains prix Nelly Sachs.

Maurice Nadeau n'a pu être parmi nous, Arles est un peu loin. Les membres du jury qui sont absents nous ont tous envoyé un message. Je voudrais extraire de celui d'Anne Wade Minkowski ces lignes qui s'adressent au lauréat :

"Après des félicitations traditionnelles, cher Jean-Yves Masson, voilà ce que j'aurais dit si j'avais été présente : je prends conscience de plus en plus, maintenant que j'ai recommencé à voyager souvent dans des pays lointains, de l'importance de la traduction en dehors de nos frontières. Si un Egyptien, un Indien

francophones découvrent Rilke, Hofmannsthal, Mario Luzi à travers vos traductions, vous aurez atteint un objectif beaucoup plus large que celui de faire connaître ces auteurs à vos seuls compatriotes... Aujourd'hui il est entrepris un effort très sérieux pour la diffusion du livre français — et par le livre français on n'entend pas uniquement la littérature écrite par des Français, mais tout livre publié en français. En Egypte où j'étais récemment, j'ai pu constater combien le français, en apparence perdant, demeure langue de culture et combien on y est encore attaché... A nous, traducteurs, de contribuer, selon nos moyens, à préserver ces fragiles îlots et à les développer si c'est possible."

Pour les fidèles d'Arles, je ne vais pas, pour la troisième fois, rendre un hommage à celle qui est la donatrice et la mécène de ce prix parce que sa personne et son visage vous sont à présent familiers. Je ne vous redirai pas qui est Julia Tardy-Marcus ni quel est son rôle. Sachez simplement qu'elle persévère, qu'elle continue à doter ce prix année après année et qu'elle a l'intention d'assurer sa pérennité.

*Julia Tardy-Marcus remet le prix à Jean-Yves Masson.*

JEAN-YVES MASSON

Je n'ai pas préparé de remerciements. Je voudrais simplement remercier le jury de me donner ce prix. D'abord parce qu'il y a une belle coïncidence : il y a cent ans, à peu près jour pour jour ou à une ou deux semaines près, que Hofmannsthal a publié son premier poème. Je trouve que c'est une belle coïncidence qu'il y ait des gens, un siècle après, pour lire ses poèmes en français. Ensuite pour moi, parce qu'il est agréable de voir mon travail récompensé. Cela fait cinq ans ou à peu près que je travaille sur Hofmannsthal, et ce n'est pas fini. Cela m'encourage à continuer à traduire d'autres livres. Je voudrais vous remercier aussi pour l'éditeur que j'ai rencontré grâce à cette traduction. A l'époque où je cherchais un éditeur, Lorand Gaspar m'avait indiqué que Claude Michel Cluny préparait une collection exclusivement consacrée à la poésie ; Claude Michel Cluny est devenu non seulement mon éditeur mais un ami, un relecteur très attentif et des conseils de qui j'ai beaucoup bénéficié. Je pense que le jury, en distinguant cette traduction, a voulu aussi faire un signe d'amitié et d'hommage à la collection "Orphée". Je peux dire de façon neutre que c'est une des plus belles entreprises d'édition de poésie qui ait jamais été tentée en français et qui permet de lire, à un prix extrêmement accessible, des ouvrages de belle présentation, des poèmes dont beaucoup de gens n'avaient jamais entendu parler dans notre pays.

Je voudrais aussi remercier le jury pour Hofmannsthal, parce que c'est un auteur important, il faut le dire. C'est un grand poète

et lui qui aimait tant la France et pour qui la culture française constituait vraiment la référence européenne beaucoup plus encore que sa propre culture, lui qui parlait si bien le français, mieux que beaucoup de gens de langue française, lui qui avait pour référence constante l'oeuvre des classiques français, entre autres celles de Molière, la France ne lui a peut-être pas encore rendu, pour l'instant, l'amour qu'il avait pour elle.

Je voudrais dire que c'est une traduction qui a été difficile à publier. Il y a eu des problèmes de droits très délicats. Il a fallu faire des recherches, résoudre beaucoup de problèmes. Une traduction que j'ai faite d'une pièce de théâtre de Hofmannsthal, qui est son chef-d'oeuvre dans le domaine de la comédie, intitulée *l'Homme difficile* chercher encore son éditeur. Je voudrais que cette pièce soit connue en français.

Pour parler de ce que je vais faire sur Hofmannsthal, j'ai également dirigé un numéro, qui va paraître, de la revue *Sud*, publiée à Marseille. Dans une collection que je commence chez Verdier je publierai une traduction de *la Femme sans ombre*.

Je voudrais dire pourquoi j'ai traduit Hofmannsthal. On peut faire deux ou trois confidences dans une occasion pareille. D'abord parce que j'étais comparatiste, et que je ne l'aurais pas fait si je n'avais pas voulu essayer de voir quelle était la relation entre quelqu'un qui est défini dans les manuels littéraires comme un représentant du symbolisme en langue allemande et l'école symboliste en général. Quand je l'ai lu pour la première fois, j'ai découvert quelqu'un d'extrêmement différent de ce que j'attendais, et j'ai découvert qu'il avait une originalité complète. Que son oeuvre ne faisait pas double emploi avec celle de Rilke qui a tendance à l'éclipser, auprès du public français en tout cas, parce que les Allemands, eux, ne s'y trompent pas.

C'est un poète complètement original. Bien sûr on pourrait hésiter sur la définition à donner d'un grand poète. Si un grand poète est quelqu'un qui a mis au monde une beauté qui n'appartient qu'à lui, alors je pense que Hofmannsthal, même s'il a écrit peu de poèmes, même s'il s'est arrêté d'en écrire très vite, a eu le temps, avec à peu près une centaine de poèmes, d'inventer quelque chose de complètement nouveau et qui, à mon avis, allait très franchement dans le sens de l'expressionnisme. Je sais que c'est une idée contestée, mais je la défendrai.

J'ai aussi traduit Hofmannsthal, et pas seulement sa poésie, parce qu'il incarne à peu près toutes les valeurs auxquelles je crois, c'est-à-dire l'Europe, tout en appartenant profondément à une langue — et Dieu sait qu'il connaissait la langue allemande jusque dans ses recoins, jusque dans ses replis les plus secrets, et que l'on apprend beaucoup sur l'allemand en traduisant Hofmannsthal. En effet, il faut parfois rechercher certains mots et, à travers la consultation de dictionnaires, on s'aperçoit qu'il

connaissait magnifiquement l'histoire de sa langue, qu'il habitait la langue allemande comme sa maison, mais une maison qui, à la différence d'autres maisons d'écrivains de la même époque et de la même langue, était une maison ouverte vers l'extérieur, vers les autres cultures, aussi bien vers la culture slave que vers la culture italienne ou anglaise, espagnole ou française. Et c'est un peu cette idée que l'on peut parvenir à une synthèse européenne sans pour autant quitter sa propre culture, sans pour autant cesser d'être ce que l'on est, écrivain français ou poète de langue allemande ou bien anglais ou italien, c'est l'idée que l'on pouvait essayer de tenter une correspondance entre les cultures sans rien perdre de soi-même mais au contraire en gagnant tout, en récupérant tout au nom de sa propre culture, c'est cela qui m'a tenté chez Hofmannsthal.

Il faut dire — et c'est très grave — que son oeuvre n'a pas été entendue en son temps. Il y avait dans l'oeuvre de Hofmannsthal, par avance, tous les antidotes spirituels du nazisme. Et si l'on avait écouté ce qu'il disait de la nation allemande et de l'Autriche, peut-être y a-t-il des choses qui ne se seraient pas produites.

Il y a peut-être une autre raison pour laquelle j'ai traduit Hofmannsthal, sur laquelle je ne m'étendrai pas trop. Il a commencé d'écrire des poèmes il y a cent ans. Il a arrêté au bout de dix ans, à l'âge que j'ai aujourd'hui. Ce que je voulais faire quand j'ai commencé à le traduire : j'avais peur moi-même d'arrêter d'écrire des poèmes, j'avais peur de ne plus pouvoir en écrire. J'ai voulu essayer de comprendre pourquoi il avait écrit, pourquoi il avait dû arrêter. Yves Bonnefoy a dit qu'on sortait toujours blessé d'une traduction. Je crois que c'est vrai. Mais on en sort aussi parfois guéri. Moi, je ne cesserai pas d'écrire des poèmes. C'est à Hofmannsthal que je le dois.

#### MARIE-FRANCE BRISELANCE

Je suis venue au nom de la Société des gens de lettres de France pour remettre son grand prix de traduction Halpérine-Kaminsky, qui couronne l'ensemble d'une oeuvre. Cette année, pour la première fois, la Société des gens de lettres a choisi de remettre ce prix en Arles lors des Septièmes Assises de la traduction littéraire. J'espère que c'est une tradition qui s'instaure et que nous pourrons, chaque année, revenir en Arles, en novembre.

A cette occasion, il est bon de rappeler que les traducteurs ont leur place à la Société des gens de lettres au côté des écrivains, au même titre que les écrivains, et avec les mêmes droits. D'ailleurs, Françoise Cartano, au comité directeur de la Société des gens de lettres, vous représente avec l'énergie que vous lui connaissez.



J'aimerais à ce sujet citer Pascal Quignard dont je viens de lire les *Petits traités* : "On ne peut imaginer un traducteur sans texte préalable. De même qu'on ne saurait définir l'écrivain comme celui qui traduirait l'absence d'un texte préalable. Ecrire, c'est traduire sous forme de livre tout ce qui a été écrit, du moins tout ce qu'on a lu." Je me permettrai d'ajouter : le traducteur n'est pas seulement celui qui traduit l'oeuvre préalable ; il est aussi celui qui nous fait entendre et comprendre tous les livres, toutes les voix présentes ou passées qui nous viennent de l'étranger. Le traducteur est ainsi à la source de toute écriture. Il est celui qui ne cesse d'enrichir et de régénérer l'inspiration des écrivains, qu'il faudra ensuite peut-être traduire.

Avant de remettre le grand prix Halpérine-Kaminsky, je vous rappellerai les prix de traduction que parraine la Société des gens de lettres. Mais je voudrais aussi vous transmettre de la part du jury du prix Halpérine-Kaminsky les regrets de n'avoir pas eu le temps de couronner Laure Bataillon pour son oeuvre magnifique de traductrice. Je sais que les Septièmes Assises de la traduction viennent de l'honorer à l'occasion de l'inauguration de la bibliothèque qui porte son nom au Collège international des traducteurs littéraires d'Arles. Permettez-moi, à mon tour, au nom de la Société des gens de lettres, de rendre hommage à Laure Bataillon.

La Société des gens de lettres parraine quatre grands prix de traduction.

Le premier est le prix Maurice-Edgar Coindreau, qui a été décerné à Claire Malroux pour *Poèmes* d'Emily Dickinson, chez Belin.

MICHEL GRESSET

J'en dirai simplement un mot. Il s'agit d'un rappel. Le prix Maurice-Edgar Coindreau, qui est sous-titré prix du meilleur livre américain en traduction — je suis votre regard quant au subtil équilibre que cela tente d'instituer — a été décerné à Claire Malroux dès juin. Ce prix est parrainé par la Société des gens de lettres qui est représentée dans le jury par François Billetdoux. Et nous regrettons le décès de Jacques Legris, autre représentant de la SGDL au sein du jury.

Par ailleurs, l'association fondatrice est la Société des amis de Maurice-Edgar Coindreau, dont sept membres participent au jury du prix, doté pour moitié par cette association et pour moitié par la Société des gens de lettres.

Je rappelle que Claire Malroux est la neuvième lauréate de ce prix, que d'autres lauréats sont dans la salle : Jean-Pierre Richard en particulier, Brice Matthieussent, et que nous avons

été heureux cette année de récompenser quelqu'un qui annonçait déjà le thème des prochaines Assises, puisque l'oeuvre couronnée était une traduction de poésie. On sait la difficulté extrême inhérente à la forme extraordinairement lapidaire des poèmes d'Emily Dickinson. En la matière Claire Malroux a fait merveille ; elle a écrit autant de petits chefs-d'oeuvre — véritables tours de force — qu'il y avait d'originaux.

Il m'est particulièrement agréable de rappeler à quel point ce prix venait rendre justice à quelqu'un dont nous connaissons tous le dévouement à la cause des traducteurs en ce qu'elle participe activement aux travaux d'ATLAS, mais aussi en tant qu'elle est elle-même traductrice et poète.

CLAIRE MALROUX

J'ai déjà eu l'occasion de dire toute la joie que j'ai eue de recevoir ce prix au mois de juin, parce que c'est une traduction de poésie alors que je ne suis pas "spécialiste" de traductions de poésie, et parce que c'était Emily Dickinson.

J'espère pour ma faible part contribuer à faire mieux connaître en France ce poète qui est resté tellement vivant aux Etats-Unis.

MARIE-FRANCE BRISELANCE

Trois autres prix de traduction ont déjà été décernés cette année :

Le prix Pierre-François Caillé à Gertrude Durusoy, pour *Une saison à Hakkari* de Ferit Edgü, traduit du turc et publié chez Gallimard. Ce prix est décerné en collaboration avec la SFT.

Le prix Baudelaire, décerné dans les salons du British Council, à Anne Damour pour *le Metteur en scène* de Thomas Keneally, aux éditions Coutaz.

Le prix Gérard de Nerval, décerné à l'ambassade d'Allemagne, à Jean Amsler pour *les Aventures de Simplicissimus* de Grimmelshausen, parues chez Fayard.

Enfin, cette année, le grand prix Halpérine-Kaminsky est décerné à Céline Zins pour l'ensemble de ses traductions.

Céline Zins a une oeuvre importante puisqu'elle a traduit une quarantaine d'ouvrages, aussi bien de l'anglais que de l'espagnol. Elle a traduit la plupart des grands romans de Carlos Fuentes, le célèbre écrivain mexicain, et des romans, essais et nouvelles de Faulkner, Hemingway, Oscar Lewis, Truman Capote, Philip Roth, Douglas Woolf, Paul Bowles, Alan Burns, et bien d'autres encore. Elle a traduit des pièces de théâtre de Calderón, Carlos Fuentes, J. M. Synge, Sean O'Casey, Sam Shepard, Robert Weingarten, et aussi des livrets d'opéra de Luciano Berio, Edoardo Sanguinetti, Edward Bond.

Auteur elle-même, Céline Zins a publié deux recueils de poèmes : *Par l'alphabet du noir* (Christian Bourgois, 1979) et

*Adama* (Gallimard, 1988), et des textes de création dans diverses revues. Elle est également l'auteur de deux essais sur la traduction, "le Traducteur ou la Fonction du double" (dans *l'Infini* et dans les Actes de nos premières Assises en 1983) et "Le signifiant est-il traduisible ?" (dans la revue *Psychanalystes*).

Céline Zins s'est intéressée naguère à la télévision, pour laquelle elle a été lectrice et critique d'oeuvres dramatiques. Elle a aussi été lectrice au Théâtre national de Chaillot pour des oeuvres en français, en anglais et en espagnol, cherchant donc à découvrir de jeunes auteurs, de nouveaux talents. Elle fut également lectrice chez Gallimard pour la littérature de langue anglaise.

C'est donc une très belle carrière que couronne cette année le grand prix Halpérine-Kaminsky.

CÉLINE ZINS

Je vous remercie. Je ne peux rien dire d'autre. J'aimerais juste dire que quelqu'un me manque beaucoup ce soir, et c'est Laure Bataillon.



## LES ATELIERS PAR LANGUES



## ATELIER DE PORTUGAIS

*Atelier animé par Michelle Giudicelli*

### RETRADUIRE CAMOENS

Cette année, il n'était pas proposé d'orientation ni de thème particulier comme ce fut le cas par le passé et l'accent était mis sur les retraductions. C'est pourquoi, à l'atelier de portugais, on s'est penché sur les diverses façons dont a été traduit celui que le Portugal considère comme son plus grand poète, Luis de Camoens, et ce dans l'oeuvre qui lui a valu le plus de renommée, son épopée *les Lusíades*.

Depuis 1735 l'ouvrage a connu en France trente-trois éditions dans le texte intégral dues à douze traducteurs différents, sans compter un grand nombre de traductions partielles portant le plus souvent sur les deux passages les plus célèbres, la mort d'Inès de Castro et l'épisode du géant Adamastor. Parmi les éditions du texte intégral, certaines sont la reproduction de traductions antérieures, dont une adaptation "grand public" neuf fois éditée entre 1825 et 1932 ; d'autres présentent une version "revue et corrigée" par le traducteur ou par quelque autre érudit : sept sont en prose, cinq en vers alexandrins, comme le sont également toutes les traductions partielles. C'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui a vu le plus grand nombre d'éditions et de traductions, dont toutes celles qui sont versifiées : le poète portugais, tout d'abord célébré par Voltaire, puis par Chateaubriand, a connu alors une vogue qu'attestent les nombreuses études qui lui sont consacrées à l'époque, les poèmes de toutes sortes qui lui sont dédiés, les imitations dont son épopée fait l'objet, et les romans et les drames historiques que sa vie aventureuse a inspirés.

Cet engouement explique le grand nombre d'éditions et de traductions, parfois contemporaines les unes des autres, comme cela se produit actuellement, par exemple, pour l'oeuvre de Fernando Pessoa. Mais la multiplicité des traductions témoigne également de la difficulté rencontrée par ceux qui ont voulu s'attaquer à ce monument du XVI<sup>e</sup> siècle portugais. On en a des échos par les critiques et polémiques qui ont suivi la parution de certaines traductions, et aussi par la confession de certains traducteurs eux-mêmes. C'est le cas de M. de Florian, traducteur de l'épisode d'Inès de Castro, qui, animé d'un souci de "scrupuleuse fidélité", s'est

attaché à traduire en vers "l'inimitable Camoens" et à "le rendre octave par octave, et presque vers par vers", ce qui lui a paru bien difficile. C'est aussi le cas de Perrodil, qui n'a pas hésité à avouer son incapacité : "Je m'arrête ici, dit-il — c'est-à-dire au bout de quatre strophes —, quoique j'aie traduit en vers tout le premier chant des *Lusiades* : je trouve mes vers si faibles, auprès de ceux de l'original, que je n'ose continuer de les transcrire." D'autres sont moins scrupuleux, ou moins modestes : F. Ragon, par exemple, n'hésite pas à retrancher ce qui lui paraît défectueux dans le texte portugais. D'autres enfin ne sont jamais satisfaits de leur texte, qu'ils ne cessent de modifier : ainsi Roger Bismut, le dernier traducteur en date du grand poème épique, est actuellement en train de remettre sur le métier son ouvrage pour la quatrième fois.

Bien entendu, dans le cadre limité de l'atelier, nous n'avons examiné qu'un court passage (les strophes 49 et 50 du chant V, consacrées à Adamastor), ainsi qu'un faible échantillonnage de traductions : deux en vers (celle de Ragon, de 1842 et celle de Boucharlat, de 1891) et quatre en prose (celle d'Ortaire, Fournier et Desales, de 1841, celle de Hippeau, 1845-1859, celle d'Azevedo de 1878, et celle de Roger Bismut, à laquelle nous avons pu ajouter les dernières modifications apportées par le traducteur et qu'il a bien voulu nous communiquer). Ces diverses façons d'aborder la traduction d'un genre particulier, l'épopée, qui s'inscrit dans une tradition classique et se situe à une époque bien précise, la Renaissance, et d'un poète qui est sans doute le meilleur représentant du maniérisme portugais, nous ont amenés à nous poser un certain nombre de questions, tant sur le plan de la mise en forme que sur celui du lexique. L'étude rapide du texte et des quelques traductions choisies en guise d'échantillons pour étayer notre discussion nous a permis provisoirement d'y répondre, puisque aussi bien la philosophie de la traduction varie avec les époques.

Nous étions peu nombreux du fait que l'atelier se tenait le dimanche après-midi alors que de nombreux congressistes étaient déjà partis, mais la discussion n'en a pas moins été animée. Nous avons d'abord fait un sort aux traductions en alexandrins du XIX<sup>e</sup> siècle, fort éloignées du texte qu'elles n'hésitaient pas à mutiler ni à enrichir d'images et d'accents plus proches de la sensibilité romantique que de l'expression classique camonienne. Puis nous nous sommes essentiellement intéressés aux remaniements successifs de la dernière traduction en date, qui vont dans le sens d'une toujours plus grande fidélité, non seulement à l'esprit, mais à la lettre du texte. La comparaison entre ces différentes versions et les solutions proposées par certains d'entre nous pour éventuellement venir à bout de telle ou telle difficulté nous ont amenés à nous poser l'éternelle question de la littéralité et de la constante difficulté à maintenir un équilibre entre les deux pôles.



## ATELIER DE LATIN

*Atelier animé par José Turpin*

Lucrèce, *De rerum natura*, chant V,  
vers 962 à 976, édition A. Ernout.

*Et Venus in siluis iungebat cotpora amantum ;  
conciliabat enim uel mutua quamque cupido,  
uel uiolenta uiri uis atque inpensa libido,  
uel pretium, glandes atque arbita uel pira lecta.  
Et manuum mira freti uirtute pedumque  
consectabantur siluestria saecla ferarum  
missilibus saxis et magno pondere clauae ;  
multaque uincebant, uitabant puca latebris ;  
saetigerisque pares subus siluestria membra  
nu <da> dabant terrae nocturno tempore capti,  
circum se foliis ac frondibus inuoluentes.  
Nec plangore diem magno solemque per agros  
quaerebant pauidi galantes noctis in umbris,  
sed taciti respectabant somnoque sepulti,  
dum rosea face sol inferret lumina caelo.*

L'entière "jeunesse" de ce texte imaginant les débuts de l'humanité est le premier caractère qui fut relevé. Certains, qui n'avaient pas lu de latin depuis longtemps, furent également surpris de la grande économie de cette langue. On convint de conserver dans la mesure du possible la structure du texte original, les figures, tel le chiasme et les allitérations.

Voici donc la traduction élaborée par l'assistance au cours d'une séance très enjouée. Dans les limites du temps imparti, à peine deux heures, il était difficile de trouver un rythme satisfaisant pour l'ensemble du passage. Certaines expressions, "poires choisies", "membres sauvages", donnèrent lieu à d'ardentes discussions, mais les équivalents proposés ne semblaient pas meilleurs ("exquises", plus harmonieux, fut jugé trop précieux, "sylvestres", ambigu). En revanche les hiatus, nombreux, n'ont pas semblé choquants, même s'ils ne réussissent pas à rendre l'écho de la grande voix rauque de Lucrèce.

Et Vénus dans les bois unissait les corps des amants,  
Nulle qui ne cédât au désir partagé  
ou à la vive violence et à l'élan de l'homme en rut  
ou au gain : faînes, baies ou poires choisies.  
Confiants en l'étonnante vigueur de leurs mains et de leurs pieds  
ils pourchassaient les animaux sauvages des forêts  
avec des frondes et de lourdes massues.  
Vainqueurs souvent, parfois ils couraient se cacher.  
Pareils aux sangliers porte-soies, ils donnaient à la terre  
leurs membres nus et sauvages, pris par la nuit,  
s'enveloppant de feuilles et de branchages.  
Ils n'erraient pas en quête du jour et du soleil,  
saisis de panique et hurlant dans la nuit,  
mais ensevelis dans le sommeil, ils attendaient en silence  
que le rouge flambeau du soleil porte au ciel la lumière.

## ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

*Atelier animé par Brice Matthieussent*

En contraste avec l'atelier animé par Michel Gresset à propos des problèmes de traduction posés par le "parler populaire", j'ai choisi d'étudier les deux premières pages du roman de Thomas McGuane intitulé *The Bushwhacked Piano* (*Embuscade pour un piano*), passage qui ne contient qu'une seule réplique de dialogue, enchâssée dans un texte extrêmement "écrit".

Pourquoi un début de roman ? Parce que l'écrivain y expose les thèmes qu'il développera ensuite, et parce que cette "attaque", au sens musical du terme, lui fournit l'occasion de poser sa "voix" littéraire, de définir la spécificité de son style. En l'occurrence, Thomas McGuane évoque sous une forme extrêmement concise l'épisode évoqué par le titre du roman, sur lequel il ne reviendra d'ailleurs jamais plus dans *The Bushwhacked Piano*. D'autre part, cette ouverture en forme de jeu de massacre est constituée par quatre brèves scènes, apparemment sans rapport les unes avec les autres, comme si l'on sautait brutalement du coq à l'âne dans une esquisse ramassée de la biographie du héros, Nicholas Payne : dans la première scène, il tire avec une carabine de petit calibre sur le piano d'un voisin ; dans la deuxième, il se fait arracher deux dents de sagesse ; dans la troisième, il rend visite à la ferme abandonnée de son grand-père ; dans la quatrième, il vise entre ses orteils une femme qu'il vient de séduire. Un mot (*splinters*) fait néanmoins le lien entre les deux premières scènes ; et aux *disconnections* qui caractérisent les tuyaux de la vieille cuisine abandonnée répondent, trois paragraphes plus bas, les *connections* existant entre toutes ces vignettes de la désolation. Il paraît donc inconcevable de traduire ce passage sans d'abord relever ces deux répétitions, avant de s'interroger sur leur sens : il nous a donc fallu chercher la cohérence souterraine du texte, ces *connections* invisibles qui l'articulent, l'empêchent de sombrer dans l'arbitraire et font son intérêt ainsi que sa beauté iconoclaste. La destruction de toute harmonie, indiquée jusque dans le titre du roman, la mise en pièces de l'ancienne sagesse (*wisdom teeth*), la ruine de tout héritage et jusqu'à la mise en scène joueuse de l'assassinat de la femme séduite par le héros révèlent la logique négative,

destructrice et rigoureuse de ce début de roman. Cette cohérence n'est bien sûr apparue qu'au fil de l'atelier, à mesure que nous avançons dans la traduction du texte proprement dite.

D'emblée, dès la première phrase, ainsi que Gérard Petiot le fait remarquer, se pose un problème de rythme, avec une succession de mots créant une progression de tempo : "*Years ago / a child in a tree / with a small caliber rifle / bushwhacked a piano / through the open summer windows of a neighbor's living room.*" Jacqueline Lahana propose alors de faire passer en tête de phrase le *summer* de *summer windows*, aboutissant donc à la traduction "rythmée" suivante : "Un été, il y a des années, un enfant embusqué dans un arbre", etc.

Dans le deuxième paragraphe, tout le monde est d'accord pour transformer en tournures actives la succession des passifs de l'anglais. Se pose alors un problème de compréhension qui ne sera résolu qu'à la fin de l'atelier, à l'occasion d'une espèce de *brainstorming* touchant au passage *the splintered holes that let slender shafts of light ignite small circles of dark inside the piano*. La réplique qui suit : *You have spoiled my piano* se voit traduite, à l'unanimité, par : "Tu m'as démolé mon piano." Le paragraphe suivant, composé d'une seule phrase, contient trois fois le mot *spice*, ce qui me permet de poser le problème de la *répétition*, et à Gérard Petiot de suggérer l'emploi d'un démonstratif pour se dédouaner de *cette répétition* en la soulignant — proposition adoptée après discussion d'autres traductions.

Nous repérons ensuite les syntagmes introduisant chaque scène : *Years ago / After that / Then : / Years away*, qui induisent une traduction mettant également en valeur les équivalents temporels français.

A propos du passage sur les *wisdom teeth*, nous nous interrogeons sur le sens exact de *impacted roots and nerves* et décidons de consulter un stomatologiste... Se pose ensuite le problème de la traduction de *his very mortality flashing from the infected maw*. Tout ce passage où l'anglais use et abuse du participe présent se voit traduit par une succession de passés simples s'achevant sur une proposition introduite par "tandis que". Quant au terme délicat de *mortality*, littéralement (mais sans doute lourdement) "caractère mortel", je propose de m'en éloigner un peu en adoptant le mot "mort", qui appartient à la même "constellation sémantique", et j'aboutis à la traduction suivante : "Tandis que la mort elle-même semblait jaillir du maxillaire infecté" (où l'on retrouve un rythme proche de l'alexandrin...).

Suit une discussion provoquée par la traduction du fameux *porch*, en français jamais "porche", peut-être "galerie" ou "véranda", la galerie ayant l'inconvénient de désigner aussi tout autre chose, et la véranda étant vitrée en français alors que le *porch*

anglais ne l'est pas forcément. Autre problème : *a hay field gone entirely to pigweed*. Le "champ de foin" paraissant étrange en français, je propose "champ de luzerne", le fameux *alfalfa* américain, ce dernier terme revenant très fréquemment dans le roman ainsi que dans toute l'œuvre de Thomas McGuane. Quant au *pigweed*, plutôt que d'adopter la traduction pédante du Harrap's — "ansérine" —, pour un terme qui est littéralement de l'herbe à cochons, nous choisissons à l'unanimité l'expression "mauvaises herbes". Quelqu'un, peut-être inspiré par Queneau, propose alors "chiendent", plaisante suggestion qui remplace les cochons par la gent canine.

Le dernier paragraphe reprend l'image initiale de l'arme et pose quelques casse-tête supplémentaires : *a woman sat on a blue stool striking at her hair with a tortoise-shell comb*. Après avoir transformé le participe présent *striking* en verbe actif et le *sat* en "assise", j'insiste sur la vigueur de ce *striking at* et nous aboutissons à la traduction suivante : "Une femme assise sur un tabouret bleu se démêlait vigoureusement les cheveux avec un peigne en écaille de tortue."

L'atelier se clôt sur une discussion touchant aux trois derniers mots du texte proposé : *a Garand rifle*. Ce fusil Garand, explique un intervenant, est une arme semi-automatique utilisée pendant la Seconde Guerre mondiale. Gérard Petiot en atteste à son tour l'existence ; puis je conclus en insistant sur l'importance de la compréhension globale d'un texte — des deux premières pages d'une fiction, d'un chapitre, de la fiction tout entière — pour la traduction d'un sous-ensemble quelconque du texte — mot, phrase, paragraphe, chapitre.

## ATELIER DE JAPONAIS

*Atelier animé par Cécile Sakai  
et Jean-Jacques Tschudin*

Pour ce saut dans l'inconnu que représentait pour nous ce premier atelier, en particulier au niveau de la participation — rencontrerions-nous les seuls spécialistes du japonais, ou au contraire des confrères venus d'autres horizons linguistiques et curieux de notre propre domaine ? —, nous avons finalement retenu un ensemble de courts poèmes contemporains intitulé *Shiki (les Quatre Saisons)*. Quoique signés Sakurai Jun, ces couplets ont été rédigés en étroite collaboration avec Nosaka Akiyuki\*, l'un des romanciers et essayistes les plus passionnants et les plus originaux du Japon actuel, et qui les interprétait lui-même au cours de l'épisodique carrière de chanteur de variétés qu'il mena au début des années soixante-dix.

Choix peut-être insolite — et que d'ailleurs un participant japonais nous reprocha —, mais qui, au-delà de sa composante ludique, voire même de la part de provocation qu'il pouvait y avoir à retenir un auteur à la réputation de trublion contestataire bien établie, offrait au traducteur un intérêt technique évident. En effet, ces quatre poèmes-chansons concentrent en quelques brèves lignes certaines des difficultés majeures qui attendent le traducteur de littérature japonaise : jeux graphiques spécifiques au japonais, où la coexistence de trois systèmes d'écriture permet, en faisant passer un terme de l'un à l'autre, d'en modifier subtilement la résonance ; choix d'un lexique fortement connoté qui, traduit, se retrouve dépouillé de toute sa richesse évocatrice et échoue à faire surgir le contexte dans lequel vibre le poème ; et surtout le problème général de ces "onomatopées", qui font si souvent le désespoir du traducteur.

En fait, c'est essentiellement sur ce dernier point que nous avons travaillé, car nous n'eûmes le temps d'examiner qu'un seul poème, celui du *Printemps*, qui est entièrement construit

\* Nosaka Akiyuki, né en 1930. On peut lire en français : *la Tombe des lucioles*, trad. du japonais par Patrick de Vos, et *les Algues d'Amérique*, trad. du japonais par Anne Gossot (éd. Picquier, 1988) ; *le Moine-cigale*, trad. du japonais par Anne Gossot et Atsuko Ceugniet in *les Paons, la grenouille, le moine-cigale* (éd. Picquier, 1988). Le premier roman de Nosaka, *les Pornographes* (1963) paraîtra à la fin de 1991 aux éditions Picquier.

sur l'usage de ces "sémantèmes onomatopéiques", comme les désignent certains linguistes. Massivement présents, ces termes ne sont pas confinés dans le domaine de la langue populaire, et ont un droit de cité parfaitement établi dans l'écriture littéraire, si sophistiquée soit-elle. Formés généralement de deux syllabes, le plus souvent redoublées (*hara hara, hiri hiri, poro poro*, etc.), ces sémantèmes sont d'autant plus malaisés à traduire qu'ils correspondent rarement à des "onomatopées" au sens strict, mais à des rendus de sensations, d'impressions (on les appelle aussi "idéophones" et "impressifs"), de manières d'être ou de faire. D'habitude, le traducteur aux prises avec un texte en prose traite le problème cas par cas, et recourt en fonction du passage en question à divers procédés langagiers : utilisation de locutions adverbiales ; déplacement de la nuance apportée par l'"impressif", normalement suivi en japonais d'un verbe simple, "neutre", sur un verbe français plus précis et plus suggestif, etc. Or le poème choisi pose sur ce plan un véritable défi au traducteur, dans la mesure où, entièrement conçu comme un jeu onomatopéique sur un nombre fixe de pieds, il interdit de varier les procédés et contraint à adopter une solution unique qui devra être rigoureusement tenue. Cet appel systématique et délibéré aux ressources sonores de ces sémantèmes est, de plus, renforcé par une mise en scène reprenant sur le plan vocalique l'ordre des cinq voyelles du syllabaire japonais : A, I, U, E, O.

Tout d'abord, trois approches possibles ont été définies : celle de la sagesse résignée, articulée sur un bon usage des constructions adverbiales ; celle de l'extrême audace, avec une proposition de créer de toutes pièces les "impressifs" correspondants en français ; et enfin — juste milieu ou aventure plus raisonnable ? —, l'exploration des solutions permettant de faire passer les principes rythmiques et sonores de l'original sans trop brutaliser la langue d'arrivée ni recourir aux néologismes. C'est cette dernière proposition que nous avons retenue comme point de départ, tout en déplorant de ne pas avoir le loisir de les essayer toutes afin d'en confronter les résultats. Il eût été particulièrement intéressant de voir si l'approche "extrémiste" aboutissait à des résultats convaincants ; et aussi, en établissant malgré tout une version "classique", de mesurer les écarts, les pertes et les gains respectifs des options possibles. L'entreprise était passionnante, mais hélas le temps nous a manqué, et nous avons dû nous interrompre sur une version relativement élaborée, encore qu'imparfaite, du *Printemps*, que nous présentons ci-dessous, d'abord en japonais, puis en transcription alphabétique et traduction littérale, et enfin dans notre version collective.

HARU(PRINTEMPS)

1. *Hara hara to hara hara to*  
(Onomatopée) / (id.)  
*Sakura chirimasu hara hara to*  
Pétale(s) de cerisier / tombent / (onomatopée)  
*Hiri hiri to hiri hiri to*  
(Onomatopée) / (id.)  
*Kizu wa shimimasu hiri hiri to*  
Blessure / (thème) / pique / (onomatopée)
- R. *Horo horo haru no omoide wa*  
(Onomatopée) / printemps / (génitif) / souvenir / (thème)  
*Poro poro namida koboremasu*  
(Onomatopée) / larme(s) / coulent
2. *Fura fura to fura fura to*  
(Onomatopée) / (id.)  
*Machi e yukimasu fura fura to*  
Ville / (locatif) / (je) vais / (onomatopée)  
*Hero hero to hero hero to*  
(Onomatopée) / (id.)  
*Sake wa shimimasu hero hero to*  
Saké / (thème) / (m') imbibe / (onomatopée)

PRINTEMPS

- Pleuvent, pleuvent, pleuvent  
Pétales de cerisiers
- Pique, pique, pique  
Blessure lancinante
- R. Souvenirs du printemps, goutte à goutte  
Dans mes larmes s'écoulent.
- J'erre, j'erre, j'erre  
Sur la route de la ville
- Ivre, ivre, ivre  
M'enivre de saké
- R. Souvenirs du printemps, goutte à goutte  
Dans mes larmes s'écoulent.



En guise de bilan, quelques points nous paraissent à retenir : d'abord, et cela est fort encourageant, que les limites de l'"intraduisible" peuvent encore être repoussées et qu'un petit collectif ne ménageant ni son temps ni ses efforts peut tenter des expériences stimulantes. Et surtout que la situation de groupe, d'atelier, encourage le traducteur à des audaces, à des libertés auxquelles il n'ose guère se risquer dans la solitude de son travail habituel. Enfin, nous avons pu constater, dans cet atelier où la moitié des participants étaient des collègues non japonisants, combien l'apport de ces derniers fut précieux. Comme la plupart des traducteurs, nous dénonçons les versions faites en deux temps, où une traduction littérale est "arrangée" par quelqu'un qui ignore tout de la langue et de la culture en question. Pourtant nous avons constaté que dans une équipe travaillant réellement *ensemble*, la présence du non-spécialiste pouvait être très bénéfique par le regard autre qu'il apporte, par la distance même qui le sépare de l'original. Nous remercions donc tous les participants pour leurs interventions, et particulièrement Françoise Schmidt, qui nous a fait parvenir ultérieurement une autre version de *Printemps*, que nous présentons ici en guise de conclusion.

## PRINTEMPS

Volent, volent, volent,  
Fleurs de cerisiers

Vrille, vrille, vrille  
Blessure lancinante

R. Vague après vague  
Reviennent les réminiscences du printemps.

M'en vais, m'en vais, m'en vais  
Vers la ville

Veule vertige  
Ivresse du vin

R. Vague après vague  
Reviennent les réminiscences du printemps.



## INTERVENANTS

ANNE BAYARD-SAKAI

Agrégée-répétitrice de japonais à l'ENS, spécialiste des arts japonais du langage, a traduit plusieurs nouvelles et romans dont *l'Ombre des fleurs* d'Ooka Shôhei.

ALBERT BENSOUSSAN

Professeur à l'université de Rennes II. Ecrivain, auteur de huit romans et récits. Traducteur de l'espagnol. Prix Cultura Latina en 1985. A traduit plus de quarante ouvrages, principalement des romans latino-américains (Cabrera Infante, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Juan Carlos Onetti, etc.).

MAURICE DARMON

Ecrivain (*D'Atlantique et d'Italie* au *Tout sur le tout*). Traducteur d'italien (Bontempelli et Verga chez Gallimard, Consolo au Promeneur, Pirandello à l'Horizon chimérique, Sciascia chez Maurice Nadeau-LN et Fayard). Directeur de la revue des littératures et cultures méditerranéennes *le Cheval de Troie*.

JEAN DEURBERGUE

Né en 1929, agrégé d'anglais, professeur à l'université d'Aix-en-Provence. Thèse de doctorat sur *la Réalité dans l'oeuvre de Joseph Conrad* (1979). Traducteur de romans de Conrad pour la Pléiade. Président de la Société conradienne française.

JEAN GATTEGNO

Né en 1935 à Paris. Ancien élève de l'École normale supérieure. Agrégé d'anglais en 1960. Successivement attaché de recherche au CNRS, assistant à la Sorbonne, maître de conférences d'anglais à la faculté des lettres de Tunis. De 1968 à 1981, maître de conférences puis professeur de littérature anglaise au Centre universitaire expérimental de Vincennes. Responsable pendant dix ans du Département d'études littéraires anglaises (et pendant trois ans membre de la commission de spécialistes de l'UER Charles V). Directeur du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture de 1981 à 1989. Depuis le 2 novembre 1989, délégué scientifique de la Bibliothèque de France. Activité de critique et de traducteur depuis 1966 ; traduction d'une partie importante des oeuvres logiques de Lewis Carroll (*Logique sans peine*, Hermann, 1966) puis auteur d'une thèse, devenue livre, sur *Lewis Carroll* (José Corti, 1970), d'une biographie de Carroll (Le Seuil, 1974), mais aussi d'un *Que sais-je ?* sur *la Science-fiction* (1972) et de traductions de Charles Dickens (10-18), de George Eliot (Christian Bourgois) et de Lewis Carroll (Pléiade, 1990).

MICHELLE GIUDICELLI

Agrégée de l'Université, maître de conférences à l'université Lumière-Lyon III. A traduit Antonio Lobo Antunes, Almeida Faria, Eça de Queiros, Aquilino Ribeiro et surtout Jorge de Sena. Prix de traduction "Ambassade du Portugal" 1988.

MICHEL GRESSET

Professeur de littérature américaine à l'université Paris VII (où est créé cette année un diplôme d'études supérieures spécialisées de traduction littéraire professionnelle). Traducteur de W. Faulkner, E. Welty, F. O'Connor, W. Styron, H. Ross, Miller, etc. Président du jury du prix M.-E. Coindreau, vice-président d'ATLAS.

JAMES GRIEVE

Né en Irlande, élevé en Ecosse, naturalisé australien, a trois nationalités. Maître de conférences à l'Australian National University, Canberra, enseignant en langue et littérature françaises. Traductions : *Histoire de l'Australie* de Robert Lacour-Gayet, *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Dramatisations-adaptations : *le Retour de l'enfant prodigue* d'André Gide, *Candide* de Voltaire. Roman : *Grand-mères à louer* (traduction française, Ecole des loisirs, 1990).

MARIA GUEORGUIÉVA

Née en 1952 à Veliko Tarnovo, Bulgarie. Etudes supérieures de philologie française à l'université de Sofia. Travaille comme éditeur et conseiller littéraire à *Literatouren vestnik*, un bihebdomadaire de littérature et culture à Veliko Tarnovo. A publié deux recueils de poèmes (1981, 1989). A traduit des œuvres d'Anatole France, Marcel Proust, Pierre Jean Jouve, Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Michel Tournier.

IAN HIGGINS

*Senior lecturer* à l'université de Saint-Andrews (Ecosse). Ouvrages : livres et articles sur Francis Ponge et sur les poètes français de la Deuxième Guerre mondiale. Traductions : *Chagall méditerranéen* d'André Verdet, contes et poèmes de dix écrivains français morts à la guerre de 1914. Travaux en cours : cours de traduction à l'intention des étudiants de licence. Edition bilingue du *Piranèse* de Pierre Seghers.

TSUTOMU IWASAKI

Né en 1931 à Sakata (Japon). Licence et maîtrise à l'université de Tokyo (1950-1957). Etudes à la Sorbonne comme boursier du gouvernement français (1957-1961). Depuis 1963, enseigne la langue et la littérature françaises à l'université des langues étrangères de Tokyo. Traductions principales : *les Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust, *A. O. Barnabooth* et *Enfantines* de Valery Larbaud, *l'Espoir* d'André Malraux, *l'Œuvre au noir* et *Comme l'eau qui coule* de Marguerite Yourcenar.

PHILIPPE JAUDEL

Né le 30 avril 1927, professeur au Département d'études anglophones de l'université Stendhal (Grenoble III). Principales traductions : *Œuvres* de Joseph Conrad, Bibliothèque de la Pléiade, tome II : *Falk, Amy Foster, Pour demain* ; tome IV : *En marge des marées*. *Œuvres* de Rudyard Kipling, Bibliothèque de la Pléiade, tome II (à paraître) : les deux *Livres de la jungle*.

DOMINIQUE JEAN

Etudes supérieures à la Sorbonne (1960-1966). Agrégé d'anglais, 1966. Assistant puis maître de conférences à l'université de Paris VIII (depuis 1969). Traducteur de Randall Jarrell, *le Lapin de pain d'épice* ; Georges Selden, *l'Esclave du tapis* ; Leo Bersani, *Baudelaire et Freud* ; Elizabeth Gaskell, *Cranford*, suivi de *Ma cousine Phillis* ; Charles Dickens, *Les Contes de Noël* ; George Eliot, *le Moulin sur la Floss*. Révision de traductions du XIX<sup>e</sup> siècle : Charles Dickens, *Barnaby Rudge* ; George Eliot, *Adam Bede*.

ALAIN KERVERN

Diplômé de l'École nationale des langues orientales, enseigne le japonais au service "Formation continue" de l'université de Bretagne occidentale à Brest. Coauteur d'une *Anthologie japonaise du haïku contemporain* (1990). Auteur et adaptateur d'un Almanach poétique japonais. Bibliographie : *la Lumière des bambous*, 1986 (haïkaï de Bashô et de son école) ; *Malgré le givre*, 1987, essai sur le haïku ; *Matin de neige*, 1988, livre I de l'Almanach poétique japonais ; *le Réveil de la loutre*, 1990, livre II de l'Almanach poétique japonais.

JACQUELINE LAHANA

Présidente de l'ATLF. Doctorat troisième cycle de russe. Auteur d'un essai sur la science-fiction soviétique. Traductions du russe et de l'anglais, notamment D. Savitski, A. Zinoviev, N. Chtcharanski. En collaboration avec J. Carnaud : B. Lewis, E. J. Hobsbawm, J. Lecompte, etc. Dernier ouvrage traduit : *Islam / URSS* d'Amir Taheri.

VÉRONIQUE LOSSKY

Maître de conférences à l'UFR de slavistique de Paris IV-Sorbonne. Auteur d'une thèse de doctorat d'Etat, *Marina Tsvetaïeva, un itinéraire poétique*, publiée chez Solin, 1987. Enseignement de langue et littérature russes, spécialiste de la poésie russe du XX<sup>e</sup> siècle, traductrice de nombreuses oeuvres en prose de Tsvetaïeva (*Le Temps qu'il fait*, Clémence Hiver, L'Age d'homme, Le Nouveau Commerce). Dernière publication : *Marina Tsvetaïeva*, Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1990.

BRICE MATTHIEUSSENT

Né en 1950. Diplômé de l'ENSM. Doctorat de troisième cycle en esthétique. Lauréat du prix Maurice-Edgar Coindreau en 1986. A traduit Jack Kerouac, Paul Bowles, Joseph Heller, Susan Sontag, Gore Vidal, John Fante, Jim Harrison, Thomas McGuane, Richard Ford, Christopher Isherwood, John Updike, Robert Coover, Henry Miller, D. M. Thomas, Richard Wurlitzer, Bret Easton Ellis, etc. A publié de nombreux articles depuis une dizaine d'années dans *Art Press*, *la Revue d'esthétique*, *Autrement*, *Télérama*, *Globe*, *le Magazine littéraire*, *la Quinzaine littéraire*, etc. Joue un rôle de "tuteur" pour le DESS de traduction littéraire professionnelle à Paris VII. Dirige la collection "Fictives" chez Christian Bourgois.

IRINA MAVRODIN

Née en Roumanie, où elle vit. Maître de conférences à l'université de Bucarest, docteur ès lettres (avec une thèse sur "Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman"), elle a publié quatre recueils de poèmes, sept volumes d'essais, et la traduction en roumain d'une vingtaine d'auteurs français, classiques et modernes, dont Mme de Sévigné, Haubert, Aloysius Bertrand, Gide, Ponge, Blanchot, Camus, etc. Elle est en train de traduire l'oeuvre complète de Proust, dans une édition critique en dix volumes.

SYLVÈRE MONOD

Né en 1921. Agrégé d'anglais. Docteur ès lettres. Professeur émérite à l'université de Paris III. Traducteur de Dickens, de Conrad, des soeurs Brontë, de Kipling, de Shakespeare (*Henry V*). Essais et articles sur la littérature anglaise et sur la traduction littéraire. Un roman : *Madame Homais (1988)*. Président d'ATLAS depuis janvier 1989.

JACQUELINE PIGEOT

Professeur de langue et littérature japonaises à l'université Paris VII. Recherches sur la littérature classique. A traduit des récits classiques et modernes.

JEAN-LUC PINARD-LEGRY

Né le 15 janvier 1947 à Saint-Omer (Pas-de-Calais). Etudes supérieures à l'université d'Aix-en-Provence. Guide-conférencier de la réunion des Musées nationaux. Professeur de philosophie au lycée Pasteur de Neuilly jusqu'en 1975,

puis journaliste (*Réforme, le Monde, le Matin, l'Express*, etc.). Travaille à la rédaction de *la Quinzaine littéraire* de 1977 à 1985, avec les éditions du Seuil (comme lecteur), puis les éditions Autrement. Actuellement responsable éditorial du service littéraire étranger des éditions Albin Michel. Quelques traductions (Peter Hartling, Hugo von Hoffmannsthal, Christine Nöstlinger, Wim Wenders...), un essai paru (en allemand) aux éd. Syndikat sur Alexandre Kojève et l'introduction de Hegel en France, un pamphlet, *l'Enfant et le Pédéraste*, en collaboration avec Benoît Lapouge (aux éditions du Seuil).

#### CÉCILE SAKAI

Maître de conférences à l'université Paris VII, unité de formation et de recherches des langues et civilisations de l'Asie orientale, section Japon. Spécialiste de la littérature moderne japonaise et traductrice notamment de *la Chasse à l'enfant* de Taeko Kono (Le Seuil), *les Amis d'Abe Kôbô* (en collaboration avec F. Sakai, Gallimard), *Territoire de la lumière* de Yûko Tsushima (en collaboration avec A. Sakai, Des Femmes) et de plusieurs nouvelles parues dans des anthologies publiées aux éditions Picquier et Gallimard.

#### FRANÇOISE DU SORBIER

Professeur à l'université de Saint-Denis, enseigne la littérature anglaise. A traduit Daniel Defoe, John Wain (Angl.), Bernard McLaverty (Irl.), Morris West (Austr.), Richard Rive (Afr. du Sud). A notamment traduit *Martin Chuzzlewit* de Dickens pour la Pléiade.

#### JEAN-JACQUES TSCHUDIN

Maître de conférences à l'université Paris VII (UFR d'Asie orientale), où il enseigne la langue et la littérature japonaises. A publié, entre autres, *la Ligue du théâtre prolétarien japonais* (L'Harmattan). Coanimateur du groupe de traduction *Kirin* (éd. Picquier), plusieurs traductions pour les anthologies publiées chez Gallimard, membre du groupe préparant la traduction de l'oeuvre de Tanizaki pour la Bibliothèque de la Pléiade.

#### JOSÉ TURPIN

Maître de conférences de latin à l'université de Reims. Thèse de troisième cycle sur le suicide chez Tacite. Thèse d'Etat sur les rapports de la philosophie et de la religion chez Cicéron (Paris IV, 1983). Diverses publications sur la transposition de la pensée grecque en latin. Traduction de Lucrèce à paraître chez Flammarion en 1993.

#### FRANÇOISE WUILLMART

Née en 1942 à Frameries (Belgique). Etudes de philologie germanique (néerlandais, allemand, anglais) à l'université libre de Bruxelles. En 1981 obtient la notoriété professionnelle et scientifique pour ses travaux critiques sur le philosophe allemand Ernst Bloch et la traduction de son oeuvre maîtresse *le Principe espérance* (Gallimard). Traduit actuellement Max Weber (éditions De Boeck, Bruxelles) et Jean Améry (Actes Sud). Enseigne la traduction de textes littéraires et de sciences humaines à l'ISTI et à l'ESTI (Bruxelles). A fondé en 1989 le CETL (Centre européen de traduction littéraire), cycle postuniversitaire de formation en traduction littéraire essentiellement axé sur la pratique et le réalisme professionnel.

#### YINDE ZHANG

Né en 1956. Maître de conférences associé au Département de littérature générale et comparée de l'université Paris III où il enseigne la littérature comparée (France-Chine). A publié *Esthétique de Proust et esthétique chinoise* ainsi que deux livres, *Proust romancier* et *Etudes narratologiques*. A traduit en chinois notamment Proust et Gracq.



Ouvrage réalisé  
par les Ateliers graphiques Actes Sud.  
Photocomposition : Société I.L.,  
à Avignon.  
Achevé d'imprimer  
en octobre 1991  
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<sup>re</sup> édition : novembre 1991  
Imp. n° 37 763