

NEUVIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1992)

La préparation de cet ouvrage a été assurée  
par Michel Chaillou, Claude Couffon,  
Jean Guiloineau, les participants aux tables rondes  
et les animateurs des ateliers,  
et sa révision effectuée par Claude Ernoult.

© ACTES SUD, 1993  
ISBN 2-7427-0137-0

Illustration de couverture :  
Vincent Van Gogh

NEUVIÈMES ASSISES  
DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1992)

MONTAIGNE ET SES TRADUCTEURS  
AMÉDÉE PICHOT

*DON QUICHOTTE EN FRANÇAIS AUJOURD'HUI*  
LE CODE DES USAGES  
ATELIERS DE TRADUCTION

avec la participation de :

JACQUES ANCET  
MATHILDE BENSOUSSAN  
JEAN BLOT  
JEAN-PIERRE CAMOIN  
JEAN CANAVAGGIO  
FRANÇOISE CARTANO  
JAUME CASALS PONS  
MICHEL CHAILLOU  
CLAUDE COUFFON  
MAURICE DARMON  
WILLIAM DESMOND  
PHILIPPOS DRACODAÏDIS  
NOËL DUTRAIT  
JEAN-PAUL FRANKUM  
FAUSTA GARAVINI  
MICHÈLE GIUDICELLI  
JEAN GUILOINEAU  
ELSE HENNEBERG PEDERSEN  
FLORENCE HERBULOT  
FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

JACQUELINE LAHANA  
BRICE MATTHIEUSSENT  
GABRIELLE MERCHEZ  
MICHAEL MILLS  
MICHEL MONER  
SYLVÈRE MONOD  
CHRISTIANE MONTÉCOT  
ANNIE MORVAN  
ERIK ORSENNA  
MARIE-CLAIRE PASQUIER  
JEAN-PIERRE RICHARD  
MIREILLE ROBIN  
JEAN-MARIE SAINT-LU  
ALINE SCHULMAN  
FRANÇOISE DU SORBIER  
JAN STOLPE  
JACQUES THIÉRIOT  
HUBERT TILLIET  
FRANÇOISE WUILMART

ATLAS

ACTES SUD

Sous le haut parrainage de  
Monsieur le président de la République

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'ATLAS

Jean Guiloineau (président)  
Françoise Cartano (vice-présidente)  
Michel Volkovitch (vice-président)  
Jacqueline Carnaud (trésorière)  
Anne Sakai (secrétaire générale)  
Françoise du Sorbier (secrétaire générale adjointe)

Claude Ernoul, François Xavier Jaujard,  
Jacqueline Lahana, Gabrielle Merchez,  
Marie-Claire Pasquier, Aline Schulman,  
Erika Tophoven

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,  
de Dominique Pralong  
et de Teresa Thiériot

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 l'Éducation nationale et de la Culture  
(direction du Livre et de la Lecture et Centre national des lettres)  
le ministère des Affaires Étrangères  
(sous-direction du Livre)  
le Conseil régional  
Provence-Alpes-Côte d'Azur  
La Direction régionale des affaires culturelles  
le Conseil général  
des Bouches-du-Rhône  
le Centre de traduction littéraire  
de l'Institut français d'Athènes  
l'Institut suédois de Stockholm  
les éditions  
Actes Sud, Le Seuil, Gallimard  
l'Association des traducteurs littéraires de France  
l'Association du Méjan  
l'Office du tourisme d'Arles  
Julia Tardy-Marcus  
donatrice du prix Nelly-Sachs

## SOMMAIRE

### PREMIÈRE JOURNÉE Vendredi 6 novembre

#### OUVERTURE DES ASSISES

Allocution de Jean-Paul Frankum, maire adjoint d'Arles ..	11
Allocution de Jean Guiloineau, président d'ATLAS .....	15

#### NABOKOV ET L'ÎLE DE BRÉHAT

Conférence inaugurale d'Erik Orsenna .....	19
--	----

#### MONTAIGNE ET SES TRADUCTEURS

Table ronde animée par Michel Chaillou avec Jaume Casals Pons ( <i>Espagne : castillan et catalan</i> ), Philippos Dracodaïdis ( <i>Grèce</i> ), Fausta Garavini ( <i>Italie</i> ), Else Henneberg Pedersen ( <i>Danemark</i> ), Jan Stolpe ( <i>Suède</i> ) .....	29
--	----

### DEUXIÈME JOURNÉE Samedi 7 novembre

#### LES ATELIERS PAR LANGUES

<i>Allemand</i> , par Françoise Wuilmart .....	63
<i>Anglais</i> (Etats-Unis), par Marie-Claire Pasquier .....	67
<i>Anglais</i> (Grande-Bretagne), par Françoise du Sorbier .....	70
<i>Chinois</i> , par Noël Dutrait .....	73
<i>Serbo-croate</i> , par Mireille Robin .....	75

#### AMÉDÉE PICHOT, UN GRAND ARLÉSIEN TRADUCTEUR

Conférence de Sylvère Monod .....	78
-----------------------------------	----

TRADUIRE <i>DON QUICHOTTE</i> EN FRANÇAIS AUJOURD'HUI Table ronde animée par Claude Couffon, avec Jean Canavaggio, Michel Moner, Annie Morvan, Aline Schulman....	98
--	----

PROCLAMATION DU PRIX HALPÉRINE-KAMINSKI (SGDL) ET DU PRIX NELLY-SACHS avec Jean Blot et François Xavier Jaujard .....	130
---	-----

TROISIÈME JOURNÉE  
Dimanche 8 novembre

LE NOUVEAU CODE DES USAGES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE Table ronde animée par Jean Guiloineau, avec Françoise Cartano (SGDL), Florence Herbulot (SFT), Jacqueline Lahana (ATLF), Hubert Tilliet (SNE) .....	139
--	-----

LES ATELIERS PAR LANGUES

<i>Albanais</i> , par Christiane Montécot .....	173
<i>Anglais</i> (Etats-Unis), par Brice Matthieussent .....	177
<i>Anglais</i> (Grande-Bretagne), par Gabrielle Merchez et Michael Mills .....	180
<i>Espagnol</i> , par Jean-Marie Saint-Lu .....	183
<i>Italien</i> , par Maurice Darmon .....	185
INTERVENANTS .....	187

## PREMIÈRE JOURNÉE



## OUVERTURE DES ASSISES

*Allocution de M. Frankum,  
maire adjoint d'Arles*

Monsieur le président, mesdames et messieurs, chers amis,

Je vous demanderai de bien vouloir excuser M. Jean-Pierre Camoin, sénateur-maire d'Arles, retenu à Lyon pour une importante commission sur la liaison Rhône-Saône. Il m'a demandé de le représenter à l'occasion de cette séance. Je prononcerai donc en son nom l'allocution d'ouverture.

A plusieurs années, à plusieurs décennies de distance, des dates répondent aux dates. A mesure que nous nous rapprochons du dixième anniversaire de leur création, les Assises de la traduction littéraire enrichissent leur histoire. Joies, émotions sont au rendez-vous, et rappellent que les Assises contribuent à enrichir l'histoire d'une profession : celle des traducteurs.

Côté joies : je saluerai le retour de M. Erik Arnoult Orsenna. Il nous avait fait l'honneur de représenter M. le président de la République à l'occasion de l'ouverture des premières Assises.

Neuf années plus tard, vous nous revenez, monsieur, au moins autant pour manifester à nouveau l'attachement que nous porte le chef de l'Etat, que pour prononcer la conférence inaugurale.

Côté joies encore : celle de saluer M. Jean Guiloineau, nouveau président d'ATLAS, venu poursuivre le merveilleux travail réalisé par un conseil d'administration dynamique et entreprenant.

Nul doute que, fort de ce soutien, vous pourrez oeuvrer, monsieur le président, pour que ces Assises conservent toute leur dimension et ne cessent de se développer.

En même temps que l'on salue l'arrivée d'un nouveau président et que l'on regarde vers l'avenir, il est de coutume de saluer celui à qui il succède.

Trois années durant, M. Sylvère Monod a été président d'ATLAS. Trois années durant, j'ai eu le bonheur de le rencontrer, notamment à Arles, et d'apprécier les qualités d'un homme de science, modeste et discret, mais oh combien rayonnant et chaleureux !

Je tenais à vous remercier à deux titres, monsieur Sylvère Monod : d'abord, pour les trois années captivantes que vous nous avez fait vivre sous votre présidence, mais aussi pour l'attachement que vous avez toujours manifesté pour la ville d'Arles. Cet attachement, vous avez d'ailleurs souhaité le témoigner cette année d'une façon symbolique, avec une conférence consacrée à l'oeuvre d'Amédée Pichot.

A plusieurs décennies de distance, à un grand Arlésien, traducteur de l'anglais, répond un très grand traducteur de l'anglais, aujourd'hui avec nous, perpétuant une tradition de riches esprits ouverts sur le monde qui les entoure.

A l'émotion de saluer la présence, fait écho celle de souligner une absence. Cofondatrice des Assises en 1984, et première directrice du Collège international des traducteurs littéraires, de novembre 1986 à avril 1988, Françoise Campo-Timal nous a quittés au printemps dernier.

Parisienne d'origine, Arlésienne de coeur, Françoise Campo-Timal était traductrice littéraire de profession, très liée aux éditions Actes Sud dans la dernière période de sa vie. Elle avait choisi de mieux connaître la littérature sud-américaine et voyageait allègrement, au gré de ses lectures, de l'Argentine au Guatemala, en passant par l'Uruguay et le Pérou, le Venezuela et Cuba, quand elle n'explorait pas le continent *de visu*.

Mais elle avait compris, comme tous les traducteurs, la célèbre invitation de Montaigne, "*à froter et limer notre cervelle à celle d'autrui*".

Montaigne, à qui vous avez décidé de consacrer, avec Cervantes, l'essentiel de votre réflexion, saluant en cela à travers les temps, le quatrième centenaire de sa disparition, Montaigne écrivait qu'"*il se tire une merveilleuse clarté, pour le jugement humain, de la fréquentation du monde*". Il ajoutait : "*Nous sommes tous contraints et amoncelés en nous, et avons la vue raccourcie à la longueur de notre nez.*" Et il terminait avec ces mots : "*On demandait à Socrate d'où il était. Il ne répondit pas d'Athènes, mais du monde.*"

Michel de Montaigne savait de quoi il parlait. Premier touriste moderne, il vécut en un temps où l'avenir appartenait à ceux qui "*frottaient et limaient leur cervelle à celle d'autrui*", par-delà des frontières.

Un siècle après la découverte de l'Amérique, les frontières linguistiques n'avaient plus de raison d'être.

Les traducteurs ont depuis longtemps compris la nécessité d'importer ou d'exporter des langues ; toujours plus nombreuses, toujours moins connues, car il ne peut être question d'interrompre cette découverte des autres langues sans prendre le risque de se couper d'un monde en mutation. Ainsi, avez-vous

choisi de vous ouvrir pour la première fois au chinois, ainsi qu'à des langues qualifiées jusqu'à présent de minoritaires : le serbo-croate et l'albanais.

Je suis heureux de constater que les Assises évoluent toujours plus dans le sens d'un brassage des langues si cher à Montaigne, répondant ainsi aux demandes formulées par les traducteurs eux-mêmes, toujours plus avides d'échanges.

Car lorsque le chercheur travaille sur la matière vivante — une langue en l'occurrence — la perception qu'il en a évolue au fil des ans.

En dehors du fait que chaque interprétation appartient en propre à son auteur, Montaigne aurait écrit : *"Un suffisant lecteur trouve souvent ès écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises, et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches."* On ne traduit plus l'anglais comme à l'époque d'Amédée Pichot.

Ce sont des questions de fond qui vous préoccupent, et que vous aborderez à l'occasion de la table ronde consacrée à Cervantes.

Ainsi donc, les Assises avancent en même temps qu'elles font avancer la recherche. Telle est leur vocation. C'est également celle du Collège international de la traduction littéraire. Arles a accueilli, en 1991, soixante-dix traducteurs, représentant trente-deux pays et vingt-huit langues.

Il sert, chaque année un peu plus, de référence dans d'autres pays, en Hollande et jusqu'aux pays Baltes.

Gageons que le dixième anniversaire des Assises, que nous fêtons l'année prochaine, permettra d'aller plus loin encore dans la voie de la reconnaissance internationale de votre action.

Je vous remercie de votre attention.

*Applaudissements.*



*Allocution de M. Jean Guiloineau,  
président d'ATLAS*

Monsieur le sénateur-maire, mesdames et messieurs, chers amis et chers collègues,

Il y a quelques jours, dans *le Monde des livres*, Maurice Olander rendait compte de la publication en cours d'une traduction nouvelle de la Bible d'Alexandrie, sous la direction de Marguerite Harl. L'histoire de ce texte et celle de sa destinée m'ont paru exemplaires de l'histoire et de la destinée des traductions.

Comme on le sait, au III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, le roi Ptolémée II Philadelphe invita à Alexandrie soixante-douze savants juifs parfaitement bilingues pour qu'ils traduisent de l'hébreu en grec les livres que leur Dieu avait dictés à Moïse sur le mont Sinai. Cette version de l'Ancien Testament avait pour vocation — et pour ambition — d'être non pas une vague transcription, mais bien, comme on a pu le dire, la traduction divine d'un original divin.

Malgré leur nombre, les savants sont arrivés à un texte unique. La tradition, qui est aussi une légende, nous propose au moins deux explications de la méthode de travail des traducteurs. La première prétend qu'ils se sont enfermés tous ensemble dans un grand atelier et que pendant des mois ils ont discuté, comparé, analysé, pour finalement établir en commun le meilleur texte possible. Ceux qui, comme moi, savent à quel point il est déjà difficile de se mettre d'accord avec soi-même quand on traduit seul — "choisir, c'est renoncer", disait André Gide — ceux-là imagineront sans peine ce que ce doit être quand on est soixante-douze ! Je trouve en fin de compte que l'autre explication en devient presque vraisemblable.

Cette deuxième explication nous dit que Ptolémée II Philadelphe a installé confortablement nos soixante-douze savants dans soixante-douze maisonnettes — une sorte de collègue de la traduction avant la lettre — mais avec comme consigne absolue de ne jamais communiquer entre eux. Quand l'ouvrage fut achevé, ce

fut la stupéfaction : il n'y avait pas le moindre désaccord, pas la moindre différence dans les soixante-douze textes qui n'en faisaient qu'un ; jusque dans les plus infimes détails, les mêmes passages avaient été traduits par les mêmes expressions et les mêmes mots.

Il s'agit bien sûr d'une légende qui se veut apologétique. Comment la parole d'un Dieu unique aurait-elle pu être multiple ? L'original étant divin et unique, la traduction ne pouvait être qu'unique et divine.

Je vous laisse méditer sur l'idée de l'unicité d'une parole à travers la diversité des langues.

Quant à moi, je sais que, dans la réalité quotidienne de l'exercice de notre profession, la deuxième explication, celle des traducteurs séparés produisant le même texte, ne peut être qu'un merveilleux mythe. Un mythe d'avant Babel. La vérité profonde du métier de traducteur n'est pas de rechercher *le* texte, le "concept de texte", venu d'une sorte de monde des "idées pures" de la pensée. Ce paradis socratique n'est qu'une illusion. De la même façon qu'il n'y a sans doute pas de texte unique, ce qui fonde et explique peut-être tout l'acte d'écriture littéraire, il n'y a pas non plus de traduction unique : écriture et traduction sont des tâches toujours à recommencer.

Ce qui nous laisse beaucoup d'espoir.

On traduit encore Montaigne, on traduit encore *Don Quichotte*. C'est une vérité qui doit nous rendre optimistes. Et, bien sûr, on traduit aussi la Bible d'Alexandrie qui n'est elle-même que la traduction de "livres" dont nous avons perdu les originaux.

Cela ressemble parfois à un conte de Borges.

Le problème de la traduction de la Bible me rappelle Etienne Dolet, imprimeur et humaniste français du XVI<sup>e</sup> siècle, auquel je pense à chaque fois que je passe place Maubert, à Paris. C'est là en effet qu'on l'a pendu et brûlé, en 1546, après que la Sorbonne l'eut condamné à mort.

En réalité, Etienne Dolet a été condamné à mort trois fois au cours de sa vie, ce qui n'est pas rien. Une première fois en 1533, pour avoir tué un homme. Il obtint une lettre de rémission de François I<sup>er</sup>, car il s'agissait, paraît-il, de légitime défense. Une seconde fois pour avoir traduit un dialogue de Platon dans lequel on trouvait une négation de l'immortalité de l'âme, et une troisième fois enfin pour avoir traduit et imprimé en français le Nouveau Testament.

Cette traduction était si belle et si nouvelle qu'il fut condamné à mort, pendu et brûlé, place Maubert, à Paris.

Mais son histoire ne s'arrête pas là. Trois siècles et demi plus tard, en 1887, on a érigé une statue en bronze d'Etienne Dolet, due au sculpteur Ernest Guibert, sur le lieu même de son supplice. Elle le représentait debout, très droit, les mains liées devant lui. Mais, au cours de la Seconde Guerre mondiale, on a déboulonné

la statue de bronze d'Etienne Dolet pour la fondre — pour le brûler en quelque sorte une seconde fois.

Lui qui avait traduit Platon et l'Évangile est devenu un canon ou une bombe.

Et j'ai même vu, au début de cette semaine, qu'on venait d'ôter le piédestal de pierre, le dernier vestige qui était resté vide pendant cinquante ans. Je ne sais pas ce qu'on va installer à la place. Mais, aujourd'hui, il ne reste plus rien d'Etienne Dolet, place Maubert, à Paris.

Et son destin personnel ainsi que sa destinée posthume me semblent symboliques du destin et de la destinée des traducteurs, même si, en général, les châtements qu'on nous inflige sont moins sévères et si nos relations avec la Sorbonne se sont beaucoup améliorées.

Mais quand nous publions une traduction, il y a toujours des critiques divers, qui se pensent investis d'une autorité absolue et qui n'hésitent pas à nous condamner, au nom de la vérité du texte original et du respect de cette vérité. Toujours l'illusion du texte unique.

Puis un jour, quelques années ou quelques dizaines d'années plus tard, on fait retraduire le texte qui nous avait valu notre première condamnation, et c'est comme si on nous brûlait une seconde fois.

Le sens de ce que nous faisons, de notre vie peut-être pour employer de grands mots, aura été d'établir un texte à un moment donné. Et croyez-moi, c'est déjà beaucoup.

Maintenant, les Neuvièmes Assises de la traduction littéraire en Arles vont commencer. Vous connaissez le programme. Le conseil d'administration d'ATLAS a souhaité l'inscrire dans l'actualité, au sens le plus vaste du terme. D'où le choix de *Don Quichotte* en hommage à l'Espagne dont 1992 fut à plus d'un titre l'année ; d'où le choix de Montaigne dont nous célébrons en ce moment même le quatrième centenaire de la mort. D'où le choix de l'albanais dans un des ateliers, langue rare et petit pays entièrement emprisonné pendant près de quarante ans. (Quand je dis cela ce n'est pas seulement une image : on m'a cité il y a quelques jours le cas d'un intellectuel albanais qui a passé quarante ans en prison !) D'où le choix enfin de la langue serbo-croate pour un autre atelier. L'ancienne et pauvre Yougoslavie dans laquelle on tue, et dans laquelle des hommes, des femmes et des enfants meurent chaque jour.

La semaine dernière, j'ai relu l'allocution de Laure Bataillon pour l'ouverture des Premières Assises en 1984. Elle formulait évidemment beaucoup de vœux pour cette nouvelle association. Elle disait par exemple : notre projet à plus long terme est d'établir en Arles une maison de la traduction. C'est fait. Elle disait aussi qu'elle souhaitait que les traducteurs, ces oubliés de la fête, se sentent chez eux en Arles. C'est fait.

Notre association a réalisé ces vœux émis il y a seulement huit ans. Et je tiens, en tant que nouveau président, à féliciter

tous mes prédécesseurs. Et parce qu'on ne le fait jamais, parce que cela semble aller de soi, j'aimerais associer à ces félicitations trois personnes qui sont essentielles à notre association ; tout d'abord Jacques Thiériot, le directeur du Collège international des traducteurs, en Arles, et sa collaboratrice Christine Janssens. Et, à Paris, Claude Brunet-Moret.

Je veux aussi remercier tous ceux qui ont permis qu'existent les Assises de la traduction littéraire en Arles.

Et tout d'abord, bien sûr, la ville d'Arles, c'est-à-dire son maire, M. Jean-Pierre Camoin, la municipalité et tout le personnel municipal sans qui rien ne serait possible ; la direction du Livre et Mme Evelynne Pisier, au ministère de l'Education nationale et de la Culture ; la sous-direction du Livre au ministère des Affaires étrangères ; le conseil régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur et le conseil général des Bouches-du-Rhône ; nos amis éditeurs, Actes Sud et Hubert Nyssen bien sûr — je rappelle qu'Actes Sud publie chaque année les actes des Assises et nous nous félicitons de cette collaboration fidèle ; je remercie également les éditions du Seuil et les éditions Gallimard ; l'Institut français d'Athènes, l'Institut suédois de Stockholm ; l'Association du Méjan et l'office du tourisme d'Arles.

Enfin, je voudrais aussi remercier particulièrement les responsables de la commission traduction de la Société des gens de lettres qui permettent que le prestigieux prix Halpérine-Kaminsky soit proclamé au cours des Assises. Et que Mme Julia Tardy-Marcus, donatrice du prix Nelly-Sachs, sache combien nous apprécions sa présence. Ces deux prix donnent aux Assises une dimension très importante et nécessaire. Sachez, mesdames et messieurs, que nous sommes reconnaissants de ce que vous faites pour la traduction et pour les traducteurs.

Enfin, avant de conclure, je tiens à évoquer le souvenir d'une femme exceptionnelle qui a été vice-présidente d'ATLAS. Françoise Campo-Timal nous a quittés cette année. Son nom bien sûr restera toujours attaché à ATLAS, au Collège, à Arles et à la traduction de la littérature de langue espagnole qu'elle a si magnifiquement servie. En accord avec sa fille Christina qui est parmi nous, nous avons voulu évoquer son souvenir d'une façon qu'elle aurait sans doute appréciée : avec ses livres. Je vous invite à aller la retrouver à la bibliothèque du Collège international des traducteurs.

Je vous souhaite maintenant de passer trois jours passionnants, chaleureux et si possible joyeux.

L'an prochain, nous nous retrouverons pour les Dixièmes Assises. Ce sera un premier anniversaire que nous ne manquons pas de fêter comme il convient.

Je vous remercie.

## NABOKOV ET L'ÎLE DE BRÉHAT

### *Conférence inaugurale d'Erik Orsenna*

Je commencerai, huit ans après, comme j'avais commencé il y a huit ans, par le même mot : merci.

Dans ma vie, j'ai écrit pour d'autres des kilomètres de discours. J'ai donc un scrupule grandissant, au fil de l'âge, à parler devant un public. Parce que, caché dans l'ombre de l'orateur, j'ai pu mesurer avec une grande liberté l'ennui qui envahissait peu à peu les auditeurs de mes oeuvres que d'autres prononçaient. Je vais donc essayer d'être bref.

Mais l'émotion a une certaine tendance à pactiser avec la durée, en tout cas en ce qui me concerne. Et dans cette expérience assez extraordinaire qui m'a été donnée auprès du président de la République, ma rencontre en Arles il y a huit ans avec Laure Bataillon, avec Françoise Campo-Timal, avec d'autres, reste un des grands souvenirs. Ensemble nous avons constaté l'évidence, et fait en quelque sorte que l'évidence soit l'évidence. Le Grand Prix national de la traduction n'existait pas. Nous l'avons créé. Privilège du pouvoir. Merci à lui.

C'est avec une vraie émotion que je vous retrouve en Arles, voyant tout le chemin parcouru, ces rencontres, ce Collège, ces réseaux. Telle est ma première famille des mercis, parce que je vais prolonger les mercis.

Quand on dresse un bilan personnel de huit années, et qu'on entretient quelques relations avec la lecture, bien sûr on s'aperçoit de la dette contractée envers les traducteurs.

Tant de titres, de noms que je n'aurais pas connus, qui ne m'auraient pas nourri, sans vous. En désordre, Sciascia, *L'Amour au temps du choléra*, Naipaul, *L'Eloge de la marâtre*, la formidable autobiographie d'Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, Kadaré.

Je sais que l'albanais est fêté, dans les rencontres, assorti d'un mot qui m'a toujours paru à la fois méprisant et imbécile. L'albanais, "petite langue". Comme s'il y avait une taille pour les langues ! Toute langue, "petite" ou "grande" est, par définition, une complète

vision du monde. Et comme il n'y a pas de taille entre les mondes, nous nous trouvons devant une arithmétique particulière où le petit est aussi grand que le grand...

Merci au talent du traducteur et à l'obstination de l'éditeur : grâce à eux, Kadaré est parmi nous, "grand" écrivain de "petite" langue.

Et d'autres Tabucchi, Montalban, Onetti, Berberova. Sans oublier Salman Rushdie. La vie qui lui est faite restera l'une des hontes de notre époque, la preuve de sa lâcheté.

Traducteurs, s'il faut compter, je vous dois sûrement la moitié de mes lecteurs et les trois quarts de mes émotions. Deuxième famille de mercis.

Troisième famille, toujours dans les mercis, les traductions de mon livre *L'Exposition coloniale*.

D'abord les lettres, admirables lettres de traducteurs, longues et bouleversantes litanies de questions. En général ils avaient travaillé de longs mois à résoudre d'in vraisemblables devinettes avant d'oser me demander des éclaircissements.

Comment, pour un Vietnamiens, traduire "v-c 12" — je vous expliquerai plus tard — ou pour un Brésilien "le chanturgue", ou pour un Grec ou un Coréen, la "cage à mouches".

Des lettres m'arrivaient d'une quinzaine de pays du monde, des lettres passionnées, méticuleuses, des lettres de vingt pages. L'une d'elles, venue du Texas, contenait trois cent cinquante questions ! Quand je pensais qu'ils avaient attendu trois, quatre, cinq mois avant de m'envoyer ces questionnaires, j'avais honte d'avoir parsemé mon livre d'autant de détails introuvables.

Alors, "v-c 12", c'est le Vélo-Club du 12<sup>e</sup> — ce qui n'est pas évident dans la banlieue de Hué —, le "chanturgue", c'est un vin dans la région de Clermont-Ferrand, et la "cage à mouches", c'est un moment de l'histoire du pneumatique, dans les années trente, qui n'est connue que de rares experts de Clermont-Ferrand, ceux qui travaillent au département "Recherche" de la manufacture Michelin.

Je m'adresse à vous, traducteurs. Quand vous rencontrez de telles devinettes, soit vous prenez plaisir aux énigmes en tant que telles, et chacun a les agacements mentaux ou la sexualité qu'il choisit, soit vous écrivez à l'écrivain qui pourra vous permettre de gagner un temps précieux. Donc, ce merci est lié de confusion.

Sur le quai de la gare ou à l'aéroport, ce coup de foudre d'amitié avec le traducteur qu'on n'avait jamais vu, mais qui était, de par son travail considérable, son attention, sa générosité, un ami parmi les intimes. J'aime l'amitié, j'aime les réseaux secrets. Les traducteurs m'ont offert les deux.

Quand on nous demande pourquoi on écrit, les plus francs d'entre les écrivains répondent : pour être aimés plus ou pour

aimer plus. Eh bien, les traducteurs sont les grands complices dans ce surcroît affectif.

Et j'en aurai fini avec les mercis.

Je voudrais maintenant vous raconter, en deuxième temps, une petite histoire vécue de traduction et de traducteur.

Il se trouve que, dans ma famille, depuis longtemps on passe nos vacances dans une petite île au sud de Jersey, qui s'appelle l'île de Bréhat. Trois kilomètres de long, un kilomètre de large. C'était l'été 1974.

Dans le nord de l'île — l'île est composée de tout petits villages de cinq ou six feux — je savais depuis longtemps que se trouvait un traducteur. Traducteur de légende, parce qu'on disait qu'il avait connu Cocteau, Breton, d'autres gens. Ce traducteur s'appelait Gilles Chahine, et il était lointain et "inatteignable", et d'ailleurs "inatteint". Il était là, dans son monde, et traduisant on ne savait quoi.

Dans un autre village, là où j'habitais, séparé du précédent par cinq cents mètres à marée basse et sept cents mètres à marée haute, régnait une voisine pourvue d'un double prestige. Le premier : elle était née Saint-Exupéry. Le deuxième prestige tenait à son jardin, extraordinaire. Or cet été-là son jardin dépérisait. Pourquoi ?

A l'époque, Jean Cayrol venait d'accepter au Seuil mon premier manuscrit. Je roulais un peu les mécaniques. J'osais aborder la dame née Saint-Exupéry : "Que se passe-t-il avec votre jardin ?" — "C'est à cause du traducteur, celui qui vit dans le Nord. Il a un problème, il n'arrive pas. L'éditeur s'impatiente. D'ailleurs, si nous allions le voir ?" Et c'est ainsi que j'ai rencontré Gilles Chahine, et la bonne centaine de chats qui l'entouraient. J'ai toujours pensé que les chats étaient des mots, des phrases vivantes qui refusent d'être couchées sur la page blanche. Je vous passe l'odeur.

Il ne disait rien. Il semblait très abattu, sous ses marmonnements. On lui a proposé de l'aider. J'avais fait des études à Londres, mais le livre à traduire était terrible. Magnifique et terrible à traduire, puisque ce n'était rien moins qu'*Ada* de Nabokov, pour moi un des sommets de l'écriture...

Alors, on a commencé. Le traducteur traduisait. Et la dame née Saint-Exupéry et moi-même, jeune auteur, l'assistaient. Petit à petit, d'autres vacanciers s'y sont mis. Deux, puis trois, quatre, neuf... Quand on allait pêcher la crevette pour les grandes marées, quand on se retrouvait sur la plage avec les enfants... on s'interrogeait : "Tiens, qu'est-ce que tu dirais de ce paragraphe-là ? Comment traduirais-tu ce bout de russe ? Faut-il

le laisser ou traduire ?" Bref, toute une partie de l'île s'était mise à traduire *Ada*.

Et puis arrivèrent — tout se sait dans l'île — des télégrammes, de plus en plus de télégrammes. On s'est inquiété. Mais le traducteur ne disait rien. "Qu'est-ce qui se passe, Gilles ?" — "Non, non, non, je ne sais pas, je ne sais pas !"

On a fini par deviner que toute cette correspondance pressée venait du dieu Nabokov. Le facteur nous avait avoué la provenance du flux : "Montreux et Zermatt." Ce facteur, qui va prendre d'ailleurs sa retraite cette année, s'appelle Grégoire. Grégoire ne pouvait pas nous donner le contenu exact des télégrammes, secret professionnel. Mais il nous laissait entendre des choses : "Cela m'a l'air un peu... Je ne sais pas si c'est très bon pour Gilles."

Et puis, vers la fin du mois d'août, nous reçûmes de la visite, une sinistre visite. On a vu quelqu'un arriver, on ne savait pas trop qui c'était. C'était quelqu'un qui demandait où habitait Gilles Chahine. Honnêtement, personne ne demandait jamais où habitait Gilles Chahine, parce qu'il était complètement oublié.

Alors l'île s'est méfiée. Elle a promené le malheureux du nord au sud, de l'est à l'ouest. Parce que la demeure de Gilles était introuvable sans indications. L'inconnu a passé une demi-journée à errer. Finalement, l'inconnu et le traducteur se sont rencontrés. L'inconnu venait bien sûr de l'éditeur qui avait commandé la traduction d'*Ada* et qui, après quatre ans, commençait (légitimement avouons-le), à s'impatienter. Chahine promit de hâter le rythme. Jean-Bernard Blandenier l'aida vraiment (pas comme nous, les Bréhatins). Et le livre parut dans une admirable traduction.

J'avais un peu oublié cette histoire et, dix-huit années après, chez Gallimard, bonne maison, parfois cruelle vous allez voir, paraissaient *les Lettres choisies* de Nabokov. Dont une, à la page 626, envoyée au responsable de Fayard à l'époque :

*Cher Monsieur. Je vous envoie, sous pli séparé, cent cinquante pages du manuscrit corrigé de la traduction d'Ada, de Gilles Chahine. Je vous prie de prendre en compte toutes mes révisions. Il se peut qu'il y ait ici ou là, dans mon français, une maladresse d'étranger, ce serait facile à rattraper, mais il faudra toujours garder l'esprit des révisions.*

*De nombreux passages dans le travail de Chahine sont traduits avec brio. Le flot, impeccable, est pourtant interrompu par de monstrueuses fautes et d'impossibles maniérismes. Je me contenterai de faire une liste de quelques exemples de ces principales transgressions verbales :*

*— une métaphore morte qui remplace un mot anglais ordinaire, page 147;*

- une confusion d'images, page 103, la huppe est rendue par "bécasse perchante", affreuse traduction de dictionnaire, cette bécasse, perchante ou non, détruit l'impression de mouvement, de chute flasque, dans la comparaison, et la confusion ornithologique se poursuit immédiatement lorsque Chahine compare Ada à une mésange dans le même passage ;

- trois : quand il s'évertue à rendre ce qu'il croit être encore un autre jeu de mots arbitraire de la part de l'auteur, il tombe dans le non-sens macaronique ; ceci est particulièrement douloureux quand il y a une allitération. Il ne devrait jamais chercher à rendre les allitérations, qui viennent naturellement en anglais, et ne tiennent pas dans des postures artificielles maladroites et déplacées ;

- quatre : le besoin de fuir l'hiatus ou la répétition, en ayant recours à d'abominables paraphrases, comme : la mignonne, l'adorée, la belle enfant, la jeune dame, etc. à la place du tout simple Ada. On se fiche pas mal que d'Ada ou Ada choque l'oreille : dans une traduction fidèle, la littérature est un phénomène visuel, pas auditif.

A présent, il me faut au moins une demi-heure pour corriger une page, et comme je ne peux pas consacrer plus de deux heures par jour à la révision de cette traduction, je n'ose pas imaginer la somme de temps qu'il me faudra pour accomplir cette tâche. Je suis sûr que vous comprendrez qu'il est impossible d'imposer cela à un auteur.

Meilleur souvenir. Vladimir Nabokov.

Post-scriptum : notez que nous quittons Zermatt dans quelques jours pour l'Italie et que nous serons de retour à Montreux le 4 ou 5 août.

C'est une histoire qui m'a frappé. Je travaille au récit de ce mois d'août. Il s'appellera, vous l'aviez deviné : *L'Eté des traducteurs*.

Deux mots maintenant plus politiques ou, pour être prétentieux, plus géopolitiques.

Il se trouve que je suis, depuis longtemps, passionné par la diversité, et que mon mythe favori est l'arche de Noé : mettre ensemble des espèces menacées auxquelles appartiennent les écrivains et les traducteurs.

Une période de l'Histoire me passionne, cette période qui va de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle à la moitié du IX<sup>e</sup>, lorsque l'Eglise s'est demandé si Babel était ou non une malédiction. On a commencé par dire que Babel était une malédiction divine. Il a fallu attendre le synode de Francfort, en 794, puis le concile de Tours, en 813,

pour s'apercevoir que Babel avait montré qu'il existait une langue de Dieu (le latin), mais que Dieu pouvait aussi se trouver dans des langues vulgaires. Et cela, ce moment où la chrétienté dit "oui" à Babel, passe de "Babel malédiction" à "Babel chance pour l'espèce humaine", est aussi un autre projet de livre.

Passion pour la diversité : c'est pour cela que je suis passionné par l'Europe.

Il se trouve que je travaille en ce moment sur les frontières de la France. Je me promène donc sur les bords de l'Hexagone. Et je vérifie chaque jour ce que disait Braudel aux premières pages de *l'Identité de la France*, c'est-à-dire que la France et l'Europe sont d'abord diversité.

Chemin faisant, on change de pays ("pays" au sens de région, de micro-région), on change de pays tous les quinze ou vingt kilomètres : modification dans la forme des toits, modification dans les agricultures, modification plus difficile à discerner dans les religions, dans les patois, etc.

Dans la même ligne, une autre chose m'a frappé, une phrase de Kundera, alors que le mur de Berlin existait encore. Il disait que la tyrannie communiste sur l'Europe, c'était le maximum d'étendue géographique pour le minimum de diversité politique, alors que la Mittel Europa (ou peut-être, plus généralement, la démocratie), c'était le minimum d'étendue avec le maximum de diversité. Il me semble que l'Europe que nous devons construire, avec les risques que cela comporte — et on voit les drames en Yougoslavie —, est un peu cela : dans cette incroyable diversité de proximités, construire le dialogue perpétuel. Donc Babel assumée, et de cette distinction, faire richesse.

Un colloque tenu en mars 1992, *Traduire l'Europe*, m'a beaucoup appris.

Première remarque : le pourcentage moyen dans le chiffre d'affaires de la traduction littéraire ne représente pas 1 %, pas plus. A l'occasion de la grande discussion sur le traité de Maastricht, on disait que, parti de Paris avec cent francs et voyageant dans les autres pays de la CEE (en changeant chaque fois de monnaie), on revenait en France avec seulement quarante francs en poche : le reste avait été avalé par les commissions bancaires. Alors je ne peux m'empêcher de comparer ces deux coûts du passage des frontières d'Europe : 1 % pour les mots, 60 % pour les chiffres.

Deuxième réflexion : c'est une question que j'avais posée ici même il y a huit ans et nous n'avons toujours pas la réponse. Il y a peu de gens ici, dans cette salle — peut-être Hubert Nyssen et quelques autres — qui, pour chacun des onze autres pays de la Communauté, pourraient citer trois, deux ou même un nom d'écrivains vivants. Et je suis sûr que personne dans cette salle ne pourrait citer un nom d'écrivain vivant dans chacun des

trente ou trente-cinq nations qui composent l'Europe dans son ensemble.

Deux autres remarques qui débordent le cadre des Douze. Par métier, ces dernières années, je me suis rendu tous les quinze jours dans les pays du Maghreb. Une chose m'a frappé, troublé, blessé, en Algérie, qui est sans doute actuellement le pays le plus jeune de la terre, où la moitié de la population a moins de seize ans, sans perspective d'emploi, etc. Or, dans ce pays — presque trente millions d'habitants —, deux ou trois livres d'enfants seulement sont édités chaque année. Il n'y a pas d'édition pour enfants dans le pays le plus jeune de la terre. On apprend donc à lire dans des livres religieux. Allez vous étonner, après, de la poussée de l'intégrisme.

La traduction est essentiellement un élément, mais l'appui dont elle a besoin doit être complété par un mécanisme d'aide à l'édition. Le travail de rapprochement formidable qu'est la traduction doit être effectivement relayé par des coéditions, des partenaires plus durables.

Dernière remarque : l'Afrique où, comme vous le savez, l'alphabétisation s'effondre. Qu'est-ce que l'alphabétisation sinon traduire en mots la langue du silence ? L'alphabétisation est la première des traductions. C'est la traduction préalable.

L'optimisme, et notre fierté, est qu'aucune région du monde ne traduise autant que l'Europe, grâce à l'effort passionné de quelques éditeurs, présents dans cette salle, je les salue, ou absents, je les salue aussi, comme Arme-Marie Métailié. Mais, rappelons-nous que, même si nous connaissons des scandales, des déclin et des drames, l'Europe vit dans le luxe, luxe matériel et intellectuel. Souvent, ailleurs, règne le silence, père de tous les intégrismes.

Deux objectifs maintenant, deux objectifs personnels : d'abord une idée. Vous savez qu'en matière de négociations commerciales existe la clause de la nation la plus favorisée : supposons que la France et l'Angleterre se soient mises d'accord sur des tarifs douaniers préférentiels. Si l'Allemagne entre dans la zone, on pourra la faire bénéficier des mêmes avantages.

J'ai toujours eu envie de défendre ce concept de "langue la plus favorisée". L'éditeur doit courir son risque d'éditeur. Mais, ce premier risque étant de plus en plus lourd, ne pourrait-on pas le soulager du deuxième risque, celui qu'il prend en éditant un auteur étranger (donc moins connu, donc à traduire) ?

Il est bien sûr du domaine de l'initiative privée de choisir les textes et d'assumer ce risque. Mais il me semble que cela serait à l'Etat, soit national, soit international (la Communauté), de prendre en charge les coûts de la traduction, en une sorte de service

public de l'Europe. Alors l'éditeur pourrait choisir librement entre des auteurs de toute nationalité. Il faudrait chiffrer le coût d'une telle mesure. Il serait négligeable par rapport à d'autres dépenses. Je n'ai rien contre les agriculteurs. Mais l'Europe ne repose pas seulement sur les excédents de blé.

Deuxième objectif, la deuxième langue vivante. Vous savez comme moi que si chaque Français parle deux langues, c'est-à-dire la sienne et une autre, la deuxième sera un sabir baptisé anglais ou américain, deux cents mots pour survivre en toute occasion. La communication entre humains du monde passera par cette machine à appauvrir : le sabir.

On a tardé à réaliser l'importance de cette question. Je sais que Jack Lang prépare une réunion sur ce thème, en janvier ou février. Pour moi, c'est une honte, avec les responsabilités que j'ai eues, de ne pas avoir réussi à faire bouger plus tôt le pachydermique ministère de l'Education nationale.

Etre européen aujourd'hui, c'est parler trois langues. L'Espagne et l'Allemagne (qui, un temps, a abandonné le rôle international de sa langue et ne s'exprimait plus à l'extérieur qu'en anglais) sont les alliés naturels de la France.

Vous avez compris à quel point, pour moi, le traducteur dans la cité est un personnage décisif. Dans les pays d'archipel, comme les Philippines, s'il n'y a pas de bateau, il n'y a pas de nation. S'il n'y a pas de traducteur en Europe, il n'y a pas d'Europe. Et les forces centrifuges, dont on mesure la violence ces jours-ci en Yougoslavie, finiront par triompher.

Je sais que — d'après Laure Bataillon et Françoise Cartano — la traduction est le plus vieux métier du monde, ou l'autre plus vieux métier du monde. C'est vrai que, comme dans l'autre plus vieux métier du monde, on tarifie l'amour, mais il y a une différence, c'est qu'il y a lenteur d'abord, parce que vous savez à quel point c'est lent. Or, par définition, l'acte d'amour tarifé, même cher, est plutôt vif. Et ensuite la fidélité, et en général l'acte d'amour, tarifé même cher, est relativement peu fidèle.

Pour finir, je voudrais répondre à notre président — et ma vie l'a prouvé, j'aime bien les présidents — qu'Etienne Dolet a un peu disparu dans le quartier Maubert, mais que pas loin, rue Rollin, se trouvent les restes de la maison où habitait Descartes, maintenant foyer pour étudiants africains, signe des temps. Sur cette façade, au-dessus des tags, je peux lire chaque jour cet extrait de lettre du philosophe à la princesse Elisabeth de Bohême : "*Me tenant comme je suis, un pied dans un pays et l'autre dans un autre, je trouve ma condition très heureuse, en ce qu'elle est libre.*"

Cette citation est un peu ma devise.

Et pour finir, il y a un livre, que j'aime beaucoup, depuis longtemps, *Peintures, Stèles, Equipées*. C'est un livre de Victor Segalen,

poète français né à Brest en 1878 et mort en Bretagne en 1919. Sans être plus explicite, mais on pourrait en parler un jour, le jour où il faudra rendre justice aux écrivains inspirateurs et méconnus, on peut dire que Saint-John Perse lui doit beaucoup.

Pierre-Jean Jouve, autre poète et de quelle importance ! a écrit une formidable préface à ce livre et, à la fin de sa préface, il cite Segalen. C'étaient des notes de Segalen, qui s'appellent *Notes sur l'exotisme*, lancées sur le papier très peu de temps avant sa mort.

*"La tension exotique du monde décroît. Les moyens d'usure de l'exotisme à la surface du globe : tout ce qu'on appelle progrès, lois de la physique appliquée, voyages mécaniques, confrontant les peuples [pensez à nos touristes de masse], où est le mystère, où sont les distances ? Le divers décroît, là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, mourir peut-être, avec beauté."*

Alors voilà, à mes yeux vous êtes un des remparts contre le grand danger terrestre.

Et pour finir, je salue en vous, très sincèrement, les "chevaliers du divers".

Merci.

*Applaudissements.*



## MONTAIGNE ET SES TRADUCTEURS

MICHEL CHAILLOU

En ouvrant cette table ronde autour de Montaigne, je vous avoue que c'est la première fois que je suis modérateur d'une table ronde. A l'avance je vous demande de pardonner à mon inexpérience.

Tout d'abord, et très brièvement, je voudrais vous expliquer, essayer de m'expliquer à moi-même pourquoi je suis ici, chargé de cette redoutable tâche d'avoir à parler devant vous de Montaigne avec de si éminents traducteurs.

J'ai écrit pendant cinq ans un roman qui s'appelle *Domestique chez Montaigne*, publié en 1983 aux éditions Gallimard, et à la limite je ne sais toujours pas exactement ce que j'ai écrit. Pendant cinq ans, j'ai été au château de Montaigne, j'ai fait une enquête sur Montaigne, je ne savais pas trop ce que je cherchais. J'allais frapper à la porte du château et aux portes des maisons de Saint-Michel-de-Montaigne, et je ne cherchais pas les idées de Montaigne, que je trouve toujours assez banales en définitive, parce que très partagées par les gens de son temps ; moi, en tant que romancier, je m'adressais à cette espèce d'allégresse, à ce gai savoir qu'il y a dans sa langue.

Donc, j'allais frapper aux portes de Saint-Michel-de-Montaigne, comme au château de la Belle au bois dormant, sous des prétextes divers : tantôt j'étais journaliste, tantôt antiquaire, tantôt j'enquêtais sur des métiers en voie de disparition. Comme j'y allais tous les ans, chaque été, les gens me disaient : "Tiens, on vous a vu l'année dernière !" Je répondais : "Non ! vous vous trompez..." et je restais trois ou quatre jours.

Je ne savais pas trop ce que je cherchais. J'avais tout lu sur Montaigne à l'époque, tout ce qui était lisible en français, et je cherchais cette espèce d'émotion de langue que je ressens depuis l'âge de vingt ans, chaque fois que je prends au hasard le cours de cette limpide rivière qu'est la prose de Montaigne. Je suis toujours

transporté d'une certaine jubilation avec une envie d'écrire qui n'est pas réductible en notions, en idées, en concepts, en je ne sais quoi. Je suis inféodé à Montaigne depuis toujours.

J'ai donc écrit pendant cinq ans ce livre, *Domestique chez Montaigne*, qui est plutôt mon rapport à la culture, dans la mesure où un domestique est quelqu'un qui est à l'office mais qui entend les paroles du maître dans la salle à manger. J'ai mis du temps à comprendre que ce qui est important, ce n'est pas seulement les paroles du maître mais le bruit des assiettes, et c'est cette mêlée entre les assiettes de l'office et le discours des maîtres à la salle à manger que j'ai essayé de traduire dans ce roman, *Domestique chez Montaigne*, où j'ai d'ailleurs mêlé l'érudition la plus folle sur Montaigne à des inventions de toutes pièces. Ainsi ai-je fait de mon grand-père le page de Montaigne qu'il aurait ramené d'Italie. J'ai même soupçonné que Montaigne aimait les hommes plutôt que les femmes et que ce page, très joli garçon, aurait donné naissance à une génération de domestiques du château de Montaigne dont les gardiens actuels seraient les descendants !

Chaque personnage devenait une sorte d'essai de Montaigne, un essai de personnage. Cela se passait en une journée et en quatre siècles : chaque fois qu'on rencontrait un personnage, on rencontrait tous ceux qui l'avaient précédé depuis Montaigne, ce qui compliquait un peu la narration.

En fait, pourquoi ai-je cherché à écrire ce livre ? Je pense très sincèrement que Montaigne est le maître du roman dans la mesure où le roman chez lui surgit de la langue. Je veux dire que la phrase elle-même devient un roman, avec des prolongements multiples, émotifs, sensibles, etc.

Je remercie l'association ATLAS de m'avoir demandé de venir car c'est toujours pour moi très émouvant de parler de Montaigne. J'en aurai terminé avec moi.

Je vais vous présenter les principaux intervenants :

Fausta Garavini, professeur titulaire de littérature française à la faculté des lettres de Florence, est l'auteur de la traduction italienne intégrale des *Essais* de Montaigne — ce qui me remplit d'admiration —, parue pour la première fois en 1966 à Milan chez Adelphi, et plusieurs fois rééditée, et tout dernièrement en collection de poche. Fausta Garavini a aussi fait l'édition du *Journal de voyage* de Montaigne, chez Gallimard, ainsi que deux ouvrages critiques sur le même auteur, *Itinerari a Montaigne* et *Mostri e chimere*, qui va paraître chez Champion.

Fausta Garavini a consacré d'autres livres à la littérature française, en particulier au roman aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Else Henneberg est diplômée d'études supérieures de langues et de littératures française et anglaise (MA) de l'université de Copenhague. Ecrivain et traductrice. Récentes traductions : *La*

*Naissance du jour* de Colette (paru en octobre 1992), les *Essais* de Montaigne, version intégrale (à paraître en décembre 1992), *La Voie royale* d'André Malraux et *La Femme lapidée* de Freidoune Sahebjam (à paraître début 1993).

Jaume Casals, né à Barcelone en 1958, professeur de philosophie à l'Universitat Autònoma de Barcelone, a traduit de Montaigne *Apologie de Raymond Sebond* en catalan. Auteur de *la Filosofia de Montaigne* (Barcelone, Edicions 62, 1986) et de *l'Experiment d'Aristòtil* (Barcelone, Edicions 62, 1992). Il a également fait une traduction des *Lettres persanes* de Montesquieu. Il a traduit de Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

Philippos Dracodaïdis, que j'ai le plaisir de connaître depuis plusieurs années. Il a traduit du français : Rabelais, Montaigne en entier, soit mille six cents pages, Kundera. De l'espagnol : Valle Inclán, Gracián et plusieurs auteurs latino-américains dont Vargas Llosa et l'extraordinaire Juan Rulfo. Il est romancier : quatre de ses romans ont été traduits en français. Le dernier en date (1992) chez Actes Sud, *Le Message*.

Jan Stolpe, né en 1940 à Stockholm. Docteur ès lettres, spécialiste du grec ancien, traducteur, il est membre de l'Union des écrivains suédois. Il a traduit, entre autres, Platon, Aristote, Euripide, Voltaire, Diderot, Fontenelle, Balzac, Lévi-Strauss, Le Roy Ladurie, et j'en passe. Il a fait la première traduction suédoise complète des *Essais* de Montaigne, parue en 1986-1992.

Je vais donner la parole à Fausta Garavini. La première question que je vous pose est la suivante : comment peut-on traduire Montaigne qui est si inféodé à la langue française, si empli de gasconismes, ce que son ami Etienne Pasquier lui reprochait (Etienne Pasquier, qui est d'ailleurs un écrivain prodigieux, qui a écrit *les Recherches de la France*, qui n'est guère lu que par les spécialistes) ? Comment peut-on traduire Montaigne si pénétré de francité, si complètement au niveau de l'émotion, des rivières et des ruisseaux, de notre pays, comment peut-on le traduire dans une autre langue ?

FAUSTA GARAVINI

J'énoncerai un paradoxe, ou pour parler comme Montaigne, je dirai un monstre, mais je le dirai quand même : je n'ai pas trouvé que traduire Montaigne en italien soit une entreprise tellement terrible. J'ai fait cette traduction il y a très longtemps, au début des années soixante, et la traduction a paru en 1966. J'étais très jeune. J'étais inconsciente, naturellement. Mais ce qui m'a beaucoup aidée, c'est non seulement ma formation (j'avais fait des humanités classiques et de la philologie romane, j'avais donc une bonne connaissance de la langue occitane, de ce qu'on appelle *gasconismes* chez Montaigne), mais tout simplement le

fait d'être italienne, ce dont vous pouvez faire l'expérience. Les étudiants italiens lisent Montaigne dans le texte avec beaucoup moins de difficulté que les Français. Cela tient à la structure de la phrase de Montaigne qui est une structure latine, latinisante. Cela tient à son vocabulaire et cela tient au fait que finalement l'italien n'est que la forme moderne du latin.

Je pense que j'ai eu beaucoup moins de difficultés que mes collègues, du moins ceux qui viennent d'autres mondes linguistiques, notamment scandinave ou grec. Pour ce qui me concerne, disons que ça passe en italien assez facilement et que j'ai pu m'abandonner au plaisir d'essayer de rendre les allitérations dont parlait Erik Orsenna, ou les pléonasmes ou les chiasmes, toutes les figures de rhétorique que Montaigne utilise fréquemment, car c'est un écrivain très habile. C'est finalement moins difficile, je pense, de rendre en italien que dans une autre langue certaines formules de Montaigne qui sont célèbres, que tout le monde connaît par coeur, comme : "*c'est bien le bout non pourtant le but de la vie. . .* " ou d'autres jeux de mots : "*... comme il y en a eu de pareillement faibles en raison et violentes en persuasion ou en dissuasion...* " ou encore "*ces exemples étrangers ne sont pas étrangers...* ", et ainsi de suite. Mais je ne veux pas abuser de mon temps de parole. Bien sûr, il y a des cas où la difficulté devient impossibilité. A ce moment-là, il vaut mieux ne pas s'obstiner. Mais, en général, je crois que l'entreprise n'est pas invraisemblable.

MICHEL CHAILLOU

Je me permets d'insister. Je ne sais pas si vous êtes de mon avis : quand on lit une page de Montaigne, indépendamment de la structure syntaxique, il y a une espèce de langue du sublime qui sans arrêt passe à travers. Pour moi, incontestablement, Montaigne est un écrivain héroïque, dans la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, comme Pasquier d'une autre façon. Je comprends que l'italien est une des langues les plus favorables à la traduction des *Essais* de Montaigne mais c'est une question que je me pose : est-ce qu'il y a de l'intraduisible dans Montaigne, et quoi ?

FAUSTA GARAVINI

J'ai laissé de côté le problème de base, celui de la traduction en général. Je voulais simplement dire que d'une langue romane à l'autre, la parenté aide davantage. Mais, bien sûr, il y a des choses intraduisibles. Ce n'est pas tellement au niveau du rythme pour ce qui concerne l'italien, ni de telle ou telle expression, parce que l'italien étant une langue multiple, c'est-à-dire très enrichie, elle aussi, par les apports des dialectes, cette partie que l'on dit gasconne, qui n'est pas gasconne mais en réalité périgourdine, du langage de Montaigne peut être rendue. Ce que l'on perd,

comme dans toute traduction d'ailleurs, c'est quelque chose qui est dans l'ensemble, qui est l'impact de tout cela. Evidemment, c'est cela la lutte de tout traducteur.

Je ne peux pas donner immédiatement des exemples précis. Si vous voulez, je vous donnerai des listes d'expressions que je n'ai pas réussi à traduire comme je le voulais. Mais ce n'est pas cela qui est important : l'important, c'est de voir si vous avez pu donner un texte qui soit lisible au sens le plus complet et le plus complexe du terme dans votre propre langue et qui puisse "parler" au lecteur italien comme il "parle" au lecteur français.

MICHEL CHAILLOU

Else Henneberg, êtes-vous de cet avis ? Avez-vous des difficultés ?

ELSE HENNEBERG

Oui, beaucoup plus, parce que le danois est loin du français. Et il y a la distance du temps : cela aussi rend difficile la traduction de certaines choses. Et puis, ceci vaut surtout pour moi, car la construction des phrases n'est pas la même en danois qu'en français.

MICHEL CHAILLOU

La brusquerie de Montaigne, la façon dont il attaque un chapitre ?

ELSE HENNEBERG

Oui ! mais ce n'est pas ce qui a été le plus dur. Le plus dur a été de savoir où arrêter sa phrase qui est très longue. On ne peut pas écrire des phrases aussi longues en danois. On pourrait le faire, mais les gens renonceraient vite à continuer la lecture. Les lecteurs n'arrivent pas à lire de très très longues phrases, ils lisent au maximum cinq ou six lignes !

MICHEL CHAILLOU

Si vous coupez une phrase de Montaigne, ce n'est plus Montaigne !

ELSE HENNEBERG

Si ! Il faut le rendre lisible, justement, sinon cela revient à dire que l'on ne peut pas traduire et que traduire est impossible !... On essaie de le faire quand même !

MICHEL CHAILLOU

J'ai toujours le sentiment qu'il y a des écrivains de mots et des écrivains de phrases. Il y a des écrivains dont les mots s'annulent dans la phrase. Exemple : Honoré d'Urfé au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Et il y a des écrivains géniaux qui ont à la fois les mots et les phrases. C'est le cas de Montaigne : il y a une sorte de militantisme de tous les mots dans les phrases de Montaigne.

ELSE HENNEBERG

Oui !

MICHEL CHAILLOU

Si vous coupez une phrase à ce moment-là vous perdez peut-être quelque chose de Montaigne. Il reste de Montaigne les idées de la phrase, mais vous perdez la chair !

ELSE HENNEBERG

Non ! Ce n'est pas mon avis. On arrête par un point et on recommence par un mot qui fait liaison avec la phrase précédente !

MICHEL CHAILLOU

Le point, c'est l'ineffable de la phrase de Montaigne...

ELSE HENNEBERG

Là, il y avait des difficultés. Un membre de la Société des amis de Montaigne m'a demandé : Comment rendez-vous la poésie de Montaigne dans votre traduction ?... Comment peut-on répondre ?... C'est encore plus difficile ! Il y a beaucoup de poésie dans Montaigne.

MICHEL CHAILLOU

C'est une mise en prose de la poésie.

ELSE HENNEBERG

Exactement. Je ne sais pas quoi dire précisément. Ma traduction n'est pas encore publiée. Elle sortira dans un mois. J'espère que beaucoup de lecteurs voudront la lire ! Elle a été conçue pour être comprise de tout un chacun. Il n'y a pas de note en bas de page ; il y a des notes à la fin de chaque volume pour ceux qui ont envie d'en savoir plus. Les citations latines, grecques et italiennes sont en danois dans le texte, et les phrases originales se trouvent en fin de volume. A la fin aussi, il y a un index pour les lecteurs qui voudraient en savoir plus sur les personnages mentionnés dans les *Essais*. Mais, au fil des pages, il n'y a en principe rien que la lecture. Il n'y a pas de petit *a*, de petit *b*, etc. Ce n'est pas une édition pour universitaires, c'est une édition qui, je l'espère, intéressera les gens qui ont l'habitude de lire, mais qui ne sont pas nécessairement des érudits.

MICHEL CHAILLOU

Pensez-vous que le train des citations à l'intérieur des *Essais* de Montaigne accélère ou ralentit le texte selon les cas ?

ELSE HENNEBERG

Il ralentit le texte... Il y a peut-être dix ou quinze endroits où les citations entrent directement dans le texte. Autrement...

MICHEL CHAILLOU

Est-ce que les citations ne sont pas des harangues héroïques déguisées en direction du sublime que Montaigne jette sur la page ? C'est un moment où son français défaille et il a besoin d'une autre langue pour faire dire à la sienne quelque chose d'autre. Qu'en pensez-vous ?

ELSE HENNEBERG

Non. C'est peut-être parce que je ne suis pas latiniste. Pour moi, c'est vraiment quelque chose qui arrête la lecture.

MICHEL CHAILLOU

Jaume Casals, que pensez-vous de ce que nous venons de dire à propos des citations et du texte de Montaigne ?

JAUME CASALS PONS

Pour répondre à la question aporétique sur la singularité de Montaigne que vous nous proposez, je voudrais essayer de m'éloigner un peu pour vous rencontrer mieux. Je dirai deux choses.

Je crois que les ressources stylistiques autour de l'ironie, de la brièveté, de l'humour de Montaigne, mais aussi le style de la narration des infinies histoires que l'on trouve dans les *Essais*, qu'on a si bien étudiées depuis Copin jusqu'à (si vous me permettez de dire le nom d'une amie) le livre de Zoé Samaras sur le style comique de Montaigne, toute cette phénoménologie si complexe qui donne la singularité de Montaigne peut se résumer... on peut essayer de la résumer dans une proposition qui pourrait être la suivante.

Montaigne essaie de retenir ou de maintenir le lecteur dans le désordre de son texte, de ne pas laisser fuir ce désordre. Traduire Montaigne, pour moi, c'est à un niveau plus abstrait courir le risque de chasser le lecteur de ce désordre pour le mettre dans un ordre ou tout simplement pour l'ennuyer et lui faire abandonner la lecture.

Je crois qu'il y a un certain rapport avec une autre question à laquelle j'avais pensé, qui pourrait être intéressante à discuter ici, c'est la question de traduire aujourd'hui l'auteur du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est le problème de l'ancienne idée du style qui peut-être forme

une part de cette condition pour retenir le lecteur dans le désordre, dans la pensée du désordre !

Ce problème de l'ancienne idée du style se voit souligné par les hésitations... on pourrait dire dans un sens positif de la plasticité du catalan. En même temps, on pourrait aussi souligner les aspects négatifs, structurels d'une langue comme le catalan qui se développe aujourd'hui entre deux pôles, entre le pôle de l'archaïsme glorieux, le pôle du temps du catalan à l'époque médiévale qui est encore présente parce que la littérature la plus puissante en catalan appartient encore à cet âge, et le pôle de la modernité que l'on pense toujours trop contaminée.

Alors, je crois que traduire Montaigne est une façon de mettre à l'épreuve cette langue comme peut-être les autres langues. Mais c'est spécialement à cause des divers écrasements politiques qu'a subis le catalan. C'est mettre à l'épreuve cette langue pour décider entre ces deux façons de faire le catalan... ces deux façons de traduire Montaigne... essayer de le mettre dans le catalan de la rue, aujourd'hui, ou bien de le mettre dans le catalan que l'on parlait au XVI<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'il y a une certaine proximité entre les deux propos : celui du désordre et celui de l'âge de la langue choisie. J'ai essayé de reformuler votre question. Je n'ai peut-être pas répondu complètement. Nous avons peut-être maintenant quelques éléments pour discuter.

MICHEL CHAILLOU

Ce qui paraît intéressant dans ce que vous avez dit, c'est la notion de désordre et d'archaïsme. Je me souviens brusquement que, dans son chapitre des Boiteux, Montaigne donne une définition de la raison qui est très étrange et qui n'a jamais été beaucoup reprise. Il dit que la raison est un instrument libre et vague. J'ai toujours pensé que cette définition exprime complètement sa manière d'énoncer les *Essais*. Toujours à la recherche, en permanence, en équilibre, en perte d'équilibre sur ses mots pour essayer de trouver dans une sorte d'énorme chasse aux idées l'expression qui va suivre ! C'est pour cela que je suis très fasciné par les traducteurs qui peuvent dans une autre langue réinventer cette chasse aux idées et qui sont capables de ressusciter les affinités et les trouvailles de son âme périgourdine qui pérégrine.

Dernière chose. La langue du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle, peut-être à cause de son archaïsme relatif, me semble d'une triomphante modernité. C'est une langue dont les intervalles ont été un peu oubliés. C'est une langue abrupte. J'aurais tendance, en tant que romancier, à trouver des modèles d'écriture dans cette langue, aussi bien chez Montaigne que chez Etienne Pasquier, dont je parle sans arrêt, d'abord parce qu'il est un ami de Montaigne et parce qu'il est lui aussi un prodigieux écrivain.

Je donne la parole à Philippos Dracodaïdis qui a traduit en grec les mille six cents pages des *Essais*.

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Je donnerai une réponse un peu plus simple. Je n'avais pas l'intention de traduire les *Essais* de Montaigne, parce que je les lisais dans l'original. Une fois j'ai fait un essai de traduction des *Essais*, ce qui m'a paru extrêmement difficile, et je me suis dit que ce serait mon intérêt de faire la traduction des *Essais* pour apprendre le grec. Traduire Montaigne aide énormément à approfondir le grec qui est une langue très riche, qui s'étend sur quatre mille ans environ, où certains mots ont été créés il y a quatre mille ans et sont toujours utilisés de la même façon aujourd'hui. Donc, cela me donnait la possibilité d'explorer les différentes couches de l'évolution du grec et de voir si cela passait dans les *Essais* de Montaigne.

J'ai eu toutes les difficultés du monde dans cette tentative : je n'avais pas de dictionnaire disponible. Je dois vous dire qu'il n'y a pas de dictionnaire moderne grec-français ou français-grec ! donc, j'ai fait appel à des dictionnaires du siècle passé où le français était traduit dans la langue archaïque, proche du grec ancien. Je devais avoir un autre dictionnaire de la langue archaïque à la langue moderne, dite démotique, pour pouvoir comprendre. Ce qui fait que, très souvent, j'ai envoyé à tous les diables Montaigne et ses *Essais*, mais ce sacré diable ne lâchait pas prise, il restait à côté de moi à tel point que, au bout de dix ans, lorsque je suis arrivé à la fin de ce travail, je me suis surpris à plusieurs reprises à faire un mouvement du cou, comme si j'avais une colerette, comme Montaigne, qui m'empêchait de respirer ou de faire certains mouvements.

En fait, ce fut un corps à corps avec Montaigne, et j'ai l'impression que, finalement, nous avons fraternisé. Dans ce sens-là j'ai l'impression que Montaigne aimait les hommes, mais j'ai le sentiment qu'il aimait énormément les femmes.

Donc, si je me posais la question : qu'est-ce que j'ai gagné après la traduction ou pendant la traduction ou en commençant la traduction de Montaigne, je vous dirais très sincèrement : le respect de moi-même, le respect des autres, le respect des idées des autres, mais aussi le respect de mes idées, et, surtout, une certaine approche vis-à-vis des femmes. (*Rires.*) Ce qui a complètement renversé ma conception. Je ne peux pas entrer dans le détail. (*Rires.*) Je vous assure que vous devez faire une lecture des *Essais* de Montaigne, et vous comprendrez. Je vous renvoie surtout à ce fameux essai dont le titre est "Sur des vers de Virgile", dans le troisième volume, chapitre V.

Je vous disais que cela a pris dix ans, finalement nous avons fraternisé. Je ne peux pas juger ma traduction, parce que c'est la

première qui a été faite en grec. Avant moi il y a seulement huit essais qui ont été traduits. Le premier traducteur, qui était de toute façon un excellent traducteur, et qui n'avait pas à sa disposition les différents dictionnaires pour s'en sortir, a trouvé une astuce : il donne sa traduction et il met une note en bas de page où il donne les différents sens des mots dont le sens peut varier. Donc, chaque fois, vous devez interrompre la lecture pour aller en bas de page, regarder et revenir et ainsi de suite. C'était très utile pour moi parce que, moi, j'ai choisi un sens et cela a marché. (*Rires.*) Pour conclure, je ne sais pas si la traduction est bonne.

Tout d'abord je dirai que je n'ai pas eu de difficulté parce que le génie de la langue grecque permet de faire de longues phrases. Vous me parlez des longues phrases de Montaigne, je n'y comprends rien. Pour moi c'était tout à fait facile. Et comme nous avons le masculin, le féminin et le neutre, ce que vous, pauvres Français, n'avez pas dans le "qui" et le "que" et le "dont", j'ai eu la possibilité de donner mon interprétation des différents "qui" et "que", et de les placer dans la phrase au masculin si c'était masculin, au féminin si c'était féminin, au neutre si c'était du neutre ! Il se peut qu'il y ait des erreurs. Je pense que, durant ma retraite et si j'ai toujours la tête claire, je reprendrai cette traduction pour essayer de corriger ces erreurs et en faire d'autres.

Je dois rendre hommage à certaines personnes qui m'ont aidé, et tout d'abord à l'Institut français d'Athènes où je me suis présenté avec ma traduction et j'ai dit : "Je traduis les *Essais* de Montaigne !..." Le directeur m'a répondu : "Vous êtes fou, laissez tomber, vous n'arriverez jamais nulle part !" (*Rires.*) J'ai attendu que ce directeur parte et qu'un autre vienne, à qui je me suis présenté pour lui répéter : "Voilà, je traduis les *Essais* de Montaigne !" Il m'a dit : "Bravo ! Bravo ! Cela vous prendra peut-être une vie entière, mais essayez !" (*Rires.*)

Je me suis dit : avec ces gens-là je n'irai pas loin, il faut que je sache s'il existe une Société des amis de Montaigne. Et finalement je peux vous dire que je suis membre perpétuel de la Société des amis de Montaigne, ce qui me flatte énormément. Le président de l'époque, feu le professeur Pierre Michel, m'a donné l'adresse de l'éminent montaigniste Donald Frame, à l'université de Stanford aux Etats-Unis. Donald Frame était une personne formidable, il m'a envoyé sa traduction, il m'a aidé et il m'a soutenu moralement pour que je termine ce travail.

J'ai eu la joie d'avoir une décoration pour cela. Cela vaut la peine que je vous raconte comment cela s'est passé.

La Société des gens de lettres de France a appris que je faisais cette traduction, parce que je leur avais envoyé une lettre en disant : "J'ai trouvé un dictionnaire du XVI<sup>e</sup> siècle chez les

bouquinistes, mais il coûte trente mille francs. Pourrait-on trouver un moyen pour que vous l'achetiez meilleur marché et pour que je puisse me le procurer ?" Le marchandage n'a pas marché. Mais j'ai eu un contact avec la Société des gens de lettres. Une fois à Paris on m'a dit : Nous avons frappé une médaille pour vous ! (*Rires.*) J'ai dit : "Bravo !... je viens chercher ma médaille." Je suis arrivé à l'Hôtel de Massa qui est le siège de la Société des gens de lettres, et voilà que je me trouve devant une assistance de personnes très connues, d'un certain âge, très sérieuses. J'étais mal à l'aise. Je me dis : Qu'est-ce que je cherche ici ?... Chacun se levait, me serrait la main et me faisait un petit laïus ! C'était assez officiel et je me sentais mal à l'aise. On m'a proposé : on va sabler le champagne !... Je ne m'attendais pas qu'il y ait vingt ou trente bouteilles de champagne. J'ai essayé de ne pas boire trop, ce qui n'était pas le cas de ces messieurs. Comme ils ont sablé le champagne avec enthousiasme, au bout d'un quart d'heure on s'est mis à chanter en grec *les Enfants du Pirée*, etc. (*Rires.*) Et j'ai eu ma médaille. Je vous raconte tout cela parce que cela rentre dans la mentalité de Montaigne et j'ai la certitude que Montaigne apprécierait énormément tous les tracas que j'ai eus ainsi que toutes les bonnes choses que j'ai eues.

MICHEL CHAILLOU

Est-ce qu'il buvait de l'alcool, Montaigne ?

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Bien sûr, et il nous renseigne sur tous les vins possibles et imaginables qu'il buvait. Il aimait le claret. Je ne savais pas comment traduire le claret en grec. Donc j'ai fait la tournée des différentes régions de France où on produit du claret. C'est un très bon vin, à mon avis, c'est un très bon vin et, après, vous pouvez chanter en grec. (*Rires.*)

MICHEL CHAILLOU

Jan Stolpe, que pensez-vous de ce goût de Montaigne pour le claret ? Comment avez-vous traduit "claret" en suédois ?

JAN STOLPE

C'est très simple de traduire ce mot en suédois, c'est *claret*, c'est très facile. Mais il y a beaucoup de mots qui sont beaucoup plus difficiles à traduire dans notre langue.

MICHEL CHAILLOU

Comment procédez-vous pour traduire Montaigne ? Comment cela se passe-t-il matériellement ?

JAN STOLPE

Je prends le texte de Montaigne, je prends mon crayon et un papier. Je traduis chaque phrase, mot par mot. Quand j'ai fini une page, je détruis tout mon texte avec le crayon et je le reconstruis une nouvelle fois. Mais, avant de commencer, je me fais quelques idées sur la personnalité de Montaigne. Je pense qu'il est très important d'avoir une image de l'auteur qu'on va traduire. Mais tout d'abord je me dis qu'il faut avoir une certaine confiance en soi pour être traducteur, et, moi, j'ai toujours pensé que, quand vous allez traduire un livre, il faut se dire : Maintenant je vais écrire un livre moi-même ! ce sera mon propre livre que je vais écrire tout seul. Mais, en écrivant ce nouveau livre, il me faut suivre quelques restrictions.

Ce livre nouveau aura autant de chapitres qu'un autre livre déjà existant. Ce livre aura autant de phrases, autant de sentences complètes qu'un livre déjà existant. C'est moi qui dois créer quelque chose de nouveau, mais en même temps j'essaie de faire ce livre nouveau tout à fait semblable à un autre livre qui existe déjà dans une autre langue !

MICHEL CHAILLOU

Est-ce que vous lisez des textes français de l'époque de Montaigne et des textes suédois de la même époque ?

JAN STOLPE

En ce qui concerne les textes suédois, ce n'est pas utile. Il y a des auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle suédois dont le style est absolument incompréhensible pour les Suédois contemporains. Et quand j'ai réfléchi sur le style à choisir pour ma traduction, je me suis très vite rendu compte que c'est absolument impossible de faire quelque chose d'archaïsant, au contraire qu'il faut être très très moderne. C'est mon choix. J'ai peut-être exagéré cela mais j'ai écrit dans ma traduction une langue très très moderne, très parlée, parlante. Cela m'a semblé très important. En effet, pour moi, Montaigne est un auteur qui entre en dialogue avec soi-même et avec d'autres personnes.

Après Montaigne, j'ai traduit quelques dialogues de Platon. En faisant cela, j'ai beaucoup réfléchi sur le caractère de dialoguicité de Platon, et alors que Platon a écrit formellement les dialogues avec des répliques entre différentes personnes, j'ai découvert qu'il y a beaucoup moins de dialogue authentique dans les œuvres de Platon que dans les *Essais* de Montaigne qui n'écrit pas de dialogue au sens propre du terme. Je pense que la raison est la suivante.

Dans les dialogues de Platon, la fonction des autres personnes est souvent seulement de dire : "Oui... oui... c'est vrai... Socrate, tu as raison... tu as dit cela très bien... c'est tout à fait

vrai, oh Socrate !" Ce n'est pas un dialogue au sens profond du terme.

MICHEL CHAILLOU

Montaigne ne s'adresse-t-il pas plutôt à un interlocuteur véritable ?

JAN STOLPE

Oui ! Il ouvre un dialogue à l'intérieur de soi-même. Il invite le lecteur à entrer dans ce dialogue avec lui-même. Je pense que ce caractère de dialogue est très fondamental chez Montaigne. J'ai lu un essai d'un philosophe américain, qui s'appelle Allan Janik (*Montaigne : The Dialogue as an Inner Theater*). Il écrit quelque chose que je trouve important. Il dit que chez Montaigne nous avons un dialogue comme ce qu'il appelle un théâtre intérieur. Montaigne dit souvent qu'il est très intéressé par les opinions des autres personnes. Cela est devenu un stéréotype aujourd'hui, nous disons tous cela, mais peut-être sans être toujours très sérieux. Mais, pour Montaigne, je pense que c'est vrai. Il est authentiquement intéressé par les opinions des autres, et il va faire un *essai* de ces opinions contre sa propre opinion. Un essai, cela veut dire un test, une épreuve, ce n'est pas un essai dans le sens moderne du français, c'est tout autre chose.

MICHEL CHAILLOU

Peut-on proposer pour le mot "essai" une définition comparable à la vôtre, mais plus romanesque ? Personnellement, je me demande si Montaigne n'a pas toujours écrit dans les ténèbres de sa propre pensée. Il essayait, il tâtonnait pour trouver l'expression juste sans jamais vraiment la trouver et c'est ce qui, bizarrement, faisait son expression juste !

JAN STOLPE

Je pense que le sens du mot "essai" n'est pas exactement cela. Je pense plutôt qu'il fait des épreuves, qu'il met en épreuves ses propres opinions et ses propres expériences, et il fait des comparaisons entre ses propres expériences et les expériences des autres dans l'histoire passée et contemporaine.

Vous avez posé la question des citations chez Montaigne. C'est une question très fondamentale pour moi. J'ai essayé de penser comment Montaigne lui-même a regardé les citations dans son texte. Nous savons tous très bien que pour Montaigne le latin a été une langue complètement vivante. Alors il faut rendre ces citations dans une langue vivante pour des lecteurs modernes, n'est-ce pas. Pour Montaigne, les citations n'ont pas ralenti la lecture. Alors il faut les mettre de telle façon qu'elles ne ralentissent pas la lecture du lecteur moderne !

Comme latiniste, j'ai fait la traduction de ces vers, de ces citations moi-même, je l'ai fait dans le mètre de l'original et avec les rimes quand il y en a, dans les citations en italien par exemple. Car j'ai très vite découvert que je ne pouvais pas utiliser les traductions anciennes suédoises de ces classiques, Virgile, Lucrèce, etc., parce que le ton n'est pas le ton de Montaigne. Ce n'est pas la façon dont, j'imagine, Montaigne a lu ces auteurs classiques. Alors il m'a fallu faire de nouvelles traductions de chaque citation. Je pense que c'est là une chose très fondamentale et nécessaire pour une traduction.

MICHEL CHAILLOU

Fausta Garavini, que pensez-vous de ce qui vient d'être dit ?

FAUSTA GARAVINI

Je suis tout à fait d'accord. Je trouve que les citations sont très importantes dans le texte de Montaigne parce que là est son dialogue, pour reprendre ce que disait mon collègue, avec les auteurs qu'il lisait, qu'il lisait et relisait, avec sa culture. C'est ainsi qu'il se met à l'épreuve, qu'il s'essaie aussi bien en se confrontant avec ces voix qui viennent de loin, qui viennent du monde culturel qu'il habite dans sa pensée. Le latin étant pour lui une langue familière, il ne faut précisément pas donner des traductions des citations qui existent déjà, qui sont souvent un peu vieilles et archaïques, parce que les citations font partie du texte de Montaigne. Donc, il faut que tout cela s'amalgame. Moi aussi, j'ai donné des traductions des citations latines et grecques que j'ai faites moi-même à partir des originaux. Je ne me suis pas servie des traductions en italien qui existaient déjà d'Horace ou de Virgile, etc., même si certaines sont très bonnes. Le problème n'est pas là. C'est que précisément le texte des *Essais* est un tissu, et les citations sont dans ce tissu. Donc il faut que cela entre dans le même dialogue, pour reprendre le mot qui a déjà été utilisé et qui convient très bien.

MICHEL CHAILLOU

Pour moi, les citations de Montaigne sont une sorte d'oralité des morts. Il fait parler les morts à nouveau. C'est ce qui l'encourage, c'est ce qui le fortifie dans sa propre pensée. Qu'en pensez-vous, Jaume Casals ?

JAUME CASALS

Je crois que je suis tout à fait d'accord avec Jan Stolpe. De toute façon je ne crois pas que ce soit seulement dans les citations qu'il faut aller chercher cet aspect de dialogue profond qu'il y a là. On trouve aussi ce dialogue dans le texte français.

On peut effectivement penser au dialogue au sens des mille voix que l'on trouve dans les *Essais*, mais mon impression est que pour aller plus loin que ces mille voix il faut trouver la voix de l'amitié, très connue. Montaigne a dit qu'il n'aurait jamais écrit les *Essais* s'il n'y avait pas eu la mort de La Boétie. C'est là un topique des études montaignistes, n'est-ce pas.

Je crois que cette deuxième voix c'est la voix de ce que je disais avant d'une façon nébuleuse, c'est la voix de l'appel du désordre du texte. Ce désordre n'est pas les mille voix que l'on trouve là, ce n'est pas l'interruption, ce n'est pas la brièveté à cause des interruptions de textes latins, c'est dans chaque phrase aussi qu'il y a un double, qu'il y a une aporie. Cette aporie, je crois qu'on peut la représenter plutôt dans l'image de la mort, de la mort de l'ami, c'est-à-dire de Montaigne mort.

MICHEL CHAILLOU

Quand on regarde les *Essais* d'une façon générale, ne trouvez-vous pas qu'il y a une sorte d'évolution entre le tome I et la fin des *Essais* ? Il me semble que les premiers essais sont plus abrupts, pas tellement organisés en eux-mêmes, et que c'est peu à peu, en particulier dans le chapitre V du livre III, "Sur quelques vers de Virgile", l'essai des *Essais*, que brusquement la langue arrive à sa magnitude la plus absolue. Qu'en pensez-vous ?

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Ce que je trouve extraordinaire chez Montaigne — je vais utiliser une expression américaine, les Américains disent "*turn it positive*", prenez les choses et renversez-les, si les choses sont négatives, tournez-les pour qu'elles soient positives.

Si vous lisez les différentes biographies de Montaigne, vous allez trouver des détails ; je me demande souvent comment les biographes font pour arriver à trouver ces détails... Vous savez qu'à cause de l'anniversaire de la mort de Montaigne (quatre cents ans déjà !), il y a eu des articles un peu partout. J'ai lu un article dans *El País* qui est un journal espagnol, sous la signature d'un philosophe qui s'appelle Fernando Savater. L'article commençait ainsi : Montaigne était de petite taille, ses organes génitaux étaient petits... (*Rires.*) il s'exprimait difficilement, etc., etc. Il est vrai que si vous essayez de faire la relation avec ce que disent les biographes et ce qui est dans les *Essais*, vous allez voir que les *Essais* commencent lentement. Vous avez des idées qui s'expriment mal, qui reviennent, ce sont souvent les idées des autres qui sont incorporées dans le texte, mais c'est comme une sorte de décollage. Au second volume, avec l'"Apologie de Raymond Sebond", le texte décolle. Au troisième, c'est une allure de croisière, comme un avion qui vole à douze mille mètres, là

où il n'y a pas énormément de turbulences, et le vol continue jusqu'à cette fameuse phrase qui clôt les *Essais*, je ne m'en souviens pas exactement, mais Montaigne dit à peu près ceci : "*Même sur le plus haut trône du monde, nous ne sommes assis que sur notre cul !...*" ce que je trouve d'une vérité extraordinaire, d'une vérité dramatique en même temps. Parce que vous parlez de dialogue, mais "dialogue" en grec signifie discussion entre deux personnes. Chez Montaigne il y a "poly-logue", et cela à différents niveaux. Pour Montaigne différentes personnes de l'Antiquité étaient encore vivantes. Il était en faveur de Pompée contre Jules César, comme si ces personnages étaient vivants. Il était en faveur d'Epaminondas contre Xénophon. Il était en faveur d'Alexandre le Grand.

Vous trouvez chez ce bonhomme des raisonnements exceptionnels, et j'utilise le terme de "bonhomme" parce que vous avez le contact humain avec Montaigne. Vous avez ces différentes strates de "poly-glosie" et j'utilise ce terme parce qu'il avait parfaitement conscience de ce qu'il écrivait et de la valeur de sa pensée. Il disait que "nous ne faisons que nous entre-gloser"... Cela signifie : on ne fait que des commentaires, on ne fait que des dialogues éparpillés à différents niveaux. Montaigne dialogue horizontalement avec son époque mais aussi il dialogue verticalement avec les différentes époques, les différents personnages qui lui étaient familiers. Et ce dialogue place Montaigne un peu en dehors du cadre de cette masse qui constitue l'histoire. C'est la raison pour laquelle vous avez dit que c'est "le maître du roman". Il essaie de former le monde comme le romancier essaie de donner une forme au monde.

Ce qui est extraordinaire, c'est qu'il y a une certaine arrogance chez Montaigne. Il parle de la vertu dans le sens romain de la *virtu*, de la vertu militaire, tout au début, la vertu de la discipline. Il y a ce complexe d'infériorité par rapport à son père, mais à un certain moment le père va du côté des morts parce que le fils est du côté des vivants.

Dans tout cela, je trouve qu'il y a quelque chose qui dépasse presque la mesure humaine... Et vous savez que les anciens Grecs disaient que lorsque vous dépassez certaines limites, qui ne sont pas fixées mais qui existent, les Erinyes vous tombent dessus. C'est une idée qui a été reprise par Camus. Eh bien, Montaigne est arrivé à la limite. Il a touché la limite. Il a vu les Erinyes arriver, il s'est arrêté là. Je ne dis pas qu'il a reculé, il est resté là. Il a affronté cela. Il a eu toutes les petites humaines. A un certain moment, il nous casse la tête avec la bulle qu'il a eue à Rome, mais malgré tout c'est un personnage qui est arrivé à la limite.

MICHEL CHAILLOU

Ne pourrait-on pas dire de Montaigne (et c'est dans ce sens-là qu'il m'a intéressé, moi romancier) qu'il y a chez lui un art de la redite... Il y a une espèce de ressassement permanent de ce qui vient d'être dit en fonction de ce qui va être dit, et c'est cela qui est un art magnifique de romancier. Qu'en pensez-vous ?

ELSE HENNEBERG

Oui, je pense que vous avez raison.

MICHEL CHAILLOU

Comment traduisez-vous Montaigne ? Comment procédez-vous ?

ELSE HENNEBERG

Un peu comme mon collègue avec la simple différence que je ne jette pas les pages que j'ai déjà faites, parce que cela constitue tout de même un travail. Je garde ce qui vaut la peine d'être gardé. Je vérifie tout dans les dictionnaires. Je consulte les traductions de mes collègues, en suédois, en anglais, etc. Au fur et à mesure que les traductions de Montaigne ont été publiées, nous avons comparé, mon collègue suédois et moi, parce que le danois et le suédois sont des langues à la fois proches et différentes. Il faut se garder des faux amis, car là il y a des faux amis. Cela nous a beaucoup soutenus tous les deux, n'est-ce pas, Jan ?

MICHEL CHAILLOU

Vous ne lisez pas des écrivains danois ou français de la même époque ?

ELSE HENNEBERG

Pour traduire : non...

MICHEL CHAILLOU

C'est cela qui m'étonne.

ELSE HENNEBERG

Non, il est beaucoup plus important de lire des livres danois et des traductions récentes ! Proust va être bientôt traduit en danois. En fait, il a été traduit dans les années quarante. Mais le texte est déjà trop vieux, il date stylistiquement. Si déjà quand on commence à traduire, on essaie de faire quelque chose d'archaïque, qui va le lire ?

MICHEL CHAILLOU

Je ne parle pas au niveau de l'archaïsme. C'est peut-être une idée stupide mais il me semble curieux que, traduisant Montaigne,

vous n'alliez pas aussi lire les contemporains de Montaigne pour voir comment la langue française prenait naissance chez eux et quelle était la part qui leur était commune ?

ELSE HENNEBERG

Si ! Je lis Holberg qui a vécu cent ans plus tard et qui a été très inspiré par Montaigne.

MICHEL CHAILLOU

Et pas du tout Pasquier ?... (*Rires dans l'assemblée.*)

ELSE HENNEBERG

Non !

MICHEL CHAILLOU

Il est inconnu mais il faut le lire ! Il y a une correspondance publiée chez Droz : les *Lettres historiques* et les *Lettres familières*. *Les Recherches de la France* sont un livre immense. D'ailleurs cela devrait intéresser un éditeur. Je crois qu'il y en a dans l'assemblée.

Etienne Pasquier était avocat. Je sais qu'il y a une lettre admirable, mais je ne l'ai jamais retrouvée, où il écrit à un de ses amis : *"Je ne peux pas rester longtemps à vous écrire car Montaigne est dans la pièce à côté et m'attend."* Je trouve cela extraordinaire de se faire attendre par Montaigne.

Ce que je veux dire, c'est qu'il y a quelque chose qui m'émeut dans l'environnement de Montaigne. Cela n'enlève rien au génie de Montaigne que de connaître le génie des autres écrivains du temps.

ELSE HENNEBERG

Oui... de son temps ! Mais je croyais que vous vouliez parler des écrivains danois.

MICHEL CHAILLOU

Non... les écrivains français de l'époque...

ELSE HENNEBERG

... Oui ! Bien sûr !

MICHEL CHAILLOU

Vous lisez Montluc, etc. ?

ELSE HENNEBERG

... Oui ! D'Aubigné, surtout Marot, la poésie... J'aime beaucoup Clément Marot !

MICHEL CHAILLOU

Et Sponde ?

ELSE HENNEBERG

Non !

JAN STOLPE

Je crois que vous avez raison. Il est important de lire d'autres auteurs de la même période de la langue originale. Je suis très familier avec ces questions-là dans les études classiques. Parce qu'on essaie toujours de se former une idée du style de Platon, par exemple, comparé au style de ses contemporains. Mais c'est très difficile de se faire une image comme cela. Je pense que cela est important — mais beaucoup plus important est de se faire une idée de la personnalité de l'auteur lui-même.

Après cela, il faut décider comment faire quelque chose d'équivalent dans une langue moderne. Mais tout d'abord il faut donc avoir une idée assez claire du caractère de l'auteur implicite dans le texte... pas du personnage biographique de Montaigne, n'est-ce pas, mais du personnage qui s'est formé dans le texte.

MICHEL CHAILLOU

N'avez-vous pas le sentiment que les pages de Montaigne sont comme des ruches où tout "bombille" de sens ? On a vraiment l'impression qu'il y a par moments des milliers de voix qui parlent en même temps. Nous avons parlé de dialogue tout à l'heure, cela me paraissait un peu réducteur. Il y a une sorte de chœur fantastique, un chœur explicite qui est le chœur des citations qui montent à la surface du texte et le chœur implicite de toutes les notions obscures mêlées au gascon que sa phrase remue sans cesse et qui apparaissent dans le français.

JAN STOLPE

C'est une ruche dont les abeilles vont et viennent. Il s'agit aussi de sa conception du moi, du propre moi.

Je peux vous raconter qu'en Suède le premier volume de ma traduction a été vendu à dix mille exemplaires, alors que la Suède compte huit millions d'habitants. C'est épouvantable pour nous !... C'est une sensation inouïe...

MICHEL CHAILLOU

Ce n'est pas "épouvantable", c'est formidable !

JAN STOLPE

Nous ne nous attendions pas à cela ! Et pourquoi ? Je pense que c'est parce qu'on sent immédiatement la modernité de la

pensée de Montaigne. Sa conception psychologique, sa conception du propre moi, c'est quelque chose de très moderne. Il a cette idée : le moi n'est pas une chose stable, c'est une chose toujours changeante, et quand vous étudiez ce phénomène, le phénomène se change en l'étudiant. Et quand vous essayez d'écrire quelque chose sur le moi, il faut arranger le texte avec beaucoup de moyens artificiels pour faire un effet équivalent à ce que vous avez ressenti. Et cela, c'est une expérience très moderne d'un auteur, vous le savez !

Cela veut dire : quand je veux entrer derrière les masques et trouver la vérité de mon propre moi, quand je suis entré derrière cela, je vais écrire cela, il faut que je mette quelque masque sur ma face ! C'est un paradoxe moderne ! Et dans ce sens-là je pense que Montaigne est un homme moderne et, cela, les lecteurs suédois l'ont senti immédiatement et d'une façon assez directe.

MICHEL CHAILLOU

C'est parce que l'idée de "moderne" est une vieille idée !

JAN STOLPE

Absolument !

MICHEL CHAILLOU

Avez-vous des choses à ajouter ?

FAUSTA GARAVINI

Oui. Ce qui est fascinant, je le pense moi aussi, chez Montaigne, c'est un fait extraordinaire, qui peut être énoncé de façon très simple : un homme, au XVI<sup>e</sup> siècle et en langue vulgaire (parce qu'en latin ce serait autre chose), se met à écrire pour dire "je". Ce qu'il faut comprendre, c'est que lorsque Montaigne parle des anciens ou de tous ces personnages (Philippos Draco-daïdis disait tout à l'heure : "Il est pour Alexandre contre Philippe !" et ainsi de suite. Non, il *est* Alexandre !...), il s'identifie au personnage dont il parle. Car il n'a pas encore (je le dis de façon grossière) les moyens qu'on aurait aujourd'hui de s'auto-analyser, et la façon qu'il a d'entrer dans les personnages, c'est de parler de ses propres problèmes. Quand il parle du roi qui n'arrive pas à pleurer et qui tombe raide mort au sol, c'est l'obsession de l'inhibition de la parole, et ainsi de suite.

Beaucoup de fantasmes habitent Montaigne, dont il essaie de parler à travers ses personnages, masques du sujet. C'est ce qu'il dit d'ailleurs ; c'est pourquoi j'ai intitulé mon livre *Monstres et chimères*. Il écrit dans le chapitre "De l'oisiveté" à peu près ceci : "J'ai essayé de laisser mon esprit libre et oisif, mais il m'enfante tant de chimères et monstres fantasques sans ordre et sans propos que

j'ai commencé à les mettre en rôle." C'est ainsi qu'il commence à écrire les *Essais* : pour enregistrer, dit-il, ses monstres et chimères.

La critique dit habituellement que ce sont ses fantaisies, ses rêveries. Non ! ce sont les fantasmes de son inconscient. Mais on ne peut pas enregistrer l'inconscient, on ne peut pas dire l'indicible. Donc les *Essais* sont une tentative de les domestiquer, ces monstres, non pas de les enregistrer mais de les tenir à distance par le discours rationnel. Pourtant les monstres sont là, on peut identifier leur présence, leur trace dans le tissu des *Essais*. C'est ce qui fait à mes yeux la modernité du texte de Montaigne.

#### PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Je vous ai parlé sur un mode anecdotique de Montaigne. Je voudrais terminer de la même façon. Tout d'abord je dirai que, lorsque j'ai commencé à traduire de l'espagnol, j'ai traduit Baltasar Gracián, *El Oráculo manual*, et j'ai trouvé quasiment mot à mot les pensées de Montaigne chez Gracián. Je suis absolument certain que Gracián n'avait pas lu Montaigne, d'ailleurs il a vécu une cinquantaine d'années après la mort de Montaigne, sans contact avec la France, honnie d'ailleurs à cause de ses ingérences en Espagne. On constate donc que les idées de Montaigne voyagent à travers l'Europe. Et nous ne devons pas oublier que Montaigne a eu la chance de voir les *Essais* traduits en anglais par John Florio de son vivant, ce qui est extraordinaire, et dans une langue extraordinaire. Cela a eu aussi des conséquences dans la littérature anglaise.

L'anecdote est la suivante. Je ne savais pas que, dans les photographies officielles des présidents de la République française, il y avait les *Essais*. Il paraît que le général Charles de Gaulle, lorsqu'il était président de la République, sur sa photographie officielle, est debout, la main posée sur un livre : le livre, ce sont les *Essais* de Montaigne.

Il paraît que la tradition continue. On m'a dit, parce que je n'ai pas vu en détail toutes les photographies de tous les présidents, que, à partir de la présidence du général de Gaulle, tous les présidents de la République sont debout sur la photographie officielle et qu'ils ont la main sur les *Essais* de Montaigne... Ou bien il se peut que le livre soit ouvert, je ne sais pas, mais pensez-y un peu !

#### UN AUDITEUR

C'est l'hypertrophie du moi !

#### MICHEL CHAILLOU

Ce que l'on peut ajouter dans cette direction, c'est qu'après la parution des *Essais* de Montaigne, pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, les gentilshommes campagnards qui ne lisaient pas avaient les *Essais* de Montaigne sur leur cheminée, avec le fusil de chasse.

Donc la chasse et les *Essais* de Montaigne étaient présents dans toutes les maisons seigneuriales. Et quand on va dans le village de Saint-Michel-de-Montaigne, les gens ont le sentiment de vivre à l'intérieur d'un livre.

La salle a la parole.

MARC CHÉNETIER

Excusez-moi de quitter le sujet mais j'ai été très frappé par ce que nous a dit notre collègue danoise sur l'impossibilité de faire de longues phrases en danois avant que d'enchaîner quasiment dans le même souffle sur l'annonce que Proust allait bientôt y être traduit. Quels sont vos soucis, madame ?... Est-ce possible de traduire Proust en danois ?

ELSE HENNEBERG

Je vois bien la difficulté à cause des phrases longues. Je ne sais pas comment il faudra faire. Ce n'est pas moi qui ferai la traduction. (*Rires.*)

RENÉE JACQUIN (présidente de Connaissance hellénique)

Très vite, je dis ce qu'est Connaissance hellénique. C'est une association qui enseigne le grec ancien par correspondance. Elle est rattachée à la faculté des lettres d'Aix. Cette association a une revue qui publie aussi bien du grec ancien que du grec moderne. En effet, comme l'a très bien dit M. Dracodaïdis, c'est la même langue.

Ceci dit, je voulais faire une remarque sur l'histoire des dialogues de Platon. Les dialogues de Platon sont de vrais dialogues. Et si on lit *Gorgias*, il y a sans arrêt des gens qui font des objections et qui se battent avec Socrate. Ils ne se contentent pas de dire "oui" ou "non". Socrate les mène où il veut, c'est vrai. La preuve, c'est qu'on a pu le monter au théâtre. S'il n'y avait pas de dialogue, comment ferait-on ?

JAN STOLPE

Madame, vous avez tout à fait raison. Je ne vais pas dénigrer les dialogues de Platon. Mais quelle est la différence fondamentale ? C'est sa conception de la vérité. Chez Platon, le but est de chercher et de trouver la vérité qui est une entité absolue et immuable qui *existe* dans un sens très fondamental.

Chez Montaigne, ce n'est pas cela. Sa conception de la vérité est tout autre et beaucoup plus proche de la nôtre, je pense. C'est ce qui fait que son texte est beaucoup plus en mouvement et beaucoup plus profond en dialogue, à mon avis, parce qu'il fait aussi un dialogue avec son propre moi.

MICHEL CHAILLOU

En ce qui concerne la vérité, on peut presque dire que Montaigne est plutôt du côté de l'erreur et que, pour lui, la vérité c'est la conscience de cette erreur permanente. C'est comme cela qu'il s'approche de la vérité. Il ne part pas d'une vérité établie, mais il va toujours en tâtonnant, d'erreur en erreur, et d'erreur en style. C'est le grand style.

JAN STOLPE

D'autant plus qu'il se méfie des vérités générales. Il dit que la plus générale des vérités, avec tout ce qui existe, c'est que chaque phénomène est particulier : *"Il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité et variété."* (Essais, livre III, chapitre XIII.) Il se méfie de toute opinion générale des choses. Il s'attache toujours au cas particulier.

ELSE HENNEBERG

Je voudrais tout de même réhabiliter un peu le danois. Ce n'est pas que l'on ne puisse pas faire des phrases longues de deux pages, comme il y en a chez Montaigne. C'est une question d'édition. C'est l'éditeur qui dit : il ne faut pas faire des phrases de plus de six ou sept lignes parce que le lecteur moderne n'arrive pas à suivre la pensée de l'auteur plus longtemps. Les éditeurs ont fait des essais, des tests. Il paraît que c'est vrai. Cela doit être le cas dans d'autres pays aussi ? (*Approbaton tacite de l'assemblée.*)

ALINE SCHULMAN

Je voudrais revenir à la traduction proprement dite et poser une question à Jaume Casals. Si j'ai bien entendu, vous avez dit que vous aviez le choix entre deux catalans, un catalan archaïsant et un catalan moderne. Est-ce que vous avez donné la réponse ? Quelle est votre traduction finalement ? Est-elle entre les deux ? Qui parmi vous a choisi la langue moderne pour traduire Montaigne ?

ELSE HENNEBERG

J'ai choisi la langue moderne.

ALINE SCHULMAN

Et les autres ?

JAUME CASALS

J'ai essayé de transmettre mes hésitations quand je faisais la traduction. Cela a été mon premier travail. Cela fait treize ans que je fais cela. Maintenant, je choisirais sans doute le catalan

moderne. A cette époque, je doutais beaucoup. J'ai mis des mots qu'on n'utilise pas d'habitude pour traduire des équivalences qui existent dans le catalan ancien.

J'ai fait une chose mixte qui ne me fait pas beaucoup plaisir quand je la relis aujourd'hui. J'aurais choisi sans doute le catalan moderne. J'aurais aussi traduit le latin en catalan moderne... Quand je dis "moderne", je veux dire le catalan moderne de la rue.

ALINE SCHULMAN

Est-ce parce que notre conception de la traduction a évolué en dix ans ?

MICHEL CHAILLOU

Cela me choque un peu que vous traduisiez Montaigne en langue moderne, parce que la langue de la littérature n'est ni moderne, ni ancienne, ni archaïque. Elle est la littérature. Je trouve que cela fait traduction d'une traduction. Personnellement, je ne suis pas traducteur, je suis incapable de parler une autre langue que le français, et encore je connais mal le français ! Je pense qu'il faut essayer de retrouver l'imaginaire qui baigne les *Essais*, qui est aussi celui du temps. Et quand on a besoin d'un mot dit archaïque pour le faire, il faut le faire à mon point de vue. Quand on a besoin d'un mot moderne, il faut aussi le faire. A ce moment-là, je m'excuse de l'expression, elle va vous choquer, c'est un peu couper les testicules du texte que de traduire en moderne.

JEAN CLAUSEL

Je voudrais signaler cette malheureuse traduction de Dante de M. Pézard, qui a passé toute sa vie à traduire Dante dans la langue archaïque, dans une traduction archaïque, dans une retranscription en français archaïque, qui est illisible. C'est un volume de la Pléiade, et qui mérite une nouvelle traduction moderne. Donc je pense que c'est vraiment du temps perdu que de traduire une langue comme Montaigne en langue archaïque, car il faut penser au lecteur. D'ailleurs on songe à refaire une Pléiade justement avec un nouveau Dante moderne, parce que Pézard ne se lit plus. On ne peut pas le lire !

MICHEL CHAILLOU

Je réponds. Je trouve la traduction de Pézard intéressante. J'ai éprouvé grâce à lui une émotion en lisant *la Divine Comédie*, émotion que je n'ai pas souvent dans d'autres traductions.

D'autre part, de mon point de vue, il ne s'agit pas de traduire en langue archaïque. Je pense que la langue de la littérature n'est ni archaïque ni moderne. C'est le fond de mon propos.

#### PHILIPPOS DRACODAÏDIS

A propos de moderne ou d'ancien, etc., il ne faut pas oublier que Montaigne est profond connaisseur du latin, donc d'une langue et d'une littérature dont une grande partie vient du grec. Il a utilisé des expressions en français qui sont exactement des expressions du grec ancien, qui sont encore utilisées dans la langue moderne. Alors, en grec, cela donne quelque chose d'exceptionnel. C'est que vous pouvez utiliser l'expression telle quelle, prise chez Euripide ou Sophocle, parce que les gens utilisent cela dans leur langue quotidienne. Vous pouvez utiliser également la langue moderne.

Il faut aussi que je vous dise qu'il y a certains mots dont nous n'avons pas l'équivalent. Je n'ai pas d'exemple à vous donner. Je me rappelle que je me suis souvent cassé la tête pour trouver des équivalences. Dans ces cas-là la langue grecque nous permet de faire des néologismes qui ne choquent pas et vous pouvez utiliser ces néologismes pour traduire un mot du vocabulaire français. Mais essayer de rendre Montaigne moderne ou, à la limite, "argotique", c'est un pseudo-problème, c'est-à-dire que cette œuvre-là nécessite une approche où le moderne et le non-moderne, dites-le archaïque, se rassemblent.

#### JAUME CASALS

Je crois qu'il y a un certain sens dans la question qu'a posée madame, à savoir traduire plus près ou plus loin de la langue parlée. Il y a des langues littéraires qui sont vivantes. Maintenant nous nous trouvons avec une langue vivante qui est archaïsante, qu'on utilise en écrivant. Vous avez en français des expériences de Queneau ou de Perec, par exemple, où on pourrait poser cette question : peut-on imaginer de traduire Montaigne, pas Montaigne mais un autre texte, même s'il n'y a pas d'autre texte semblable aux *Essais* de Montaigne, c'est vrai, peut-on imaginer de traduire dans le français qu'essaient de pratiquer Queneau ou Perec un texte qui soit commode pour faire cela ?... c'est ce que je voulais dire.

#### ANNIE MORVAN

Doit-on traduire un auteur ancien dans une langue moderne ou une langue archaïque ? C'est la question. Je pense que c'est un faux problème. On a déjà débattu au cours des Assises précédentes à plusieurs reprises du décalage qu'implique une traduction. Dans une traduction il y a un double décalage : le décalage d'une langue à une autre et le décalage du vieillissement de la langue d'arrivée, dans le cas de Montaigne et dans le cas des langues danoise ou allemande qui vieillissent alors que le texte, lui, vieillit beaucoup moins.

Je crois que dans le cas de textes aussi anciens que Montaigne ou celui dont nous allons débattre demain, qui est Cervantes et *Don Quichotte*, il y a un troisième décalage qui est dû d'une part au fait que ce sont des auteurs qui sont modernes dans leurs pensées et dans leur langage littéraire, dans la technique narrative dans le cas de *Don Quichotte*, dans la complexité de la structure de l'œuvre, qui est extrêmement moderne pour cela, mais avec une vraie désuétude linguistique.

Donc, je crois que tout le travail de la retraduction d'auteurs aussi importants et aussi anciens que ceux-là, qu'on ne peut plus lire dans une langue effectivement archaïque, avec un problème linguistique archaïque, tout le problème du traducteur est de retrouver une poétique et une esthétique qui rendent la totalité du texte. Je crois que c'est cela le vrai problème de la traduction de ces auteurs. C'est un problème linguistique, mais peut-être à un second niveau. C'est vraiment un problème esthétique et poétique.

MICHEL CHAILLOU

On parle de désuétude... il y a de belles vieilleses. La désuétude, c'est une qualité extraordinairement moderne dans la littérature contemporaine.

WILLIAM DESMOND

Je crois que la réponse à la question se trouve déjà dans Montaigne. Si vous me permettez de lire le passage en question, je l'ai sous les yeux. C'est le livre III, chapitre V. C'est à propos de Lucrèce et de Virgile. Il dit : "*Quand je vois ces braves formes de s'expliquer si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser ..*" Donc, quand le traducteur est capable de bien dire et de bien penser, à un moment donné il n'y a plus besoin de poser la question du vieillissement de la langue, de l'argot, etc. Si ça passe, ça passe... C'est ce qu'il nous dit là : "... *C'est la gaillardise de l'imagination qui élève et enfle les paroles. . .* "

MICHEL CHAILLOU

Dire et penser inextricablement mêlés. Si vous n'écrivez qu'en moderne, le mêlé s'en va !

EVANGHELOS BITSORIS (Centre de traduction littéraire de l'Institut français d'Athènes)

Je voudrais insister sur la question de la citation, non pas pour entrer dans un dialogue concernant l'aspect dialogique de la citation de Montaigne, mais plutôt pour me référer à la tâche du traducteur en face du problème de la citation : comment traduire la citation ?

J'insiste sur ce problème. Je crois que vraiment si la citation influence, si l'écriture de Montaigne est influencée par ce qu'il cite lui-même, cela veut dire que la citation n'est pas neutre, mais le traducteur doit, je crois, traduire la citation selon la phrase de Montaigne ou de n'importe quel auteur qui a une relation immédiate avec ce qu'il dit.

Mais il existe aussi des citations neutres qui n'influencent pas, qui n'ont pas un rapport évident avec ce qu'il dit. Je ne sais pas si on pourrait trancher cela ? C'est l'objet de ma question.

MICHEL CHAILLOU

Je pense que vous avez raison.

ELSE HENNEBERG

Je pense que c'est vrai : il y a des citations qui s'intègrent parfaitement au texte. Il y en a d'autres qui font obstacle. On a l'impression que Montaigne, brusquement, s'est souvenu d'une citation et qu'il l'a mise là. Il y a trois ou quatre personnes qui ont lu mon manuscrit et qui ne comprennent pas pourquoi il y a telle citation à tel endroit. Je ne sais pas... peut-être certaines citations ne sont-elles pas rendues avec assez de précision.

FAUSTA GARAVINI

Je voulais préciser que des études existent sur la valeur de la citation chez Montaigne. J'ai moi-même analysé ce problème dans mon livre *Itinerari a Montaigne*, dont la traduction française va paraître chez Champion. D'autres études plus récentes nous viennent des Etats-Unis : de Jules Brody, et tout dernièrement de Floyd Gray, dans un livre qui a paru aussi dans la collection des "Etudes montaignistes" chez Champion, qui s'intitule, si je ne me trompe, *Montaigne bilingue*. Je veux dire que le problème que vous posez a déjà attiré l'attention des chercheurs et des lecteurs.

M. MAILHOS

Je crois que vous avez raison. Quand on lisait un texte de Montaigne avant ma génération, on lisait la citation latine en même temps que le texte de Montaigne. Le grec chez Montaigne est, comme on l'a dit, beaucoup moins une langue maternelle pour Montaigne. Or, si vous prenez les critiques à partir du XX<sup>e</sup> siècle, quand ils citent du Montaigne, que ce soit Gide ou les autres, ils citent le texte de Montaigne, mais jamais cet ensemble ou cette mosaïque ! c'est pour cela que j'ai aimé votre expression, ce "bilinguisme" permanent qui est pour Montaigne la marqueterie, le latin et le français. Alors que chez les critiques du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand ils citent du Montaigne, ils citent en même temps la citation ! C'est donc qu'il y a un ensemble naturel chez Montaigne.

Pour revenir à la définition de monsieur, est-ce que le lecteur, qui a existé par exemple chez mes professeurs, existe maintenant, c'est-à-dire celui qui lit tout uniment le texte du XVI<sup>e</sup> siècle, le grec, le latin et l'italien ! voilà ! mais le latin et le français, c'est un tout. Je voulais dire la même chose que vous.

FAUSTA GARAVINI

C'est le problème de la lecture aujourd'hui, pour Montaigne peut-être plus que pour d'autres écrivains, étant donné la marqueterie de son texte. C'est une question, hélas, que je me pose depuis longtemps : comment lit-on aujourd'hui ? Comment lit-on certains auteurs et finalement toutes nos littératures, qui vivent de l'héritage des classiques, étant donné que plus personne, ou presque, ne connaît le latin aujourd'hui ?

Personnellement, j'ai des problèmes quand je dois expliquer à mes étudiants la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle et pas seulement du xv<sup>e</sup> mais aussi des siècles suivants : comment expliquer Ronsard à des étudiants qui ne savent pas qui est Horace ? Comment faire comprendre le roman du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on appelle comique et qui commence régulièrement par une parodie de l'invocation à la muse, à des étudiants qui n'ont jamais lu ni *Illiade* ni *l'Odyssee*?...

MICHEL CHAILLOU

Ils le liront après !

FAUSTA GARAVINI

Peut-être. C'est ce qu'on espère.

JEAN MALAPLATE

Peut-on entendre un échantillon de Montaigne dans les différentes langues ?

MICHEL CHAILLOU

C'est une très bonne idée.

*Les traducteurs qui sont à la tribune lisent des extraits de leur traduction des Essais.*

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Je vais lire la dernière page de toute l'œuvre. Dans cette page nous trouvons cette citation que mon collègue a déjà citée : Même sur le trône le plus élevé, on n'est toujours assis que sur son propre cul.

Et, pour terminer, un passage d'Horace.

ELSE HENNEBERG

C'est le passage où Montaigne parle de sa bibliothèque.

...

FAUSTA GARAVINI

Je choisis le début du chapitre "De l'amitié", où Montaigne dit qu'il imite les procédés d'un peintre qui remplit le mur de peintures grotesques et qui met au beau milieu un tableau parfait : mais lui, il n'est pas capable de cette perfection. Donc c'est *la Servitude volontaire* d'Etienne de La Boétie qu'il mettra au milieu.

...

JAUME CASALS

C'est un passage de l'"Apologie". Il ne parle pas du cul ni du trône, mais il parle d'empereurs et de savetiers.

...

PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Je vais vous lire quelques phrases de l'avertissement au lecteur. La traduction de ce texte m'a demandé deux mois... C'était tout au début et j'avais un tas de difficultés. Par conséquent, le début et la fin me restent collés en tête. Je vous lis en grec.

...

*Applaudissements.*



## DEUXIÈME JOURNÉE



## LES ATELIERS PAR LANGUES



## ATELIER D'ALLEMAND

*Atelier animé par Françoise Wuilmart*

Pour cet atelier j'ai choisi ce que l'on pourrait appeler "un gros morceau" : un extrait du troisième tome de *Prinzip Hoffnung* (*Principe Espérance*) d'Ernst Bloch. J'ai consacré près de vingt ans de mon existence à traduire les trois volumes de cette œuvre maîtresse, et le passage sélectionné pour l'atelier concentre avec une incroyable densité les dimensions diverses de l'écriture blochienne.

Bloch, on le sait, est connu et apprécié comme styliste autant que comme penseur. L'adéquation entre son écriture et sa pensée est pour ainsi dire parfaite : son système philosophique est ouvert, les catégories nouvelles qu'il met en évidence ne pouvaient être exprimées que dans une langue elle aussi ouverte, novatrice, et donc souvent poétique. La langue blochienne crevasse ou fait sauter le vernis des concepts clos, traditionnels, émoussés, elle bouleverse la syntaxe dite "normale", mais elle applique aussi à la structuration du texte les principes de la composition musicale. Dans le *Principe Espérance*, l'écriture blochienne est encore très expressionniste. Et pourtant Beethoven et Mahler s'y font aussi entendre.

Durant cette séance de quelques heures, il s'agit donc de sensibiliser mon public à la spécificité multiple et richissime de cette langue, et de l'éclairer sur la conclusion qui fut la mienne pour le choix des solutions adoptées en français.

Je lis d'abord à haute voix tout le passage (le début du quarante-neuvième chapitre, intitulé "*Kein nasses Stroh*"). Ce faisant, j'attire déjà l'attention de mes auditeurs sur l'importance du rythme, de la scansion, de la sonorité, des allitérations, des assonances, bref de la musique phrastique qui est elle aussi porteuse de contenu. Il va de soi que cette musique doit être fidèlement rendue en français.

Dès la première lecture, des sourires s'ébauchent, des exclamations fusent qui peuvent se résumer de la manière suivante : "Quelle drôle de façon de formuler les choses !" La première

réaction de l'auditoire me ravit. Oui, l'écriture blochienne est souvent curieuse et l'humour n'en est pas la moindre cause.

Nous passons ensuite à l'analyse de chaque élément du texte et nous redécouvrons ensemble que chez Bloch le plus petit mot est lourd de sens, de réminiscences et d'allusions. Multiples sont les références de cet érudit non seulement au patrimoine culturel de l'humanité en général, mais aussi à sa propre philosophie. Un mot d'allure insignifiante peut cacher des abysses de références ; et il faut à tout prix que l'écho soit le même en français.

Je tente donc ici une brève incursion dans la pensée blochienne, incursion qui se transforme en excursions éclair dans les divers chapitres de *Principe Espérance*, car chaque mot évoque des développements antérieurs du livre et fait allusion au système ouvert du matérialisme dialectique qui sous-tend d'un bout à l'autre la pensée blochienne.

Ce passage est donc présenté comme une illustration parfaite de toutes les dimensions stylistiques et lexicales de Bloch ; nous les repérons ensuite systématiquement : le mariage d'éléments abstraits et concrets ; le rendu de concepts hautement philosophiques par des images concrètes empruntées à la nature ; les formulations insolites ; le recours fréquent à des expressions idiomatiques ; la référence abrupte au conte, qui s'imbrique sans transition explicative dans le texte, et, parallèlement, l'immersion directe dans un imaginaire que Bloch réhabilite dans toute sa puissance ; les citations très, trop rarement signalées par des guillemets ; l'importance du rythme créé entre autres par des structures binaires ou antithétiques ; les allusions qui reflètent le grand dans le petit ou l'y annoncent ; l'emploi de mots clés qui renvoient aux grandes figures archétypiques ou mythiques ; la formation typiquement germanique de mots-tiroirs qui ramassent en un concept ce qui, en français, ne peut être rendu que de manière discursive ; la substantivation d'adverbes ou même de conjonctions de subordination, qui a pour effet de muscler le tissu textuel, et qui n'a pas son pendant en français...

Je tente ensuite de justifier ces recours stylistiques par un bref aperçu de la pensée blochienne. Par exemple, le mariage constant d'éléments lexicaux disparates est toujours sous-tendu par un courant profond, celui de la force explosive, subversive, prométhéenne et jobienne qui s'exprime précisément dans cette langue inhabituelle faite d'expressions aberrantes et troublantes : c'est la langue de la Sortie et de l'Exode, celle qu'anime le souffle messianique de *Principe Espérance*. Les stéréotypes, les tournures familières sont défigurés pour que se craquelle la surface des rapports traditionnels et conventionnels. De nouvelles combinaisons linguistiques créent des montages, parfois surréalistes, qui font naître de ces ensembles insolites le *Nouveau possible*.

Mais il y a plus que cela : le mariage de l'abstrait et du concret dans la langue de Bloch a un fondement philosophique et se justifie en ceci que pour ce penseur un peu "baroque" le monde est une immense salle des miroirs dans laquelle tout se reflète dans tout et où l'imagination et le développement du Sujet trouvent leur pendant dans l'Objet et dans le langage de la nature. C'est ainsi que Bloch en arrive à des formulations du type de : *Aggregatzustände des Heraufkommenden* (les états physiques de l'Émergeant), c'est ainsi qu'il va puiser dans les domaines les plus variés : mythologie, sciences naturelles, vie quotidienne, sagesse populaire, aphorismes, dictons, proverbes, contes et fables, tous les ingrédients qu'il brasse, au-delà de toute considération de temps et d'espace, dans un colossal *melting-pot* ; car c'est de ce creuset millénaire que pourrait jaillir un jour, mais sans que cela soit garanti (l'optimisme blochien n'est pas naïf, mais militant), la pierre philosophale ou l'idéal faustien, qui, chez ce philosophe "marxiste à visage humain" est l'homme désaliéné, naturalisé, enfin arrivé chez lui dans une nature humanisée.

Une des catégories centrales de la pensée blochienne est celle du Fragment. *Oft gerundet, nie geschlossen* : souvent arrondies, jamais fermées sont les grandes œuvres d'art qui laissent toujours subsister en elles une "ouverture". C'est cette ouverture qui est le signe du génie, puisque la fissure qui demeure dans l'œuvre, ce reste non parachevé (comme dans les *torsi* volontaires de Michel-Ange) est précisément le lieu de l'"excédent utopique" : celui qui ne se confond pas avec l'idéologie ou le goût du moment et qui sera récupéré par les générations suivantes (cf. *Shakespeare, notre contemporain...*).

Or la langue de Bloch est pour ainsi dire une photographie parfaite de ce monde "non arrondi", non "panique", de ce monde ouvert, car elle aussi est fragmentable, non arrondie, et elle est dérangementante.

C'est sur la base de ces considérations que je justifie ensuite mes options de traduction : dans un cas extrême comme celui-ci où la langue devient transposition concrète et tangible d'une vision du monde, il s'agit d'éviter le piège du "nivellement" dans la langue d'arrivée : le texte français ne peut être "arrondi", le style ne peut être "léché". Pour laisser parler le "fragment", pour créer le "montage", pour stimuler la pensée et la découverte en "dérangement", pour accueillir le "Nouveau", force est de violenter quelque peu la langue de Racine.

L'un des participants (traducteur au demeurant remarquable dont j'ai toujours admiré le talent) s'y refuse quant à lui catégoriquement ! Mais voilà : la leçon à tirer de cet atelier me semble être la suivante, et c'est par elle que je conclus : "bien" traduire, ce n'est pas nécessairement "franciser" un original au point de

sacrifier son altérité profonde à l'élégance notoire de notre langue. "Bien" traduire, dans le cas d'auteurs aussi éloignés de l'esprit français que l'est Bloch, c'est sans doute respecter cette altérité, c'est laisser transparaître l'"autre dans le nôtre", en évitant bien sûr que la langue française ne s'en ressente : mais ne peut-on bousculer sa propre langue sans pour autant la violer, et n'est-ce pas cela qui finalement apparente le traducteur littéraire au poète ?

## ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

*Atelier animé par Marie-Claire Pasquier*

Pourquoi Whitman ? Parce qu'il fut, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'“inventeur” de la poésie américaine, comme devait plus tard le reconnaître Ezra Pound :

*It was you that broke the next wood,  
Now it is a time for carving.*

Langue orale à l'extrême, calculée pour le souffle de qui la profère, comment rendre cela ? Lorsqu'un poète parle et chante comme il respire, que doit faire le traducteur ? Il y a un intérêt à explorer, par la traduction, notre rapport d'aujourd'hui à ce travail qui vise à étendre et assouplir les pouvoirs expressifs de la langue américaine. Il est naturellement difficile de prélever des fragments d'une œuvre qui se présente comme un mouvement continu, un ressassement, un va-et-vient de ressac.

La fin de "Song of Myself" propose une sorte de butoir naturel. On y trouve la formule joyeusement clamée dans le film de Peter Weir, *Dead Poets Society* : "I sound my barbaric yawp over the roofs of the world", précédée d'un avertissement dont nous refusons de tenir compte : "I too am untranslatable."

Il existe trois traductions principales, en français, de *Leaves of Grass*, estimables chacune, très différentes par l'époque et par l'esprit. La première, celle de Léon Bazalgette, date de 1909, elle fut reprise par le Mercure de France en 1922 (et, sous forme de fragments, par Seghers, dans la collection "Poètes d'aujourd'hui", en 1973, ouvrage rédigé par Paul Jamati). La seconde, de Roger Asselineau, chez Aubier-Flammarion, en 1972. La plus récente, de Jacques Darras, chez Grasset, dans la collection "Les Cahiers rouges", en 1989.

Nous commençons par travailler sur un fragment de la section 33, la plus longue de "Song of Myself", choisie pour son ton de témoignage épique. Tel Acoètès dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Whitman peut dire : "I am the man, I suffer'd, I was there."

Une chose apparaît très vite. Jacques Darras a beau, dans sa belle introduction intitulée "La traversée jusqu'à Whitman", dire cette œuvre "indémaillable", toute unité de lecture est malgré tout une unité, qui nous livre sa qualité poétique sans réserves. On ne se sent à aucun moment orphelin de tout le reste du texte. A l'inverse, les traductions ne peuvent sans dommage être isolées du projet qui les anime. Prises par petits bouts, elles tendent à exhiber leurs défauts (trop de liberté / pas assez de liberté) plutôt qu'à révéler leurs qualités (ces "facultés d'équilibre et d'entame" dont parle Darras à propos de Whitman). Ces projets, ce sont : pour Bazalgette, être le premier à faire connaître, au tournant du siècle, au public français cultivé, un grand poète inconnu. Pour Asselineau, dans une édition bilingue, éclairer avec scrupule et modestie le sens de l'œuvre pour des étudiants qui auront accès, sur l'autre page, au texte original. Pour Jacques Darras, poète lui-même, s'identifier à un homme qu'il admire, faire "voyager" son œuvre, partager avec lui une "aventure intime".

Bizarrement, et contre toute attente, ce qui apparaîtra en fin de parcours, c'est une réhabilitation du pionnier, qui sait se montrer à la fois proche de Whitman (il aurait pu le rencontrer, puisque Whitman n'est mort qu'en 1892, même si la première édition de *Leaves of Grass* date de 1855) et de nous, alors que nous sommes plus sévères pour ces autres nous-mêmes que sont les traducteurs plus récents : nous ne leur passons rien.

Citons quelques-unes des difficultés exemplaires qui nous retiennent dans la section 33. La répétition voulue, et toute simple, du mot "*pass*" (ah, le passage, chez Whitman, chez lui toujours tout passe...) :

*"The enormous masses of ice pass me and I pass them..." "*

(Notons les jeux entre les sons *masses / ice / pass...*)

*"We pass the colossal outposts... we pass with still feet and caution..."* (notons "*with still feet and caution*", zeugme digne de "vêtu de probité candide et de lin blanc"). Une des sources, toute bête, de difficulté, c'est qu'avec "nous passons" on perd le monosyllabe, sa valeur de scansion, de répétition : comment faire ?

Il y a le problème des allitérations : "*leaping chasms with a pike-pointed staff*" ... "*clinging to topples of brittle and blue*". Nous aimons bien "bondis de sérac en sérac m'aidant de la pointe de mon piolet, m'accrochant aux moraines de glace cassante et bleue". Un problème extra-linguistique : pris dans un naufrage, le capitaine du navire en détresse inscrit à la craie en grosses lettres sur une planche : "*Be of good cheer, we will not desert you.*" Il est impératif d'être économe de syllabes pour être économe de craie, d'espace sur la planche, et pour être lisible au sein de la tempête. "Courage, nous ne vous abandonnerons pas" est exact, certes, mais évoque plus la méticulosité de

l'instituteur apprenant le futur à ses élèves qu'un capitaine dans l'urgence et la panique. Autre difficulté : comment traduire le très graphique : "*How the lank loose-gowned women look'd*" ? Nous ne nous satisfaisons ni de "à quoi ressemblent les femmes amaigries aux robes devenues trop larges", ni de "Ah ce regard des femmes aux traits creusés, aux robes échevelées"... Mais certes, la critique est aisée... Personne non plus n'a bien rendu la simplicité de "*All this I swallow, it tastes good, I like it well, it becomes mine*". A notre tour, nous nous y cassons les dents. Nous nous interrogeons sur "*I bivouac by invading watchfires*" : à quoi se rapporte ce "*invading*" ? Dans un roman, vous vous référez au contexte. Dans un poème, allez savoir.

Quant à la section finale, nous discutons longuement sur le fameux "*I sound my barbaric yanp over the roofs of the world*", et sur les trois traductions que nous avons à notre disposition. Par ordre chronologique :

"Je hurle mon cri de barbare sur les toits du monde."

"Je fais retentir mon cri sur les toits du monde."

"Eructe ma clameur de barbare, youpi ! plus haut que le toit du monde."

Cette comparaison entre plusieurs versions est injuste, nous le sentons bien, mais qu'y faire, pour celle qui prend le plus de risques. Le parti pris qui la sous-tend, qui la soutient, supporte mal le petit jeu des échantillons. Et puis il y a "*he complains of my gab and my loitering*" : "*gab*" et "*loitering*", associés, étonnent en anglais, ne font pas système : pourquoi a-t-il été chercher ces deux mots-là, se demande-t-on. Nous critiquons "de ma faconde et de ma musardise" (il faut avouer que c'est tentant), nous n'aimons pas beaucoup non plus "m'accuse de mon retard, se plaint de mon caquetage", mais l'Esprit-Saint ne vient pas nous illuminer, cependant que nous faisons valser, sans trop de bonheur, flânerie / à la traîne / bagout / boniment / traînaille / volubilité / vagabondage. Nous connaissons tous cette situation : on a sous les yeux un trésor de synonymes, mais quand vient l'instant du choix, c'est chacun pour soi, et tous contre vous. La dernière difficulté sera en effet la toute dernière : "*I stop somewhere waiting for you*." Comment garder l'énergie contenue dans "*I stop*", comment garder "*you*" en position finale (c'est le dernier mot, tout de même, de tout le poème), est-ce un "vous" ou est-ce un "tu", un "toi" ?

Avant de nous séparer, nous nous demandons rêveusement si une femme aurait pu écrire *Leaves of Grass*. C'est reposant de finir sur une question absurde, cela nous libère de toute responsabilité. L'esprit encore tout échauffé, très en forme, Marc Chénétier propose un titre à l'éventuelle émule : *Grievous of Lass*.

## ATELIER D'ANGLAIS (GRANDE-BRETAGNE)

*Atelier animé par Françoise du Sorbier*

Ce passage de *Women in Love* (1921) a été choisi parce qu'il pose en un espace restreint quelques difficultés opiniâtres auxquelles se mesure un jour ou l'autre tout traducteur.

Très travaillé, le texte de Lawrence se caractérise par une écriture métaphorique, qui procède du jeu des sens, dans la double acception, ludique et spatiale, du terme. Or, dans la langue cible, ce jeu est parfois très différent, voire inexistant.

La structure rhétorique du texte, spécifiquement anglo-saxonne, exploite les rapports de juxtaposition et de concomitance (répétition de *then*, *and*, des formes en *-ing*) sur un mode assez étranger au génie de la langue française.

Enfin, dans le court extrait choisi apparaît l'une des difficultés propres à certains textes longs : la dimension auto-référentielle. Le texte de Lawrence est un texte qui se cite (on note par exemple l'utilisation de *shadow*, de *heart*, de *blind*, entre autres), non seulement à l'intérieur du passage cité, mais du chapitre, et du livre tout entier. Certaines répétitions font naître des correspondances entre des scènes que l'action ne lie pas nécessairement et tissent dans l'ouvrage un réseau sémantique second. De nombreux mots, ou groupes de mots, sont lourds des sens accumulés qui se déposent, tels des sédiments, au fil des chapitres. Ceci réduit considérablement la marge de manœuvre du traducteur, et lui rend la tâche délicate — mais passionnante aussi.

La scène proposée ici se situe au chapitre XIX du livre. Les deux personnages, Birkin et Ursula, forment l'un des deux couples du roman. Birkin revient de voyage et médite au clair de lune au bord d'un étang. Ursula l'observe à son insu. Ils ne se sont pas revus depuis le retour de Birkin. Les deux personnages vont communiquer de façon indirecte par l'intermédiaire de la lune (l'un des symboles du féminin) à laquelle Ursula s'identifie et dont Birkin tente de détruire le reflet à plusieurs reprises. Cette scène, banale en apparence, sert de prétexte à un

combat dont la violence va croissant, véritable affrontement d'éléments primordiaux, feu, eau, air et terre. La description s'articule autour d'une métaphore qui se déploie dans tout le passage, celle du feu. Le reflet de la lune suit un cycle de métamorphoses (polype, flocons, oiseaux blancs, cœur et rose), et la lumière s'oppose à l'ombre sur l'étang devenu champ de bataille.

Lors de la discussion, les participants se sont interrogés sur la valeur des temps du texte, et sur les différences dans la façon de marquer la durée en anglais et en français. Ils se sont attachés avec autant de vigueur que de rigueur au rendu de la spécularité dans l'énoncé : "*Ursula was aware of the... moon leaping... in her eyes.*" La nécessité de respecter le rythme du texte s'est imposée. Toutefois, pour ne pas alourdir le texte français par des répétitions d'adverbes en -ment (compte tenu des répétitions phoniques entraînées par les participes présents), on a préféré panacher avec des appositions. De même, on a basculé une apposition en tête de phrase (dernière phrase du premier paragraphe) pour garder la mise en relief en évitant la lourdeur de comparaisons introduites par *comme*. Pour la traduction de *cuttle-fish*, le choix s'est porté sur *hydre*, de préférence à calmar ou seiche, aux connotations par trop culinaires.

Le début du second paragraphe pose un problème de reprise, le *his* marquant l'identité de l'ombre alors que le possessif français serait ambigu. La solution retenue, "l'ombre de l'homme", respecte la logique de l'opposition masculin-féminin dans le texte.

L'utilisation des synesthésies (*burst of sound, flakes of fire*) a retenu l'attention et stimulé la fibre créatrice des participants, qui ont aussi travaillé sur les assonances, en tombant toutefois d'accord que la traduction ne devait pas être esclave des parallélismes phonosémantiques de l'anglais, ni des allitérations.

Il est difficile de rendre dans un bref compte rendu la richesse et l'acuité de ces échanges. La meilleure trace nous paraît être le texte élaboré en commun au cours de cette séance de travail.

*He stood staring at the water. Then he stooped and picked up a stone, which he threw sharply at the pond. Ursula was aware of the bright moon leaping and swaying, all distorted in her eyes. It seemed to shoot out arms of lire like a cuttle-fish, a luminous polyp, palpitating strongly before her.*

*And his shadow on the border of the pond was watching for a few moments, then he stooped and groped on the ground. Then again there was a burst of sound, and a burst of brilliant light, the moon had exploded on the water, and was flying asunder in flakes of white and dangerous fire. Rapidly, like white birds, the fires all broken rose across the pond, fleeing in clamorous*

*confusion, battling with the flock of dark waves that were forcing their way in.*

Il regardait l'eau fixement. Puis il se baissa, ramassa une pierre et la jeta avec violence dans l'étang. Ursula sentit l'éclat de la lune toute déformée bondir et danser dans ses yeux. Hyde, polype lumineux, la lune semblait lancer des bras de feu, palpitant puissamment devant elle.

Et l'ombre de l'homme, sur la rive, fut quelques instants attentive, puis il se baissa et chercha à tâtons sur le sol. Ce fut encore un jaillissement sonore, un jaillissement de lumière vive, la lune avait explosé sur l'eau et volait en éclats blancs, menaçants. Rapides comme des oiseaux blancs, les feux brisés coururent à la surface de l'étang, s'enfuirent dans une clameur confuse, affrontant le troupeau de vagues noires qui montaient à l'assaut.

## ATELIER DE CHINOIS

*Atelier animé par Noël Dutrait*

Le texte choisi était tiré du roman de Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (*Lingshan*) que l'animateur est en train de traduire. Cet auteur, né en 1940, est célèbre pour avoir introduit en Chine, au début des années quatre-vingt, la notion de modernisme en littérature. L'animateur présente le roman et l'auteur en montrant comment le passage qu'il donne à travailler est révélateur de l'état d'esprit général de l'écrivain : passage de la lumière à l'ombre, recherche spirituelle, vision onirique du monde, personnage de la femme inaccessible (soit nue et attirante soit vêtue comme une sorcière). L'animateur s'efforce ensuite de montrer quelles sont les plus grandes difficultés auxquelles se heurtent les traducteurs français du chinois. Par exemple, la présence d'expressions qualifiant des couleurs ou des états (ou en en donnant une simple impression) qui fournissent un rythme très particulier à la phrase chinoise et sont très difficiles (voire impossibles) à traduire en français. De même pour les onomatopées, très fréquentes en chinois, qu'il est souvent difficile de rendre en français dans un texte assez relevé sur le plan littéraire. On peut cependant trouver en français des mots qui évoquent des sons (par exemple, la stridulation du grillon...). Un autre problème a été évoqué : l'absence de marqueurs de temps en chinois. Dans le cas du texte proposé toutefois, la simple utilisation du présent paraissait parfaitement adaptée.

L'intérêt de cet atelier de traduction a été renforcé par la diversité du public présent (vingt personnes environ) : des traducteurs chevronnés du chinois au français, ou du français au chinois, des sinophones ou apprentis sinophones (étudiants et enseignants de chinois), des traducteurs chevronnés non sinophones. Grâce à un mot à mot en français fourni par l'animateur, chacun a pu participer activement à l'élaboration d'une ébauche de traduction littéraire, les traducteurs ignorant le chinois aidant à améliorer la qualité du français, les sinophones contraignant

l'animateur à revenir au texte et parfois l'aidant à éclairer certains passages obscurs à ses yeux. Naturellement, les deux heures qui étaient imparties à cet atelier sont passées trop rapidement pour qu'un texte accompli soit mis au point. Cependant, l'impression générale a été très satisfaisante puisque chacun a pu apporter une pierre (ou plusieurs) à l'élaboration du vaste édifice que constitue la traduction de ce roman.

## ATELIER DE SERBO-CROATE

*Atelier animé par Mireille Robin*

Nous ouvrons cet atelier par la constatation que nous nous trouvons, du fait même de son intitulé, en infraction par rapport à la constitution de deux Etats, celle de la Serbie et celle de la Croatie, toutes deux précisant que la langue officielle est le serbe, écrit en cyrillique, d'une part, le croate, de l'autre. A notre connaissance, la constitution bosniaque ne se prononce pas sur ce sujet. Mais, sur cette lancée, pourquoi ne pas s'attendre à voir également proclamées langues les variantes bosniaques, monténégrines, etc. Sommes-nous — nous, les quelques hurluberlus qui avons décidé d'étudier le serbo-croate et de nous consacrer à la traduction des littératures qu'il véhicule — dépossédés de notre langue, qui n'existerait plus, ou bien avons-nous la chance, petits veinards, d'en maîtriser trois ou quatre au lieu d'une seule ?

Parmi les quelques personnes assistant à cet atelier, aucune ne pratique le serbo-croate. Presque toutes traduisent du russe. Il y a également une traductrice d'albanais, ce qui présente un intérêt étant donné la nature du texte proposé, un extrait du roman *Vikend u materini* de la jeune romancière belgradoise Hana Dalipi, d'origine serbe par sa mère, albanaise du Kosovo par son père.

Nous expliquons les raisons de notre choix. En cette période où il est impossible de faire abstraction de ce qui se passe en ex-Yougoslavie, ce roman en grande part autobiographique nous a semblé tout particulièrement d'actualité.

Une jeune femme, assistante aux Beaux-Arts, revient passer un week-end chez sa mère. Au cours du dialogue qui s'établit avec quelques réticences, Kristina l'adulte essaie de comprendre ce qui était resté obscur pour la petite Tinka-Krina-Krinka. Resurgit une enfance entre une mère serbe, actrice sur le déclin, un père albanais qui veut faire carrière dans la politique et va pour cela jusqu'à serbiser son nom, un oncle, albanais lui aussi, ancien partisan qui se contente maintenant de faire des enfants et

de courir les jupons, une tante bosniaco-bretonne — sans doute le personnage le plus truculent —, Yvette-Ivka, née à Lorient d'un père français et d'une mère turque de Bosnie, une cousine, Teuta, qui cherche à s'affirmer par la poésie, tout cela au temps de la fraternité et de l'unité des peuples yougoslaves. L'enfant grandit partagée entre plusieurs cultures, l'islam et la tradition albanaise d'une part, avec tous les interdits qu'ils comportent pour les filles, la nouvelle morale socialiste et l'orthodoxie du grand-père maternel de l'autre.

Le texte proposé est intentionnellement très bref. En effet, l'auteur jouant avec le langage, les difficultés de traduction foisonnent. La première — et de taille — surgit dès le titre : l'adjectif d'appartenance, substantivé ici, *materina* étant généralement accompagné d'un vocable désignant une certaine partie de l'anatomie féminine, il convient de lui garder son côté provocateur. Nous proposons *Un week-end dans le zigouigoui de ma mère*, titre susceptible d'être modifié d'ici la parution du livre. Une participante suggère *Un putain de week-end chez ma mère*, traduction qui paraît au premier abord satisfaisante, mais qui évacue totalement la connotation de retour à l'utérus, très importante.

Il serait trop long d'évoquer tous les points sur lesquels nous nous sommes arrêtés au cours de ce travail et nous ne retiendrons donc que ceux qui nous semblent les plus importants.

L'auteur, nous l'avons dit, joue avec le langage et utilise à cette fin la typographie, les capitales, les italiques, correspondant à des intonations, par exemple. Elle redouble aussi les voyelles de certains mots, pour indiquer qu'ils sont prononcés de façon traînante (ex. : *muuz* au lieu de *muz*, *moorati* au lieu de *morati*). Ce phénomène est trop récurrent pour qu'il puisse être maintenu en français, où les on-on ou an-an seraient assez disgracieux. Par contre, il est possible de conserver les traits d'union indiquant que le mot est énoncé en détachant les syllabes.

L'attention des personnes présentes est attirée par l'articulation de la phrase serbo-croate au moyen de la particule *da*, considérée comme un balkanisme, construction commune à presque toutes les langues des Balkans. Il est intéressant de noter qu'on retrouve la même dans les langues celtes, ou tout au moins en breton. Ainsi, *je veux voir* se dit en serbo-croate *Hocu da gledam*, *Me a c'hell da (g)welout* en breton. Il y a sans doute là un domaine inexploré pour les linguistes : n'oublions pas que les Celtes ont séjourné dans les Balkans et que ce sont eux qui ont fondé Belgrade, qui s'appelait alors Syngedunum (ce qui, dans les deux cas, signifie ville blanche).

Les noms propres étrangers représentent une autre difficulté rencontrée quand on traduit de la variante serbe de la langue, car ils sont transcrits phonétiquement, ce qui amène parfois à

compulser de nombreuses pages de dictionnaire afin de retrouver la graphie originale. Dans le texte proposé, le mot qui désigne la grand-mère en albanais est Djusja, alors qu'il s'orthographie Gjyshja dans la langue du Pays des Aigles.

Nous concluons la séance de travail en précisant qu'il est aujourd'hui plus que jamais important de traduire les écrivains ex-yougoslaves, maintenant que la plupart d'entre eux vont se trouver dans l'impossibilité de publier dans leur propre pays, certaines maisons d'édition, telle Svijetlost de Sarajevo, la plus importante de toutes, ayant été détruites par la guerre et les autres publiant en priorité des textes nationalistes. Nous exprimons le souhait que les éditeurs français comprennent cette nécessité.

AMÉDÉE PICHOT :  
UN GRAND ARLÉSIEN TRADUCTEUR

*Conférence de Sylvère Monod*

Amédée Pichot n'est assurément pas n'importe qui. Il est tout à fait inutile de le dire à des Arlésiens, puisque le personnage est une des gloires locales incontestées et qu'on conserve sa mémoire plus d'un siècle après sa mort. Il reste en revanche nécessaire de préciser sa position en tant que traducteur devant des spécialistes d'un art qu'il a lui-même pratiqué avec une énergie considérable.

Mais si Amédée Pichot fut bien l'une des grandes figures de la traduction littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle, il fut aussi beaucoup d'autres choses. C'est pourquoi toute personne qui étudie la littérature et les arts du siècle dernier, en particulier sous l'aspect des relations culturelles franco-britanniques, ne manquera pas de rencontrer Pichot sur son chemin. Un exemple frappant de ce phénomène s'est produit récemment : au cours de l'hiver dernier a eu lieu au Petit Palais de Paris une exposition consacrée à l'aquarelliste anglais Richard Parkes Bonington. Ce grand artiste né en 1801 est mort très jeune, dès 1828, au seuil d'une carrière qui s'annonçait comme brillante. Eh bien, notre Amédée Pichot avait eu le temps de faire la connaissance de Bonington, de discerner son talent, de se lier d'amitié avec lui, de l'encourager, de parcourir l'Ecosse en sa compagnie pour y chercher aussi bien des paysages que des reflets de l'œuvre de sir Walter Scott, car Pichot et Bonington communiaient, entre autres, dans une même admiration pour le poète et romancier écossais. En tout cas, Pichot a eu droit à une place importante dans l'esquisse de la vie de Bonington établie pour l'affichage au Petit Palais cette année même. C'est une révélation d'autant plus intéressante que deux biographies de Bonington ne mentionnaient pas plus Pichot que la principale étude sur Pichot ne cite Bonington.

On connaît plus généralement le rôle joué par Amédée Pichot à la direction de *la Revue britannique* et la place que ce périodique occupa pendant de longues années dans le développement

des relations entre l'Angleterre et la France. Plus qu'aucun des ouvrages rédigés par Amédée Pichot et dont la plupart, il faut bien l'avouer, sont presque oubliés aujourd'hui sans que l'on ait envie de crier à l'injustice, bien plus que les nombreuses traductions publiées sous sa signature, l'animation de *la Revue britannique* lui assure une place dans l'histoire littéraire. Après avoir fondé une publication rivale de cette revue créée elle-même en 1825, *L'Echo britannique*, qui fusionna avec elle en 1835, Amédée Pichot en devint l'un des principaux collaborateurs. Il la dirigea de façon très personnelle et autoritaire, de 1839 à sa mort en 1877, et c'est son fils, Pierre-Amédée Pichot, qui lui succéda alors. Pierre-Amédée était encore directeur de *la Revue britannique* au moment des fameuses Fêtes d'Arles de 1887. Il prit part, aux côtés de Frédéric Mistral, à l'hommage que rendait Arles à l'un de ses plus illustres fils.

En 1992 également paraît en France une réédition de la traduction du *David Copperfield* de Charles Dickens par Amédée Pichot. Il y aurait fort à dire sur la publicité faite à cet ouvrage par l'éditeur lui-même, un M. Jean de Bonnot, qui n'a jamais été avare de superlatifs et d'hyperboles pour vanter ses produits.

Un coup d'oeil sur le catalogue imprimé de la Bibliothèque nationale ou sur les fichiers de la splendide et accueillante médiathèque d'Arles donne à réfléchir. Amédée Pichot y occupe une place respectable. Il est l'auteur par exemple de onze ouvrages historiques et biographiques, de dix volumes appartenant à la catégorie des essais (dont l'un, écrit en collaboration avec Charles Nodier, a pour sujet le gaz hydrogène et les divers modes d'éclairage artificiel, mais dont la plupart sont consacrés aux littératures anglo-saxonnes) ; un titre concerne la médecine (et plus précisément la petite vérole et la vaccine) ; trois récits de voyages et trois éditions contribuent à augmenter le volume de cette bibliographie ; on y trouve encore, nous le verrons, des poèmes, des romans et nouvelles ; mais le gros du bataillon est constitué par des traductions, au nombre de trente et une, chiffre un peu grossi, sans doute, par le fait que plusieurs moutures du même ouvrage y figurent parfois séparément. Ce sera, bien entendu, le point essentiel de cette causerie.

Nous allons jeter un regard sur Amédée Pichot arlésien (de Paris), sur Pichot écrivain, sur Pichot traducteur d'ouvrages divers, et nous nous arrêterons pour finir sur sa traduction de *David Copperfield*.

Amédée Pichot, ou plus exactement Joseph-Jean-Marie-Charles-Amédée Pichot, fils de Jean-Baptiste Pichot, négociant et de Marie-Anne Blain, est né à Arles le 3 novembre 1795. C'est dire

qu'il a eu l'obligeance de naître à la saison des Assises de la traduction littéraire et de s'arranger pour que nous puissions célébrer ici son bicentenaire dans trois ans. A mon avis, le moment serait bien choisi pour consacrer à Pichot un ouvrage d'ensemble, une monographie — ce qui ne veut pas dire un livre écrit par Monod — et cela devrait intéresser un éditeur arlésien. La présente causerie est une contribution anticipée à cette célébration. En revanche, le centenaire de sa mort aurait dû être salué avant la naissance d'ATLAS, le 12 février 1977, car Pichot vécut un peu plus de quatre-vingt-un ans. Il semble que ce nom de Pichot soit une provincialisation d'un patronyme très courant en France : Petit. Comme d'autres Arlésiens distingués, Amédée Pichot fut médecin avant de se lancer dans une deuxième carrière. La chance veut que nous possédions un témoignage de première main sur une période cruciale de sa vie. De 1818 à 1820, entre les âges de vingt-deux et de vingt-quatre ans, il vécut à Paris et écrivit régulièrement à sa mère qui était restée dans sa ville d'Arles. Des extraits et un commentaire de cette correspondance ont été publiés à Montpellier en 1901 pour le compte de la Société d'étude des langues romanes ; il s'agit d'une communication présentée par un M. Léon-G. Péliissier ; s'il a publiquement donné lecture de l'intégralité des quatre-vingt-dix pages publiées ensuite, il a dû occuper une bonne partie des cinq heures que dura la séance du samedi 26 mai, compensée par le banquet offert aux membres du congrès. Je n'ai pas l'intention d'imiter l'exemple de M. Péliissier, ni de vous offrir un festin autre que littéraire et oratoire. Il faut encore signaler que Léon Péliissier suscita des réactions indignées par sa publication ; elle surprit Pierre-Amédée Pichot et fut contestée par la biographe anglaise de Pichot, L. A. Bisson, auteur du seul ouvrage important sur lui. Néanmoins, Péliissier se fondait sur des textes conservés dans les archives.

Ces documents ainsi rendus accessibles montrent bien que dès sa jeunesse Amédée Pichot fut partagé entre Arles et Paris, qu'il resta très arlésien tout en devenant un ardent Parisien. Il avait, dès le printemps de 1817, exprimé le souhait d'aller vivre à Paris, afin, disait-il, d'y "chercher femme" ; on notera cette expression assez globalisante : il n'allait pas chercher une femme, la Femme, des femmes, non, "chercher femme", tout simplement ; on aimerait penser que femme, dans ce contexte économique, signifie épouse ; ce n'est pas certain. Et pourquoi ne pas dire tout de suite que la grande passion amoureuse de la vie d'Amédée Pichot fut sa liaison avec l'actrice Ninette Sarron ; liaison orageuse, interrompue par un premier mariage avec Mlle Zéphyrine Le Go en 1827. Zéphyrine mourut en 1838 et Amédée se remaria en 1839 avec Anne Heurault de Sorbée. Il avait eu de son premier mariage une fille, morte en bas âge ; il eut deux fils

du second, mais l'un d'eux, Paul, mourut à l'âge de treize ans. L'autre est ce Pierre-Amédée dont nous avons déjà parlé.

Au cours du printemps de 1817, deux événements concomitants marquent la vie du jeune Amédée : son père meurt le 1<sup>er</sup> mai 1817, et Amédée soutient sa thèse de médecine, à Montpellier, le 13 du même mois. Il a délibérément omis de retourner auprès de sa mère avant la fin de ses examens ; il déclare même avoir voulu s'arranger pour n'apprendre la mort de son père, ou n'avoir laissé pénétrer cette douloureuse nouvelle dans sa conscience, qu'après la fin des plus importantes épreuves. Voici d'ailleurs le passage révélateur :

Si je n'eusse dû passer un quatrième examen aujourd'hui et un cinquième lundi, je serais sans doute parti pour aller embrasser encore une fois mon père et le pleurer avec toi. Un reste d'espoir contribue à me retenir ; mais, quoique prêt à supporter le dernier coup, je ne sais l'effet que produira sur moi ta prochaine lettre ; je ferai en sorte de ne la recevoir que lundi, après mon cinquième examen, car si elle m'apportait la triste nouvelle, ce jour-là serait nul pour moi, et il me serait impossible de le consacrer à autre chose que la douleur. Aujourd'hui [il écrit le 3 mai et son père n'est plus depuis quarante-huit heures] point de courrier, je n'apprendrai rien que lundi de ces heures-ci, c'est-à-dire à midi, que je serai délivré de ce cinquième examen. Si le ciel nous prive de mon père, nous le pleurerons ; mais, ma chère maman, tu ne dois pas oublier que ta santé n'en étant que doublement plus précieuse pour ton fils, il est de ton devoir de modérer ta douleur et de te conserver pour lui. [Il lui écrira encore deux ans plus tard : "Je t'engage à te ménager ; tu m'es encore bien nécessaire."]

Deux points encore à noter avant d'escorter Pichot dans la capitale. Le titre de la thèse d'abord : Amédée n'est pas allé chercher bien loin et ne s'est pas aventuré dans les arcanes de la médecine : *Aperçu sur les diverses espèces de pays marécageux et sur la ville d'Arles en Provence*. Outre sa mère, le jeune Amédée intéresse à son sort deux de ses trois oncles Blain qui l'aident de quelques subsides Mme Pichot mère, pour sa part, tente, mais en vain, d'incliner l'esprit de son fils vers la religion. Il reste en partie rebelle à cette influence, du moins tant que sa mère vivra. Plus tard, un poème d'hommage posthume à Mme Pichot (très émouvant, comme les vers consacrés à son épouse et à ses enfants disparus), exprime le désir de retrouver la foi perdue.

Quant aux commentaires d'Amédée Pichot sur les villes entre lesquelles son cœur se partage, Arles et Paris, ils sont disséminés dans toute la correspondance. Un jour il montre qu'il se

méfie de ce qu'il appelle l'"enlizement arlésien" (avec un z, pour faire bonne mesure) auquel il a voulu se soustraire en s'évadant de bonne heure. Ailleurs il célèbre une des gloires de sa ville natale : le saucisson, dont l'approvisionnement sa mère. On peut encore citer ce propos décisif de Pichot lui-même : "Avec de l'argent, on peut se faire un paradis à Paris. Je n'aime que deux villes au monde : Paris et Arles." On eût sans doute préféré l'ordre inverse, plus conforme au moins à la chronologie, mais le sentiment reste louable.

Quelques traits et quelques attitudes du jeune homme encore, avant de passer à sa carrière littéraire. Pélissier note qu'Amédée ne parle pas de sa vie sentimentale ou galante, mais insinue que notre ami ne méritait peut-être pas un prix de vertu. Il n'était en tout cas nullement féministe et telles phrases de ses lettres à sa mère le montrent bien : "Je regrette peu que tu n'ayes pas reçu une éducation plus sçavante, cela ne te rendroit pas meilleure mère. Les femmes doivent bien *sçavoir leur ménage, voilà leur science.*" Du reste, malgré des mouvements d'égoïsme assez fréquents chez lui (il estime que sa mère doit se contenter de le savoir heureux sans qu'il vienne la voir – *Je suis heureux : cette idée doit te sourire et te consoler*), malgré tout il a pour elle une affection et même une tendresse authentiques. Enfin, on voit très tôt percer chez lui une passion qui deviendra la dominante de sa vie : l'anglophilie confinant à l'anglomanie ; pour le moment elle n'est pas encore littéraire ; elle se traduit surtout par l'achat de chemises de percale en provenance de Londres ; mais elle est fort précoce et vigoureuse.

Parmi les livres que Pichot a lui-même écrits figurent quelques ouvrages historiques, dont une importante vie de Charles Edouard. Il n'est pas certain que les historiens d'aujourd'hui reconnaîtraient volontiers Pichot pour un des leurs. Ceux de son temps gardaient, semble-t-il, quelque distance à son égard. N'étant pas historien moi-même et n'ayant pas entrepris d'écrire un livre sur Amédée Pichot mais seulement d'essayer d'éclairer sa stature de traducteur en jetant un coup d'oeil sur ses autres activités littéraires, je me suis contenté de lire son substantiel aperçu de l'histoire d'Arles ainsi que son livre sur les mormons, ouvrage d'histoire contemporaine en quelque sorte, et aussi de consulter le témoignage d'un critique sur le *Charles Quint* de Pichot.

Publié par Hachette en 1854 dans sa "Bibliothèque des Chemins de fer" avec une très jolie locomotive dessinée sur sa quatrième de couverture, le livre s'appelle *les Mormons* "par M. Amédée Pichot". C'est plutôt un livre contre que sur les mormons.

L'avant-propos est assez caractéristique ; Pichot y reconnaît l'existence d'une source, un certain colonel Kane, mais l'aveu

est si adroitement enveloppé qu'il faut bien connaître Pichot pour comprendre qu'il s'agit probablement d'une traduction ou d'une compilation plutôt que d'un ouvrage original de notre ami l'Arlésien :

Nous avons écrit, nous pouvons le dire, sous la dictée des voyageurs qui ont vécu parmi les mormons, et, entre autres, du colonel Kane, leur compagnon de route dans le désert et leur hôte dans leurs cités nouvelles. Le colonel, avant de prendre la plume, s'est entouré de tous les documents... C'est donc lui qui va parler, plutôt que nous, dans les pages suivantes ; car là où nous nous substituons à lui, c'est pour compléter son récit à l'aide des auteurs qu'il nous a indiqués.

Un peu plus loin, le signataire du livre — dont je ne suis plus sûr de pouvoir l'appeler l'auteur — reconnaît une autre dette : lorsqu'il a traduit des documents rédigés par les mormons, en reproduisant "l'emphase déclamatoire de leur style, dit-il, nous avons eu pour collaborateur M. Jules Gourmez, un des rédacteurs de *la Revue britannique*".

Dans la suite est affichée une prétention à l'impartialité de l'historien. Tout en dénonçant l'imposture du mormonisme et en citant un stupéfiant cours d'étymologie prêché par Joseph Smith, fondateur de la secte, Pichot reconnaît à Joseph et à son frère beaucoup de courage et de foi, ou de confiance dans le succès de leur doctrine.

Enfin, on notera avec amusement cette phrase étonnamment modeste de la part d'un éminent spécialiste des cultures de langue anglaise : "Avec nos idées européennes il n'est pas facile de comprendre ces caractères de la race anglo-saxonne..."

Rien, apparemment, ne désignait le directeur de *la Revue britannique* pour écrire un livre sur Charles Quint. C'est pourtant ce qu'il fit, et son travail est jugé par Armand de Pontmartin dans ses *Nouvelles Causeries littéraires* de 1859. Le livre de Pichot était intitulé *Charles Quint. Chronique de sa vie intérieure et de sa vie politique, de son abdication et de sa retraite dans le cloître de Yuste*. Pichot faisait concurrence à un autre livre d'un M. Magnét, *Charles Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*. Pontmartin compare les deux.

Celui d'Amédée Pichot reçoit un éloge mesuré, sinon empoisonné : "Le directeur de *la Revue britannique* conserve, dans ses procédés littéraires, dans ses développements historiques, dans ses curiosités biographiques et anecdotières, ces habitudes expansives, familières, qui ne manquent pas de grâce, et que donne une longue intimité avec des lecteurs changés tour à tour en abonnés et en amis." Pichot est, selon Pontmartin, "pris surtout par le côté pittoresque, extérieur, frivole parfois, tendant

une main à l'histoire, l'autre au roman... avec un léger vernis de fiction et de légende... faisant parfois perdre un peu de vue l'unité et la portée sérieuse du livre... l'effet d'un agréable causeur interrompant le narrateur principal, ou, si vous aimez mieux, d'un couplet de vaudeville chanté dans une pièce du Théâtre-Français ; une personnalité gracieuse, intervenant çà et là dans le récit, passant volontiers de Yuste ou de l'Escorial dans sa petite maison d'Arles, et mêlant des souvenirs de famille aux grandes ombres des cloîtres espagnols ; un historien encore, mais un historien en robe de chambre... tel est ce livre de M. Pichot, et sa part est assez bonne pour que ni lui, ni son critique, ni son lecteur, ne soient tentés de se plaindre". Il semble que Pontmartin se fasse parfaitement comprendre ; sa courtoisie et son ingéniosité sont grandes, mais il tient Pichot historien pour un bavard assez léger. Il dira d'ailleurs plus loin : "Pour me résumer... le *Charles Quint* de M. Amédée Pichot est l'œuvre d'un chroniqueur ; celui de M. Mignet est l'œuvre d'un historien", et sa conclusion n'est pas moins nette ; elle consiste à "engager mes lecteurs à lire l'agréable livre de M. Pichot, à relire le livre admirable de M. Mignet"... Un agréable livre contre un livre admirable : la partie n'est pas égale.

Il n'y a pas de frontière infranchissable chez Pichot entre l'historien et le romancier. Il dit lui-même à propos de son plus long récit intitulé *Monsieur de l'Étincelle, ou Arles et Paris, roman de la vie moderne* : "Je ne raconte rien qui ne soit arrivé" ; et Antonin Reboul, un des orateurs qui rendirent hommage à Pichot au cours des fameuses Fêtes de 1887, avouait : "Chez lui, comme chez la plupart des écrivains de son temps, l'histoire et le roman sont inséparables et quelquefois se nuisent l'un à l'autre."

Le regard du chercheur parcourant la liste des œuvres d'Amédée Pichot est irrésistiblement attiré par le titre d'un petit récit appelé "Le perroquet de Walter Scott" ; il figure en tête d'un recueil de *Contes biographiques* publié en 1860 par Michel Lévy. On se demande si Pichot n'aurait pas été un précurseur de Julian Barnes et de son perroquet de Flaubert ; quiconque s'intéresse à *Madame Bovary* ou même à d'autres personnages de ce roman, comme les membres de la famille Homais, notera en outre avec émotion que ce Michel Lévy avait été l'éditeur du roman de Flaubert trois ans plus tôt. Malheureusement, l'intérêt du récit qui a pu nous intriguer est mince.

Trois ouvrages de Pichot méritent qu'on s'y arrête un peu plus longuement. J'ai déjà évoqué *Monsieur de l'Étincelle*, qui date de 1837 et traite d'événements situés entre 1814 et la fin de la Restauration. La préface est d'une complaisance parfois difficile

à supporter, bien que l'auteur se défende d'avoir "aucune prétention au chef-d'œuvre", mais il est intéressant d'y relever une déclaration d'intention : Pichot a voulu redorer le blason de sa ville : "Depuis longtemps je travaille à populariser cette ville d'Arles, si importante autrefois lorsqu'elle *marchait dans sa force et dans sa liberté*, si cruellement effacée aujourd'hui de la grande unité française." La préface illustre encore un autre péché mignon d'Amédée, sa tendance à modifier sans cesse ses projets littéraires, à réutiliser les restes et à verser sans doute dans la prolixité : "J'ai été forcé de modifier le plan de mon livre, sur l'invitation amicale de mes éditeurs, pour ne pas dépasser le nombre de volumes fixé par l'usage." A vrai dire, Pichot écrit avec facilité, raconte bien, ne manque pas d'adresse dans l'emploi de procédés épistolaires, mais cède aussi à la tentation de plaisanteries faciles : il nomme un personnage Mme de Faisanville et une propriété La Galopinière. Il trouve moyen d'insérer dans son roman certains de ses amis et des épisodes de sa propre existence, comme le rôle qu'il avait joué après la mort, à Arles, du maréchal Brune, épisode qui figure aussi, abondamment, dans les autres livres restant à évoquer.

*Le Dernier Roi d'Arles*, qui date de 1848, a encore un long sous-titre : "Episode des grandes chroniques arlésiennes, comprenant les légendes du Lion, du Cheval et de la Tarasque, etc., etc., précédé d'un essai historique sur la ville d'Arles, depuis ses origines jusqu'à ce jour." Pichot pratique donc allègrement le mélange des genres, reprend des récits déjà publiés et entoure de beaucoup de "sauce" la partie narrative de son livre. Mais il y témoigne encore une fois d'un réel talent de conteur et surtout d'un attachement sincère à sa ville, car le déclin de cette ancienne capitale l'afflige. Il dit : "La pensée première et le but le plus sérieux de sa chronique furent d'appeler l'attention des artistes et des poètes sur une ville d'une physionomie pittoresque, et dont les annales seraient une mine féconde pour les uns et les autres."

Enfin, c'est probablement dans *Arlésiennes. Chroniques, légendes, contes et souvenirs*, recueil publié en 1860, qu'on trouve la présence la plus complète et la plus vivante de Pichot. Il y a rassemblé des poèmes écrits tout au long de sa vie, et les environne de souvenirs et de commentaires, en puisant naturellement dans ses publications antérieures et en n'omettant pas de montrer qu'il a eu des amis et des relations de grand prestige. On retiendra une fois de plus l'hommage rendu à Arles, qui n'est décidément pas une ville morte : "Tu n'es pas morte, non, ma bonne et vieille ville ; / J'en atteste ton sol, toujours aussi fertile." On voit que Pichot, comme d'autres, est plus versificateur que poète, mais il est vrai qu'il manie avec une réelle adresse des mètres variés, et se distingue en particulier dans les vers très

courts. La comparaison d'Arles avec Rome est une constante. Toute la famille de l'auteur est présente, depuis le père, jeté dans le Rhône et en prison à la Révolution, jusqu'à cet oncle Pierre Blain, bienfaiteur d'Amédée, émigré aux Etats-Unis et enrichi au point d'assurer à son neveu favori un héritage confortable ; d'où le nom du fils et successeur, Pierre-Amédée Pichot.

Tous ces écrits d'Amédée Pichot justifient la formule de son admiratrice la plus convaincue, cette L. A. Bisson, qui lui a consacré un livre de quatre cent vingt-deux grandes pages, publié à Oxford, malheureusement sans date (en fait, vraisemblablement juste avant la Deuxième Guerre mondiale), et sans imprimer un seul de ses propres prénoms. Elle écrit : *In Pichot's life there was none of the strange, disturbing power of genius ; but, just because, as he knew and said himself, he was only a man of some talent, he was able to submit himself, simply, to this alien, congenial influence.* Mme Bisson intitule son ouvrage : *Amédée Pichot. Romantic Prometheus.* Il est un Prométhée romantique parce qu'il a dérobé le feu des poètes anglais. Homme de talent plutôt que grand génie, donc, Amédée Pichot apparaît dans ses propres livres comme une personnalité suffisamment riche et diverse pour être profondément attachante.

On vient de voir que, selon L. A. Bisson, c'est l'absence de génie qui a permis à Pichot de subir et de transmettre l'influence de la littérature anglaise en France. Tel fut bien son rôle essentiel. Antonin Reboul le disait aussi, non sans quelque hyperbolique emphase, le 1<sup>er</sup> mai 1887 : "Mme de Staël avait découvert l'Allemagne... Amédée Pichot rendit aux lettres le même service. Il découvrit l'Angleterre."

Parmi les trente et un titres d'ouvrages traduits par Amédée Pichot figurent quelques livres d'auteurs oubliés aujourd'hui, mais aussi des textes de qualité. Il avait commencé par Byron dès 1821, suivi de Moore en 1822 et de Scott en 1823. Il a traduit également l'histoire de la conquête du Mexique par Prescott et un livre de William Godwin ; et il est plusieurs écrivains dont Pichot a traduit plus d'une œuvre : c'est le cas de Macaulay, Byron et Thackeray (deux chacun) et de Bulwer-Lytton qui occupe la seconde place sur la liste avec trois romans traduits par Pichot ; la réputation de Bulwer était considérable de son vivant ; elle est tombée très bas aujourd'hui. Bulwer a néanmoins la médaille d'argent, mais la médaille d'or revient sans conteste à son ami Charles Dickens, car son nom figure sur la couverture de sept livres traduits par Pichot. J'ai employé à dessein une formule prudente : son nom figure sur la couverture, mais cela ne signifie pas toujours qu'il soit l'auteur des livres en question.

Quant à la productivité de Pichot traducteur, elle est estimable mais n'établit pas un record de France. L'époque où s'exerça l'activité de Pichot est celle des Defauconpret père et fils, véritables industriels et forçats de la traduction littéraire, qui ont signé quelque chose comme huit cents volumes. Le commerce de la traduction semble avoir été relativement prospère dans notre pays il y a un siècle et demi ; il bénéficiait à certains égards de l'absence de toute législation sur le copyright international. Le métier de traducteur ne comportait aucune formation spécifique — c'est très récemment que des efforts ont commencé à porter remède à cette lacune — et le recrutement était aventureux. Enfin, on va voir que la liberté était totale, non pas vis-à-vis de l'éditeur, bien sûr (à moins d'être son propre éditeur, comme ce fut dans une certaine mesure le cas de Pichot, en tant que directeur d'une importante revue qui pouvait à l'occasion publier quelques livres), mais vis-à-vis du texte et de l'auteur. Cette liberté semble avoir été allégrement pratiquée par la plupart des traducteurs, et acceptée par les éditeurs et par le public. Je ne parle pas de la critique, qui, comme c'est encore le cas aujourd'hui, s'exprime très peu au sujet des traductions ; et cela se comprend, car la compétence qui permettrait de juger de ses qualités reste rarissime et le travail de comparaison qu'impliquerait cet exercice est colossal, tout à fait hors de la portée d'un chroniqueur hebdomadaire.

Je terminerai, comme je l'ai dit, par une étude de Pichot traducteur de *David Copperfield* ; mais je tiens à dire quelques mots de deux autres ouvrages. J'ai choisi, un peu par commodité, les citations contenues dans le livre *Poètes amoureux* et d'autre part des essais de Macaulay.

*Poètes amoureux*, paru encore une fois chez Lévy, en 1858, est précédé d'un avant-propos de l'auteur, daté de Sèvres, Villa Boson, juillet 1858. (Inutile de préciser ici, je pense, pourquoi Pichot avait appelé Villa Boson sa maison de Sèvres, ou Bellevue, ou Meudon, selon les moments.) [Boson 1<sup>er</sup>, beau-frère de Charles le Chauve, premier roi d'Arles ; son frère Louis Boson, avant d'être animateur sur France Inter, lui succéda sur le trône d'Arles.] Avec son sous-titre "Episodes de la vie littéraire", cet ouvrage semble au premier abord caractéristique d'une certaine manière de Pichot. Titre accrocheur et sous-titre vague à l'extrême, annonçant une sorte de fourre-tout. La première partie est consacrée à Milton et précédée d'une dédicace "A mon frère Alexis Le Go", ce frère étant, bien entendu, celui de Zéphyrine, donc beau-frère d'Amédée, et secrétaire de l'Académie de France à Rome. Dans ces "petits romans" que Pichot estime plus vrais

que bien des biographies et des notices, la plupart des citations de poètes anglais sont données en anglais dans le texte et traduites en note. Il arrive que la traduction soit empruntée à un prédécesseur et commentée par Pichot. C'est probablement grâce à Delille, évoqué précédemment, mais non identifié cette fois, que Pichot illustre les ravages que peut causer le parti de la traduction en vers rimés, si elle n'est pas pratiquée avec un art consommé. Un vers de Milton (*My tongue obeyed and readily could name whate'er I saw*) en donne deux en français : "Et ma langue étonnée articule des sons ; / A tout ce que je vois elle donne des noms." On constate que les trois quarts du premier vers sont ajoutés au texte pour les besoins de la cause ; la langue d'Adam n'est pas étonnée chez Milton ; quant à la révélation qu'elle articule des sons... belle découverte, en vérité !

Les vers traduits par Pichot le sont en prose ; ils souffrent d'un petit nombre d'omissions, d'inexactitudes et d'erreurs.

La tendance à la dilution est illustrée par un vers de Cowper : *And they are fool who roam* rendu chez Pichot par "Bien fous sont ceux qui s'en vont bien loin courir après" ; Cowper est exemplairement monosyllabique ; le français en rajoute par une pente apparemment irrésistible : les deux "bien" sont inutiles et *roam* donne à lui seul "s'en vont bien loin courir après".

Au total, *Poètes amoureux* n'est pas un grand ouvrage, mais n'a rien d'indigne et nous aura permis de faire quelques premières constatations utiles à propos de Pichot traducteur.

En 1860, "M. Amédée Pichot" publiait chez Hachette une première série d'*Œuvres diverses de lord Macaulay. Biographies. Essais historiques, critiques et littéraires*. Cette fois, le titre n'a rien d'accrocheur : "Œuvres diverses" est même d'une platitude décourageante ; le sous-titre est presque inutile, puisqu'il indique seulement de quels ingrédients se compose la diversité annoncée. L'avant-propos du volume commence par une phrase éminemment caractéristique : "Lorsque j'exprimai pour la première fois à lord Macaulay l'intention de reproduire plus complètement ceux de ses *Essais* déjà traduits et insérés dans *la Revue britannique*, je lui soumettais un plan qui fut approuvé, mais dont je me suis écarté dans cette première série..." Phrase caractéristique de quatre manières. Par l'étalage d'une relation personnelle avec un grand personnage qui est en même temps lord, ce qui ne gêne rien. Par la réutilisation de travaux antérieurs. Par l'aveu que la première publication était lacunaire. Par la modification d'un projet au cours de sa réalisation.

Vers la fin de l'avant-propos, on relève une autre déclaration étonnante et qui se passera de commentaires : "La traduction de cette première série est exclusivement mon œuvre, revue, corrigée et annotée par moi seul : je désire qu'elle ne soit pas trouvée

inférieure à celle des séries suivantes, traduites en partie par mes collaborateurs de *la Revue britannique*."

Pour tenter d'évaluer le travail accompli par Pichot en tant que traducteur, j'ai examiné son traitement du très long essai de Macaulay sur Addison. Ce qui frappe le plus au premier abord, c'est la condensation du texte, dont les exemples sont innombrables. J'en cite un cas frappant : la belle phrase de Pichot "nul homme ne posséda un aussi grand nombre de vertus, et n'y fut plus fidèle pendant toute sa vie" est censée rendre compte de ce qu'écrivait Macaulay : *the just harmony of qualities, the exact temper between the stern and the humane virtues, the habitual observance of every law, not only of moral rectitude, but of moral grace and dignity, distinguish him from all men who have been tried by equally strong temptations, and about whose conduct we possess equally full information*. Beaucoup de passages sont remaniés par Pichot de fond en comble. Et surtout les omissions sont très nombreuses, parfois massives et souvent dommageables.

Les imperfections dues à des lacunes dans le savoir du traducteur sont rarissimes ; il est toutefois comique de voir Pichot traduire par "des vers qui seraient aujourd'hui jugés indignes d'obtenir les prix les plus obscurs" l'allusion de Macaulay à *the Newdigate Prize*, récompense célèbre et enviée.

On peut parfois déplorer chez Pichot, comme chez beaucoup de traducteurs de tous les temps, une tendance au mal que j'appellerais volontiers l'adjectivite, c'est-à-dire l'introduction d'épithètes comme pour étayer des substantifs qui ne tiendraient pas debout tout seuls. Un exemple : *revered him as a judge and a patron* devient chez Pichot "révéraient en lui un excellent juge et un patron généreux".

Pichot ne s'interdit pas de prendre des initiatives et de modifier de nombreuses manières le texte qu'il traduit. Ses initiatives sont loin d'être toutes mal venues. La condensation peut être heureuse : *to employ him in the service of the Crown abroad* (littéralement : l'employer au service de la Couronne à l'étranger) paraît bien rendu par "lui procurer un emploi diplomatique". Même une insertion peut se révéler, sinon licite, du moins presque à la limite de l'acceptable quand elle est intelligente. Ainsi, après une comparaison que fait Addison entre l'Italie et l'Amérique, Pichot ajoute, à l'adresse de ses contemporains : "Ce contraste, on le voit, n'est pas d'aujourd'hui."

La traduction de l'essai de Macaulay sur Addison, dans les passages que Pichot a accepté de ne pas modifier, souffre de quelques inexactitudes, mais les faux sens y sont très rares. Amédée Pichot fait preuve d'un autoritarisme qui serait jugé fort excessif aujourd'hui, mais qui était accepté à son époque et pleinement

revendiqué par lui. Il ne donne presque jamais l'impression de manquer de compétence.

La traduction de *David Copperfield* sous le titre merveilleusement ingénieux choisi par Pichot, *Le Neveu de ma tante*, est la véritable origine de mon intérêt pour ce grand Arlésien. Je me trouve en posséder deux éditions. Or, j'avais moi-même publié depuis longtemps une traduction du même roman. Je me trouvais donc en présence d'un pré-rival. A partir de 1961, il m'est arrivé plus d'une fois de parler de Pichot dans des causeries sur la traduction littéraire. Pourtant une étude systématique et sérieuse de l'ensemble du *Neveu* reste à faire. Disons tout de suite qu'elle ne saurait être faite aujourd'hui dans les quelques minutes qui me restent. Je n'ai d'ailleurs pas procédé à une comparaison minutieuse, ligne à ligne, des mille pages de *David Copperfield* avec les trois volumes de Pichot. Mais j'ai travaillé sur de substantiels échantillons d'un bout à l'autre du livre. Dans l'ensemble cette recherche a confirmé les premières conclusions atteintes il y a plus de trente ans. Elles m'ont aussi permis de faire une constatation supplémentaire, encore plus stupéfiante que le reste.

Un mot de description bibliographique. L'édition que j'avais reçue en cadeau était publiée "aux bureaux de *la Revue britannique*" en 1851, quelques mois après l'achèvement de la publication en Angleterre ; or elle se présentait déjà comme une "troisième édition plus complète que les précédentes" ! L'édition en deux volumes, publiée chez Michel Lévy Frères en 1863, est qualifiée de nouvelle, mais à vrai dire les nouveautés étaient toutes contenues dans la "Notice biographique et littéraire" d'Amédée Pichot, texte sur lequel il est nécessaire de s'arrêter un instant.

Dans cet avant-propos ou avertissement, Amédée Pichot commence par dire qu'il ne peut faire autrement que de citer une notice déjà publiée par lui-même en tête d'un volume de *Contes de Noël* de Dickens (paru chez l'éditeur Amyot). Il y évoque, fidèle à son attitude de complaisance habituelle, une correspondance avec Dickens et même une querelle avec Byron qui avait failli aboutir à un duel ; après avoir aussi rappelé qu'il avait été bien reçu par Walter Scott en 1828, il raconte l'accueil favorable de Dickens en 1848. Chez Dickens, le visiteur français a vu un portrait de femme (manifestement celui de Mme Dickens) et ce portrait "nous révéla tout d'abord qu'il y avait dans la maison un de ces anges domestiques que le ciel accorde quelquefois ici-bas à l'homme de lettres pour l'encourager au culte du beau et du bon". Pichot ne prévoyait évidemment pas que dix ans plus tard le romancier anglais expulserait sans ménagement de son foyer l'ange domestique accordé par le ciel.

Amédée Pichot explique ensuite comment la France doit traiter les écrivains étrangers : il convient certes de les accueillir chez nous, mais sans sacrifier pour autant les droits de notre bon goût traditionnel. Il y a des réserves à faire à propos de Dickens en particulier, car on doit lui reprocher son penchant pour la caricature, son affectation, son emploi d'accessoires vulgaires, ses comparaisons peu naturelles, le manque de plan et d'unité dramatique dont souffrent ses romans. Pichot poursuit son analyse littéraire en tentant de définir l'humour et en particulier celui de Dickens. Puis il revient au goût français, qui reste aristocratique. Enfin, et c'est le plus intéressant pour nous, il aborde l'histoire et les principes de sa traduction de *Copperfield*. Les deux courts paragraphes qui terminent l'avant-propos méritent d'être cités intégralement, alors qu'on laissera de côté, non sans regret, les arabesques dessinées par Pichot autour du style de Dickens ("qui réunit bizarrement des locutions elliptiques à une prolixité capricieuse") et des problèmes qu'il pose au traducteur français.

[Pour traduire David Copperfield], non seulement j'ai sacrifié davantage les anglicismes au désir de satisfaire le goût français ; mais encore j'ai modifié un ou deux caractères et abrégé quelques scènes.

J'avais même supprimé deux personnages dans la première édition (celle de *la Revue britannique*, dont l'édition belge n'est que la reproduction), je les ai rétablis dans celle-ci, sans avoir, je l'espère, compromis le succès en France.

Dans l'édition de 1863, quelques corrections ont été faites. Une différence est à signaler : l'introduction de Pichot, toujours intitulée "Charles Dickens", est très abrégée et s'achève par ce paragraphe : "Pour traduire *David Copperfield*, respectant toujours la pensée de l'original, j'ai dans le style éludé quelques-uns de ces anglicismes que Charles Dickens eût sacrifiés lui-même s'il était devenu son propre traducteur." Après quoi il n'est plus question de personnages supprimés et rétablis. A ces proclamations il faut ajouter une histoire racontée par Amédée Pichot, pour la première fois, je crois, dix ans après sa mort. Je veux dire qu'au cours des grandes Fêtes d'Arles, l'un des orateurs, qui s'appelait Adolphe Racot et avait Dancourt pour pseudonyme, déclara dans son hommage à Pichot ceci :

Ce fut encore lui qui popularisa chez nous Charles Dickens. L'auteur de *David Copperfield* trouva en lui un traducteur qu'il eut cependant le tort de méconnaître un jour. Dickens, comme tous les écrivains anglais, est rempli çà et là de tours et de néologismes nationaux qui, rendus mot à mot en français, sont absolument incompréhensibles. Lorsque

Amédée Pichot entreprit cette traduction du charmant conteur, il voulut avant tout présenter dans Dickens un écrivain clair, capable d'être compris et apprécié aussi bien des lecteurs français que des lecteurs d'outre-Manche. Il crut donc devoir remplacer çà et là par des équivalents, par des modifications délicates, presque imperceptibles, certains mots, certaines formes qui n'ajoutaient rien au caractère ni au mérite de l'œuvre et qui ne pouvaient que nuire à son succès en français. Dickens était alors à l'époque de sa renommée : Amédée Pichot était allé le trouver, comme on va traiter avec une puissance reconnue, désormais indiscutable. Dickens ne comprit pas tout d'abord, lui Anglais, peu familiarisé avec les secrets de la langue française, quel service son traducteur lui avait rendu. Traité en roi littéraire, il crut devoir agir en despote et se plaignit des modifications, insignifiantes et pourtant indispensables, imposées à ses néologismes par un écrivain mieux placé que personne pour en juger... [il y aurait donc eu rupture entre Dickens et Pichot], le romancier ayant alors stipulé le respect le plus rigoureux des mots, même inintelligibles en français. Quelques mois après, Charles Dickens rencontrant Amédée Pichot allait à lui, la main tendue, la mine déconfite : "Ah ! mon cher ami, lui dit-il, combien j'ai eu tort et comme je me repens de vous avoir quitté. Je vois bien aujourd'hui que c'est vous qui aviez raison !"

Je cacherais difficilement, et je n'ai aucune envie de cacher que cette histoire et la façon dont elle est racontée me peinent et m'irritent. Aucune source n'est citée. Je la crois apocryphe. Je veux seulement espérer qu'elle n'a pas été inventée par Pichot lui-même, à qui je me sens attaché par plusieurs mois de recherches assidues, mais plutôt par quelque picholâtre mal inspiré. L'histoire est en tout cas totalement invraisemblable. Il pouvait paraître anormal et absurde d'écarter Pichot de l'équipe des traducteurs de Dickens réunis par l'éditeur Hachette ; mais Dickens n'y était pour rien, et les raisons invoquées sont stupides. Jamais Dickens n'aurait souhaité imposer l'inintelligible par esprit de despotisme aveugle. Et la conclusion est encore plus incroyable. Il y a un bon demi-siècle que je fréquente Dickens quotidiennement. Je ne connais pas un cas dans sa vie où il ait eu la mine déconfite pour proclamer qu'il avait eu tort. Il était sûr d'avoir toujours raison. C'est une de ses caractéristiques les moins aimables mais les plus marquées. Son plus récent biographe le confirme avec brio. Je déplore donc que cette anecdote ait été acceptée, sur la seule foi de Dancourt-Racot, par Mme Bisson.

Abordons maintenant, si je puis dire, le corps du délit, le *Neveu* proprement dit, c'est-à-dire le travail et l'activité de Pichot

traducteur de Dickens. Abordons-le par le commencement en examinant le premier chapitre, qui est souvent, dans une traduction, le plus travaillé et retravaillé, à la fois parce que c'est le morceau sur lequel on se fait la main en affûtant ses outils et parce qu'il sert de vitrine au produit que l'on offre au public. Je m'abstiendrai d'indiquer dans chaque cas comment j'ai de mon côté tenté de résoudre la difficulté. Je ne parle ici que de Pichot, non pour l'opposer à ses rivaux et successeurs et moins encore pour triompher de lui à peu de frais, mais pour voir comment il travaille.

Voici les premières constatations que l'on peut faire. Le chapitre s'intitule *I am Born* ; Pichot en fait : "Je suis né" (alors que "Je nais" serait peut-être préférable puisque le chapitre relate le processus de la naissance). D'une somme de cinq shillings il fait une demi-couronne, c'est-à-dire exactement la moitié. La somme était d'ailleurs incomplète, *two pence halfpenny short*, c'est-à-dire qu'il y manquait deux pence et demi ; chez Pichot, qui n'a pas compris cet usage idiomatique de *short*, le paiement comprend "deux pièces rognées" (façon sans doute de raccourcir l'argent !). Cela dit, dans les premiers paragraphes, la traduction de Pichot paraît libre, plus libre qu'on ne le souhaiterait aujourd'hui, mais presque exempte d'accidents regrettables.

Très vite, cependant, commence une série d'omissions. Les mobiles dictant ces éliminations n'apparaissent pas clairement : ils varient sans doute, allant de la dérobade devant une trop grande difficulté d'interprétation ou de transposition au désir de donner plus de dignité au texte en laissant de côté des plaisanteries incongrues. On ne saurait exclure, de la part d'un directeur de revue, l'habitude de resserrer, de comprimer, de gagner de la place et du temps, deux denrées essentielles dans son métier. Même quand il n'y a pas omission massive, le texte est souvent affaibli, affadi par Pichot : la première vision qu'eut de la redoutable et exquise tante Betsey la maman de David bénéficie d'une forte contraction ; chez Pichot : "elle appuya son nez contre la vitre" ; chez Dickens : *pressing the end of her nose against the glass to that extent, that my poor mother used to say it became perfectly flat and white in a moment*. Il serait facile, mais peut-être fastidieux et à coup sûr superflu, de multiplier les comparaisons de ce type.

Dans la suite du chapitre, l'omissionnisme s'intensifie, c'est-à-dire que les lacunes deviennent de plus en plus fréquentes et de plus en plus longues, jusqu'à atteindre une page entière en une fois. Or il est sans exemple, je crois, qu'on ait trouvé trop long le chapitre I de *David Copperfield*. Pichot ne s'interdit pas d'ailleurs de l'enrichir. là où Dickens, parlant du petit médecin qui a présidé à la naissance du héros, écrit simplement *Mr Chillip was fluttered again*, Pichot précise : "M. Chillip crut être dans son

tort et avoir oublié l'introduction obligée de tous ses discours..." Le traducteur invente en outre un incident un peu plus loin ; il y est contraint pour rendre intelligible le déroulement des événements malgré son omission d'une page entière auparavant.

Enfin citons le dernier paragraphe du chapitre dans sa version anglaise d'abord, puis dans le français de Pichot ; la comparaison est instructive :

*I lay in my basket, and my mother lay in her bed ; but Betsey Trotwood Copperfield was for ever in the land of dreams and shadows, the tremendous region from which I had so lately travelled ; and the light upon the window of our room shone out upon the earthly bourne of all such travellers, and the mound above the ashes and the dust that once was he, without whom I had never been.*

Ce qui donne dans *le Neveu* :

J'étais dans mon berceau, et ma mère dans son lit. Mais miss Betsey Trotwood Copperfield, la petite-nièce que ma tante avait attendue jusqu'après minuit, resta dans ces limbes obscurs, dans cette région des songes et des ombres indéfinies, cette formidable région d'où j'étais arrivé moi-même et où tendent tous les voyageurs de la vie : la lumière du jour éclaira la halte terrestre de ce retour et la pierre tumulaire sans laquelle je n'eusse pas franchi le seuil mystérieux.

Reconnaissons-le : on ne retrouve pas le texte ; il y a un joli contresens sur le jeu de la lumière et une totale obscurité quant à la portée des allusions tant au père défunt du nouveau-né qu'aux formules shakespeariennes ; mais ce qu'on trouve est un assez joli morceau de prose française, écho assourdi mais inspiré du texte de Dickens.

Poursuivons maintenant notre exploration à plus grands traits. Les tendances relevées dans le chapitre I se confirment. La condensation et les omissions sont une constante. Ainsi, les deux premiers paragraphes du chapitre III, qui sont vifs et amusants chez Dickens, se réduisent chez Pichot à une phrase médiocre. Comparons les deux versions, à titre de dernier exemple de ce phénomène [il s'agit de M. Barkis qui transporte paquets et passagers entre Blunderstone et Yarmouth dans sa carriole] :

*The carrier's horse was the laziest horse in the world, I should hope, and shuffled along, with his head down, as if he liked to keep the people waiting to whom the packages were directed. I fancied, indeed, that he sometimes chuckled audibly over this reflection, but the carrier said he was only troubled with a cough.*

*The carrier had a way of keeping his head down, like his horse, and of drooping sleepily forward as he drove, with one of his arms on each of his knees. I say "drove," but it struck me that the cart would have gone to Yarmouth quite as well without him, for the horse did all that ; and as to conversation, he had no idea of it but whistling.*

Chez Pichot, il reste seulement ceci :

Le cheval du messenger était le plus paresseux cheval du monde ; à chaque halte il baissait la tête comme un cheval poussif — le messenger, d'ailleurs, était aussi endormi que sa bête, et toute sa conversation consistait à siffler.

C'est peu, c'est plat, c'est brumeux.

Pichot a certes le goût de l'initiative et de l'autorité et s'y livre d'une façon peu compatible avec les devoirs d'un simple traducteur. Son défaut de rigueur, les inexactitudes et les erreurs dues à des défaillances momentanées, soit de son attention soit de son intelligence du texte, seront illustrés par un passage du chapitre XI où l'on relève en quelques lignes plusieurs cas.

Il s'agit de Mme Micawber et de son idée de créer une école chez elle. Il n'y a pas eu d'élèves. David dit *I never found that any young lady ever proposed to come* [je n'ai jamais entendu dire qu'une seule jeune personne ait jamais eu l'intention de venir] ; Pichot lui fait dire : "Aucune n'était venue se proposer." Il reste les chiffres avec lesquels Pichot est brouillé (on tremble à la pensée qu'il était médecin et qu'il aurait pu commettre le même genre d'erreurs dans ses ordonnances ; il est vrai que ce n'est pas une originalité de Pichot traducteur ; depuis que mon attention a été attirée sur ce phénomène, j'en trouve des exemples chez tout le monde, y compris moi, bien entendu). Ici, le jeune David, à douze ans, gagne sept ou huit shillings par semaine dans un entrepôt de vins ; Pichot en fait six ou sept shillings par jour. Il traduit *within half an hour afterwards* [moins d'une demi-heure après] par "deux heures après" et rend carrément *at three* [à trois heures] par "à quatre heures". Or, chez Dickens, chacun sait que la précision compte. Le phénomène intrigue et méritera un jour une étude des traductologues ou des historiens de la traduction littéraire. En tout cas il ne saurait s'agir de ce que M. Racot appelait "des modifications délicates, presque imperceptibles".

Une gêne que peut éprouver le lecteur moderne du *Neveu* sera liée à la généralisation du *vous* pour traduire *you*. Certes, le *vous* était plus fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui ; néanmoins nos romanciers contemporains de Dickens, un Stendhal, un Balzac, un Flaubert, savaient distinguer les étapes d'une relation

et le moment où surgit le tutoiement ; ils n'auraient pas fait se vouvoyer des écoliers entre eux, ni la tante Betsey dire *vous* à son petit-neveu David.

Avançons dans le livre. Les omissions et les infimes erreurs restent au menu. Voici un exemple de phrase contenant deux faux sens : *engaging to call upon me the next day but one* [cela veut dire : s'engageant à venir me voir le surlendemain] donne chez Pichot : "Il m'engagea à aller le rejoindre trois jours après." Et les omissions de passages délectables se multiplient et s'allongent. Je n'ai pas fait de statistique, mais j'ai l'impression que Pichot a laissé de côté entre un dixième et un cinquième du texte de Dickens. Avant de revenir sur le cas le plus stupéfiant, signalons encore que dans le chapitre LXII une réplique d'Agnès est donnée à David, ce qui fait inévitablement contresens, et que, tout près de la fin du dernier chapitre, dans un passage extrêmement soigné par Dickens et auquel le traducteur aurait pu avoir la coquetterie d'accorder une attention particulièrement vigilante, les choses ne s'arrangent pas. Là où Dickens écrit : *But, one face, shining on me like a Heavenly light by which I see all other objects, is above them and beyond them all. And that remains* [Mais un visage, répandant sur moi ses rayons comme une lumière céleste grâce à laquelle je vois tous les autres objets, est au-dessus et au-delà de tous les autres. Et ce visage-là demeure], Pichot dit seulement : "Un seul visage reste, un seul qui me sourit d'un céleste sourire." Je ne voudrais pas être sévère, et je ne me sens aucun droit de l'être, mais tout de même la simplification pratiquée ici me semble abusive, pour ne pas dire scandaleuse. Les modifications ne sont décidément pas, comme le prétendait Racot, "insignifiantes, et pourtant indispensables".

Enfin, il reste à avouer qu'Amédée Pichot, traduisant *David Copperfield*, s'est cru autorisé à omettre en totalité, dans toutes les éditions du *Neveu*, le chapitre XL, les chapitres XLV, XLVI et XLVII (sauf ses deux dernières pages), les chapitres L et LI, soit six chapitres d'un livre qui en compte soixante-quatre. Ils ont tous trait à l'épisode de la liaison entre Steerforth et Emily, et de la longue quête menée par son oncle M. Peggotty pour retrouver la pauvre fille égarée, avec l'aide de la prostituée Martha. On ne sait pas, on ne saura sans doute jamais pourquoi Pichot détestait tant cette partie du roman. Il est vrai qu'avant la fin du *Neveu* le traducteur a pris l'initiative de réintroduire un résumé des principaux faits saillants contenus dans les chapitres supprimés. Il paraît assez savoureux de voir le titre que le traducteur a donné à ce résumé, en deux courts chapitres : "Explications indispensables" et "Suite des mêmes explications". Dickens n'a pas souvent forgé un titre aussi plat que ce dernier, véritable degré zéro de l'intitulé. Quant au premier, quel aveu ! Si les explications sont devenues

indispensables, pourquoi ne pas les avoir fournies là où le voulait l'auteur, dont l'œuvre possède une indéniable cohérence et suit le mouvement qu'il a choisi de lui imprimer.

Je ne voudrais pas donner l'impression que toutes les initiatives de Pichot sont condamnables ou malheureuses. On ne peut pas le blâmer d'ajouter quelques mots d'explication lorsque Peggotty se glorifie d'être *a Yarmouth Bloater*, "elle était fière de s'appeler un *bareng de Yarmouth*, sobriquet donné aux habitants de cette cité maritime". C'est ce qu'on appelle, m'a-t-on dit, de l'incrémentialisation, pratique à la fois, dirai-je, légitime et charitable.

Après cette description honnête du *Neveu de ma tante*, les Arlésiens ont-ils lieu de me chasser de leur cité en me poursuivant à coups de pierres ou de me jeter dans le Rhône comme ils le firent pour le père d'Amédée Pichot ? Je ne le crois pas. Certes, je n'ai pas toujours su faire taire mon indignation devant ce qui m'apparaissait comme un traitement indigne du texte de Dickens, auquel je suis viscéralement attaché depuis une soixantaine d'années. Néanmoins, je reconnais, et je tiens à le proclamer encore une fois, que Pichot possédait une compétence d'angliciste plus qu'honorable, compte tenu des ressources disponibles à son époque pour s'instruire et s'informer. Certes, il reste douloureusement vrai que, malgré le savoir, les dons littéraires et l'incontestable intelligence d'Amédée Pichot, les acheteurs du *Neveu* n'ont pas vraiment lu *David Copperfield* ; la faute en est à un manque certain de principes et de rigueur chez notre ami. C'est bien pourquoi je n'ai pas cru devoir décerner à Pichot le titre de grand traducteur arlésien, parce qu'à mon avis il ne fut pas un grand traducteur ; en revanche, on lui accordera volontiers le statut de grand Arlésien traducteur et on lui gardera une profonde admiration et la vive gratitude méritées par un serviteur passionné et efficace de la littérature, un introducteur et un serviteur de la culture anglaise.

En d'autres termes, je ne propose pas la canonisation d'Amédée Pichot parmi les saints de la traduction littéraire (s'il y en a — on peut en douter), mais sa béatification. Rendons hommage, par légère anticipation sur son bicentenaire, à la mémoire du bienheureux Amédée Pichot, grand Arlésien traducteur.

TRADUIRE *DON QUICHOTTE*  
EN FRANÇAIS AUJOURD'HUI

CLAUDE COUFFON

Chers amis, la table ronde qui nous réunit cet après-midi anticipe sur un événement qui sera sans doute moins commenté que le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, mais qui aura dans quelques années son importance, à savoir la retraduction en France de *Don Quichotte* de Cervantes. Plutôt que "la retraduction", je devrais d'ailleurs dire "les retraductions", puisqu'il y en aura deux. L'une est commandée par les éditions Gallimard pour la célèbre collection de la Pléiade ; l'autre sera publiée par les éditions du Seuil, sur une idée d'Annie Morvan, l'actuelle directrice du domaine hispanique de cette maison réputée pour son originalité, et parfois son anticonformisme.

La retraduction du *Don Quichotte* dans la Pléiade est un travail d'équipe. Le maître d'œuvre en est un universitaire, spécialiste de Cervantes, Jean Canavaggio, qui travaille avec trois autres traducteurs, également universitaires : Michel Moner, qui est avec nous ce soir, Claude Allaigre et Jean-Marc Pelorson.

Dans leur entreprise, ils tiendront compte, je crois, des travaux de leurs prédécesseurs, notamment de Jean Cassou, qui avait préparé, en 1933, un Cervantes dans la Pléiade.

La retraduction du *Don Quichotte* pour les éditions du Seuil est un travail solitaire, mené depuis quelque temps déjà par Aline Schulman, qui est à mon côté, elle aussi professeur.

Annie Morvan et Aline Schulman m'ayant fait quelques confidences, je crois pouvoir affirmer, avant qu'elles ne prennent la parole, que leur entreprise est basée sur un fait, d'ailleurs reconnu par tous les spécialistes : la modernité du *Don Quichotte*.

Modernité dans les structures narratives, avec des inventions géniales qui ont fait de Cervantes, mieux qu'un précurseur, le premier romancier universel moderne. Or, ce qui a, si l'on veut, vieilli dans les traductions françaises, c'est l'expression, le langage. Il convenait donc de donner à lire au lecteur français

de ce "roman moderne" un langage moderne. C'est ce qui sera tenté et, je l'espère, réussi, dans la nouvelle traduction d'Aline Schulman, destinée en fait à un large public.

Il y a, bien sûr, quelques autres intentions, dont Aline et Annie nous parleront. Aline Schulman, notamment, ayant constaté l'importance des dialogues dans l'œuvre de Cervantes, attachera un soin particulier à leur transmission en français.

Permettez-moi, en ouvrant ce colloque, de rappeler, pour les non-spécialistes, quelques éléments fondamentaux concernant *Don Quichotte* :

Quand Cervantes publie la première partie de ce roman, il a cinquante-sept ans. Nous sommes aux premiers jours de janvier 1605. La même année, en Angleterre, Shakespeare fera connaître son *Hamlet*. Cervantes est alors dans les dernières années de sa vie. Il mourra onze ans plus tard, en 1616, et aura donné, en 1613, un autre chef-d'œuvre, les *Nouvelles exemplaires*.

La première partie du *Quichotte* connut dès sa publication un grand succès en Espagne, puisqu'elle eut, la même année, six éditions. Ce succès suscita, comme on le sait, une imitation, ou plus exactement une suite apocryphe, publiée en 1614, à Tarragone, alors que Cervantes, pris de vitesse par un faussaire, Alonso Fernández de Avellaneda, écrivait la sienne. La vraie deuxième partie, écrite par Cervantes, fut publiée en 1615, avec le même succès que la première. Les deux parties furent réunies pour la première fois en un livre unique, à Barcelone, en 1617.

(Si je fais quelque erreur, je prie Jean Canavaggio de me corriger.)

Texte légitime et texte apocryphe furent très rapidement traduits en français, où ils connurent également une grande vogue populaire. Jean Canavaggio vous le dira peut-être, mais il semble que les premiers traducteurs furent César Oudin et François de Rosset. La traduction de César Oudin fut publiée, à Paris, chez Jean Fouët, en 1614. (Ajoutons qu'une tradition, qui n'est peut-être qu'une légende, veut que le *Don Quichotte* soit le livre le plus traduit et le plus lu au monde, après la Bible.)

En ce qui concerne la France, il y eut, après celle de César Oudin et François de Rosset, de multiples traductions. Au fil des ans, toutes prétendent corriger la précédente, "trop infidèle", nous dit-on chaque fois — le qualificatif figure sur la couverture des différentes éditions. La plus infidèle en sa beauté étant, à ma connaissance, celle de Florian.

La plus célèbre, très belle aussi, et beaucoup plus fidèle — ajoutons, réussie — est l'œuvre du traducteur hispaniste et érudit du XIX<sup>e</sup> siècle, Louis Viardot, le mari de la célèbre cantatrice Pauline

Viardot et l'ami de Mérimée et de Tourguéniev. Devenue classique, cette traduction de Louis Viardot est celle que reproduisent généralement les éditions populaires et les livres de poche (la collection Garnier-Flammarion, par exemple).

Plus récemment, deux écrivains, également traducteurs, nous ont proposé leur traduction. Il s'agit de Jean Cassou, déjà mentionné, et de Francis de Miomandre.

Il est évident que ces multiples traductions, qui ont jalonné les siècles dans le monde entier, ont contribué à populariser le personnage du Quichotte, à le mythifier. Mais, en se popularisant, en se gravant dans la mémoire universelle, il s'est souvent réduit à quelques traits superficiels : ceux d'un chevalier squelettique et fou, chevauchant une haridelle non moins squelettique, en compagnie d'un gros écuyer matérialiste et réaliste, monté, lui, sur un âne.

Un seul épisode, celui des moulins, survit dans cette mémoire populaire. Pourtant, ainsi schématisé, don Quichotte, personnage de fiction, demeure aussi présent dans toutes les mémoires françaises que des personnages historiques réels, également réduits à une image d'Épinal simplifiée : Clovis et le vase de Soissons, ou Jeanne d'Arc grillant à Rouen dans les flammes du bûcher.

L'Espagne, elle, a été beaucoup plus inventive et plus pratique : elle sait faire admirer au visiteur les "lieux" du Quichotte dans la Mancha : les moulins de Criptana, l'auberge de don Quichotte, et même la maison de Dulcinée, à El Toboso.

Oui, don Quichotte, schématisé, fait maintenant partie de la mémoire populaire, plus que les grands personnages espagnols qui vécurent à son époque. Dans une rue de France, si je m'adresse au premier passant venu, et que je lui parle de don Quichotte, son visage s'illumine : il connaît. Il connaît mal, mais il connaît. Si, par contre, je lui parle d'un contemporain, bien réel lui, du Quichotte, Philippe II par exemple, son visage se renfrogne. "Bof ! Qui c'est ?" Il ne connaît plus !

Je viens de rappeler cette évidence pour introduire une question : tout le monde connaît *Don Quichotte*, mais qui l'a lu vraiment, en entier, s'il n'est pas hispaniste ?

Autre constatation : les livres pour enfants ont peut-être, plus que le texte intégral, contribué à maintenir la présence de don Quichotte dans notre univers.

Dans mon enfance lointaine, les fêtes de Noël voyaient apparaître aux devantures des librairies le Chevalier à la Triste Figure, illustré, auprès de l'Italien Pinocchio, de l'Anglaise Alice, de la Petite Sirène danoise, de Bécassine la Bretonne, des fées, des ogres, des princes et des princesses de Perrault et de Mme d'Aulnoy, de

la Blanche-Neige de Walt Disney. Auprès aussi de quelques héros des premières bandes dessinées : Charlot, Bicot et sa sœur Suzy, les Pieds nickelés, Zig et Puce et Alfred, Pitche, etc. Mais je ne vois plus guère aujourd'hui notre héros paraître parmi les livres destinés à la jeunesse.

Certains intellectuels, n'est-ce pas, Jean Canavaggio, qui, dès 1959, écriviez une étude sur *López Pinciano et l'esthétique littéraire de Don Quichotte* — certains intellectuels français, c'est vrai, se passionnent ; avec les écrivains espagnols, tels que Miguel de Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Salvador de Madariaga, Américo Castro, ils ont apporté, et apportent, une passionnante contribution à la découverte profonde de Cervantes. Ils s'appellent Jean Babelon, Marcel Bataillon, Jean Cassou, Paul Hazard, Michel Foucault, Jean Canavaggio... pour n'en citer que quelques-uns.

La nouvelle traduction, commentée, dans la Pléiade, va donc permettre d'illustrer cet effort de recherche, tandis que la traduction d'Aline Schulman encouragera sans doute le lecteur plus populaire, ou plus jeune, à fréquenter de près notre héros.

Je voudrais terminer cette introduction sur un souvenir personnel. C'était dans les années soixante, à Cuba, où je me trouvais alors. Fidel Castro avait décidé d'en finir avec l'analphabétisme, encore tout-puissant dans l'île à cette époque, et des brigades de jeunes gens, volontaires, sachant lire bien sûr, avaient effectivement alphabétisé villes et campagnes.

Alejo Carpentier, qui était alors directeur du Livre, avait fort bien compris qu'une fois qu'on sait lire il faut maintenir cet effort en lisant. Et presque spontanément, il avait décidé de publier une édition populaire du *Don Quichotte*, pour que ceux qui venaient d'apprendre à lire puissent continuer de s'exercer avec un livre qu'il estimait — et il ne s'était pas trompé — le plus approprié pour ces nouveaux alphabétisés.

À La Havane, je vous assure, c'était un spectacle inoubliable : sur les trottoirs, sur le Malecón, en bordure de mer, dans les stations d'autobus, sur le seuil des portes, tous, parmi lesquels beaucoup de Noirs, étaient là, qui suivaient d'un doigt encore maladroit, mot à mot, ligne à ligne, le texte qu'on venait de leur proposer. Et ils riaient, et ils s'amusaient comme des fous. La Havane n'était qu'un immense éclat de rire, j'allais dire noir, parce qu'il est vrai qu'il y avait beaucoup de Noirs qui étaient analphabètes et qui avaient ainsi découvert, en même temps que le plaisir de lire, la beauté d'une œuvre littéraire.

J'ai introduit le sujet, maintenant les responsables de cette merveilleuse aventure vont vous en parler. Je dirai simplement quelques mots des participants :

Jean Canavaggio, professeur à l'université de Paris-X, est l'auteur de plusieurs essais sur Cervantes, et notamment d'un *Cervantes*, publié en 1986 par les éditions Mazarine, et devenu très populaire. Cette biographie, qui fait revivre aussi toute une époque, est un livre passionnant dont l'intérêt n'a pas échappé aux Goncourt puisqu'il a reçu la Bourse de la biographie.

Parmi les éminents collaborateurs de Jean Canavaggio, il y a Michel Moner, ici présent, professeur de littérature espagnole à l'université Stendhal de Grenoble, c'est un spécialiste de la tradition orale et de la littérature du Siècle d'or ; lui aussi a consacré à Cervantes deux ouvrages fondamentaux : *Cervantes, deux thèmes majeurs : l'amour, les armes et les lettres*, publié à Toulouse en 1988, et *Cervantes, conteur*, publié à Madrid en 1989.

A mes côtés, voici également deux jeunes et très chères amies : Annie Morvan et Aline Schulman. Annie est bien connue en Arles où elle a été longtemps la collaboratrice d'Actes Sud, qui lui doit l'introduction d'un certain nombre de grands auteurs espagnols et latino-américains. Elle assume aujourd'hui, comme je l'ai dit, la lourde responsabilité, aux éditions du Seuil, de la direction littéraire hispanique. Annie a aussi traduit avec talent des romans d'Eduardo Galeano, d'Alvaro Mutis, d'Eduardo Mendoza, de Mario Benedetti ; elle m'a succédé dans la traduction de García Márquez, et traduire García Márquez, ce n'est pas facile, n'est-ce pas Annie !

Avec Aline Schulman, maître de conférences à l'université de Paris-III, une longue amitié me lie depuis l'époque où elle préparait son mémoire de maîtrise à la Sorbonne. Traductrice inspirée de José Donoso, de Severo Sarduy, de Reinaldo Arenas, et surtout, et surtout, de Juan Goytisolo, elle vient de publier une nouvelle traduction des *Pleurs pour Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca, aux éditions Actes Sud.

Je vais céder la parole à Jean Canavaggio, qui va nous parler de son projet d'édition, puis à Michel Moner ; ensuite nous verrons un *Don Quichotte* différent, avec Annie Morvan et Aline Schulman.

#### JEAN CANAVAGGIO

Mesdames et messieurs, après la présentation dont j'ai fait l'objet, vous comprendrez mes scrupules à prendre la parole ; comme vous l'aurez constaté j'ai été d'abord l'enfant, que nous avons tous été, qui a découvert *Don Quichotte* à travers des bandes dessinées, puis je suis devenu un penseur éminent qui,

à la suite de quelques grands noms qui ont été énumérés par Claude Couffon, s'est penché sur l'œuvre de Cervantes et a contribué à son interprétation.

Enfin me voici désormais traducteur de *Don Quichotte*, ce qui n'est ni mon métier, ni ma vocation première, et ce qui signifie que, devant un public de traducteurs, je suis un peu par effraction. Alors, il faut tout de même que je vous explique comment j'en suis venu à me retrouver ici.

En fait, comme Claude Couffon l'a dit tout à l'heure, mon projet initial n'était pas de retraduire le *Don Quichotte*. Il s'agissait plutôt de refondre et de refaire le Cervantes de la Pléiade, qui remonte à 1933 et dont Jean Cassou a été le maître d'œuvre.

Pourquoi refaire ce Cervantes ?

D'abord, parce qu'il me semblait important de donner au public français l'intégralité des œuvres en prose de Cervantes. Je ne parle pas du théâtre qui a été en partie traduit dans la Pléiade, dans le *Théâtre espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle*, coordonné par Robert Marrast et paru en 1983. Mais, outre les *Nouvelles exemplaires* et *Don Quichotte*, déjà retenus par Jean Cassou, il fallait, à mon avis, inclure *la Galatée* et *les Travaux de Persilès et Sigismonde*, le dernier roman que nous ait laissé Cervantes ; ces deux œuvres n'ont jamais été traduites intégralement en français ; l'une correspond aux débuts littéraires de l'écrivain, l'autre est en quelque sorte son chant du cygne.

Il convenait également d'assortir ces textes d'une présentation générale, de notices, de notes, d'annexes qui, il faut bien le dire, sont quelque peu sommaires, dans l'édition Cassou, infiniment moins savante que ne le sont les volumes actuels de la Pléiade. Vous savez que la conception même de la collection a considérablement évolué depuis plus d'un demi-siècle, et que les objectifs qui sont aujourd'hui les siens sont infiniment plus ambitieux qu'ils n'étaient à l'origine.

Donc, il fallait que ces textes essentiels soient accompagnés d'un éclairage qui, bien entendu, tienne compte de tout ce que l'on a écrit de neuf et d'important sur la personnalité et l'œuvre de Cervantes, depuis les années trente.

J'ai conçu un travail d'équipe, parce qu'il ne me paraissait pas possible, à moi seul, d'en venir à bout, et je me suis entouré de trois autres universitaires. L'un d'entre eux est devant vous, Michel Moner. Les deux autres sont Claude Allaigre, professeur à l'université de Pau, et Jean-Marc Pelorson, professeur à l'université de Poitiers.

Pourquoi avons-nous inclus finalement une nouvelle traduction du *Don Quichotte* ?

Je dirais que c'est pour donner à l'ensemble de ces deux volumes — car il faudra prévoir deux volumes, et non plus un seul — la cohérence indispensable.

Jean Cassou avait pris un parti — il n'a pas été le seul à l'adopter, d'autres traducteurs l'ont fait pour d'autres classiques —, c'était de reprendre, en les rectifiant, les traductions du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans le cas du *Don Quichotte*, celle d'Oudin et de Rosset. César Oudin a traduit en 1614 — Claude Couffon vous le rappelait — la première partie du *Don Quichotte*, François de Rosset, en 1618, la deuxième partie.

Ce qui se passe, c'est que, pour le lecteur d'aujourd'hui, la traduction Jean Cassou, c'est-à-dire la traduction Oudin et Rosset, revue, rectifiée, rajeunie, reste, malgré tout, un texte archaïsant. Je vous en proposerai si vous le voulez quelques exemples tout à l'heure. Et ce texte archaïsant se ressent de ce qui était la visée des premiers traducteurs : un impossible calque. Donc, il ne correspond plus aux exigences, à l'attente, au goût de l'honnête homme, fût-il lecteur de la Pléiade, et il le décourage et le dissuade bien souvent d'aller jusqu'au bout de sa lecture.

J'ai fait souvent ce test, et je crois que je ne suis pas le seul, Claude Couffon l'a rappelé tout à l'heure : tout le monde connaît *Don Quichotte*, tout le monde en a entendu parler, tout le monde l'a rencontré à travers des représentations iconographiques, on sait ce qui lui est arrivé avec les moulins à vent, mais lorsque l'on prend la traduction de la Pléiade, on est déçu, on se dit : "Mais non, ce n'est pas ce que j'attendais, je ne reconnais pas *Don Quichotte* dans ce récit."

N'en concluez pas que, lorsque vous aurez lu la nôtre, vous aurez découvert l'Amérique ! Non !

Mais enfin, il y a cette insatisfaction qui est, si je comprends bien, celle qu'ont ressentie Annie Morvan et Aline Schulman. Si bien qu'à certains égards, le sentiment qui était le nôtre au départ, et qui éclaire, dans sa genèse, notre projet et notre démarche, c'est aussi celui qu'Annie Morvan nous disait avoir éprouvé.

Entre l'époque de Jean Cassou et la nôtre, je ne pense pas que le français ait beaucoup changé ; mais les habitudes de lecture ne sont plus tout à fait les mêmes. L'écart qui nous sépare du français du début du XVII<sup>e</sup> siècle s'est accru, et je crois qu'il fallait aussi tenir compte de cette évolution.

Bien sûr, Claude Couffon l'a rappelé, d'autres traducteurs se sont lancés dans cette entreprise, entre le temps de César Oudin et celui de Cassou. Il y a eu notamment Louis Viardot ; il y a également, moins connus, Xavier de Cardaillac et Jean Labarthe ; mais aucune de ces tentatives ne nous a paru répondre parfaitement à l'attente du public d'aujourd'hui.

La traduction de Louis Viardot date de 1836-1837. Elle ne manque ni de vivacité, ni d'agrément, mais comporte beaucoup d'inexactitudes, et même, à l'occasion, des omissions ; de plus, elle s'éloigne de l'esprit de l'original dans le mouvement général du texte, dans les libertés prises avec la structure temporelle de la phrase, et puis, aussi, dans un passage fréquent au discours direct, qui est en contradiction avec le jeu cervantin extrêmement complexe des voix et des registres.

La traduction de Jean Labarthe et de Xavier de Cardillac, qui a été publiée entre 1923 et 1927 chez Privat, mais qui n'a pas été rééditée depuis, à la différence de la précédente, est certainement la plus exacte dans le choix des termes, mais avec un abus des ruptures de construction, avec une traduction des poésies intercalées extraordinairement plate, avec l'inclusion de mots espagnols non traduits, mais commentés en notes, qui sont autant d'aveux d'échec qu'on ne peut évidemment pas admettre.

C'est à partir de cet état des lieux que nous avons décidé de retraduire *Don Quichotte* et nous nous sommes répartis la tâche. Je précise que Claude Allaire traduit *la Galatée* et que Jean-Marc Pelorson se charge du *Persilès*, mais qu'ils participent à notre travail et nous font bénéficier de leur science et de leur regard critique. Michel Moner, lui, s'occupe plus particulièrement de la deuxième partie du *Don Quichotte*, et moi de la première.

Ce que nous avons essayé de définir comme objectif, c'est une traduction de compromis, pour reprendre une expression de Jean-Marc Pelorson. Nous n'avons pas voulu mettre Cervantes au goût du jour, systématiquement, au prix d'une modernisation du vocabulaire et de la syntaxe qui, nous semble-t-il, risquerait dans vingt ans de rendre notre travail caduc.

Nous avons donc décidé de conserver les termes et les tournures d'époque qui ne réclament pas du lecteur actuel un effort de compréhension. Mais cette patine d'ancienneté qui en résulte n'est ni un parti pris d'archaïsme, ni une norme ; elle vise à nous permettre, simplement, de conserver quelque chose de l'esprit de l'original, et d'en épouser ou, plutôt, d'en transposer le mouvement.

J'ai apporté quelques exemples, non pas pour vous montrer ce qu'on a fait et qu'on n'aurait pas dû faire, et mettre ainsi en valeur ce que nous, nous faisons, mais pour vous donner, à partir de deux ou trois phrases, une première idée de la diversité des choix opérés.

Je prendrai, au chapitre VIII de la première partie du roman, l'épisode des moulins à vent. Voici tout d'abord l'original espagnol :

*Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo :  
— Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.*

Voici maintenant la traduction de César Oudin :

*Sur cela il se leva un peu de vent, et les grandes ailes de ces moulins commencèrent à se mouvoir, ce que voyant don Quixote, dit :*

*— Or encor que vous moviez plus de bras que ceux du géant Briarée, vous me le payerez.*

Voici comment Cassou reprend Oudin en le modifiant :

*Sur cela il se leva un peu de vent, et les grandes ailes de ces moulins commencèrent à se mouvoir, ce que voyant don Quichotte, il dit :*

*— Vous pourriez mouvoir plus de bras que ceux du géant Briarée, vous allez me le payer.*

Voici Viardot :

*Un peu de vent s'étant alors levé, les grandes ailes commencèrent à se mouvoir; ce que voyant don Quichotte, il s'écria :*

*— Quand bien même vous remueriez plus de bras que le géant Briarée, vous allez me le payer.*

Voici Labarthe et Cardaillac :

*Sur ces entrefaites, un peu de vent se leva, et les grandes ailes commencèrent à se mouvoir. A cette vue don Quichotte s'écria :*

*— Quand bien même vous remueriez plus de bras que le géant Briarée, vous allez me le payer !*

Voici enfin, *last but not least*, ce que nous proposons pour notre part :

*Là-dessus, il se leva un peu de vent, et les grandes ailes commencèrent à se mouvoir ; ce que voyant don Quichotte s'écria :*

*— Quand bien même vous remueriez plus de bras que le géant Briarée, vous allez me le payer !*

Je pourrais, si j'en avais le temps, analyser ces différentes solutions et prendre ensuite d'autres échantillons qui, mieux que cette phrase, relativement simple, montreraient l'ampleur du travail à mener à bien.

CLAUDE COUFFON

Une première question, Jean Canavaggio. Comment avez-vous traduit la première phrase du *Don Quichotte*, qui est tellement classique qu'on ose à peine la traduire autrement que littéralement ?

JEAN CANAVAGGIO

Je sais qu'il y a une façon de la traduire, c'est celle qu'Aline va vous proposer tout à l'heure. Or ce n'est pas du tout celle à laquelle j'ai songé.

D'abord, "*En un lugar de la Mancha*". *Stricto sensu*, qu'est-ce qu'un *lugar*? Une bourgade, qui peut aller du gros village au petit bourg. Mais si nous traduisons par "Dans une bourgade de la Manche", nous allons retrouver cette bourgade, avec ses multiples connotations, chaque fois qu'il sera question de l'humble et mystérieux *lugar* où don Quichotte a passé le plus clair d'une existence obscure, avant de partir ressusciter la chevalerie errante. C'est pourquoi j'ai préféré traduire par "Dans un village de la Manche"...

Ensuite, "*de cuyo nombre no quiero acordarme*". J'ai récusé "du nom duquel je ne veux pas me souvenir", qui est une construction lourde, pour adopter "dont je ne saurais me rappeler le nom".

Voilà où j'en suis pour l'instant ; mais, vous savez, cet essai de traduction comporte un bon nombre de variantes, entre lesquelles je n'ai pas encore fait mon choix.

CLAUDE COUFFON

Nous allons demander à Aline Schulman comment elle a traduit cette phrase.

ALINE SCHULMAN

Je serais bien en peine de vous le dire : cette première phrase me faisant trop peur, j'ai commencé par la deuxième partie du roman ! L'autre jour, je parlais de cette phrase avec Claude Couffon et Annie Morvan, et j'ai lancé, comme ça, en l'air : Et si on commençait par "il était une fois" : "Il était une fois, dans un village de la Manche dont je préfère oublier le nom..." Mais ce n'était qu'une possibilité, une simple supposition.

JEAN CANAVAGGIO

Ce n'est pas ce qu'on m'avait dit, ce qui prouve qu'il y a des versions différentes de cette traduction qui, déjà, circulent !

CLAUDE COUFFON

Michel Moner, votre collaboration, comment la voyez-vous ?

MICHEL MONER

On vient de me fournir une excellente transition, puisque personnellement je souscrirais à "Il était une fois..." pour des tas de raisons, la raison principale étant que j'ai passé une partie de mon existence à fréquenter le *Don Quichotte*. Et que je l'ai fait,

justement, en le regardant sous l'angle des rapports entre l'écriture et la parole, en essayant de voir dans quelle mesure (c'est quelque chose qui me sonnait un petit peu à l'oreille, quand je lisais le texte, et qui a été confirmé par la suite) Cervantes n'avait pas précisément capté, disons dans l'oralité ambiante, un certain nombre d'images, de gestes, mais surtout de sons, qui étaient propres aux conteurs de rue, ou aux montreurs de marionnettes, ou simplement à ces soldats qui revenaient d'expéditions prestigieuses, et qui avaient toujours quelque chose à raconter, plus ou moins vrai, plus ou moins faux, mais, en tout cas, qu'ils racontaient, et qui faisait que s'établissait entre le conteur et son auditoire un type de relation, particulier, qui consiste justement à capter l'attention, à veiller à ce qu'elle ne retombe pas.

Et je me demande si, en ce moment, après une heure et quelques poussières de patience et d'attention, vous n'êtes pas vous-mêmes un petit peu, disons, à bout de ressources, de réserves, de patience (j'espère qu'on va continuer à vous garder avec nous), mais il y a aussi cette préoccupation pour maintenir l'attention dans la démarche de l'écrivain.

Ce qui fait que, ayant été sensible à cet aspect-là, à la façon dont Cervantes avait pu capter les techniques des conteurs (ce qui m'a amené à remonter très loin dans l'oralité ancienne, jusqu'à Homère, jusqu'à *Illiade* et jusqu'à *Odyssée*, à faire un grand détour par *les Mille et Une Nuits*, à retrouver les jongleurs du Moyen Age, et même, à aller, micro en main, enregistrer des conteurs sur les lieux mêmes de cette aventure extraordinaire, qui est finalement le voyage de don Quichotte dans les terres de la péninsule), j'ai vu, "entendu" et, bien sûr, lu, retrouvé à travers les lectures, cette part d'oralité qui est présente dans tout texte écrit. Et autant dire que je serai particulièrement sensible, dans ma traduction, à ne rien laisser perdre de tout ce que je pourrai capter de cet ordre-là.

Donc, un *Don Quichotte* qui, pour moi, commencerait par : "Il était une fois..." est effectivement un *Don Quichotte* "rêvé". Il n'y pas de problème de ce point de vue. Ce qui peut, il est vrai, entraîner des discussions. Car, entre ce que l'on peut ressentir à la lecture d'un texte, entre la chair des mots, entre la couleur, le son, le timbre, et puis ce que l'on doit, en tant qu'universitaire et traducteur (traducteur au demeurant investi d'une certaine responsabilité par rapport à un texte comme celui-ci), il est évident qu'il y a parfois des écarts et des choix douloureux. Il faut *renoncer*, comme cela a été dit à plusieurs reprises, et savoir *opter*, je dirais pour le moindre déficit, entre le plaisir et une certaine rigueur, qui viendra sans doute interférer. Je crois que c'est un problème éternel, et pas seulement celui de la traduction.

Etre attentif à la dimension orale du récit m'a amené aussi à regarder de plus près au-delà du mot, au-delà de la phrase. Nous en avons parlé dans la première table ronde (du mot, de la phrase), comme si un texte était une succession de mots, une succession de phrases, ou une succession de propositions. On a parlé, à mon avis, d'une syntaxe qui est la syntaxe de la langue, mais qui n'est pas celle du discours. Encore moins celle du discours littéraire, et c'est précisément à cette autre syntaxe, qui est celle du discours littéraire, que je voudrais m'intéresser ici plus particulièrement.

J'ai pu constater, au cours du travail que j'ai effectué sur Cervantes, à travers l'ensemble de l'œuvre, car j'ai étudié l'ensemble de l'œuvre et pas seulement le *Don Quichotte* et les *Nouvelles exemplaires* – Jean Canavaggio a oublié de dire, du reste, que nous traduisons conjointement le *Don Quichotte* et les *Nouvelles exemplaires*, c'est-à-dire que nous reprenons le collier d'Oudin et de Rosset, nous sommes en quelque sorte les réincarnations de ces deux illustres prédécesseurs, puisque nous allons jouer en tandem exactement de la même façon – j'ai pu constater, donc, qu'un écrivain, surtout dans la période classique, fonctionne non seulement avec des mots, non seulement avec des phrases, mais aussi avec des structures pré-élaborées, des microstructures, des motifs, des séquences, qui sont inscrits dans le patrimoine littéraire, et peuvent être traités par les auteurs de façon extrêmement différente. J'entends par là qu'ils peuvent adopter la rhétorique de ces structures, respecter les codes, ou au contraire les transgresser, les réutiliser, les subvertir.

Je vous donnerai un exemple, puisque nous sommes ici pour cela, qui m'a beaucoup intéressé : c'est l'interrogatoire, le jeu des questions et des réponses entre deux personnages. Etant entendu que, ce qui caractérise l'interrogatoire, c'est qu'il y a en filigrane un rapport de pouvoir entre celui qui questionne et celui qui répond, même si ce n'est pas un interrogatoire policier.

Chez Cervantes, il y a plusieurs exemples, j'en prendrai un dans le *Don Quichotte*, c'est dans le chapitre XLIX de la deuxième partie, où on trouve Sancho Pança, qui a été évoqué tout à l'heure, investi, dans cet épisode, d'une charge de gouverneur. Il se trouve donc en situation d'exercer le pouvoir, et il est le gouverneur d'une île, bien entendu imaginaire, puisque c'est une île où l'on va à pied sec (elle est au beau milieu des terres). Or, au cours d'une ronde nocturne, il tombe sur un jeune homme qui s'enfuit à l'approche du guet et qui est rattrapé par un argousin.

Voilà donc en présence un jeune délinquant et un gouverneur, donc, un officier de police, qui commence aussitôt l'interrogatoire :

— Pourquoi fuyais-tu ?

— Eh bien, je fuyais pour éviter les questions que pose la justice.

— Quel est ton métier ?

— Je suis tisserand.

— Et que tisses-tu ?

— Eh bien, je tisse des fers de lance.

— Où allais-tu ?

— J'allais prendre l'air.

- Et où prend-on l'air dans cette île ?

— Eh bien, là où il souffle.

Le restitue comme cela, mais, en réalité, je traduis quasiment. Je veux dire par là que l'auteur a complètement évacué toute cheville distributive, du genre : "Il lui demanda, et l'autre lui répondit..." Il y a un "ping-pong" verbal, qui est rendu tel quel, avec un simple tiret, qui indique la rotation des locuteurs, et c'est tout.

Si je parle de ping-pong verbal, c'est parce qu'il tourne effectivement à la joute verbale, vous l'avez d'ailleurs senti : il y a un jeu là-dedans, il y a quelqu'un qui esquive l'interrogatoire, qui a d'ailleurs dit, d'emblée : "je pars parce que je ne veux pas répondre aux questions" et qui ensuite, lorsqu'on lui pose des questions, répond par des pirouettes.

Pour en revenir à l'interrogatoire en question, il se passe quelque chose au point où je me suis arrêté : le gouverneur se trouve démuné devant quelqu'un qui refuse de répondre à ses questions. Alors, il va prendre l'initiative, il va utiliser son pouvoir, et il va dire : "Très bien, tu dis que tu vas prendre l'air là où il souffle, moi, je suis l'air, je te souffle au derrière et t'envoie en prison où tu vas dormir cette nuit."

Voilà donc une belle initiative, qui semble marquer la victoire du gouverneur sur ce délinquant. Sauf que le délinquant en question ergote et continue :

— Non, me faire dormir en prison, pas question !

— Comment cela, pas question ? Tu vas voir, je t'envoie dormir en prison.

— Non, non, pas question, je ne dormirai pas en prison.

Voilà donc le gouverneur, impuissant devant quelqu'un qui lui dit : "je ne dormirai pas en prison", et qui finit par être amené à poser la question : "Mais comment cela se fait-il que je n'aie pas le pouvoir de te faire dormir en prison ?"

"Eh bien, tout simplement, dit le délinquant, parce que si je n'ai pas envie de dormir et de fermer l'œil nul pouvoir au monde ne fera que je puisse dormir en prison cette nuit."

Et voilà donc notre gouverneur pris, comme cela, dans cette espèce de joute verbale, où, après avoir perdu la première manche sur le thème de "tisser", il a gagné la deuxième sur le

thème de "prendre l'air", et il perd la troisième, donc il perd la partie, sur le thème "dormir en prison".

Ce n'est pas innocent. C'est un interrogatoire qui se transforme en joute verbale, mais qui voit la déroute de l'officier de justice face au délinquant.

Pourquoi un gouverneur n'a-t-il pas le pouvoir de faire dormir l'un de ses sujets en prison ?

Première réponse, qui est dans le texte : tout simplement parce qu'il y a un jeu de mots sur "dormir en prison" : dormir ne signifie pas simplement être dans la prison, il faut aussi fermer les yeux.

Deuxième réponse, implicite : pourquoi le gouverneur n'a-t-il pas le pouvoir de faire dormir un de ses sujets en prison ? Parce que c'est un gouverneur de carnaval, parce que la justice, à Barataria, n'est pas la justice ordinaire, parce que le rapport à la justice est présenté de façon inversée : celui qui exerce le pouvoir ne l'a pas vraiment, et là, on retrouve une problématique qui est dans l'ensemble de l'œuvre de Cervantes : chaque fois que Cervantes touche la justice d'une façon ou d'une autre, il y a renversement des perspectives : ce qui doit être juste devient injuste, et les choses sont problématiques.

Je ne vais pas prolonger mon intervention, tout cela pour être respectueux de votre patience. Mais tout à l'heure sans doute, s'il nous reste encore un peu de temps, je pourrai montrer comment cette structure, qui est celle de l'interrogatoire, fonctionne de façon tellement subtile, et se prête à tellement de subversions, de manipulations, qu'il y a risque, de la part du traducteur qui n'a pas identifié la structure comme telle, de commettre une erreur de traduction, d'introduire un déficit tel que l'on peut quasiment dénaturer le sens.

CLAUDE COUFFON

Une petite remarque avant de passer la parole à Annie Morvan et à Aline Schulman. Michel Moner, vous avez parlé tout à l'heure de "tandem" pour la traduction, moi je dirais plutôt un "quatre-roues", puisque vous êtes quatre.

MICHEL MONER

Nous formons un tandem pour le *Don Quichotte*.

CLAUDE COUFFON

Comment accordez-vous vos violons quand vous traduisez "en tandem" ?

JEAN CANAVAGGIO

Nous traduisons le *Don Quichotte* à deux, dans une première étape, Claude Allaire s'occupant de *la Galatée* et Jean-Marc

Pelorsou du *Persilès*. Et, dans ce premier temps, nous prenons chacun une partie de *Don Quichotte*, ce qui veut dire que nous nous livrons chacun à un exercice solitaire, puis ensuite nous échangeons nos copies et nous nous corrigeons mutuellement. Auparavant, nous avons eu un certain nombre de rencontres — et elles ne sont pas près de s'achever — à l'occasion desquelles nous avons examiné ensemble tous les problèmes litigieux qui se posent à nous.

Michel Moner vient d'en évoquer un, il y en a cent autres. Je pense, par exemple, à la façon de traduire les allocutifs. Lorsque Sancho s'adresse à don Quichotte, il l'appelle : "*Vuestra Merced*." Certains traducteurs traduisent "*Vuestra Merced*" par "Votre Grâce", ce qui me paraît correspondre à un changement de registre et à un style soutenu, qui n'est pas dans "*Vuestra Merced*". Mais il se peut que, dans certaines situations, les connotations du "*Vuestra Merced*" soient parodiques ou ironiques, et il faut alors les rendre. Dans d'autres cas, le simple "monsieur" qu'avait retenu Oudin me paraît une solution plus satisfaisante.

C'est de ces questions que nous débattons, avant d'élaborer un protocole, que nous entendons respecter.

#### CLAUDE COUFFON

Annie, je crois que ce qui t'intéresse, toi, c'est la modernité du *Quichotte*. Et tu as eu l'idée d'en publier une traduction moderne, en confiant ce travail à Aline Schulman.

#### ANNIE MORVAN

L'idée de retraduire *Don Quichotte* n'est pas de moi. Elle appartient à Severo Sarduy, qui m'a précédée au Seuil. En quittant le Seuil pour Gallimard, Severo a eu l'élégance de ne pas emporter cette idée, me laissant la possibilité de la transformer en projet et de la mener à bien. Evidemment, la retraduction de *Don Quichotte* en français moderne était une idée séduisante. Mais l'ampleur du projet et les risques, tant littéraires qu'éditoriaux, qu'il comportait, étaient très grands et exigeaient que l'on se pose la question de la justification d'une telle retraduction. Et je dois ici faire un aveu : je ne suis pas une spécialiste de Cervantes mais je dirige une collection de littérature de langue espagnole, et je n'ai lu *Don Quichotte* en entier qu'après m'en être saisie comme projet éditorial. Pourquoi ? Parce que sa lecture en langue espagnole est réservée à des étudiants ou des spécialistes et parce qu'en français les traductions ont à ce point vieilli qu'il est devenu difficile, voire impossible, d'ouvrir le *Quichotte* et de le lire pour le simple plaisir de la lecture.

Or, il existe un paradoxe. *Don Quichotte* est, dit-on, le premier grand roman moderne, et pourtant c'est un livre que l'on

ne peut plus lire en français. De nos jours, don Quichotte est un mythe — un chevalier qui se bat contre des moulins à vent —, un dessin — celui de Picasso —, des illustrations — celles de Gustave Doré —, un film, une pièce de théâtre. *Don Quichotte* est un mythe, une image, mais on ne le perçoit plus comme un roman.

Une nouvelle traduction aurait donc pour fonction première de redonner à *Don Quichotte* son statut de roman, de roman moderne. Pourquoi dit-on que *Don Quichotte* est un roman moderne ? Bien des travaux, et parmi eux ceux de Jean Canavaggio, justifient pleinement la nécessité de notre projet. Dans *Don Quichotte* apparaissent pour la première fois en littérature un certain nombre de ruptures avec tout ce que l'on avait écrit jusqu'alors et qui, de nos jours, n'ont pas été encore dépassées.

Cervantes introduit pour la première fois dans la fiction deux éléments fondamentaux : la critique littéraire et, pour employer un terme à la mode, l'intertextualité. La première partie de *Don Quichotte* est, en effet, une critique des romans de chevalerie ; on y parle d'Amadis de Gaule et de Tirant lo Blanc, pour ne citer que deux exemples. Mais Cervantes va plus loin encore : pour pouvoir entreprendre une critique littéraire, il introduit le lecteur comme élément essentiel du roman. Don Quichotte est présenté dès le début comme un homme qui lit tellement de romans de chevalerie qu'il éprouve l'envie d'en écrire un, et comme il n'y parvient pas, il va passer à l'action, non pas comme tous les héros des romans de chevalerie qui vivaient dans un monde fictif donné comme réel — cette "feinte", comme le disait Cervantes — mais comme un homme du monde réel, du monde humain qui va aller voir dans le quotidien de son époque si ce que disent les livres est vrai. Cervantes effectue ici, en introduisant la référence au langage et au texte, un véritable bouleversement de la perspective romanesque, une véritable révolution comme l'a fort bien montré Michel Foucault dans *les Mots et les Choses*.

A travers don Quichotte lecteur, Cervantes bâtit une critique de la littérature existante et pour la première fois invente le va-et-vient constant entre le réel et la fiction. Tandis que les romans de chevalerie se situaient dans un monde purement fictif, merveilleux, donné comme réel, avec *Don Quichotte* on ne sait jamais ce qui est réel, si le réel est réel, si la vérité est vraie, si la fiction est fiction. Et pour que ce va-et-vient existe, Cervantes introduit un autre élément, l'indétermination : il n'est pas l'auteur du *Quichotte* mais le traducteur d'un certain Cid Hamet Ben-Engeli. On ne sait pas qui est don Quichotte ni d'où il vient : il s'appelle peut-être Quixada ou Quesada ou Quixana, et l'histoire se déroule "*en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*".

Indétermination, critique littéraire par la référence au texte et au langage, va-et-vient entre réalité et fiction, bouleversent ainsi

la structure même du roman, introduisent une véritable révolution.

Mais la deuxième partie du livre est plus étonnante encore. On sait que le premier volume de *Don Quichotte*, paru en 1605, connut un succès immédiat et, pourrait-on dire, mondial. La première édition est épuisée en deux mois et il est immédiatement traduit en anglais et en français. Le livre parvient jusqu'au Pérou, don Quichotte devient un personnage de mascarade (en Allemagne, les gens dans les rues se déguisent en don Quichotte), de saynètes, de *comedias*, et il existe même l'Alexandra Ripley de l'époque, Alonso Fernández de Avellaneda, qui écrit une suite à *Don Quichotte*. Et, bien sûr, des éditions pirates.

Cervantes va s'emparer des aventures de son livre pour faire cette fois de don Quichotte un personnage bien réel et la seconde partie raconte ce qui est arrivé à don Quichotte dans la réalité — son succès, sa notoriété — si bien que ce sont les autres personnages qui deviennent fictifs et qui parlent de don Quichotte comme d'un héros réel, comme s'il existait vraiment dans la réalité.

En fait, qu'est-ce que cela veut dire ? Tout simplement que sa réalité, don Quichotte ne la doit ni au monde réel, ni au monde fictif, mais bien à ce que Cervantes a fait de lui avec le langage et le texte. Avec *Don Quichotte*, Cervantes a inventé, le premier, le langage littéraire.

Voilà pourquoi on continue aujourd'hui à considérer *Don Quichotte* comme le premier grand roman moderne. Par la structure, la réflexion sur la technique littéraire, sur le métier d'écrivain, et par l'invention du langage littéraire. Tous ces éléments forment, aujourd'hui encore, l'essence même du genre romanesque.

J'en reviens maintenant au problème de la traduction. D'abord, on doit se dire que si *Don Quichotte* a eu un tel succès, c'est que la langue dans laquelle il a été écrit était une langue accessible à tous, la langue que l'on parlait à l'époque, et que ce succès, il le doit aussi à ce qu'il était un roman révolutionnaire. Or, aujourd'hui en France, la qualité révolutionnaire de *Don Quichotte* n'est plus qu'un "on-dit" et sa langue est devenue totalement désuète. Les toutes premières traductions, celle de César Oudin pour le premier tome, qui date de 1614, et celle de François de Rosset pour le deuxième tome, qui date de 1618, ont été remaniées par Jean Cassou, mais donnent un texte hybride et pratiquement impossible à lire. Celle de Viardot, qui date de 1840 environ, aujourd'hui la plus lue, nous apparaît lourde : elle emploie une langue pré-flaubertienne, pré-mallarméenne, qui n'est plus la nôtre. Il est vrai que toute traduction est toujours un décalage par rapport au texte et un décalage par rapport au temps. Mais ici on a un troisième décalage, plus important,

entre la modernité de ce livre dans sa technique et son invention du langage littéraire, et la désuétude, voire l'archaïsme de sa langue. Et c'est très triste de ne pas pouvoir lire *Don Quichotte* parce que la langue nous ennuie, parce que l'on bute sur des difficultés dues à sa désuétude et à ce qui sont aujourd'hui des archaïsmes.

Voilà pourquoi je suis convaincue qu'une traduction moderne de *Don Quichotte* est absolument nécessaire. Je dis bien traduction moderne et non vulgarisation. Le travail d'Aline s'inscrit dans un véritable projet esthétique. Il faut recréer une esthétique de la langue qui s'appuie sur la structure de *Don Quichotte* et lui redonne sa modernité. C'est un travail très difficile que de restituer un être total, le roman *Don Quichotte*, dans sa modernité littéraire et dans une modernité de langue. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : faire aujourd'hui de *Don Quichotte* un tout.

Je crois profondément que les deux projets, celui du Seuil mené par Aline Schulman et celui de Jean Canavaggio et Jean Moner sont complémentaires. Le *Don Quichotte* du Seuil sera un livre accessible à tous. Celui de la Pléiade sera un travail critique, un travail méticuleux sur la langue de l'époque, un travail d'érudit. Notre but, en tout cas, à Aline et à moi, est que chacun puisse retrouver le plaisir de la lecture dans le souci d'une véritable esthétique. Le plaisir de revenir au roman en recréant un texte et en quelque sorte en démythifiant *Don Quichotte*.

CLAUDE COUFFON

Aline, il est difficile de passer en dernier, après des exposés aussi brillants que ceux de Jean Canavaggio, d'Annie Morvan, de Michel Moner. Nous allons t'écouter. Je crois comprendre qu'il y a des points de rencontre entre Moner et toi au niveau des dialogues, de la conception des dialogues.

ALINE SCHULMAN

Si tu le permets, je voudrais avant tout aborder une question de principe. Nous sommes ici pour parler de l'art et du droit. Je veux dire de l'art d'écrire et, bien sûr, de l'art de traduire, mais aussi du droit. L'écrivain a tous les droits. Le traducteur ne les a pas. Traduire, c'est faire profession d'obéissance et de respect. Quand il s'agit de traduire le plus grand roman des Temps modernes, l'obéissance et le respect sont d'autant plus de rigueur que l'œuvre a traversé le temps, démontrant ainsi son droit au respect, son droit au culte. Comment traduire un objet de culte ?

Permettez-moi de passer du coq à l'âne, mais c'est pour tenter de répondre à cette question. Claude Couffon m'a présentée, et avec raison, comme une traductrice de romans contemporains. Il faut, et nous en sommes tous ici convaincus, une

certaine dose d'inconscience, ou de fatuité, pour s'atteler à la tâche de traduire le *Quichotte*. Cette inconscience frise la folie douce, lorsque, comme il se trouve dans mon cas, le traducteur n'a d'autre pratique de la langue à traduire, je veux dire de l'espagnol de l'époque, que celle que lui ont imposée ses études universitaires. En d'autres termes, je ne suis pas une spécialiste du Siècle d'or. Alors, inconscience, folie ? Je plaiderai coupable, et ajouterai à ces deux chefs d'accusation un troisième : l'expérience, expérience de textes exclusivement contemporains. Et pourtant ! Sans ce travail sur des textes d'écrivains vivants, présents, duel face à face, je n'aurais jamais eu le courage de me lancer dans la traduction du *Quichotte*. Car ces auteurs m'ont pour ainsi dire contrainte à reformuler la définition du respect et de la fidélité appliqués à la traduction littéraire. Je les ai découverts non pas avarés, mais généreux : capables de sacrifier la forme première pour préserver, dans la traduction, l'effet premier, le rapport premier. Ils m'ont toujours encouragée à respecter leur texte au maximum, c'est-à-dire à ne jamais hésiter à le transformer, à le refigurer, afin de donner au lecteur français l'équivalent le plus proche, parfois très éloigné, du texte source. Pour résumer, respect et fidélité, donc, non pas au texte tel qu'il est écrit, mais au texte tel qu'il est donné à lire ou à entendre : texte à la fois définitif et aléatoire, et non pas écriture sacrosainte, intouchable. Texte comme rapport, et non pas seulement comme signe.

Ces auteurs contemporains ne sont pas Cervantes. Et le *Quichotte* n'est pas n'importe quel roman, mais un texte fondateur, objet de culte, d'un culte qui se perpétue pour des raisons sans doute bien différentes depuis presque quatre siècles. Est-ce à dire texte intouchable ? Pour nous, traducteurs, qui devons de par la nature même de notre travail "toucher", sinon "retoucher" une œuvre, il s'agit en fait de *mesurer* le respect que nous devons à une œuvre littéraire. Or, il me paraît que le respect que nous devons à l'œuvre que nous traduisons doit toujours être contrebalancé par le respect que nous devons au lecteur pour qui nous traduisons. Peut-il y avoir conflit entre ces deux respects ? Et, dans ce cas, qui l'emporte ? L'objet littéraire, objet de culte, intouchable pour les siècles des siècles, amen ? Ou, au contraire, le lecteur d'un autrement et d'un ailleurs, qui a le droit de recevoir, pour le perpétuer, autre chose qu'un objet fossilisé, figé dans son état premier ? La question qui se pose est la suivante : un roman est-il une pièce de musée ? Quelle différence y a-t-il, par exemple, entre la *Joconde* et le *Quichotte* ?

La réponse s'impose d'elle-même : pour ce qui est des arts plastiques, et aussi de la musique, ces langages étant plus universels, ils nous deviennent de plus en plus accessibles avec le

temps, même si le regard que nous jetons sur les chefs-d'œuvre du passé n'a sans doute rien de commun avec celui qu'on leur jetait à l'époque où ils furent créés. En revanche, plus une œuvre littéraire vieillit, plus elle devient difficile d'accès. On peut donc dire qu'il existe un rapport inversement proportionnel entre une pièce de musée et un roman. Donc, le traducteur a le droit de toucher au roman !

(*Applaudissements.*)

Il est bien évident que lorsque nous traduisons des textes anciens, la mesure de ce respect et de cet équilibre se complique. Prenons un texte à une date I : ce texte d'origine que nous appellerons TD produit sur le lecteur d'origine LD un certain effet 1. A une date II, éloignée de la parution, ce TD considéré dans la langue de départ va produire un effet 2, différent, sur le lecteur, de la LD. Si je veux traduire le TD, l'idéal serait de pratiquer la conservation des effets, c'est-à-dire que l'effet 2 soit reproduit dans la LA, langue d'arrivée. (La conservation de l'effet 1 institué entre le TD et la LD déboucherait sur une adaptation.) Pour préserver l'effet 2, il n'y a donc qu'une solution : traduire dans une langue d'arrivée qui serait celle d'un Siècle d'or d'aujourd'hui, c'est-à-dire traduire en reproduisant artificiellement le niveau 1. C'est ce qui a été fait pour le *Quichotte* jusqu'à nos jours. Cette traduction dans une langue différente de la LA moderne donne au lecteur l'illusion du *même* : nous lisons le texte tel que Cervantes l'a écrit. Et l'illusion de *l'autre* : nous lisons un texte du passé, avec son écart par rapport à la langue d'aujourd'hui. Mais, comme l'a très justement dit Jean Canavaggio, à mesure que l'écart se creuse entre la langue d'arrivée moderne et la langue d'arrivée reconstituant celle du Siècle d'or, le lecteur peut ressentir de la difficulté, voire de l'ennui, à suivre un texte lourd d'anachronismes. Alors, quelle solution ?

Je vais prêcher pour ma paroisse et vous proposer la mienne. Il y a un troisième effet, qui rendrait compte non pas du texte de l'époque, mais du plaisir reçu par le lecteur de l'époque, un effet qui donnerait la primauté au livre comme rapport et non au livre comme signe ; la primauté à l'effet sur le lecteur et non à l'objet livre. Effet 3 qui ne chercherait pas à reproduire l'effet 2, mais qui serait l'homologue de l'effet 1, restituant l'effet original, mais non les éléments constitutifs de cet effet. Voilà quel est mon objectif : non pas produire un texte archaisant, mais restituer le ton, le niveau de langue que percevait le lecteur de l'époque, qui était celui d'une langue directement accessible à un vaste public. Langue littéraire bien évidemment, mais langue parlée ; disons, comme on parle au théâtre, et non comme on parle dans la rue.

Deux optiques différentes, donc deux traductions différentes : celle du "sourcier" (effet 2), celle du "cibleur" (effet 3), destinée

chacune à un public différent. Comme le roman lui-même atteignait à l'époque des publics variés : ceux qui le lisaient, bien sûr, mais aussi tous ceux à qui il était lu. Je suis tout aussi persuadée que Michel Moner que le *Quichotte* a été écrit pour être lu, raconté, et qu'il donnait autant de plaisir au lettré qu'à l'illettré. La construction des chapitres prouve bien que nous sommes en présence d'une sorte de roman à épisodes, puisqu'à la fin de chacun d'eux, il nous est dit en substance : "Ne manquez pas de revenir ; car, la prochaine fois, ce sera encore plus drôle."

CLAUDE COUFFON

Aline, tu m'avais parlé de l'importance des dialogues dans *Don Quichotte* et tu m'avais dit que leur traduction était une de tes préoccupations essentielles. Tu n'en as pas parlé.

ALINE SCHULMAN

En effet. *Don Quichotte* est un roman composé à plus de quatre-vingt-dix pour cent de dialogues et de discours rapportés. Le narrateur intervient en début et en fin de chapitre, pour racoler le client, et pour situer l'action, la mettre en images. Pour le reste, ce sont les personnages qui parlent ou pérorent. L'inconvénient de ces dialogues écrits pour être lus à un auditoire, c'est l'abondance des incises telles que "dit-il... répondit-il... continua-t-il...", etc. L'un des principes que j'ai adoptés — principe est un bien grand mot car nous savons tous que, dans notre travail, les principes c'est *a posteriori* qu'on les découvre — a été de supprimer ces incises dès que cela était possible, c'est-à-dire quand l'information me paraissait redondante.

MICHEL MONER

Je voudrais rebondir sur cette préoccupation, pour essayer d'alléger, de faire un texte plus fluide à l'écrit, car, effectivement, nous avons des répétitions qui, comme cela vient d'être dit très justement, non seulement passent très bien à l'oral, mais en plus sont nécessaires à l'oral, car si on n'introduit pas ces petites indications, l'auditeur est perdu dans la mesure où il ne dispose pas des petits tirets pour indiquer qu'il y a un changement de voix. Ou alors, il faut avoir affaire à un conteur qui soit en même temps un acteur, ce qui est parfois le cas, qui change les voix, qui module, qui prend la petite voix féminine, ou la grosse voix masculine.

Il faut prendre effectivement en compte cet aspect-là. Je suis ravi parce que cela me donne l'occasion de rappeler quelque chose qui m'a beaucoup frappé : c'est la façon dont la traduction des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland a évolué. Vous savez que tout déclenchement de récit suppose une pétition

préalable. On a parlé de l'invocation aux muses, mais c'est une pétition préalable : on demande aux muses de raconter. C'est comme cela qu'Homère commence *Illiade*. Les récits se déclenchent de la même façon dans toute la société traditionnelle. On ne peut pas raconter si on n'y a pas été convié.

Dans *les Mille et Une Nuits*, il y a un personnage qui est chargé d'introduire cette pétition préalable, de demander le récit, c'est Dinarzade, la sœur de Schéhérazade. Elle est là d'ailleurs de façon apparemment inexplicable, du moins pour des Occidentaux. Je ne sais pas si des Orientaux pourraient trouver des explications. Je sais qu'il y a toute une littérature là-dessus. En réalité, on ne sait pas ce qu'elle fait dans la chambre nuptiale, mais le fait est qu'elle y est. Et la seule raison poétique que j'y vois personnellement, c'est qu'elle est chargée de déclencher le récit. Elle doit demander régulièrement à sa sœur : "Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, vous voudrez bien me raconter...", etc.

Et donc il y a comme cela deux, trois phrases de pétition de récit. Le traducteur Antoine Galland, au départ, est extrêmement respectueux de cette demande, et il la reproduit toutes les nuits. Ce qui fait qu'on a un effet de répétition extrêmement fort. Et vous trouvez, à partir, je crois, de la soixante-quatrième nuit, un avertissement au lecteur qui dit : "Certains lecteurs ayant été fâchés de la répétition, etc., on ne trouvera plus désormais le : « Ma chère sœur, si vous ne dormez pas...»" Et *exit* ma chère sœur !

Eh bien, il y a là effectivement une réaction, qui est celle du public de lecteurs qui dit : "Vous me cassez les pieds avec cela !" En fait, ce public a tort, à mon avis. Peut-il avoir tort ? A partir du moment où on se place de son point de vue, il aura toujours raison. De même que tout à l'heure on s'est placé du point de vue de l'auteur : il aura toujours raison. Mais, en définitive, je pense qu'il a tort car on détruit un rythme. Il y avait une vitesse de déroulement du récit, qui était autre dans le temps, et qui fait qu'il y avait comme une espèce de mélopée avec cette Dinarzade qui intervenait, qui était là : "Ma chère sœur, si vous ne dormez pas...", qui faisait qu'on savourait par avance le récit qui allait venir.

Et puis, les gens sont de plus en plus pressés, nous sommes bien placés à notre époque pour l'observer. Donc, on a fini par aller de plus en plus vite, par lire de plus en plus vite, par évacuer cela, et même, à partir de la cent vingt-cinquième nuit, si ma mémoire ne me fait pas défaut, il y a un deuxième avertissement disant : "A partir de maintenant, on ne coupe plus le texte en nuits, le récit coule désormais sans heurts, sans aspérités."

Bref, on se justifie auprès du lecteur, qui a obtenu auprès du traducteur qu'il veuille bien enlever toutes ces scories des conteurs de la tradition. Et, du coup, on a un texte "performant",

mais qui est un texte pour quelqu'un qui lit dans sa tête, dans son cabinet, quelqu'un qui est au contact de l'écrit, qui a perdu le contact avec la parole. Et c'est là qu'on se retrouve.

J'espère en tout cas que, dans notre traduction du *Don Quichotte*, ni les uns ni les autres, nous ne perdrons ce contact avec la parole, car il était très, très étroit à l'époque.

CLAUDE COUFFON

Aline, peux-tu donner quelques exemples ?

ALINE SCHULMAN

Ce contact avec la parole dont parle Michel n'est jamais plus concret qu'au niveau des proverbes et des expressions figées. Et ceux-ci abondent dans le texte car, comme chacun sait, Sancho Pança est un malade du proverbe, et don Quichotte, parfois, lui emboîte le pas. Là encore, il y a un choix à faire : entre la traduction littérale, pour laquelle ont opté des traducteurs tels que Viardot et Cassou, et la traduction par un proverbe équivalent ou approchant. Inutile de vous dire que j'ai opté, dans la mesure du possible, pour la deuxième solution. En voici un premier exemple : "*Más vale buena esperanza que mala posesión y buena queja que mala paga.*" Ce sont deux proverbes mis bout à bout par don Quichotte pour persuader Sancho que tout ce qui brille n'est point or, comme on dit chez nous. Voici la traduction de Viardot : "Mieux vaut bonne espérance que mauvaise possession et bonne plainte que mauvais paiement." Celle de Cassou n'est guère différente : "Bonne espérance vaut mieux que mauvaise possession et une bonne dette est meilleure qu'une mauvaise paye." J'ai cherché, pour ma part, s'il n'existait pas de proverbes français offrant une équivalence de sens, sinon de termes. Pour le premier, n'ayant rien trouvé, j'y ai été de ma petite variante : "Mieux vaut bon espoir que piètre possession." Mais pour le deuxième ! Jugez vous-même : "Mieux vaut vieilles dettes que nouveau melon." Comment ne pas profiter de pareille aubaine !

Voici un autre exemple, un doublet, une fois de plus : la femme de Sancho veut persuader son mari qu'il ne serait pas bon de marier leur fille à un comte comme il en a l'ambition, et que, pour leur bonheur à tous, il convient de la garder près d'eux : "*La mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa ; la hija honesta del trabajo hace su fiesta.*" Cassou et Viardot en ont fait une traduction littérale : "La femme de bonne renommée, jambe cassée et à la maison ; la fille honnête de travail se fait fête." Là encore, j'ai préféré chercher, et j'ai trouvé des proverbes français qui m'ont paru équivalents et beaucoup plus "parlants" : "Poires et femmes sans rumeur sont en prix et grand

honneur ; les filles et les poules se perdent de trop courir." L'idée est la même et la forme bien plus convaincante !

Encore un exemple de doublet, qui réunit cette fois deux proverbes, dont l'un possède un équivalent en français bien connu : "*Dime con quien andas, te diré quien eres, y no con quien naces sino con quien pases.*" Le premier ne peut qu'être traduit par : "Dis-moi qui tu hantes (ou fréquentes), je te dirai qui tu es." Mais pour le second, Viardot comme Cassou ont à nouveau choisi la traduction littérale, et le résultat ne me semble pas très heureux : "Et non avec qui tu nais, mais avec qui tu pais." J'ai trouvé un vieux proverbe qui m'a paru convenir parfaitement : "Qui se frotte à l'ail ne peut sentir la giroflée." (*Rires et applaudissements.*)

Je prendrai, pour terminer, l'exemple d'une expression figée. Sancho dit, pour couper court à une question qui le met en mauvaise posture : "*Me ha tomado un desmayo de estómago, que si no le reparo con dos tragos de lo añejo, me pondrá en la espina de santa Lucía.*" L'expression *estar o ponerse en la espina de santa Lucía*, qui n'a pas d'équivalent en français, cette sainte n'éveillant chez nous aucun écho particulier, est donnée dans le dictionnaire de la *Real Academia española* comme une expression familière, signifiant n'avoir plus que la peau et les os, être sur le point de défaillir. Elle a été traduite jusqu'à présent littéralement, ce qui donne : "elle me tiendra cloué sur l'épine de sainte Lucie" (Viardot), "cela me mettra sur l'épine de sainte Lucie" (Cassou). Il me paraît impossible de prendre cette expression à la lettre car Sancho ne parle jamais par énigmes, et cette traduction en est une pour le lecteur français. On a donc le choix entre plusieurs expressions figées françaises : "si je ne veux pas rendre l'âme", ou "tomber d'inanition", ou encore mieux dans la bouche de Sancho, "tomber dans les pommes" : "Je me sens comme une faiblesse au creux de l'estomac qui demande à être soignée au plus vite par un coup de rouge si je ne veux pas tomber dans les pommes."

CLAUDE COUFFON

Jean Canavaggio, Michel Moner, vos réactions devant ce que vient de dire Aline Schulman.

JEAN CANAVAGGIO

Sur la deuxième partie du roman, Michel Moner pourra répondre mieux que je ne saurais le faire ; mais je suis tout à fait d'accord avec les principes qui viennent d'être énoncés. Il est vrai que la traduction littérale des proverbes est un désastre. Aline vient de nous le montrer : le résultat auquel on aboutit est absolument à proscrire. La difficulté est qu'on ne dispose pas toujours, dans le répertoire, le patrimoine des proverbes français,

de proverbes équivalents. Que faire alors ? Comme Prévert, comme Perec, fabriquer ses proverbes, en espérant — mais ce n'est qu'un espoir — qu'un jour viendra où ils acquerront droit de cité.

Je voudrais ajouter encore un mot à propos de ce problème des équivalences. Aline évoquait tout à l'heure le début du chapitre I de la première partie : *"En un lugar de la Mancha..."* Elle disait : J'aurais très envie de traduire par "Il était une fois"... Mais, dans l'organisation de la phrase espagnole, ce qui en constitue l'ouverture, ce sont en fait deux citations glissées par Cervantes dans son texte : *"En un lugar de la Mancha"* et *"de cuyo nombre no quiero acordarme"*. Par ce double clin d'oeil, le narrateur localise l'action dans l'espace. Après quoi, seulement, il situe dans le temps son personnage. Comment ? En poursuivant par *"No ha mucho tiempo que vivía"*... Ce faisant, il l'inscrit dans une tout autre perspective temporelle que l'"ailleurs" des contes de fées : un moment indéterminé, certes, mais qui appartient à un passé relativement proche de nous. C'est un exemple, parmi bien d'autres, des difficultés auxquelles nous nous heurtons, quelle que soit notre doctrine.

MICHEL MONER

Cela dit, je viendrai au secours d'Aline Schulman sur ce point car, en fait, ce que parodie Cervantes dans cette première phrase, c'est une formule d'incipit effectivement.

Et donc le fait de retrouver une formule d'incipit traditionnelle, quelle qu'elle soit, y compris : "Il était une fois...", permet de rester dans ce même registre. Ce n'est donc pas, à mon avis, un gros écart, en tout cas cela peut parfaitement se justifier.

Cela étant dit, sur les proverbes, je rejoins un peu Jean Canavaggio, c'est-à-dire que, bien des fois, nous allons être complètement désarmés devant le proverbe castillan. Et même si on a un proverbe de rechange, je ne sais pas s'il va parfaitement se replacer dans le contexte. Je pense en particulier à un proverbe cité par Sancho Pança, qui est plutôt un dit qu'un proverbe et qui fait référence à une fable : *"Por su mal le nacieron alas a la hormiga."* "C'est pour son malheur qu'il a poussé des ailes à la fourmi." Pourquoi ? Parce que, quand elle a eu des ailes, elle a voulu voler et, évidemment, elle s'est fait dévorer par les oiseaux. Donc, c'est un proverbe qui veut dire : "Attention, il ne faut pas vouloir monter trop haut parce que autrement, ensuite, on a des ennuis."

J'en connais un dans le genre, qui me plaît beaucoup, j'y ai beaucoup pensé à propos de certaines personnalités qui occupaient des postes éminents. C'est : "Plus le singe monte haut, plus il montre son derrière." C'est un peu différent, il y a un peu de cela, mais s'agissant de Sancho qui cite le proverbe, lorsqu'il

décide de renoncer à sa charge de gouverneur et à ses vicissitudes, cela n'irait certainement pas.

Je crois que se posera quand même à la fois la question de trouver une formule qui a un côté sentencieux, qui soit suffisamment pittoresque, colorée, pour passer pour un proverbe, ou pour trouver carrément le proverbe en question, mais il y a une grande marge de liberté, là. Moi je n'ai pas traduit encore toutes ces choses-là, je les laisse un petit peu en suspens, je pense qu'il y a une recherche à faire. Toi, tu l'as déjà un peu faite. Et cette recherche peut aussi bien aller en direction d'un proverbe déjà existant, auquel cas on traduit une expression figée par une expression figée, ou bien en direction d'une recherche vers des choses un peu savoureuses, mais, évidemment, il ne faudra pas rester dans le plat mot à mot, cela, je ne sais pas si c'est le stade 1, le stade 2 ou le stade 3, mais, en tout cas, il est à proscrire.

JEAN CANAVAGGIO

Je pense à un autre exemple qui, je crois, va dans le sens de ceux qu'évoquait Aline. Ce sont les comparaisons.

Au chapitre XII de la première partie, qui n'entre pas, par conséquent, dans le champ que défriche actuellement Aline, on trouve l'expression "*aunque viváis más años que Sara*", ce qui veut dire : "dussiez-vous vivre plus d'années que Sarah". Mais comme c'est un paysan qui parle, et que la Bible ne lui est pas familière, il se trompe et dit "*más años que sarna*" ("*plus d'années que la gale*"). Alors, comment s'en tirer ?

Je me suis d'abord dit : essayons de jouer sur "gale" et "Galles". Mais si Sarah incarne la vieillesse, le prince de Galles ne l'incarne pas, et la princesse encore moins. J'ai donc eu une autre idée, mais elle est toute provisoire : c'est de regarder du côté des dents et d'Adam. Alors, faute de mieux, j'en suis là : "plus d'années qu'une vieille dent", "plus d'années que le vieil Adam".

MICHÈLE GIUDICEIII

Moi j'ai une idée : "Mathusalem — m'as-tu vu Salem ?" (*Rires dans la salle.*)

JEAN CANAVAGGIO

Mais ce n'est pas un substantif.

DANS LA SALLE

Il y en a une qui est très classique, c'est : "Aussi vieux que mes robes."

JEAN CANAVAGGIO

C'est vrai, seulement c'est un homme qui parle !

CLAUDE COUFFON

Je crois que le moment est venu de laisser nos amis de la salle prendre la parole pour poser des questions, pour donner des réactions. Quelqu'un veut-il commencer ?

HENRI LOUIN

Je ne suis qu'un traducteur amateur, mais avec plaisir ici. A propos de la musique, vous disiez : "Est-ce que c'est archéologique ?" Or, on la réinterprète perpétuellement, et on ne joue plus Mozart aujourd'hui comme on le jouait il y a deux cents ans. Cela répond un peu à votre question.

MICHÈLE GIUDICELLI

J'aurais une question à poser à Aline, en particulier : puisque tu veux moderniser le langage du *Quichotte*, alors, petite remarque impertinente : faut-il le traduire en espagnol moderne ?

ALINE SCHULMAN

Non, bien sûr, ce serait une aberration de toucher à l'original. D'autant que, dans le *Quichotte*, la langue de Cervantes est particulièrement accessible, comparativement à l'écriture de son temps. Avec l'aide de quelques notes, le lecteur espagnol moyen d'aujourd'hui est parfaitement à même de comprendre et d'apprécier le texte. Pour nous, traducteurs, le problème est autre. Notre métier, c'est de toucher, comme je l'ai dit tout à l'heure. Alors, touchons au texte, retouchons-le selon le parti pris qui nous semble mieux convenir.

MICHÈLE GIUDICELLI

Je passe à autre chose. Il y a dans le *Quichotte* une part de pastiche. Comment vas-tu t'en tirer, parce qu'il y a beaucoup d'archaïsmes par rapport à la langue de l'époque.

ALINE SCHULMAN

En fait, on peut dire que le langage du *Quichotte* est parodique à deux niveaux : d'abord, parce qu'il utilise une langue réaliste, voire familière, parodie du langage parlé. Et puis, parce qu'il se livre à une parodie déclarée, parodie d'un code conventionnel de la fiction : le roman de chevalerie, déjà tombé en désuétude du temps de Cervantes. Comme je l'ai dit il y a un instant, c'est la première, cette langue parlée littéraire qui me donne le plus de mal. Sancho est plus difficile à traduire que don Quichotte : la rhétorique engourdie imitée des romans de chevalerie est bien plus simple à restituer que les subtilités, la vivacité du langage familier. Il suffit de faire "ronflant".

MICHÈLE GIUDICELLI

Mais "ronflant" comment ? A la manière de Victor Hugo ?

ALINE SCHULMAN

Non, comme un chevalier qui se prend pour les moustaches du chat, alors que l'image qu'ont de lui les autres personnages du roman est celle d'un pauvre homme égaré.

JEAN CANAVAGGIO

Michèle Giudicelli pose une bonne question, à laquelle on n'a pas fini de tenter de répondre. C'est vrai que le discours de don Quichotte est souvent plein d'emphase, parce qu'il s'évertue à se hausser jusqu'au registre épique qui, dit-il, convient au récit de ses exploits ; mais, en même temps, ce n'est pas vraiment un chevalier errant ; et son effort pour retrouver le langage de ses héros de prédilection manifeste un décalage, une sorte de déficit dont il faut tenir compte.

D'autre part, le dialogue n'associe pas seulement don Quichotte et Sancho ; il fait intervenir d'autres interlocuteurs issus de milieux différents et qui ne parlent pas toujours du même point de vue. Il y a aussi, dans cette polyphonie, la part des récits interpolés qui mettent en jeu d'autres codes et d'autres registres. Or la désaffection du lecteur d'aujourd'hui tient, en partie, à la place considérable que tiennent ces nouvelles intercalées, notamment dans la première partie du roman.

Je voudrais ajouter une dernière chose, pour revenir à ce qu'on disait tout à l'heure au sujet de *dijo*, *respondió*, etc. On peut tenter de faire l'économie de ces incises, lorsque le dialogue met aux prises deux personnages seulement. Mais à partir du moment où vous en avez trois, vous ne vous y retrouvez plus si vous les supprimez. Il est arrivé quelquefois à Cervantes d'oublier ou d'omettre ces précisions. Eh bien, les éditeurs modernes ont parfois quelque peine à rendre à chacun la réplique qui lui appartient.

MADAME BESSIO

Je voudrais une précision par rapport à la désuétude. Quand vous parlez des désuétudes de la langue, cela veut dire les désuétudes dans la langue chez Cervantes, la langue dans les textes espagnols, ou la désuétude dans les traductions françaises qui ont été faites avant les vôtres ?

ANNIE MORVAN

Non, quand je parlais de désuétude de langue, je parlais de désuétude de langue de traduction, de vieillissement des traductions. On ne peut pas toucher au texte original, c'est absolument impossible, le texte est une œuvre totale. Mais ce que

disait très bien Aline, dans la mesure où déjà, quand on traduit on y touche, autant le faire aussi bien que possible. Mais je parlais, bien sûr, du vieillissement des traductions.

MME BESSIO

Par rapport à la modernisation dont vous parlez en ce moment, je pensais à ce qui a été dit au départ par M. Couffon, quand il a fait référence aux lecteurs de Cuba, en 1962 : les enfants qui apprenaient à lire avec le texte de Cervantes, et je me demande, si ces lecteurs-là étaient capables de lire ce texte, qui était moderne pour eux, pourquoi pas un lecteur français aujourd'hui ?

ALINE SCHULMAN

Ce que l'on donne comme traduction désuète aux Français, c'est une illusion. Disons que c'est une syntaxe qui, en fait, ne correspond à aucun état de langue, de leur langue.

MICHEL MONER

Cela ne va pas être notre propos, cela ne sera pas notre parti pris, mais quand même il faut observer que, pour ce qui est de Cassou, qui est parti sur les traductions du XVII<sup>e</sup> siècle et les a serrées de près, en réalité que fait-il ? Il met à notre disposition un texte, qui est un petit peu l'homologue de ce que seraient les textes de Corneille ou de Molière, pour nous, Français du XX<sup>e</sup> siècle, et, que je sache, personne ne se propose de traduire Corneille et Molière. Donc, il nous restitue un texte, qui est effectivement marqué par son temps, puisque les traducteurs étaient contemporains de l'oeuvre, et c'est cela qu'il a voulu faire.

Nous, nous aurons une approche différente, toi encore plus, mais je crois qu'il ne faut pas complètement évacuer, jeter aux orties ces approches de traduction, car, en fait, elles donnent une autre dimension, elles apportent certainement d'autres choses, et, surtout, elles respectent, par rapport aux lecteurs d'aujourd'hui, cet énorme décalage qu'il y a entre une oeuvre du XX<sup>e</sup> siècle et une oeuvre écrite au XVII<sup>e</sup> siècle. On aura beau changer tout ce qu'on voudra : les mots, la syntaxe, faire basculer les proverbes, etc., on n'empêchera pas que cette oeuvre-là est enracinée dans un temps. Faut-il que chaque siècle réécrive son *Don Quichotte*, façon Pierre Ménard ? Peut-être... Mais, jusqu'à quand pourra-t-on ainsi faire voyager *Don Quichotte* avec nous, en oubliant ce qu'il a été ? Il y aura un moment où l'on va décoller complètement. Ou bien, on admet l'idée qu'il peut y avoir une traduction, française, correspondant à un texte du XVII<sup>e</sup> siècle, qui peut rester lisible, d'abord pour nous aujourd'hui, comme Molière est lisible aujourd'hui, et comme Molière restera sans doute lisible pour des multitudes de générations de Français. Du moins c'est tout le mal que je lui souhaite.

JEAN-MARIE SAINT-LU

Je voudrais d'abord saluer la folie quichottesque des trois nouveaux traducteurs, et simplement d'un point de vue technique, demander à Jean Canavaggio et à Michel Moner quelque chose qui me turlupine beaucoup, c'est le problème de la cotraduction : comment allez-vous faire pour harmoniser votre travail ? N'aurait-il pas mieux valu que vous fassiez chacun la totalité du texte, quitte à le revoir ensemble ? C'est beaucoup plus facile, pour des textes non littéraires, de cotraduire : on partage. Mais là, quand même, il y a un problème d'unité qui va se poser. Même s'il y a des différences entre la première et la deuxième partie, je suppose que c'est un problème auquel vous avez été très sensibles. Si vous avez une réponse, je serais bien content, merci.

JEAN CANAVAGGIO

Je dirai simplement que, de même qu'Oudin et Rosset se sont partagé la tâche — dans des conditions différentes parce qu'ils étaient rivaux, alors que nous ne le sommes pas —, nous pensons que nous pouvons le faire.

D'autre part, nous nous livrons à un échange régulier de lettres et d'échantillons. Je ne dis pas que nous avons exactement la même façon de traduire, mais nous nous sentons mutuellement assez proches l'un de l'autre pour être incités à continuer pour l'instant. Ce qui n'exclut pas une relecture complète, crayon en main.

MICHEL MONER

J'ajoute, Jean-Marie, que nous avons prévu, pour des petits curieux éventuels comme toi, ou des gens qui voudraient vraiment nous chercher noise, qu'il y aura, dans la traduction de Jean Canavaggio, quelques passages de Michel Moner et, dans la traduction de Michel Moner, quelques passages de Jean Canavaggio. Donc, il y aura une espèce de concours pour les lecteurs : ceux qui arriveront à trouver auront droit à un exemplaire gratuit !

JEAN CANAVAGGIO

Je voudrais demander — parce que je l'ignore — si, hors de France, il existe des entreprises parallèles. Y a-t-il un *Don Quichotte* allemand, un *Don Quichotte* anglais, un *Don Quichotte* italien, un *Don Quichotte* suédois, *up to date* ?

DANS LA SALLE

Il y en a un en portugais. En Hollande, c'est en train.

MATHILDE BENSOUSSAN

Aline, tu as parlé de discours parodique, mais tous les discours dans le *Quichotte* ne sont pas parodiques. Par exemple, *el parlamento de Marcella*, je ne considère pas que ce soit une parodie. Il y a, certes, dans le *Don Quichotte*, des discours parodiques : *dichosa edad, dichosos tiempos aquellos que los anti-guos*, etc., ou bien : *apenas sabía el rubicondo Apolo*, etc. Mais est-ce que tu crois que le discours qu'il fait sur les armes et les lettres est vraiment une parodie ?

ALINE SCHULMAN

J'avoue que, lorsque je traduis, j'essaie d'oublier l'universitaire que je suis et de me poser le moins de questions possible. Mais, bien sûr, il faut savoir lire les signaux que nous donne le texte et qui nous dévoilent sa tonalité. Pour en revenir au personnage de don Quichotte, il est un fait que, dans ses grands discours, il utilise un registre un peu forcé — c'est ce que j'entendais par parodique. Il est plus facile de traduire du discours forcé que du langage parlé.

JEAN CANAVAGGIO

Mais attention, le discours de don Quichotte n'est pas toujours un discours tendu. Quand il s'intéresse à des questions terre à terre, quand, par exemple, il a mal à l'oreille et qu'il demande qu'on lui mette un pansement...

ALINE SCHULMAN

J'ai commencé par la deuxième partie, et il n'a pas encore mal à l'oreille.

MICHEL MONER

Même dans la deuxième partie, et surtout dans la deuxième partie, c'est une question que je suis loin d'avoir tranchée, mais je penche du côté de don Quichotte. Je veux dire par là que don Quichotte fait toute une série de rencontres, avec des gens, qui ont l'air d'être des gens très bien pour certains, mais lorsqu'on prend du recul, et surtout lorsqu'on voit les propos que tient don Quichotte, à quel point ils sont pertinents, à quel point le narrateur les valorise d'ailleurs, et sans que vraiment on puisse dire qu'il y ait des traces d'ironie, la question que je me pose, c'est si don Quichotte, notamment dans la deuxième partie, ne fonctionne pas exactement comme la Moria dans le texte d'Érasme, c'est-à-dire que, effectivement, on a un fou, qui a l'air de passer en revue la société de son temps, mais je crois que ce fou passe aussi son temps à dire aux autres : "Vous vous croyez moins fous que moi, mais en fait la seule différence, entre vous

et moi, c'est que notre folie est différente." Et je me demande si, par moments, la voix de la sagesse n'est pas celle de don Quichotte.

ALINE SCHULMAN

C'est sûr !

MICHEL MONER

Donc, je crois que vouloir faire pérorer don Quichotte dans le registre de la parodie systématiquement, c'est courir un risque, parce que je crois qu'il y a des paroles qui sont frappées au coin du bon sens et qui doivent le rester.

ALINE SCHULMAN

Il est certain qu'à travers tout le roman, et surtout dans la deuxième partie, la sagesse est l'emblème de la folie, ou la folie l'emblème de la sagesse. Je crois, pour ma part, que le traducteur doit rester à l'écoute du texte, car lui seul est apte à nous indiquer, si nous savons faire silence, ses variations, ses tonalités.

CLAUDE COUFFON

Il est 17 h 45. Si vous n'avez plus de questions essentielles à poser, nous pouvons applaudir et remercier nos trois amis.

*Applaudissements.*

PROCLAMATION DU PRIX HALPÉRINE-KAMINSKY (SGDL)  
ET DU PRIX NELLY-SACHS

JEAN BLOT

Nous allons procéder à la proclamation des prix de traduction littéraire. Tout d'abord, nous allons décerner le prix Halpérine-Kaminsky, donné par la Société des gens de lettres, et le prix Nelly-Sachs. ATLAS considère comme très importante la remise de ces deux prix très attendus et prisés par les traducteurs ; nous remercions les organisateurs de choisir les Assises d'Arles pour la proclamation de ces prix. Ensuite, nous proclamerons les prix annuels du concours ATLAS junior, attribués aux élèves qui ont travaillé sur des textes et sont couronnés pour ce travail de traduction : c'est eux qui, nous l'espérons, seront la relève.

J'ai écouté avec beaucoup d'intérêt ces Assises. Je me réjouis que nous unissions nos efforts pour promouvoir la traduction. Le prix Halpérine-Kaminsky est le Grand Prix de la traduction de la Société des gens de lettres, qui est des plus intéressées par cette activité et par ces artistes que sont les traducteurs — et ce pour deux raisons. La première, c'est que la Société est censée défendre la langue française. Or l'un des moyens les plus efficaces de défendre la langue française est de la rendre ou de la conserver universelle, afin qu'elle puisse accueillir les oeuvres du monde entier, et que vous puissiez avoir un accès direct à tout ce qui s'est écrit d'essentiel au cours des siècles où les hommes ont écrit. C'est là une première raison pour laquelle la Société des gens de lettres tient à aider dans toute la mesure du possible les traducteurs ; d'ailleurs un certain nombre d'entre eux — et non des moindres — sont directement associés à nos activités et sont membres de notre comité.

La seconde raison, c'est que la traduction est une activité proprement littéraire, qu'elle fait partie de la promotion de la littérature ; on nous a dit hier très justement que toute langue est une vision du monde : il ne faut pas oublier que dans l'expression "vision du monde", il y a "monde" — le traducteur doit faire

face à une réalité et il va s'efforcer de la saisir avec autant d'art, autant de difficulté, autant d'intelligence que l'écrivain, lorsqu'il aura affaire à une réalité qui n'est pas linguistique, mais réalité tout court.

Je voudrais évoquer encore les activités de la Société des gens de lettres dans le domaine de la traduction. Nous avons un comité de la traduction, chargé d'étudier les formes des contrats, et d'autre part nous avons ces prix dont je vais parler maintenant. Il y a un prix pour l'anglais, le prix Baudelaire ; un prix pour l'allemand, le prix Gérard de Nerval ; un prix pour le roumain, le prix Tristan Tzara. Et il y a surtout ce prix prestigieux, le prix Halpérine-Kaminsky.

Le prix Halpérine-Kaminsky a été fondé par Mme Restrépo Meija en souvenir de son père qui fut un grand écrivain et le traducteur de la plupart des auteurs russes réputés. Nous avons l'honneur et le plaisir de saluer parmi nous la comtesse du Pas qui est la femme du petit-fils de la fondatrice de ce prix. On m'a demandé de préciser que, pour répondre pleinement à la double vocation d'un prix de traduction, le prix Halpérine-Kaminsky sera scindé en deux l'année prochaine : l'un de consécration et l'autre de découverte.

Cette année, le prix Halpérine-Kaminsky a été décerné à Jean-Pierre Richard pour l'ensemble de son oeuvre de traducteur, à l'occasion de la parution en France des *Filles de Whitechapel* et *Jack l'Eventreur* de Paul West, aux éditions Rivages.

Jean-Pierre Richard fut élève de l'Ecole normale supérieure, licencié en lettres ; il se consacre à la traduction et connaît des langues étonnantes, comme le swahili. Outre de grands auteurs de la langue anglaise — Byron, Dickens, Lewis Carroll, Kipling — il s'est fait une spécialité des auteurs africains anglophones. Et c'est lui qui a permis aux lecteurs français de découvrir l'oeuvre de Paul West.

Avant de lui céder la parole, je voudrais lui dire combien j'ai admiré sa traduction. Traduire un livre tel que celui-ci est un tour de force et une oeuvre d'art. Paul West m'a semblé une réincarnation d'un personnage assez classique dans la littérature et dans la société anglaise, qui est Falstaff : il ment comme il respire ; sa langue a toujours trois ou quatre références : l'une est en général obscène, l'autre eschatologique, la troisième du plus haut classicisme, la quatrième philosophique. Il y a d'autre part l'usage du monologue et son espèce de gesticulation verbale impressionnante que Jean-Pierre Richard a traduite de façon admirable. Paul West aussi utilise constamment ce trait de la langue anglaise qui fait à la fois l'unité et la séparation du pays en différents niveaux, aussi bien régionaux que sociaux. Là encore, j'ai été très impressionné par la manière dont le traducteur a su rendre ces différences de langue tout en maintenant l'unité de l'ouvrage.

JEAN-PIERRE RICHARD

Ce prix me fait d'autant plus plaisir ce soir que je suis associé à la génération montante des traducteurs. C'est pour moi un honneur particulier de le recevoir des mains de Jean Blot en cette ville. J'ai assisté aux premières Assises il y a neuf ans déjà. Je dirai quelques mots sur cette alliance de la traduction littéraire et de la ville d'Arles.

Avez-vous remarqué que les Assises de la traduction, cette année, coïncident avec le début de la cueillette des olives dans le pays arlésien, et avec l'arrivée du vin nouveau ? Je trouve que ce mélange, cette association de la traduction, de la littérature, du vin et des olives, est enchanteur, surtout pour un Breton comme moi.

Je pense sincèrement que traduire Paul West, qui est un écrivain difficile mais assez connu aux Etats-Unis, est sans doute plus aisé que traduire des classiques qui cultivent la litote ; avec lui l'imagination du traducteur peut se donner libre cours. Je considère donc que l'honneur qui m'est fait revient d'abord à Paul West.

J'ai été content que vous mentionniez le fait que j'ai traduit des auteurs sud-africains. J'ai toujours essayé de partager mon temps de traducteur — ce qui est mon métier — entre la littérature de Grande-Bretagne ou d'Amérique et une littérature assez méconnue en France jusqu'à aujourd'hui, qui est celle des auteurs noirs qui luttent contre l'apartheid, là-bas, très loin au sud de l'Afrique. Aujourd'hui, cette littérature devient accessible en partie au public francophone, aussi bien en Europe qu'au Canada et en Afrique même — ce qui est important.

Enfin, à ce moment de joie, se mêle, pour beaucoup d'entre nous, je le sais, du chagrin, celui de ne pas avoir parmi nous Gilles Barbedette, qui dirigeait la collection chez Rivages dans laquelle ont paru *le Médecin de lord Byron*, le premier livre de Paul West que j'ai traduit, et *les Filles de Whitechapel et Jack l'Eventreur*. Gilles Barbedette nous a quittés au mois de mars dernier à un âge beaucoup trop jeune.

FLORENCE HERBULOT

Je voudrais simplement annoncer le lauréat d'un autre prix de traduction, qui est un prix de la Société des gens de lettres et de la Société française des traducteurs, le prix Pierre-François Caillé. Ce prix a déjà été décerné et c'est un rappel : le douzième prix Pierre-François Caillé a été décerné à Anne-Marie Tatsis-Botton pour sa traduction du russe des *Carnets d'un toqué* d'André Biély, parue aux éditions L'Age d'homme.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Le prix Nelly-Sachs est décerné à Arles depuis sa création en 1988. Nous n'allons pas en retracer l'historique, que la plupart

d'entre vous connaissent. Julia Tardy-Marcus en est la donatrice, et c'est un prix de traduction de poésie pour toute langue.

Cette année, le prix a été attribué à Jacques Ancet pour trois traductions de l'espagnol, *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurrutia, chez José Corti, et deux livres de José Angel Valente, *Mandorle*, aux éditions Unes, et *Au dieu sans nom*, chez José Corti également.

Depuis longtemps, Jacques Ancet, nous étions vos obligés, car vous avez révélé à ceux d'entre nous qui ne sont pas hispanisants des auteurs considérables, comme Luis Cernuda ou Vicente Aleixandre. Cette année, nous avons été heureux d'une belle conjonction grâce à laquelle trois livres traduits par vous paraissaient en même temps. Nous sommes attachés à couronner toute une *oeuvre* de traducteur : c'était le cas. Votre travail rare et singulier s'est étendu avec les années sous nos yeux.

Villaurrutia est une révélation. Dans sa préface, Octavio Paz parle admirablement de cet homme qui l'a influencé dans sa jeunesse. Pour Valente, ces deux livres sont l'aboutissement d'un très fidèle, puisque vous avez commencé en 1978 à le traduire et que vous avez donné dix livres de lui à ce jour. L'auteur est vivant, vous entretenez avec lui des liens privilégiés et une forme de dialogue entre son travail de création et la traduction incessante de son oeuvre.

Ces deux auteurs — et cela nous a beaucoup touchés — ont en commun une même hantise de la mort, et chacun d'eux opère cette espèce de grand pari poétique qui va peu à peu aboutir à la dissolution de l'auteur lui-même. Il y a là une parenté évidente entre ces deux poètes, l'un d'Espagne, l'autre du Mexique.

Il faut ajouter que vous êtes un préfacier, un présentateur admirable des écrivains que vous traduisez. Vous avez su, notamment dans cette édition de *Mandorle*, aborder Valente par le plus secret. Comme plusieurs lauréats du prix Nelly-Sachs — Maurice Regnaut, Jean-Baptiste Para, Jean-Yves Masson notamment —, chez vous le traducteur se double d'un écrivain. Et vous ne seriez sans doute pas le traducteur que vous êtes si vous n'étiez aussi l'auteur de *l'Incessant* (Flammarion), de *la Mémoire des visages* (Flammarion), du *Silence des chiens* (Ubacs), livres où vous témoignez d'une inspiration souvent proche de celle des auteurs que vous traduisez.

Je voudrais encore saluer le travail très remarquable des deux éditeurs. Avec Bertrand Fillaudeau, qui dirige les éditions José Corti, et Jean-Pierre Sintive, qui anime les éditions Unes, nous avons deux grands serviteurs de la poésie contemporaine la plus exigeante et donc la plus difficile à propager.

Bertrand Fillaudeau a donné aux éditions José Corti une nouvelle impulsion et il a ouvert au champ de la traduction cette

maison d'édition qui, du temps de son créateur, était plutôt tournée vers la littérature française. Sa collection "Ibériques", où voisinent des traductions de l'espagnol, du catalan et du portugais, est animée par Bernard Sesé, lui-même traducteur éminent.

Jean-Pierre Sintive, qui nous fait l'amitié d'être venu parmi nous ce soir, a créé les éditions Unes il y a une quinzaine d'années. Il a exercé une activité considérable dans le domaine de l'édition de poésie — récemment avec un livre de William Carlos Williams, ce grand poète américain trop ignoré ici. Je voudrais souligner la qualité de la typographie, de la présentation, le souci de donner un cadre tout à fait digne de l'objet. Il est important qu'il y ait des éditeurs "en région" qui poursuivent un tel travail loin de la capitale. Les éditions Unes sont situées au Muy tout en étant ouvertes à l'univers entier.

#### JACQUES ANCET

Laissez-moi vous dire combien je suis ému de me trouver parmi vous, et de cette marque d'attention qui vient d'être portée à mon travail. Ce travail, je peux dire que cela fait plus de vingt-cinq ans que je le mène autant pour l'écriture que pour la traduction. Il a toujours été conduit par l'enthousiasme, par la passion, ou, si vous préférez, par l'amour. Chacun sait qu'aimer, c'est se traverser soi-même à la rencontre de l'autre — ce qui serait aussi une bonne définition de la traduction. Pour moi, traduire c'est aimer. C'est aimer une voix ou plusieurs voix au point de désirer les habiter en les passant par ma propre voix.

Ce soir, plutôt qu'un long discours, j'aimerais vous faire entendre ces voix. Valente est né en 1929, il est galicien. L'expérience de traduction que j'ai de Valente depuis presque vingt ans a eu une grande influence sur mon propre travail, essentiellement pour ce qui est de ma réflexion sur l'expérience poétique. C'est donc une sorte de symbiose qui s'est établie avec Valente, qui est un ami intime. Et je tiens à dire que Jean-Pierre Sintive est à l'origine de la connaissance et de la notoriété de Valente en France.

Comme j'ai parlé d'amour, je vous lirai un poème d'amour, "Illumination", tiré de *Mandorle*, aux éditions Unes.

*Comment pourrais-je quand le soir descend,  
fine peau de léopard sur  
la lenteur de ton corps,  
ne pas voir ta transparence.*

*Illumine sur l'air  
mortel qui nous entoure  
ton ombre lumineuse.*

*Au plus secret  
tu te donnes sans cesser de te donner et*

*ta clarté m'emplit comme une réponse  
issue de toi du centre de moi-même.*

*Qui es-tu, qui suis-je,  
où se terminent, dis-moi, les frontières  
et en quel point extrême  
de ta respiration, de ta matière  
cessé-je de me respirer dans ton haleine.*

*Que tes mains me façonnent pour toujours,  
que les miennes pour toujours te façonnent  
et puisse le léger  
souffle d'un dieu faire s'envoler  
l'oiseau de glaise pour toujours.*

Pour le second poète dont je vais parler, l'expérience a été différente. J'ai découvert Xavier Villaurrutia autour des années soixante-dix, dans une anthologie dont l'un des maîtres d'oeuvre était Octavio Paz, et j'ai tout de suite été fasciné par les quelques poèmes qui figuraient dans ce livre. C'est donc une expérience plus ponctuelle que celle de Valente. Celle de Valente, c'est une familiarité au long des années. Celle de Villaurrutia est de l'ordre de la fascination pour un livre et quelques poèmes, et ces poèmes, de nombreuses années plus tard, j'ai pu les lire dans le recueil entier et j'ai donc désiré les traduire.

Villaurrutia est un poète méconnu, né en 1903, mort en 1950 ; il fut l'un des maîtres d'Octavio Paz et faisait partie d'un groupe de poètes mexicains qui avaient créé une revue, *Los Contemporáneos*, peu connus en France, sauf Gorostisza qui a été traduit récemment par Claude Couffon.

Ce qui m'a fasciné chez Villaurrutia, c'est le croisement du somnambulisme des images et de la rigueur parfaite de la forme qui donne à ses poèmes une intensité extraordinaire : fantômes et formes métriques régulières s'exaltent les uns les autres. Je vous lirai le premier poème de Xavier Villaurrutia qui m'avait tant impressionné, "Nocturne à la statue".

*Rêver, rêver la nuit, la rue et l'escalier,  
le cri de la statue au retour de la rue.*

*Courir vers la statue, ne trouver que le cri,  
vouloir toucher le cri, ne trouver que l'écho,  
vouloir saisir l'écho et rencontrer le mur  
et courir vers le mur et toucher un miroir.  
Trouver dans le miroir la statue égorgée,  
la sortir du sang de son ombre,  
l'habiller en un clin d'oeil,*

*la caresser comme une sœur inattendue,  
jouer avec les jetons de ses doigts,  
compter à son oreille cent fois cent cent fois  
et l'entendre qui dit : "Je me meurs de sommeil."*

## TROISIÈME JOURNÉE



## LE NOUVEAU CODE DES USAGES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

JEAN GUILOINEAU

Bonjour, mesdames et messieurs,

La table ronde de ce matin est consacrée au nouveau Code des usages. Les traducteurs savent de quoi il s'agit. Pour les autres personnes je tiens à préciser que les traducteurs ne sont pas des gens étonnants avec des usages si particuliers qu'il faille écrire un code pour essayer de canaliser leurs ardeurs. Il s'agit de quelque chose d'extrêmement professionnel. Nos amis autour de la table vont nous l'expliquer très précisément. Il s'agit de principes de base, de principes fondamentaux qui règlent les rapports professionnels entre les traducteurs et les éditeurs.

Pourquoi un *nouveau* Code des usages ?

Parce qu'il y a quelques années — Jacqueline Lahana va y revenir — un premier code a été établi. Au bout de plusieurs années de fonctionnement, on a jugé utile et nécessaire de faire le point et de reprendre un certain nombre d'éléments. L'essentiel de ce code avait très bien fonctionné. Certains points avaient montré un certain nombre de difficultés. C'est donc là-dessus que les négociations se sont engagées une seconde fois.

On ne vous a pas distribué ce nouveau Code des usages parce qu'il est en cours de négociation, et c'est d'ailleurs l'intérêt particulier du débat de ce matin. On ne va pas vous parler d'une chose finie et terminée, mais, au contraire, d'une chose en cours d'élaboration. On vous donnera, bien sûr, plus d'informations.

J'ajouterai, pour terminer cette rapide présentation, que je suis particulièrement heureux d'animer cette table ronde d'ATLF en tant que président d'ATLAS. Cela vous montre le rapport étroit et de grande collaboration qui existe entre les organisations de traducteurs. C'est une chose dont nous devons nous féliciter.

Je vous présente nos participants à cette table ronde, dans l'ordre :

—Florence Herbulot, qui est la négociatrice pour la Société française des traducteurs (SFT). Elle nous parlera des problèmes de la responsabilisation des traducteurs liés justement à ce Code des usages.

—Jacqueline Lahana, présidente de l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF). Elle nous parlera de l'historique de cette négociation et de l'établissement du Code des usages.

—Françoise Cartano, membre de l'ATLF et d'ATLAS, et qui ici représente la Société des gens de lettres car elle y dirige la commission "Traduction". C'est à ce titre qu'elle participe aux négociations. Elle nous parlera plus particulièrement du droit moral du traducteur. Cela a déjà été évoqué, je crois. Le statut du traducteur est le même que celui de l'auteur. Donc, en ce qui concerne le mode de rémunération et la nature du contrat qui va lier le traducteur à un éditeur, il y a là un point fondamental et spécifique.

Enfin :

—Hubert Tilliet, conseiller juridique du Syndicat national des éditeurs. Il représente donc l'autre partie, celle qui traite avec le traducteur quand ce dernier établit un contrat avec un éditeur.

Pour commencer, je donne la parole à Jacqueline Lahana qui va nous retracer l'historique de l'établissement de ce Code des usages.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais ouvrir cette matinée en disant quelques mots sur les négociations elles-mêmes, sur le climat dans lequel elles se sont déroulées, je voudrais aussi établir une brève chronologie. Ensuite, Florence Herbulot et Françoise Cartano vous indiqueront les points les plus importants du texte que nous allons peut-être signer.

*10 juin 1991* : Lettre de l'ATLF au SNE demandant l'ouverture de négociations en vue de faire le point sur le Code des usages, huit ans après sa signature en 1984. La SFT et la SGDL ont donné leur accord.

*9 septembre* : Réponse positive du SNE, mais pas de date de réunion.

*26 novembre* : Convocation laconique unilatérale pour le 13 décembre, sans ordre du jour.

*13 décembre 1991* : Première réunion, soit six mois après notre lettre.

D'emblée, nous faisons remarquer que nous aurions aimé être consultés sur la date, préparer un ordre du jour. Étonnement du SNE, c'est toujours ainsi que le SNE négocie !

Après quelques échanges assez vifs, la discussion commence. Il y a deux représentants par association (ATLF, SFT et SGDL, soit

six en tout) et six personnes du côté éditeur. Ces premiers contacts semblent finalement positifs. Le SNE nous demande de rédiger des propositions. Une nouvelle date est fixée, ensemble.

—Séance de travail commune à nos trois associations. Envoi de nos propositions au SNE.

*14 janvier 1992*: Deuxième réunion.

Atmosphère détestable. Même le titre "Code des usages" fait l'objet d'une discussion interminable. Les éditeurs proposant "Recommandations pour la rédaction d'un contrat de traduction".

Avec en 1) cette phrase : "Tout traducteur est un auteur, au même titre que les autres."

Au bout de deux heures durant lesquelles tout ce que nous disons est systématiquement dénigré, nous comprenons, au détour d'une phrase, que les représentants du SNE veulent qu'on discute sur leurs propositions et pas sur les nôtres.

—Il convient de préciser qu'après chaque réunion avec le SNE, celui-ci en organise une avec ses mandants qui peuvent revenir sur des progrès antérieurs.

*7 février*: Nous nous rendons à cette réunion, persuadés que la négociation va être rompue.

Surprise... nos interlocuteurs sont disposés à nous écouter. La discussion s'engage vraiment. Quelques progrès sont réalisés.

—En général, le SNE nous remet ses propositions par écrit, malheureusement les lettres nous parviennent la veille au soir, ou le lendemain, le plus souvent insuffisamment affranchies !

*13 mars* : Une partie de la réunion est consacrée à la mention du nom du traducteur. La proposition du SNE marque un recul par rapport au Code des usages. Nous la rejetons. Nous avons droit à quelques sarcasmes et à des remarques déplaisantes. Finalement, le SNE accepte de ne pas modifier le Code des usages sur ce point.

*6 mai* : D'un commun accord, il est décidé de laisser la question des rémunérations pour la fin. Cette réunion, positive, permet de mettre au net tout le projet à l'exception, donc, des rémunérations.

*12 juin* : Séance consacrée à la rémunération. Réunion difficile qui n'aboutit pas à grand-chose, chacun campant sur ses positions. Les deux points litigieux étant :

— les droits dérivés et annexes ;

— le système de rémunération, nos trois associations se prononçant en faveur d'un seul système, le SNE en souhaitant deux "au nom de l'équilibre".

*16 septembre – 15 octobre* : Après réception d'un document du SNE résumant les positions de chacun et, pour une fois, envoyé à l'avance, nous reprenons tout le projet pour y effectuer quelques corrections. Certaines sont rendues obligatoires par la

publication du Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 qui abroge les lois sur la propriété intellectuelle et artistique de 1957 et de 1985.

Puis la discussion repart sur les rémunérations. Nous finissons par aboutir à un compromis sur le deuxième système. Florence Herbulot et Françoise Cartano vous en parleront plus longuement. Hubert Tilliet aussi, je pense.

A l'issue de la réunion du 15 octobre, nous demandons à Hubert Tilliet de participer à cette matinée ATLF.

*23 octobre* : Comme je vous l'ai dit, à chaque étape, le SNE a élaboré un texte qu'il nous envoyait. Nous faisons la même chose de notre côté, afin de pouvoir comparer, et rectifier le cas échéant.

Le 23 octobre, je me rends donc au SNE pour vérifier que le texte "définitif" du SNE correspond bien au nôtre. Surprise ! Il contient un "ajout" qui est aussitôt refusé, car il admet la possibilité de versement du solde de l'à-valoir à la publication.

A notre demande insistante, le SNE accepte, au bout de quelques jours, de retirer cet ajout malencontreux dont il n'avait jamais été question au cours de toutes ces réunions.

Le projet doit maintenant être soumis à l'approbation des CA respectifs. S'il est approuvé à la fois par nos trois associations et par le SNE, il sera signé dans le courant du mois de décembre ; s'il est refusé par l'une des parties ou si des problèmes de dernière minute surgissent, il faudra se réunir à nouveau pour essayer de parvenir à un accord.

JEAN GUILLOINEAU

Florence Herbulot va nous parler maintenant de la responsabilisation du traducteur.

FLORENCE HERBULOT

Un des points intéressants est de noter que nous avons apparemment abouti à un texte en un peu plus d'un an alors que la première fois il nous en a fallu cinq ! Cinq ans de négociations, c'est long, et ce n'est pas Françoise Cartano qui me contredira puisqu'elle en faisait partie.

Nous étions... comment dire... les ancêtres, les témoins, puisque nous étions là la première fois. Dans cette deuxième négociation, nous avons l'avantage de pouvoir dire : non, on a déjà résolu cela l'autre fois, donc on n'y revient pas !... cela nous est arrivé plusieurs fois.

En ce qui concerne la forme de ce texte, par rapport au Code des usages que vous connaissez, vous verrez que beaucoup de modifications sont des déplacements d'articles, une mise en ordre, quelques remaniements d'aspect.

Cependant, nous avons cherché à renforcer la responsabilité du traducteur à l'égard de son texte, ses droits et ses devoirs sur le plan de la responsabilité. On ne peut pas avoir de droits sans avoir des devoirs, c'est impossible, donc nous avons cherché à souligner ces points.

En particulier, le nouveau texte précise parallèlement l'obligation pour l'éditeur de faire part au traducteur des critères de publication lorsqu'ils influent sur la traduction, la nécessité de prévenir le traducteur qu'il faut réduire ou qu'il faut respecter certaines règles selon la collection, selon le texte, ce qui est une bonne précaution, car le traducteur aime assez savoir, plutôt que de se voir opposer au dernier moment le fait que sa traduction est trop longue ou qu'il n'a pas respecté le langage ou le vocabulaire d'une collection pour jeunes, ou des exigences telles que l'adaptation du style, l'adaptation à un format, à une collection ou à un contexte... et, sur un autre plan, l'affirmation du fait que l'éditeur est juge d'un conflit entre le traducteur et l'auteur puisque la traduction est une oeuvre dérivée qui doit respecter l'oeuvre d'origine.

Donc, c'est là qu'intervient la notion du rôle de l'éditeur entre le traducteur et l'auteur.

Pour ce qui est de la remise de la traduction, des délais, nous avons fait insérer dans ce texte la notion qu'un délai supplémentaire, éventuel, doit faire l'objet d'un avenant au contrat, pour éviter qu'un traducteur ne se laisse aller à déborder trop longuement pour se heurter ensuite à des difficultés de la part de son éditeur. Et nous avons donc précisé cette question :

L'éditeur accuse réception par écrit de cette remise. L'accusé de réception ne vaut pas acceptation de la traduction, mais il sert de point de départ pour les délais de règlement.

Si le traducteur ne remet pas le manuscrit dans les délais convenus, il est prévu une mise en demeure avec un délai raisonnable supplémentaire et éventuellement une possibilité pour l'éditeur de rompre le contrat. Dans ce cas, le traducteur devra, sauf accord particulier, restituer la fraction de l'à-valoir déjà perçue.

C'est-à-dire que, s'il y a non-respect du contrat et des éventuels accords ultérieurs, le traducteur n'a pas le droit de conserver l'à-valoir. C'est une contrainte, mais il faut respecter les conditions du contrat.

Le texte sur la qualité de la traduction commence par :

"Le traducteur remet un texte de qualité littéraire consciencieuse et soignée, conforme aux règles de l'art et aux exigences de la profession, ainsi qu'aux dispositions particulières du contrat..." pour remplacer la mention : "L'éditeur est juge de la qualité de la traduction" qui nous irritait. C'est-à-dire que nous avons transmis la responsabilité à l'autre partie.

En revanche, le traducteur signale, à ce moment-là, les points sur lesquels il a effectué des corrections ou des vérifications particulières, ceci étant destiné à éviter que l'éditeur n'apporte après coup des transformations sur lesquelles le traducteur ne serait pas d'accord et ne modifie le texte de façon gênante.

Nous avons également ajouté, et fait ajouter, que toute modification apportée au texte d'une traduction acceptée doit être soumise au traducteur avant la mise en composition. En effet, un certain nombre de conflits entre éditeurs et traducteurs surgissent du fait que les préparateurs de manuscrits ou les relecteurs ajoutent, suppriment, modifient des choses, et quelquefois insèrent d'intéressants contresens. C'est toujours agaçant quand on a son nom sur le livre, car en principe on a son nom sur le livre.

Je n'aborde pas les questions de rémunération, dont Françoise Cartano vous parlera.

A propos de la publication, il y a un petit ajout :

"L'éditeur est tenu de respecter la traduction et doit demander au traducteur son bon à tirer." En contrepartie, le traducteur doit corriger les épreuves dans un délai donné et, s'il ne respecte pas ce délai, le bon à tirer est considéré comme accordé, ce qui n'est que justice.

Il arrive, et cela nuit à toute la profession, qu'un traducteur ait les yeux plus grands que le ventre, accepte trop de travail pour le temps dont il dispose et fasse ensuite traîner ou ne rende pas sa traduction.

Voilà l'essentiel des éléments dont je voulais vous parler. En fait, nous avons cadré et renforcé le partage des responsabilités et le rôle responsable du traducteur à l'égard de son texte, à l'égard de celui qui lui donne un texte à traduire et à l'égard de son auteur. Les torts ne sont pas toujours du côté des éditeurs. Il ne faut pas que M. Tilliet se sente trop brimé ce matin. Tout repose sur le respect du contrat et de l'accord.

JEAN GUILOINEAU

Je passe la parole à Françoise Cartano qui va nous parler du droit moral. En gros, tout tourne autour de la question essentielle contenue dans un contrat, qui est peut-être la raison d'être fondamentale d'un contrat : le problème de la rémunération avec toutes les difficultés qui existent pour la définition correcte de la nature et de l'importance de cette rémunération et de son mode de calcul.

FRANÇOISE CARTANO

Puisque Florence Herbulot a eu la gentillesse de nous désigner comme "ancêtres", ce qui revient à nous prêter une certaine obstination, je m'en voudrais de la faire mentir. Le premier Code

des usages était déjà un moyen terme par rapport à ce que nous souhaitions à l'époque. Nous souhaitions d'une part un contrat type, d'autre part un accord sur un plancher de rémunération qui soit appliqué par tout le monde.

L'accord sur un tarif plancher a été évacué tout de suite parce que contraire à la loi. Il s'agirait d'entente illicite, d'entrave à la libre concurrence. Le contrat type a été évacué un peu moins vite, mais non moins radicalement parce que contraire aux habitudes des éditeurs qui tiennent à des contrats élaborés par eux-mêmes, ne veulent pas se voir imposer un "modèle" de contrat par les traducteurs, ni même par le Syndicat national de l'édition.

Dès la première fois, donc, nous avons été limités au cadre d'un Code des usages qui représentait pour nous le minimum et pour les éditeurs le maximum de ce qui était négociable.

Pour ce second "round", il est vrai que nous espérions aboutir sinon à un contrat type, du moins à une rédaction du Code des usages pouvant servir de trame commune à tous les contrats de traduction, de façon que ne soient négociées ensuite par les traducteurs et les éditeurs que les clauses particulières tenant compte du type d'ouvrage, du type de traduction, des délais de traduction, des conditions de rémunération, etc. Or, non seulement cette ambition a été mise en cause, mais la notion même de Code des usages a demandé de longues discussions. Nous demandions la mise à jour d'un document plus ou moins reconnu par la profession, nous espérions naturellement une avancée, on nous proposait quasiment un recul, sous prétexte de réalisme, le réalisme consistant à avaliser le non-respect du Code des usages par un certain nombre d'éditeurs.

Ces premières séances, un peu tendues, permirent à chacun d'évaluer la détermination de l'autre et les rapports de force. Nous avons ensuite tenté de travailler à rapprocher des positions qui purent sembler un temps irréconciliables.

En ce qui concerne le droit moral, puisque c'est le chapitre que l'on me demande d'aborder, peu de changement. Et pour cause, le droit moral est inscrit dans la loi. Dans sa nouvelle rédaction, le Code des usages s'efforce de suivre un ordre chronologique, c'est-à-dire d'envisager les étapes successives de la commande telle que la définit le contrat. Signature du contrat, conditions de la remise de la traduction, qualité, révision éventuelle, publication, etc. Ainsi le Code des usages tente-t-il de prévenir tout conflit ultérieur concernant le respect du droit moral du traducteur.

Ainsi la clause : "... tout apport critique du traducteur doit être approuvé par l'éditeur avant..." est-elle censée éviter les drames au moment de la relecture des épreuves. Le but visé est de faire en sorte que les choses qui sont litigieuses soient réglées avant.

Autre clause très importante parce que source de nombreux conflits entre traducteur et éditeur : "... Toute modification apportée au texte d'une traduction acceptée doit être soumise au traducteur *avant la mise en composition.*"

Là, sont visées non seulement les interventions du directeur de collection, ou, pour faire bref, les interventions éditoriales, mais aussi des correcteurs ou des préparateurs de copies qui ont parfois tendance à normaliser ou à appliquer des règles qui, pour être générales, ne conviennent pas à tous les cas particuliers. Le traducteur qui découvre les "améliorations" apportées à son texte en relisant les épreuves sait — douloureusement — combien il est difficile d'obtenir raison sur ce qui est ressenti par l'éditeur comme de coûteux détails...

Je passe au chapitre que j'imagine attendu de la rémunération.

Le problème est épineux en soi — les questions de "fric" ne sont pas les plus faciles à négocier — et sur un plan plus théorique que j'ai souvent évoqué. En effet, parler de rémunération de la traduction revient à parler d'une chose qui n'existe pas vraiment puisque, officiellement, on ne rémunère pas le travail du traducteur, en l'occurrence la commande soigneusement définie par le contrat. Pourquoi ?

Le traducteur est défini par la loi comme un auteur, et la loi dit que doit être rémunérée "l'exploitation de l'oeuvre", et non pas la "création de l'oeuvre". L'auteur crée. Il cède le droit d'exploiter sa création, et il est rémunéré en contrepartie de cette cession. La loi dit aussi que cette rémunération doit prendre la forme de droits proportionnels sur le revenu de la vente des livres. La loi énonce un principe, qui est respecté (c'est l'usage du  $x\%$  sur le prix de vente HT), mais elle ne le quantifie jamais. La seule chose qu'elle dit, c'est que cette rémunération ne doit pas être dérisoire. La dérision n'est pas quantifiée, mais le tribunal appréciera le cas échéant. Pour les traducteurs qui sont effectivement des auteurs, cela pose un problème évident : le traducteur n'est jamais complètement le créateur de son oeuvre puisqu'il opère nécessairement en second, sur une oeuvre créée. Il se trouve dans une situation un peu fautive, car ce n'est pas lui qui peut détenir les droits sur l'oeuvre originale, ces droits étant acquis par l'éditeur, et le traducteur n'intervient qu'en second, pour le compte d'un éditeur (le cas est un peu différent pour les oeuvres du domaine public).

A partir du moment où il y a commande, point la notion de travail, et vous savez bien que les contrats parlent d'à-valoir sur droits proportionnels, mais que dans les faits il s'agit d'une rémunération déguisée du travail. Tout le problème de la rémunération des traductions est là, parce qu'il faut arriver à inventer une solution qui n'est pas logique, c'est-à-dire établir un mode

de rémunération d'une chose qui n'a pas d'existence explicite, donc pas de rémunération officielle.

C'est ainsi que le traducteur reçoit un à-valoir qui est calculé non pas en fonction des produits espérés de la vente du livre (c'est-à-dire en prenant comme paramètre le tirage et le prix de vente du livre, ce qui donnerait une somme ridiculement basse : exemple : 4 000 exemplaires, 100 F HT x 2 % = 8 000 F et quatre mois de travail !) mais en tenant compte du nombre de pages. La plupart des contrats indiquent un tarif au feuillet. Il s'agit donc bien d'une rémunération du travail. Mais on ne le dit pas tout à fait. On ne peut pas le dire officiellement.

Cette situation a comme effet quasi inévitable de supprimer toute réalité des droits proportionnels : c'est-à-dire que, dans la majeure partie des cas, les seules sommes perçues par le traducteur sont ces fameux à-valoir, les droits proportionnels devenant aussi exceptionnels que les tirages à cinquante mille exemplaires et plus.

On est donc, dans les contrats comme dans le Code des usages, confronté à un problème technique.

Le nouveau Code des usages, comme l'ancien, conserve la notion d'à-valoir, qui est une rémunération déguisée du travail, puisque son évaluation se fait explicitement sur des critères tels que la nature du texte, les difficultés du texte, les conditions dans lesquelles on travaille, les délais, la notoriété du traducteur, les compétences du traducteur, etc.

Reste à savoir comment donner une réalité aux droits proportionnels, puisque dans le préambule du premier Code des usages, il était déjà dit que le but du Code des usages était aussi de "mieux associer le traducteur" au succès de son oeuvre. Nous avons obtenu la première fois que tout ce qui concernait les droits dérivés et annexes ne vienne pas en amortissement de l'à-valoir. Par "droits dérivés et annexes" étaient entendues l'exploitation en livre de poche et l'exploitation en livre clubs, et tout ce qui donnait lieu à cession à un tiers.

C'était là un point acquis, que nous avons un certain mal à faire respecter effectivement, mais qui pour certains d'entre nous était devenu une règle ne supportant aucune dérogation. Acquis d'autant plus tangible que l'exploitation principale a tendance, maintenant, à englober l'exploitation en poche et en clubs. D'ailleurs les éditeurs estiment avec plus de vigueur qu'en 1984 que tout doit venir en amortissement et que le fait de verser au traducteur la part qui lui revient sur les cessions qui sont consenties aux éditeurs de poche ou de clubs compromettrait gravement l'économie du livre traduit. A signaler aussi que nombre d'éditeurs ayant maintenant leur propre collection de poche, l'exploitation en poche ne donne plus systématiquement lieu à un contrat séparé, mais est intégrée dans l'exploitation principale,

avec des livres qui se vendent deux fois moins cher, et un montant de droits proportionnels divisé par deux.

Vous vous souvenez que, pour essayer de donner une réalité à ces droits proportionnels, le premier Code des usages prévoyait deux systèmes : un système, qui avait été suggéré par les traducteurs, et visant à ce qu'il y ait une réalité de ces droits proportionnels dès le premier exemplaire vendu : on scindait le pourcentage, avec une partie qui venait en amortissement de l'à-valoir et une autre partie qui était versée dès le premier exemplaire vendu. Lorsque l'amortissement était atteint, le traducteur percevait l'intégralité des droits proportionnels. Exemple : 1 + 1 %.

À l'époque, les éditeurs ont trouvé cette solution un peu compliquée et ils ont fait la proposition suivante : on définit le montant des droits proportionnels, mais on fixe un autre taux, supérieur, qui est appliqué jusqu'à l'amortissement de l'à-valoir, ce qui a pour effet d'accélérer l'amortissement, donc de donner plus de réalité potentielle aux droits proportionnels.

Dans les deux cas, les droits dérivés et annexes sortaient de l'amortissement de l'à-valoir.

Peu de contrats ont fonctionné sur le premier système. Le deuxième système a été appliqué de façon un peu plus lie, que je ne qualifierai pas de massive, et je crois qu'il se généralise de plus en plus.

Il est vrai que les traducteurs réclamant l'application du Code des usages entendaient les réactions suivantes : c'est compliqué... on n'y comprend rien... il y a deux systèmes, ce n'est pas clair !... Lorsque nous sommes revenus à la table des négociations, nous étions donc convaincus que nous avions intérêt à nous mettre d'accord sur un seul système, ce "nous" incluant éditeurs et traducteurs ; nous étions prêts à abandonner le premier système que nous avons pourtant proposé et négocié, puisqu'il avait fait la preuve de sa difficulté d'application, même si cette difficulté était simplement due au refus des éditeurs de le prendre en considération.

Notre préoccupation était d'inventer un système qui puisse faire un consensus ; il devait donc être suffisamment souple pour fonctionner dans tous les cas de figure (littérature pointue et littérature grand public). D'où l'idée suivante : fixons l'à-valoir comme d'habitude (à partir d'un tarif par page), et disons que cet à-valoir est amorti par  $x$  exemplaires vendus, au-delà desquels le droit proportionnel sera appliqué, droit dont le montant sera fixé comme le tarif à la page et comme le  $x$  exemplaires vendus, de gré à gré...

Ce système sortait complètement des droits dérivés et annexes puisqu'il impliquait un amortissement sur l'exploitation principale. Le produit des cessions à un tiers était donc automatiquement

versé au traducteur. Et il avait comme avantage de prendre en compte la diversité des types de livres mis en traduction. En effet, l'inconvénient du système antérieur, le deuxième système, celui qui est assez généralement appliqué, est qu'il a finalement tendance à voler au secours de la victoire en favorisant les heureux traducteurs d'ouvrages qui connaissent une grande fortune commerciale : il accélère l'amortissement, donc à terme on gagne plus d'argent, mais, pour des ouvrages qui ont des petits tirages, il est d'une inefficacité totale : au lieu d'avoir un amortissement à 50 000 exemplaires, si vous avez un amortissement à 20 000 exemplaires, ce qui est en principe un changement sensible, mais que l'ouvrage concerné est tiré à 3 000 exemplaires, sur lesquels 1 500 seront vendus, la face du monde sera bien immuable.

La nouveauté était donc la prise en compte d'un maximum de cas de figure, ce qui — Florence Herbulot l'a justement souligné — exige du traducteur une responsabilité accrue par rapport à son travail. Il devra faire l'effort de savoir quel type d'ouvrage il traduit, et quel type de succès commercial il peut y avoir pour un ouvrage.

Ce système permettait aussi à l'éditeur de moduler le seuil d'amortissement en fonction de ses propres impératifs (ce que l'on appelle l'opération blanche, ou point d'équilibre).

Personnellement, et j'allais ajouter, naïvement, j'espérais parvenir à convaincre avec cet argument qui paraissait logique. Finalement les éditeurs ont souhaité avoir un deuxième système, et, dans l'état actuel des choses, le deuxième système qu'ils proposent est l'ancien deuxième système, c'est-à-dire un taux supérieur jusqu'à l'amortissement de l'à-valoir, et ensuite on revient au taux habituellement pratiqué, avec une petite clause supplémentaire, à savoir que les droits dérivés et annexes viennent en amortissement de l'à-valoir, sauf convention contraire. Cette clause représenterait un recul par rapport à la version 1984 et nous ne sommes pas prêts à l'accepter.

Pour ennuyer M. Tilliet, je vais donner l'argument avancé par les éditeurs. Dans les faits, cette clause-là est rarement appliquée, dès lors pourquoi s'accrocher à une clause rarement appliquée ? A quoi nous répondons : elle est rarement appliquée, certes, mais de plus en plus souvent, grâce à la pression des traducteurs. Et ce n'est pas en supprimant du Code des usages une mesure jugée juste par les éditeurs en 1984 que nous allons en faciliter la généralisation.

Voilà ce que l'on peut dire sur la rémunération. Je ne sais pas si c'est clair. A force de manier ces choses compliquées, on finit par les trouver limpides. Ou presque.

JEAN GUILOINEAU

J'aimerais que M. Hubert Tilliet réagisse aux trois interventions que nous venons d'entendre. Ensuite, nous donnerons la parole à la salle.

HUBERT TILLIET

J'ai pensé qu'on s'était tout dit pendant les négociations. En fait, il semble qu'il y ait encore des points à discuter.

Je voudrais revenir rapidement sur l'historique qui a été fait par Mme Lahana, avec qui je ne suis pas tout à fait d'accord, en particulier sur le caractère un peu instable des positions du Syndicat national de l'édition.

En fait il faut rappeler que les gens qui ont négocié le Code des usages sont responsables dans les maisons d'édition soit de la négociation des contrats soit de la publication des traductions. Il y avait parmi les négociateurs M. Bourget, qui est le directeur administratif et juridique de Flammarion et qui est le président de la commission de la propriété littéraire du Syndicat ; Marie-France Fontaine, qui s'occupe au Seuil des problèmes juridiques, des problèmes de cession de droits à l'étranger, ainsi que de l'audiovisuel ; M. Pinard-Legry, responsable chez Albin-Michel des traductions, et M. Taithe qui représentait le groupe Masson-Belfond.

Concernant l'absence d'ordre du jour lors de la première convocation, cela tenait simplement au fait que l'initiative de la reprise des négociations venait des traducteurs, et qu'on avait reçu, avec la demande de renégociation, un ordre du jour pour des points à renégocier. Je ne partage donc pas tout à fait votre sentiment sur les difficultés qu'il y a pu avoir durant les négociations. C'est un peu la loi du genre. Je me souviens avoir négocié avec les photographes, c'était parfois aussi un peu tendu. Cela n'est pas très grave.

Dans ce nouveau Code, un certain nombre d'éléments méritent d'être relevés.

Vous avez remarqué qu'on avait proposé à un moment une formulation qui n'était pas très heureuse : "les traducteurs sont des auteurs au même titre que les autres"... Il est exact que la formulation était mauvaise, mais l'intention était louable. Il s'agissait simplement de reprendre et d'écrire clairement dans le Code des usages que les traducteurs sont des auteurs, comme la loi de 1957 le prévoit.

On a repris cette idée en la formulant d'une façon un peu plus habile et acceptable, en disant simplement : "... Un contrat est établi entre l'éditeur et le traducteur qui est un auteur et est investi à ce titre des droits moraux et patrimoniaux sur sa traduction."

Entre parenthèses, le précédent Code des usages ne précisait pas, même si la loi de 1957 le prévoit, que le traducteur avait des droits moraux sur le contenu de sa traduction.

Un deuxième progrès me paraît notable, autant du point de vue des éditeurs que du point de vue des traducteurs dans le nouveau Code des usages. C'est le fait qu'un certain nombre de critères doivent être spécifiés dans le contrat sur la qualité de la traduction ou son adaptation, critères qui conditionnent évidemment l'acceptation ou le refus par l'éditeur de la traduction.

Comme vous le savez peut-être, il arrive dans un certain nombre de cas que, lorsqu'un éditeur refuse une traduction, les tribunaux considèrent que ce refus n'est pas valable puisqu'il s'agit d'une clause dite potestative, c'est-à-dire dont l'appréciation ne repose que sur l'une des deux parties, et en quelque sorte une clause arbitraire qui consiste à dire à un traducteur : votre traduction est de mauvaise qualité, je n'en veux pas.

Le fait de préciser, dans le contrat, des critères permet à l'éditeur de justifier son refus éventuel, et cela permet surtout d'équilibrer la négociation et de réduire les cas où un refus arbitraire pourrait être opposé aux traducteurs, et donc les risques de contentieux.

C'est là un aspect assez important.

Les clauses qui peuvent être ajoutées dans les contrats, relatives à la qualité de la traduction, sont : l'adaptation à un certain public, un format, une collection ou un contexte français, étant entendu que ces clauses ne sont pas limitatives, qu'il peut y en avoir bien d'autres.

Sur le reste des points concernant le Code des usages, il a été précisé qu'on a tenté de responsabiliser le traducteur en inscrivant dans le Code des usages qu'il était souhaitable qu'il signale les points sur lesquels il avait opéré des vérifications particulières et sur lesquels il a pu modifier le contenu d'une traduction de façon à l'adapter ou à préciser un point qui n'était pas évident. Un certain nombre de cas ont été cités où des précisions données par les traducteurs avaient été gommées ou purement et simplement supprimées ou transformées et n'avaient plus de sens. On pouvait donner l'impression que le traducteur avait fait un contresens sur sa traduction alors qu'il n'était pas responsable de la modification. Donc il a été prévu que le traducteur signale un éventuel apport critique et que cet apport critique soit apprécié par l'éditeur, toute modification de la traduction devant être signalée au traducteur avant la mise en composition.

Ce qui n'a pas été précisé tout à l'heure, mais cette disposition existait déjà et a été inscrite dans une autre partie du Code des usages, c'est que cette obligation est assortie d'une sanction : dans le cas où l'éditeur procéderait à des altérations de la traduction, le traducteur serait en droit de demander des indemnités. C'est une disposition qui existait déjà dans l'ancien code, mais qui se relie à cette possibilité que le traducteur a d'effectuer des modifications ou des précisions sous réserve de les indiquer.

Concernant la rémunération, puisque mes arguments ont été présentés avant que j'ouvre la bouche, je ne vais pas m'étendre.

Il y avait auparavant deux systèmes : un système qui n'était pas appliqué, et un système qui était assez régulièrement appliqué. Nous n'avons pas souhaité imposer aux éditeurs un seul système qui était le système qui a été introduit à la demande des traducteurs et qui, à mon avis, est un bon système, d'abord parce qu'il est plus simple à comprendre que l'autre, ensuite parce que, symboliquement, le fait de ne pas avoir deux taux de rémunération proportionnelle avec une dégressivité semble préférable, car en général il est vrai que lorsqu'il y a deux taux de droits d'auteur, quand ils sont modifiés, ils sont plus souvent progressifs.

Donc, le premier système, qui consiste à avoir un à-valoir qui est lié à un certain nombre d'exemplaires vendus, et un droit proportionnel au-delà de ce nombre d'exemplaires vendus, étant entendu que les droits sur les exploitations dérivées et annexes font l'objet d'un versement effectif dès le premier exemplaire vendu, ce système est simple. Un certain nombre d'éditeurs l'ont trouvé tout à fait bon et l'appliqueront, je pense, sous réserve qu'il leur soit demandé de l'appliquer peut-être avec un peu de vigueur.

Cependant, à partir du moment où on introduisait un nouveau système, on ne pouvait pas obliger les éditeurs du jour au lendemain à changer complètement leur mode de rémunération, étant entendu que cela pose aussi des problèmes concrets et très terre à terre de modification de comptabilité, de logiciel de droits d'auteurs, etc. C'est pour cela qu'on a maintenu l'ancien système.

Je dois préciser que c'est vrai qu'il est dit que tous les droits viennent en amortissement de l'à-valoir, mais il faut préciser : sauf convention contraire justifiée par les perspectives d'exploitation de l'ouvrage.

Il est donc évident que les contrats qui actuellement fonctionnent sur le versement des droits sur les exploitations dérivées et annexes dès le premier ouvrage vendu ne se trouveront pas modifiés par l'introduction de cette clause.

*(Une question est posée sur la clause.)*

Il s'agit du deuxième cas, lorsqu'il y a deux taux de rémunération proportionnels, le deuxième taux étant inférieur au premier, le but du premier étant d'avoir un amortissement accéléré. Dans le premier cas, tous les droits viennent en amortissement de l'à-valoir, y compris les droits des exploitations dérivées et annexes, bien sûr uniquement les droits qui portent sur l'adaptation graphique, et non les droits sur l'adaptation visuelle ou sur l'adaptation théâtrale, etc. Uniquement les droits d'adaptation sous forme de livre, et pour fixation sur support électronique (ce qui constitue une réserve de l'avenir).

Donc, sauf convention contraire chiffrée par les perspectives d'exploitation de l'ouvrage, dans ce cas-là vous pouvez obtenir qu'il n'y ait pas d'imputation de ces droits sur l'amortissement de l'à-valoir.

Donc, c'est vrai qu'il y a un renversement de la présomption en quelque sorte, mais cela ne change pas le système tel qu'il est appliqué maintenant, s'il figure dans les contrats.

Pour terminer, je donne une précision. Il ne faudrait pas qu'il y ait un malentendu sur ce que vous avez dit tout à l'heure concernant le fait que la rémunération que perçoivent les auteurs et les traducteurs est une rémunération proportionnelle avec un à-valoir qui, en fait, rémunère un travail et non pas l'exploitation d'une oeuvre. On ne peut pas concilier des choses qui sont inconciliables.

A partir du moment où vous considérez que le traducteur est un auteur, même si son oeuvre est une oeuvre de commande qui suppose un certain travail, et que ce travail n'aboutit pas forcément à une publication, à partir du moment où le traducteur est reconnu comme un auteur, ce qui (je suppose) fait l'unanimité parmi les traducteurs, la rémunération qui est perçue est forcément une rémunération proportionnelle, donc elle fait nécessairement l'objet d'un à-valoir, et on ne peut pas avoir un système qui serait d'un côté forfaitaire et rémunérant un travail et de l'autre côté une rémunération proportionnelle correspondant à l'exploitation de l'oeuvre.

FRANÇOISE CARTANO

Vous savez que c'est ainsi que les choses fonctionnent pour les réalisateurs et les adaptateurs. Dans les contrats avec la télévision, il y a rémunération de la commande, qu'il y ait ou non exploitation, et il y a ensuite droits proportionnels sur l'exploitation, quand exploitation il y a.

HUBERT TILLIET

C'est le même cas pour les traducteurs. Simplement, c'est une différence de vocabulaire. A partir du moment où vous avez la rémunération d'un travail, si vous voulez que ce soit la rémunération du travail en tant que telle et qu'on ne se trouve plus dans le cas de l'exploitation de l'oeuvre, à ce moment-là le traducteur changerait de catégorie et ne pourrait plus être considéré comme un auteur. Ce serait un prestataire de services, où il percevrait un salaire. Dans ce cas-là, il y aurait des implications en matière de cotisation sociale et de fiscalité qui ne seraient pas forcément en faveur des traducteurs.

FRANÇOISE CARTANO

Le statut de salarié, c'est surtout les employeurs que ça gêne !

HUBERT TILLIET

Oui... cela gêne effectivement les employeurs, mais il est probable que la rémunération en serait aussi amputée. Les cotisations versées à l'AGESSA, pour la part des traducteurs et des auteurs, sont inférieures aux cotisations du régime de Sécurité sociale des salariés.

Un dernier mot sur la valeur juridique du Code des usages.

Après discussion, on a prévu dans le préambule que le Code des usages regroupait des dispositions auxquelles les parties entendent se référer pour les relations entre éditeurs et traducteurs. On a substitué cette rédaction à celle qui existait antérieurement, où il était dit que "les parties entendent conférer valeur d'usage aux dispositions qui sont dans le Code des usages".

A mon avis, cela correspond d'abord à la logique puisque, par définition, on codifie des usages déjà existants, on ne les crée pas, puisque l'usage est par définition coutumier, il est donc préférable d'avoir cette rédaction.

Ensuite, sur le fond, quand on dit "auxquelles les parties entendent se référer", cela veut dire clairement que, dans le silence du contrat ou si une clause d'un contrat n'est pas claire, les tribunaux qui seraient éventuellement saisis appliqueraient les clauses du Code des usages pour suppléer au silence ou à l'insuffisance du contrat. C'est donc dans les éventuels procès, dont il faut souhaiter qu'ils soient le moins nombreux possible, une référence pour les tribunaux.

JEAN GUILOINEAU

Je vous remercie tous les quatre.

La parole est à la salle.

Je vous fais une recommandation. Si vous donnez des exemples, que ce soit seulement pour illustrer votre question. Si je faisais une caricature, je dirais : ne transformons pas cette assemblée en consultation juridique.

Si, au courant de la journée ou plus tard, vous souhaitez vous adresser aux diverses associations, faites-le. Je vous encourage même à le faire.

Quand vous posez votre question, si elle s'adresse à quelqu'un en particulier, indiquez-le aussi très clairement.

Comme toujours, essayez d'être brefs et concis de façon que le plus grand nombre de personnes puisse poser des questions.

WILLIAM DESMOND

Ma question s'adresse un peu à tout le monde, mais plutôt au représentant de l'édition. On nous donne de plus en plus à traduire des textes qui ne sont pas définitifs, c'est-à-dire soit un *uncorrected proof* (je parle pour les traducteurs d'anglais)...

JEAN GUILOINEAU

... des épreuves non corrigées...

WILLIAM DESMOND

... soit des manuscrits, parce qu'on tend de plus en plus à publier à la même date dans plusieurs pays à la fois. Or, depuis deux ans, j'ai traduit des travaux fort intéressants au demeurant, des essais, l'un sur Picasso, l'autre sur Eisenberg, où dans les deux cas les auteurs ont apporté des modifications entre le moment où j'ai fait ma traduction et la mise au propre du texte définitif.

Si cela vous est arrivé, vous savez que c'est un travail infernal de vérifier les passages qui ont été coupés, modifiés, etc. Ce que je voudrais, c'est avoir de la part de l'éditeur l'assurance que le texte qu'il me donne à traduire dans les délais impartis est bien un texte définitif. Si ce n'est pas possible, pour des raisons commerciales qu'au demeurant je comprends très bien, ne pourrait-on pas avoir un avenant au contrat spécifiant, en cas de modification au cours de la traduction, que l'éditeur nous donne un délai supplémentaire et que l'auteur nous indique les modifications le plus rapidement possible. En effet, souvent, il suffirait que l'auteur nous envoie la photocopie des épreuves corrigées pour que tout aille très vite ! Sinon, c'est un travail infernal et d'un ennui profond. On passe son temps à confronter son texte, le texte anglais, le précédent... On ne sait plus où on en est... Le résultat est un méli-mélo infernal.

J'en parle d'autant plus volontiers que j'en ai discuté ici avec plusieurs personnes et que je ne suis pas le seul à qui cela est arrivé.

Une première fois, cela s'est très mal passé. L'éditeur a fait faire un travail épouvantable sur ma traduction parce que je considérais que j'avais fini mon travail. En plus, l'auteur, qui est francophone, a reproché à l'éditeur la mauvaise qualité du texte en en imputant la faute au traducteur qui n'était plus là pour se défendre.

Dans le deuxième cas, cela s'est beaucoup mieux passé parce que les modifications étaient moins importantes. J'y suis arrivé sans difficulté mais cela m'a fait perdre du temps.

Il y a peut-être là quelque chose à prévoir. C'est une situation qui se reproduira de plus en plus souvent étant donné l'évolution de l'édition.

HUBERT TILLIET

Je ne suis pas éditeur. Je m'occupe des questions juridiques au Syndicat de l'édition. Le problème ne nous a pas été posé pendant les négociations. Si le problème nous avait été posé, on

aurait pu le résoudre... on pourrait peut-être encore le faire puisque le code n'a pas été signé.

WILLIAM DESMOND

Tout le monde y a intérêt !

HUBERT TILLIET

Mettre dans le Code des usages une disposition selon laquelle soit l'éditeur remet un texte dont il dit qu'il est définitif, soit le texte qu'il remet n'est pas définitif et à ce moment-là les modifications résultant des souhaits des auteurs d'origine doivent se faire dans telle et telle conditions de délai, en tout cas cela devrait faire l'objet d'un avenant au contrat.

Il me paraît effectivement justifié qu'on vous dise si le texte est définitif ou pas et, s'il ne l'est pas, quel type de modifications on peut vous demander et dans quel délai.

M. MORAILLARD (traducteur d'espagnol et de catalan, professeur)

J'évoque deux points qui sont deux serpents de mer que nos "ancêtres" connaissent bien :

1. Le problème du travail sur informatique. Comme cela avait été envisagé en d'autres temps, est-ce que l'investissement que suppose un équipement informatique, que beaucoup d'éditeurs exigent plus ou moins maintenant, sera pris en compte dans la rémunération ?

2. La mention du nom du traducteur sur la couverture, sur la page de garde et sur le matériel de diffusion auprès de la presse n'est pas toujours respectée. L'argument souvent avancé est que cette mention du nom du traducteur "fout en l'air" la maquette de la couverture. Mais ce qui m'intéresse surtout, c'est la presse et en particulier la presse audiovisuelle. La presse écrite actuellement s'est habituée, semble-t-il, à faire figurer le nom du traducteur. La télévision, beaucoup moins. Je donne un exemple : lors d'une émission de Michel Field, on a soumis à Hagège un texte traduit du brésilien (cela me touche d'assez près) et on lui a demandé ce qu'il en pensait. Il n'est venu à l'idée de personne que ce texte était *écrit* en français. Personne n'a mentionné le nom du traducteur.

Dans ce cas-là, est-ce que l'ATLF peut intervenir ?

JACQUELINE LAHANA

Nous avons des formulaires tout prêts de lettres à envoyer à la presse, à la télévision, à la radio, pour réclamer la mention du nom du traducteur.

Il y a deux ans, nous avons envoyé une carte de vœux à tous les journaux, à tous les critiques littéraires, à la télévision, à la

radio, pour demander que, lorsqu'on dit qu'une oeuvre est bien traduite, on pense à donner le nom du traducteur.

Personnellement, j'ai participé à une émission télévisée avec Poivre d'Arvor. Quand je lui ai dit que ce serait bien que, même s'il ne voulait pas prononcer le nom du traducteur parce que c'était trop compliqué, il éclaire avec la caméra et qu'il montre la page où est écrit le nom du traducteur, il m'a répondu que tout le monde s'en fichait. C'est le genre de réponse que j'ai reçue. Je peux en témoigner. (*Mouvements dans la salle.*)

FLORENCE HERBULOT

A ce propos, j'ai entrepris une campagne de lettres à ces messieurs. J'ai écrit à Patrick Poivre d'Arvor une ou deux lettres. Il m'a répondu une petite carte : "Message bien reçu. Merci." Je crois que, depuis, je l'ai entendu au moins une fois mentionner le nom du traducteur.

Bernard Rapp ne m'a pas répondu mais, depuis, il fait figurer les noms des traducteurs au générique de fin quand il ne les dit pas. En fait, ils les disent quand ils les connaissent.

Je n'avais pas encore visé Michel Field, mais il est bon pour ma prochaine lettre !

Quant à Bernard Pivot, qui le faisait très bien avec *Apostrophes*, il a oublié cette bonne habitude. Donc il est également dans mon collimateur.

(*Applaudissements.*)

JEAN-LOUIS AURIOL (traducteur du roumain et professeur)

Je voudrais dire deux choses.

1. Je suis assez d'accord sur ce qu'a dit le représentant des éditeurs et avec tout ce qu'ont dit les représentants des traducteurs. Je pense que considérer le traducteur comme un auteur est une excellente chose pour plusieurs raisons.

En particulier, cela va obliger le traducteur à partager les risques commerciaux de l'éditeur. C'est important dans la mesure où on ne peut pas le considérer comme un simple prestataire de services qui ferait son travail et qui se désintéresserait définitivement de ce que deviendrait le livre par la suite. Ce serait très mauvais, y compris pour le traducteur.

Ce qu'a dit M. Tilliet du problème des charges sociales se retournerait finalement un jour ou l'autre contre le traducteur. Je suis donc assez d'accord avec lui, d'autant que l'à-valoir est finalement ce qui permet au traducteur d'être un peu à l'abri des fluctuations commerciales du livre.

Il y a peut-être deux situations différentes dans le monde des traducteurs. Il y a les traducteurs dits professionnels. Je sais bien

que c'est une hérésie. On souhaiterait qu'il n'y ait que des traducteurs professionnels. Cela désigne ceux qui vivent uniquement, et assez mal ou très mal, de la traduction. J'admire leur courage et leur sens du métier.

Puis, il y a les traducteurs qui sont, comme moi et comme beaucoup d'autres, des gens qui ont un autre métier et qui se trouvent dans une situation très différente par rapport au produit qu'ils vont donner, sans aucun doute.

Il faudrait peut-être faire une petite distinction entre les deux, même si cela peut paraître une hérésie. Cela mérite qu'on y réfléchisse.

2. Même si je ne suis pas un traducteur professionnel, je connais les problèmes. Quels sont les recours que l'on a contre un éditeur qui, après avoir signé un contrat, ne verse pas la somme qu'il devrait verser, et ceci au bout d'un ou deux ans ?

JEAN GUILOINEAU

Françoise Cartano va répondre à la question qui vient d'être posée. Ensuite on répondra à la question sur l'informatique.

FRANÇOISE CARTANO

Je commence par la deuxième question. C'est très simple. Les recours sont les recours habituels pour obtenir paiement d'une dette : lettre recommandée, double à l'Association des traducteurs littéraires ou à la Société des gens de lettres. Mise en demeure. Lettre par huissier. Etc. Il n'y a pas trente-six mille solutions. Hélas ! Le parcours est long, et hasardeux. Il faut parfois arriver avant le liquidateur judiciaire.

Concernant la première question, qui n'était pas vraiment une question, à propos de la distinction entre professionnels et non-professionnels, je voudrais vous faire observer ceci. Le traducteur est un auteur. C'est la loi et c'est bien. Le problème est de savoir si le statut d'auteur est suffisant pour protéger une activité professionnelle. Là, la réponse ne saurait être un oui massif.

Vous dites : moi j'ai un autre métier. Bravo ! cela ne vous dispense pas d'observer la déontologie d'une profession qui a bien du mal à s'imposer comme telle (avec un système de protection sociale, notamment, en deçà de celui dont bénéficient les autres catégories professionnelles).

Quant à partager le risque avec l'éditeur, il ne faut pas perdre de vue qu'économiquement, à aucun moment un traducteur n'est l'entrepreneur. Il ne prend aucun risque. L'éditeur investit financièrement, pas le traducteur. Le risque assumé par le traducteur est de n'avoir que l'à-valoir et que le livre se vende mal. Plus le silence de la presse. Pour le reste, il faudrait qu'il soit associé à toutes les étapes de la vie d'un livre. Le succès du livre

ne dépend pas seulement de la qualité du livre, il dépend aussi des conditions de diffusion, des conditions d'impression, et l'auteur n'a rien à voir avec ce domaine qui lui échappe totalement.

Alors s'il est vrai qu'éditeurs et traducteurs sont parfois animés d'une commune passion de la littérature, n'en tirons pas de conclusions hâtives. Sinon, devra-t-on proposer un jour que les éditeurs aient un autre vrai métier...

JEAN GUILOINEAU

J'ajoute un mot. Je sais bien que certains ont une seconde profession. Mais dès l'instant où l'on devient traducteur, on est traducteur. Et on ne doit absolument pas changer, avoir une attitude ni même une philosophie différente lorsqu'on traite avec un éditeur parce que, par ailleurs, on est professeur, on est journaliste, éventuellement écrivain et qu'on a un revenu annexe ! (*Applaudissements.*)

On doit au contraire faire preuve d'une très grande solidarité. D'ailleurs il est tout à fait logique, et c'est dans la nature même de leur travail, que des universitaires linguistes soient amenés à découvrir et à traduire des textes. Cela n'est remis en question par personne. Mais les traducteurs qui ont une double profession et les traducteurs "professionnels", tout le monde a intérêt à faire preuve de cohérence devant les éditeurs. Les éditeurs aussi d'ailleurs car, au bout du compte, c'est la qualité des livres qui est en question.

JACQUELINE LAHANA

Je voudrais dire quelques mots sur l'informatique. Aux Assises d'Arles, il y a quelques années, nous avons évoqué ce problème et nous sommes arrivés à la conclusion qu'il était très difficile de donner des directives ou de se mettre d'accord sur des points.

Le premier problème est un problème de correction. Certains traducteurs, et j'en suis, procèdent à des corrections ultimes une fois que tout est fini. La veille ou l'avant-veille du jour où on va rendre la traduction, nous relisons tout le texte validé et nous procédons à des corrections. Si nous mettons ces corrections sur la disquette, cela va entraîner des déplacements de pages. Donc, personnellement, je ne les mets pas sur disquette. J'ai peut-être tort. Donc je ne donne pas mes disquettes à l'éditeur à cause de cela.

Un éditeur m'a demandé de les donner, je l'ai fait, et j'ai mis à la main sur une feuille toutes les corrections ultimes. Il y en avait quatre pages, que ce soit la simple virgule ou un mot changé ou un déplacement.

Donc, cela demande un travail.

Deuxième chose. Au début au moins, les éditeurs exigeaient qu'on ait un ordinateur particulier : IBM ou Macintosh ou tel ou

tel système. Maintenant, les choses se sont arrangées puisque avec les systèmes de compatibilité on arrive à tout remettre en ordre.

Troisième chose. De nombreux éditeurs, après avoir accepté votre disquette, vous demandent d'introduire les corrections, soit de mettre les indications typographiques, soit de mettre les corrections qu'eux-mêmes ou les préparateurs de copies ont faites. Nous voulons bien faire ce travail mais il faut qu'il soit payé. C'est ce qui se passe dans certains pays, en particulier en Suisse. Il faut que les traducteurs acceptent de faire ce travail qui est assez bien rémunéré, il faut le dire, mais qui est un peu fastidieux. En ce qui nous concerne, pour le moment, nous laissons la liberté aux traducteurs.

Cela dit, si le SNE voulait qu'on négocie là-dessus, on pourrait mettre un avenant et étudier ensemble la formule qui permettrait d'introduire l'informatique dans les contrats. Mais, d'abord, il y a encore quelques traducteurs qui ne se servent pas de l'informatique et qui risquent d'être brimés par rapport à cette position. D'autre part, même chez nous, nous n'arrivons pas à avoir l'unanimité là-dessus.

RÉMY LAMBRECHTS

J'ai participé aux négociations avec le SNE pour le compte de l'ATLF. Je voudrais d'abord apporter un début de réponse à William Desmond. Son problème a été implicitement traité quand on a consacré une partie au remaniement de traductions déjà existantes. On avait à l'esprit le cas d'un texte qui connaissait une deuxième édition, améliorée, complétée, accrue ; mais implicitement le Code des usages, tel qu'il existe, suppose que le texte original, fourni au traducteur, est un texte définitif. Cela pourrait effectivement être précisé mais, dans la philosophie du Code des usages, cela paraît relativement clair.

Ceci mis à part, je voulais revenir sur la question fort épineuse des droits dits "dérivés et annexes", ce qui donne à penser qu'ils sont accessoires. Or, malheureusement, depuis dix, vingt, trente ans, l'économie de l'édition ne cesse de changer. Ce qui, à l'époque des négociations, était effectivement des droits dérivés et annexes, parce qu'on ne publiait en édition de poche que des ouvrages de forte diffusion du domaine public, a changé de nature. Il faut savoir qu'actuellement, l'économie du livre repose en partie sur une exploitation du titre principal mais que ce que l'on qualifie de "dérivés et annexes" est tout aussi important économiquement que le principal, et le sera de plus en plus. Malheureusement, la forme actuelle des contrats continue à parler presque exclusivement d'exploitation principale. Et, dans un petit coin, on nous accorde généreusement 10 % de 50 % des exploitations dites "dérivées et annexes".

Je pense qu'à terme il faudra nous pencher sérieusement sur cette question parce que, petit à petit, l'objet du contrat échappe de plus en plus à ce que le contrat définit.

JEAN GUILOINEAU

C'est un commentaire et un développement plus qu'une question. Mais ce qu'a dit Rémy Lambrechts est effectivement essentiel sur la nouvelle nature des droits dérivés.

HUBERT TILLIET

Ce que vous dites est vrai mais je ne suis pas sûr que l'argument, si on le développe jusqu'au bout, n'aboutisse pas à une conclusion inverse de celle que vous pensez en tirer. Si effectivement les droits dérivés et annexes prennent une autonomie plus importante et sont destinés par définition à produire des droits d'auteurs plus importants, on peut admettre que le système d'amortissement des à-valoir incluant les droits dérivés et annexes sera plus facilement comblé et, par conséquent, que les droits dérivés et annexes donneront lieu à des versements effectifs plus vite que ce n'était le cas avant.

Donc, le fait que les droits dérivés et annexes prennent une importance plus grande n'appelle pas nécessairement un traitement différent dans les contrats de celui qui prévaut actuellement. Je ne sais pas si je suis très clair.

MATHILDE BENSOUSSAN (traductrice de castillan, de catalan, universitaire)

Je voulais simplement demander si, dans le Code des usages, il est envisagé que sur tous les contrats figure une clause établissant que, après la remise et l'acceptation de la traduction, l'éditeur s'engage à publier dans un délai déterminé l'ouvrage en question.

FLORENCE HERBULOT

Cela ne figure pas dans le Code des usages car c'est l'objet du contrat. Le contrat que l'on signe avec un éditeur a une contrepartie, c'est un engagement de publication. Donc cela doit figurer dans le contrat, et c'est au traducteur de veiller à ce que le délai de publication soit précisé.

Ce qui est prévu, c'est qu'effectivement, si la publication n'a pas été faite dans le délai fixé au contrat, le traducteur peut récupérer son texte et demander des indemnités.

On vous a conseillé tout à l'heure, et M. Tilliet lui-même a dit : ce qu'il faut, c'est devenir vigoureux, donc soyons des traducteurs professionnels, responsables, capables, etc., et vigoureux. (*Détente.*)

FRANÇOISE CARTANO

Ceci était déjà dans le code antérieur, Mathilde. On a laissé la même chose. Si l'éditeur ne publie pas dans le délai fixé au contrat une traduction acceptée, l'intégralité de l'à-valoir prévu au contrat est acquise au traducteur.

La résiliation du contrat a lieu de plein droit lorsque, sur mise en demeure du traducteur lui impartissant un délai convenable, l'éditeur n'a pas procédé, sauf cas de force majeure, à la publication de l'ouvrage ou, en cas d'épuisement, à sa réédition. C'est-à-dire que, dans le cas où il n'y a pas de publication, le contrat est résilié, mais ceci n'est jamais que l'application de la loi.

Le problème pour le traducteur, sauf si l'oeuvre d'origine appartient au domaine public, c'est qu'il peut récupérer les droits sur sa traduction, mais il ne peut pas en faire grand-chose puisqu'il n'a pas les droits sur l'oeuvre originale. Il peut simplement voir avec l'agent pour savoir si un autre éditeur rachète les droits.

JEAN GUILOINEAU

Avant de donner la parole à notre ami Jean-Pierre Richard, j'aimerais poser une question qui vient en complément des droits dérivés et des droits annexes. C'est une extension que je considère abusive des droits dérivés. Il s'agit du cas suivant : quand un éditeur ne possède plus les droits d'une oeuvre, après une exploitation normale, il vend la traduction à un autre éditeur pour une nouvelle publication. L'opération, pour le traducteur, entre dans le cadre des "droits dérivés", et il ne touche que 10 % de la transaction, ce qui est la plupart du temps dérisoire, et en outre cela vient en amortissement de l'à-valoir.

Je considère que c'est véritablement un abus de l'utilisation des droits dérivés.

HUBERT TILLIET

Je vais faire une réponse un peu juridique. Je sais que les réponses juridiques ne sont pas toujours satisfaisantes. Une chose est le droit et une autre ce sont les moyens que l'on a pour le faire appliquer.

Dans le Code des usages nouvelle version, il est inscrit, à l'article 1 : l'éditeur informera le traducteur des clauses du contrat qui le lie à l'auteur ou à son représentant dans la mesure où celles-ci peuvent avoir une influence sur l'exécution du contrat.

1. Cela va de soi que si jamais un éditeur a acheté des droits à un agent ou à un éditeur étranger pour une durée limitée, c'est susceptible d'avoir un effet sur l'exécution du contrat, l'éditeur doit informer le traducteur de la précarité de la cession.

2. Concernant la rétrocession des droits à un tiers éditeur, la loi sur la propriété littéraire prévoit que, quand on cède un

contrat, on doit en informer l'auteur de l'oeuvre, donc en l'occurrence le traducteur qui est l'auteur de la traduction. Il va de soi qu'à partir du moment où il y a cette obligation d'information, il y a une possibilité pour le traducteur de ne pas accepter. Il y a une possibilité pour le traducteur, dès lors qu'il a la possibilité de ne pas accepter, de négocier d'autres conditions contractuelles pour la rétrocession à un tiers éditeur.

Je sais que c'est typiquement le genre de réponse qui n'apporte pas satisfaction. Quand des dispositions juridiques ne sont pas respectées, cela n'intéresse personne.

FRANÇOISE CARTANO

Vous nous donnez une information importante qui nous permet de constater que les éditeurs ne respectent pas souvent ce que vous nous indiquez comme étant la procédure légale. L'obligation d'information est fondamentale et le non-respect des dispositions juridiques que vous signalez nous intéresse beaucoup. Simplement il faudrait faire un procès à chaque fois, concernant des sommes dérisoires.

JEAN-PIERRE RICHARD (traducteur d'anglais)

J'ai une question concernant l'établissement de l'à-valoir. Il m'est arrivé une mésaventure récemment assez surprenante dans la mesure où le contrat était, à mon sens, correct et où je me suis aperçu en fait d'une supercherie à la fin du travail.

Voilà ce qui s'est passé. Vous savez que l'à-valoir est en général établi sur la base d'une page de 1 500 signes typographiques, mais le décompte avait été fait par des moyens électroniques. A l'arrivée, je me suis aperçu que je touchais en fait les deux tiers de la somme escomptée.

Il s'agissait de la traduction d'une nouvelle ; la somme en jeu n'était pas considérable. Mais sur l'à-valoir d'un roman, d'un texte beaucoup plus long, c'est une affaire d'une dizaine de milliers de francs.

Dans le nouveau Code des usages, y a-t-il une disposition qui peut couvrir ce cas de figure ?

FLORENCE HERBULOT

Attention ! le nouveau Code des usages ne prévoit pas le feuillet de 1 500 signes, il prévoit le feuillet de 25 lignes de 60 signes. 60 signes par ligne, c'est 60 frappes, signes ou intervalles : les 1 500 signes par feuillet représentent donc une moyenne. Il n'y a pas une page, sauf peut-être dans une traduction de Claude Simon, qui commence en haut à gauche au caractère 1 et qui finisse en bas à droite au caractère 60 de la 25<sup>e</sup> ligne. Cela n'existe pas. Il y a toujours des alinéas, des blancs, des lignes

creuses, etc. Donc il faut en rester au principe que le décompte se fait en feuillets et que les 60 signes par ligne sont une moyenne, ce sont des frappes, et que les 25 lignes, c'est aussi une moyenne. On règle sa machine avec des marges de façon qu'elle donne environ 25 lignes, mais il peut arriver qu'il n'y ait que 24 lignes parce que l'ordinateur va faire passer l'avant-dernière ligne à la page suivante.

Méfions-nous des décomptes faits par les programmes de traitement de texte : ils sont toujours faux et de plus ils ignorent le fait qu'une traduction, ce n'est pas un sac de mots enfilés en collier.

JACQUELINE LAHANA

Nous nous sommes aussi demandé si une solution pour ce genre de problème n'était pas, quand il y a des dialogues, de mettre des petits points jusqu'à la fin de la ligne pour que la machine compte toutes les lignes. (*Détente.*)

JUAN MAREY (traducteur de l'espagnol)

Je voudrais soulever deux points.

1. Quelle est l'aide à la traduction qu'apporte éventuellement le Centre national du livre ?

JEAN GUILOINEAU

C'est un peu hors sujet !

JUAN MAREY

2. Ce n'est pas une question. Je voudrais vous lire la lettre que m'a adressée récemment, en 1991, un éditeur qui m'avait demandé la traduction d'un roman.

Il m'écrit ceci :

"J'ai bien reçu les treize feuillets de votre traduction du roman en question. Ils m'agrément. Mais ne m'agrément pas les cent francs minimum le feuillet que préconise l'Association française des traducteurs littéraires..."

J'avais demandé cent francs parce que c'était une traduction assez difficile.

JEAN GUILOINEAU

Ce n'est pas assez !

JUAN MAREY

"Si vous fréquentez cette association, vous devez savoir que ces tarifs minimum relèvent de la théorie et qu'aucun de mes confrères, de Gallimard à Bourgois, ne les pratique pour les collections de poche. Je peux vous proposer soixante-quinze francs le feuillet. Faites-moi savoir si vous êtes d'accord."

JEAN GUILOINEAU

Pouvez-vous dire le nom de ce monsieur si cela ne vous engage pas trop ?...

JUAN MAREY

Il n'y a aucun problème. Le roman vient de sortir. J'ai perdu un éditeur, mais lui, il a perdu un traducteur. C'est François Guérif des éditions Rivages.

RÉMY LAMBRECHTS

Je voudrais répondre sur une question précédente. Vous avez soulevé le problème d'un texte qui est repris dans une édition grand format. Là il y a une entourloupe parce que ce n'est pas une cession de droits dérivés et annexes, c'est une cession du droit principal. Dans ce cas, la loi prévoit qu'on ne peut pas... c'était un contrat d'édition sans le consentement explicite de l'auteur !

FRANÇOISE CARTANO

Nous avons ici des amis espagnols ; or, si j'ai bien lu le contrat type espagnol, les traducteurs ne cèdent les droits que pour une durée limitée qui peut correspondre à la durée de la cession consentie par les ayants droit de l'oeuvre originale.

HUBERT TILLIET

Je crois que dans la loi espagnole il est prévu une limitation des cessions sur les contrats d'édition. Dans le dispositif des contrats français, les cessions sont à la fois très larges par l'ampleur des droits qui sont cédés et les modes d'exploitation et par la durée. C'est en général toute la durée de la propriété littéraire. C'est un système qui a été construit sur ce type de relation-là (je sais que cela va faire sourire) qui est la traduction contractuelle d'une relation qui en principe entre les éditeurs et les auteurs est une relation de confiance, l'éditeur devenant le représentant de l'auteur. En tout cas c'est vrai dans le domaine de la littérature générale. Je ne pense pas qu'il y ait un seul éditeur qui soit prêt à revenir sur ce principe. Même si la situation actuelle est plutôt à la précarisation des cessions de droits comme cela existe dans d'autres pays. Ou alors vous avez un système dans lequel interviennent les agents littéraires et ce sont eux qui mènent la danse au lieu que ce soit une relation entre l'auteur et l'éditeur. Je ne suis pas certain que les auteurs y gagnent autant qu'ils peuvent le croire, vu de loin.

FRANÇOISE CARTANO

Il n'est pas certain qu'ils y perdent beaucoup non plus, et quand on dit que les éditeurs ne sont pas prêts à l'accepter, encore

une fois, tout dépend du rapport de force : ils sont obligés de l'accepter, parce que les agents l'imposent et sont en mesure de le faire. Je vous accorde que nous aurions beaucoup de mal à les imposer.

JEAN GUILOINEAU

On va prendre une dernière question. Je suis très content que ce soit Jacques Thiériot, directeur du Collège des traducteurs, qui la pose.

JACQUES THIÉRIOT

C'est une question annexe. Je voudrais qu'on évoque le problème particulier des contrats de traduction d'adaptation théâtrale. Nous en avons débattu ici il y a trois ans, à l'occasion des Assises sur le thème "Traduire le théâtre". Nous avons reçu Jacques Boncompain de la Société des auteurs dramatiques. Il avait été entendu que des négociations devaient se poursuivre avec la SACD.

J'aimerais qu'on nous dise un mot sur ce qui s'est passé, s'il y a eu rencontre et négociation.

JACQUELINE CARNAUD

Il y a dans la salle la directrice de la Maison Antoine Vitez. Depuis plusieurs mois sont ouvertes des négociations entre la SACD et la Maison Antoine Vitez à propos des commandes de traductions. C'est-à-dire qu'en ce qui concerne le théâtre, la notion même de commande n'était pas établie. C'est-à-dire que le traducteur, à ses risques et périls, proposait des projets de traductions sans voir la moindre rémunération si cette traduction ne donnait pas lieu à une production.

Ce que nous sommes en train de mettre au point avec la SACD est une sorte d'avenant qui instituerait la notion de commande de traduction théâtrale entre une compagnie, un producteur et un traducteur. Nous sommes sur le point d'aboutir à un texte définitif qui sera largement distribué.

Voilà ce qui a été fait depuis ces Assises.

JEAN GUILOINEAU

Je précise que Jacqueline Carnaud est membre du conseil d'administration de la Maison Antoine Vitez à Montpellier et qu'elle est aussi trésorière d'ATLAS.

BERNARD HOFFNER (traducteur)

Je voudrais revenir à la question de Jean Guiloineau sur le traducteur qui voit sa traduction reparaitre chez un autre éditeur. Ne serait-il pas possible qu'il y ait une clause dans le contrat,

qui lie le contrat du traducteur avec l'éditeur au contrat de l'éditeur avec l'agent ou avec l'auteur. Il paraît quand même étrange qu'un éditeur puisse signer un contrat pour une durée de vingt-cinq ou trente ans alors que lui-même n'a les droits que pour dix ans ! Il y a là une contradiction.

Ne serait-il pas possible de lier les deux, c'est-à-dire qu'au bout de dix ans, si lui doit renégocier les droits avec l'agent, il soit obligé de renégocier les droits avec le traducteur ?

FRANÇOISE CARTANO

Je crois que notre ami pose un problème légèrement différent et qu'on peut transmettre à M. Tilliet sur le plan juridique. Est-il tout à fait normal (et par normal je veux dire conforme au droit) qu'un éditeur se fasse céder pour une durée indéterminée, c'est-à-dire la durée de la propriété littéraire, des droits sur une traduction quand il sait qu'il n'a les droits sur l'oeuvre originale que pour une durée limitée. C'est-à-dire qu'il y a une précarité de la première cession qui devrait logiquement influencer sur la deuxième cession, et l'on voit mal comment l'éditeur peut justifier de se faire céder les droits d'une traduction pour cinquante ans *post mortem* quand il les a acquis sur l'oeuvre originale pour sept ans !

JEAN GUILOINEAU

Je fais une proposition. Je pense que le contrat devrait être solidaire et que la durée de la cession de la traduction devrait être égale à la durée d'acquisition des droits. Je citais la période de dix ans, c'est un compte rond, c'est plus facile. Si le même éditeur acquiert à nouveau les droits pour une nouvelle exploitation, ou s'il cède la traduction à un autre éditeur, cela devrait être l'objet d'un nouveau contrat.

FRANÇOISE CARTANO

C'est ce qui se passe en Espagne.

Cette clause fait partie des projets que nous avons proposés et qui n'ont pas été acceptés par nos interlocuteurs.

HUBERT TILLIET

Si vous raisonnez sur le terrain purement juridique, c'est vrai que pour le droit d'exploitation principale, l'éditeur ayant une obligation d'exploiter, quand il se fait céder un droit, s'il n'a pas ou qu'il n'a plus les droits de l'oeuvre d'origine, comme il n'a plus la possibilité d'exploiter le livre, la cession sur les droits de la traduction n'a plus de valeur et, à la limite, la clause pourrait être considérée comme nulle.

Néanmoins, dans les faits, cela paraît un peu plus compliqué. En dépit de la précarité des cessions venant des éditeurs étrangers,

un éditeur peut très bien espérer qu'une cession qui lui a été consentie pour dix ans soit renouvelée à l'expiration de cette période-là, et le contrat qu'il va bâtir avec l'auteur de la traduction, avec le traducteur, il le bâtit sur le modèle contractuel français qui est une cession en général pour toute la durée de la propriété littéraire et artistique. Si bien que vous vous trouvez dans la situation suivante. Vous avez une cession sur l'oeuvre d'origine pour dix ans et vous avez une cession pour la durée de la propriété artistique sur la traduction. Si jamais cette durée de dix ans est renouvelée...

JEAN GUILOINEAU

Vous nous expliquez la question que nous sommes en train de vous poser. Nous avons bien compris cela... mais la solution ?...

HUBERT TILLIET

La solution est simple. Dans ce cas-là, la clause sera nulle. Si vous n'avez plus les droits sur l'oeuvre d'origine, vous n'avez plus la possibilité d'exploiter, et comme il y a obligation d'exploiter pour l'éditeur, la clause est nulle.

FRANÇOISE CARTANO

D'abord, le traducteur n'est pas prévenu. Il découvre un jour que l'éditeur, n'ayant plus les droits sur l'oeuvre originale, a vendu la traduction à un éditeur qui a acquis les droits sur l'oeuvre originale. Il découvre parce qu'il voit le livre sortir chez un autre éditeur. Nous sommes plusieurs à avoir cité le cas. Nous l'avons cité dans les négociations. C'est un des premiers problèmes que nous avons posés, celui de l'étendue de la cession dans le temps et dans l'espace. L'éditeur peut-il se faire céder les droits sur la traduction quand il ne les a pas acquis sur l'oeuvre originale ?

JEAN GUILOINEAU

Evidemment, le premier éditeur, pour être en accord avec la loi, vend la traduction alors qu'il est encore propriétaire des droits, ne serait-ce que pour un mois. La loi est pour lui, mais il oublie de prévenir le traducteur, et l'autre éditeur achète les droits de reproduction d'une traduction pour une oeuvre originale dont il n'a pas encore acquis les droits. Vous pouvez m'expliquer tout ce que vous voulez. C'est soit le premier éditeur, soit le second, soit les deux qui ne sont pas en accord avec la loi : l'objectif étant, bien sûr, de publier une traduction gratuitement. Ne jouons pas autour des termes.

HUBERT TILLIET

Autant je comprends qu'il y ait une obligation d'exploitation, qu'il y ait une obligation d'informer le traducteur en cas de rétrocession de sa traduction et de le rémunérer, mais l'obligation d'exploitation peut très bien consister pour l'éditeur, qui s'est fait céder les droits à l'origine, de rechercher un tiers éditeur. Donc la rétrocession en soi n'est pas critiquable. Ce qui est critiquable, c'est l'absence d'information...

FRANÇOISE CARTANO

Vous savez que l'absence d'information est quand même monnaie courante, plutôt qu'exception. Faut-il intenter un procès à chaque fois ? Ou attendre l'âge de la retraite et faire une série de procès dans l'espoir de se constituer un petit pécule tout en faisant de la jurisprudence pour les générations futures ?

DOMINIQUE TAFFIN (traductrice d'anglais et d'allemand)

Je reviens sur le problème de l'à-valoir. J'aimerais qu'on parle du versement des fractions de l'à-valoir, parce que j'ai été confrontée à un cas spécial. On m'a proposé un versement de 20 %, 20 % et 60 %, ce que je trouve aberrant parce que nous avons besoin de versements réguliers égaux. Ne pourrait-on mettre dans le Code des usages le principe de l'égalité des fractions de versement de l'à-valoir ?

FRANÇOISE CARTANO

On a conseillé un tiers — un tiers — un tiers. On n'a pas voulu de mesure rigide parce qu'il y a des cas d'espèce. Quand il s'agit de livres très courts, ce n'est pas toujours intéressant de prévoir trois versements. Il arrive qu'on le fasse en deux.

A contrario, quand les livres sont très longs et exigent un an de travail, il est intéressant d'avoir un versement fractionné en cinq ou six fois.

DOMINIQUE TAFFIN

L'égalité des fractions est importante. Je pense que le risque des litiges augmente lorsque l'éditeur veut payer 60, 70, pourquoi pas 80 % de la somme qu'il doit en à-valoir au moment de l'acceptation du livre.

JACQUELINE LAHANA

A l'acceptation, il suffit de dire que le texte ne lui convient pas : cela lui permet de ne pas payer le solde.

HUBERT TILLIET

La position qui nous était proposée nous avait semblé un peu contradictoire en ce sens qu'à l'origine, il était prévu que l'à-valoir

était versé selon un tiers — un tiers — un tiers. Mais d'un autre côté, en cas d'acceptation, le solde de l'à-valoir est versé. Ce qui semble contradictoire ; en effet, s'il n'y a eu qu'un seul versement, vous versez deux tiers en une seule fois.

FRANÇOISE CARTANO

Non... c'est un tiers à la commande, un tiers à la remise et le solde à l'acceptation dans un délai de deux mois maximum. Cela fait trois tiers.

HUBERT TILLIET

Si j'ai bien compris, votre demande c'était l'égalité ?

DOMINIQUE TAFFIN

... parce que c'est plus juste pour le traducteur...

HUBERT TILLIET

... mais les échéances peuvent être différentes. Finalement, on a accepté la demande que vous avez faite, c'est-à-dire le versement du solde de l'à-valoir à l'acceptation.

DOMINIQUE TAFFIN

Qu'est-ce qui vous empêche de verser 90 % de la somme ?... c'est absolument aberrant pour le traducteur !

FLORENCE HERBULOT

Il ne faut pas le signer...

DOMINIQUE TAFFIN

J'aimerais que ce soit établi comme un principe.

JEAN GUILOINEAU

Je voudrais vous remercier infiniment, et d'abord les quatre participants à cette table ronde. Je voudrais remercier M. Tilliet parce que je sais que c'est un exercice difficile : il a peut-être eu l'impression de descendre dans la fosse aux lions. Ce n'est pas le cas, bien sûr. Nous sommes très heureux d'avoir démontré par le dialogue de ce matin que la discussion n'était pas seulement devenue possible entre nous mais aussi nécessaire et constructive.

Je voudrais remercier ensuite le public pour son attention et la qualité de ses questions.

## LES ATELIERS PAR LANGUES



## ATELIER D'ALBANAIS

*Atelier animé par Christiane Montécot*

Dès la première journée de ces Assises, on a évoqué — à propos de l'albanais, justement — le terme de "langue minoritaire", d'où l'on a glissé vers "petite langue", ce qui n'a pas manqué de susciter des protestations de principe. Pour amorcer la réflexion sur l'albanais, un autre terme est proposé aux participants de l'atelier : c'est celui qui a cours en linguistique générale, à savoir "langue vernaculaire". Ce terme, qui a le mérite d'être objectif, désigne, en l'opposant aux langues véhiculaires, une langue qui n'est guère parlée que par ceux dont elle est la langue maternelle.

La langue albanaise étant mal connue, le travail en atelier était quelque peu difficile à organiser. L'hypothèse la plus logique était que les participants viendraient à cet atelier par curiosité ; j'ai donc pris le parti de faire découvrir un objet un peu exotique, avec l'intention, à terme, de montrer la réalité de cette langue, définie, puisque telle est la définition de toute langue, comme un système organisé visant à transmettre sensibilité et expérience, et non comme un objet imaginaire. Il faut cependant noter que les Albanais eux-mêmes, en faisant de leur langue un enjeu de l'indépendance et de la souveraineté nationale — cela s'est souvent vu dans les Balkans et en Europe de l'Est, ainsi que l'ont rappelé plusieurs participants —, ont érigé cette langue en objet imaginaire.

L'albanais est une langue sur laquelle les données historiques sont récentes : les premiers textes remontent au XVI<sup>e</sup> siècle, et ce sont des textes courts (formule de baptême, glossaire de voyage puis missel). Mais cette langue a une protohistoire ; une riche littérature orale en témoigne. A ce stade, on trouve principalement deux types littéraires : des ballades constituant tout un cycle épique, et un droit coutumier précis et complexe. L'un et l'autre structurent encore fortement la mentalité albanaise actuelle, autour de points comme le respect de la parole donnée, l'interpénétration du monde des morts et de celui des vivants, et le

caractère sacré, intangible, de l'hôte, de celui que l'on reçoit chez soi. Dans l'Albanie d'avant 1990, il arrivait qu'on vous fasse très peur si vous vous montriez un visiteur trop curieux, mais on ne vous tuait pas après avoir accepté de vous laisser entrer. On vous reconduisait sain et sauf à la frontière — sain de corps, sinon d'esprit.

De la littérature contemporaine, on peut dire que ce qui frappe le traducteur et lui occasionne quelques difficultés, c'est la forme cyclique, enveloppante, faite de phrases ou de mots mis en boucle, évoquant, s'il faut prendre une comparaison, certaines formes de musique orientale. Une participante fait remarquer que cela s'observe volontiers dans les pays ayant gardé une forte tradition orale. Une telle forme oblige le traducteur à se montrer particulièrement fidèle et attentif aux échos et aux résonances qui ponctuent le texte.

On peut ajouter brièvement que les auteurs albanais, comme beaucoup de leurs concitoyens dans la conversation courante, pratiquent une forme inédite de politesse du désespoir. Pour prendre un exemple hors de la littérature, il faut évoquer le souvenir d'échanges familiers — c'est-à-dire en famille — où l'on se plaint de tous les détails pour mieux masquer l'horreur essentielle, où une série de contes basés sur l'actualité se développe comme un cycle fabuleux dans la tradition orale, où la peur ne prend des visages mythiques que pour mieux faire oublier combien elle fut présente. Comment transmettre cela au lecteur français tout en restant fidèle au texte ?

La langue proprement dite est bien entendu au centre des préoccupations du traducteur. On admet aujourd'hui comme une évidence le lien entre langue et culture que révèle, mieux que toute autre, l'opération de traduction. C'est ce que l'on entend par découpage différent de la réalité, concept développé par Georges Mounin. Ainsi, dans le domaine lexical, il faut renoncer à un certain nombre d'évidences ; on sait d'ailleurs ce que valent les évidences en traduction. Lorsque l'amour pénètre sur la scène littéraire, et quelle que soit la langue, on est appelé, par exemple, à traiter avec la plus grande attention le ou les termes désignant le baiser ; en albanais, il faut en outre savoir qu'au champ lexical du baiser s'agrègent, en deçà et au-delà de nos marges, la caresse et la morsure.

Les emprunts, très nombreux en albanais, augmentent considérablement les risques en multipliant les faux amis. On se joue aisément de *l'abazhur* qui est en fait une lampe de chevet, plus difficilement du *revansh* qui exprime l'avancée d'une armée en campagne. Il faut, pour lever l'ambiguïté, avoir cherché vainement dans le texte quelle offense ou quelle défaite antérieure il s'agissait de venger. L'albanais possède également de nombreuses

séries de doublets, l'un des deux termes synonymes étant d'origine turque. Le locuteur albanais estime généralement céder à la facilité en employant ces formes qu'il juge "peu correctes", alors que leur usage est extrêmement fréquent et, qui plus est, chargé d'affectivité ; mais cette connotation affective ne peut se rendre en français, si ce n'est par des procédés peu efficaces et susceptibles de se démoder très vite.

Sur le plan syntaxique, le traducteur doit se montrer particulièrement attentif à la concordance des temps. Le discours et surtout le récit puisent, en français et en albanais, dans des paradigmes verbaux comparables (l'albanais disposant cependant de deux modes supplémentaires) ; or, les rapports d'antériorité, de simultanéité et de postériorité ne sont pas les mêmes. Ainsi, un plus-que-parfait peut s'appliquer à une action antérieure à celle qu'exprimera un passé simple employé dans la même phrase, ou à proximité immédiate. Cela pose un problème très délicat, décisif pour l'équilibre du texte traduit. Un tel problème aurait été intéressant à traiter en atelier, mais ce travail, exigeant un texte assez long, ne pouvait se faire sur une langue inconnue de la majorité des participants. La question semble d'ailleurs relever de recherches linguistiques approfondies, qu'il serait souhaitable de mener, ainsi que bien d'autres, avec la collaboration des Albanais eux-mêmes.

Le texte choisi pour le travail de cet atelier est un court poème de Besnik Mustafaj, *Harrimi i dashurisë* ("L'oubli de l'amour"). Les participants remarquent sa forme en vers libres, représentative de la poésie albanaise contemporaine. Le texte est simple, ce qui facilite le mot à mot ; il définit bien une des facettes du talent de cet auteur, capable d'exprimer des émotions subtiles à travers des situations en apparence banales et dans des termes parfois très proches du quotidien. Ramon Sanchez Lizarralde, traducteur espagnol de Kadaré, lit le poème à l'assistance.

Le mot à mot fait apparaître quelques caractéristiques de la langue : graphies, emprunts, article postposé, usage particulier de la ponctuation ; Mireille Robin témoigne d'une ponctuation similaire dans les textes serbo-croates qu'elle traduit. Une brève discussion porte sur la déclinaison, sur les formes verbales et en particulier l'opposition forme active / forme non active : ce qui est traduit ici par "Le moment est venu de nous séparer" pourrait aussi se rendre par "... que nous soyons séparés" ou "... qu'on nous sépare", puisque cette forme non active est autant passive ou médio-passive que pronominale. En albanais, ces deux dernières formules peuvent évidemment se voir exprimées avec plus de précision par d'autres tournures, comme l'emploi d'un auxiliaire suivi d'un participe pour le passif, mais elles sont virtuellement présentes dans la forme choisie par le

poète. Or le français, en distinguant formellement passif et pronominal, oblige à faire un choix : les langues diffèrent essentiellement, disait Jakobson, par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer.

Le problème le plus délicat est posé par le mot *mall*. Quelques extraits du dictionnaire albanais-français, maigre source disponible, permettent d'approcher le concept qu'il recouvre : nostalgie, mal du pays, ardent désir de revoir quelqu'un. C'est, fait observer Rémy Lambrechts, le *Sehnsucht* allemand ; un autre participant signale un équivalent en roumain. Mais le problème de la traduction en français reste entier. Le *mal du pays* existe ; mais ici, il s'agit de la douleur causée par l'absence d'une personne aimée. L'expression albanaise *më mori malli për ty* (littéralement "le manque de toi m'a pris" ou "j'ai été pris de nostalgie pour toi") se rend aisément en français par "tu m'as manqué". Mais, dans ce poème, le manque est réciproque : les deux amoureux se sont manqué l'un à l'autre, ce qui ne peut se dire qu'en allongeant démesurément la phrase. Or le mot *mall* est mis en relief dans ce poème, en fin de vers ("Et nous oublierons encore d'évoquer / Ce qui nous unit : ...") ; il faut donc lui conserver sa brièveté. On propose, pour traduire ce terme, "la mémoire", "le regret", "la langueur" ; on rejette "le mal d'amour" ou "la maladie d'amour", calqués sur le "mal du pays", pour leurs connotations désagréables. "Le manque" fait penser à la drogue. Cette connotation pourrait être juste, si l'on considère que l'amour à ce stade est une drogue ; mais il n'y a aucune raison de l'introduire dans ce poème, puisqu'elle n'y figure pas en version originale.

Une participante propose "l'absence", terme éloigné du sens propre mais riche d'évocations, solution particulièrement tentante ; et là, pour conclure, il convient d'évoquer le point de vue de l'auteur – qui parle français – sous la forme d'un dialogue imaginaire, mais qui rappelle des situations déjà vécues.

— Tu ne peux pas mettre "l'absence". Le *mall*, tu sais bien ce que c'est ; ce n'est pas l'absence. C'est... le *mall*.

— Oui, je sais. Alors, que dois-je mettre ?

— Ah, ça, c'est ton problème !

## ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

*Atelier animé par Brice Matthieussent*

J'ai choisi pour cet atelier le texte de James Agee intitulé *Comedy's Greatest Era*, publié dans le magazine *Life* le 3 septembre 1949 et, en France, dans le recueil *Sur le cinéma*, aux éditions des Cahiers du cinéma (traduction B. Matthieussent, 1991). Poète, romancier, journaliste, James Agee est aussi le scénariste de deux films célèbres, *African Queen* de John Huston et *The Night of the Hunter* (*La Nuit du chasseur*) de Charles Laughton.

Pourquoi avoir choisi ce texte ? Parce que sa concision extrême et la rigoureuse multiplication des images qui s'y télescopent en font une espèce de casse-tête pour le traducteur : comme dans la traduction de la poésie, on n'aboutit ici qu'à des solutions temporaires, insatisfaisantes, qui indiquent des directions de recherche, quand ces approximations ne se trouvent pas aussitôt remises en cause par tel ou tel élément du texte.

La première phrase en est un excellent exemple : *In the language of screen comedians four of the main grades of laugh are the titter, the yowl, the bellylaugh and the boffo*. Aucune difficulté syntaxique, mais l'escalade lexicale des quatre types de rire plonge les participants de l'atelier dans une saine perplexité... Plusieurs propositions ponctuelles fusent alors : William Desmond avance *hurlements de rire* pour *boffo*. Je dis que j'ai traduit *boffo* par *fou rire*, et *bellylaugh* par *rire à gorge déployée*, ajoutant aussitôt que ce déplacement du ventre vers la gorge me chagrine. Pour se rapprocher du ventre de *bellylaugh*, Marc Chénétier propose *un rire à se tenir les côtes*. Le problème de *titter*, premier terme de ce quatuor diabolique, se pose alors : *ricanement ? gloussement ? petit rire ?* Les avis sont partagés, d'autant que l'auteur ne nous aide guère en écrivant juste ensuite : *The titter is just a titter. The yowl is a runaway titter. Anyone who has ever had the pleasure knows all about a bellylaugh. The boffo is the laugh that kills*. Autant de définitions qui n'en sont pas. Le *runaway* dans *the yowl is a runaway titter* fait

l'objet d'interprétations divergentes : Gérard Petiot y voit quelque chose qui s'enfuit, qui fuse, alors que Marc Chénétier et moi-même y lisons plutôt l'indication d'une durée. *Un petit rire qui s'envole* semble satisfaire les deux parties.

Nous abordons ensuite le troisième paragraphe, auquel sera consacré l'essentiel de l'atelier. Agee y esquisse en effet une véritable sémiologie de l'acteur comique des films muets américains, que Roland Barthes n'aurait sans doute pas désavouée et où les pirouettes de l'écriture, les tours de force stylistiques miment à *la lettre* la gestuelle du comédien muet lorsqu'il se fait assommer. *He realized a broad licence, and a ruthless discipline within that licence. It was his business to be as funny as possible physically, without the help or hindrance of words.* Quelqu'un attire l'attention sur l'emploi inusité du verbe *realize* qui, une fois n'est pas coutume, pourrait se traduire par son équivalent français *réaliser*, si ce dernier n'était pas autant "contaminé" par ses emplois inappropriés. L'adverbe *physically* pose lui aussi problème, à cause de la faiblesse de son homologue français, *physiquement*. Marc Chénétier propose *avec son corps*, ou encore *par sa seule gestuelle*.

*So he gave us a figure of speech, or rather of vision, for loss of consciousness.* On achoppe sur *vision*, que certains proposent de traduire non par *vision*, mais par *regard* ou *image*, opposant ainsi figure du discours et figure d'image, ou encore, avec une allitération qui compenserait d'autres pertes, figure de *rhétorique* et figure d'*optique*.

La suite du paragraphe, qu'on ne saurait citer ici dans son intégralité, est un morceau de bravoure dont nous n'avons pu qu'esquisser quelques approximations dans la langue d'arrivée. *The least he might do was to straighten up stiff as a plank and fall over backward with such skill that his whole length seemed to slap the floor at the same instant.* J'explique que je suis passé au présent pour rendre tout le passage encore plus "saisissant". On tombe d'accord pour traduire *to straighten up stiff as a plank* par *se raidir comme une planche* et plusieurs solutions sont proposées pour le restant de la phrase.

Attention, voici la suite et fin du paragraphe :

*Or he might make a cadenza of it— look vague, smile like an angel, roll up his eyes, lace his fingers, thrust his hands palms downward as far as they would go, hunch his shoulders, rise on tiptoe, prance ecstatically in narrowing circles until, with tallow knees, he sank down the vortex of his dizziness to the floor, and there signified nirvana by kicking his heels twice, like a swimming frog.*

Inextricable écheveau de problèmes... *Cadenza*, que j'avais initialement traduit par *une succession de mimiques*, évoque

davantage la séquence, voire les *figures* (imposées ou libres dans les épreuves de patinage ; par ailleurs, ce terme accentue encore le côté physique de la description et renvoie de manière lointaine à la *figure d'image* évoquée plus haut). Dilemme suivant : faut-il conserver les verbes dans l'énumération ou les remplacer par des substantifs ? Et dans le premier cas, préfère-t-on l'infinitif ou rétablit-on l'indicatif ? Je défends le verbe à l'infinitif, proche du mode d'emploi, de la recette de cuisine, ces deux "genres" indiquant une marche à suivre pour obtenir un résultat précis, ce qui est bien le cas du comédien décrit par Agee. L'atelier s'interroge ensuite sur la réalisation concrète, visuelle, de cette gestuelle ; *prance* et *with tallow knees* font bientôt l'objet d'un débat animé dans lequel Gérard Petiot et Jean-Pierre Richard sont loin de rester inactifs, au point que ce dernier descend des gradins supérieurs de l'amphithéâtre pour mimer *the actor's routine* devant les participants ravis de cet intermède chorégraphique. Puis Jean Guiloineau improvise à son tour ces figures imposées, nous donnant son interprétation personnelle, sa propre traduction physique de *roll up his eyes* (faire les yeux blancs), de *prance* (il lève les pieds comme un cheval qui caracole) et de *with tallow knees* (les genoux en guimauve), avant l'effondrement final du comédien assommé. Des applaudissements nourris, accompagnés de nombreux *yowls*, *bellylaughs* et *boffos*, saluent ces traductions *au pied levé*.

*Kicking his heels twice, like a swimming frog* suscite de nombreuses interprétations manuelles chez les participants dont les bras se tendent et se détendent alternativement pour mimer la grenouille. Marc Chénétier propose le terme de *spasme*, qui a l'avantage de rappeler les expériences de sciences naturelles sur la contraction des muscles... de la grenouille. On insiste ensuite sur l'importance de *signified*, qui fait de l'acteur comique selon Agee le détenteur d'un langage gestuel, d'un code sémiologique, et non le centre expressif d'une soi-disant réalité psychologique (cf. Barthes).

L'atelier se termine par une trouvaille de traduction presque miraculeuse, que je dois à l'une de mes anciennes étudiantes du DESS de traduction, Yveline Paume : à la page suivante, Agee écrit : *There is a smattering of (silent comedy) on television — too often treated as something quaintly archaic, to be laughed at, not with*. Ces six derniers mots en forme de nouveau casse-tête, Yveline Paume les a traduits par : *prêtant à rire plutôt qu'au rire*. Méditez et admirez.

## ATELIER D'ANGLAIS (GRANDE-BRETAGNE)

*Atelier animé par Gabrielle Merchez et Michael Mills*

Cet atelier, qui aurait pu s'intituler "Autour d'Hemingway", proposait un travail en deux temps. Tout d'abord une étude comparative de deux traductions, réalisées à plus de quarante ans d'intervalle, d'un extrait de la célèbre nouvelle d'Hemingway, *Hills Like White Elephants*. Puis un travail de traduction collective sur un ingénieux pastiche du célèbre romancier né sous la plume d'un écrivain contemporain, MacDonald Harris.

Les deux traductions proposées, celle d'Henri Robillot (Gallimard, 1949) et celle de Philippe Sollers (in *l'Infini*, printemps 1992) montrent des différences éclatantes. Le choix du titre est à lui seul révélateur : *Paradis perdu*, chez Robillot, et *Collines comme des éléphants blancs*, chez Sollers. Signalons, à propos de *Paradis perdu*, que la nouvelle ne s'intitule ainsi dans aucune autre langue, ce qui est heureux. Chez Sollers, l'absence de déterminant à "Collines" surprend, mais, outre sa grande fidélité à l'original, cette traduction a également le mérite d'évoquer le titre d'un tableau. Un choix parfaitement en accord avec l'esprit de cette nouvelle, laquelle nous livre une description très factuelle du cadre et plante les personnages avec le détachement caractéristique du ton d'Hemingway.

La traduction de Sollers est plébiscitée d'emblée et les participants font part de certaines remarques à propos de la traduction d'Henri Robillot :

Dans tout le texte, *the girl* (la fille) devient la jeune femme. *The man and the girl* (l'homme et la fille) devient le couple. Dans le premier paragraphe, le découpage du texte original n'est pas respecté, ce qui donne bien entendu un autre rythme au texte français. D'autre part, Hemingway met en place le décor avec des mots très simples (*was / were* est répété cinq fois en quelques lignes) et on ne relève que deux verbes descriptifs : *sat* et *hung*. Or, s'il est vrai que le français répugne davantage aux répétitions que l'anglais, il n'est pas pour autant nécessaire

de s'ingénier à trouver systématiquement des synonymes au verbe "être", comme l'a fait Henri Robillot. Sollers nous en donne d'ailleurs la preuve en respectant tout à la fois le rythme et le choix des mots volontairement plats de l'auteur. Il est manifeste qu'en quarante ans, les critères de traduction ont changé.

Curieusement, dans les deux traductions étudiées, la banale petite phrase anglaise *It was very hot* donne lieu à une formulation française beaucoup moins naturelle :

Il faisait étouffant (Robillot).

Il faisait brûlant (Sollers).

"Il faisait très chaud" s'impose immédiatement comme une solution à la fois plus fidèle et plus spontanée. Aucun de nous ne semble capable d'imaginer ce qui a pu justifier un tel choix de mots. La traduction, comme tout exercice d'écriture, garde sa part de mystère !

Le dialogue, dont nous abordons ensuite l'étude, s'ouvre par la question suivante : *What should we drink?* Une formulation singulière, par laquelle l'auteur a peut-être cherché à marquer la déférence de la fille vis-à-vis de l'homme qui l'accompagne. A moins qu'il ne s'agisse plus simplement d'un raccourci pour dire *What should we (have to) drink?* Impossible de savoir, et difficile de rendre pareille ambiguïté en français. Voici les solutions proposées :

Qu'est-ce qu'on pourrait boire ? (Robillot et Sollers.)

Qu'est-ce qu'on prend ? (Atelier.)

Une longue discussion s'engage à propos de la phrase suivante : *The man called "Listen" through the curtain.*

L'emploi du verbe *Listen* pour interpeller la personne qui sert à boire est très inhabituel, ainsi que le confirment les anglophones présents. Mais il est vrai qu'Hemingway écrivait très vite, et peut-être ne faut-il pas accorder une importance excessive au choix de ce mot. La traduction proposée tant par Robillot que par Sollers — "S'il vous plaît !" — va dans ce sens, puisqu'elle privilégie le fond sur la forme. Finalement, après bien des tâtonnements, nous proposons "Dites !", qui joue dans le même registre que l'anglais.

Après cette petite heure d'échauffement, nous passons à la traduction collective avec un extrait de *A Friend from Detroit*, tiré du roman de MacDonald Harris, *La Valise d'Hemingway* (Deux Temps / Tierce, 1993). Le morceau de texte proposé est essentiellement consacré au dialogue, véritable épreuve du feu pour tout traducteur. Le dialogue concentre et exacerbe en effet en un même passage toutes les difficultés habituelles de la traduction — rythme, ton, niveau de langue, prise en compte du non-dit, respiration du texte, pour n'en citer que quelques-unes. Tout cela pour faire passer une illusion d'oralité, puisque les dialogues de roman sont destinés à être lus, et non pas dits. Et

pourtant, rien de tel que de *dire* son texte pour savoir si l'illusion est bonne !

Voici donc, à titre d'illustration, quelques phrases qui, malgré leur remarquable simplicité, ont fourni matière à un grand remueménages

*You can't get these in America* (dit Nick Adams en réponse au patron du bar, lequel lui vante les mérites des croissants de tel quartier de Paris par rapport à tel autre).

On n'en trouve pas des comme ça en Amérique ; ou :

On ne trouve pas ce genre de chose en Amérique.

Dans le contexte, les deux interprétations se justifient, à chacun de choisir celle qui lui paraît la plus juste.

*You have a rich sense of humour.*

Derrière cette formule, on décèle l'incrédulité du patron vis-à-vis de son interlocuteur. En d'autres mots, c'est une façon polie de lui dire qu'il raconte n'importe quoi. Les deux solutions proposées ne donnent pas entière satisfaction, il faut bien l'admettre, mais les voici quand même :

Vous avez un drôle d'humour.

Vous avez un sacré sens de l'humour.

*Where the hell have you been ?* (s'exclame Nick en voyant un ami qui avait disparu depuis plusieurs semaines).

Difficulté de rendre le juron, qui donne une tonalité très familière à la phrase anglaise, sans avoir la vulgarité d'un juron français.

Mais où est-ce que t'étais passé ?

*Mais* renforce ici l'impression de surprise, et la familiarité est rendue par le verbe.

On pourrait bien entendu multiplier les exemples à l'envi, sans néanmoins jamais pouvoir en tirer de recettes. S'il est vrai, comme le disait M. E. Coindreau, qu'on juge un traducteur à ses dialogues, alors la preuve est toujours à faire.

## ATELIER D'ESPAGNOL

*Atelier animé par Jean-Marie Saint-Lu*

Le texte choisi était la première page d'une nouvelle de l'écrivain argentin Enrique Medina, intitulée *El Maestro*. Les raisons de ce choix sont les suivantes : d'abord, le désir de travailler sur un auteur moins connu que d'autres, et totalement atypique de l'idée qu'on se fait généralement ici du romancier latino-américain ; ensuite, et surtout, l'intérêt d'un texte qui soulève l'un des problèmes les plus ardues de la traduction de l'espagnol, à savoir la différence très grande entre les niveaux de langue, qui conduit souvent à de regrettables erreurs, l'espagnol étant beaucoup moins "corseté", beaucoup moins respectueux des "bonnes moeurs langagières" que le français. Mais cette caractéristique entraîne un effet compréhensible, qui est la "délexicalisation" des expressions les plus violentes, qui en deviennent presque anodines, alors que les contraintes du français écrit soulignent *ipso facto* l'intrusion de la langue parlée familière. Tout traducteur de l'espagnol sait en effet que dans cette langue le niveau "grossier" l'est beaucoup moins en réalité que les termes utilisés ne pourraient le laisser croire ; en un mot, *hijo de puta* est infiniment moins violent que son équivalent français littéral, et il n'est guère plus fort que "salaud", par exemple. Le danger est donc grand — et bien des traductions en sont victimes — de dénaturer un texte en voulant retrouver une tonalité perçue comme "populaire" ou même comme "vulgaire" par les moyens qui, parce qu'ils sont propres au français, marquent trop fortement l'intention, justement, de "faire populaire". De ce point de vue, la différence la plus pernicieuse entre les deux langues est que le français peut "vulgariser" sa syntaxe, ce que l'espagnol peut difficilement faire : impossible en effet de dire en espagnol "j'sais pas" ou "je vais au coiffeur". Et la tentation est grande d'user de ce laisser-aller syntaxique, qui devient alors envahissant et donne à la page traduite un aspect artificiel, fabriqué, qui n'est selon nous pas recevable : on a immédiatement l'impression de lire du sous-Céline.

Tel était donc le thème proposé à la réflexion de la trentaine de traducteurs présents, la plupart chevronnés. Ils ont entrepris, deux heures durant, d'éplucher le texte de Medina, d'abord en proposant des éléments de traduction, puis, paragraphe par paragraphe, en se livrant à une critique — au sens étymologique bien entendu — de la traduction éditée à L'Harmattan, due à notre collègue Maria Poumier, qui nous avait obligeamment autorisés à le faire. L'unanimité s'est faite pour juger que même si son parti est discutable (un principe de fidélité à la violence de la page rendue par une syntaxe française violentée, ce qui la pousse parfois à surtraduire) elle s'était bien tirée d'un texte que les raisons exposées ci-dessus rendaient très délicat à traduire, alors même qu'il n'offre guère de difficultés de sens : preuve est faite encore une fois que si la compréhension du sens littéral et sa restitution en français sont le minimum requis de tout traducteur, ce n'est qu'un point de départ pour les textes littéraires. Comme le disait l'an dernier Emmanuel Hocquard (Actes des Huitièmes Assises, page 23), "une fois que le sens est traduit, tout reste à faire".

Il ne nous semble pas utile, dans les limites de ce compte rendu, d'étudier un par un les cas qui ont retenu l'attention de l'assistance : nous préférons souligner que ce fut là un après-midi où chacun — et en particulier l'animateur — a pu entrevoir une sorte d'idéal du traducteur, déjà tout à son aise dans cette espèce de paradis qu'est le Collège ; nous faisons allusion au plaisir et à l'efficacité qu'il y a à traduire à plusieurs. Bien entendu, cette efficacité concerne la qualité de la traduction, et certes pas sa "productivité" : à peine une page en deux heures, soit cent francs à partager en trente. A ce prix-là, la traduction devient un acte gratuit. Et c'est, bien sûr, un tout autre problème.

## ATELIER D'ITALIEN

*Atelier animé par Maurice Darmon*

L'atelier d'italien a réuni cette année une douzaine de participants autour d'un extrait de l'immense roman (à tous les sens) de Stefano D'Arrigo, *Horcygnus Orca*, moderne odyssee d'un soldat démobilisé rentrant chez lui en barque à travers le détroit de Messine, de Charybde en Scylla.

Le texte proposé nous mettait devant deux difficultés principales : la quantité de néologismes d'origine dialectale sicilienne ou carrément inventés, et la longueur de la phrase.

Nous avons décidé de tenter de sauver quelques-uns des néologismes les plus significatifs d'une part, et de tenter le calque exact de la phrase italienne d'autre part.

Nous avons eu, ainsi, au cours d'une heure et demie d'échanges passionnants, le sentiment de libérer une certaine créativité lexicale et syntaxique. Nous n'étions jamais dupes : cette attitude n'aurait pu se maintenir au long des mille sept cents pages du roman, tout au plus un micro-exercice pratique, but à notre sens de ces ateliers.

Dans le même esprit, nous n'avons cette année encore proposé aucun modèle de traduction, puisque nous étions heureux d'aboutir à de nombreuses solutions ouvertes. Mais nous avons tenu à ce que les participants emportent avec eux, outre un petit lexique pour ce passage, la traduction extraite de celle qu'avait courageusement entreprise, et avec un grand talent, notre amie Danièle Appolonio, avant sa disparition. Les quarante premières pages du roman traduites par elle ont été publiées dans la revue *Caravanes*, n° 2.



## INTERVENANTS

### JACQUES ANCET

Né à Lyon en 1942. Agrégé d'espagnol, professeur en classes préparatoires à Annecy. Poète, romancier, essayiste. A publié une dizaine de livres de poésie dont, récemment, *Sous la montagne* (Messidor, 1992), un cycle romanesque, *L'Incessant*, *La Mémoire des visages* (Flammarion, 1979, 1983), *Le Silence des chiens* (Ubacs, 1990) et traduit notamment Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, José Angel Valente et Xavier Villaurrutia.

### ERIK ARNOULT ORSENNA

D'abord enseignant en économie à l'université de Paris-I et à l'École normale supérieure. Ensuite membre des cabinets du ministre de la Coopération et du président de la République. Nommé au Conseil d'Etat en 1985. Conseiller du ministre des Affaires étrangères depuis 1990.

Parallèlement, quatre romans, dont *l'Exposition coloniale*, prix Goncourt 1988. Un essai, *Besoin d'Afrique* (1992) en collaboration avec Eric Fottorino et Christophe Guillemin. Un scénario, *Indochine*, écrit en collaboration.

### JEAN CANAVAGGIO

Jean Canavaggio, professeur à Paris X, est l'auteur de *Cervantes dramaturge : un théâtre à naître* (Paris, PUF, 1977) et de *Cervantes* (Paris, Mazarine, 1986, bourse Goncourt de la biographie). Il a collaboré au *Théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, publié par la Pléiade en 1983, sous la direction de Robert Marrast. Il coordonne actuellement une *Histoire de la littérature espagnole* (à paraître chez Fayard en 1993) et anime l'équipe qui a, pour la Pléiade, mis en chantier une nouvelle traduction des *Œuvres* de Cervantes.

### FRANÇOISE CARTANO

Vice-présidente d'Atlas et de l'ATLF. Traductrice de littérature anglaise, américaine et australienne. A traduit notamment Beryl Bainbridge, Angela Carter, Pat Conroy, Gerald Durrell, Gail Godwin, Rodney Hall, E. Jolley, Ian McEwan, William Maxwell, Leonard Michaels, Steven Millhauser, Paul Théroux, T. Wolff.

### JAUME CASALS PONS

Né à Barcelone en 1958. Professeur de philosophie à l'Universitat Autònoma de Barcelona. Auteur de *la Filosofia de Montaigne* (Barcelona, Edicions 62, 1986), et de *l'Experiment d'Aristòtil* (Barcelona, Edicions 62, 1992).

#### MICHEL CHAILLOU

Michel Chaillou, né à Nantes, a publié une quinzaine de livres dont *le Sentiment géographique*, poème (L'Imaginaire, Gallimard), *Le Rêve de Saxe* (Folio, Gallimard), *Jonathamour* (Folio, Gallimard), *La Croyance des voleurs* (Points roman, Seuil) et plus particulièrement *Domestique chez Montaigne*, roman (Le Chemin, Gallimard), etc. Maître de conférences à Paris-VIII, il dirige la collection "Histoire brève de la littérature française" aux éditions Hatier, douze volumes parus à ce jour dont le *Petit Guide pédestre de la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle* dont il est le coauteur avec sa femme Michèle Chaillou.

#### CLAUDE COUFFON

Né à Caen le 4 mai 1926. S'est révélé dès 1951 par ses recherches sur la mort de Garda Lorca. Ancien maître de conférences à l'université de Paris-IV-Sorbonne. Poète, écrivain, critique, traducteur de nombreux écrivains espagnols et latino-américains : Rafael Alberti, Lorca, J. R. Jiménez, G. García Márquez, Pablo Neruda, M. A. Asturias, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Manuel Scorza, E. Galeano, Luis Mizón... Prix de traduction Halpérine-Kaminsky, 1978, Grand Prix national de traduction 1988 du ministère de la Culture.

#### MAURICE DARMON

Traducteur de l'italien (Verga, Pirandello, Sciascia, Consolo, Bontempelli). Directeur de la revue des littératures et cultures méditerranéennes *Le Cheval de Troie*.

#### PHILIPPOS DRACODAÏDIS

Traducteur du français : Rabelais, Montaigne, Kundera ; de l'espagnol : Valle Inclán, Gracián et plusieurs auteurs latino-américains ; de l'anglais : L. Sterne. Romancier : quatre de ses romans ont été traduits en français. Le dernier en date (1992) chez Actes Sud, *Le Message*.

#### NOËL DUTRAIT

Maître de conférences de chinois au département d'études chinoises de l'université de Provence, chercheur en littérature chinoise contemporaine. Traducteur de l'écrivain contemporain chinois A. Cheng (*Les Trois rois*, Alinéa, 1988, *Perdre son chemin*, éditions de l'Aube, 1991 et *Chroniques*, éditions de l'Aube, 1992) et de Han Shaogong (*Pa pa pa*, Alinéa, 1990). Traduit actuellement le roman de Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme*, à paraître en 1993.

#### FAUSTA GARAVINI

Professeur titulaire de littérature française à la faculté des lettres de Florence. Elle est l'auteur de la traduction italienne intégrale des *Essais* de Montaigne, parue pour la première fois en 1966 (Milan, Adelphi) et plusieurs fois rééditée (tout dernièrement en collection de poche, chez le même éditeur, en 1992), de l'édition du *Journal de voyage* de Montaigne (Gallimard, Folio, 1983) et de deux ouvrages critiques sur le même auteur : *Itinerari a Montaigne* (Florence, Sansoni, 1983) et *Mostri e chimere. Montaigne, il testo, il fantasma* (Bologna, Il Mulino, 1991).

Parmi les autres livres que Fausta Garavini a consacrés à la littérature française, rappelons ses études sur le roman aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et sur le problème de l'interférence linguistique dans les textes littéraires. Elle est également l'auteur d'un roman (*Gli Occhi dei pavoni*, Florence, 1979, couronné par deux prix littéraires) et de quelques nouvelles parues en revue.

#### JEAN GUILOINEAU

Conseiller du 13<sup>e</sup> arrondissement à Paris. Président d'ATLAS depuis février 1992. Ecrivain : *Vivre à Pékin*, Plon, 1978 ; *Les Premières Lumières du soir*, nouvelles, Stock, 1980 ; *Nelson Mandela*, biographie, Plon, 1990.

Traducteur de l'anglais : Angela Carter, Julian Barnes (*Le Perroquet de Flaubert*), André Brink, Breyten Breytenbach, Nadine Gordimer.

#### ELSE HENNEBERG PEDERSEN

Diplômée d'études supérieures de langues et de littératures françaises et anglaises (MA) de l'université de Copenhague. Ecrivain et traductrice. Récentes traductions : *La Naissance du jour* de Colette (paru en octobre 1992), les *Essais* de Montaigne (à paraître le décembre 1992), *La Voie royale* d'André Malraux et *La Femme lapidée* de Freidoune Sahebjam (à paraître début 1993).

#### FLORENCE HERBULOT

Diplômée de l'ESIT-1960, français, anglais, italien. Docteur en traductologie, Sorbonne, 1986. Maître de conférences Paris-III. ESIT : professeur de traduction, directeur adjoint pour la section traduction, 1986-1992.

Traductrice technique, traductrice d'édition (une centaine de traductions parues). Présidente de la Société française des traducteurs (1979-1985). Vice-présidente de la Fédération internationale des traducteurs depuis 1990.

#### JACQUELINE LAHANA

Présidente de l'ATLF. Traductrice du russe et de l'anglais. A traduit plus de quarante ouvrages dont une dizaine du russe. Derniers titres parus : *On nous a volé nos vies, Lettres de lectrices soviétiques à leurs journaux* (1992, éd. du Griot) ; *La Ville des ténèbres*, D. Bolger (1992, Presses de la Renaissance). Tuteur au DESS d'anglais de l'institut d'anglais Charles-V. A participé aux négociations avec le SNE.

#### BRICE MATTHIEUSSENT

Ingénieur de l'École nationale supérieure des mines de Paris. Docteur ès lettres. Actuellement directeur de collection chez Christian Bourgois et au Mercure de France. Traducteur et critique littéraire. Auteurs traduits : Jim Harrison, Thomas McGuane, Paul Bowles, John Fante, Richard Ford, Jack Kerouac, Henry Miller, Susan Sontag, Robert Coover, Rudolf Wurlitzer.

#### GABRIELLE MERCHEZ

Née en 1948 à Paris. Traductrice d'anglais et d'allemand, diplômée de l'ETI de Genève. Membre de l'ATLF depuis 1984. Membre du conseil d'administration de l'ATLAS depuis 1986. Principaux titres publiés : *Symphonie pathétique*, de Klaus Mann (éd. J.-C. Godefroy, 1984) ; *Le Diable en France*, de L. Feuchtwanger (éd. J.-C. Godefroy, 1985) ; *Un caprice de la nature*, de Nadine Gordimer (Albin-Michel, 1990) ; *Rites d'automne*, de Dan O'Brien (Albin-Michel, 1991). Travaille actuellement à la traduction de *Red Death*, de Walter Mosley, à paraître chez Albin-Michel. Vit (bien !) en Dordogne avec ses trois enfants.

#### MICHAEL MILLS

Né en 1942 en Grande-Bretagne. MA de littérature anglaise, Cambridge University ; MA de linguistique, American University of Beirut, Liban. Journaliste indépendant ; professeur d'anglais à l'IUT de Périgueux. Diverses traductions en anglais, dont *Quand les Anglais vengeaient l'Aquitaine*, de Jean-Marc Soyeux, à paraître prochainement.

#### MICHEL MONER

Né en 1943, Michel Moner est professeur de littérature espagnole à l'université Stendhal (Grenoble-III). Spécialiste et traducteur de Cervantes, il a publié de nombreux travaux sur la tradition orale et la littérature du Siècle d'or, dont deux ouvrages consacrés à Cervantes : *Cervantes : deux thèmes majeurs (l'amour-les armes et les lettres)*, Toulouse, 1988, et *Cervantes conteur*, Madrid, 1989.

#### SYLVÈRE MONOD

Né en 1921. Agrégé d'anglais. Docteur ès lettres. Professeur émérite à l'université de Paris-III. Traducteur de Dickens, Conrad, les soeurs Brontë, Kipling, Shakespeare (*Henry V*). Essais et articles sur la littérature anglaise et sur la traduction littéraire. Un roman : *Madame Homais* (1988). Président d'ATLAS de janvier 1989 à janvier 1992.

#### CHRISTIANE MONTÉCOT

Maître de conférences à Paris-XIII, chargée de cours à Paris-III. Doctorat de troisième cycle en linguistique. Traductrice d'albanais (romans et essais dont *Un été sans retour* de Besnik Mustafaj). Auteur d'un manuel universitaire : *Techniques de communication écrite*.

#### ANNIE MORVAN

De 1981 à 1986, conseillère d'édition aux éditions Actes Sud. De 1986 à 1990, directrice des éditions Trilce à Montevideo (Uruguay). Depuis 1991, directrice de collection aux éditions du Seuil pour les littératures de langue portugaise et espagnole et la collection de poche "Points roman".

Fondatrice d'ATLAS et des Assises.

Traductions : G. García Márquez, *L'Amour au temps du choléra* ; *Le Général dans son labyrinthe* ; *Des yeux de chien bleu* ; Alvaro Mutis, *La Neige de l'amiral* ; *Ilona vient avec la pluie* ; Eduardo Mendoza, *L'Île enchantée* ; Mario Benedetti, *La Trêve* ; *Avec et sans nostalgie* ; *Printemps dans un miroir brisé* ; Eduardo Galeano, *Vagamundo* ; *La Chanson que nous chantons* ; Haroldo Conti, *La Ballade du peuple carolin* ; *Mascaro le chasseur des Amériques*.

#### MARIE-CLAIRE PASQUIER

Maître de conférences à l'université de Paris-X-Nanterre, américaniste, auteur de *Le Théâtre américain d'aujourd'hui* (PUF, 1978) et de *Gertrude Stein, théâtre et théâtralité* (Deux Temps / Tierce, à paraître). Membre du conseil d'administration d'Ans, membre de la commission littératures étrangères du Centre national des lettres, membre de l'Association française d'études américaines, et du comité scientifique du Centre international de la traduction théâtrale. Traductions : Gertrude Stein, *Faust ou la fête électrique* ; *Brewsie & Willie* ; William Kennedy, *L'Herbe de fer* ; Ralph Steadman, *Moi, Léonard de Vinci* ; *L'Arme à l'oeil* ; Kaye Gibbons, *Ellen Foster, une femme vertueuse* ; Lorrie Moore, *Histoires pour rien* ; Don Haworth, *Lindbergh : l'Atlantique en solitaire* ; Alan Rosenberg, *Tom Paine, citoyen du monde* ; Norman MacLean, *La Rivière du sixième jour* ; Susan Sontag, *The Volcano Lover* (à paraître).

#### JEAN-PIERRE RICHARD

Agrégé d'anglais. Ancien élève de l'École normale supérieure. Traduit de l'anglais et du swahili : William Morris, lord Byron, Rudyard Kipling, Djuna Barnes, Paul West, Lewis Carroll, Nadine Gordimer, Adam Shafi, Siphon Sempala, Emily Brontë, Njabulo Ndebele, Miriam Tlali, Hilda Bernstein, Alex La Guma, Mewa Ramgobin, Peter Gill, Robert Holman, George Eliot, Charles Dickens.

#### MIREILLE ROBIN

Traductrice de serbo-croate (et accessoirement de russe), née en 1947 à Louvigné-du-Désert (35). Titres parus : Filip David, *Le Prince du feu* ; Slobodan Selenic, *Ces deux hommes* ; Slavenka Drakulic, *Peau de marbre* ; Valéry Briousov, *Dernières Pages du journal intime d'une femme* ; Branko Aleksic, *Les Travaux d'Hercule* ; Borislav Pekic, *L'Ascension et la chute d'Icare Gubelkian* ; Voja Colanovic, *Une angoisse pliante* ; Slavenka Drakulic, *Balkan-Express* ; Dragan Velickic, *Youlantide*.

En attente de parution : Borislav Pekic, *La Rage* ; Dubravka Ugresic, *L'Offensive du roman-fleuve* et *Nouvelles* ; Vladislav Bajac, *Le Livre de bambou* ; Ljubica Arsic, *La Poudrière* ; Hana Dalipi, *Un week-end dans le zigouïgoui de ma mère* ; *Zénith, une avant-garde oubliée (1921-1926)* : choix de textes.

JEAN-MARIE SAINT-LU

Agrégé d'espagnol. Maître de conférences à l'université de Toulouse-II. Enseigne la littérature latino-américaine. Une trentaine de traductions (Alfredo Bryce Echenique, Juan Marse, Eduardo Mendoza, José María Guelbenzu, Christophe Colomb).

ALINE SCHULMAN

Agrégée d'espagnol. Maître de conférences à l'université Paris-III. A traduit de la poésie (*Maria Pineda* de Lorca, anthologie de Luis Cernuda), avant de se consacrer au roman latino-américain (Donoso, Sarduy, Arenas) et surtout espagnol (Juan Goytisolo). Vient de publier une nouvelle traduction du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca (Actes Sud, 1992). Travaille sur une nouvelle édition du *Don Quichotte* pour les éditions du Seuil.

FRANÇOISE DU SORBIER

Professeur à l'université de Saint-Denis, enseigne la littérature anglaise. A traduit Daniel Defoe, John Wain (Ang.), Bernard McLaverty (Irl.), Morris West (Austr.), Richard Rive (Afr. du Sud). A notamment traduit *Martin Chuzzlewit* de Dickens pour la Pléiade.

JAN STOLPE

Né en 1940 à Stockholm. Licencié ès lettres (grec ancien), traducteur. A traduit, entre autres, Platon, Aristote, Euripide, et du français, Voltaire, Diderot, d'Alembert, Fontenelle, Balzac, Lévi-Strauss, Le Roy Ladurie, Duby, et les *Essais* de Montaigne 1-3 (première traduction suédoise complète, 1986-1992).

HUBERT TILLIET

Responsable du service juridique du Syndicat national de l'édition.

FRANÇOISE WUILMART

Traductrice du philosophe allemand Ernst Bloch (Gallimard) et du romancier-essayiste autrichien Jean Améry (Actes Sud). Professeur d'allemand à l'ISTI (Bruxelles). Fondatrice et directrice du Centre européen de traduction littéraire (CETL, Bruxelles). Secrétaire générale du CEATL, (Conseil européen des associations de traducteurs littéraires). Vice-présidente pour la Belgique de l'ARLE (Association pour le rayonnement des langues européennes).

OUVRAGE RÉALISÉ  
PAR LES ATELIERS GRAPHIQUES ACTES SUD  
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN OCTOBRE 1993  
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH  
A MAYENNE,  
SUR PAPIER DES  
PAPETERIES DE JEAND'HEURS  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS  
ACTES SUD  
LE MÉJAN  
13200 ARLES

DÉPÔT LÉGAL  
1<sup>er</sup> ÉDITION : NOVEMBRE 1993  
N° impr. : 34905.  
(*Imprimé en France*)