

La préparation de cet ouvrage a été assurée par Claire Malroux, avec le concours de Françoise Cartano, Anne Wade Minkowski, Philippe Cardinal et François Xavier Jaujard.

Nous adressons nos remerciements particuliers à Aline Schulman et Albert Bensoussan.

QUATRIÈMES ASSISES  
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1987)

Illustration de couverture :  
Delia Cugat (affiche 1987)

© ACTES SUD, 1988  
ISBN 2-86869-290-7

ACTES DES  
QUATRIÈMES ASSISES  
DE LA  
TRADUCTION LITTÉRAIRE  
(ARLES 1987)

avec la participation de :

JEAN GATTEGNO

JEAN-PIERRE CAMOIN

ROGER MUNIER

LAURE BATAILLON

ANTOINE BERMAN

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

FRANÇOISE CARTANO

PIERRE COTET

JUAN GOYTISOLO

MADELEINE GUSTAFSSON

AVITAL INBAR

MICHAELA JUROVSKA

LODA KALUSKA-HOLUJ

JACQUELINE LAHANA

JUKKA MANNERKORPI

PHILIPPE MIKRIAMMOS

LEONELLA PRATO CARUSO

INGRID SAFRANEK

MARIO VARGAS LLOSA

ALBERT BENSOUSSAN

BARBARA BRAY

PHILIPPE CARDINAL

MICHEL CHANDEIGNE

MARIA DA PIEDADE FERREIRA

MICHEL GRESSET

THEOPHANO HATZIFOROU

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

MARIANNE KAAS

JEAN-RENÉ LADMIRAL

MATS LÖFGREN

DENIS MESSIER

EDITH OCHS

ILMA RAKUSA

ALINE SCHULMAN

ANNE WADE MINKOWSKI

BRIGITTE WELTMANN-ARON

**ATLAS**

**ACTES**  
HUBERT  
NYSSEN  
EDITEUR **SUD**

Sous le Haut Parrainage de  
Monsieur le président de la République

COMITÉ ORGANISATEUR

Anne Wade Minkowski  
Philippe Cardinal  
Pierre Janin  
Philippe Mikriammos

avec la collaboration à Paris de :  
Claude Brunet-Moret  
Dorota Felman  
et à Arles de :  
Jacqueline Rouger  
Nicole Blanchard-Thiers

Conseil d'administration d'ATLAS :  
Laure Bataillon (présidente d'honneur),  
Anne Wade Minkowski (présidente),  
François Xavier Jaujard (vice-président),  
Anne Wicke (trésorière),  
Philippe Mikriammos (secrétaire général),  
Pierre Janin (secrétaire général adjoint),  
Marie-Françoise Cachin, Philippe Cardinal,  
Françoise Cartano, Claire Cayron,  
Michel Gresset, Claire Malroux,  
Gabrielle Merchez, Hubert Nyssen,  
Claude-Nathalie Thomas,  
Elmar Tophoven, Céline Zins.

Directrice du Collège international  
des traducteurs littéraires :  
Françoise Campo-Timal.

Parmi les organismes publics et privés  
qui ont rendu possible ces Assises  
et nous ont apporté leur aide,  
nous tenons à remercier tout spécialement :  
la direction du Livre et de la Lecture,  
la Ville d'Arles,  
le conseil régional Provence/Alpes/Côte d'Azur,  
le Centre national des Lettres,  
le service des Affaires internationales  
du ministère de la Culture et de la Communication,  
le ministère des Affaires étrangères,  
la direction régionale des Affaires culturelles  
de Provence/Alpes/Côte d'Azur,  
le conseil général des Bouches-du-Rhône,  
les éditions Actes Sud,  
les éditions Fayard,  
Les éditions Gallimard,  
les éditions du Seuil,  
*Le Provençal*,  
l'Ecole nationale de la photographie,  
Phonurgia-Nova,  
l'Association des traducteurs littéraires  
de France,  
la Commission des communautés européennes.

*... Un autre homme dans un autre pays s'appliquait à retrouver dans un langage différent les rythmes et les métaphores. Et cette transformation supposait un travail prodigieux qu'aucune raison ne pouvait justifier. C'était comme si quelqu'un, ayant découvert un chêne qui poussait dans une terre particulière et projetait son ombre unique sur le sol vert et marron, avait entrepris d'ériger dans son propre jardin une machinerie complexe... mais cet amas de pièces, par une suite de combinaisons ingénieuses, par l'utilisation de projecteurs, de ventilateurs, devrait projeter une fois rassemblé une ombre exactement semblable à celle de l'Arbre.*

VLADIMIR NABOKOV,  
*Brisure à senestre.*



## TABLE

### PREMIÈRE JOURNÉE. SAMEDI 7 NOVEMBRE

#### *Ouverture des Assises*

Les allocutions d'ouverture .....	13
-----------------------------------	----

<i>Inauguration du Collège international des Traducteurs littéraires</i> , avec Françoise Campo-Timal .....	19
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

#### *Le texte traduit, une écriture seconde*

Communication de Roger Munier, présentée par François Xavier Jaujard .....	21
Débat .....	

#### *L'espagnol, une langue sur deux continents*

Table ronde présentée par Laure Bataillon avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et leurs traducteurs, Aline Schulman et Albert Bensoussan .....	35
Débat .....	43

### DEUXIÈME JOURNÉE. DIMANCHE 8 NOVEMBRE

#### *Ateliers : La retraduction*

Langue allemande, par Denis Messier, avec la participation de Pierre Cotet .....	66
Langue anglaise, par Michel Gresset, avec la participation de Brigitte Weltmann-Aron .....	74
Langue portugaise, par Philippe Mikriammos, avec la participation de Michel Chandeigne et de Michelle Giudicelli .....	82

#### *Les Infidélités de L'Amant*

Table ronde présentée et présidée par Philippe Cardinal,

avec Barbara Bray, Maria da Piedade Ferreira, Madeleine Gustafsson, Theophano Hatziforou, Avital Inbar, Michaela Jurovska, Marianne Kaas, Loda Kaluska-Holuj, Jukka Mannerkorpi, Leonella Prato Caruso, Ilma Rakusa, Ingrid Safranek .....	89
Débat .....	108

TROISIÈME JOURNÉE. LUNDI 9 NOVEMBRE

*L'informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires*

Table ronde présidée par Françoise Cartano, avec Antoine Berman, Jean-René Ladmiral, Jacqueline Lahana, Mats Löfgren et Edith Ochs .....	115
Débat .....	138

Intervenants .....	152
--------------------	-----

En annexe :

<i>Prix Atlas Junior</i> .....	158
--------------------------------	-----

## PREMIÈRE JOURNÉE



## LES ALLOCUTIONS D'OUVERTURE

Comme chaque année depuis leur création en 1984, les Assises de la Traduction littéraire furent inaugurées par le maire d'Arles, par le directeur du Livre et de la Lecture, et par l'association ATLAS représentée par sa présidente.

Le maire d'Arles, Jean-Pierre Camoin, félicita Atlas d'avoir su éviter le redoutable écueil de la banalité et souligna que l'impact et l'audience des Assises, année après année, allaient au contraire en s'amplifiant. Il dit "qu'il n'existe pas de littérature sans mappemonde" et que, dans ce contexte universel, l'Europe du livre est confrontée à un véritable défi, oubliée qu'elle a été par le Traité de Rome qui s'est limité à poser le principe de la libre circulation des marchandises et des hommes, occultant curieusement l'échange des pensées et des idées. Cette prise de conscience, ajouta-t-il, s'est maintenant opérée et il est urgent que l'Europe se dote d'institutions et de structures communes visant à combler ce vide préjudiciable. C'est dans cette perspective qu'apparaît l'importance d'un espace européen comme l'Espace Van Gogh, d'autant plus qu'il y va du développement d'un secteur économique à part entière.

La ville d'Arles, depuis quatre ans, concourt à cet effort grâce à une ambitieuse politique de promotion du livre et de la lecture publique et de réhabilitation d'un patrimoine archéologique et architectural d'une immense richesse, patrimoine que depuis trop longtemps on se contentait de contempler, répertorier et classer. Le maire cite alors cette formule visionnaire de John Nesbitt, auteur de *Megatrends*, qu'il a entendue à Ottawa où était organisée récemment la première *Conférence des Capitales du Monde* et où lui-même représentait la *Fédération mondiale des villes jumelées* : "Dans quelques années, les villes les plus belles ne seront pas les plus grandes mais les plus intelligentes." En restaurant la ville, en y implantant des activités culturelles, les autorités responsables contribuent à son renouveau et font, ensemble, "œuvre d'intelligence". Cette option s'exprime dans ce qui deviendra l'Espace Van Gogh, projet actuellement en chantier. Si ces travaux n'avaient pas été entrepris, l'ancien Hôtel-Dieu où a séjourné Van Gogh allait droit à l'abandon, donc à une disparition quasi certaine. C'est huit

mille mètres carrés de plancher, en plein cœur de la ville, qui se perdaient. "Qui d'autre, demande le maire, qu'une collectivité locale, pouvait bien avoir vocation à entreprendre la réhabilitation des magnifiques bâtiments composant cet ensemble ? "

Le pari a été fait que l'Espace Van Gogh deviendra le "centre serveur du renouveau d'Arles". Le livre et la lecture en constitueront un pôle essentiel. Outre la médiathèque, il abritera le Collège international des Traducteurs littéraires et le jeune Centre universitaire d'Arles. Est projeté également un Institut régional du Livre. La conception d'un tel programme d'investissements est fondée sur une réalité contemporaine : "Point de développement économique sans formation, point d'implantation d'entreprises dans un désert culturel."

Le maire termine son allocution en renouvelant ses souhaits de bienvenue à l'assistance et en formant le vœu que ces Quatrièmes Assises permettent de conforter la dimension internationale de la noble profession de traducteur.

La présidente d'ATLAS, Anne Wade Minkowski, prend la parole pour accueillir tous ceux présents, au nom du Conseil d'administration, en souhaitant que ces trois journées soient riches d'enseignement, d'amitié et d'espoir. Espoir, lui semble-t-il, représenté par l'image figurant sur l'affiche des Assises 87 : un éther imprécis aux nuages changeants, une toute petite mappemonde, des piles de livres en vrac dont les ombres veillent comme de hautes tours, et un livre, un seul, qui s'est détaché du lot et s'envole entrouvert dans la nuit vers on ne sait quel destin.

Elle voudrait placer ces Assises sous le signe non pas de la seule traduction, mais sous celui, plus vaste, du livre. Le livre auquel elle pense n'est pas le livre-objet dont s'occupent les proches voisins d'ATLAS qui gèrent les nouveaux "ateliers du livre", ni le livre-texte, le livre-écriture, sujet qu'abordera Roger Munier dans sa communication d'ouverture. C'est le livre en tant qu'abstraction : livre symbole et vecteur de culture.

On a beaucoup parlé, ces dernières années, du statut du traducteur du point de vue professionnel, c'est-à-dire de ses conditions de travail, de sa couverture sociale, bref, de ses relations avec les éditeurs et avec les pouvoirs publics. On a parlé aussi de son statut social — reconnaissance de son existence, de ses droits moraux, donc de ses relations avec la presse, avec les institutions, avec le public. Et il est certain que si les choses se sont quelque peu améliorées sur ces deux plans, c'est bien à l'action menée par des associations telles que l'ATLF et ATLAS qu'on le doit. On a moins parlé, par contre,

du statut culturel des traducteurs, et cela s'explique peut-être par le fait que les deux premiers statuts dépendent de ce que l'on peut, de ce que l'on doit obtenir de la part des autres, alors que le statut culturel ne dépend que de soi. Trop souvent les traducteurs prennent des positions frileuses de repli, disant : "Moi, je ne suis que traducteur", et se dénie toute compétence pour rédiger un article, écrire une préface, participer à une table ronde, en un mot promouvoir la traduction. Or, qui mieux qu'un traducteur est apte, non pas à juger mais à jauger une œuvre traduite ? Ce qui ne signifie pas qu'il ne faille tenir compte de l'opinion des critiques littéraires qui ont un autre rôle : celui d'apporter un regard objectif sur ces littératures que parfois les traducteurs ont perdu. Et que dire de la *découverte*, de *l'introduction* de littératures venues d'ailleurs, encore inconnues chez nous ? Et lorsqu'il s'agit de parler de l'humus de civilisation, du terreau sur lequel un texte a poussé, ou de l'appréciation d'une écriture, qui mieux qu'un traducteur saura s'exprimer ? Il est grand temps que les traducteurs se considèrent, et soient par conséquent considérés, comme des "spécialistes", à la fois de la littérature qu'ils traduisent et de l'écriture de la langue dans laquelle ils traduisent, et non plus comme de simples truchements, mot qui renvoie justement à la traduction sous son aspect le plus primaire, le *tourjman* (ou *turjumân*) étant avant tout un accompagnateur, un intermédiaire, indispensable certes, mais pas un créateur.

Ce programme n'est pas facile à réaliser. La traduction se déroule la plupart du temps dans des conditions ardues : travail exécuté chez soi — d'où problèmes de concentration, surtout pour les femmes ; manque de matériel approprié, en raison du coût qu'il représente ; solitude, ce qui pour les uns est un avantage mais pèse péniblement sur d'autres. Et c'est là que le maire d'Arles et le directeur du Livre et de la Lecture ont fait aux traducteurs un cadeau somptueux. Somptueux, car s'il nécessite des investissements de fonds considérables — cet aspect des choses n'est pas à négliger — il est somptueux également en tant que soutien moral. Sur ces aides sont venues se greffer celles d'autres instances : les pouvoirs locaux et régionaux, le ministère des Affaires étrangères et, tout récemment, la Commission des communautés européennes, présidée par M. Jacques Delors, qui a alloué à ATLAS une somme importante pour créer des bourses de séjour destinées aux traducteurs littéraires des pays membres. La chance est maintenant offerte à la communauté des traducteurs de "passer à la vitesse supérieure", avec ces deux instruments que sont les Assises annuelles et le Collège international des traducteurs littéraires, le CITL, qui bientôt deviendra un instrument plus perfectionné encore, lorsqu'il sera transféré de la rue de la

Calade à l'Espace Van Gogh. Cette chance, dit la présidente, ne la manquons pas.

Elle termine en saluant deux personnes, parmi les traducteurs. La première est Laure Bataillon, présidente d'honneur d'ATLAS, qui a été l'étincelle initiale de ce grand mouvement de reconnaissance de la traduction qui marquera, sans aucun doute, la littérature en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle. L'autre est Françoise Campo-Timal à qui le Conseil d'ATLAS a confié, un an plus tôt, la tâche de mettre le Collège en route. Elle donnera elle-même de plus amples détails à ce sujet, au cours de l'inauguration officielle du Collège, qui fonctionne déjà, non officiellement mais fort heureusement, depuis plusieurs mois. A toutes deux, Laure et Françoise, les traducteurs présents disent, très simplement, merci !

Le directeur du Livre et de la Lecture, président du Centre national des Lettres, Jean Gattegno, (traducteur aussi, ne l'oublions pas !) évoque un passé encore assez récent, puisqu'il remonte à cinq ans. C'est à l'automne 1983 que se réunissaient, chez Hubert Nyssen, Laure Bataillon et quelques traducteurs, Hubert Nyssen et Jean-Pierre Camoin, pour réfléchir à la possibilité d'organiser dans la ville d'Arles des "Assises de la Traduction littéraire". Et c'est l'année suivante, en 1984, que le projet prenait corps.

Que de chemin parcouru depuis ! Jean Gattegno souligne un des choix les plus ambitieux d'ATLAS : faire travailler des traducteurs français et des traducteurs du français en même temps. Il se félicite de voir de plus en plus satisfaite une des revendications les plus fondamentales, les plus anciennes, des organisations de traducteurs : le nom du traducteur cité, son travail commenté. Bien que l'on soit encore loin du compte de ce que l'on est en droit d'espérer, il est indéniable que des progrès ont été effectués ces dernières années, tant dans la presse écrite que dans la presse parlée. De même, on peut constater que le nombre de traductions publiées en France chaque année est en augmentation constante, ce qui modifie la situation dans laquelle se trouvaient les représentants de la culture française lorsque, allant à l'étranger, on leur reprochait le déséquilibre entre la quantité de traductions à partir de la littérature française et la quantité de traductions vers la littérature française, dès l'instant qu'on sortait du domaine anglo-saxon. Et le directeur du Livre fait remarquer que ce qui, au début des années quatre-vingt, était "la folie isolée d'Elmar Tophoven à Straelen", est devenu progressivement un objectif à prendre en compte au niveau le plus sérieux et le plus inattendu qui soit, c'est-à-dire la

Commission des Communautés européennes. Et ceci autour d'une initiative comme celle d'Arles, autour de l'action d'ATLAS ! Car pour une tentative comme la création par la Commission d'un Fonds européen de la Traduction, proposition française, maintes fois répétée, il faut "un point d'appui, un point d'insertion", comme il faut aussi le soutien des administrations. A cette occasion, Jean Gattegno dit qu'il se réjouit de ce que le ministère des Affaires étrangères, comme l'a rappelé la présidente, se soit à son tour lancé dans ce soutien.

Il se joint à la présidente aussi pour rappeler qu'il y a encore des langues qui sont trop peu connues pour que leurs littératures nous soient familières, même au sein de la Communauté européenne, sans sous-estimer l'effort que, toujours en Arles, Actes Sud réalise chaque année. Du côté du ministère de la Culture, le Centre national des Lettres et la Direction du Livre, avec leurs opérations "Belles Etrangères", essaient de rattraper le retard. Puis il évoque les littératures extra-européennes, extra-occidentales, que nous ne connaissons pas, et les littératures qui ne sont pas "blanches". Les objectifs sont si nombreux qu'ATLAS et le ministère peuvent en proposer pour des années, sinon des décennies. Et le directeur du Livre encourage ATLAS à avoir des objectifs ambitieux dans le domaine culturel, à ne pas se reposer sur des institutions administratives, pour penser à sa place. "A votre place, dit-il, vous êtes irremplaçables."

Une redéfinition des buts et fonctions d'ATLAS par rapport à ceux de l'ATLF est alors proposée. Jean Gattegno rappelle que tous, nous sommes issus de l'ATLF, mais qu'avec le départ de Laure Bataillon de la présidence de ces deux associations, les contours de chacune se dessinent plus nettement. ATLAS, dit-il, a deux missions essentielles qui sont la gestion et l'animation du Collège (le CITL), et l'organisation des Assises. Et il ajoute : "Votre présidente sait qu'au fond de moi je souhaite que ces deux missions se rejoignent et se confondent, et que les Assises soient organisées à partir du Collège et à partir d'Arles." L'ATLF, organisation de défense et de promotion des traducteurs, a une mission tout à fait distincte.

La fin de cette allocution consistera en un hommage aux mêmes deux personnes qui viennent d'être citées. Laure Bataillon d'abord, dont il faut dire combien tous, ATLF et ATLAS confondus, nous lui sommes redevables, pour ses intuitions et pour l'acharnement indispensable, coûteux, fatigant, qu'elle a déployé afin que ce que nous vivons depuis quatre ans puisse voir le jour. On ne répètera jamais assez combien, sans cesser pour autant de traduire, Laure Bataillon a investi dans cette entreprise. Nous devons beaucoup également à Françoise Campo-Timal. Sans sa décision d'aller à Arles, alors que le Collège n'existait pas, l'inauguration de ce soir aurait été

impossible. Le maire d'Arles et les services municipaux, ainsi que Jean-Jacques Boin, connaissent le caractère indispensable, rétrospectivement, de l'action qu'elle a menée.

Le Conseil d'administration d'ATLAS aura bientôt à recruter un nouveau directeur, ou directrice, pour le Collège. Quelle chance, et quel défi aussi, pour la personne qui aura cette responsabilité ! Quelle qu'elle soit, Jean Gattegno assure que le soutien de la direction du Livre et de la Lecture et du Centre national des Lettres lui restera acquis et, à travers elle, à toute l'association.

A. W. M.

## INAUGURATION DU COLLÈGE DES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

C'est en présence de plus de trois cents personnes, traducteurs, éditeurs, écrivains, habitants d'Arles et de la région, un peu à l'étroit dans le très bel hôtel particulier qui l'abrite à l'heure actuelle au 18, rue de la Calade, qu'a été officiellement inauguré le Collège international des Traducteurs littéraires (CITL), en attendant sa migration vers l'Espace Van Gogh.

Cette chaleureuse manifestation a été l'occasion de célébrer l'aboutissement de trois années d'élaboration et de mise en place d'un projet qui a pu prendre corps grâce à la bienveillance de toutes les instances, nationales, municipales et régionales, aux efforts de tous les membres passés et présents du Conseil d'ATLAS, aux avis éclairés de M. Elmar Tophoven, fondateur de la première structure européenne de ce genre à Straelen, et enfin et tout particulièrement au dynamisme de la première directrice du Collège, Françoise Campo-Timal. Celle-ci a exprimé en quelques paroles son émotion, son regret de ne pas poursuivre une tâche aussi exaltante, mais — et quel traducteur ne la comprendrait — la traduction est pour elle une passion qui souffre difficilement le partage...

C. M.



## LE TEXTE TRADUIT, UNE ÉCRITURE SECONDE

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Merci, chers amis, d'être venus si nombreux. Accueillir Roger Munier est une joie. Nous nous étions toujours dit : les Assises se poursuivant, peut-être un jour aurons-nous la chance que Roger Munier vienne nous voir. Certains écrivains sont très prodigues d'eux-mêmes et d'autres se tiennent nécessairement dans un retrait, une réserve qui sans doute leur sont imposés par les temps actuels, si indifférents aux paroles les plus vraies. Roger Munier est de ceux-ci. Quelqu'un qui est dans la marge, qui s'est tenu dans le secret et, de ce fait, au cœur même des choses. Préfaçant un des plus beaux livres de Munier, *L'Instant* (Gallimard), Jean Sullivan soulignait qu'à ses yeux les hommes qui livrent une parole aujourd'hui sont des hommes qui viennent de la solitude, du désert, de la nuit. La solitude, bien sûr — qui est toujours le lot de l'écrivain, et aussi celui du traducteur, nous l'avons évoquée ici même souvent. Le désert — celui de l'écrivain dans sa création propre, mais aussi celui du traducteur s'affrontant, se colletant à une œuvre qui le somme, avec laquelle il a un dialogue décisif, capital — capital au sens qu'il risque deux têtes, la tête de l'auteur et la sienne. La nuit — parce que, très souvent, les œuvres que Roger Munier a écrites comme celles qu'il a traduites vivent dans une espèce de grand fond, une nuit étoilée pour Octavio Paz, combien plus opaque dans le cas de Heidegger, mais toujours une nuit primordiale qu'il n'a cessé d'interroger.

J'ajoute qu'il y a aussi pour lui (c'est un peu personnel ; après tout pourquoi pas ?) la nuit de la maladie. Munier a été souvent isolé du monde par des états dont il ne fait pas mystère puisqu'il a publié récemment une *Lettre à personne sur la maladie* (Le Nyctalope), un texte aussi bref qu'extraordinaire. Son rapport avec la maladie, sa difficulté à s'inventer une santé, ont fait fructifier son génie, un peu comme Joe Bousquet pour qui maladie et immobilité ont été une sorte de chance et peut-être le germe de toute son œuvre.

Roger Munier n'est pas un écrivain "professionnel", n'est pas un traducteur "professionnel" ; longtemps — c'est dit dans

une note biographique rédigée par lui-même à la fin de *Terre sainte* (Arfuyen) — il a travaillé dans l'industrie, une activité tout à fait autre, "en menant parallèlement une œuvre de réflexion s'inscrivant dans la tradition heideggerienne et schellingienne, ainsi que dans celle des mystiques rhénans"; il ajoutait être "également soucieux d'un rapprochement qui ne soit pas syncrétisme avec les grands courants de la pensée extrême-orientale". C'est dans cette perspective qu'il dirige depuis plusieurs années aux Editions Fayard la collection "L'espace intérieur", qui a pris le relais de la collection "Documents spirituels" créée par Jacques Masui.

S'il n'est pas un traducteur professionnel, il a consacré à ce travail une grande partie de son temps — la dernière œuvre de Paz le prouve par ses dimensions mêmes. De Heidegger, dont il fut le disciple et l'ami dès les années cinquante, il a d'abord traduit la célèbre *Lettre sur l'humanisme*, reprise dans le volume *Questions III* (Gallimard) ; il a également donné le *Retour au fondement de la métaphysique*, repris dans *Questions II* (Gallimard) ; et il a retraduit pour le "Nouveau commerce" *Qu'est-ce que la métaphysique ?* qui avait été traduit dans "Commerce" par Henry Corbin avant la guerre. C'est un point d'importance : chaque année, nous sommes tentés de parler de nouvelles traductions, de retraduction. Pourquoi lui a-t-il fallu retraduire ce texte cinquante ans après, alors que l'on disposait de la version de Corbin, c'est toute la question.

Il a également traduit la huitième des *Élégies de Duino* ; ces poèmes, l'achèvement de l'œuvre de Rilke, ont été traduits un certain nombre de fois, par Jean-François Angelloz, par Armel Guerne, par Lorand Gaspar : même processus. Il a également retraduit *l'Essai sur l'art des marionnettes* de Kleist. Un autre de ses auteurs de prédilection est Octavio Paz, dont il a traduit trois véritables sommes critiques, *L'Arc et la Lyre* (Gallimard), *Courant alternatif* (Gallimard) et tout récemment un ouvrage auquel Paz songeait depuis l'adolescence, son grand essai sur sœur Juana Inès de la Cruz (Gallimard) dont on va découvrir sous peu les écrits en France, dans des traductions de Jacques Roubaud, Florence Delay et Frédéric Magne : *Le Divin Narcisse* (Gallimard), *Poèmes d'amour et de discrétion* (La Délirante). Je ne voudrais pas omettre d'évoquer vos traductions d'Angelus Silesius (Denoël), du *Haïku* (Fayard), librement repris au livre de Blyth et préfacé par Yves Bonnefoy, l'intégrale des *Voix* d'Antonio Porchia (Fayard), préfacée par Borges, et *Poésie verticale* de Roberto Juarroz (Fayard), dans cette même collection où vous faites voisiner, sans vaine distinction de genre, textes d'ordre spirituel et textes de poésie.

Ecrivain, Roger Munier commence de publier en 1963, la quarantaine venue : c'est *Contre l'image* (Gallimard), essai prémoniteur,

plus actuel que jamais en cette époque de délire télévisuel et "médiatique" ; suivirent d'autres titres, *Le Seul* (Tchou) préfacé par René Char, *L'Instant* (Gallimard), *Terre sainte* (Arfuyen) et enfin ses deux plus grands livres : *Le Moins du monde* (Gallimard) et *Le Visiteur qui jamais ne vient* (Lettres vives). De ces notes, axiomes et approximations, d'une si vivante richesse, ne peut-on choisir ici quelques-uns parmi d'autres également possibles et, ce qu'ils nous disaient de la vie et de la mort, l'appliquer, par un léger détournement de sens, à l'acte d'écrire, et peut-être aussi bien à l'acte de traduire ? Même quand il parle d'autre chose, le traducteur en lui veille et n'est jamais absent. Et tout ce qu'il dit là, nous l'avons éprouvé comme traducteurs et nous pouvons l'appliquer à cette expérience singulière :

"Le sens n'est que pelliculaire, comme l'écorce terrestre. Il n'est pas toujours sûr.

Et il y a parfois des tremblements de sens."

"C'est en deçà,  
non toujours plus avant,  
qu'il faut chercher.

Dans ce qui s'est perdu."

"Ce qui vient aux mots,  
accepte de venir aux mots,  
se perd à jamais  
dans les mots."

"Celui qui trouve est sur la voie. Pour avoir trouvé. Non par ce qu'il a trouvé."

Roger Munier privilégie toujours le cheminement, et le traducteur est toujours seul à connaître le sien, à l'inventer.

"L'homme secrète le sens, comme l'araignée sa toile. Mais ce sens n'est pas plus le réel que la toile d'araignée n'est le lieu où elle se tend. Et la lumière qui la traverse, si elle la fait briller parfois, la donne pour ce qu'elle est : toile et réseau.

La lumière qui la traverse, et qui serait le sens."

Très souvent, quand vous parlez du "monde", Roger Munier, je suis tenté de remplacer par le "texte" — le monde en tant que texte et, pourquoi pas, le texte auquel, traducteurs, vous et nous sommes affrontés...

ROGER MUNIER

Le monde est un texte et un seul texte.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Ainsi dans les fragments qui suivent :

"Il y a ce que le monde "veut dire", mais ne dit pas. Ce qu'il ne dit sans doute pas et que nous disons pour lui, comme à sa place. Ce qu'il dit peut-être enfin et que nous ne savons pas."

"Cela que tous cherchent est quelque part. Tapi, fuyant ou égaré, peut-être traqué, mais quelque part.

Le sentiment qu'on en a ne peut tromper, qui est double : à la fois qu'on ne saurait l'atteindre et qu'il est quelque part."

"Si le monde était pleinement intelligible, transparent, à découvert, toute chose disant son nom, tout sens étant perceptible et sans équivoque, est-ce qu'un tel monde serait supportable ? Est-ce qu'il n'engendrerait pas une sorte de folie ?

Le silence du sens est aussi un repos."

Remplacez partout le "monde" par le "texte" !

Intuition étrange, si l'on pense à la traduction, d'un texte qu'il s'agirait presque de surprendre en dehors de toute mémoire, de tout passé :

"La chose qu'on regarde sans distance, presque sans regard, revient à soi, se comble, on dirait s'anime, rampe sourdement comme dans un autre espace."

"L'homme fait du sens. C'est un sens, mais un sens qu'il *fait*. Le sens, s'il existe, est-il ailleurs que dans ce qui le pousse à faire ainsi du sens ? Il n'est qu'une volonté de sens, à *tous* les sens ouverte, par aucun épuisée.

Ce qui rend *un* sens proche *du* sens en attente est ce qui s'accorde au mieux à la volonté de sens, la satisfait comme volonté. Certains presque la taisent, en la comblant."

Quelques axiomes résonnent de façon véritablement dramatique pour le traducteur qui s'y retrouve :

"Tu déranges en comprenant, peut-être même que tu altères, ce que tu comprends."

"Moments de grâce où les choses soudain se délient, s'expliquent l'une par l'autre, prennent sens l'une par l'autre. Non sans doute en soi, mais bien l'une par l'autre."

Et ceci qui peut être appliqué au texte antérieur à la traduction : "La suite d'aujourd'hui, c'est hier, non demain."

Autrement dit, l'avenir de la traduction, c'est le texte original.

Et le présent du traducteur ?

"Nous ne sommes que paroles, mais nous-mêmes, quelque chose nous tait."

Le traducteur a si souvent l'impression qu'il est tu par le texte qu'il traduit...

Enfin, voici une devise possible pour nous tous rassemblés ici :

"Bien dire, justement dire, est un geste de l'âme."

Bien dire — et justement traduire.

ROGER MUNIER

Vous m'avez fait beaucoup d'éloges... Vous m'avez remercié avec trop de générosité, parce que vous êtes un ami. Il est vrai que vous m'avez tiré de ma retraite, mais j'y ai consenti avec

plaisir, car je me sens l'un des vôtres. J'ai fait autant de traductions qu'une grande partie, peut-être même la plus grande partie d'entre vous. Je vais donc essayer d'échanger avec vous des propos de métier, mais ce que j'ai à vous dire est issu du même monde intérieur que celui que vient d'explorer si généreusement — trop généreusement, je le répète — François Xavier Jaujard. Je vous propose donc de méditer ensemble sur cet acte de traduire qui nous est commun, afin peut-être de nous conforter ensemble.

Si la traduction est bien une science, impliquant compétence et savoir, ma conviction, après une expérience de plus de trente années, est qu'elle est finalement, sinon d'abord, un art — et il faut aller jusqu'au bout de l'idée.

Je parle, bien sûr, de la traduction littéraire, soit du transfert dans une autre langue de ce qui peut, de ce qui doit, on va le voir, être considéré comme un *texte*. Cela peut restreindre la portée de mon propos, et je l'accepte d'emblée, car tout, hélas, n'est pas littéraire, n'est pas texte. Mais ce resserrement même peut nous conduire vers un centre, nous aider au moins à porter sur l'acte de traduire une interrogation quelque peu nouvelle.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un *texte* ? La pratique de l'écriture montre assez qu'un texte quel qu'il soit, poétique, romanesque, philosophique, critique même, quand il est vraiment un texte, vient toujours, chez celui qui écrit, dans un jaillissement en fin de compte énigmatique, avec je ne sais quoi de nécessaire et presque de fatal dans ses hauts moments. Il n'atteint pas toujours, il est vrai, d'un coup sa plénitude, mais l'expérience atteste que le meilleur vient généralement d'emblée, dans un mouvement sur lequel il n'y aura guère à revenir. Les corrections ou retouches ultérieures ne feront, si elles sont judicieuses, que rétablir en un temps second, à froid et de juste distance, ce jaillissement quand il s'égaré et là où il s'égaré. C'est lui d'abord, à mes yeux du moins, qu'il importe avant tout de préserver, en se mobilisant à fond dès le stade initial qu'on qualifie, et bien à juste titre, de premier "jet".

S'il en est bien ainsi, il en résulte une conséquence non négligeable pour l'examen que nous tentons, à savoir que ce qui définit au préalable un *texte* est qu'il n'existe vraiment qu'une fois : sous la plume de son auteur et donc, il va de soi, dans sa langue. Sous sa plume : je ne pense pas qu'on puisse parler de deux versions, par exemple, d'un même texte, mais de deux textes différents, surgis chacun à un moment différent de la durée, sous une autre sollicitation de l'écriture. Les "versions" successives de nombre de poèmes de Hölderlin sont en réalité des poèmes successifs — comme l'indique d'ailleurs le mot

allemand pour "version", qui est *Fassung*, de *fassen* : saisir, capter — chaque "version" bifurquant, à un moment donné, vers une autre plage d'écriture. Et cette unicité ponctuelle du texte se produit naturellement dans une langue unique, celle de l'auteur. Le jaillissement part d'elle et d'elle seule avec ses ressources propres, le sens attaché à ses vocables, dont certains réputés même intraduisibles, dans la coloration et la musique des mots qui sont sa marque. Si l'on veut bien admettre cette double unicité, la traduction apparaît, au départ, comme une sorte de violence, en prétendant répéter ce qui ne peut l'être et, qui plus est, ailleurs, dans un autre tissu de langue. On serait donc tenté de dire que la traduction est impossible, vouée à l'échec par son projet même... A moins, et c'est là justement le cœur de mon propos, qu'elle ne donne lieu à un *autre* texte, qui tente de reprendre les données de l'original, de faire éclore *l'écriture première* unique selon le processus de surgissement du texte et au sein d'une langue unique, dans une *écriture seconde*, également unique sur chacun de ces deux plans.

Que sera cette écriture ? En raison de ses servitudes, elle ne pourra d'abord être que *seconde*, en effet, et fatalement dépendante. Le texte à traduire lui fixera ses limites, et avant toute autre difficulté linguistique, celle de prendre en compte son propre mouvement de *texte*. Il lui faudra, par-delà les différences de langue, de culture, retrouver l'élan de création qui fit unique, au sens où je l'ai dit, l'écriture première. Cet élan, sinon ce qu'il emporte dans sa foulée, sinon ses moyens propres parfois difficilement transférables, de ton, de couleur, de rythme, de tournures immanentes à la langue, est *comme élan* de création généralement assez sensible. La traduction s'y pliera au maximum. Et je dirai que, si elle y parvient, on ne pourra guère lui demander plus. Personnellement, quand je traduis, disons Juarroz, je refais en quelque manière le poème avec lui. J'épouse son mouvement, son déploiement à partir d'un centre qu'il me faut d'abord reconnaître, le rythme subtil qui en découle. Et je me mets à l'œuvre dans le droit fil de ce sentiment qu'il me semble avoir acquis de sa genèse. Il ne reste plus alors, assuré qu'elle se gardera seconde pour l'essentiel, de faire en sorte que l'écriture soit bien *écriture*, en effet. C'est là plus encore que la traduction apparaîtra comme ce qu'elle est, malgré ses contraintes et en raison de ses contraintes : un art, et des plus subtils.

Je refais alors, oui n'ayons pas crainte de le dire, je refais le poème dans ma langue. En gardant, bien sûr, tout ce que je peux de la langue de départ, mais en renonçant assez vite à tout ce qui impliquerait un tour de force inutile et se révélerait pour une part extérieur à l'élan de création que j'ai dit, surtout

s'il implique une violence à la langue d'arrivée. Le produit attendu sera français et non je ne sais quel hybride "traduit-de". C'est-à-dire que reprenant l'élément de l'élan premier, je cherche pour le dire un autre élan de création.

Comment en serait-il autrement, s'il s'agit bien, à l'arrivée, d'une autre langue, ayant son génie propre et, au sein de cette langue, d'une autre individualité écrivante dans la personne du traducteur. La tension de la traduction consiste en somme à produire un autre *texte*, presque aussi autonome et libre que le texte premier, qui soit, chez le traducteur, l'expression spontanée la plus libre de l'être, dans la fidélité gardée à l'original. Fidélité de texte à texte, au sens d'événement ponctuel que j'ai donné au mot, et qu'on pourrait qualifier de l'adjectif encore présent chez *Littré*, de "textuaire". Cette tension ne se résout pas dans une science ou méthode, pas plus que la connaissance de la grammaire, certes indispensable, ne fait un écrivain, un style, mais dans un art, et un art, il me semble, le plus imprévisible qui soit.

Un art qui sera le fait de chacun. Comme on ne compare que très difficilement et toujours arbitrairement des écrivains, on ne comparera pas des traducteurs d'un même texte, quant à leurs options, si une même fidélité différemment les inspire. Chacun viendra à la traduction avec son tempérament propre, son rapport personnel à la langue, ses dons d'écriture, son style. Quand Bonnefoy traduit Keats, je sais que je lis Keats, mais je reconnais Bonnefoy. Comme le disait récemment Françoise Campo-Timal dans un texte plein de sens, un traducteur doit *signer* sa traduction. Non seulement la signer pour ainsi dire juridiquement, mais de son être, tout entier engagé dans l'écriture seconde, la symbiose idéale étant que le texte traduit soit presque aussi naturel sous sa plume que s'il était de lui. Ce qui m'incline à penser que nous ne devrions traduire, au fond, que des auteurs qui, par quelque côté, nous ressemblent, ou auxquels, plus modestement, nous ressemblons. Le cas de Jaccottet traduisant Musil est, à cet égard, exemplaire, la hantise du traducteur l'amenant à écrire pour lui-même, en marge de sa traduction : *Éléments d'un songe*.

J'ajouterai pour finir que traduire apprenant à écrire (tous les grands écrivains s'y sont exercés), il me paraîtrait naturel que tout vrai traducteur se sente un jour tenté par l'écriture première, la pleine fidélité de l'écriture seconde impliquant un talent qui me semble très proche, nécessité intérieure mise à part, des vertus requises par l'écriture comme telle... Ce qui reviendrait à dire — et vraiment je le crois — que la pleine traduction n'est atteinte que si le traducteur, partie prenante et décisive dans le destin d'un *texte* à un moment au moins de sa durée, est de plein droit un écrivain.

FRANÇOIS XAVIER JAUIARD

Merci d'être venu si fraternellement nous rappeler que nous étions en effet des écrivains...

ROGER MUNIER

Pour illustrer ce que j'ai dit, à savoir que je refais moi-même le poème, je parlerai de l'expérience qui a été la mienne avec les *haïku*.

Au cours de ma vie professionnelle, à laquelle vous avez fait allusion, j'avais effectué il y a une trentaine d'années un voyage au Japon. J'avais acheté là-bas, où elle était éditée, l'anthologie du *haïku* de Blyth, en quatre volumes, anthologie admirable et qui n'a pas été dépassée jusqu'à l'heure présente. Bien longtemps après ce voyage, quand on m'a demandé de succéder à Jacques Masui pour diriger la collection des "Documents spirituels" chez Fayard, je me suis dit que le premier livre que j'éditerais serait un choix de *haïku*, fait à partir de celui de Blyth.

Je ne connais pas le japonais, mais l'ouvrage de Blyth est en anglais. Après le texte en japonais de chaque *haïku*, Blyth donne sa traduction et ensuite un petit commentaire, qui permet d'en savoir plus sur chaque texte, sur son sens général, sur son histoire. Je n'ai pas traduit comme telle la traduction anglaise de Blyth, mais grâce à ce commentaire, j'ai pu pénétrer quelque peu l'intention de l'auteur japonais. Et je me remettais alors, autant qu'il était possible, dans la peau de Bashô cheminant sur la Sente du Bout du Monde, ou d'Issa, homme pauvre et malheureux, ou de Buson, esprit très cultivé, grand peintre, etc. J'essayais de repenser le *haïku* et de le traduire, en dehors naturellement des règles de la prosodie propre à celui-ci, très rigoureuses en japonais, mais sur trois lignes, pour en garder le rythme. Comme avait fait Blyth, mais parfois d'une autre manière que lui, compte tenu des exigences du français. Dernière étape enfin : l'indispensable contrôle. Je l'ai demandé à un Japonais, traducteur de Cioran, de Blanchot et de Bataille au Japon. Il n'a pas tout revu, il a fait des sondages et conclu que cela marchait presque toujours, que c'était très bien ici et là, voire excellent. Quand le livre a paru, Claude Roy a écrit une chronique dans *Le Nouvel Observateur* où il disait qu'à son avis, s'il se fiait à son intuition poétique, à son flair, neuf fois sur dix j'avais dû toucher juste. Et pourquoi ? Précisément parce que, en serrant le *haïku* d'aussi près que possible, j'avais à chaque fois "refait" le poème dans ma langue.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Vous nous éclairez, car les langues auxquelles vous avez accès sont l'anglais, l'allemand et l'espagnol, et vous nous expliquez comment vous avez traduit une langue que vous ne connaissez pas !

ROGER MUNIER

Je n'ai pas traduit beaucoup de poésie. Ma spécialité était plutôt la prose d'idées, la philosophie entre autres, notamment celle de Heidegger. Mais le même problème se pose dans ce domaine très différent. J'ai pris vigoureusement parti il y a quelque temps dans *Le Monde* contre la récente traduction de *Sein und Zeit* de Heidegger, parce que je ne partage pas du tout le point de vue du traducteur, trop attaché à la langue de départ. Je trouve que la volonté de coller au texte allemand au point d'être illisible en français est une erreur. Il faut produire un texte français, c'est-à-dire faire en sorte que la pensée allemande de Heidegger devienne une pensée possiblement française. Ou ne pas traduire du tout.

Je me souviens que lorsque j'avais demandé à Heidegger un texte sur Rimbaud, Heidegger ne pensait pas du tout qu'il fallait, pour la traduction de ce texte, coller absolument à l'original, vraiment pas. Dans sa lettre d'envoi, il m'écrivait, le 20 novembre 1972 : "Vous savez, par nos conversations, qu'il ne s'agit pas d'en faire une traduction littérale ; elle aurait un tour factice en français. Traduisez librement selon le sens."

"Aus unseren Gesprächen wissen Sie, dass es sich nicht um eine wörtliche Übersetzung handelt ; sie würde in der französischen Sprache gekünstelt wirken. Übersetzen Sie frei nach dem Sinn." Il est vrai qu'il me suggérait ensuite de publier le texte dans les deux langues : ce qui est souvent la meilleure formule...

Octavio Paz me disait un jour : "Tes traductions me font une impression étrange. Je m'y trouve moi-même et autre. Comme transformé, allégé..." Il voulait simplement dire une chose que tous les hispanisants savent bien, c'est que le passage de l'espagnol au français décante énormément et que, pour peu que l'on ait un sens aigu de la litote, comme c'est mon cas, beaucoup d'insistances, de redondances sont gommées. Une chose est sûre, en tout cas, c'est qu'il a fortement remanié le texte de *El Arco y la Lira* pour sa traduction en français et que c'est cette version qui a maintenant cours en espagnol.

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Vous êtes l'auteur de traductions de Heidegger et vous avez fait référence à la traduction de *L'Être et le Temps*. A partir de

votre expérience d'écriture traduisante et de Heidegger justement, dans la mesure où le texte est aussi projet, élan de pensée, que vous suggère le fait que beaucoup de ses traducteurs, vous excepté, se situent dans cette attitude de révérence craintive que vous avez raison de dénoncer ?

ROGER MUNIER

Je viens de vous le dire.

JEAN-RENÉ LADMIRAL

J'essaie de vous entraîner au-delà de ce que vous avez dit, avec quoi je suis complètement d'accord. Certains auteurs n'appellent-ils pas l'erreur du fait que le traducteur a peur et leur reste trop littéralement fidèle, peut-être à cause de l'ampleur de ce que sont ces auteurs, de ce qu'ils représentent, en n'osant pas être lui-même ce qu'ils ont été ?

ROGER MUNIER

Il y a certainement une fascination qui rejoint ce que je viens de dire, à savoir qu'un texte n'existe qu'une fois et dans une seule langue. A cet égard, Heidegger est plus qu'aucun autre intraduisible. L'autre fascination, intrinsèque, qui tient à la pensée même de Heidegger, si subtilement liée dans ses formulations au génie propre de la langue allemande, est souvent à mes yeux excessive. On peut traduire Heidegger en français, mais ce sera un texte français de Heidegger.

Je suis moi-même un heideggérien chevronné, j'ai été parmi les tout premiers à traduire Heidegger en France. Je me souviens que, lorsque j'ai traduit la *Lettre sur l'humanisme*, il y a plus de trente ans, j'ai rencontré chez Gallimard Camus qui m'a dit, alors que la traduction allait paraître : "J'admire beaucoup ce que vous avez fait là. J'en parlais avec Queneau, ce doit être très difficile de traduire Heidegger." J'ai répondu : "Ce n'est pas très difficile, c'est impossible !" Je peux me considérer comme fidèle, mais je n'ai pas cette déférence excessive.

Il est certain qu'il y a des auteurs — et ils sont tout à fait détestables — qui ne laissent pas le traducteur tranquille, qui s'imaginent qu'on déforme leur pensée parce qu'on a changé telle chose, ou même parce qu'on l'a mise en veilleuse ou légèrement gommée, étant donné que le français est français et que les lecteurs français sont ce qu'ils sont ! Je pourrais citer des témoignages d'incompréhension absolument évidents de la part d'auteurs qui demandent au traducteur de n'être que traducteur, ce qui est la pire des choses. Ils peuvent être sûrs dans ce cas qu'ils seront très mal traduits.

A l'époque où nous sommes, il faut cesser d'avoir ce réflexe timoré du traducteur, qui avait peut-être quelque sens, ainsi qu'Anne Minkowski l'a dit très justement, dans les décennies antérieures, mais qui n'en a plus aujourd'hui où nous sommes affrontés à une nécessité, qui est l'interprétation des langues, des cultures, des littératures. Il n'y a plus de choix. Et nous sommes là pour dire que sans nous, traducteurs, vous ne pouvez rien. Quelque chose ne se fera pas sans nous. Nous sommes des gens avec qui il vous faudra de plus en plus compter. Et nous sommes à la mesure de la tâche, n'en doutez pas. Voilà ! Il faut pouvoir le dire. Encore faut-il en faire la preuve, n'est-ce pas ? Mais vous êtes tous d'excellents traducteurs, autrement vous ne seriez pas ici !

JEAN-PAUL FAUCHER

Vos propos, que j'approuve parfaitement, me rappellent quelqu'un qui était très en avance sur son temps : Delacroix. Delacroix disait à ses élèves : "Tout ce que je peux vous apprendre, c'est qu'il ne faut pas m'imiter."

ROGER MUNIER

Et Nietzsche le premier l'a dit : "Surtout, oubliez-moi." Les vrais maîtres disent : "Ne pensez pas à moi. Faites autre chose." La traduction est la chance de répercussion d'une œuvre, dans d'autres langues, dans toutes les langues. C'est un autre et nouveau destin de l'œuvre à chaque fois. Les auteurs devraient le comprendre. Que devient Proust traduit en bengali ou en arabe ? Le traducteur est comme au point de dérive ou de fuite d'une œuvre. Je dirai même que le contresens peut avoir une certaine portée. La philosophie de Sartre est pour une part fondée sur un contresens touchant la terminologie de Heidegger, mais c'est merveilleux parce qu'il y a eu Sartre !

LAURE BATAILLON

Je voudrais adresser à Roger Munier des remerciements en tant que lecteur, parce qu'il y a une chose qui me déroute lorsque je lis des poèmes traduits : je n'ai pas l'impression, souvent, de lire de la poésie. Or, quand je lis des traductions faites par Munier de poètes espagnols que je connais bien, j'ai l'impression non seulement de lire de la poésie, mais, grâce à la fidélité qu'il préconise, la même voix.

ROGER MUNIER

Venant de vous, Mme Laure Bataillon, c'est un hommage qui me touche beaucoup.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Tout le monde l'a éprouvé qui a lu Juarroz. Il y a eu des ateliers très intéressants à Royaumont, où vous avez "refait" le chemin du poème, ainsi que vous le disiez. Un point de votre exposé m'a paru assez révolutionnaire : c'est d'avoir affirmé — et cela me semble tout à fait juste — qu'il ne faut pas *comparer* les traductions. Il faut les accepter toutes dans la mesure où elles ne sont pas infidèles, où il n'y a pas de trahison, où chacune va dans sa ligne et dans son sens...

ROGER MUNIER

C'est la condition de base : une connaissance de la langue et de l'auteur qui soit sans faille. Après, c'est la surprise de l'écriture...

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Il ne faut pas que les traductions paraissent rivales. Nous avons tous un peu tendance, quand nous commentons des traductions du passé, à établir des comparaisons.

ROGER MUNIER

Même dans le présent ! L'exemple le plus typique est la traduction du poète allemand Paul Celan. Si le traducteur est du Bouchet, c'est une chose, si c'est Meschonnic, c'en est une autre, etc. En fait, c'est la traduction de Martine Broda qui me plaît le plus, parce que je la trouve très fidèle, très belle dans sa langue. Autrement dit, les excès des uns et des autres me semblent réduits dans cette traduction. *La Rose de personne* est un vrai chef-d'œuvre. Mais au fond, on ne peut guère opposer ces traducteurs les uns aux autres, parce que Meschonnic a raison sur certains points et André du Bouchet sur d'autres.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Et peut-être que chacun a raison par rapport à soi-même et à sa propre écriture puisqu'il s'agit d'écrivains. Je voulais vous poser cette question : pourquoi avez-vous en certaines circonstances retraduit des textes, par exemple de Heidegger, ou celui de Kleist qui a été si souvent traduit ?

ROGER MUNIER

Ne parlons pas de Heidegger, parce qu'une nouvelle traduction s'imposait. Henry Corbin avait fait une percée exceptionnelle,

il faut le reconnaître, dans les années trente. Il n'y avait aucun chemin tracé : il s'est lancé seul. Il est tout naturel que, l'interprétation et la connaissance de Heidegger progressant, soit arrivée une autre génération de traducteurs qui ont affiné l'instrument. Par exemple, traduire *Dasein* par "réalité humaine", ce n'est pas bon, même si c'est clair. Pour un autre mot allemand : *Verborgenheit*, j'avais trouvé le mot "cèlement" et "décèlement" pour *Unverborgenheit*. Tous les mots que j'ai adoptés sont dans le *Littré*. Ce que je reproche à certains traducteurs, c'est d'inventer des équivalences impossibles, avec des mots qui n'en finissent plus. Il faut écrire en français aussi bien que Heidegger, qui est un artiste de la langue, le fait en allemand.

Quant à l'essai sur les marionnettes de Kleist, qui est un texte admirable, il était traduit de façon assez lâche. C'est un souci de rigueur qui m'a inspiré. J'ai pensé qu'il fallait lui rendre sa vérité, sa densité : une densité où chaque mot porte. La traduction qui circulait avait paru chez GLM, non signée. Vous voyez : une traduction non signée, ce n'est pas bon. Je l'ai refaite en y mettant tout mon soin, en récrivant l'essai avec Kleist. J'ai commencé par rechercher à quel moment de sa vie Kleist avait écrit ce texte : un article du *Berliner Abendblatt* du 12-15 décembre 1810, et découvert que c'était un de ses derniers textes. Kleist s'est en effet suicidé avec Henriette Vogel au lac de Wannsee le 21 novembre 1811. Quand on lit *Sur le théâtre de marionnettes* et qu'on se dit : "L'homme qui a écrit cela n'existera plus dans un an, il se sera suicidé avec sa compagne en se noyant", c'est tout de même impressionnant. Ce qui m'a inspiré, c'est donc un souci de plus grande rigueur dans la traduction, mais aussi le désir de restituer à cet écrit un peu plus de sa vérité poignante...

Pour la huitième *des Elégies de Duino*, c'est un peu la même chose. Il existait d'assez bonnes traductions, mais qui me semblaient sans élan ou, si elles étaient littéraires, de moins de rigueur. J'avais dit à des amis : "Lisez la *Huitième Elégie*, c'est une des plus belles." Un jour, l'un d'eux m'a avoué l'avoir lue, sans y trouver les beautés que je disais, au moins dans les traductions disponibles. C'est alors que je me suis décidé à la traduire, par amitié au départ. Et, dans la foulée, j'en ai ensuite écrit un commentaire, intitulé "La déchirure". Que vaut cette traduction ? Elle est, à mon avis, au moins très fidèle et découvre des sens sur lesquels on glissait un peu dans les autres traductions. Je ne dis pas qu'elle est meilleure que d'autres. Simplement, quand elle a paru, André du Bouchet m'a envoyé une lettre où il me remerciait de cette version de la *Huitième Elégie*, "grâce à vous", m'assurait-il, "comme lue pour la première fois".

Ainsi j'ai traduit le plus souvent ce que j'avais envie de traduire, au moins ce que j'aimais. Peut-être ne peut-on bien traduire que ce qu'on aime ? La traduction est à peine un métier. Ou si elle l'est — et vous êtes ici pour l'attester — c'est en étant d'abord une *passion*, au double sens du terme : plénitude et douleur. Que ce soit là, car le temps presse, mon dernier mot.

## L'ESPAGNOL, UNE LANGUE SUR DEUX CONTINENTS

TABLE RONDE PRÉSENTÉE PAR LAURE BATAILLON  
ET ANIMÉE PAR ALBERT BENSOUSSAN

LAURE BATAILLON

Nous savons trop, nous traducteurs, les problèmes que pose l'évolution d'une langue mère qui a essaimé dans plusieurs pays pour ne pas avoir eu envie d'aborder un jour ce sujet au cours de nos Assises. Certains pensent que la traduction doit rendre compte des écarts qui se sont ainsi creusés, d'autres ne le pensent pas, mais il convient, en tout cas, d'en être conscients.

Si nous choisissons aujourd'hui pour cette discussion l'espagnol d'Espagne et l'espagnol d'Amérique latine, c'est que le castillan a donné naissance, outre-Atlantique, à de nombreuses variantes et que nous avons assisté, dans les dernières décennies, à l'émergence d'autant de littératures spécifiques — lesquelles ont cessé de se définir comme typiques en prenant leur essor, en parvenant à leur autonomie. Elles ont fait preuve d'ailleurs d'une telle vitalité et d'une telle audace qu'elles ont occupé le devant de la scène littéraire mondiale ces dernières années, comme a pu le faire la littérature des Etats-Unis à partir des années trente-cinq.

Octavio Paz a dit cela en peu de mots en affirmant : "Les Latino-Américains sont aujourd'hui contemporains de tous les hommes."

Sur ce terrain, il nous est apparu que pour pouvoir établir un dialogue fructueux et non un dialogue de sourds, il nous fallait trouver un écrivain espagnol qui fût un iconoclaste de la première heure, un écrivain qui eût très tôt rompu avec la tradition d'enfermement et de contentement stérile qui fit tant de mal à l'Espagne (et à nous-mêmes par voie de conséquence), un écrivain qui sût, dans son écriture, rejoindre la révolte et la quête de ses frères de langue qui, soudain, étaient sortis du tiers monde.

Personne ne nous a donc paru plus indiqué que Juan Goytisolo pour être avec nous aujourd'hui, lui dont les livres, depuis *Jeux de mains*, paru en 1954, jusqu'à *Chasse gardée* en passant tout particulièrement par le *Conde Julian*, nous faisaient chaque fois dresser l'oreille et nous dire : "Espagne pas morte."

En notre nom à tous, qu'il soit donc remercié d'avoir bien voulu participer à cette table ronde, d'autant qu'il a dû jongler avec les fuseaux horaires, comme il nous l'a dit. Et que soit également remercié Mario Vargas Llosa dont le temps, depuis peu, est devenu des plus mesurés à cause de son engagement politique.

Nous sommes nombreux à nous souvenir du choc qui nous fut donné par *La ville et les chiens* en 1960, alors que l'on ne parlait pas encore du "boom latino-américain".

Mario Vargas Llosa est pour nous un de ces écrivains par qui un pays existe et n'a cessé de prendre vie et poids jusqu'à cette tragique et inquiétante *Histoire de Mayta*, parue cet hiver en traduction française.

Carlos Fuentes, qui a si profondément réfléchi aux questions que nous pourrions agiter aujourd'hui, disait déjà en 1973 : "Détruire un vieux langage pour en recréer un neuf : tâche la plus urgente du roman en espagnol." Vargas Llosa est un de ceux qui s'y sont employés avec succès outre-Atlantique. Goytisolo l'a fait sur notre vieux continent, et la chose était peut-être plus difficile ici que là-bas.

Même si nous n'étions pas aujourd'hui aux Assises de la Traduction, j'aurais à cœur de dire que nos deux auteurs ont été royalement servis par leurs traducteurs respectifs. Des traducteurs majeurs (ce qui était bien nécessaire pour deux écritures aussi difficiles à rendre) et qui ont déjà toute une œuvre derrière eux. Tant Juan Goytisolo — "lancé", si je puis dire, par Maurice Edgar Coindreau, dont l'éloge n'est plus à faire, et "suivi" avec un égal talent par Aline Schulman, que Mario Vargas Llosa —, à qui Albert Bensoussan prête de livre en livre sa verve inlassable de traducteur et d'écrivain. Deux traducteurs à qui nos auteurs ont su (et pu) rester fidèles. Grâce à eux, c'est une vraie voix que le lecteur français entend quand il les lit en traduction, comme un mélomane reconnaît la "voix" d'un interprète célèbre offerte à une œuvre musicale.

Je passerai tout de suite la parole à Albert Bensoussan, qui a bien voulu accepter la tâche d'animer cette table ronde.

ALBERT BENSOUSSAN

Je ne sais comment commencer, parce que je suis extrêmement intimidé. Je parle mieux quand mon auteur n'est pas présent. C'est peut-être une des premières choses à dire : le traducteur se débrouille mieux quand l'auteur n'est pas là. Il a besoin de l'entendre, certes, mais il est un peu gêné en sa présence parce qu'il occupe forcément une position en retrait. On a dit quelquefois que sa place était derrière le rideau.

L'auteur est sur le devant de la scène, et le traducteur derrière le rideau. Pour le public qui lit l'auteur dans une langue qui n'est pas la sienne, le traducteur existe pourtant, et son texte est un texte comme les autres : un produit, mais nous y reviendrons.

L'objet du débat d'aujourd'hui est de savoir si la traduction de l'espagnol pose des problèmes spécifiques lorsqu'il s'agit de textes venus d'Espagne, et de textes venus d'Amérique latine. Ce problème est un peu le serpent de mer, d'une certaine manière, dans la mesure où Goytisolo se définit comme un paria de l'écriture et qu'il a un langage qui, par rapport à l'Espagne, dans les trente dernières années, est tout à fait nouveau ; dans ce sens, c'est un révolutionnaire de la langue espagnole.

Vargas Llosa nous apporte un langage tel, comme l'a si bien dit Laure Bataillon, qu'il nous a fait découvrir un pays, un continent. Pas seulement le Pérou, il a écrit sur le Brésil. *La Guerre de la fin du monde* se situe dans le Nord-Est brésilien et, avec une palette très vaste, il a témoigné par son œuvre d'une écriture, d'un langage, et aussi d'une réalité.

Y a-t-il là, avec ces deux auteurs, des problèmes spécifiques posés pour la traduction ? Existe-t-il une traduction de l'espagnol et une traduction de l'hispano-américain ? Aline Schulman a quelques idées là-dessus.

#### ALINE SCHULMAN

Avant de donner la parole à nos auteurs, je voudrais en effet souligner, comme vient de le faire Albert Bensoussan, ce que le choix de Juan Goytisolo en tant que représentant de l'Espagne a de significatif, et aussi d'ambigu. Juan Goytisolo, basque d'origine, barcelonais de naissance, mais considéré avec dépit par les Catalans comme un écrivain de Madrid, puisqu'il écrit en castillan, n'a cessé de dire et de prouver qu'écrire, pour lui, c'est non pas posséder une langue, mais s'en déposséder, devenir un étranger, à la limite un traître, face à sa propre langue, en refusant les normes littéraires traditionnelles. C'est ce qui explique que Carlos Fuentes, dans son essai sur le roman latino-américain, ait pu consacrer un chapitre entier à Juan Goytisolo, qu'il considère comme un des leurs, parce que, dit-il, ils utilisent une langue commune. Même si, pour les écrivains latino-américains, il ne s'agit pas de se déposséder d'une langue, mais au contraire, de se l'approprier. Goytisolo est donc l'écrivain espagnol le plus proche des écrivains latino-américains, mais aussi, parce qu'icônoclaste, profondément enraciné dans ce qu'il considère comme la véritable tradition littéraire de l'Espagne, l'Archiprêtre de Hita, saint Jean

de la Croix, Gôngora, entre autres. Juan, as-tu l'impression de partager avec les écrivains latino-américains une langue commune ? Est-ce une question piège ?

JUAN GOYTISOLO

Je ne sens pas du tout de différence importante, et cette division entre littérature espagnole, d'un côté, et littérature latino-américaine, de l'autre, me paraît foncièrement fautive. D'abord, il y a la même distance entre la littérature espagnole et celle de Cuba, celle de Cuba et celle de l'Argentine, celle de l'Argentine et celle du Mexique. Il n'y a pas un centre, il y a différents centres.

Pour ma part, je me sens beaucoup plus proche de certaines œuvres de Mario, ou de Carlos Fuentes, que de celles de la plupart des écrivains espagnols. A mes yeux, cette dispersion géographique n'a pas grand sens. Il y a comme une sorte de constellation d'affinités entre certains écrivains, et une façon de considérer la langue qui est bien plus déterminante que l'origine géographique.

MARIO VARGAS LLOSA

Je suis tout à fait d'accord avec Juan. Je crois que la langue qu'on parle et qu'on écrit en Espagne, et celle qu'on parle et qu'on écrit en Amérique latine sont une même langue, c'est-à-dire qu'il y a entre elles des points communs beaucoup plus importants que les différences nationales ou régionales. Mais ces différences existent néanmoins, et leur importance varie beaucoup d'un écrivain à un autre. Ce sont les écrivains qui, beaucoup plus que les nations, les établissent. Au Pérou, par exemple, l'espagnol n'est pas un espagnol unifié, comme celui, disons, de l'Argentine. Chez nous, les nuances régionales sont nombreuses.

ALBERT BENSOUSSAN

Dans *Palomino Molero*, par exemple, il s'agit d'un espagnol parlé de la région de Pinra, au Pérou, qui est très spécifique.

MARIO VARGAS LLOSA

Même dans mes livres, je crois qu'on peut identifier des variantes assez sensibles, en fonction de la géographie. L'espagnol parlé au nord du Pérou, dans la région de Pinra, est un espagnol possédant des caractéristiques régionales propres, que la littérature utilise parfois. Je l'ai fait, en effet, dans *Palomino Molero*, roman qui se passe dans un petit village de cette région, appelé Talara. La manière de parler des personnages

est très importante pour illustrer leur psychologie et leur caractère. Dans ce cas-là, j'ai utilisé un peu l'espagnol "piuren" régional, alors que dans d'autres livres, dont l'action se situe à Lima, les personnages de classe moyenne que j'ai mis en scène parlent un espagnol beaucoup plus abstrait ou international.

ALBERT BENSOUSSAN

Il y a aussi *La Guerre de la fin du monde* dont on peut dire la même chose, tant la part brésilienne est présente au langage.

MARIO VARGAS LLOSA

C'est un autre langage, parce qu'il s'agit d'une histoire qui se passe au Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle, avec des personnages brésiliens. Le problème consistait à leur faire parler un langage différent de celui de la narration. Pour ne pas caricaturer leur façon de s'exprimer, il m'a fallu inventer une espèce d'espagnol, capable de suggérer de temps en temps le portugais, ou plutôt le brésilien. Personnellement, je suis convaincu que les courants poussent plutôt à l'intégration qu'à la diversification de l'espagnol et que, s'il existe des nuances et des variations très importantes, elles dépendent beaucoup plus de l'auteur que de la nation et de la région.

ALINE SCHULMAN

Il me semble que la résistance que peut nous opposer un texte latino-américain, à nous traducteurs européens, mis à part les problèmes de lexique, est dans la difficulté que nous pouvons avoir à visualiser ce que le texte nous propose. Parce qu'à cette "vision de l'intériorité" du texte dont nous parle Céline Zins dans son article *De l'asymptote au point aveugle*, il faut ajouter une vision de l'extériorité du texte. Et quand je parle de visualiser, je ne pense pas seulement au décor, mais à des attitudes, des comportements et, à la limite, des voix. Le traducteur doit être capable d'apprécier le niveau exact de familiarité ou de vulgarité d'une expression ; ne pas faire parler, comme cela m'est arrivé à mes débuts, un camionneur du fin fond du Chili à la manière d'un grand chambellan.

C'est cette possibilité de visualiser l'extériorité du premier livre de Juan que j'ai traduit, *Don Julian*, qui m'a aidée à surmonter les autres difficultés du texte, à les intérioriser. Ayant vécu plusieurs années, dans mon enfance, à quelques mètres de l'endroit où se situe le roman, dès les premières pages du livre je redécouvrais un paysage et des personnages oubliés. L'idéal, ce serait de trouver dans chaque texte que nous traduisons un souvenir, une expérience commune

de quelque ordre qu'elle soit, un territoire commun à partir duquel le texte entier se donne dans son intériorité.

La résistance qu'un texte peut nous opposer et qui est source d'angoisse pour tout traducteur, c'est son opacité, non pas au niveau d'un mot ou d'une phrase, mais de son atmosphère. Le plus éprouvant, je crois, dans notre métier, c'est de traduire en aveugle.

ALBERT BENSOUSSAN

D'une manière générale, le point de vue du traducteur, c'est que l'Espagne est toute proche. Malgré ce qui nous a opposés, il n'y a pas de Pyrénées pour nous. L'Espagne nous est immédiate d'une certaine façon, d'autant que le traducteur de l'espagnol est très souvent quelqu'un qui a fait des études d'espagnol ; il connaît donc parfaitement l'Espagne, son histoire, sa culture, et se sent très proche d'elles. Le texte lui apparaît avec une certaine "immédiateté" — ce qui n'est pas le cas avec l'Amérique latine, parce que, selon les cultures — Vargas Llosa a montré que, dans le Pérou, il existe une variété gigantesque de langages du nord au sud — c'est un autre univers. Et il nous est plus étranger.

Le traducteur doit faire l'effort d'entrer dans une culture différente, dans un langage différent ; or il y a des niveaux de langage extrêmement pernicieux, ou fatals pour le traducteur. C'est difficile d'entrer dans la culture d'un pays lointain qui n'est pas la nôtre, et d'en deviner les nuances. Et c'est bien là d'abord que se pose le problème initial de la spécificité.

J'ai traduit des textes d'Espagne et d'Amérique latine. Il y a entre eux une différence, c'est la différence culturelle des niveaux de langage. Il ne s'agit pas du même espagnol, même structurellement. Prenons l'exemple de l'enseignement de l'espagnol, cela peut servir même si c'est discutable : au baccalauréat, on donnera plus volontiers un texte sud-américain, en expliquant avec des notes souvent très nombreuses tous les mots difficiles, et le texte sera accessible à l'adolescent. En revanche, dans les concours de recrutement, par exemple à l'agrégation des Lettres modernes, depuis de nombreuses années on ne donne que des textes espagnols. Je suis membre du jury et mes collègues disent que le texte espagnol présente une structure grammaticale et syntaxique plus coriace, plus complexe. C'est donc peut-être le vocabulaire hispano-américain qui fait le plus problème. Il y a peut-être là un élément d'appréciation dont on peut discuter.

JUAN GOYTISOLO

Peut-être cela obéit-il au fait qu'en Espagne l'on attache plus de poids à une tradition. La tradition littéraire y est très riche,

mais aussi très pesante. Pour un auteur, je crois qu'il y a deux nécessités importantes : primo, connaître très bien cette tradition ; secundo, avoir la force de savoir rompre avec elle.

Le problème qui se pose pour un écrivain espagnol dans ce domaine-là est sans doute un peu différent de celui qui se pose en Amérique latine, parce que, en Amérique latine, le poids de cette tradition est beaucoup moins fort. Je l'ai très bien senti. Mais j'ai toujours pensé que l'écrivain se doit de rendre à la communauté culturelle, à la communauté linguistique à laquelle il appartient, une langue différente de celle qu'il a reçue quand il a commencé à faire son travail. Cela est fondamental. Cependant, lorsqu'on agit ainsi en Espagne, à cause du poids de la tradition, on vous dit : "Vous écrivez d'une façon étrange." Evidemment, toute personne qui essaie d'innover écrit d'une façon étrange.

Je n'essaie pas d'établir des comparaisons. Le vers de Garcilaso est sans doute assez étrange, puisqu'il a italianisé le castillan. Gôngora a latinisé le castillan. Et maintenant, on ne peut lire saint Jean de la Croix sans dire qu'il a sémitisé le castillan, pas seulement à cause de son lien avec la Bible et sa poésie hébraïque, mais aussi du mystérieux lien entre sa poésie et la poésie *Soufi*. Je cite ces exemples pour montrer l'importance, d'un côté, de la tradition et, de l'autre, la nécessité d'innover, de lutter contre elle.

ALINE SCHULMAN

C'est vrai que, par rapport à un livre de Goytisolo, traduire du Donoso ou du Reinaldo Arenas, c'est entrer dans un langage sans mémoire contraignante, parce qu'éclatée en raison de l'histoire et de la géographie du continent latino-américain. Je pense en particulier au brassage de langues venues s'ajouter à la langue vernaculaire et à celle des conquérants. Et si mémoire il y a, elle est mémoire moderne, européenne.

Je voudrais demander à Mario Vargas Llosa s'il n'a pas l'impression que la tradition est moins lourde à porter côté Amérique latine que côté Espagne.

MARIO VARGAS LLOSA

Sans doute, oui, le poids de la tradition est beaucoup plus léger chez nous qu'en Espagne. Cela a des avantages, bien sûr, mais si on est plus libre, on est aussi plus pauvre : la tradition, c'est quelque chose qui est donné au départ. Sinon, il faut créer la sienne propre. Vous connaissez la phrase de Borges : "Chaque auteur crée ses précurseurs." C'est, je crois, une phrase très valable pour la plupart des écrivains latino-américains.

Chaque écrivain latino-américain crée une tradition, une lignée d'écrivains qu'il va à la fois perpétuer et renouveler.

Cette liberté peut engendrer des problèmes. Si vous avez la sensation qu'il y a derrière vous une sorte de vide, vous êtes obligé de tout découvrir, de tout refaire, ce qui peut mener facilement, comme cela a été le cas à plusieurs moments de notre histoire littéraire, au provincialisme, au régionalisme, à une vision très restreinte, une vision de clocher, non seulement de la littérature, mais de la langue. D'un autre côté, si la liberté dont on jouit est très grande, on peut se déplacer plus facilement dans des langues et des traditions diverses. On peut assimiler plus facilement des éléments de divers courants littéraires. Voilà qui peut constituer une différence entre la littérature latino-américaine et la littérature espagnole.

ALBERT BENSOUSSAN

Il est vrai que l'intertextualité, les références culturelles, voire les citations littéraires sont plus grandes, plus importantes dans la littérature d'Amérique latine.

JUAN GOYTISOLO

Il est intéressant de signaler que ce sont, à mon avis, deux écrivains latino-américains, Borges et Lezama Lima, qui ont justement ouvert la voie même aux écrivains espagnols, en montrant comment lire d'une façon vraiment libre, et déconditionner la tradition. Pour moi, la lecture qu'a faite Borges de Cervantes et celle que fait Lezama Lima de Góngora ont eu une énorme influence, mais malheureusement pas en Espagne.

Je suis un passionné de la littérature espagnole du Moyen Age, qui est à mes yeux la période la plus riche, la plus vivante, la plus novatrice, et je considère qu'après l'application des canons littéraires de la Renaissance et l'imitation du classicisme français, nous sommes passés à une période de grande stérilité. Mais même le Siècle d'Or compte des exceptions géniales. Le plus frappant, c'est que celles-ci n'ont pas laissé d'école. Il n'y a pas de descendance poétique de saint Jean de la Croix. Il n'y a pas de descendance poétique de Góngora. La descendance littéraire de Cervantes a été très nombreuse, mais hors de l'Espagne : il a influencé la littérature française, anglaise et russe, mais n'a eu aucune influence réelle sur la littérature espagnole jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Ce sont des auteurs latino-américains qui nous ont montré comment retrouver le chemin de cette tradition. Pour moi, c'est très important, parce que, en Espagne, il existe une mentalité très curieuse : chaque écrivain à succès cherche à

avoir des disciples, des imitateurs, etc. Cela me paraît être la chose la plus terrible qui puisse arriver à un écrivain.

Ce qui compte, pour moi, c'est de forger un grand arbre généalogique. Chaque livre que j'ai écrit depuis *Pièces d'identité* a un rapport avec un auteur du passé. Mon dernier roman, qui n'est pas encore publié, en présente un avec saint Jean de la Croix.

ALBERT BENSOUSSAN

Dans l'état actuel des exposés et des points de vue, peut-être que la salle aimerait poser des questions.

## DÉBAT

LAURE BATAILLON

Je reviens à des choses un peu plus prosaïques. Juan Goytisolo disait tout à l'heure : "Il n'y a pas deux langues, c'est vraiment une seule et même langue", et cependant je me souviens encore qu'il n'y a pas si longtemps, au moment où le livre de Cortázar, *Rayuela*, devait paraître en Espagne, on lui a dit : "D'accord, on le publie, mais il y a une bonne centaine de tournures à la fois lexicales et syntaxiques qu'il vous faudra changer." Et Cortázar a répondu "Non, c'est comme cela, ou on ne publie pas". La position de ses éditeurs était-elle soutenable ou pas ? Cela pose un problème, tout comme en pose pour nous, Français, le français du Canada ou des Antilles. Comment le recevons-nous ? Comment l'acceptons-nous et jusqu'à quel point ?

MARIO VARGAS LLOSA

Cela m'est arrivé avec *La Ville et les chiens*, mon premier roman : il a été publié pour la première fois en Espagne, à Barcelone, et je me souviens de mon étonnement, de mon indignation plutôt, quand j'ai reçu les épreuves. Je ne reconnaissais pas mon texte : c'était un texte en castillan. Ce n'était pas l'éditeur, mais un typographe, un imprimeur, ou un correcteur de Barcelone qui, par incompréhension, avait changé le langage, notamment tous les dialogues. Il ne comprenait pas la substance péruvienne de certains mots espagnols. Je me souviens en particulier d'une phrase. Un des personnages disait : *¿Que tal frescura !* (quel culot !) Il a transformé la phrase en mettant : *¿Que tal ? ¿Frescura ?*

ALBERT BENSOUSSAN

Pour compléter ce que disait Laure Bataillon, les traducteurs de textes latino-américains se sont battus au début avec les correcteurs de maisons d'édition pour faire connaître, non pas seulement l'espagnol particulier d'Amérique latine, mais un français qui, à son image, était malmené, tourmenté, baroque. On nous reprochait d'écrire dans un mauvais français. Je me souviens des textes de Carlos Fuentes : nous avons là un espagnol complètement violenté et, pour le traduire, le français était à l'épreuve.

JUAN GOYTISOLO

C'est un problème que l'on rencontre tous les jours dans les journaux espagnols. Dans le journal *El País*, un correcteur d'épreuves essaie de temps en temps de me corriger. Une fois, j'ai employé le mot *desapercivido*, dans le sens correct de "non préparé pour". Il a cru que je l'employais dans le sens de : "inaperçu", *inadvertido*, et a remplacé *desapercivido* par *inadvertido*. Il a changé ainsi complètement le sens de la phrase, qui ne voulait plus rien dire.

JACQUES THIÉRIOT

Je m'attendais à un débat un peu plus vif. Je m'attendais à ce qu'on dise que les écrivains latino-américains se révoltaient contre la langue de la métropole et que maltraiter cette langue était une façon, encore aujourd'hui, de se défendre contre la colonisation.

LAURE BATAILLON

Non, c'est fini.

JACQUES THIÉRIOT

Je rencontre une tout autre attitude chez les écrivains brésiliens d'aujourd'hui, et cela depuis à peu près cinquante ans. Depuis Mario de Andrade, il y a une volonté de créer une langue brésilienne nationale qui s'écarte de plus en plus du portugais de la métropole. Cette langue se caractérise par des écarts constants, une impression d'étrangeté. En général, l'écrivain brésilien, quand il assiste à un débat comme celui d'aujourd'hui, commence par dire : "Je suis un Indien, je parle comme un Indien et pas du tout comme un bon Portugais de Lisbonne." Je crois qu'il faut le souligner, c'est important.

JUAN GOYTISOLO

Je ne crois pas qu'on doive pousser les tendances nationales jusqu'au bout. Je ne crois pas en l'existence d'une littérature

nationale. L'expérience a montré que, finalement, la recherche d'une langue nationale, d'une culture nationale, ne conduit strictement à rien. Une culture est l'addition de toutes les influences étrangères qu'elle a reçues. Au moment où, au Moyen Age, l'Espagne était le centre qui accueillait la totalité des courants culturels de l'époque, elle a produit une grande littérature. Au moment où ce centre s'est fermé, notre culture s'est évanouie.

Je m'inscris violemment contre toute idée de nationalisme culturel. Je suis pour une culture d'autant plus riche qu'elle est plus vorace, en ce sens qu'elle s'intéresse aux autres cultures, et prend d'elles tout ce qui l'intéresse. C'est cela, le symptôme de bonne santé d'une culture, ce n'est pas de s'enfermer, de chercher des valeurs nationales qui n'existent pas, ni françaises, ni espagnoles, ni même européennes. Mon intérêt pour une culture non européenne comme l'arabe m'a beaucoup appris sur la culture espagnole. Considérer une culture à partir d'une autre culture, d'un autre continent, est une perspective très riche ; je serai toujours internationaliste.

JEAN-LÉO LÉONARD

Que devons-nous faire, nous traducteurs, lorsque nous nous trouvons devant des dialogues écrits dans une langue dialectale ? C'est un problème qui se pose pour l'américain comme pour l'espagnol. Je pense à Steinbeck, avec *Les Raisins de la colère*, et surtout à la littérature finnoise contemporaine. Il y a des auteurs qu'on a peur de traduire à cause de la présence dominante du dialecte, d'une culture régionale, dans leurs œuvres. Comment les faire passer en français ? Doit-on adopter un dialecte français, une forme parlée urbaine, régionale, ou une forme dite populaire ? Quels conseils avez-vous à fournir dans ce type de cas ?

ALBERT BENSOUSSAN

Je crois qu'il n'y a pas de recette. On ne peut en aucun cas dire que le "*cholo*" péruvien s'exprimera dans tel dialecte français, tel parler régional ou d'outre-mer. En revanche, en envisageant globalement l'œuvre à traduire, le traducteur devra s'efforcer de trouver un langage en français, je dis bien en français, qui respecte le même écart que le parler hispano-américain introduit par rapport à une langue normalisée qui demeure toujours, malgré tout, celle à laquelle le traducteur fait, consciemment ou non, référence. Il devra gauchir son écriture, lui trouver le déhanchement adéquat, se dandiner au rythme de l'auteur, percevoir le "son", la musique, mais, je le répète, il n'y a pas de recette.

Je ne sais pas. Il faudrait pouvoir respecter les mêmes écarts, mais c'est presque impossible, à part de rares exceptions. Chacun a sa propre expérience de la chose. Quand Goytisolo introduit au beau milieu de son texte castillan des séquences en parler cubain dans sa transposition phonétique, j'ai affaire à un "sous-traitant" : je demande à un Antillais de me traduire cela dans son patois. Quand il fait parler certains de ses personnages marocains dans un espagnol plus qu'approximatif, une oreille pied-noir comme la mienne retrouve facilement l'équivalent dans notre langue.

JEAN-MARIE SAINT-LU

C'est effectivement une des questions les plus épineuses pour un traducteur. Quand on traduit un Espagnol, ou un Américain, qui fait soudain parler un Andalou ou une Andalouse avec un accent andalou, il est impossible de rendre celui-ci en français par un accent breton ou auvergnat. Il faut essayer de récupérer cet écart ailleurs, mais pas par la langue, pas à travers la langue.

Il se trouve que je connais les deux versions de *Palomino Molero* : l'originale et la version française. On se doute qu'il y a eu une recherche de niveau de langage, mais je suis obligé de dire à Albert Bensoussan qu'il a transposé. On ne peut pas faire autrement. Je crois que la limite de la traduction, c'est tout ce qui concerne les structures de langue, car le culturel, on le retrouve toujours, il suffit de transposer, de récupérer page 150 ce qu'on n'a pas pu donner page 120.

Les dialectes, il faut s'en méfier, on ne peut pas les traduire, ou alors en les parodiant, comme Molière. En plus, c'est un élément subversif, le dialecte. J'en profite pour demander à Goytisolo et, du même coup, à Vargas Llosa, s'il n'y a pas aujourd'hui entre les langues régionales espagnoles, le catalan ou le basque, la même différence qu'entre les divers parlers du Pérou — je ne parle pas des différences de nationalité. N'y a-t-il pas aussi entre l'Amérique et l'Espagne quelque chose de très simple, qui est la France et l'Europe ? Entre l'Espagne et la France il y a les Pyrénées, culturellement parlant, alors qu'entre l'Amérique latine et la France (et l'Europe en général) ces Pyrénées n'existent pas.

Autrement dit, on n'a pas en Amérique latine le poids de la tradition espagnole, mais peut-être y trouve-t-on une tradition européenne beaucoup plus vivante qui, par xénophobie espagnole, est refusée en Espagne.

JUAN GOYTISOLO

En effet, il est impossible et absurde d'essayer de faire une transcription de la langue parlée de l'Andalou au moyen d'un dialecte du midi de la France. Ce qui est intéressant dans le travail de traduction, ce qui m'intéresse par exemple dans ma collaboration avec Aline Schulman, c'est, lorsque nous nous trouvons devant un texte qui, traduit littéralement, n'aurait plus de sens en français, de chercher quelque chose de nouveau.

Je donne un exemple dont je me souviens. C'était dans *Don Juan*. J'avais terminé un paragraphe par la mort du Chevalier chrétien, sur un mode comique, avec les vers d'une chanson que les Espagnols de ma génération connaissent très bien : l'hymne de la Légion espagnole. Traduits directement en français, ces vers n'auraient plus eu aucun sens. Alors, nous avons cherché, et Aline a trouvé une excellente solution, en mélangeant un vers de la *Marseillaise* avec un autre de la chanson d'Edith Piaf, *Mon légionnaire*. Ce mélange faisait parfaitement passer l'ironie qui était dans le texte espagnol. Trouver des équivalences, voilà la clé de la traduction.

JEAN-PAUL FAUCHER

Quand vous parlez de niveaux de langue, si je prends un exemple en français, on peut dire à quelqu'un : "Madame, votre boutique ne désemplit pas" ; "votre boutique est bien achalandée" ; "il y a beaucoup de monde dans votre boutique" ; "qu'est-ce qu'il y a comme monde dans votre boutique !" ; "il y a vachement du peuple dans votre boutique !" Quand vous parliez de différence de niveaux de langue au Pérou, est-ce ce que vous aviez ça à l'esprit ?

MARIO VARGAS LLOSA

Non, non, je pensais aux différences sociales qui se traduisent par la façon de s'exprimer. Dans un pays comme le Pérou, il est parfois important et intéressant pour un romancier de présenter des personnages que le lecteur pourra situer socialement, culturellement et même racialement, par leur façon de s'exprimer. Un écrivain péruvien est forcé de tenir compte de cette caractéristique de la vie nationale. Le Pérou est un pays où coexistent plusieurs cultures. Même les Péruviens immergés dans la culture de langue espagnole sont très divisés pour des raisons sociales, économiques, toutes différences que reflète plus ou moins leur façon de s'exprimer. Cela doit poser de très grands problèmes à un traducteur, parce qu'il n'y a probablement pas d'équivalent dans son pays de cette différenciation linguistique des personnages.

JEAN-PAUL FAUCHER

En France, j'ai fait l'expérience de façons de s'exprimer tout à fait différentes dans le Limousin et dans le Nivernais. J'ai beaucoup voyagé et j'ai trouvé bien plus de ressemblances entre l'homme d'affaires de Milan et l'homme d'affaires de Hambourg qu'entre le paysan nivernais et le paysan limousin.

BENITO PELEGRÍN

Je ne perçois pas, en tant que traducteur de l'espagnol et du latino-américain, les différences relevées par les traducteurs entre les langues des deux continents. Je m'étonne toujours quand je vois sur la couverture d'un livre : "Traduit de l'espagnol péruvien." Lorsque je traduisais Lezama Lima, je n'avais pas l'impression d'une distance, ni géographique ni chronologique. Simplement, chaque auteur a sa langue propre qui diffère autant de sa langue nationale, si langue nationale il y a, que de celle dans laquelle il écrit.

Pour en revenir au cas de Lezama Lima, écrivain d'une extrême complication, cette complication lui est tout à fait personnelle, je ne l'attribue pas à l'espagnol qui se parle à Cuba. Par ailleurs, toutes les incorrections qu'on peut noter dans sa langue ne sont pas plus cubaines qu'espagnoles. Ce sont des incorrections par rapport à la langue canonique et, cela mis à part, Lezama Lima écrit un espagnol castillan académique. Je ne perçois pas de différence : quand on écrit en français, on ne dit pas que c'est dans un français de Lille ou de Marseille.

LAURE BATAILLON

On ne lit pas sur la couverture d'un livre : "traduit de l'espagnol péruvien", mais de l'espagnol (Pérou). C'est une chose sur laquelle les traducteurs ont beaucoup insisté auprès des éditeurs : que le pays soit signalé. Au moment de son émergence, la littérature latino-américaine était très contestée et il était utile de savoir que c'était un pays d'Amérique latine qui avait produit tel ou tel livre.

ALBERT BENSOUSSAN

Il y a même eu des débordements. On a dit : "traduit du chilien", "traduit du péruvien", et les éditeurs ont rétabli et mis "traduit de l'espagnol (Pérou)", ou un autre pays. Cela montre bien, d'ailleurs, au-delà des impératifs commerciaux, qu'il y a un problème pour saisir ce qui fait la spécificité de la langue hispano-américaine par rapport à la langue mère, le castillan.

LAURE BATAILLON

Il y a des écrivains qui revendiquent : "Ce livre est écrit en cubain."

ALBERT BENSOUSSAN

Et ils disent : "C'est écrit en havanais nocturne." Je crois que c'était une espèce de provocation drôle. Qu'en pense Goytisolo ?

JUAN GOYTISOLO

C'est à propos de Cabrera Infante, en effet. Un critique avait dit que *Trois tristes tigres* était une galerie de voix. J'ai donné un cours à New York, à l'université, sur un roman de Cabrera Infante, et j'ai fait lire des passages à haute voix pour capter toutes les nuances, tout le côté comique voulu par l'auteur. Mais il ne faut pas oublier que Cabrera Infante est aussi lié à toute une tradition qui n'est pas seulement cubaine.

Son lien avec Sterne dans *Trois tristes tigres* est évident, par exemple ; on ne peut pas parler d'un vrai roman cubain. Cabrera Infante a pris la phonétique cubaine, des éléments de la vie cubaine, mais il se rattache beaucoup plus à une tradition littéraire qu'à cette réalité.

ALBERT BENSOUSSAN

Il y a également un lien avec *Alice au pays des merveilles*. La fin de *Trois tristes tigres* est une paraphrase de la fin d'*Ulysse* de Joyce. Il y a là tout un faisceau culturel. Je crois que dire : "C'est du cubain, ou du havanais nocturne" était une boutade, une façon de provoquer le lecteur. Cela dit, moi, son traducteur, je l'ai cru, et je me suis efforcé d'inventer en français une autre langue, une sorte de parler qui, à mes yeux, ou plutôt à mes oreilles, devait forcément correspondre au "havanais nocturne". Qu'on ne me demande pas la recette, j'ai traduit ce livre pendant deux ans et dans une sorte d'envoûtement ou de délire.

MARIO VARGAS LLOSA

La langue espagnole, ça n'existe pas. Il n'y a rien qu'on puisse qualifier de langue nationale en Amérique latine, ni même en Espagne. En Amérique latine, on trouve des langues qui ont beaucoup de choses en commun, mais ce sont les écrivains qui créent une identité.

JUAN GOYTISOLO

On peut parler en effet d'une variété de langues. En Espagne, les années quarante et cinquante ont imposé un

modèle de langue castillane, que je détestais, héritier de toute une rhétorique insupportable venant de la génération de 1890 et de la suivante : la rhétorique de la Phalange. C'était frappant : on imposait à la radio un accent castillan déterminé. Puis, tout d'un coup, après la mort du dictateur, ça a changé. On était si peu habitué aux autres accents espagnols qu'on les prenait pour des accents étrangers. On voit bien par là l'aberration de cette uniformité qu'on nous avait imposée.

ALBERT BENSOUSSAN

Dans la publicité française, on assiste désormais à l'émergence de l'accent "pied-noir", ce qui montre l'intégration de cette communauté.

ANNE WADE MINKOWSKI

Les hispanisants se sont mieux débrouillés que les anglicistes. Il y a quelques années, j'ai traduit un roman de Susan Sontag, et j'ai été très étonnée, au moment de la publication, de voir que je n'avais pas traduit de l'anglais, comme je le pensais, mais d'une langue inconnue qui s'appelait l'américain. Je m'élève absolument, comme Juan Goytisolo, contre ce désir de cloisonnement. Il y a des familles de langues, des familles de formes littéraires, il n'y a pas des langues différentes au sein de la même famille, mais seulement des particularités. Je suis toujours très choquée de voir qu'on parle des auteurs maghrébins qui écrivent en français en les affublant de ce titre ridicule d'auteurs maghrébins d'expression française. On étonnerait beaucoup les Américains — je pense à l'école juive de Brooklyn - si on disait à des gens comme Philip Roth ou Bernard Malamud : "Ah, non, vous n'êtes pas un écrivain américain, vous n'écrivez pas en anglais, vous êtes un écrivain juif d'expression anglaise ou américaine." Pourquoi compliquer les choses à ce point ? Je suggère que l'on se débarrasse une fois pour toutes de ces entraves.

ALBERT BENSOUSSAN

C'est d'autant plus juste que nous hispanisants, traduisons des Américains, et que les Américains du Sud ou du Centre sont aussi américains que les Américains du Nord. Il y a là un phénomène d'impérialisme culturel. Alors parlons plutôt des États-Unis, ou des Américains du Nord.

FRANÇOISE CARTANO

Je comprends bien le souci d'Anne Wade Minkowski, comme de tous, de ne pas mélanger les questions de langue et

les questions de nationalisme. Il ne faut peut-être pas se faire trop d'illusions sur les intentions de ceux qui rédigent les couvertures de livres. Si on met "traduit de l'américain" sur un, c'est parce qu'on pense qu'il se vendra mieux qu'un roman traduit de l'anglais, le roman américain étant à la mode. Je ne crois pas qu'il y ait une volonté de marginaliser la langue américaine, pas plus qu'on a voulu marginaliser l'argentin ou le péruvien. Pour l'américain, en tout cas, les motivations sont à peu près évidentes : on ne voit jamais "traduit de l'australien", "traduit du néo-zélandais", parce que ce n'est pas vraiment porteur sur le plan commercial.

CÉLINE ZINS

Je défends ce point de vue depuis des années, tout le monde le sait. J'ai toujours refusé de traduire de l'américain, et je n'ai jamais traduit du mexicain, ni quoi que ce soit d'autre : je traduis de l'espagnol et de l'anglais, de quelque pays que vienne l'œuvre. J'aimerais que les traducteurs veuillent bien faire de même, tout comme je pense que les traducteurs d'autres pays ne traduisent pas du belge, ni du suisse, mais du français.

Je me demande si pour les Latino-Américains il ne s'est pas produit le même phénomène que pour les Américains. L'américain se vendait mieux que l'anglais. Est-ce que l'argentin ou le péruvien se vendaient mieux à un moment donné ? Je ne sais pas si maintenant on met sur la couverture des livres "traduit de l'espagnol", avec le pays entre parenthèses, et non l'adjectif indiquant la nationalité. Est-ce un fait réellement acquis ? On peut d'ailleurs se demander pourquoi c'est la France qui a inventé cela, pourquoi elle a inventé l'américain ? Pour des raisons commerciales ? Est-ce que cela se fait ailleurs ?

LA SALLE

Oui.

CHRISTIAN GIUDICELLI

J'ai cru comprendre que nous étions ici aux Assises de la Traduction littéraire et j'observe que nous sommes en train de parler du livre comme produit, ce qui est une problématique tout à fait intéressante, mais sensiblement différente. J'aimerais revenir un tout petit peu en arrière. Tout à l'heure, il a été question des écarts dans la traduction. Cela me paraît être un problème fondamental qu'on a évacué un peu vite. Je crois qu'il ne faut pas nier l'écart qui existe entre l'espagnol d'Amérique et l'espagnol d'Espagne. La compréhension entre

les deux communautés est totale, mais n'est pas synonyme d'uniformité. Il y a des différences, et le traducteur est obligé d'en rendre compte. Il reste à savoir au nom de quoi, à dégager les principes qui vont permettre l'opération de traduction. C'est de cela que j'aimerais que nous débattions maintenant.

Pour prendre des cas concrets, il y a des moments où, quand Vargas Llosa utilise différents niveaux de langage afin de caractériser ses personnages, du point de vue social ou culturel, la traduction peut le rendre, me semble-t-il, sans trop de difficulté. Encore que le problème existe : quand on traduit *cholo* par métis, on ne traduit pas le terme *cholo*, qui a des connotations très différentes. Au Pérou, un métis n'est pas un *cholo* ; un *cholo* est pourtant un métis. Est-ce que nous ne touchons pas là l'une des limites de la traduction ? Lorsque, au Pérou, on parle de *gentes decentes*, si l'on traduit par des "gens décents", on traduit le mot. Eh bien non ! Donc, la traduction, hélas, a certaines limites et il existe bel et bien des écarts lexicaux très difficiles à restituer.

Allons plus loin. Lorsque dans *La Guerre de la fin du monde*, l'espagnol devient, d'un coup, du brésilien décalqué, comment le rendre en français ? Au nom de quels principes ? Et lorsque, dans tel livre écrit en espagnol du Paraguay, intervient soudain un paragraphe en guarani, qui fait partie de la réalité nationale, le traducteur doit-il l'ignorer ? Doit-il le rendre ? Et, s'il doit le rendre, comment ? Au nom de quoi ? Voilà une série de questions auxquelles je souhaiterais que l'on commence à apporter quelques réponses, si toutefois c'est possible, car je me rends bien compte que c'est très difficile.

ALBERT BENSOUSSAN

Si l'on prend un mot espagnol du texte espagnol, un mot de la traduction française, et qu'on les compare, on va toujours vers la surprise, parce que la traduction est une conception, une économie globale du texte et, s'il est vrai que la traduction perd quelque chose, le traducteur en a conscience : il va donc essayer de se rattraper, mais pas nécessairement à cet endroit ; il va essayer d'enrichir tel mot, telle phrase. C'est ce que j'appellerais l'équilibre des volumes. Le fait est que le lecteur a conscience qu'il y a une difficulté. Si l'on prend la traduction mot à mot, évidemment, cela ne correspond pas toujours au texte original. Sauf à faire une traduction littérale, mais nous avons passé désormais, je pense, ce stade primaire.

D'autre part, comme le disait Jean-Marie Saint-Lu, la traduction est une transposition. A son niveau extrême, c'est une transposition et ce n'est pas un défaut, là, mais une qualité.

Quand j'ai traduit Cabrera Infante, il se moquait, avec le *Monte Darii*, de Rubén Darío, le grand poète moderniste. J'ai traduit cela par "Mont-Parnasse". Si on dit : il a traduit Darío par Parnasse, c'est une transposition, mais est-ce vraiment un défaut ?

MARIO VARGAS LLOSA

Ce que Christian Giudicelli a dit est très intéressant parce que le problème ne se pose pas seulement pour le traducteur, mais pour le lecteur. Un lecteur espagnol de Barcelone qui lit un livre où l'on parle de *cholo*, de *gentes decentes*, éprouve la même difficulté qu'un étranger. Ce sont des mots qui ont des nuances tout à fait locales.

Que la littérature soit intraduisible, et la littérature d'un auteur d'une certaine façon incommunicable, je ne le crois pas : s'il n'y a pas de communication, il n'y a pas de littérature. Si la littérature devient un document de linguistique sociale, ou purement historique, ce n'est plus de la littérature. Nous avons déjà eu en Amérique latine, à une certaine période de notre histoire, des littératures qui sont devenues purement et simplement des documents de cette espèce, ethnologique, linguistique, folklorique, parce que le souci premier des écrivains consistait à souligner la valeur purement locale du langage.

Dans la perspective de la création littéraire, le langage, même s'il possède des connotations locales, sociales, historiques, etc., doit être communicable à des gens ne partageant pas l'expérience qui est à la source. Ce problème se pose pour moi chaque fois que je veux raconter ou inventer une histoire qui se situe au Pérou. Cette histoire doit suggérer une réalité concrète, il faut donc que j'utilise des nuances, des tournures de langue directement en rapport avec une expérience locale, mais je suis toujours très conscient que je ne dois pas en rester là, sinon je serai un "documentateur" beaucoup plus qu'un inventeur, qu'un créateur.

L'écrivain a une espèce d'obligation morale vis-à-vis de la littérature, de la création : rendre le langage communicable, transposable à d'autres expériences.

JUAN GOYTISOLO

Je suis absolument d'accord avec Mario. En effet, ce qui est fondamental, c'est le rapport avec l'arbre de la littérature : user de la totalité de notre héritage culturel. Chaque écrivain engage un dialogue avec cet arbre. Ce n'est pas un hasard si, par exemple, on a été surpris et admiratif devant le premier livre de Mario Vargas Llosa qu'on a lu après la *Carta de Bataglia*. On a compris que, parallèlement à son analyse d'une société, il procédait aussi à l'analyse d'une culture espagnole et que là était vraiment la richesse de son roman.

Un auteur peut privilégier les rapports avec la société ou les rapports avec la culture, mais les deux doivent exister. Moi, j'ai privilégié les rapports avec la culture. Mes derniers livres ne parlent pas de la société espagnole, mais sont pourtant des livres espagnols dont le sujet est la culture espagnole. Je dialogue tantôt avec un auteur, tantôt avec un autre.

Je considère que la recherche du "localisme" fait partie du document, et non de la littérature. Pour moi, la littérature, c'est la recherche d'un rapport à la fois avec une société et avec la culture de cette société. C'est un retour aux origines. J'ai cité en plusieurs occasions une phrase d'un architecte que j'admire beaucoup, Antonio Gaudí, qui disait : "L'originalité est le retour aux origines." Je ne connais rien de plus exact. Je remarque que les écrivains latino-américains les plus intéressants ne se sont pas contentés d'un examen ou d'une lecture attentive de la réalité qui les entoure. Ils ont cherché le rapport avec l'arbre de la littérature espagnole.

LAURAND KOVACS

Je ne sais pas si je vais enrichir le débat, mais j'espère le "babéliser" un peu. Le problème de l'Espagne et de l'espagnol n'est pas unique. On a publié récemment un livre d'un Slovène d'Autriche et on a été obligé d'indiquer qu'il était d'Autriche puisqu'il n'était pas de Yougoslavie. Lorsqu'on publie un livre d'un Slovène de Trieste, on est obligé d'indiquer qu'il est de Trieste, puisqu'il n'est pas de Yougoslavie. Ce n'est pas seulement la nationalité juridique qui compte, il y a une nationalité culturelle.

Il est évident que Lipus, Slovène d'Autriche, n'a pas vécu ce qu'a vécu Kosmac, Slovène de Yougoslavie, et toute l'œuvre de l'un et de l'autre se trouve ainsi imprégnée d'une culture qui n'est pas identique. Il faut bien que cela soit dit, car lors de la publication en France, le livre de Lipus sera écrit pratiquement dans la même langue que celui de Kosmac, alors que, si vous lisez Lipus d'un côté et Kosmac de l'autre, il ne s'agit pas de la même langue. Mais qui le saura, qui le dira, puisque le français, lui, ne va les rendre que par une seule langue ?

ALBERT BENSOUSSAN

Il y a des solutions à cela, qui ont déjà été éprouvées. On peut rédiger des notes, une préface, un glossaire.

LAURAND KOVACS

En français, la traduction sera la même : ce sera du français. Si vous avez un insert de slovène en croate ou en serbe, vous

pouvez bien évidemment avoir un langage contrastif, parce qu'il s'agit d'un insert. Mais, s'il s'agit d'un livre complet écrit dans un niveau de langue spécifique, qu'en sera-t-il en français ?

MARIO VARGAS LLOSA

Quelle est votre conclusion ? Qu'on ne peut pas traduire ? Vous nous menez à cette terrible conclusion.

LAURAND KOVACS

Non, je constate qu'il faut abandonner le localisme, traduire en français.

ALBERT BENSOUSSAN

Le problème de traduire ou de ne pas traduire ne se pose pas. Georges Mounin dit : "Tout est traduisible." Dans un cas comme celui que vous soulevez, il me semble qu'un avertissement initial ou final serait le bienvenu. Quand Laure Bataillon a traduit *Le Chantier* d'Onetti, le livre était précédé d'une préface de Max-Pol Fouchet disant : "Attention, il y a ici un texte sud-américain qui va vous surprendre." Il mettait en garde le lecteur français, afin que celui-ci reçoive le livre non pas d'un point de vue local, mais de façon plus normale.

ALINE SCHULMAN

Juan Goytisolo vient de me confier quelque chose que j'ignorais : que ses textes étaient plus faciles à traduire en anglais qu'en français. Or, d'après le tarif qu'on nous accorde, à nous traducteurs d'espagnol, nous sommes au plus bas de l'échelle, c'est-à-dire que traduire de l'espagnol en français serait ce qu'il y a de plus facile. Et je viens d'apprendre que traduire de l'espagnol en anglais est encore plus facile !

JUAN GOYTISOLO

Je m'explique. Dans ma révolte contre la norme de la langue espagnole, j'ai fait subir une violence à la phrase espagnole, et j'ai constaté qu'elle passait plus facilement en anglais qu'en français. Une grande traductrice comme Aline a donc beaucoup plus de mérite que ma traductrice Helen. En anglais, on peut tirer la phrase sans la casser : en français, on la casse souvent. Je me souviens que nous avions des discussions ensemble. Je disais que je voulais telle ou telle chose, et Aline me répondait que c'était un viol de la norme de la langue. Je posais la question "Ce viol est-il agréable ou

désagréable ? S'il est désagréable, laissons tomber, mais s'il est agréable, allons-y." Je souhaitais que le lecteur français éprouve un peu la même sensation d'étrangeté, à condition que le résultat soit aussi une chose belle. L'anglais est une langue plus flexible que le français. C'est pour cette raison que je dis toujours qu'un grand poète de langue française a beaucoup plus de mérite qu'un grand poète de langue anglaise, car il doit lutter contre une rigidité qui n'existe pas en anglais. Góngora passe plus facilement en anglais qu'en français.

LAURE BATAILLON

C'est parce qu'on ne travaille pas assez Proust à l'école. Si on le travaillait beaucoup, on ne dirait plus que le français est rigide.

MARIO VARGAS LLOSA

La langue française est plus rigide que la langue anglaise parce qu'elle est plus logique. Mais pour cette raison, précisément, il y a une littérature française qui s'est révoltée contre cet ordre. Le surréalisme est français. La révolution surréaliste s'explique très bien. Céline, en écrivant le français, a commis pas mal de viols.

MICHELLE GIUDICELLI

Je reviens un peu en arrière, à propos du régionalisme, des écarts dont on parlait tout à l'heure. Je ne vais pas donner une réponse, ce serait une fausse réponse. Je crois que le rôle du traducteur est de transmettre le message de l'auteur. En fait, il faut que le lecteur français se trouve dans la même position que le lecteur péruvien vis-à-vis d'un livre de Vargas Llosa. C'est la culture du traducteur qui lui permettra de retrouver l'équivalent. Il lui reste à travailler dans ce sens.

ALBERT BENSOUSSAN

Là, je vois que Michelle Giudicelli est une traductrice : hors de la transposition, point de salut. Faire appel à la culture propre du traducteur est le plus sûr moyen d'arriver à la culture propre de l'auteur. Il faut redescendre au fond de soi pour arriver au fond de l'auteur. A une seule condition, d'être en sympathie profonde avec lui.

MICHELLE GIUDICELLI

Et de connaître également tout ce qui l'entoure.

Nous rejoignons la longue discussion que nous avons eue sur les divergences dialectales, socio-linguistiques, et les réponses apportées par Mario Vargas Llosa sur le fait que la littérature n'est pas un document ethnologique. On a là, quand on dit que le français supporte moins le viol, un problème de même nature que celui que Jean-Marie Saint-Lu a soulevé tout à l'heure. Sans doute, la structure du français a ses rigidités, plus grandes, peut-être, que celle de l'anglais, mais il me semble que l'important pour un auteur, ce n'est peut-être pas de retrouver l'image de sa prose dans l'autre langue, mais de savoir — comme cela semble être le cas s'agissant de Goytisolo — que l'effet littéraire de ce qu'il a su créer en espagnol passe en français par des moyens qui sont ceux du français.

Est-il si important que cela qu'il y ait tel ou tel effet de dialecte ? L'important, c'est qu'un écrivain second, un traducteur, fasse exister l'idée, une chose qui est une œuvre dans une langue originale et qui joue de toutes les facettes de la langue, y compris la diversité dialectale, ou d'une certaine aptitude à bousculer la langue académique. C'est au traducteur de bousculer à sa façon sa langue, en sorte qu'on retrouve, non pas les mêmes perturbations au niveau de la phrase, mais le même effet, la même réussite littéraire, ou en tout cas quelque chose qui en est proche.

ALINE SCHULMAN

Je crois qu'il ne faut pas oublier que cette réussite littéraire passe aussi par la traduction du rythme de la phrase. Nous devons tenir compte d'une prosodie autant que d'un lexique. Je suis bien placée pour le savoir, puisque chez Goytisolo, surtout depuis 1970, la prosodie est signifiante au même titre que la syntaxe ou la sémantique. Si Juan a pris l'habitude de donner des conférences au moment de la sortie de ses livres, ce n'est pas pour en parler ni les expliquer, mais pour les réciter, les donner à entendre. Il me recommande toujours de privilégier le rythme du texte, au détriment du sens si cela est nécessaire. D'où des suppressions pures et simples d'adjectifs, de membres de phrases quand le rythme, c'est-à-dire mon oreille à l'écoute de son texte, m'y incite. Sans parler du contresens, je m'empresse d'ajouter délibéré, ou de la très lointaine approximation si la métaphore ou la nécessité de restituer au plus près les assonances du texte, inexistantes dans la langue française qui ne connaît que la rime riche, l'exige. Et aussi l'exige Goytisolo, qui ne me laisse en paix que lorsqu'il a l'impression d'avoir retrouvé dans le texte français un rythme correspondant au sien.

JUAN GOYTISOLO

Je me trompe souvent, parce que le rythme n'est pas le même et que parfois mon oreille n'est pas bonne en français ; Aline me le fait comprendre, et j'admets que la tournure que j'avais imposée ne marche pas en français. Ce travail de traduction est très important même pour un créateur, parce qu'il lui permet de connaître sa propre langue en la comparant avec d'autres structures.

Je n'ai pas beaucoup traduit, à l'exception d'un auteur espagnol, Blanco White, qui a écrit en anglais. Ce travail a été pour moi très instructif, parce que je disposais de textes de ce même écrivain écrits en espagnol. J'ai essayé de recréer le style, l'atmosphère que je trouvais dans ces textes.

ALINE SCHULMAN

Pour en terminer avec ce sujet, je me demande si beaucoup d'auteurs diraient, comme Juan : "Mais dis n'importe quoi, du moment que le rythme y est !"

LAURE BATAILLON

C'est nous qui voulons être plus royalistes que le roi en pensant que le sens est capital. Je n'ai pas rencontré un seul écrivain qui ne demande, si on est obligé de sacrifier quelque chose, de tout sacrifier au rythme.

ALINE SCHULMAN

Je crois qu'il faut le dire bien haut.

MARIO VARGAS LLOSA

Je voudrais ajouter quelque chose à ce que vient de dire Juan Goytisolo. Effectivement, rien, dans les rapports d'un écrivain avec sa langue, n'enrichit plus que d'être en contact avec d'autres langues, ou même avec un autre usage de la même langue. Je me souviens de ce qui s'est passé pour moi en Espagne en 1958. C'était la première fois que j'y habitais, et je me suis senti entouré d'un espagnol qui n'était pas le mien. C'était le mien et en même temps ce n'était pas le mien. Cela m'a fait découvrir l'usage péruvien de l'espagnol et m'a beaucoup aidé comme écrivain.

ALBERT BENSOUSSAN

Voilà qui est un peu inattendu pour un traducteur : le point de vue de l'auteur vis-à-vis de la traduction. Pour nous, c'est tout à fait inédit. Mario, tu as traduit toi-même du français

d'une façon insolite, par exemple dans *La tía Julia y el escribidor* : on y retrouve des phrases de Flaubert paraphrasées. Si on veut se donner la peine de comparer Flaubert et Mario Vargas Llosa, que voit-on ? Un de ses jeunes amis lui disait : "Tu perdras ton génie au fond d'une matrice", et Mario écrivait : "En cada vagina yace un artista." Grand traducteur, n'est-ce pas ?

PATRICK HUTCHINSON

Je voudrais, — en réponse à la question de Céline Zins tout à l'heure : "Alors que l'Anglais ne distingue pas l'anglais anglais de l'anglais américain, pourquoi le Français le fait-il ?" —, proposer une espèce de syllogisme, à savoir que le français a plus de mal à admettre le rapport centre-périphérie que les deux autres langues dont on parle ce soir, l'espagnol ou l'anglais. Or ces deux langues se sont justement enrichies par la périphérie. L'anglais, en passant par l'américain, s'est assoupli, renouvelé dans un certain sens, et aussi "originé", puisqu'il existe des formes plus archaïques en américain qu'en anglais moderne. Peut-être cet aller et retour centre-périphérie qui est très enrichissant se produit-il aussi pour l'espagnol, alors que le français a plus de mal, à cause d'une différence d'esprit ou de culture, à admettre cette espèce d'uniformisation. On peut se poser la question.

JUAN GOYTISOLO

En Espagne, on passe d'un pôle à un autre. On est passé d'un centralisme du castillan fondé sur un modèle académique très rigide, à une sorte de revanche des particularismes régionaux. L'utilisation de la langue de l'Empire, pratiquée il y a vingt-cinq ou trente ans, a cédé la place à une revendication des cultures nationales.

La variété me paraît une chose très importante, mais à condition qu'elle ne regarde pas seulement vers le passé et n'encourage pas les "essences", ce qui est privatif, donc funeste. Malheureusement, en Espagne, l'épanouissement de certaines cultures opprimées n'est pas un épanouissement ouvert. Nous avons l'exemple de la culture espagnole et de sa déchéance, et nous avons vu ce qui est arrivé aussi à la culture arabe au moment où elle a été vorace, où elle s'est ouverte et a assimilé la tradition orientale, persane, hindoue, la philosophie grecque. Elle a été le véhicule culturel de tout le monde civilisé. Après Ibn Khaldoun, quand s'est produit le retour vers soi, la culture s'est évanouie. Se tourner vers le passé quand il n'encourage que le privatif ne conduit à rien.

ANNE MARTINET

Je voudrais revenir au problème du régionalisme qui a été soulevé tout à l'heure : les typographes, non pas la maison d'édition, mais les typographes, avaient changé la langue de Mario Vargas Llosa. A-t-il pu rétablir sa propre parole ?

Deuxième question que tout le débat, à mon avis, pose : comment un pays peut-il supporter des écarts dans une traduction ?

MARIO VARGAS LLOSA

Oui, bien sûr, j'ai pu rétablir le texte original. Je suis allé à Barcelone et j'ai dit : "Je n'accepte pas ces corrections, personne ne comprendra mon roman au Pérou." Alors, on a refait le texte et rétabli ma parole.

ANNE MARTINET

Donc, à votre avis, il faudrait également respecter les "écarts", dans une traduction ?

MARIO VARGAS LLOSA

Ce qui est important, pour la traduction de mes livres, ce n'est pas la fidélité littérale. Cette fidélité ne passe pas nécessairement par la traduction littérale. Au contraire, dans beaucoup de cas, elle exige qu'on prenne des libertés avec la langue.

Prenons par exemple mon dernier livre, qui vient d'être merveilleusement bien traduit par Albert Bensoussan en français. Ce qu'Albert a fait de la première phrase est fracassant et n'a rien à voir avec une traduction littérale. En espagnol, il y a un mot cochon qui n'est cependant pas choquant. Un personnage dit : *Jijunagrandísimas*. C'est une déformation qui atténue la grossièreté d'une expression très sale. Il a traduit par : "Bordel de merde de vérole de cul."

MARIA FORTUNATO POSETO

Je traduis du français en espagnol et je voudrais poser une question aux traducteurs d'espagnol en français. Il me semble que nous, traducteurs de français en espagnol, nous nous en sortons toujours parce que, je m'excuse de le dire, la langue espagnole est beaucoup plus riche ; cette richesse même pose des problèmes, à mon avis, insolubles pour le traducteur en français. Est-ce que cette énorme richesse espagnole, notamment en diminutifs, n'est pas un handicap pour lui ?

Je pose une autre question, cette fois-ci aux auteurs : que préférez-vous ? Le viol à tous les coups, ou le courage d'innover, de créer certains néologismes, quitte à mettre de temps en temps une note ? Si on ne traduit pas l'apport des autres langues, on voit mal ce qui, indépendamment de la langue et du rythme, fait la richesse de chaque auteur. Le même problème se pose à propos des langues idiomatiques. Que préférez-vous ? Qu'on conserve l'authenticité de votre création, ou qu'on transpose totalement en créant quelque chose de nouveau ?

ALBERT BENSOUSSAN

Je crois que le débat dérape : vous confondez littéralité et littéarité. La traduction est une transposition, c'est entendu, mais en aucun cas vous ne pouvez dire que les choses ne sont pas bien traduites. Le traducteur va essayer de faire l'effort nécessaire. Vous laissez entendre que l'auteur doit accepter d'être amputé, mutilé : je ne peux pas du tout accepter cela. La traduction n'est pas une mutilation. C'est un autre texte, mais qui respecte l'intégralité de l'original et tâche de le restituer pleinement.

Quant à dire que l'espagnol est beaucoup plus riche que le français, je m'étonne, je n'ai jamais tenu cette comptabilité-là.

JUAN GOYTISOLO

Quels problèmes aurait un traducteur espagnol s'il essayait de traduire ne serait-ce qu'une page de Rabelais !

LAURE BATAILLON

J'allais vous opposer Colette. Quand je lis Colette, ou Proust, je me dis : "Comment diable peut-on les rendre dans une autre langue !" Toutes les langues ont leurs difficultés, leurs richesses, leur spécificité, et c'est au traducteur de trouver des équivalences. Vous parliez des diminutifs. C'est un très gros problème. Il y en a en espagnol qu'on ne peut pas rendre. Je ne les traduis pas par un diminutif français, mais s'ils marquent la tendresse, par une notation particulière. Il faut écouter et rendre ce qu'on peut. Je crois qu'on peut rendre tout.

ALBERT BENSOUSSAN

*Tetilla*, autre exemple, je le traduis par "nichon". On a des solutions pour presque tout, même ces fameux diminutifs de la langue espagnole, et surtout en Amérique latine. Si on n'a pas exactement la traduction précise à tel endroit, on la rétablit ailleurs.

DIEGO PETERSEN

Je voudrais ajouter quelque chose. Nous avons entendu parler de la problématique de la traduction de l'espagnol vers le français, en ce qui concerne surtout le roman. Je pense que là, les traducteurs d'espagnol sont arrivés, petit à petit, à saisir davantage les problèmes de structure de la langue. Mais je pense qu'on a laissé un peu de côté les problèmes de la poésie. Je me demande si le fait pour un traducteur d'entrer dans l'univers de la poésie et de la traduction de la poésie n'est pas aussi entrer dans une sensibilisation vis-à-vis de la langue. Disons que, à la limite, cela permet de saisir d'autres résonances et d'autres connotations, et d'introduire dans la traduction de la prose de nouveaux rythmes, par exemple. Qu'en pense Mario Vargas Llosa ?

MARIO VARGAS LLOSA

Vous voulez dire : pourquoi ne traduit-on pas de la poésie ? Il y a là un phénomène d'édition, qui tient à ce que le marché du livre est davantage ouvert au roman.

DIEGO PETERSEN

N'est-ce pas un peu à cause des traducteurs eux-mêmes qui, à un certain moment, se disent : "Je ne me sens pas capable de traduire de la poésie" ?

ALBERT BENSOUSSAN

Nous avons traduit de la poésie. Ce n'est pas si différent.

ALINE SCHULMAN

Nous n'avons pas abordé la poésie, nous nous sommes cantonnés au rythme dans la roman, parce que tel est notre propos aujourd'hui, mais nous avons traduit aussi de la poésie, selon la demande des éditeurs, qui n'est évidemment pas toujours grande.

LAURE BATAILLON

Je voudrais qu'Albert Bensoussan, qui s'est beaucoup penché sur cette question il y a une dizaine d'années, nous parle du besoin que nous ressentons, nous traducteurs "latino-américains", d'un glossaire. Nous n'avons pas vraiment de dictionnaire à notre disposition. C'est une des tâches que se propose d'accomplir le Collège international des Traducteurs d'Arles, et je pense que vous vous réjouirez de cette nouvelle. Il nous fallait des dictionnaires vivants à tous les coins de rue, c'était quelquefois difficile à trouver !

A propos de glossaire, Christian Giudicelli a soulevé le problème de savoir comment traduire *La Guerre de la fin du monde*. Dans la mesure où il s'agissait d'un roman écrit par un Péruvien, qui se passait au Brésil, c'était une entreprise nouvelle pour le traducteur, et c'est pourquoi le roman a été publié en français, avec un glossaire à la fin.

Pourquoi à la fin ? Parce que la note est une chose à laquelle nous répugnons beaucoup. Dominique Aury disait : "La note en bas de page est la honte du traducteur." C'est ainsi que Cabrera Infante se moque du mauvais traducteur. Dans *Trois tristes tigres*, il publie une nouvelle mal traduite, suivie d'une version bien traduite en espagnol. La mauvaise traduction est bourrée de notes en bas de page. Par exemple, *Tutti frutti*. En bas de page : "En italien : tous les fruits." Des choses comme cela, qui tournent clairement à la raillerie du traducteur.

La note est une chose à laquelle nous répugnons, mais le glossaire, l'avertissement ou la préface en début d'œuvre, sont nécessaires pour informer le lecteur. Dans le cas précis de *La Guerre de la fin du monde*, j'ai placé un glossaire, qui ne se compose pas seulement de mots, mais de faits de culture, tels que le messianisme, le sébastianisme, de faits historiques, tout ce qui pouvait aider le lecteur français à s'y retrouver. Du point de vue typographique, nous avons des astérisques dans le texte pour indiquer qu'il y a des notes à la fin du livre. C'est je pense, la meilleure solution.

Solution, solutions : avons-nous trouvé des solutions ? Avons-nous fourni des recettes ? Sans doute pas, car le métier de traducteur reste un artisanat, osons même dire un art, dans certains cas. Avons-nous répondu au problème initial ? Je ne le pense pas. Vargas Llosa et Goytisolo sont tous deux tellement d'accord, tellement accordés dans leur écriture. Mais fallait-il vraiment dire cet après-midi que l'espagnol d'Espagne était comme ci et celui d'Amérique comme ça ? Nous avons, je l'espère, déblayé le terrain, échangé quelques idées autour du thème et, surtout, entendu nos merveilleux auteurs si librement s'exprimer qu'il nous en restera toujours quelque chose comme une parole primordiale, essentielle.



## DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION  
LA RETRADUCTION

LANGUE ALLEMANDE

ATELIER ORGANISÉ PAR DENIS MESSIER  
ASSISTÉ DE PIERRE COTET

*Effi Briest*, de Theodor Fontane

Comparer les trois traductions/retraductions d'*Effi Briest* de Theodor Fontane (chacune étant séparée de la précédente par quelque quarante ans), telle était, cette année, la tâche proposée aux germanistes à l'initiative d'Elmar Tophoven. Comme document de travail, le début du roman avait été envoyé à ceux-ci dans sa version originale. Chacun devait ainsi pouvoir se faire une idée des difficultés propres au texte fontanien qui ne fût pas d'emblée déformée par la lecture de telle ou telle traduction.

La discussion connut ce va-et-vient, si caractéristique des ateliers, entre les problèmes généraux et les questions plus pointues. Après que le choix de l'extrait proposé eut été justifié, notamment par le souci qu'avait Fontane de faire du début de ses romans (et tout particulièrement de la première phrase) une sorte de concentré de l'œuvre, ont été posées les questions suivantes : L'ordre des mots allemands peut-il être préservé ? Quelle est, à ce propos, la fonction de la "subordonnée qualificative" et quel traitement requiert-elle ? La longueur des phrases doit-elle et peut-elle être respectée ? Quelles contraintes entraîne la présence de "leitmotive", de "rappels" ?

Comment rendre fidèlement la cohérence des métaphores ? Comment traduire les mots d'origine française, les termes techniques, les mots disparus ? Faut-il, d'une façon générale, rédiger des notes et où doivent-elles apparaître ?

A l'issue d'un débat marqué par le plaisir, très communicatif, de la coopération, s'est dégagée une conclusion encourageante : d'une traduction à l'autre, on voit diminuer et pratiquement disparaître la tendance, autrefois si répandue, à la "francisation" du vocabulaire et de la syntaxe et, parallèlement, s'affirmer un indéniable souci de précision et donc de fidélité au texte original.

DENIS MESSIER

Theodor Fontane  
*Effi Briest*

*In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein auf die mittagsstille Dorfstraße, während nach der Park- und Gartenseite hin ein rechtwinklig angebauter Seitenflügel einen breiten Schatten erst auf einen weiß und grün quadrierten Fliesengang und dann über diesen hinaus auf ein großes, in seine Mitte mit einer Sonnenuhr und an seinem Rande mit Canna indica und Rhabarberstauden besetztes Rondell warf. Einige zwanzig Schritte weiter, in Richtung und Lage genau dem Seitenflügel entsprechend, lief eine, ganz in kleinblättrigem Efeu stehende, nur an einer Stelle von einer kleinen weißgestrichenen Eisentür unterbrochene Kirchhofsmauer, hinter der der Hohen-Cremmener Schindelturm mit seinem blitzenden, weil neuerdings erst wieder vergoldeten Wetterhahn auftrug. Fronthaus, Seitenflügel und Kirchhofsmauer bildeten ein einen kleinen Ziergarten umschließendes Hufeisen, an dessen offener Seite man eines Teiches mit Wassersteg und angeketteltem Boot und dicht daneben einer Schaukel gewahr wurde, deren horizontal gelegtes Brett zu Häupten und Füßgen an je zwei Stricken hing - die Pfosten der Balkenlage schon etwas schief stehend. Zwischen Teich und Rondell aber und die Schaukel halb versteckend standen ein paar mächtige alte Platanen.*

*Auch die Front des Herrenhauses - eine mit Alockübeln und ein paar Gartenstühlen besetzte Rampe - gewährte bei bewölktem Himmel einen angenehmen und zugleich allerlei Zerstreuung bietenden Aufenthalt ; an Tagen aber, wo die Sonne niederbrannte, wurde die Gartenseite ganz entschieden bevorzugt, besonders von Frau und Tochter des Hauses, die denn auch heute wieder auf dem im vollen Schatten liegenden Fliesengange saßen, in ihrem Rücken ein paar offene, von wildem Wein umrankte Fenster, neben sich eine vorspringende kleine Treppe, deren vier Steinstufen vom Garten aus in das Hochparterre des Seitenflügels hinaufführten. Beide, Mutter und Tochter, waren fleißig bei der Arbeit, die der Herstellung eines aus Einzelquadraten zusammenzusetzenden Altarteppichs galt ; ungezählte Wollsträhnen und*

*Seidendocken lagen auf einem großen, runden Tisch bunt durcheinander, dazwischen, noch vom Lunch her, ein paar Dessertteller und eine mit großen, schönen Stachelbeeren gefüllte Majolikaschale. Rasch und sicher ging die Wollnadel der Damen hin und her, aber während die Mutter kein Auge von der Arbeit ließ, legte die Tochter, die den Rufnamen Effi führte, von Zeit zu Zeit die Nadel nieder und erhob sich, um unter allerlei kunstgerechten Beugungen und Streckungen den ganzen Kursus der Heil - und Zimmergymnastik durchzumachen. (..)*

*Effi trug ein blau - und weißgestreiftes, halb kittelartiges Leinwandkleid, dem erst ein fest zusammengezogener, bronzefarbener Ledergürtel die Taille gab ; der Hals war frei, und über Schulter und Nacken fiel ein breiter Matrosenkragen. In allem, was sie tat, paarte sich Übermut und Grazie, während ihre lachenden braunen Augen eine große, natürliche Klugheit und viel Lebenslust und Herzernsgüte verrieten. Man nannte sie die "Kleine", was sie sich nur gefallen lassen mußte, weil die schöne, schlanke Marna noch um eine Handbreit höher war.*

*Eben batte sich Effi wieder erhoben, um abwechselnd nach links und rechts ihre turnerischen Drehungen zu machen, als die von ihrer Stickerei gerade wieder aufblickende Marna ihr zurief : "Effi, eigentlich hättest du dock wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft. Ich glaube beinah, daß du so was möchtest."*

*"Vielleicht, Mama. Aber wenn es so wäre, wer wäre schuld ? Von wem hab' ich es ? Doch nur von dir. Oder meinst du von Papa ? Da muß du nun selber lachen. Und dann, warum steckst du mich in diesen Hänger, in diesen Jungenskittel ? Mitunter denk' ich, ich komme noch wieder in kurze Kleider. Und wenn ich die erst wieder habe, dann knix' ich auch wieder wie ein Backfisch, und wenn dann die Rathenower herüberkommen, setze ich mich auf Oberst Goetzes Schoß und reite hopp, hopp. Warum auch nicht ? Drei Viertel ist er Onkel und nur ein Viertel Courmacher. Du bist schuld. Warum kriege ich keine Staatskleider ? Warum machst du keine Dame aus mir ?"*

(Début du chapitre premier.)

*"Devant la façade de la maison seigneuriale habitée par la famille Briest depuis l'époque de l'Electeur Georges-Guillaume s'allongeait la grande rue du village de Hohen-Cremmen, plongée dans la sieste du midi sous la clarté vive du soleil. De l'autre côté, l'aile de la maison construite à angle droit projetait*

une large coulée d'ombre sur le parc. et le jardin, versant la fraîcheur sur un trottoir à dalles vertes et blanches qui aboutissait à un rond-point pavé, avec, au milieu, un cadran solaire et bordé de plantes de canna-indica et de rhubarbe ; une vingtaine de pas plus loin, se dressait le mur d'enclos de la cour de l'église tout recouvert de lierre à feuilles menues, et coupé par une petite porte de fer peinte en blanc. Au-dessus s'élançait le clocher, couvert de bardeaux et surmonté d'un coq d'or flamboyant, tout frais repeint.

"La maison, l'aile et le mur de la cure formaient un fer à cheval entourant un petit jardin d'agrément, qui allait en s'élargissant et présentait, un peu plus loin, un étang avec un débarcadère auquel était amarré un petit canot. Tout près s'élevait une balançoire, qui était à demi masquée par de vieux et puissants platanes pour les personnes qui se tenaient sur le rond-point.

"Le perron de la maison seigneuriale, orné de caisses d'aloès, et où se trouvaient quelques chaises de jardin, offrait les jours de ciel couvert un agréable abri. Mais quand le soleil était brûlant, Mme Briest et sa fille se tenaient de préférence au jardin. Le matin du jour où commence cette histoire, toutes deux s'étaient installées sur le trottoir dallé en pleine ombre ; derrière elles s'ouvraient toutes grandes les deux fenêtres de la serre, voilées de vigne folle et, de côté, se trouvait un petit escalier dont les quatre marches de pierre conduisaient au rez-de-chaussée du pavillon.

"La mère et la fille travaillaient à un tapis d'autel composé de petits carrés joints ensemble ; d'innombrables pelotons de laine et des écheveaux de soie mêlaient sur une grande table ronde leurs couleurs bariolées, entre des assiettes à dessert et une coupe de majolique remplie de grosses et de belles groilles, reliefs du lunch.

"Les aiguilles à tricoter couraient vite et sûrement ; mais, tandis que Mme Briest ne levait pas les yeux de dessus son ouvrage, sa fille Effi posait de temps en temps sa broderie et se livrait à une série de flexions et de mouvements bien combinés de gymnastique domestique. (...)

"Effi portait une robe de percale à rayes bleues et blanches, forme fourreau, retenue à la taille par une ceinture de cuir, couleur de bronze, bouclée serré ; un grand col matelot retombant sur la nuque dégageait le cou. Les gestes et tous les actes de la jeune fille respiraient la grâce et la vivacité, ses yeux bruns riants révélaient une vive intelligence naturelle, ainsi que la joie de vivre et un bon cœur.

"On l'appelait "la petite", terme qu'elle devait accepter, car sa jolie et svelte maman était d'une largeur de main plus grande qu'elle.

"Effi s'était de nouveau levée pour faire ses pas de gymnastique, à droite, à gauche, lorsque sa mère arracha pour la seconde fois les yeux de dessus son tricot et lui dit :

"— Effi, décidément tu ferais une excellente acrobate. Toujours au trapèze... une vraie fille de l'air. Je crois vraiment que ce genre de vie te plairait.

"— Peut-être, maman. Et s'il en était ainsi, à qui en serait la faute ? De qui tiendrais-je ce goût ? De toi ? Ou peut-être penses-tu que c'est de papa ?... Tu vois que tu ris toi-même de cette supposition... Et puis, pourquoi m'affubles-tu toujours de cette blouse de garçon ? Je pense quelquefois que je vais retourner aux robes courtes et alors je ferai des plongeurs comme les fillettes à l'âge ingrat. Et lorsque les Rathenower viendront nous voir je sauterai sur les genoux du colonel Gøetz et je chevaucherai, hop, hop, hop !... Pourquoi pas ? Il est mon oncle aux trois quarts et n'est qu'un quart de soupirant. C'est ta faute. Pourquoi n'ai-je pas des toilettes de ville et ne fais-tu pas de moi une dame ?"

Michel Delines (1902)

"Devant la maison bourgeoise que la famille von Briest habitait à Hohen-Cremmen dès l'époque du prince Electeur Georges-Guillaume, le soleil répandait une brillante clarté dans la rue du village, silencieux sous la tranquillité de midi. Du côté du parc et du jardin, une aile latérale, construite à angle droit, étendait son ombre vaste sur une allée dallée de carrés blancs et verts, puis sur un grand rond-point dont le centre était occupé par un cadran solaire et le pourtour par de la *canna indica* et des pieds de rhubarbe. Une vingtaine de pas plus loin, vers le côté opposé à cette aile, une couche de petites feuilles de lierre recouvrait le mur du cimetière, coupé en un seul point par une petite porte de fer peinte en blanc ; derrière s'élevait le clocher de Hohen-Cremmen, dont les bardeaux étaient surmontés d'une girouette toute resplendissante de sa récente redorure. La maison donnant sur la rue, l'aile latérale et le mur du cimetière formaient un fer à cheval délimitant un petit jardin décoratif dont le côté libre laissait apercevoir un étang avec un ponton et une barque amarrée. Non loin de là, une balançoire dont la planche horizontale était suspendue par deux cordes, avec des poteaux légèrement de guingois. Dissimulant à demi la balançoire s'élevaient entre l'étang et le rond-point quelques vieux platanes d'une parfaite beauté.

"La façade de la maison, à laquelle on accédait par une rampe garnie de caisses d'aloès et pourvue de quelques

chaises de jardin, offrait, quand le ciel était couvert, un séjour agréable et distrayant ; mais, par grand soleil, le côté qui donnait sur le jardin avait la préférence : c'est là que la maîtresse de maison et sa fille se trouvaient ce jour-là, assises à l'ombre, dans le chemin dallé. Derrière elles quelques fenêtres ouvertes s'ornaient de vigne vierge grimpante ; à côté s'avancait un petit escalier de pierre dont les quatre marches menaient du jardin au rez-de-chaussée surélevé. Les deux dames s'employaient avec ardeur à assembler des carrés d'étoffe pour un tapis d'autel. Sur une grande table ronde une quantité d'écheveaux de laine et de soie de toutes couleurs voisinaient avec quelques assiettes à dessert et une coupe de majolique pleine de grosses groseilles qui restaient du déjeuner. Promptes et vives les aiguilles allaient sans trêve, mais si la mère ne quittait pas son ouvrage des yeux, la jeune fille, Effi, posait de temps en temps le sien et se levait pour exécuter toute une série de flexions et d'extensions conformes aux règles de la gymnastique suédoise. (...)

"Effi portait une robe de toile à rayures blanches et bleues, semblable à une blouse dont la taille était marquée par une ceinture de cuir sombre et serrée. Son cou était dégagé et sur ses épaules s'étalait un large col marin. Dans tous ses gestes l'exubérance s'alliait à la grâce, tandis que ses yeux bruns et souriants révélaient une grande sagesse naturelle, la joie de vivre et la bonté du cœur. On l'appelait "la Petite", surnom dont il fallait bien qu'elle s'accommodât, car sa mère, blonde et svelte, la dépassait encore d'une bonne largeur de main.

"Effi s'était à peine relevée pour fléchir le buste alternativement vers la droite et vers la gauche que sa mère, relevant la tête, lui cria :

"— Effi, tu aurais dû te faire écuillère. Toujours à la barre fixe, toujours la fille de l'air. Je commence à croire que c'est ce que tu désires.

"— Peut-être, maman. Mais à qui la faute ? De qui est-ce que je tiens ? De toi, et de toi seule. Crois-tu peut-être que c'est de papa ? Tu ne peux pas t'empêcher de rire. Et puis pourquoi m'obliger à cet accoutrement dans cette blouse de garçonnet ? Parfois il me semble que je vais reprendre mes jupes courtes. Et quand je les aurai, je ferai des révérences de petite fille aux gens de Rathenow s'ils viennent nous voir, je m'assiérai sur les genoux du colonel Gøetz, et hop, hop, à dada. Pourquoi pas ? Trois quarts d'oncle, le colonel, un quart de flirt. C'est ta faute. Pourquoi ne me donnes-tu pas de robes habillées ? Pourquoi ne fais-tu pas de moi une vraie femme du monde ?"

André Cœuroy (1942)

"Face au manoir de Hohen-Cremmen, où demeurait, depuis l'époque déjà de l'Electeur Georg Wilhelm, la famille von Briest, le soleil inondait de sa clarté la rue du village, assoupie dans le silence de midi, tandis que côté parc et jardin, une aile du manoir ajoutée en équerre couvrait d'un large manteau d'ombre d'abord une allée, carrelée de dalles blanches et vertes et, au-delà, une grande corbeille, occupée en son milieu par un cadran solaire et plantée, en bordure, de *canna indica* et de pieds de rhubarbe. A une vingtaine de pas, répondant parfaitement par son emplacement et son orientation à l'aile du manoir, courait un mur de cimetière, tout habillé de lierre à feuilles naines, derrière lequel se dressait, couvert de bardeaux, le clocher de Hohen-Cremmen, où, tout fraîchement redoré, le coq-girouette brillait de mille feux. Le bâtiment principal, l'aile et le mur du cimetière formaient un fer à cheval qui renfermait un petit jardin d'agrément, sur la face ouverte duquel on découvrait un étang, avec un embarcadère et un canot amarré, et, tout près de là, une balançoire dont la planche, disposée à l'horizontale, était suspendue des deux côtés, en haut et en bas, à deux cordes — les montants du portique penchant déjà un tantinet. Entre l'étang et la corbeille, masquant à moitié la balançoire, s'élevaient quelques vieux platanes imposants.

"Le devant du manoir — une terrasse agrémentée de baquets d'aloès et de quelques fauteuils de jardin — permettait, lui aussi, par temps couvert, un séjour agréable, offrant, en plus, toutes sortes de distractions ; mais, les jours où le soleil dardait ses rayons brûlants, on donnait décidément la préférence au côté jardin : surtout la maîtresse de maison et sa fille qui étaient donc tout naturellement, une fois de plus, installées aujourd'hui sur l'allée de dalles, complètement ombragée : derrière elles, quelques fenêtres ouvertes, encadrées de vigne vierge, et à proximité, un petit escalier en saillie, dont les quatre marches de pierre conduisaient du jardin à l'entresol de l'aile du manoir. Toutes deux, mère et fille, s'affairaient à l'ouvrage : la confection d'un tapis d'autel par l'assemblage de plusieurs pièces carrées ; une profusion de pelotes de laine et d'écheveaux de soie de toutes les couleurs gisait en désordre sur une grande table ronde ; au milieu, quelques assiettes à dessert qui étaient restées là depuis le lunch, ainsi qu'un plat en majolique rempli de belles groseilles à maquereau bien grosses. Alertes et sûres, les aiguilles à tapisserie des deux dames allaient et venaient ; cependant, si la mère ne quittait pas l'ouvrage, fût-ce d'un seul regard, sa fille, qui répondait au nom d'Effi, posant de temps à autre l'aiguille, se levait afin d'accomplir la gamme complète des mouvements de gymnastique thérapeutique et suédoise, en exécutant toutes sortes de flexions et d'extensions conformes à la méthode.

"(...) Effi portait une robe de toile rayée de bleu et blanc qui rappelait assez le blouson et ne lui prenait la taille qu'au moyen d'une ceinture de cuir bronze solidement serrée ; le cou était dégagé, et un large col marin lui couvrait les épaules et la nuque. Exubérance et grâce s'alliaient dans tous ses gestes, le rire de ses yeux marron révélant par ailleurs un esprit naturellement très éveillé, une grande joie de vivre et une grande bonté de cœur. On l'appelait "la petite", ce qu'elle devait bien accepter, car sa svelte et jolie maman la dépassait encore d'un pouce.

"Effi venait de se lever une fois de plus, afin de se livrer, tour à tour à gauche et à droite, à ses torsions de gymnaste, lorsque sa maman, qui, justement, une fois encore, avait quitté du regard sa broderie, lui lança : — Effi, au fond, tu aurais bien dû suivre une carrière d'écuyère. Toujours au trapèze, toujours sylphide. Je ne suis pas loin de croire que tu aimerais quelque chose dans ce genre.

"— Peut-être bien, maman. Mais s'il en était ainsi, à qui la faute ? De qui cela peut-il bien me venir, sinon de toi ? Ou alors de papa, crois-tu ? Tu vois, cette idée te fait rire toi aussi. Et pourquoi me fourres-tu dans cette robe-sac, ce blouson de garçon ? Il m'arrive de penser que tu vas me faire mettre encore des robes courtes. Ah ! si je les retrouve, celles-là, je recommencerai à faire la révérence comme une gamine, et alors, quand les hussards de Rathenow viendront nous voir, je m'asseoirai sur les genoux du colonel Gøetze et je ferai "à cheval sur mon bidet". Et pourquoi pas ? Aux trois quarts, il est mon oncle, et il ne me fait la cour que pour le quart de reste. C'est de ta faute. Pourquoi me privés-tu de grandes toilettes ? Pourquoi ne fais-tu pas de moi une dame ?"

Pierre Villain (1981)

## LANGUE ANGLAISE

ATELIER ORGANISÉ PAR MICHEL GRESSET  
AVEC LA PARTICIPATION DE BRIGITTE WELTMANN-ARON

### *Bartleby*, de Melville

En l'absence regrettée de Philippe Jaworski, qui devait présider cette séance mais qui est retenu à Paris, Michel Gresset, en guise d'introduction, commente et cite un article intitulé *The Ephemerality of Translation*, paru dans le *Times Literary Supplement* du 28 août 1987 sous la plume de Roy Harris, professeur de linguistique à Oxford. Constatant que la traduction "prolifère" depuis 1945, et distinguant entre révision (par le même ou par un autre) et retraduction, Roy Harris se demande si l'on peut dire qu'une bonne traduction devient nécessairement mauvaise avec le temps. En substituant la notion de lecture à la notion d'écriture, il affirme d'une part qu'une traduction peut avoir besoin d'être refaite si son public a changé ; de l'autre, il affirme que demander "pourquoi une nouvelle traduction ?", c'est aussi intelligent que demander "pourquoi un nouveau portrait de la reine ?" Si, comme le suggère enfin Harris, on substitue à la fonction "mimétique" du traducteur une fonction "structurale", la pire faute n'est plus "une erreur de représentation", mais un manque d'"analyse structurale cohérente". Autrement dit, sur le plan théorique, traduction et analyse littéraire vont de pair, et un traducteur est nécessairement un analyste (on pourrait même ajouter qu'il est le premier). Sinon, il n'est pas traducteur (littéraire).

Cela dit, on a abordé *Bartleby*, ce petit chef-d'œuvre d'ambiguïté auquel Philippe Jaworski a consacré en 1978 deux numéros spéciaux de la revue *Delta*<sup>1</sup> pour accompagner le petit volume bilingue et juxtapaginaire (également publié, mais à part, dans *Delta*). Ce petit volume, malheureusement épuisé, contient d'une part le (vrai) texte de l'édition de 1856, de l'autre, la traduction de Pierre Leyris revue et corrigée par

1. *Delta*, Université Paul Valéry, BP 5043, 34032 Montpellier Cedex.

lui-même (alors que la première version de cette traduction, originellement publiée en 1951, était republiée telle quelle, au grand dam du traducteur, par Gallimard en 1977 !). Faute de temps, on s'est limité à la dernière page du texte, donnant à la réflexion l'axe des deux versions de la traduction de Pierre Leyris, donc, mais y ajoutant, pour comparaison, trois autres versions :

- celle de Jean-Jacques Mayoux dans le *Melville par lui-même* du Seuil en 1958 ;
- celle de Geneviève Brallion-Zende chez Seghers en 1965 ;
- et celle de Michèle Causse dans le *Nouveau Commerce* en 1976.

Brigitte Weltmann-Aron, venue de Los Angeles pour soutenir une thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle sur ce sujet, et dont l'intervention a été proposée par son directeur de recherche, Paul Bensimon (professeur à l'université Paris III et directeur du Centre de recherche sur la traduction littéraire qui publie désormais la revue *Palimpsestes*<sup>2</sup>), expose ses conclusions, dont la principale est que les traducteurs privilégient trop souvent le signifié aux dépens du signifiant. Vieux débat ! Ainsi, pour ce qui est de la célèbre expression *dead letters* dans la phrase suivante : *Dead letters ! does it not sound like dead men ?*, elle estime qu'on se contente généralement de recourir au nom du service équivalent des P & T, à savoir celui des "lettres au rebut", perdant ainsi le message de mort que comportent ces lettres. Ainsi Pierre Leyris, tant en 1978 qu'en 1951, à l'article initial près (qu'il a ajouté en 1978) : "[Les] lettres au rebut ! Cela ne rend-il point le son d'hommes au rebut ?" Ainsi aussi Geneviève Brallion-Zende : "... Quand je songe à tout ce qu'impliquent ces mots "lettres au rebut" ! Ne sont-ils pas synonymes d'hommes au rebut... ?" Ainsi encore Michèle Causse : "Lettres au rebut ! L'expression n'évoque-t-elle pas celle d'hommes au rebut ?" Seul Mayoux tente de conserver la valeur du signifiant en traduisant... les deux, pour ne garder ensuite que la "valeur" la plus chargée : "Ces lettres mortes au rebut ! Ne dirait-on pas des hommes morts ?"

Une grande partie de la discussion, à laquelle participe notamment Céline Zins, est consacrée à ce problème... insoluble, me semble-t-il, si l'on persiste à l'envisager frontalement — par quoi je veux dire que la seule solution (comme si souvent !) paraît être oblique — soit qu'on propose, ainsi que Brigitte Weltmann-Aron, de parler de lettres, et d'hommes, "en souffrance", soit qu'on tente de compenser la perte du signifiant *dead* en introduisant un autre, également "métaphysique", par le jeu sur les mots "lettres" / "l'être"...

2. *Palimpsestes*, Service des Publications, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.

On n'a pas cherché à établir un palmarès des traductions en présence (ce qui aurait nécessité l'examen de chacune dans sa totalité) mais plutôt à débattre des problèmes que pose une retraduction — en l'occurrence, une "autoretraduction". Afin de mettre le lecteur des *Actes* dans la même situation, et parce que la traduction révisée de Pierre Leyris dans *Delta* est épuisée, je donne pour finir la page finale de *Bartleby* : 1. dans l'édition de 1856 ; 2. dans la traduction de Pierre Leyris publiée en 1951 chez Gallimard et republiée telle quelle en 1977 ; 3. dans la nouvelle traduction de 1978 ; 4. dans les traductions de Jean-Jacques Mayoux, Geneviève Brallion-Zende et Michèle Causse.

MICHEL GRESSET

BARTLEBY  
by Herman MELVILLE

*There would seem little need for proceeding further in this history. Imagination will readily supply the meagre recital of poor Bartleby's interment. But, ere parting with the reader, let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him, to awaken curiosity as to who Bartleby was, and what manner of life he led prior to the present narrator's making his acquaintance, I can only reply, that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it. Yet here I hardly know whether I should divulge one little item of rumor, which came to my ear a few months after the scrivener's decease. Upon what basis it rested, I could never ascertain ; and hence, how true it is I cannot now tell. But, inasmuch as this vague report has not been without a certain suggestive interest to me, however sad, it may prove the same with some others ; and so I will briefly mention it. The report was this : that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, hardly can I express the emotions which seize me. Dead letters ! does it not sound like dead men ? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames ? For by the cart-load they are annually burned. Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring - the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave ; a bank-note sent in swiftest charity - he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more ; pardon for those who died despairing ; hope for those who died unhoping ; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.*

*Ah, Bartleby ! Ah, humanity !*

Texte de l'édition de 1856.

"Il n'y a guère lieu, semble-t-il, de pousser plus loin ce récit. L'imagination suppléera aisément à la mince description que

j'ai faite de l'internement du pauvre Bartleby. Mais avant de quitter le lecteur, qu'il me soit permis de lui dire ceci : si ce petit récit l'a suffisamment intéressé pour éveiller sa curiosité à l'endroit de Bartleby et du genre de vie qu'il avait pu mener avant que le présent narrateur eût fait sa connaissance, tout ce que je puis répondre, c'est que je partage entièrement cette curiosité, mais que je suis complètement incapable d'y satisfaire. J'hésite cependant à divulguer certain petit bruit qui vint à mes oreilles quelques mois après le décès de l'écrivain. Sur quel fondement reposait-il, je n'ai jamais pu le découvrir ; aussi ne saurais-je dire dans quelle mesure il est véridique. Toutefois, comme ce vague bruit n'a pas été sans éveiller en moi certain intérêt suggestif, quelque triste qu'il fût, peut-être en sera-t-il de même pour autrui, et je vais en faire mention brièvement. La rumeur donc voulait que Bartleby eût exercé une fonction subalterne au Bureau des Lettres au Rebut de Washington, et qu'il s'en fût trouvé soudainement chassé par un changement administratif. Quand je songe à cette rumeur, je ne puis exprimer de manière adéquate l'émotion qui s'empare de moi. Lettres au rebut ! Cela ne rend-il point le son d'hommes au rebut ? Imaginez un homme condamné par la nature et l'infortune à une pallide désespérance ; peut-on concevoir besogne mieux faite pour accroître cette dernière que la tâche de manier continuellement les lettres au rebut et de les préparer pour les flammes ? Car on les brûle chaque année par charretées. Parfois, des feuillets pliés, le pâle employé sort un anneau : le doigt auquel il fut destiné s'effrite peut-être dans la tombe ; un billet de banque que la charité envoya en toute hâte : celui qu'il eût secouru ne mange plus, ne connaît plus la faim ; un pardon pour des êtres qui moururent dans le remords ; un espoir pour des êtres qui moururent désespérés ; de bonnes nouvelles pour des êtres qui moururent accablés par le malheur. Messages de vie, ces lettres courent vers la mort.

"Ah ! Bartleby ! Ah ! humanité !"

1<sup>re</sup> traduction de Pierre Leyris publiée en 1951  
chez Gallimard, et republiée telle quelle en 1977.

"Il n'y a guère lieu, semble-t-il, de pousser plus loin ce récit. L'imagination suppléera aisément au maigre exposé de l'enterrement du pauvre Bartleby. Mais avant de quitter le lecteur, qu'il me soit permis de lui dire que, si ce petit récit l'a suffisamment intéressé pour éveiller sa curiosité à l'endroit de Bartleby et du genre de vie qu'il avait pu mener avant que le présent narrateur eût fait sa connaissance, tout ce que je puis

répondre, c'est que je partage entièrement ladite curiosité, mais que je suis complètement incapable d'y satisfaire. Je ne sais toutefois si je dois divulguer certaine petite rumeur qui vint à mes oreilles quelques mois après le décès du scribe. Sur quel fondement reposait-elle, je n'ai jamais pu le découvrir ; aussi suis-je incapable de dire dans quelle mesure elle est véridique. Malgré tout, comme ce vague bruit n'a pas été sans éveiller en moi certain intérêt suggestif, quelque triste qu'il fût, peut-être en sera-t-il de même pour autrui, et je vais le rapporter brièvement. La rumeur, donc, voulait que Bartleby eût exercé une fonction subalterne au service des Lettres au Rebut de Washington, et qu'il en eût été soudainement jeté hors par un changement administratif. Quand je songe à cette rumeur, je puis à peine exprimer l'émotion qui s'empare de moi. Les lettres au rebut ! Cela ne rend-il point le son d'hommes au rebut ? Imaginez un homme condamné par la nature et l'infortune à une blême désespérance ; peut-on concevoir besogne mieux faite pour l'accroître que celle de manier continuellement ces lettres au rebut et de les préparer pour les flammes ? Car on les brûle chaque année par charretées. Parfois, des feuillets pliés, le pâle employé tire un anneau : le doigt auquel il fut destiné s'effrite peut-être dans la tombe ; un billet de banque que la charité envoya en toute hâte : celui qu'il eût secouru ne mange plus, ne connaît plus la faim ; un pardon pour des êtres qui moururent bourrelés de remords ; un espoir pour des êtres qui moururent désespérés ; de bonnes nouvelles pour des êtres qui moururent accablés par le malheur. Messages de vie, ces lettres courent vers la mort.

"Ah ! Bartleby ! Ah ! humanité !"

Nouvelle traduction de Pierre Leyris, *Delta* (1978)

"Je ne sais trop si je devrais divulguer une vague rumeur qui parvint à mes oreilles quelques mois après la mort du clerc. Sur quoi elle était fondée, je n'ai jamais pu le savoir avec certitude, et donc je ne puis me porter garant de sa vérité. Mais, pour autant que ce vague rapport n'a pas été sans présenter pour moi un certain intérêt suggestif malgré sa tristesse, il se peut que d'autres l'éprouvent aussi. Indiquons-le donc brièvement. C'était ceci : Bartleby avait été surnuméraire au bureau du Rebut postal à Washington, d'où il avait été brusquement exclu par un changement de gouvernement. Quand j'y pense, je puis à peine décrire les émotions qui m'étreignent. Ces lettres mortes du rebut ! Ne dirait-on pas des hommes morts ? Imaginez un homme que la nature et le malheur ont fait enclin à un pâle désespoir, peut-il y avoir une

occupation plus propre à l'accroître, que de manier constamment ces lettres mortes et de les trier pour les flammes ? Car c'est par charretées qu'on les brûle chaque année. Parois du papier plié le pâle employé tire une bague : le doigt pour lequel elle était faite pourrit peut-être dans la tombe. Ou bien c'est un billet de banque envoyé en hâte par charité ; mais celui qu'il soulagerait ne mange plus et n'a plus faim. C'est un pardon, pour qui est mort accablé, un espoir, pour qui est mort sans espérance ; de bonnes nouvelles, pour qui est mort oppressé par des calamités sans réconfort. Chargées de messages de vie, ces lettres vont à la mort.

"Ah, Bartleby ! Ah, humanité !"

Traduction de Jean-Jacques Mayoux,  
*Melville par lui-même*, éd. du Seuil, 1958.

"Il pourrait sembler inutile de poursuivre plus loin ce récit. L'imagination suppléera facilement à la relation succincte de l'emprisonnement du malheureux Bartleby. Mais, avant de me séparer du lecteur, je tiens à le prévenir, si cette histoire l'a suffisamment intéressé pour éveiller sa curiosité. Qui était vraiment Bartleby ? Quel avait été son genre de vie antérieur ? Tout en partageant entièrement cette curiosité, je suis absolument incapable de la satisfaire. Toutefois, je me demande si je ne dois pas révéler un petit détail, venu à ma connaissance quelques mois après le décès du copiste. Sur quelle base repose-t-il ? Je n'ai pu le vérifier, et j'ignore donc dans quelle mesure il est véridique. Mais, étant donné que ce vague bruit n'a pas été sans susciter en moi une sorte d'intérêt étrangement suggestif, bien qu'attristé, je me dis qu'il en sera peut-être de même pour autrui, et je vais en faire mention : Bartleby, paraît-il, avait été employé au bureau des lettres au rebut, à Washington, et il avait soudainement perdu son poste en raison d'un changement administratif. Je ne saurais décrire l'émotion qui s'empare de moi quand je songe à tout ce qu'impliquent ces mots « lettres au rebut » ! Ne sont-ils pas synonymes d'hommes au rebut... ? Imaginez un être voué par la nature et l'infortune à une pâle désespérance ; existe-t-il besogne mieux faite pour aggraver son mal que le triage de ces lettres destinées aux flammes ? Car on les brûle tous les ans par charretées. Parfois, du feuillet plié, le blême employé sort un anneau : le doigt auquel il fut destiné n'est plus, peut-être, que poussière dans la tombe ; un billet de banque, témoignage d'une charité diligente : celui qu'il eût secouru ne mange plus, ne connaît plus la faim ; un pardon pour ceux qui moururent désespérés, un espoir pour ceux qui moururent désenchantés,

de bonnes nouvelles pour ceux qui moururent dans l'affliction. Messagères du jour, ces lettres courent vers la nuit.

"Ah ! Bartleby ! Ah ! pauvres humains !"

Traduction de Geneviève Brallion-Zende, Herman Melville, *Le Matelot et l'Écrivain*, Seghers, "Nouveaux Horizons", 1965.

"On ne verrait guère l'utilité de pousser plus loin ce récit. L'imagination peut, en effet, suppléer sans peine à la succincte narration de l'internement du pauvre Bartleby. Mais, avant de prendre congé du lecteur, qu'il me soit permis d'ajouter ce qui suit : si cette petite histoire l'a suffisamment intéressé pour éveiller sa curiosité à l'égard de l'identité de Bartleby et de ses modalités d'existence avant que le narrateur eût fait sa connaissance, je puis répondre que je partage entièrement cette curiosité mais que je suis incapable de la satisfaire. Je ne sais d'ailleurs pas si je dois divulguer ici le bruit qui me parvint aux oreilles quelques mois après le décès du scribe. Sur quel fondement reposait cet on-dit ? Jamais je n'ai pu m'en assurer et, partant, je ne saurais dire dans quelle mesure il est véridique. Néanmoins, cette vague rumeur, aussi triste soit-elle, n'étant pas sans offrir à mes yeux un certain intérêt suggestif, il en sera peut-être de même pour autrui, aussi je n'hésiterai pas davantage à en faire brièvement mention. Selon la rumeur, Bartleby aurait été un employé subalterne au Bureau des Lettres au rebut de Washington avant d'en être soudainement chassé lors d'un remaniement dans l'administration. Quand je songe à cela, je puis à peine exprimer les émotions qui m'étreignent. Lettres au rebut ! L'expression n'évoque-t-elle pas celle d'hommes au rebut ? Que l'on imagine un homme enclin par nature et par malchance au désespoir blafard, quelle tâche pourrait davantage le conforter dans son désespoir que celle de manipuler constamment des lettres au rebut et de les trier pour la flamme ! Car on en brûle chaque année des charretées. Parfois, du feuillet plié, le blême employé extrait une bague : le doigt auquel elle était destinée se dissout dans la tombe ; un billet de banque envoyé au plus vite par charité ; celui qu'il eût sauvé ne mange plus, la faim ne le torture plus ; un pardon pour ceux que le désespoir terrassa ; de l'espoir pour ceux qui s'éteignirent sans l'ombre d'une illusion ; de bonnes nouvelles pour ceux qui trépassèrent sous le poids de l'infortune. Messagères de vie, ces lettres courent à la mort. Ah Bartleby ! Ah, humanité !"

Traduction de Michèle Causse,  
Le Nouveau Commerce, 1976.

## LANGUE PORTUGAISE

ATELIER ORGANISÉ PAR PHILIPPE MIKRIAMMOS  
AVEC LA PARTICIPATION DE MICHEL CHANDEIGNE  
ET DE MICHELLE GIUDICELLI

*Autopsicografia*, de Fernando Pessoa

Je dois, en guise d'introduction, vous expliquer en quelques mots pourquoi c'est un angliciste, et qui ignore la langue portugaise, qui vous présente cet atelier consacré à Fernando Pessoa. Mis à part mon amour pour la poésie de celui-ci, Fernando Pessoa possède une importance toute particulière pour ceux qui fréquentent la littérature anglo-saxonne. C'est à croire, en effet, que ce poète (qui, rappelons-le, commença par écrire en anglais) apporte des réponses à des questions que certains écrivains anglo-saxons ont posées mais sans y trouver de réponse, ou qu'il éclaire, par les solutions qu'il trouva, les réponses propres à tel ou tel Anglo-Saxon. Je pense plus précisément à T.S. Eliot et à Joseph Conrad — j'écarte résolument Ezra Pound parce que cela nous entraînerait trop loin, mais l'influence portugaise est évidente sur lui (voir *Esprit des littératures romanes* et les *Cantos*) ; Pound, le seul Anglo-Saxon à pouvoir sans doute rivaliser avec Pessoa dans le domaine des masques ou *personae* ; Pound qui fut peut-être à deux doigts de l'étincelle géniale et terrible des hétéronymes.

A T.S. Eliot, il manqua, justement, toute sa vie, de trouver la solution des hétéronymes. Affecté, comme Pessoa, d'une dissociation entre le sentir et l'expression de soi-même, il lui arriva de l'exprimer en des termes pour ainsi dire identiques — c'en est saisissant. Dans *La Terre vaine*, Eliot évoque une époque précédant une dépression nerveuse ainsi : "Sur la plage, à Margate. Je ne puis rien relier à rien." Premier vers de *Lisbon Revisited*, poème d'Alvaro de Campos : "Rien ne m'attache à rien." D'où la poignante question qu'Eliot pose dans *La Terre vaine* : "Quel est ce troisième qui marche à ton côté ?" Comment ne pas penser que Pessoa, lui, sut en partie

y répondre, avec ses *trois* hétéronymes majeurs, trouvant de cette façon un moyen de contrer une angoisse qui continuera de poindre Eliot ? Eliot qui restera longtemps dissocié, partagé entre un poète religieux écrivant des œuvres de plus en plus orthodoxes, et un esprit polisson qui lui faisait rédiger secrètement de petits poèmes pornographiques dont il régala quelques amis choisis ou entretenir une désopilante correspondance avec Groucho Marx. Oui, décidément, il manqua à Eliot d'écrire son irrégulier poème VIII du *Gardeur de troupeaux*.

Quant à Joseph Conrad, il illustre un définitif passage à l'acte, là où Pessoa fit machine arrière. On se rappelle que Pessoa écrit d'abord en anglais, puis, à la fin de la dynastie des Bragança, s'enflamme pour la cause monarchiste et se met à écrire dans sa langue maternelle. Conrad fait exactement le contraire : monarchiste toute sa vie, rêvant d'une monarchie de type britannique pour sa Pologne natale, il dédaigne sa langue maternelle, en laquelle il n'écrira jamais, devenant — ce que, en fin de compte, Pessoa n'osa pas — un écrivain anglais à part entière. Il est d'ailleurs frappant de constater, à la lecture des *Poèmes anglais* et des textes de prose en anglais, la maîtrise de Pessoa dans cette langue, qu'il abandonnera, alors que Conrad, tout en devenant un grand écrivain de langue anglaise, n'arrivera jamais à l'écrire tout à fait correctement...

Mais le plus saisissant est l'identification que font les deux écrivains entre la mer et la langue anglaise. Pour tous les deux, la mer est symbolisée, entièrement résumée par la rencontre de quelques mots d'anglais, qui semblent en renfermer la quintessence. *L'Ode maritime* : "C'est toi, matelot anglais... qui m'apprit ce cri très ancien, anglais, qui si contagieusement résume... l'appel confus des eaux... ton cri anglais, devenu universel dans mon sang... : Ahoy... Schooner ahoy..." Lorsque Conrad raconte, dans ses *Souvenirs personnels*, son premier contact avec un navire anglais, sa relation à la vie maritime obéit au même processus, passe, là aussi, par un cri qu'on lui lance : "... Le premier navire anglais sur le flanc duquel j'aie jamais posé la main... c'est alors que, pour la toute première fois de ma vie, je m'entendis adresser la parole en anglais — la langue que j'avais secrètement choisie... ce n'étaient que trois mots : "*Look out there*", grognés d'une voix enrouée au-dessus de ma tête."

Quand j'aurai ajouté qu'Eliot était lui aussi monarchiste et que l'univers de la mer joua toujours un certain rôle dans sa vie et dans son œuvre, on comprendra que, mû par ces troublants points de convergence, je dise — mais je m'arrêterai

là — qu'un angliciste se doit de passer par la rue Coelho da Rocha, numéro 16.

PHILIPPE MIKRIAMMOS

### DÉBAT

Michel Chandeigne prend la parole pour présenter le poème qui fera l'objet de la séance de travail, secondé par Michelle Giudicelli, qui remplace au pied levé Pierre Légglise-Costa, absent. Michelle Giudicelli lit le poème avec la prononciation portugaise, puis Estela Dos Santos Arreu en fait une lecture brésilienne. L'anonymat des auteurs des versions présentées est volontairement respecté par souci d'objectivité.

*Autopsicografia* a été publié du vivant de Pessoa. Celui-ci a donc pu revoir ce poème, qui passe pour son "art poétique". C'est surtout le premier vers qui pose problème. *Fingidor* n'a pas d'équivalent en français. Donc, "que" traduire de ce mot ? *Fingidor* : littéralement, "celui qui feint". On fait remarquer que la traduction anglaise est la plus "violente". Le mot *trickster* est suggéré. La traduction néerlandaise est plus fine, surtout dans les deux premiers vers, la rime de l'original, située au troisième vers, passant ici au deuxième.

On constate que l'original est âpre, quoiqu'il "coule". Il y aurait en réalité un contraste entre la construction "douce" et le contenu "dur". Ce qui est dur, c'est la contradiction interne ; c'est cela qui est "moderne".

Le mot normal devrait être *fingido*. *Fingidor* n'est pas habituel. Le mot est ironique ; en même temps, il possède une sorte de grâce. C'est un mot travaillé. "Jongleur" ne serait pas faux.

On cite, en rappel, ce vers de *Deux Fragments d'odes* : "... à cette heure que je ne sais comment vivre, où je ne sais quelles sensations éprouver ou feindre d'éprouver." Quelqu'un signale qu'à Marseille on dit : "Je l'ai feinté." On propose : "Le poète est un feint-douleur." Trop lourd. On évoque l'anglais *faker*. Plusieurs solutions apparaissent : "Le poète a l'art de feindre" (jugé un peu trop péjoratif) ; "Le poète est celui qui feint" ; "Le poète est l'homme du feindre". Michel Chandeigne souligne qu'il faut garder les verbes "feindre", "sentir", qui reviennent sans cesse dans la poésie de Pessoa. "Le poète est celui qui feint" est un peu plat, mais permet de récupérer le verbe être.

La suite du poème pose plutôt des problèmes de musique. Cette suite fait très "récitation", quoiqu'il y ait là aussi une manière de contourner ce ton. On perd quelque chose, mais on ne perd pas tout : telle est la "morale" qui semble se dégager de la discussion. Garder ce qu'on peut garder au mieux.

La dernière strophe présente un changement de ton et pose un problème d'interprétation. En un retournement final de la situation, on s'aperçoit que les difficultés de la dernière strophe, quant au sens exact des mots, sont peut-être encore plus grandes que  *fingidor*, qui a occupé une bonne part de la séance !

*AUTOPSILOGRAFIA (1931)*

*O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sente bem,  
Nao as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nos calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração.*

Fernando Pessoa

TRADUCTION I

*Le poète sait l'art de feindre.  
Il feint si complètement  
Qu'il en vient à feindre qu'est douleur  
La douleur qu'en fait il sent.*

*Et ceux qui lisent ses écrits  
Dans la douleur lue sentent bien  
Non les deux qu'il a connues  
Mais celle qu'ils n'éprouvent point.*

*C'est ainsi qu'en ses engrenages  
Tourne, joujou de la raison,  
Ce petit train mécanique  
Qui de cœur porte le nom.*

TRADUCTION II

*Le poète est un simulateur.  
Il simule si parfaitement  
qu'il finit par simuler comme douleur*

*la douleur qu'il ressent vraiment.  
Ceux qui lisent sentent bien,  
dans la douleur qu'il exprime,  
non les deux douleurs qu'il a ressenties,  
mais la douleur qu'ils n'éprouvent pas.*

*Ainsi tourne en rond sur ses rails,  
pour amuser la raison,  
ce petit train mécanique  
qu'on dénomme le cœur.*

#### TRADUCTION III

*Feindre est le propre du poète.  
Il feint si complètement  
Qu'il en arrive à feindre qu'est douleur  
La douleur qu'il ressent vraiment.*

*Et ceux qui lisent ses écrits  
Ressentent sous la douleur lue  
Non pas les deux qu'il a connues  
Mais bien la seule qu'ils n'ont pas.*

*Et ainsi sur ses rails circulaires,  
Tourne, accaparant la raison,  
Ce petit train à ressort  
Qui s'appelle le cœur.*

#### TRADUCTION IV

*Le poète ne sait que feindre.  
Il feint si complètement  
Qu'il va même jusqu'à feindre  
la vraie douleur qu'il ressent.  
(...)*

#### TRADUCTION V

*Le poète est un jongleur.  
Il joue si complètement  
Que son jeu tourne en douleur  
La vraie douleur qu'il ressent.*

*Et dans celle qu'il écrit  
Ceux qui lisent sentent bien  
Non pas les deux qu'il sentit*

*Mais la seule qu'eux n'ont point.  
Ainsi va sur rails en rond  
Ce train à ressort rôdeur  
Qui entretient la raison  
Et que l'on nomme le cœur.*

TRADUCTION VI

AUTOPSYCHOGRAPHY

*Poets are people who feign.  
They feign so thoroughly,  
They'll even mime as pain  
The pain they suffer really.*

*Read what a poet has said -  
In the pain on the page you discern  
Not the two he had,  
Only one they disown.*

*So on the circular track,  
To keep the mind happy, it  
Runs on, round and back —  
This clockwork train called the heart.*

TRADUCTION VII

AUTOPSYCHOGRAPHIE

*Der Poet verstellt sich, täuscht  
so vollkommen, so gewagt,  
daß er selbst den Schmerz vortäuscht,  
der ihn wirklich plagt.*

*Die nun seine Verse lesen,  
spürn beim Lesen nicht die beiden  
Schmerzen, die in ihm gewesen,  
sondern den, den sie nicht leiden.*

*Und so fährt auf ihrem Gleise,  
unterhaltsam dem Verstand,  
eine Spielzeuggbahn im Kreise,  
unser Herz genannt.*

TRADUCTION VIII

AUTOPSIKOGRAFIA

*El poeta es un fingidor.  
Finge tan completamente*

*Que hasta finge ser dolor  
El dolor que en verdad siente.*

*Y quienes leen lo que escribe  
En el dolor leído sienten  
No los dos que el poeta vive  
Mas sólo aquél que no tienen.*

*Y así por las vías rueda  
Y entretiene a la razón  
El tren girando con cuerda  
Que se llama corazón.*

TRADUCTION IX

AUTOPSYCHOGRAFIE

*De dichter wendt slechts voor.  
Hij veinst zo door en door  
Dat hij zelfs voorwendt pijn te zijn  
Zijn werkelijk gevoelde pijn.*

*En zij die lezen wat hij schreef,  
Voelen in de gelezen pijn  
Niet de twee die hy geleden heeft,  
Maar een die de hunne niet kan zijn.*

*En zo rijdt op zijn rails in't rond,  
Tot vermaak van onze rede,  
Die opwindtrein, in dichtermond  
Ook wel'het hart' geheten.*

## LES INFIDÉLITÉS DE L'AMANT

TABLE RONDE PRÉSIDÉE PAR PHILIPPE CARDINAL

PHILIPPE CARDINAL

Marguerite Duras avait accepté d'être présente à ce débat. Sa santé l'en empêche aujourd'hui. Je vais vous lire le message qu'elle a bien voulu me remettre et qui vous est destiné, qui est destiné à ses traducteurs et au public d'ATLAS :

*"L'invitation d'ATLAS à Arles en novembre est la seule que j'avais acceptée depuis des années. Cela n'a pas pu se faire. Je suis entrée à l'hôpital le 17 octobre et je suis sortie la semaine dernière. Je suis beaucoup trop fatiguée encore pour faire un voyage et participer à des réunions même si je ne suis pas tenue de le faire activement.*

*Je voudrais profiter de cette occasion pour vous dire une ou deux choses sur ce que je pense sur le fait de la traduction d'un texte.*

*J'ai toujours cru et je crois encore davantage maintenant qu'un texte traduit dans une langue donnée devient un texte qui relève de cette langue. Cela, toujours, dans tous les cas.*

*Je crois que dans la traduction d'un texte il entre des données secrètes d'une nouvelle appartenance du texte.*

*Pour moi L'Amant est aussi un livre anglais, un livre suédois, un livre allemand, turc, etc.*

*Un livre n'est jamais seulement traduit. Il est transporté dans une autre langue.*

*Il y a eu un temps dans ma jeunesse, au sortir des études, où je ne pouvais lire que des livres traduits. je n'ai jamais eu le désir de lire les romans étrangers, surtout ceux que j'aimais beaucoup, dans leur langue d'origine. Une langue n'est jamais juxtaposable à une autre langue, je ne le crois pas. On ne peut pas juxtaposer les angles des mots, leur longueur, etc., et leur sens.*

*Tout le monde sait bien que la traduction n'est pas dans l'exactitude littérale d'un texte mais peut-être faudrait-il aller plus loin et dire qu'elle est davantage dans une approche*

*d'ordre musical, rigoureusement personnelle et même, s'il le faut, aberrante.*

*C'est très difficile à dire. C'est un peu ce que je voulais faire : essayer de le dire. Les erreurs musicales sont les plus graves.*

*Un texte traduit a été traduit par quelqu'un, à partir d'une lecture première, toujours aussi personnelle que l'écriture, qui devrait être ineffaçable dans tous les cas.*

*Est-ce qu'on pourrait parler d'une traduction musicale ? mais on le fait d'une interprétation musicale. On regrette que l'usage de ce mot s'arrête au sens, comme si c'était la musique qui était privée de sens et non pas les textes. Est-ce qu'il n'y a pas dans la convention du sens respecté une scolarité à retardement qui joue contre la liberté d'un texte, contre sa respiration ou sa folie ?"*

Réunis sont donc ici douze traducteurs de Marguerite Duras. Je dois signaler tout d'abord que Mme Chryssa Tsakikides, la traductrice grecque de *L'Amant*, pour des raisons personnelles n'a pas pu venir. Elle est remplacée ici par Mme Theophano Hatziforou qui n'a donc pas traduit *L'Amant*, mais d'autres textes de Marguerite Duras, *Le Vice-Consul* et *La Maladie de la mort*, notamment.

Tous les autres traducteurs ici présents ont traduit *L'Amant*.

Marguerite Duras m'a dit vendredi en me remettant le message que je vous ai lu — et je la cite exactement — : "De tous les livres que j'ai faits, *L'Amant* m'a paru être le plus intraduisible, surtout à partir de la syntaxe du livre — je parle du désordre de la syntaxe. J'avais commencé avec *Hiroshima* à être incorrecte, illégale." Je pense que ces questions de syntaxe, d'incorrection, d'illégalité, nous allons les aborder dans un instant, avec beaucoup d'autres, aussi vais-je maintenant donner la parole aux traducteurs de *L'Amant*.

BARBARA BRAY (*Grande-Bretagne*).

Pour commencer, je voudrais parler d'une façon générale. En effet, hier, j'ai été quelque peu irritée par l'insistance sur la perfection, que je crois vaine. Pour toute traduction, il faut se résigner : il n'y a pas de perfection possible. Il faut choisir ce qu'on va essayer de garder — je dis bien "essayer" — et ce qu'on accepte de perdre. Le principal, c'est que la traduction, tout en étant aussi fidèle que possible, ait sa propre vie, participe de ce que Roger Munier a qualifié hier d'"élan de la création" ou d'"élan de création", qu'elle se présente comme une sœur de l'ouvrage traduit.

Mais s'il est admis que certains choix, certaines pertes sont inévitables, ces renoncements doivent être faits en connaissance

de cause. Et là, on bute sur le premier problème dans l'œuvre de Marguerite Duras, et dans *L'Amant* en particulier ; le premier cap est de comprendre. Or, comme Marguerite Duras l'indique d'une façon très belle dans son message, elle est un peu comme *Humpty Dumpty* dans *Alice au Pays des Merveilles*. Elle donne aux mots un pouvoir pour qu'ils signifient autre chose.

Alors, à mon avis, il faut un apprentissage pour la traduire. Après trente ans d'apprentissage et d'amitié, je crois que je commence à peine à déchiffrer le code.

Le deuxième problème est celui de la langue. Le génie de l'anglais est tout à fait différent de celui du français. Beaucoup a déjà été dit à ce sujet, qui est sans fin, à propos des équivalences possibles ou impossibles. Je voudrais abréger et insister non seulement sur le devoir bien évident du traducteur envers son auteur et son texte, devoir consistant à se rendre aussi disponible que possible, mais aussi sur celui à peine moins grand qu'il a envers sa propre langue.

Un troisième problème, touchant cette idée de disponibilité vis-à-vis de Marguerite Duras, viendrait de la forme du style, du sentiment, de la passion, du goût, sans parler de l'imagination. Par exemple, Marguerite Duras vit par l'imagination, et moi, je n'en ai presque pas. Quant aux sentiments, Marguerite Duras dit tout, et moi, je ne dis rien. Il s'ensuit une sorte de jolie tension qui peut quelquefois porter des fruits...

Je ne fais là que poser des questions.

MARIA DA PIEDADE FERREIRA (*Portugal*).

Je dois dire que mon expérience est davantage celle d'une lectrice que celle d'une traductrice. J'ai traduit *L'Amant* parce que j'ai énormément aimé le livre quand il est arrivé entre mes mains et que je ne pouvais pas le donner à quelqu'un d'autre... Aussi ai-je décidé de le traduire...

A cause de conditions politiques spéciales qui ont longtemps été les nôtres et à cause de la censure, la plupart des livres nous sont venus par le biais du français. Ce qui fait que notre culture, même pour les autres littératures, s'est élaborée à partir des traductions françaises et des auteurs français. Le français est donc une langue qui nous est très proche. De plus, il a la même structure que le portugais.

Quand on lit pour la première fois le texte de Marguerite Duras, il paraît simple, parce que les phrases sont courtes. Mais les problèmes commencent quand on veut donner au portugais le même rythme avec des phrases aussi courtes et ayant un sens aussi profond que celles de Marguerite Duras,

des phrases qui utilisent un vocabulaire très strict, avec une très grande économie de moyens.

Je dois dire d'abord qu'au niveau de la compréhension il y a toujours des ambiguïtés. On ne comprend pas exactement ce qu'elle veut dire. Alors, il faut imaginer ce que nous, nous voudrions dire. Et puis il y a des problèmes concrets.

Je prends l'exemple du problème du "vous", qui est très courant dans le langage de Duras. Au Portugal, nous ne disons pas "vous" comme elle le dit. On serait obligé de dire *voci* qui est brésilien, mais que nous n'employons pas, ou *vous* qui est très peu intime. C'est un langage ancien qu'on n'utilise pas. Mors, parfois, nous avons dû faire une totale substitution et transformer le "vous" en "tu", ce qui n'est pas la même chose.

Le même problème apparaît avec la répétition constante du sujet, qui n'est pas courante au Portugal. On se passe volontiers du sujet en portugais, de l'adjectif ou du pronom : "son", "sa", "il", "elle". Dans *L'Amant*, Duras emploie constamment "elle", "il". On ne peut pas transformer la phrase portugaise. Je donne un exemple : "Lui, il tremble..." Deux mots pour dire la même chose, "lui" et "il". Nous n'avons qu'un seul mot *ele*. On ne peut pas répéter constamment le même mot mais, d'autre part, on ne peut pas transformer la phrase en une phrase plate et sans charme.

Voilà le genre de problème que pose la traduction de Marguerite Duras.

PHILIPPE CARDINAL

Comment avez-vous traduit "*Lui, il tremble...*" ? Quel parti avez-vous pris ?

MARIA DA PIEDADE FERREIRA

Cela a donné : *Ele, treme*, ce qui en portugais n'est pas correct, parce qu'on ne sépare pas avec une virgule le sujet du verbe. Mais ainsi, on marque tout de même un temps d'arrêt.

J'ai eu un autre problème avec la traductrice du *Vice-Consul*, un professeur d'université qui enseignait la littérature française et s'était spécialisée dans l'œuvre de Marguerite Duras. Pour elle, la traduction, c'était la fidélité absolue. Si elle avait dans la même phrase trois ou quatre fois le mot "elle", il fallait mettre "elle" chaque fois, parce qu'elle croyait que mettre une virgule était une infidélité ! Mors, nous avons discuté pendant des heures et nous avons presque dû refaire la traduction ensemble.

Je crois qu'on doit faire preuve d'un peu de bon sens. Il faut être fidèle à l'auteur, mais aussi à notre langue dont il faut

conserver le charme et la musique qui, à mon avis, sont uniques.

MADELEINE GUSTAFSSON (*Suède*).

Au contraire de notre collègue du Portugal, j'ai dû travailler avec une langue, le suédois, très différente du français, qu'il s'agisse du vocabulaire ou de la structure, mais qui est aussi une langue très musicale. Ce qui m'a tentée d'abord, c'est le rythme. J'ai senti qu'on pourrait rendre ce rythme un peu ardent qui va en s'accéléralant, avec cette chute à la fin de chaque paragraphe.

Ce qui est vraiment difficile, c'est que la structure du français est donc très différente et surtout beaucoup plus logique que celle du suédois. Il y a une logique des subordonnées, de l'inclusion, de l'exclusion, de la relation des parties différentes de la phrase qui est toujours marquée dans le français, alors qu'en suédois on se borne à juxtaposer simplement les phrases intuitivement.

En ce qui concerne la syntaxe un peu illégale de Marguerite Duras, elle a été en quelque sorte un avantage. Il n'empêche qu'il reste des problèmes structurels. Je vais donner certains exemples très spécifiques.

Il y a le problème du temps du verbe. Le français dispose de moyens beaucoup plus riches pour parler du temps : le futur antérieur, le passé simple. On peut vraiment choisir, comme le montre ce paragraphe : "*C'était à la fin de la nuit qu'il s'était tué. Elle dansait. Puis le jour était arrivé. Elle avait contourné le corps. Personne n'avait osé approcher. La police le fera. A midi il n'y aura plus rien...*"

C'est un exemple. En suédois, il faut travailler avec l'imparfait et le présent et alterner ces deux temps. On ne dispose pas de moyens pour rendre toute cette complexité, tous ces changements de temps.

Un autre problème est le subjonctif, qui veut dire en français tant de choses. En suédois c'est le contraire.

Un autre problème encore : les mots abstraits qui abondent en français et ne peuvent pas se traduire en suédois. Par exemple cette phrase : "*... la palpitation continue de la brillance de la lumière...*" Ou bien cette autre : "*... rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue.*" Dans ces cas, il faut vraiment remodeler la phrase. Ce sont des problèmes techniques...

THEOPHANO HATZIFOROU (*Grèce*).

Je voudrais commencer par vous lire un tout petit extrait de Marguerite Duras : "*... la voix, c'est plus que la présence du*

*corps. C'est autant que le visage, le regard, le sourire. Une vraie lettre, c'est bouleversant parce qu'elle est parlée, écrite avec la voix parlée. Il y a des lettres que je reçois qui me rendent amoureuse des personnes qui les ont écrites..."*

Ma lecture personnelle des œuvres de Marguerite Duras me place devant ce paradoxe de l'extrême présence de la voix dans ses textes. Et si je parle de paradoxe, c'est que l'écriture, par définition, est un langage sans voix. Il me semble qu'aucun lecteur attentif n'est jamais resté imperméable à cet impact du son qui affecte tous les niveaux textuels et revêt une multitude d'aspects au fil des œuvres, à commencer par l'obsédante présence de la musique et du cri dans certains textes plus anciens — *India Song* en est sans doute l'exemple le plus frappant — pour aboutir à la multiplication des silences, des blancs typographiques dans les textes plus récents. En passant par une gamme variée d'autres figures : jeux de sonorités, correspondances et glissements subjectifs de la texture phonique des mots — signes, répétitions hallucinantes de mots, de phrases, de thèmes qui entrent pour beaucoup dans la composition même des œuvres.

Voix et silences, rythmes, musiques, incantations composent un savant édifice sonore qui fonde la spécificité paradoxale d'une écriture tendue vers le dépassement de sa propre nature, sous l'effet du son qui envahit et subjugué le sens.

Par ce trait fondateur, l'écriture durassienne s'apparente au chant et à la poésie orale. Et c'est encore ce trait qui la pousse à s'arracher au mutisme du texte écrit, à rechercher un ailleurs ou un au-delà de ce langage sans voix qu'est l'écriture. A partir de là, on imagine où se situent les problèmes et quelles sont les difficultés de transposition de ces textes dans une autre langue. Il suffirait de penser à ce que tout sujet bilingue expérimente chaque jour, rien que pour la communication ordinaire et triviale, pour passer d'une langue à l'autre ; il a besoin de placer sa voix autrement.

AVITAL INBAR (*Israël*).

N'étant pas un théoricien de la traduction mais plutôt un praticien avec à mon actif plus de cent vingt traductions, je parlerai de choses très concrètes. D'ailleurs, j'ai traduit *L'Amant* il y a plus de deux ans et mes souvenirs se sont un peu estompés.

Il est très difficile de faire comprendre à un public qui ne connaît pas l'hébreu les problèmes auxquels se heurte le traducteur qui travaille dans cette langue. Mais il y a un certain nombre de choses que je peux expliquer, notamment que la langue hébraïque, étant une langue en mouvement, ou bien

est simpliste, très populaire, trop populaire, ou bien est biblique, ampoulée, absolument sans aucun rapport avec le langage de Marguerite Duras. Il faut trouver ou retrouver un certain hébreu simple, moyen, de tous les jours, qui soit bon, correct. C'est là la première difficulté pour la traduction de *L'Amant*.

Deuxième difficulté. Il y a des mots pour lesquels il n'y a pas d'équivalent en hébreu. J'en donnerai un seul exemple : le mot "jouir", dans le sens sexuel, n'existe pas en hébreu. On ne le trouve pas dans la Bible. C'est assez étonnant, mais il est de fait que, pour indiquer la jouissance sexuelle, il faut utiliser plusieurs mots. Cela pose la question de la fidélité. Donc, difficulté au niveau de la langue.

Autre difficulté : comprendre Duras. Tout d'abord, Duras a un français à elle, elle écrit comme elle l'entend, elle écrit exactement ce qu'elle veut, et le dictionnaire, le plus souvent, n'est d'aucun secours pour la traduire. Fréquemment, Duras, elle non plus, n'est d'aucun secours pour l'explication de son texte. Je vais y revenir.

Comprendre Duras. Il y a en France un million de personnes qui ont lu *L'Amant*. Lors d'une de mes rencontres avec Marguerite Duras, je lui ai dit : la plupart n'ont pas compris *L'Amant*, ils ont compris l'histoire. Il y a une différence essentielle entre comprendre l'auteur et comprendre l'histoire. Un lecteur comprend un traducteur parce que le traducteur, pour traduire le texte, doit au moins comprendre un sens du livre, alors que le lecteur passe outre.

*L'Amant*, le livre, n'est pas pour le grand public, alors que le sujet, lui, l'est. La compréhension de certaines phrases est extrêmement difficile ; les doubles sens et les triples sens abondent ; pour les traduire, il faudrait essayer de trouver des doubles sens et des triples sens équivalents dans l'autre langue. Dans plusieurs cas, j'ai trouvé des doubles sens équivalents en hébreu. On m'a reproché alors de n'avoir pas explicité le texte.

Pour comprendre, j'ai fait un premier jet, en traduisant tout dans les limites de mes possibilités. Puis je me suis adressé à Duras pour lui dire : Madame, j'ai lu votre livre, j'aimerais que vous m'expliquiez un certain nombre de phrases et de difficultés... Les séances de travail ont été longues. Marguerite Duras écrit par association d'idées. Et, parfois, elle-même ne peut pas expliquer exactement ce qu'elle a voulu dire dans une phrase. Elle déclare en substance : c'est écrit, quant à vous dire ce que j'ai voulu signifier à l'époque, ce n'est pas évident !

Ceci pour dire que j'ai dû traduire un certain nombre de phrases d'une manière instinctive, sans comprendre tout à fait, et c'est en lisant l'hébreu, une fois le livre achevé, après un

certain nombre de lectures et de corrections d'épreuves, que j'ai compris par l'hébreu un certain nombre de choses que je n'avais pas comprises en français. Cela m'a indiqué que la traduction était plus ou moins faite dans l'esprit de Duras. Il y avait, par exemple, une phrase que je ne comprenais pas du tout. Je lui ai dit : si vous ne pouvez pas l'expliquer, récrivez cette phrase, et elle m'a donné pour la version hébraïque un texte de quinze lignes qui ne figure que dans cette version.

Un autre problème encore était d'écrire au sens plein du terme en hébreu. Je considère, comme elle d'ailleurs, que chaque livre que je traduis est un livre de plus dans la littérature hébraïque israélienne.

La traduction de Duras me laisse le souvenir d'une énorme difficulté. Mon expérience de plus de cent traductions ne m'a pas beaucoup aidé pour traduire Duras. Quand on traduit Gide, il vous prend par la main d'un point *A* à un point *B* et on sait ce qu'il faut faire. Quand on traduit Boris Vian, il vous laisse une liberté totale. Avec Duras, c'est un piège : elle ne laisse aucune liberté de manœuvre pour la compréhension. C'est cela, la difficulté. Pour rendre Duras en hébreu, je fais confiance à mon oreille, c'est-à-dire à la musicalité, à la cadence. Je fais un premier jet, ce que je ne fais jamais ou presque jamais d'habitude, et je cisèle les phrases une par une, en me basant sur un certain sentiment intérieur d'exactitude musicale de la phrase. Je crois que, finalement, le résultat est un tout petit peu plus clair que le français. Je pense que *L'Amant* n'y a pas perdu et que le lecteur y gagne.

MICHAELA JUROVSKA (*Slovaque*).

Pour rendre dans une langue étrangère la voix inimitable de Marguerite Duras, avec tous ses silences et son intensité douloureuse, avec cette petite musique — comme on dit — qui exprime si admirablement la discontinuité, la fragmentation du souvenir, et qui trahit à la fois une autre cohérence, une autre logique, celle du désir, celle de la passion dans tous les sens du mot, pour restituer tout cela il fallait tout d'abord, selon moi, se rendre sans condition au texte écrit. Cette fois-ci, encore plus que dans d'autres cas, il fallait un accord profond, un choix lucide et une adhésion profonde de la part du traducteur ou de la traductrice avec l'auteur et aussi avec soi-même. Car *L'Amant* de Duras représente un livre à part, un livre particulier et intime jusqu'au désespoir ou jusqu'à la délivrance extrême.

Avec une simplicité, une sincérité désarmante, une humilité de grand écrivain, Marguerite Duras nous parle des choses les

plus intimes la concernant et nous concernant tous. Avec une aisance et une sûreté de virtuose, elle fait vibrer en nous la corde la plus cachée et la plus sensible. Nous ne pouvons pas lui échapper. Nous ne pouvons pas échapper à nous-mêmes. Et ce qui vaut pour un lecteur ordinaire vaut encore plus pour le traducteur.

L'art de Duras est un art de suggestion, un art de la litote par excellence. Peut-on dans ce sens parler de classicisme chez Duras, où le non-dit a la même importance que le dit et où la concision du style et de la pensée se manifeste par de nombreuses allusions et des sous-entendus ?

C'est ici que commencent les difficultés de traduction de *L'Amant*. Pour pouvoir les résoudre, il est indispensable, selon moi, de connaître l'œuvre de Duras tout entière. En premier lieu, *Un barrage contre le Pacifique*, *Des journées entières dans les arbres*, *Le Vice-Consul*, par exemple, sans la connaissance duquel l'image de la mendicante à la fin du livre serait presque incompréhensible au traducteur. Et encore *Le Ravisement de Lol V. Stein*, ou bien le film de Duras, *India Song*, etc. Mais ce déchiffrement au niveau sémantique n'a été que le début. C'est en relisant et en réécrivant le texte de Duras, c'est-à-dire en le traduisant dans une autre langue, en slovaque dans mon cas, langue slave (avec le tchèque et le polonais) du groupe occidental et en transposant *L'Amant* dans un contexte socio-culturel différent que je me suis trouvée, comme chacune des personnes ici présente, je suppose, confrontée aux nombreux problèmes d'ordre stylistique, syntaxico-lexical, dont je vais vous donner quelques exemples. Leur nature va vous paraître banale peut-être, mais ils sont d'une importance capitale pour l'effet final de la traduction.

Je ne parlerai pas des incorrections de la syntaxe, même si je me suis trouvée, moi aussi, aux prises avec les pièges sémantiques du texte de Marguerite Duras. Mais je vais vous parler des soucis que m'ont causés certaines répétitions.

Pour commencer, je voudrais dire que le texte français tout entier est basé sur l'alternance : "*je dis*", "*il dit*" ou "*elle dit*", avec le verbe *dire* au présent. C'est la troisième personne du singulier au présent qui m'intéresse. En slovaque, l'emploi des pronoms personnels n'est pas une forme grammaticale, c'est déjà un procédé stylistique. Et ce qui complique tout, c'est qu'à la troisième personne du singulier la forme du verbe, au présent, est la même pour le genre masculin que pour le genre féminin : "*elle dit*" ou "*il dit*" se disent pareillement en slovaque. C'est le même problème qu'évoquait ma collègue suédoise.

Une difficulté analogue consistait dans l'alternance infiniment subtile, dans le texte de Duras, entre *la mère* et *ma mère*.

En slovaque, l'article n'existe pas et l'emploi du pronom possessif est de nouveau un procédé stylistique. J'ai donc opté pour l'alternance de *marka*, qui correspond à *la mère*, et de *mamma*, qui veut dire *maman*, pour traduire *ma mère*, parce que nous sommes un peu plus émotionnels que les français et normalement je dis à ma mère : *maman* et même *ma petite maman* : *mamichka*.

Une autre difficulté encore concerne un mot banal comme *l'enfant*. En slovaque, il est du genre neutre. En français, il peut être masculin ou féminin. Dans le texte de Duras il était employé au féminin, bien sûr. Alors j'ai employé le substantif : *la fillette* ou *la petite*.

Un autre problème découlait du caractère abstrait du texte français — notre collègue suédoise en a déjà parlé...

Je voudrais aborder maintenant un problème beaucoup plus large, celui de la prédominance en français et dans les langues romanes en général de constructions substantives qui confèrent à ces langues un caractère beaucoup plus statique. Ainsi j'ai dû traduire *la somnolence de son regard* par *un regard somnolent*, c'est-à-dire en utilisant un adjectif et non une construction substantive. Ou encore j'ai traduit *elle était fière de la force de ses fils* par *elle était fière que ses fils soient si forts*. Cela correspond au génie de la langue. Il faut effectuer un travail de restructuration. En slovaque et dans les langues slaves en général, en effet, c'est le verbe qui prédomine, employé le plus souvent dans ses formes actives. La traduction par des constructions substantives et des formes passives donnerait un effet indésirable d'artificialité et de préciosité.

Pour conclure, je voudrais souligner que toutes ces infidélités que j'ai commises étaient motivées par un grand amour. Permettez-moi de dire que, si cet amour existe, alors la fidélité au texte original et la beauté du texte traduit sont possibles, mais elles exigent de la part du traducteur ou de la traductrice beaucoup de patience et aussi beaucoup d'imagination...

MARIANNE KAAS (*Pays-Bas*).

Traduire, c'est mourir un peu, comme disait ma collègue. Le "mourir" est peut-être un peu fort. Disons plutôt souffrir un peu.

Le cri du cœur de mon amie se rapportait, j'en suis sûre, à plusieurs aspects de la vie du traducteur.

Nous ne parlons ici que de la vie immatérielle.

Traduire, c'est souffrir un peu, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de traduction facile, il n'y a pas de texte littéraire facile à traduire,

bien que la nature des difficultés que l'on rencontre varie, naturellement, selon le caractère du texte de départ.

Inévitablement, on se heurtera à des problèmes de terminologie d'ordre grammatical, à des problèmes d'interprétation, qui d'ailleurs ne représentent pas forcément les problèmes "traductologiques".

*L'Amant* est un livre très compliqué à plusieurs points de vue. Pour moi, traduire ce texte a été *a fortiori* extrêmement difficile et en relisant le livre j'ai essayé de découvrir, ou bien de redécouvrir pourquoi.

Certes, il y a quelques difficultés terminologiques, comme par exemple la traduction du nom des lieux. Et il y a certains passages qui posent de sérieux problèmes d'interprétation. Mais il y a surtout le ton, je crois, le style donc, qui fait la beauté, le mystère du livre : le ton très personnel, la "respiration", comme disait Mme Duras dans son message, qui est très difficile à rendre.

Plus il y a d'ambiguïtés, de doubles fonds dans un texte — et *L'Amant* est certainement un texte de ce genre — et plus le risque de banalisation est présent. Il est intéressant de signaler à cet égard que le style de ce roman est fondamentalement différent de celui d'*Un barrage contre le Pacifique*, par exemple, où sont décrits plus ou moins les mêmes éléments et le même milieu. Il se peut qu'une telle ambiguïté, une telle complexité, soit difficile à rendre dans une autre langue à cause des différences de structure entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Mes autres collègues en ont déjà parlé.

Plutôt que de me perdre dans des réflexions profondes, je voudrais exposer quelques problèmes qui tiennent aux différences du néerlandais et du français. Ces problèmes m'intéressent d'ailleurs de plus en plus, parce que des difficultés qui ont l'air d'être abstraites ont parfois, il me semble, des racines, des origines concrètes, et l'analyse de celles-ci peut faciliter la solution.

En néerlandais, par exemple, nous avons des substantifs masculins et féminins, et des substantifs neutres. Les articles définis masculins et féminins sont identiques, tandis que l'article neutre a une forme différente. Il en est de même pour les pronoms relatifs.

Je donnerai un exemple des problèmes que posent ces différences grammaticales. A la page 127, on peut lire : *L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait*. Du point de vue strictement grammatical, dans *tandis qu'il vivait*, il représente le *corps*, mais peut-être en même temps *ce frère*. En néerlandais, *corps* est un substantif neutre, alors que *frère* est masculin. Il faut donc faire un choix

dans la traduction de *tandis qu'il vivait*. Le passage devient par conséquent plus univoque qu'en français. Le texte perd une partie de son ambiguïté.

Autre problème dans le même domaine. En néerlandais, les adjectifs n'ont pas de forme spécifiquement féminine. A la page 29, on lit : *Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et rouge*. ("fardée" ici a une forme féminine). Pour indiquer que ce n'est pas le corps qui est fardé, on est contraint d'explicitier, ce qui ôte à la complexité, à l'ambiguïté du texte original.

Autre difficulté, toujours plus ou moins du même ordre : les mots à double sens. On ne trouve pas toujours dans sa langue des mots ayant le même double sens, comme c'est le cas par exemple pour se perdre, se tromper, image, histoire, ainsi que le verbe devoir. Il faut donc choisir : ou bien supprimer un aspect, ou bien expliciter de façon à rendre les deux aspects du mot français. Les deux solutions sont un appauvrissement par rapport au texte de départ, surtout par rapport à un texte comme *L'Amant* : la traduction devient, ou bien plus explicite, ou bien plus univoque que l'original.

Enfin un autre problème ne relève pas spécifiquement de la différence structurale entre deux langues, mais plutôt de l'ambiguïté qui est, à mon avis, une caractéristique du style de *L'Amant*. Dans *L'Amant*, on trouve des phrases construites d'une façon elliptique. Par exemple, page 21, il est dit : *Il est maigre tellement, on dirait un Ougandais blanc lui aussi*. Parfois le traducteur éprouve encore le besoin d'explicitier, cette fois non pour des raisons grammaticales ou à cause de la différence structurale entre les langues, mais par crainte d'introduire dans son texte des irrégularités que les lecteurs vont lui reprocher.

Mais ne parlons pas uniquement de nos souffrances. Le temps passé en compagnie de *L'Amant*, et en quelque sorte de son auteur, a été pour moi une expérience fascinante, qui m'a appris bien des choses.

LODA KALUSKA-HOLUJ (*Pologne*).

Mon émerveillement à moi, ce que je trouve de plus fascinant, de plus essentiel dans *L'Amant*, c'est l'usage libre du temps, du temps romanesque dont l'effet est obtenu par les photos, les simples photos de famille. Elles provoquent les souvenirs de l'héroïne, ses souvenirs douloureux, délirants, passionnés, intimes. Le temps saute et recule, ou trotte un peu en avant, jamais linéaire, toujours imprévu, changeant, vacillant. Dès la première phrase du texte, l'héroïne se déclare

une personne âgée, mais quelques lignes plus loin, elle dit : *J'ai quinze ans et demi*. Puis elle est mère d'un fils de vingt ans. Et c'est là précisément que réside la clef de la construction romanesque, la trouvaille artistique de l'œuvre.

La langue du roman n'est pas celle des lettres, mais des sons, c'est un langage parlé, entendu, une langue orale... Cette méthode ne nous est pas tout à fait étrangère, elle est pratiquée par toute une génération de jeunes prosateurs polonais, comme Hlasko Czyz et d'autres encore, et aussi par l'un des plus grands écrivains contemporains polonais, Wieslaw Mysliwski, créateur d'une langue paysanne moderne et mythique en même temps.

Un certain problème s'est posé à moi : la notion d'immortalité, sur laquelle l'auteur présente ses réflexions douloureuses. J'ai compris que l'accent était mis sur l'immortalité d'une personnalité, plutôt que de la personne, c'est ce sens-là qui est perçu dans mon texte.

JUKKA MANNERKORPI (*Finlande*).

Afin que vous puissiez placer mon intervention dans son vrai contexte, il me faut tout d'abord vous fournir quelques explications sur la langue dans laquelle je traduis : le finnois.

Le finnois fait partie du groupe finno-ougrien, tout comme le hongrois, le vogoule, le tchérémissé et quelques autres langues plutôt exotiques pour les Français. Elles n'ont rien à voir avec les langues ici représentées qui, à l'exception de l'hébreu, sont indo-européennes.

Malgré cette très grande différence, je rencontre des problèmes communs avec beaucoup de mes collègues.

En finnois, en effet, il n'y a pas de genre, comme il n'y en a pas en portugais, en slovaque, en grec, etc. Il n'y a pas de féminin ni de masculin ; le pronom de la troisième personne du singulier désigne aussi bien un homme qu'une femme : *Hän* ; c'est l'équivalent de *Il* en anglais, employé pour désigner les objets, les choses, les animaux, souvent même les êtres humains, indépendamment de leur sexe.

D'où la difficulté première dans la traduction de *L'Amant* : comme il n'y a très souvent que deux personnages en scène, la jeune fille et son amant, il suffit à l'écrivain d'utiliser les pronoms monosyllabiques *il* et *elle* pour que son texte soit tout à fait clair. En finnois, on est obligé de répéter les noms des personnages, ou de les remplacer par des substantifs, tels que *Mies* (homme), ou *Tyttö* (jeune fille) qui, à cause de leur durée bisyllabique, donnent un autre rythme que les monosyllabes originaux, défaut que l'on doit compenser ailleurs dans la structure verbale. Ce n'est pas toujours facile, mais ce n'est pas impossible. On y arrive en général.

Le seul passage de *L'Amant* où je me suis trouvé devant une véritable impossibilité de traduire est celui qui concerne Hélène Lagonelle, Hélène L. *Elle ne sait pas qu'elle est très belle, Hélène L... Elle, Hélène L. Hélène Lagonelle.*

Il est certain que *Hän*, à la place de *Elle*, dans ce contexte, ne donne plus du tout la même chose. Cela ne sonne pas pareil, et là il n'y a rien à faire, sinon s'arracher les cheveux.

Cette impossibilité illustre bien les difficultés de traduction de Duras en général. Ce sont, dans la plupart des cas, des difficultés de musicalité, de timbre et de rythme.

En traduisant Duras, plutôt que d'essayer de reproduire dans ma langue, tellement différente du français, le sens exact de chaque expression, je cherche une équivalence de sensation communiquée par les images, les sons, la musicalité.

Prenons comme exemple la première page, le premier paragraphe que je vous rappelle : *Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : "Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que, pour moi, je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté."*

De ce paragraphe surgissent trois images d'une précision photographique. Il y en a peut-être même d'autres, mais ce sont les trois images principales. Primo, l'homme qui s'approche dans le hall d'un lieu public. Secundo, vous, la narratrice, Duras, jeune et belle. Tertio, vous maintenant, plus belle encore que lorsque vous étiez jeune.

La première image est déjà chargée de sensations. On entend des pas résonner dans le hall, la lumière est tamisée, les rectangles des fenêtres sont peut-être un peu aveuglants, cela sent la poussière, il fait frais, mais il n'y a pas de vent.

La deuxième image, l'homme qui vient la connaît, mais pas nous, les lecteurs. On la connaît en lisant le livre, mais on sait déjà que c'est un portrait, les yeux fixés probablement vers l'objectif, avec un peu de flou autour, une couleur délavée, brunâtre, les doigts se sentent raides et crispés. Autour de cette image, règne le silence.

La troisième image est celle de l'actualité : un visage que Duras elle-même qualifie de détruit. Cette image bouge, il y a du bruit autour. Pour un lecteur averti, d'autres livres, films, pièces de théâtre, etc. sont également présents. Cette image possède une qualité inattendue, une beauté plus grande encore que la précédente, où l'on voit Duras jeune et belle.

La première image, très concrète et très précise, parce que composée d'actions, a été facile à traduire. Pour les deux

autres, c'était moins simple, parce qu'elles sont moins nettes, ce sont des images qui sont en train de se créer.

La traduction du livre entier, puis chaque correction, ont apporté des changements qui m'ont rapproché de plus en plus du rythme et du timbre du texte original, avec des éléments linguistiques et, disons-le franchement, culturels, qui ne sont plus du tout français mais finnois.

Pour moi, le plus difficile quand je traduis Duras est de respecter et de reproduire un certain flou. Je m'explique. Comme c'est souvent le cas des photos, les images que Duras nous présente ne sont pas toujours parfaitement nettes, les contours en sont estompés et elles ne prennent leur véritable signification que grâce à la musicalité de l'expression. Il en est ainsi des deux dernières images citées tout à l'heure. Dans la traduction, elles n'ont pris leur forme définitive qu'à la dernière lecture de la dernière correction.

Ce qui est flou doit rester flou ; ce qui est sous-entendu ne doit pas se faire entendre par le traducteur ; ce qui se trouve entre les lignes, derrière les mots, ne doit pas être reporté sur les lignes, dans les mots, par le traducteur. Garder estompé en finnois ce qui l'est en français, tout en respectant la musicalité, le rythme et le timbre de l'écriture, c'est ce qui constitue pour moi la plus grande et la plus passionnante difficulté quand je traduis Duras.

LEONELLA PRATO CARUSO (*Italie*).

En ce qui me concerne, je dois dire que, comme pour M. Inbar, mon expérience de trente ans de traduction ne m'a pas beaucoup aidée lorsqu'il s'est agi de traduire *L'Amant*. J'ai lu le livre très attentivement et, connaissant très bien Duras, j'avais cru l'avoir bien lu, avoir tout compris. Mais lorsque j'ai commencé à traduire, j'ai vu qu'il y avait beaucoup de choses qu'une lecture très attentive n'avait pas mises en valeur. Première difficulté.

La deuxième, c'est que d'habitude, lorsque je commence à traduire un texte, je cherche une clé, c'est-à-dire la gamme, le niveau de mots que je dois employer tout au long de la traduction.

Je donne un exemple, que je reprends de l'article paru dans une revue italienne à propos du langage soi-disant parlé et du langage littéraire. Un écrivain disait : "Il y a des textes de roman où le héros *va* quelque part ; il y en a d'autres où le héros *se rend* quelque part." Il voulait dire par là que l'action est la même, mais qu'on peut la décrire, soit avec un verbe très simple, comme *aller*, soit avec un verbe un peu plus littéraire, comme *se rendre*.

Dans le cas présent, je n'ai pas trouvé de clé : les mots étaient très simples, ils n'étaient pas difficiles à traduire, mais, une fois traduits, j'avais l'impression de quelque chose de très quelconque, qui n'était pas du tout dans le texte original.

Il y avait une autre grosse difficulté : les répétitions. En italien, la répétition est un procédé qui date de la prose des années cinquante, de Vittori et d'autres, mais qui maintenant n'a plus cours et a même l'air démodé. Il fallait donc à tout prix en enlever quelques-unes. En même temps, il y avait dans la prose de Duras un élément à mon avis essentiel, un élément persuasif, dû justement à la répétition, non seulement du mot, mais du pronom personnel, et là il fallait en quelque sorte garder cet élément. Les pronoms personnels sujets, en italien, on les enlève d'habitude sans problème. Mais là, lorsqu'on les enlevait, quelque chose manquait dans le texte : un long travail était donc nécessaire pour trouver malgré tout un équilibre.

Par ailleurs, j'ai cherché, comme mon collègue finlandais, à ne pas résoudre les doutes en matière d'interprétation — ce n'était pas à moi de le faire — et à laisser autant que possible la voie ouverte pour le lecteur qui lisait en italien, comme elle l'était pour le lecteur qui lisait en français.

Enfin, ce qui a, je crois, posé des problèmes, c'est l'élément d'émotion très intense qui procède du déroulement de la phrase. Comme je ne traduisais pas tout, mais des segments de phrase, il me fallait chaque fois tenir compte d'une somme et des facteurs d'une somme, qui devaient avoir en eux-mêmes une valeur émotionnelle.

ILMA RAKUSA (*Suisse, allemand*).

Je voudrais commencer par un aveu très personnel : j'ai traduit pas mal de livres avant *L'Amant*, mais cette expérience a été unique pour moi, dans le sens que j'étais tout à fait envahie par ce livre. Je pourrais même dire que j'étais comme dans un état second. J'ose prétendre que ce livre demande cette adhésion totale, ce qui ne veut pas forcément dire identification. Néanmoins, il me semblait, jusqu'à présent, difficilement imaginable que ce livre puisse être traduit par un homme. Je m'en excuse, je vois que je me suis trompée.

Pourquoi intraduisible par un homme ? A cause de son contenu et de son style. C'est un livre où le sujet est décentré, la signification déhiérarchisée, où l'écriture, au lieu de représenter, prend part, et au lieu de décrire, s'écrit : "écriture courante", discontinue, qui surgit du fond de l'oubli qui est la vraie mémoire, qui a ses propres lois secrètes et un rythme merveilleux.

Rendre le rythme, la musique de cette prose, est un des problèmes essentiels, nous l'avons déjà vu. Parfois, j'ai travaillé

pendant toute une heure une seule phrase, me concentrant sur la syntaxe et le rythme. Il y a des passages où j'ai échoué : la musicalité d'une phrase comme *Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle*, se perd en allemand, parce que le pronom *elle* devient *Sie*. Donc, pas d'euphonie, pas d'assonance.

De même, il est pratiquement impossible de rendre cette belle phrase durassienne (toujours dans le contexte d'Hélène Lagonelle) : *Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens*.

Pas facile non plus de traduire *Le même chapeau d'insolence et d'enfance*. Le génitif — très fréquent chez Duras, qui souvent substitue un substantif abstrait à un verbe ou à un adjectif - doit être remplacé en allemand par une autre construction (par un adjectif dans la plupart des cas), et la belle assonance *insolence-enfance* ne trouve pas d'équivalent. Mon principe consistait à réaliser une assonance analogue à un autre endroit, dans la phrase précédente ou suivante, afin de préserver l'économie esthétique d'un passage, de l'ensemble du texte. C'est ainsi qu'on traduit normalement la poésie.

Je voudrais maintenant aborder quelques problèmes syntaxiques. Une phrase apparemment simple, comme celle-ci : *J'hésite, et puis non, je ne la réveille pas* qui, en français, suggère un style oral, doit être transformée en allemand si l'on veut obtenir la même couleur stylistique. En allemand, c'est : *Ich zögere und wecke sie dann doch nicht auf*.

Difficultés également avec des constructions syntaxiques typiquement durassiennes, où des objets dont le génitif dépend de verbes sont eux-mêmes amplifiés par des appositions. Je cite ici une phrase à la page 13 : *C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir*.

C'est une syntaxe paratactique, tâtonnante qui, comme le disait Dominique Noguez, "marque une lente conquête sur l'incertain", une syntaxe qui opère au moyen de la répétition et, très souvent, de l'équivoque, de l'ambiguïté. Là, il ne faut surtout pas, à mon avis, succomber à la tentation de vouloir éclaircir (sur ce plan sémantique, cela signifierait interpréter). L'écriture durassienne crée de multiples références, elle est par essence polyvalente. On pourrait dire que c'est une caractéristique de toute prose poétique. Mais les impondérables du style

durassien consistant en ce qui se trouve *entre* les phrases, dans le creux, dans ce qui n'est pas tout à fait dit, dans un silence qui constitue quasiment un sous-texte. Faire vibrer ce silence était mon ambition secrète.

INGRID SAFRANEK (*Yugoslavie, serbo-croate*).

Je crois que tout le monde a déjà tout dit. Je peux essayer néanmoins, très modestement, de faire ressortir les grandes lignes de force qui se sont cristallisées lors des interventions précédentes.

L'écriture de Duras, dont la prose n'est jamais prosaïque, il convient de la traduire comme de la poésie ; surtout la violence soutenue, la tension, le courant qui passe *entre* les mots, non pas uniquement dans les mots. Ces mots sont verticaux — les mots dont parle Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* — avec toutes leurs significations à la fois, comme dans le dictionnaire, pour rompre justement le sentiment de braises foides.

Il faudrait écouter la portée des mots, leur écho, leur continuité, l'effet de leur rencontre, etc., le champ de tension surtout qui se crée entre des termes opposés, mais non contradictoires. C'est vraiment le secret de l'écriture durassienne, un paradoxe structural, un oxymoron (c'est un peu pédant, je m'en excuse ; un oxymoron) cela veut dire deux figures qui se contredisent mais ne s'excluent pas.

Vous trouvez le même phénomène à tous les niveaux ; au niveau sémantique, lorsque Duras dit *le soleil noir, la calamité bienheureuse, le gai désespoir*, etc. C'est un non-sens, mais je crois que la vérité à atteindre est entre les deux mots, entre les deux termes, qui seront sur la défensive l'un vis-à-vis de l'autre ; c'est toujours le même système du vide, du creux, du non-dit.

Et comment rendre une traduction sous vide ? Il faut traduire aussi le vide, créer chez le lecteur la même impression d'un non-lieu, d'un non-dit, d'une écriture en creux. Evidemment, on peut se demander ce qu'il y a derrière, dans ce vide plein. C'est l'inconscient, quelque chose qui ne peut pas et ne veut pas être dit. D'où le problème d'ordre sémantique, à savoir le choix des mots, leur musicalité, leur rythme.

Le problème se complique au niveau de la syntaxe. Comme Marguerite Duras l'a dit dans sa lettre, il y a dans *L'Amant* une syntaxe désordonnée qui a la fausse apparence de la langue parlée, de l'oral ; c'est une langue démocratique, une langue de tous les jours, mais aussi une langue très sophistiquée, très travaillée, très construite. Donc, de nouveau, on rencontre cet oxymoron, cette combinaison de deux choses contradictoires : la banalité, la simplicité, le quotidien, et ce qui les transcende.

Duras a une jolie formule : "Il faut dire la noblesse de la banalité." Tout est là, dans cette double unicité dont parlait M. Munier hier, et que l'on retrouve dans le haïku : la sophistication japonaise et l'esprit pratique chinois.

Au niveau de la syntaxe donc, il y a cette fausse langue parlée, jointe à une extrême économie de moyens. Vous ne pouvez pas déplacer un seul mot, vous ne pouvez rien omettre, et vous êtes quand même obligé de trouver le même système dans votre langue maternelle. C'est vraiment un tour de force.

On pourrait parler d'un classisme dévié qui flotte à la dérive, dans le sens parnassien du mot, un classicisme dénaturé qui s'oppose à la tradition, je dirais à toute tradition : à la tradition masculine, à la tradition de tous les temps, à la tradition réaliste aussi bien qu'à la tradition d'avant-garde historique. C'est une écriture féminine qui veut être neuve, parce que c'est une parole qui est neuve, qui est jeune-née, qui vient d'apparaître. Marguerite Duras dit elle-même : "Les femmes ont attendu des milliers d'années pour prendre la parole, pour entrer dans la conscience, dans la mémoire du monde. Comment trouver une parole neuve dans la parole qui est commune à l'humanité ?"

On a donc ce système de paradoxes, de contradictions, et cette syntaxe à la fois déviée et très rigoureuse, très classique, très contrôlée. L'effet est une modernité douce, post-moderne si l'on peut dire, et finalement très d'avant-garde.

Le danger qui guette le traducteur est celui de la banalisation, parce que l'écriture de Duras est une écriture de lisière entre deux mondes, entre ici et au-delà, entre le banal et le noble, et si la plage, la lisière, la bordure de la forêt apparaissent tant de fois au niveau thématique, c'est qu'il s'agit véritablement d'une situation de frontière, de limite aux confins du connu.

Je voudrais terminer sur une phrase que l'on trouve à la fin de *Emily L.*, le dernier livre de Marguerite Duras, où celle-ci parle de l'avidité personnelle avec laquelle on se jette dans un certain genre de texte. A la toute dernière page de ce livre nous est donnée la clé de la poétique durassienne : "Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition." C'est une écriture palimpseste, une écriture où toute chose est confondue, indéfinissable par définition.

LAURE BATAILLON

Lorsque j'ai proposé ce titre : *Les infidélités de L'Amant*, je n'ai jamais pensé une seconde aux infidélités que pourraient commettre les traducteurs qui traduiraient *L'Amant*. Je pensais aux infidélités que Marguerite Duras faisait à la langue française, tout particulièrement dans ce livre, aux infidélités qu'elle faisait tantôt dans l'allégresse, tantôt dans l'agressivité ou dans le désespoir. Et je me disais : est-ce que les traducteurs étrangers vont toujours les percevoir, ces infidélités ? Parce qu'elles sont tantôt imperceptibles, comme des dérapages, et tantôt très violentes. Et s'ils les décèlent, vont-ils avoir toujours l'audace d'inventer des équivalences dans leur langue ? Parce que, comme l'a très bien dit Mme Safranek, si on ne rend pas compte de tous ces dérapages, il me semble qu'on passe à côté de quelque chose d'essentiel dans l'écriture de Marguerite Duras.

La question que je pose concrètement est la suivante : comment avez-vous fait ? Et avez-vous eu tous — parce que M. Inbar m'a beaucoup inquiétée — l'impression que vous faisiez œuvre d'invention dans ce sens de décalage, d'audace ?

INGRID SAFRANEK

Vous avez parfaitement raison, madame. Il faut très bien connaître le français, et pas seulement le français normatif, mais le décalage, soit courant, soit tout à fait personnel, qui ne peut exister par rapport à la norme. Pour un étranger, il est parfois très difficile à saisir. Mais, même si on le saisit, la difficulté est de le transposer dans une autre langue.

Là, en serbo-croate, j'ai perdu beaucoup d'effets — je le confesse. Comme la syntaxe est beaucoup plus libre que celle du français, on perd forcément la moitié des effets dus aux inversions, aux libertés prises par rapport à la syntaxe française. C'est un peu ce qui s'est passé aussi pour la sonorité et pour certains effets phoniques. J'avais beau tourner la phrase dans tous les sens, elle restait dans la norme croate. Il faut chercher à rendre l'effet ailleurs, à un autre niveau, sémantique ou morphologique.

AVITAL INBAR

Il est très difficile de traduire "faux" un texte où le dérapage par rapport aux normes de la langue française est très perceptible, un texte où il y a beaucoup de Duras. Je l'ai déjà dit dans mon intervention. Duras écrit le français exactement comme

elle l'entend. Ecrire l'hébreu comme elle écrit le français donnerait quelque chose de tout à fait artificiel, de vraiment faux. Mais là où je pouvais faire en sorte que l'hébreu sonne un peu moins juste, je l'ai fait. Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de signaler qu'il y avait des fautes en hébreu, ils n'ont pas fait attention aux dérapages de Duras parce qu'ils ne comprennent pas le français.

FRANÇOISE WUILMART

Je suis frappée par le fait que sur les douze apôtres présents, il y a dix traductrices et deux traducteurs. L'année passée, lors d'une séance consacrée aux textes arabes, il y avait une majorité de traducteurs et une seule traductrice. Est-ce que, dans le cas de Marguerite Duras, ou de Nathalie Sarraute, qui était au programme il y a trois ans, le sexe du traducteur peut avoir une importance ? C'est vrai que Marguerite Duras a une écriture très féminine, et je voudrais poser la question aux deux traducteurs masculins : ont-ils eu des difficultés d'identification ?

Je vais être très très sincère : je suis choquée de voir deux hommes parmi les traducteurs de *L'Amant*. Je soulève, je le sais, une question très polémique. Pourtant, j'ai lu beaucoup de critiques littéraires qui disaient que Nathalie Sarraute ayant une écriture extrêmement féminine une approche parfaite ne pouvait être réalisée que par des femmes. Je suis d'accord, mais c'est peut-être faux !

AVITAL INBAR

Chère madame, que diriez-vous dit s'il y avait ici un homme fondamentaliste, khomeiniste, qui reprocherait à une traductrice de traduire le livre d'un homme ? C'est exactement la même chose et je pense que Duras ne serait d'ailleurs pas d'accord avec vous. Elle n'a jamais émis la moindre réserve, ni même la moindre considération sur ce fait. Moi-même, je n'ai jamais pensé qu'il fallait que ce soit une femme qui la traduise. Et puis, il n'y a que les hommes pour bien comprendre les femmes, je pense !

Autre chose : je pense qu'un traducteur ne doit pas se laisser envahir par le texte qu'il traduit, qu'il doit rester au-dessus du débat ; il doit survoler un peu le texte, le voir d'en haut, ne pas être immergé dedans. Et je crois que le traducteur qui a de l'expérience, d'une certaine manière, peut traduire Duras.

FRANÇOISE WUILMART

Je voudrais bien qu'il n'y ait pas de confusion. Il n'est pas du tout question de sexisme ; là, on m'a mal comprise. A la

limite, je suis de votre bord. Ce n'est pas la question. La question est que Marguerite Duras et Nathalie Sarraute ont des *écritures* féminines.

AVITAL INBAR

Cela n'existe pas, une écriture féminine.

INGRID SAFRANEK

Je crois que Marguerite Duras serait d'accord avec vous, parce que c'est elle qui l'écrit, qui nous fait dire : "Il n'y a que les femmes qui écrivent. La femme, c'est la littérature." Et Michel Montrolet, psychanalyste, ajoute : "Entre les hommes et l'écriture, il y aura toujours leur sexe."

ROSE-MARIE FRANÇOIS

Je ferai une suggestion, ou plutôt une demande, à nos différents traducteurs, mais auparavant je voudrais expliquer brièvement d'où elle vient.

J'ai feuilleté, dès que je l'ai reçue, la brochure\* qui rassemble les textes traduits de Marguerite Duras dans des langues qui ne me sont pas tout à fait fermées, mais j'ai commis l'erreur de lire d'abord avec les yeux, et d'examiner la syntaxe. J'ai vu, par exemple, qu'en suédois : "l'apparition de cet homme vers moi" n'avait pas été respecté. C'était presque une exception, sauf pour les langues que je ne peux pas lire.

Et puis, j'ai lu avec les oreilles, et j'ai constaté que cette phrase était une merveille du point de vue du rythme. Alors, ma suggestion serait celle-ci : ne pourrait-on pas demander à chaque traducteur de nous lire la première phrase de sa traduction ?

PHILIPPE CARDINAL

Oui, bien sûr. Je vais lire d'abord la phrase en français, puis chaque traducteur lira cette même phrase dans sa langue.

L'Amant : *Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi.*

The Lover : *One day, I was already old, in the entrance of a public place a man came up to me.*

O Amante : *Um dia, já eu era velha, um homem dirigiu-se-me à entrada de um lugar público.*

Älskaren : *En dag, jag var redan gammal, kom en man fram till mig i hallen till en offentlig lokal.*

\* Editée par ATLAS.

Ha mearev : כבר הייתי או, גבר קדב אלי באולסימהמכראה  
הוא התוורע אלי ואמר : "אני מכיר אותך יום אחר, קשישה

Milene : *Raz, mala som uz svoje roky, pristúpil ku mne v hale na verejnom mieste nejaký muž.*

De Minnaar : *Op een dag, ik was al oud, kwam er, in de hal van een openbare gelegenheid, een man op me af ?*

Kochanek : *Pewnego dnia, bylam juz wtedy w podeszlym wieku, podszedl do mnie w holu w miejscu publicznym jakis mezczyzna.*

Rakastaja : *Eräänä päivänä kun minulla oli jo ikää luokseni astui mies julkisen rakennuksen aulassa.*

L'Amante : *Un giorno, ero già avanti negli anni, in una hall mi è venuto incontro un uomo.*

Der Liebhaber : *Eines Tages, ich war schon alt, kam in der Halle eines öffentlichen Gebäudes ein Mann auf mich zu.*

Ljubavnik : *Jednoga dana, bila sam vec u godinama, u predvorju neke dvorane prisao mi je nepoznati covjek.*

Ο εραδθος : Μια μάφα, ι μουν ςδη ηλιχιωμΆνη  
γυναβ α, με πλησβαζε Άνας σμ...φα.» «τ ν  
πφοθλαμο εν ς δημοσβου μεγςφου.

PHILIPPE CARDINAL

Les autres années, nous commençons par ces textes ; cette année, nous allons clore la séance avec eux.



## TROISIÈME JOURNÉE



L'INFORMATIQUE : UN NOUVEL OUTIL  
POUR LES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES

TABLE RONDE PRÉSIDÉE PAR FRANÇOISE CARTANO

FRANÇOISE CARTANO

Je rappelle l'intitulé de cette table ronde : "L'informatique : un nouvel outil pour les traducteurs littéraires." Nous avons bien insisté sur le mot "littéraire" parce qu'"informatique" rime plutôt avec mille choses barbares du domaine scientifique qu'avec la littérature et fait parfois songer à la production de robots un peu inquiétants qui auraient tendance à remplacer les hommes, à remplacer l'imagination, à remplacer la création. Bref, l'informatique n'évoque pas immédiatement une activité créatrice de type littéraire.

En revanche, nous nous sommes aperçus que la plupart d'entre nous, traducteurs, nous équipions de plus en plus fréquemment de petites bêtes du type Amstrad, IBM, Macintosh, Apple, Victor, etc. Autant de noms de codes au sujet desquels nous échangeons les bons tuyaux, car, si nous parlons souvent de traduction, nous n'oublions pas nos petits compagnons dont nous vantons volontiers les mérites respectifs. Il en est de même pour les logiciels. A l'ATLE, par exemple, nous avons remarqué qu'en l'espace d'un an le nombre de traducteurs qui s'étaient équipés de ce genre de "joujoux" s'était multiplié par six, ce qui paraît franchement phénoménal. Cela méritait qu'on en parle.

Pourquoi le mot outil ? Le micro-ordinateur est un outil en tant que super-machine à écrire ou jouet susceptible de nous aider à traduire. C'est aussi un outil à venir, dans la mesure où l'informatisation de données que l'on trouve habituellement dans les dictionnaires, les fichiers terminologiques et autres documents du même type — si les recherches dans ce domaine s'orientent souvent vers la traduction automatique ou la traduction assistée qui intéressent plus particulièrement les traducteurs techniques — devrait permettre d'accélérer et d'optimiser les opérations d'enregistrement, de tri et de mise à disposition de données dans un délai beaucoup plus bref que

celui qu'exige l'élaboration de dictionnaires. En effet, avant de figurer dans un dictionnaire, un terme doit avoir été remarqué un certain nombre de fois, répertorié et son sens cerné précisément, c'est-à-dire que pour nous, traducteurs, cela ne résoud pas toutes les difficultés puisqu'il nous arrive de trouver des mots ou des expressions "tout neufs" et de ne pas avoir d'autres documents et ouvrages de référence à notre disposition que les appels téléphoniques à des copains ou des "natifs" — comme on dit — pour essayer d'élucider le problème.

L'autre axe vers lequel devrait s'orienter le débat est celui de l'introduction de l'informatique dans les métiers du livre, d'une façon générale, et dans la fabrication du livre plus particulièrement, c'est-à-dire au niveau du travail d'impression. Il semble évident que si le problème ne se pose pas encore de façon pressante, c'est parce que les éditeurs, les directeurs littéraires notamment, n'ont pas encore tout à fait succombé à cette modernité-là. Ils n'ont pas encore résolu tous les problèmes techniques et de formation des personnels qui sont chargés de la préparation des copies, de la correction, etc. Mais les choses vont évoluer très vite et ce ne sera pas sans répercussion sur l'activité des auteurs et des traducteurs, quant à la nature du support sur lequel ils vont rendre leur travail. Certains d'entre nous se sont déjà vu demander par les éditeurs de remettre aussi leur disquette, au vu du papier sur lequel ils avaient rendu ce travail. En effet, le support-papier trahit les détenteurs de micro-ordinateurs, surtout s'ils ont la coquetterie de justifier le texte à droite, pour ne rien dire des imprimantes matricielles dont les caractères à petits points agacent tant certains directeurs littéraires. Ces tapuscrits du troisième type veulent dire : "Cette personne a un ordinateur, donc une disquette." Une remise du travail sur support-disquette permettra peut-être de réaliser une économie au niveau de la fabrication du livre en supprimant une des étapes du travail, celle de la saisie.

Le premier aspect du problème sera traité par Antoine Berman et Jean-René Ladmiral. Le second, lié à l'édition et à la fabrication du livre, sera étudié par Mats Ltifgren, qui parlera de la situation en Suède où, semble-t-il, la manie de l'informatique ayant sévi plus vite que chez nous, les choses sont un peu plus avancées. Un exemple intéressant pour nous. Ensuite, Edith Ochs exposera la réflexion menée à ce sujet dans le cadre d'une commission de l'ATLF et Jacqueline Lahana, enfin, fera part de l'expérience de traducteurs qui travaillent, depuis un certain temps déjà et en équipe, avec ce type de machine.

Mon intervention est axée autour d'une question unique : les outils informatiques comme le traitement de textes et le micro-ordinateur sont-ils de nature à modifier *en profondeur*, c'est-à-dire dans sa forme et dans ses modes, le travail du traducteur d'œuvres littéraires ?

Que ces outils transforment concrètement la traduction en général, c'est évident. Rendement accru, pénibilité moindre : qui nierait ces apports ? Mais cela vaut pour tous les genres de traduction.

Que l'informatique ait révolutionné la traduction technique et spécialisée, c'est plus qu'évident. Si ce genre de traduction exige rapidité d'exécution et exactitude dans la transmission des messages, il est clair que seul le recours à des outils informatiques permet de satisfaire pleinement à ces exigences. Pour mesurer à quel point ceux-ci structurent, et structureront toujours davantage, le domaine de la traduction spécialisée, il suffit de lire la description que donne André Clas du futur "poste du traducteur" :

"Que doit contenir ce «poste de traducteur» ? Tout d'abord un système de traitement de texte, assez souple pour accepter les diverses graphies des langues et des graphiques ou autres illustrations. Ce premier système doit être relié à un «système de messagerie» qui permet de recevoir et d'expédier les textes à traduire et traduits, à une mémoire qui recense les textes traduits et permet de savoir si le même texte a déjà été traduit, ou encore si un texte similaire ou proche l'a déjà été. Le tout doit être couplé avec un «compteur» qui détermine le nombre de mots à traduire et donne une première estimation du coût de la traduction. Le texte à traduire passe ensuite dans un «appareil filtreur» qui recherche, après quelques indications par le traducteur, dans la mini-banque intégrée la terminologie spécialisée nécessaire. Le système comporte donc un ensemble de «banquettes» et fonctionne un peu à la façon des anciens *juke-boxes*, c'est-à-dire qu'il y a toute une série de disquettes ou des disques compacts sur des sujets spécialisés disponibles. En même temps, un système de traduction automatique compare des phrases ou des équivalents de phrases pour trouver des équivalents déjà traduits. Si, pour une raison ou une autre, nouveauté du sujet, du domaine, par exemple, il n'y a pas de réponse disponible, une liaison automatique doit se faire avec une ou plusieurs grandes banques et une consultation automatique, avec mémorisation par le système, a lieu. S'il n'y a pas de réponse dans les

grandes banques, le système informe automatiquement un service SVP et lance un appel aux centres de documentation pour des informations bibliographiques<sup>1</sup>."

L'informatique fait donc de la traduction spécialisée, qu'elle soit humaine ou automatisée, ce qu'elle *doit* être : une technique au service de la technique.

Mais la traduction des *œuvres* ? En quoi ces outils, aussi utiles et commodes qu'ils puissent être, peuvent-ils la transformer radicalement ?

Cette question en soulève deux autres : En quoi ce genre de traduction doit-il "se transformer" ? En quoi un *outil*, quel qu'il soit, peut-il prétendre la transformer ? Voyons d'abord la seconde question.

Jusqu'à l'apparition des outils informatiques, les supports matériels de l'activité traduisante n'avaient rien, en eux-mêmes, qui puisse déterminer, et *a fortiori* changer, cette activité. Il n'y a pas de différence essentielle entre la plume du "traducteur" médiéval et la machine à écrire du traducteur du xx<sup>e</sup> siècle. Si ces supports permettent l'effectuation de l'opération traduisante, ils n'en déterminent ni les formes, ni les modes. Ils sont neutres par rapport à elles, encore qu'ils ne le soient pas par rapport à l'activité scripturaire en général.

Il n'en va plus de même avec les outils informatiques, et cela pour deux raisons, qui tiennent à l'histoire moderne de la traduction et aux potentialités de ces supports.

Il y a, semble-t-il, une *convergence* entre les exigences actuelles de l'activité traduisante littéraire et les possibilités que lui offrent les outils informatiques, même si ceux-ci n'ont nullement été conçus à cette fin. De cette convergence, c'est Elmar Tophoven, le fondateur du Collège européen des Traducteurs, qui a eu le premier l'intuition systématique.

En cette fin du xx<sup>e</sup> siècle, la traduction littéraire pourrait être caractérisée par trois traits potentiels : le travail textuel ; la mémoire réflexive et conviviale ; la conscience de la défaillance. Certes, il n'existe aucun *consensus*, chez les traducteurs d'œuvres, sur l'essence de la traduction, ses finalités ultimes, ses formes et ses modes. Les traducteurs littéraires sont encore loin d'envisager la possibilité même d'un tel consensus. Pourquoi ? Ce devrait être un jour le thème de ces Assises.

Trois choses, néanmoins, commencent à devenir un peu plus claires.

D'abord, que traduire une œuvre est avant tout travailler à la restitution de sa *lettre*, c'est-à-dire de sa textualité et de sa signifiante. Traduire un poème, un conte, un roman, un essai,

1. *META*, numéro spécial sur la terminotique, vol. 32, n°2, juin 1987, Montréal, p. 95-96.

une pièce de théâtre, etc., c'est retisser dans une autre langue ses divers réseaux signifiants, et non transférer des signifiés. En France, *l'Odyssée* de Jaccottet, *l'Enéide* de Klossowski, le *Chant des chants* de Meschonnic, certaines traductions de Freud, de Heidegger et de Kafka, etc. indiquent (avec des degrés de conscience et des modes de réalisation d'ailleurs fort différents) l'émergence d'une nouvelle idée de la "tâche du traducteur". Quand Jaccottet, un traducteur qui n'a rien d'un théoricien et d'un littéraliste à tous crins, écrit à propos de sa traduction d'Homère :

"Mais si l'on persiste à penser qu'il est possible de lire Homère sans savoir le grec (...) il faut alors traduire, dans la mesure du possible et sans tomber dans l'absurde, *selon la lettre même du texte* <sup>2</sup>", il annonce un véritable tournant dans la traduction littéraire française. Ce tournant n'a fait depuis que se confirmer, malgré mille résistances, et malgré le fait qu'aucun consensus global ne s'est dégagé au sujet de cette nouvelle conscience traductive.

Conscience, d'ailleurs, déjà préfigurée en France par Cha-teaubriand, Paul-Louis Courier et Armand Robin.

Ensuite, l'activité traduisante veut désormais s'illuminer elle-même, et devenir communicable. Si toute traduction d'œuvre est *expérience*, cette expérience doit pouvoir conserver des *traces* d'elle-même (de son cheminement, de ses phases, de ses choix, de ses reculs et de ses avancées, de ses joies et de ses moments noirs) pour *se réfléchir après coup* et être transmise aux autres traducteurs et aux non-traducteurs.

Bref, d'artisanat clos, silencieux et incommuniquant, la traduction veut devenir une activité ouverte, parlante et conviviale.

Ce second tournant n'est pas moins essentiel que le premier. Il suppose, lui aussi, l'émergence d'une nouvelle conscience traductive.

Le chemin est encore long, qui mène à la plénitude de cette conscience. Mais de plus en plus de traducteurs s'y engagent.

Enfin, la traduction — précisément parce qu'elle commence à se réfléchir elle-même — est amenée à confronter ce qui lui est séculièrement reproché, et ce qu'elle ne cesse de *se* reprocher obsessivement à elle-même : sa *faillibilité*.

Steiner a pu écrire : "90 % des traductions sont "fautives", et le resteront." Sont-elles réellement fautives ? Et pourquoi ? Il est temps d'affronter ces questions, et surtout leur formulation. Car aussi longtemps que la traduction se vivra sous le signe de la *faute*, son statut restera calamiteux et controversé. Observons en passant que c'est justement son statut controversé qui empêche, chez les traducteurs, tout véritable consensus à son sujet.

2. *Postface à l'odyssée*, FM/La Découverte, Paris, 1982, p. 408/409.

Il y a lieu (je ne puis qu'effleurer ici cette question difficile) de ne plus parler de *faute* et de *faillibilité*, mais de *finitude* et de *défaillance*.

Ces deux catégories, respectivement empruntées à la philosophie et à la psychanalyse, peuvent aider la traduction à se situer dans une autre dimension que celle de la faute.

Tout processus traductif est à la fois fini et défaillant, et fini *parce que* défaillant. Cela signifie que dans toute traduction, et sous mille formes imprévisibles, allant de l'"erreur" lexicale à l'"oubli" de mots ou de phrases, du recul censurant à l'hésitation devant ce qui ne pose aucun problème de traduisibilité, de l'entropie créée par tel choix pourtant juste de traduction à l'incapacité de maintenir une cohésion textuelle élémentaire, *il y a de la non-traduction*.

Comme il y a, Emmanuel Martineau le rappelait récemment à propos du "nazisme" de Heidegger, de la non-pensée dans toute pensée<sup>3</sup>.

Considérer la traduction comme un faire marqué par la défaillance n'équivaut nullement à la placer sous le signe de la faute. Car la défaillance est à la fois irrémédiable et affrontable, alors que de la faute, nul jamais ne se délivre. Un traducteur de Dostoïevski disait qu'il n'avait pu "échapper à la damnation originelle qui pèse sur toute entreprise de traduction"<sup>4</sup>.

Il faut se débarrasser de cette pesante conscience théologique.

Ainsi la traduction littéraire aujourd'hui est effectivement prise dans un mouvement de transformation, pour devenir travail textuel, et non simple transfert de signifiés ; devenir expérience réflexive et conviviale, et non artisanat fermé et mutique ; passer du domaine accablant de la faute à celui, libérateur, de la finitude défaillante.

Or c'est précisément là que les outils informatiques peuvent contribuer à l'émergence d'une nouvelle *figure* et d'un nouveau *statut* du traduire. Pourquoi ?

En premier lieu, ces outils permettent au traducteur de mieux réaliser le travail textuel qui est le sien, et cela de manière systématique. Le repérage et la restitution des mots fondamentaux d'une œuvre et de leur distribution ; de ses idiomatismes ; de ses formes phrastiques et syntaxiques centrales ; de ses réseaux métaphoriques ; de ses enchaînements rythmiques ; de ses éléments iconiques ; de ses masses quantitatives, de ses niveaux de langue, etc., bref, de tout ce qui en fait un *système textuel* enchevêtré, extrêmement long et difficile avec les supports antérieurs, sont considérablement

3. In *Le Matin*, 26.10.1987.

4. In Meschonnic, *Pour la Poétique II*, Gallimard, Paris.

facilités par les outils informatiques. Il devient réellement possible de faire des traductions homogènes et cohérentes, à la fois dans leur rapport à elles-mêmes et à l'original. Schleiermacher et Mounin faisaient observer, à juste titre, que le tissu textuel de la plupart des traductions était disparate et hétérogène, c'est-à-dire en fait : *a-textuel*. Avec les nouveaux outils, le traducteur dispose d'équipements pouvant réduire cette grave forme de défaillance traductive qu'est l'*a-systématicité*.

En second lieu, comme Elmar Tophoven n'a cessé de le répéter, les outils informatiques, pouvant *mémoriser* et *garder trace* des différentes étapes du traduire, permettent : de revenir réflexivement et analytiquement sur le processus traductif et de transmettre l'expérience ainsi conservée et analysée.

C'est ce qu'Annie Brisset, théoricienne franco-canadienne de la traduction, a clairement exprimé dans un article consacré à Tophoven et au Collège européen des Traducteurs dans la revue québécoise *Circuit*, en parlant d'"archéologie de la traduction". Cette *archéologie informatique*, dit-elle, "fournit encore le moyen de tirer immédiatement les leçons du travail accompli, d'accumuler un savoir réutilisable dans d'autres contextes ou simplement d'uniformiser la traduction d'une œuvre en fonction des particularismes répétés de l'écrivain. L'ordinateur permet aussi de répertorier les difficultés avec leurs solutions et d'alphabétiser les trouvailles lexicographiques<sup>5</sup>".

En vérité, cette archéologie permet à la traduction de devenir, peut-être pour la première fois, pleinement *expérience*. Est expérience ce que je me ré-approprie après coup et que je puis transmettre et communiquer à autrui dans son essentialité. Ce n'est pas pour rien que deux des plus grands textes occidentaux sur la traduction, la *Lettre à Pammachius* de Saint-Jérôme et *La Lettre sur l'art de traduire et l'intercession des Saints* de Luther sont justement des... *lettres*. Car toute véritable lettre est communication d'expérience, ce que ne sont jamais aucun traité ou manuel, ni aucune confession intimiste et psychologisante.

Ainsi, et assez paradoxalement, l'un des outils les plus modernes du monde moderne, en dotant la traduction d'une mémoire analytique, pourrait enfin permettre l'émergence d'une *tradition de la traduction*. Car partout où de l'expérience se transmet, il y a tradition. Et *traduction* et *tradition* sont profondément liées. Plus précisément : alors que le maître mot de la traduction technique est *communication*, celui de la traduction littéraire est *tradition*.

5. *Quand la traduction littéraire se branche, Elmar Tophoven et le Collège européen des Traducteurs* in *Circuit*, Montréal, n°17, juin 1987.

Le traducteur d'œuvres a pour tâche de tisser des liens entre le Propre et l'Etranger, le Présent et le Passé, le Proche et le Lointain. Mais pour qu'un tel tissage forme lui-même une tradition, encore faut-il que l'expérience des traducteurs puisse se conserver et se transmettre.

Par ces deux possibilités qu'elle ouvre à la traduction, devenir un travail textuel systématique et acquérir une mémoire conviviale et réflexive, l'informatique permet de réduire la défaillance inhérente à cet acte.

Ses dispositifs peuvent être *éduqués* à une lutte systématique contre les mille formes de cette défaillance : du dépistage des "erreurs", des "oublis" et autres "fautes" micrologiques qui font les délices de la critique littéraire, au repérage plus essentiel des structures textuelles à traduire et, au-delà, à la mémorisation analytique de ce travail et, si l'on peut dire, à la tenue d'un "journal" informatique du traducteur, les outils mentionnés peuvent jouer un rôle encore insoupçonné. Pourvu, bien sûr, qu'ils soient employés à cette fin.

Mais, diront certains, la traduction littéraire ne va-t-elle pas être "happée" par la technique, elle qui se concevait comme un artisanat modeste, insoucieux de savoir et de système ?

A ceci il faut, pour finir, répondre fermement deux choses.

D'abord, que cette figure artisanale est en partie *menson-gère* : car il a manqué jusqu'ici à la traduction un élément central de tout artisanat, la communicabilité d'une expérience gardée en mémoire. La traduction informatiquement assistée est en vérité potentiellement *plus artisanale* que la traduction prétendument "traditionnelle".

Ensuite, qu'il est bien vrai qu'à adopter les nouveaux outils, à, comme dit Annie Brisset, "franchir le pas technologique", la traduction littéraire va devenir en partie *computationnelle*. Et qu'il y a là un péril. Mais lequel ?

A la différence des anciens supports, les outils informatiques entraînent dans un univers qui est profondément anti-artisanal, anti-traditionnel.

La contradiction est de taille : ce qui peut restituer la traduction à sa vérité d'artisanat et en faire une activité conviviale, réflexive et traditionnalisante peut *aussi* l'inscrire au cœur du tourbillon qui menace toute tradition, toute pensée et toute convivialité, celui de la macrotechnique industrielle moderne.

Certes, les traducteurs devraient ici méditer la distinction proposée il y a quelques années par Ivan Illich entre les "outils conviviaux", générateurs d'autonomie et d'ouverture au monde, et les "outils dominants", générateurs d'hétéronomie et asservissant l'homme à leur propre logique<sup>6</sup>.

6. *La Convivialité*, éd. du Seuil, Paris, 1973.

Quel est le degré d'autonomie *ou* d'hétéronomie offert par ces outils que l'informatique met à la disposition des traducteurs littéraires ? Il est en vérité aujourd'hui quasiment impossible de le dire.

Mais la contradiction évoquée est bien réelle. A l'oublier en franchissant, comme nous devons le faire, le "pas technologique", nous précipiterions notre agir de traducteurs dans un aveuglement au moins égal à celui des pseudo-artisans-traducteurs solipsistes du passé.

FRANÇOISE CARTANO

Après ce détour par l'artisanat hautement technologique, je passe la parole à Jean-René LADMIRAL.

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Mon propos est de me situer en tant que traducteur, de nous situer, par rapport à *l'expérience* qu'ont faite beaucoup d'entre nous d'une utilisation des "outils informatiques", c'est-à-dire en l'occurrence du *traitement de texte* (TDI).

Parlant après Antoine Berman, avec les affinités qu'il y a entre nous, je choisirai de commencer en prenant le contre-pied d'un point de détail de son exposé (pour mettre un peu plus d'unité, et de vie, dans le débat). Pour Antoine Berman, il y aurait une continuité allant de la plume du "translateur" médiéval à la machine à écrire du traducteur moderne : entre ces deux supports matériels de l'activité traduisante, il n'y a "pas de différence essentielle" ; ce sont des "outils *neutres* vis-à-vis de la traduction" (sans préjuger de ce qu'il en est de l'écriture en général). La rupture n'interviendrait qu'avec l'utilisation des outils *informatiques*.

S'il est vrai qu'il en est bien ainsi dès lors qu'on prend en compte l'ensemble des multiples potentialités techniques que recèle l'ordinateur mis au service de l'activité traduisante, je préciserai qu'à mes yeux, s'agissant spécifiquement et exclusivement du traitement de texte comme dispositif d'aide à l'écriture traduisante, la rupture se situe ailleurs. C'est quand on passe de la plume (du stylo) à la machine à écrire, du *manuscrit* (MS) au "*tapuscrit*" (TPS), que l'on doit changer sa "technique" d'écriture et de traduction. Alors que le traitement de texte nous permet, pour ainsi dire, de "réinventer le stylo" ! En effet, la composition sur écran de ce qui sera un "*compuscrit*" (sur disquette, et éventuellement sur papier) fonctionne un peu comme une sorte de stylo immatériel, mental : comme un de ces "immatériaux" grâce auquel il devient possible de capitaliser certaines facilités de la technologie moderne tout en revenant aux ressources de souplesse et de créativité

propres à l'expérience d'un travail proprement *artisanal* de l'écriture. J'y reviendrai.

Sans doute ne peut-on jamais, en toute rigueur, dire d'un outil technologique, quel qu'il soit, que son utilisation soit véritablement neutre ; et sans doute en est-il aussi ainsi en matière d'écriture. Il fut un temps où c'est sur la pierre qu'étaient gravées certaines écritures ; et l'on a pu parler d'un style "lapidaire"... Plus tard, la technologie des communications aidant (si on peut dire), il est apparu un "style télégraphique". Le choix d'une technologie donnée comporte un certain nombre de chances, mais aussi de risques : on risque de se trouver, effectivement, entraîné dans l'hétéronomie, c'est-à-dire dans une dépendance paradoxale par rapport à l'outil qu'on croyait encore "utiliser". D'une certaine façon, comme disait (à peu près) Mac Luhan, *the medium is the message*. Ainsi pourrait-on s'inquiéter qu'apparût une sorte de "style informatique" (ou "computationnel") qui, à terme, viendrait menacer notre autonomie, comme limitation de notre spontanéité d'écriture et comme surcroît de contrainte(s) (au niveau institutionnel des relations avec le donneur d'ouvrage, comme obligation financière d'investissement supplémentaire, etc.). Qu'en est-il ? N'y aurait-il pas là un grave inconvénient pour la traduction littéraire (et pour la dimension littéraire, fût-elle minimale, qu'il y a dans toute traduction digne de ce nom) ?

D'une façon générale, la tentation a été pour d'aucuns — et c'est de moins en moins vrai — de diaboliser la technique. Il pourrait sembler que la traduction, qui d'une certaine façon est le plus vieux métier du monde (avec d'autres...), se trouve confrontée au spectre inquiétant et fantasmatique d'une "question de la Technique", que le tumulte médiatique qui se fait actuellement autour du philosophe Heidegger rend d'autant plus présent. La technique viendrait abîmer "la belle ouvrage" d'antan (elle nous ferait "saloper" le travail !). Dans un tel naufrage de l'artisanat, la traduction irait "s'abîmer" dans une utopie techniciste, négative, le rêve y ayant fait place au cauchemar et l'outil de la libération du travail y étant devenu l'instrument de l'aliénation du travailleur. De fait, il y a quelques années encore, la perspective de l'informatique inquiétait beaucoup d'entre nous : le corps des traducteurs réagissait avec véhémence à la seule mention de "l'ordinateur" qu'on nous présentait, il est vrai, sous l'aspect fanfaronnant d'une prétendue "machine à traduire", censée menacer du chômage l'ensemble des traducteurs à plus ou moins court terme. En quelques années, les choses ont totalement changé : d'abord, le triomphalisme de la T.A. (traduction automatique) a fait place au réalisme d'une plus modeste T.A.O. (traduction assistée par ordinateur) ; et, surtout, je dirai que maintenant

nous avons apprivoisé le "bidule" informatique. L'ordinateur est devenu un petit animal familier, comme dit joliment Françoise Cartano, dont beaucoup d'entre nous ne pourraient plus se passer.

Sur ce point, je prends ici le risque de ne tenir que le discours fragile, léger ou "impressionniste" d'une expérience. Il s'agit de parler de ce que j'appellerai le vécu de la technologie informatique du traitement de texte : comment vivons-nous la chose ? et qu'en faisons-nous ? Ma thèse est la suivante : s'il est vrai que "le médium est le message", le paradoxe est que le traitement de texte nous permet, donc, de réinventer le stylo, c'est-à-dire d'en revenir à une écriture traduisante d'avant la machine à écrire. Du même coup, la dimension littéraire de la traduction ne s'en trouverait pas "aplatie", elle retrouverait là au contraire toute sa place.

Ce qu'en français, il est convenu d'appeler une "machine à écrire" (une machine-à-écrire) mériterait mieux de s'appeler une "machine à taper" — à l'instar de ce que dit l'italien, comme le rappelle Maurice Darmon : *macchina da battere*. La vraie "machine à écrire", c'est le traitement de texte ! Ladite "machine-à-écrire" recèle un potentiel d'aliénation, à côté des mérites qu'on lui connaît : elle ne permet guère le retour, les remords d'écriture, les "repentirs" ; elle nous oblige à concevoir d'abord entièrement notre phrase avant de la taper, presque à la "subvocaliser" intérieurement, et à la sortir "toute armée" de notre tête. Cela peut convenir à certains écrivains ou "scripteurs", mais pas à d'autres (pas à moi notamment), et notamment pas à ces scripteurs-là que sont les traducteurs, quand ils sont confrontés à un texte difficile. C'est un problème d'écriture — et, plus précisément, de cette écriture particulière qu'est la traduction et qu'en l'occurrence j'ai appelé ici *l'écriture traduisante*. A juste titre, en effet, Roger Munier définit la traduction comme une "écriture seconde" ; et dans mon livre, j'ai moi-même caractérisé le traducteur comme "co-auteur" ou "réécrivain" (cf. *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Payot, n°366, p. 22 et *passim*).

Mais si l'on a raison, dans un premier temps, de souligner les convergences, je voudrais marquer ici une différence essentielle, qui renvoie à une problématique que j'ai thématisée dans les termes d'une *Esthétique de la traduction* (cf. *Revue d'esthétique*, n°12 : consacré à *La traduction*, paru en novembre 1987). Je n'entends pas par là la célébration "esthétique" de la traduction comme Art de traduire ; je prends le mot *esthétique* au sens étymologique, où *οἰσθησις* désigne en grec la sensation, la perception. En ce sens, mon "esthétique de la traduction", c'est l'attention portée à ce que j'appellerais volontiers (en pastichant le langage de certains

psychosociologues) le "ressenti langagier" de l'écriture traduisante, et particulièrement de la mienne quand je suis en train de traduire.

Quand j'écris "pour mon compte", en écriture "première" (dirai-je pour paraphraser Roger Munier), c'est-à-dire quand j'assiste aux ébats de la petite ménagerie intérieure de ce que j'ai en tête et que je me figure que cela mérite que je l'épingle sur le papier pour en faire un texte, quand je me hasarde à écrire donc, j'éprouve très souvent que ce que je viens d'écrire se trouve dire un peu autre chose que ce que j'avais pensé vouloir lui faire dire. Mais très souvent aussi, quand j'ai la surprise de voir ainsi s'être glissé sous ma plume quelque chose que je n'avais pas pensé dire, il arrive que je me réjouisse de cette espèce de cadeau que vient de me faire mon inconscient (?) et que je me décide de l'accepter, de le reconnaître comme s'il était de moi ! et d'ailleurs, c'est bien le cas, quand même.

Mais il est bien clair que ce supplément littéraire de l'écriture, que peut (proprement) s'offrir l'écrivain (*stricto sensu*), toute la déontologie du traducteur consistera à se l'interdire. Là où l'auteur peut engranger telle rencontre d'écriture imprévue, presque inconsciente, le traducteur dispose quant à lui de cette pierre de touche qu'est le texte original, et qui le lui interdit totalement.

Or ce qui est vrai là par excès de l'écriture, au sens restreint, ce l'est aussi par défaut de cette "écriture seconde" qu'est la traduction. Le traducteur devra être vigilant, attentif à ce que son propre texte "veut dire", par lui-même, au-delà de l'intention dont a pu procéder son écriture. Tant il est vrai que nos textes, nos "enfants de papier", acquièrent par rapport à nous la même autonomie que nos enfants de chair, c'est-à-dire qu'ils sont devenus autre chose que nous, une fois que nous leur avons donné naissance. Je suis le premier lecteur de mon texte, non pas seulement au sens où c'est une évidence, une platitude, mais au sens où j'assiste le premier à la façon dont il "fait sens", indépendamment de moi, et éventuellement contre mon intention de départ. Ici, j'indiquerai au passage le risque d'ambiguïté que comporte l'expression de *vouloir-dire*, par ailleurs bienvenue, que semblent affectionner certains théoriciens de la traduction : il faut bien distinguer ce que le texte "veut-dire" (en allemand : *meint*, voire en anglais : *means*) et ce que son auteur "veut dire" (en deux mots, au sens d'une intention réelle), ou plutôt : a voulu dire, a *peut-être* voulu dire...

De ce point de vue, c'est-à-dire en adoptant l'attitude qui relève de ce que je viens d'appeler une "esthétique de la traduction", le travail de l'écriture traduisante consistera à

procéder à tout un ensemble de "réglages" sur mon texte pour ne lui laisser dire que ce que j'avais voulu expressément lui faire dire. Or la perfection matérielle de la frappe typographique représente une aide déterminante à cette optimisation progressive du texte-cible, car elle permet une *objectivation* de "mon" texte, que je peux lire dès lors comme s'il était d'un autre. A quoi vient s'ajouter l'avantage qu'avec le traitement de texte c'est d'emblée que j'obtiens cette perfection typographique assurant une lisibilité optimale — laquelle permet au (re-) lecteur que je suis devenu d'"accrocher" tout de suite la moindre scorie qui, autrement, aurait pu m'échapper. Surtout, elle se reconstitue perpétuellement sur écran quelles que puissent être mes corrections ; alors que, sur le support papier d'un tapuscrit, c'est très rapidement que les surcharges qu'entraînent lesdites corrections font perdre au texte cette lisibilité transparente sans laquelle je ne puis me mettre dans la disposition "esthétique" de réception, à l'écoute de ce que me dit mon texte, en quelque façon malgré moi.

Plus concrètement, et pour ainsi dire "en aval" de l'analyse qui vient d'être faite : quand le traducteur littéraire (et, d'une façon générale, le traducteur tout court) est "en difficulté(s)", il arrive que ce soit en raison d'une "panne d'écriture", c'est-à-dire d'un blocage psychologique qu'induit chez lui la nécessité d'avoir à concilier pratiquement des impératifs dont l'accumulation fait qu'ils sont finalement inconciliables ; eh bien ! il m'apparaît que le traitement de texte apporte, paradoxalement, une réponse informatique à ce problème psychologique. C'est notre expérience commune de nous être trouvés confrontés à des phrases que leur achèvement littéraire rendait "intraduisibles" à nos yeux : que ce soit par excès ou par défaut, qu'il s'agisse d'une phrase décourageante par sa plénitude et son ampleur "proustienne" indomitable ou d'une phrase merveilleusement réussie dans le raccourci de son efficacité aphoristique. Il nous est arrivé de nous être laissés fasciner par une telle phrase, d'une façon quasiment "hypnotique". Tombés en arrêt devant elle, nous restons les yeux fixés sur elle — comme si c'était à l'horizon de cette hypnose, en relisant sans cesse ces mots du texte-source, qu'allait émerger, pour ainsi dire magiquement et d'on ne sait où, la solution d'une équivalence-cible toute faite. Et pourtant nous savons bien par ailleurs que plus nous sommes dans la dépendance de la fascination, moins nous sommes en mesure de mobiliser nos ressources expressives. Il y a là comme une sorte de castration symbolique, une impuissance d'écriture.

Paradoxalement, dans ce type de situation "nouée", le bidule informatique peut faire des miracles car il cumule les avantages du stylo *et* de la "machine-à-écrire". Comme avec

mon stylo, je vais pouvoir me hasarder à écrire "n'importe quoi", je veux dire des bouts de phrases, des esquisses, des variantes, des syntagmes hétéroclites, des éléments fragmentaires d'un geste phrastique à venir... et disposer tout cela en attente, dans l'espace non linéaire de la page, crayonner, faire des "graphes", des renvois, etc. — sans m'imposer tout de suite la censure "surmoïque" d'une exigence d'achèvement (alors qu'à la "machine-à-écrire", encore une fois, il faut avoir déjà sa phrase en tête avant de la coucher sur le papier). Bref, je vais pouvoir débloquer la situation, "désinhiber" mon écriture, en prenant congé du "perfectionnisme" qui pèse souvent si lourd sur le traducteur. Mais en même temps, comme à la "machine-à-écrire", ces linéaments d'une écriture encore timide et fragile, inchoative, évanescence, presque velléitaire, se trouvent d'emblée crédités d'une transparence à la lecture que leur confère la perfection d'une frappe typographique et qui, du coup, induit une dynamique de formulation et de reformulation, permettant ainsi le redémarrage de l'écriture traduisante.

S'agissant précisément de rassembler et de mobiliser nos ressources expressives pour lever le type de difficultés de traduction auquel je viens de faire référence et produire ainsi un texte-cible, nous savons tous l'importance du "premier jet" et Roger Munier l'a bien souligné. Mais il est tout aussi clair qu'il doit être ensuite soumis au contrôle des relectures successives qui permet l'optimisation progressive du texte-cible thématique plus haut. Tout mon propos aura été d'indiquer ici comment, même dans des cas difficiles (et particulièrement dans ces cas-là), le traitement de texte permet la synthèse de ces deux phases opposées de l'écriture traduisante : il permet à la fois de cultiver les vertus du "*premier jet*" et de satisfaire aux exigences de l'*achèvement* littéraire.

Je n'entendais là que faire écho au vécu de la technologie dont beaucoup d'entre nous font l'expérience avec le traitement de texte au service de la traduction. Evidemment, je m'en suis tenu au second moment de l'activité traduisante, à savoir celui de la réécriture (*rewording*) qui, après le *salto mortale* de la "déverbalisation", fait suite au premier moment, de "lecture-interprétation". Encore une fois, la possibilité de tripoter, de tapoter un peu "à l'aveuglette" sur les touches du clavier, de "faire joujou" avec le bidule informatique, est de nature à nous affranchir des pesanteurs de l'écriture traduisante, de cette impression que nous avons parfois que tout cela pèse des tonnes ! C'est peu, et c'est beaucoup. En effet, paraphrasant le poète (le mot n'est pas trop fort), je dirai que — comme d'autres choses parfois — l'écriture traduisante, "ça s'commande pas" ! Enfin, pas toujours...

FRANÇOISE CARTANO

Nous allons passer à un exercice sans doute moins métaphorique avec Mats Löfgren, qui va reprendre le problème par l'autre bout — nos rapports avec les éditeurs. Que devient le manuscrit une fois qu'on le rend ? Doit-on remettre un manuscrit ou une disquette ? Il nous fera part de l'expérience des traducteurs en Suède.

MATS LÖFGREN

Le nombre de traducteurs littéraires qui travaillent en Suède avec un ordinateur augmente de jour en jour. Le chiffre exact est inconnu, car aucun recensement n'a été effectué jusqu'ici par l'Association des Traducteurs littéraires en Suède, mais on estime qu'il se situe entre quarante et cinquante personnes, soit 10 % des effectifs de traducteurs.

Depuis quelques années déjà, notre association essaie de négocier avec la partie adverse, la Fédération des éditeurs de Suède, en vue d'établir un contrat portant sur la rémunération à prévoir en cas de remise d'une traduction sur disquette. (Il convient de préciser qu'en Suède les contrats standard sont obligatoires entre éditeurs et traducteurs.) Jusqu'ici, les éditeurs ont toujours refusé de signer un tel contrat, sous prétexte que la situation varie énormément d'un traducteur à un autre et d'une maison d'édition à une autre. Ils savent très bien que la disquette leur permettra de réaliser une économie sur la composition, mais il est évident qu'ils préféreraient empocher eux-mêmes la différence.

La rémunération pratiquée actuellement pour la remise d'une disquette varie donc beaucoup. En général, nous demandons une somme équivalant à la différence entre le prix de la composition traditionnelle et celui de la composition à partir de la disquette. Pour pouvoir calculer cette différence, nous nous sommes renseignés sur les tarifs des imprimeurs typo et avons constaté qu'elle oscillait entre six francs et douze francs français par mille signes. La disquette, bien entendu, doit être lisible pour l'impression et le texte y être inscrit de manière que l'imprimeur n'ait en gros qu'à insérer la disquette ainsi fournie dans son équipement.

La position prise par notre Association des Traducteurs littéraires est la suivante : pour un texte remis sur disquette, l'éditeur devrait verser au traducteur une somme de quatorze francs par mille signes ou caractères. Les éditeurs ont toujours objecté que cela rendrait ce type de composition plus cher que la composition traditionnelle. C'est vrai en chiffres, si on ne tient compte que de la différence réelle entre les deux sortes de factures, et faux en réalité, car dans le cas de la composition

à partir de la disquette s'ajoute un gain qui n'est pas mesurable, un gain plus ou moins invisible, mais qui n'en existe pas moins. Une traduction remise sur disquette épargne en effet à l'éditeur une certaine somme de travail qu'il est obligé d'effectuer à l'heure actuelle : il n'a plus à indiquer sur le manuscrit papier la façon dont doit être composé le texte, la vérification des épreuves est facilitée, etc.

En tant que secrétaire général de notre Association, je me suis efforcé de trouver une base pour les négociations futures. Pour chaque traduction que j'ai remise sur disquette jusqu'ici (soit huit ou neuf), j'ai vérifié les coûts réels et les ai comparés avec les coûts fictifs ou probables d'une composition traditionnelle. Nanti de cette information et de la connaissance des différents tarifs des imprimeurs, et en ajoutant des estimations sur le travail épargné à l'éditeur, j'ai calculé qu'une rémunération plus réaliste serait de l'ordre de dix francs environ par mille signes, c'est-à-dire de vingt francs par page standard. (En Suède, une page standard fait, selon nos contrats, deux mille signes.) Cette somme correspond à celle qu'obtiennent les traducteurs danois et aussi, je crois, les traducteurs norvégiens.

Le traducteur qui demande la somme recommandée par notre Association, ou la somme équivalant à la différence réelle entre les deux factures, se heurte souvent à la réponse de l'éditeur : "Bon, on partage, 50 % pour vous, 50 % pour nous." la raison pour laquelle les éditeurs gagneraient 50 % d'une somme qui est le résultat d'un travail effectué à 100 % par moi m'échappe complètement. Elle leur échappe à eux aussi d'ailleurs. Quand je leur demande pourquoi, ils restent sans réponse. Je leur explique qu'il s'agit de mon travail et que c'est grâce à moi que le livre est imprimé avec autant de rapidité et d'efficacité.

Après les dernières discussions que nous avons eues il y a à peine une semaine, je suis de plus en plus sûr que tous les éditeurs ont compris que le texte d'une traduction remis sur disquette et traité par le traducteur de manière à être lisible par les grands ordinateurs de l'imprimeur présente des avantages par rapport à la composition traditionnelle sur la base du texte papier. Nombre de membres de l'Association des Editeurs sont opposés à l'attitude adoptée par leur propre association. Ayant à discuter avec nous lors de chaque remise de traduction, ils sont favorables à l'établissement d'un contrat. Je crois que nous n'allons pas tarder à en établir un, même si les discussions ne sont pas encore tout à fait terminées.

FRANÇOISE CARTANO

Dans le même ordre d'idées, Edith Ochs, qui a animé la Commission de l'ATLF chargée de réfléchir sur les problèmes

de l'informatique et plus particulièrement celui de la remise ou non des traductions sur disquettes et dans quelles conditions — remise de la disquette avec support papier, de la disquette brouillon ou de la disquette préparée — va nous donner les conclusions de cette commission. Celle-ci s'est réunie tout au long de cette année et a présenté son rapport il y a seulement un mois.

EDITH OCHS

La Commission informatique a été désignée lors de la dernière Assemblée générale de mars 1987. Cette Commission, à laquelle ont participé une dizaine ou une douzaine de personnes, s'est réunie au cours du printemps. C'est son rapport que je vais vous présenter.

À l'Assemblée générale, un moratoire de trois mois avait été voté. Pendant ce temps, les traducteurs devaient s'abstenir de proposer les disquettes issues de leur micro-ordinateur et, si l'éditeur les leur réclamait, ne pas les remettre sans contrepartie. La Commission avait donc pour tâche de trouver des critères d'évaluation de cette contrepartie, ce qui a impliqué une analyse globale de la situation.

Pour essayer d'y voir plus clair, nous avons demandé à Paul Adam, correcteur d'édition et secrétaire du Syndicat des correcteurs et typographes, ainsi qu'à Michel Ponce, typo et secrétaire de la Chambre syndicale des typographes parisiens, de venir nous parler de leur profession et de l'évolution de leurs conditions de travail imposée par les nouvelles technologies et de nous informer des tarifs pratiqués dans leur profession.

Commençons par reprendre le déroulement des diverses opérations intervenant entre la remise du texte par le traducteur et le bon à tirer.

En règle générale et conformément au Code des usages de la traduction d'œuvres de littérature générale, le traducteur doit remettre à l'éditeur "le texte complet dactylographié au recto seulement de la traduction sous sa forme achevée". Cette remise effectuée, que devient notre texte ?

Après une première intervention sur le manuscrit (corrections éventuelles du directeur littéraire, du correcteur et, le cas échéant, du traducteur), qu'on appelle couramment la préparation de copie, l'éditeur confie le texte sur papier à un atelier de photocomposition qui le "saisit" : un typo ou une claviste tape le texte sur un micro-ordinateur en procédant au balisage, c'est-à-dire en introduisant les codes correspondant à l'"enrichissement typographique". Une disquette est ainsi produite avec laquelle se font le montage, puis les épreuves film. Cette disquette est évidemment très proche de celle qui

est sortie de notre propre ordinateur. Si le traducteur fournit sa disquette, il n'est plus nécessaire de confier le travail de saisie à l'atelier de photocomposition. Il suffit d'"enrichir", de baliser le texte directement sur la disquette. Progressivement, d'après Michel Ponce, le métier de typo va disparaître ; il ne restera plus que le report des corrections à effectuer.

Les correcteurs, de leur côté, voient évoluer leurs conditions de travail, mais leur métier est moins menacé. De fait, certaines opérations autrefois distinctes se font aujourd'hui en une seule fois, et le report des dernières corrections, dit D.H., s'effectue directement sur écran. S'il n'y a pas de véritable danger pour eux, leur formation est cependant en train de changer. Ils seront tous "correcteurs-éditeurs de texte" dans cinq ans, mais ils ont du mal à obtenir le même statut que les lecteurs-correcteurs, c'est-à-dire un statut de cadres. Les tarifs des correcteurs, à Paris, varient actuellement de 35 francs à 70/80 francs l'heure (75 francs pour une langue étrangère). Avec huit mille signes à l'heure pour la préparation de copie, douze mille signes à l'heure pour la correction avec copie, et quinze mille signes à l'heure sans copie.

Nous avons évoqué l'inéluctable disparition du typo, mais le traducteur peut-il pour autant se substituer à lui ? Devrait-il, par solidarité ou par crainte d'une évolution qui lui serait à terme préjudiciable, refuser le nouveau système de travail qu'implique l'informatique ? Ce serait probablement la tactique la plus maladroite ; elle le mettrait de surcroît en situation de faiblesse, puisque au bout du compte, au lieu de négocier, il en viendrait à se faire imposer les exigences des éditeurs. La réalité de l'informatique est là, elle s'affirme tous les jours un peu plus, dans le domaine de l'édition entre autres. Des expériences se poursuivent, des logiciels (Readstar II et III) permettent déjà de déchiffrer un tapuscrit (chaque page peut être saisie par lecture optique en quelques secondes) et de le transformer en informations immédiatement exploitables par l'ordinateur. Les typos anglais qui, il y a cinq ans environ, refusaient de s'adapter à ce nouveau matériel, ont totalement disparu : le syndicat des typos a été remplacé par le syndicat des électriciens !

Ce serait une erreur de vouloir aller à contre-courant d'une évolution sur laquelle nous n'avons pas prise, mais qui nous concerne directement. Un certain nombre de maisons d'édition utilisent déjà ces nouvelles techniques : Bordas, Gauthier-Villars, Atlas, Encyclopedia Universalis, les Deux Coqs d'Or, et même le Seuil et Gallimard, sans oublier *Time-Life* et *Selection*. Dans la presse, les choses vont encore plus vite. Globalement, la situation est encore très floue et mouvante. Les directeurs littéraires réagissent de façon très diverse à l'intrusion de

l'informatique. Certains la redoutent et beaucoup n'y comprennent pas grand-chose.

On peut observer que les traducteurs, en revanche, ne manifestent pas les mêmes réticences puisqu'ils sont de plus en plus nombreux à acquérir ce nouvel outil que sont les systèmes à traitement de texte. Il est d'autant plus urgent de redéfinir la place du traducteur dans la chaîne qui mène à la fabrication d'un livre. Nous avons vu que le circuit se raccourcit, que la spécificité des interventions devient moins nette et l'on pourrait aussi ajouter que les ateliers de composition eux-mêmes sont victimes d'un certain flou, concernant les facturations de leurs services notamment.

Dans l'état actuel des choses, que peut demander l'éditeur au traducteur ? Soit de rendre comme par le passé sa traduction en un ou deux exemplaires dactylographiés. (Il est évident qu'un "listing" de bonne qualité est assimilable à un exemplaire dactylographié.) Soit de remettre aussi, le cas échéant, sa disquette de travail, celle qui est issue de la machine, du micro-ordinateur, quand la traduction est terminée. Elle ne comporte donc pas de balisage ni les dernières corrections manuscrites effectuées sur le papier et dont le report exige un travail supplémentaire long et fastidieux. La remise à l'éditeur (ou à l'imprimeur) d'une telle disquette représente l'économie d'une saisie du texte, soit le travail d'un clavier, généralement payé au SMIC, qui tape au minimum dix mille signes à l'heure.

Mais l'éditeur peut également demander au traducteur de reporter sur sa disquette toutes les corrections effectuées sur le papier (par le directeur littéraire, le correcteur, etc.), ou encore de baliser la disquette en fonction du code de la photocomposeuse utilisée par l'imprimeur. C'est un travail précis de clavier-typographe, pour lequel le traducteur n'a *a priori* ni goût ni compétence. Il semble cependant que dans certains pays d'Europe, notamment en Suède, les choses évoluent dans ce sens. Si le traducteur effectue toutes les opérations citées ci-dessus, il économise pratiquement à l'éditeur le travail d'un clavier-typo et un temps précieux pouvant lui permettre de gagner un office.

Après avoir cherché à examiner sous tous les angles les problèmes posés par l'introduction de l'informatique, la Commission informatique de l'ATLF est parvenue aux conclusions suivantes :

1. La Commission estime que le traducteur littéraire n'est ni un clavier, ni un correcteur, ni un typographe. Il devrait donc logiquement refuser les travaux de ce genre pour lesquels il n'est pas compétent, d'autant qu'en les effectuant il contribue à aggraver le chômage de personnels spécialisés.

2. Toutefois, tenant compte de l'évolution actuelle des métiers du livre, elle retient deux possibilités pour le traducteur face aux exigences de l'éditeur :

— soit le traducteur ne remet qu'un "tapuscrit", comme il est stipulé au Code des usages : le tarif ATLF s'applique normalement ;

— soit il remet aussi une disquette et permet ainsi à l'éditeur de réaliser une économie sensible. Il est normal que le traducteur qui a investi dans l'achat d'un matériel informatique assez coûteux ait sa part du gain financier ainsi réalisé.

Toute autre prestation supplémentaire, report de corrections, balisage, etc., dont le traducteur devrait s'abstenir, suppose dans tous les cas une rémunération *ad hoc*.

3. La remise de la disquette ne doit pas se substituer, mais s'ajouter à celle du "texte papier", qui reste la preuve indispensable et incontestable du travail du traducteur, une disquette pouvant être malencontreusement modifiée ou effacée.

4. La Commission engage le traducteur à négocier les conditions d'une éventuelle remise de disquette au moment de la signature du contrat, les négociations *a posteriori* étant toujours plus aléatoires. Elle rappelle que la remise du "listing" indique clairement que le traducteur a travaillé sur un micro-ordinateur. Elle recommande enfin que soit précisé l'état dans lequel sera remis la disquette, notamment en ce qui concerne les reports de corrections.

5. La Commission met en garde contre le prêt de matériel informatique par l'éditeur au traducteur, prêt qui risque de rendre ce dernier esclave d'un certain type de matériel et de l'obliger à apprendre un autre logiciel s'il change d'éditeur. Cet apprentissage peut demander plusieurs jours.

6. La définition de la contrepartie financière demandée par le traducteur pour la remise d'une disquette n'a pas encore fait l'objet d'une décision tranchée. Un règlement en salaire semble être exclu. Un règlement en droits d'auteur présente aussi des inconvénients, puisqu'il alourdirait l'à-valoir et reculerait du même coup son amortissement. Reste la solution d'honoraires.

7. La Commission suggère enfin l'organisation d'autres rencontres avec des auteurs ainsi qu'avec la SFT et la poursuite des contacts qui ont été pris avec les correcteurs-typos.

FRANÇOISE CARTANO

Je passe maintenant la parole à Jacqueline Lahana.

Mon intervention portera sur trois points.

J'aimerais d'abord donner mon avis sur le problème de la remise de disquettes aux éditeurs. Mon expérience a été brève dans ce domaine, mais elle m'incite à éviter, voire à refuser, de remettre les disquettes. En effet, j'ai acheté un ordinateur traitement de texte afin de faciliter mon travail de traductrice, de ne plus avoir à me soucier de petits problèmes matériels tels que mise en place, déplacement d'un membre de phrase, correction immédiate, etc., en un mot, pour me consacrer uniquement à la tâche de traduire. A partir du moment où je dois remettre mes disquettes à un éditeur, je dois y reporter dans un premier temps les ultimes corrections, dans un deuxième temps celles que l'éditeur aura décidé de faire et même parfois dans un troisième temps, ou simultanément, les indications typographiques utilisées par l'imprimeur. Résultat : le temps et la tranquillité gagnés en utilisant une machine de traitement de texte sont annihilés par une nouvelle série de tâches vraiment fastidieuses qui prennent énormément de temps, entraînent des modifications dans la pagination, etc., ce qui fait que le support papier originel n'est plus fiable lors des corrections d'épreuves, à moins d'un deuxième tirage sur papier.

Je ne parle pas ici des autres problèmes qui peuvent se poser, évoqués d'ailleurs par Edith Ochs : compatibilité des ordinateurs, logiciels, cas où l'éditeur exige que l'on utilise tel ou tel appareil ou logiciel, etc.

Deuxième point. En ce qui concerne l'outil de travail, quelle machine à traitement de texte choisir et quel logiciel ? Rassurez-vous. Je ne vais pas vous proposer ni une machine ni un logiciel, mais préciser certains critères susceptibles de vous guider dans le choix et l'achat d'un ordinateur.

Toutes les machines à traitement de texte sont vendues avec un logiciel de base proposant un certain nombre de fonctions. La fonction couper-coller ou la fonction copier-coller, par exemple, qui permet de déplacer à volonté un membre de phrase, de rechercher un mot, de le remplacer par un autre. Ou encore la pagination, la justification établies une fois pour toutes, au moins par dossier. Les corrections enfin, les "repentirs", comme disait Jean-René Ladmiral, et l'emploi de diverses polices de caractères qui donnent la possibilité de changer de caractères, de souligner, de mettre les mots en italique, de rédiger des notes.

Il faut donc rechercher actuellement la vitesse d'exécution de ces opérations et peut-être accorder la préférence à des logiciels offrant d'autres fonctions à mon avis tout aussi

indispensables, comme par exemple rétablir une inversion de lettres, indiquer à tout instant le nombre de signes (ce qui est utile pour la traduction des articles de journaux), inclure des notes infra-paginales ou des indications en marge sans qu'il y ait lieu d'effectuer des opérations compliquées. Certains logiciels proposent une sauvegarde automatique du texte pour éviter tout accident dû à une panne d'électricité ou une négligence, ou encore si l'on oublie d'enregistrer le texte, et éventuellement des dictionnaires d'orthographe ou la possibilité de fabriquer son propre glossaire, ainsi que le disait Antoine Berman.

Il faut cependant faire attention. En effet, ces fonctions sont souvent lentes, sauf si le logiciel est très perfectionné. Celui qu'Antoine Berman a indiqué est effectivement d'un prix abordable. Il faudra étudier ce type de logiciel.

Il faut faire également attention si trop de fonctions nous sont proposées, par exemple le multi-fenêtrage, qui peut sembler séduisant. Il ne faut pas oublier que l'écran ne représente en général qu'une demi-page dactylographiée en double interligne. Si on ouvre plusieurs fenêtres, on ne verra plus le texte.

En revanche, il peut être intéressant de comparer deux façons de traduire une phrase, ou deux paragraphes, en les mettant côte à côte.

En ce qui concerne l'achat de l'ordinateur, mieux vaut en voir plusieurs et se décider en fonction de ses finances d'abord, de ses besoins et de ses goûts ensuite. Il faudra prêter une attention toute particulière à l'écran. Personnellement, un écran vert me fatigue beaucoup, je préfère un écran gris clair avec des lettres noires. Ceci est tout à fait subjectif, bien sûr. J'ai acheté un Macintosh car c'est l'ordinateur qui me fatigue le moins. Mais il en est des ordinateurs comme des voitures ! Untel ne jurera que par la R5 et l'autre par la Visa.

Je voudrais enfin vous parler de l'expérience de traduction à deux que Jacqueline Carnaud et moi menons depuis la fin de 1984. C'est en effet lors des premières Assises d'Arles que j'ai annoncé à ma collègue que j'allais m'équiper d'un Macintosh. Souhaitant en acheter un de son côté elle m'a proposé de travailler avec elle, ce que nous avons fait à partir de décembre 1984.

Voici comment se passe notre collaboration. Chacune de nous possède donc un Macintosh. Nous travaillons soit chez l'une, soit chez l'autre. Il suffit de transporter notre disquette. Le matin, chacune lit de son côté les pages que nous envisageons de traduire l'après-midi. Cinq jours par semaine, nous travaillons environ de 13 h 30 à 18 h 30, avec une pause d'une demi-heure. L'une propose ou dicte sa traduction, l'autre tape

et donne son avis. La discussion est permanente. Le traitement de texte permet de modifier, de bouleverser inlassablement les phrases, de les polir, etc., sans que cela entraîne de gêne pour celle de nous deux qui tape. Il nous arrive de ne pas être d'accord sur un terme. En général, la discussion permet, soit de trouver un troisième terme, soit d'accepter celui de l'une ou de l'autre, soit encore de laisser les deux mots précédés d'une barre jusqu'à la lecture sur support papier qui permettra peut-être de trouver la solution idéale.

Nous traduisons environ sept pages par après-midi quand il s'agit d'un essai, et neuf quand il s'agit d'un roman de difficulté moyenne, soit entre cent quarante et cent quatre-vingts pages par mois. Ce n'est qu'un chiffre approximatif ; il arrive que nous ne traduisions que quatre ou cinq pages, ou au contraire, que cela aille plus vite.

Une fois le livre traduit, chacune relit de son côté le support papier en faisant une première correction. Ensuite, nous le retravaillons ensemble, soit sur écran lorsqu'il y a beaucoup de corrections à apporter, soit sur le papier, et nous nous partageons alors le report des corrections sur machine, chacune se chargeant d'un chapitre. Selon la difficulté du texte, il nous faut entre quinze jours et un mois pour tout mettre au point. Nous tirons alors la version définitive, que nous relisons encore une fois avant de la remettre à l'éditeur. D'où les ultimes corrections que je n'ai pas envie de ré-introduire dans la disquette à la fin.

Nous en sommes à notre sixième traduction ensemble. En général, nous faisons une pause entre deux ouvrages et chacune traduit un livre de son côté. Ceci pour éviter la lassitude du travail à deux, les frictions éventuelles, et surtout pour ne pas perdre l'habitude de travailler seule. De plus, nous gardons nos matinées pour d'autres travaux de traduction, souvent des articles. Si, ignorant que nous travaillons à deux, l'éditeur s'adresse à l'une de nous, il accepte toujours cette collaboration, lorsque nous lui annonçons que nous travaillons ensemble. Et en général, s'il a un deuxième livre à faire traduire, il nous le propose d'emblée à toutes deux, ce qui prouve qu'il est satisfait.

Nous nous complétons, l'une s'intéressant à l'histoire, à la philosophie, à la sociologie, à la psychanalyse, l'autre ayant une formation plus littéraire ; l'une étant plutôt portée vers les essais, l'autre vers les romans. Nous nous partageons les recherches à effectuer en bibliothèque et, curieusement, nous ne faisons pas les mêmes fautes d'orthographe, aussi l'une peut-elle corriger l'autre. A deux, les contresens finissent presque toujours par être débusqués, les faux sens aussi. Les étourderies disparaissent, des lignes ou des paragraphes ne

sont plus omis. Les difficultés sont plus faciles à résoudre. Bref, depuis quatre ans que dure notre collaboration, elle n'a jamais été remise en question et n'est possible de la manière que je viens d'exposer que parce que nous utilisons chacune une machine à traitement de texte. Nous pensons avoir ainsi résolu l'un des problèmes auxquels un traducteur finit toujours par être confronté : celui de la solitude.

#### DÉBAT

FRANÇOISE CARTANO

La discussion est maintenant ouverte. Puisque Antoine Berman doit repartir bientôt, les questions pourraient lui être posées en premier.

SABINE BOLLAEK

Ma question concerne les logiciels et les programmes. Vous avez évoqué les fenêtres et toutes sortes de petites choses sur lesquelles je manque d'information. Vous avez parlé d'IBM, de Termex, etc. Qu'est-ce qui est disponible ? Quel est l'équipement utile pour le traducteur ?

JEAN-RENÉ LADMIRAL

Si je comprends votre question, vous demandez un dossier sur ces matériels. Certains d'entre nous ont déjà tripoté des machines, d'autres pas. On peut dire plusieurs choses à un niveau élémentaire. Un dossier tel que vous pourriez le souhaiter aura très peu d'utilité. Le plus simple n'est peut-être pas de se rendre au SICOB, où on trouvera l'information un peu partout et dans le désordre, où l'on est écrasé par l'affluence des matériels, mais d'aller voir un commerçant désireux de vendre et qui commencera à vous initier. Entre-temps, vous pourrez consulter des confrères et des consœurs.

ERIC LAMY

Peut-on utiliser le Termex sans être équipé d'un disque dur ?

ANTOINE BERMAN

Je ne suis pas un spécialiste de Termex, mais je crois qu'on peut l'utiliser sans disque dur. Le système Termex est distribué par la Société de Traduction assistée par ordinateur, T.A.O.

international, dont le siège est à Toulouse, rue de Metz. Cette société vous enverra la documentation exacte. L'ATLF peut aussi diffuser cette information. Il s'agit uniquement d'un logiciel terminologique.

EDITH OCHS

Beaucoup des systèmes actuels offrent à peu près les mêmes avantages. Les fonctions dont parlait Jacqueline Lahana, le couper-coller, les fenêtres, etc. existent pratiquement dans tout système un peu sérieux, à des prix accessibles, en tout cas comparables à celui d'une machine électronique un peu sophistiquée.

Cela dit, il y a deux éléments auxquels nous ne pensons jamais, nous traducteurs, et qui sont pourtant fondamentaux. Jacqueline Lahana en a évoqué un, la qualité de l'écran. En effet, l'écran noir et blanc me paraît personnellement moins fatigant que l'écran ambre ou vert. C'est un fait important à considérer en raison du nombre d'heures considérable que nous passons devant cet écran. Un autre aspect est la qualité de l'imprimante, le formatage des feuilles, c'est-à-dire la facilité de sortie du texte sur le papier. D'abord, donc, choisir son logiciel, savoir qu'il en existe de plus performants, de mieux adaptés à nos besoins. Ensuite, choisir une bonne imprimante. Il ne faut pas qu'elle possède un caractère médiocre, car votre lecteur se lassera très vite de voir des petits points alignés les uns à côté des autres et cela nuira à votre texte au lieu de le mettre en valeur. En outre, elle doit être solide. Si vous voulez sortir trois cents pages d'affilée sur votre imprimante, il n'est pas évident qu'elle va tenir le choc longtemps. A plus forte raison s'il s'agit de huit cents ou mille pages. Il faut enfin rechercher la facilité de manipulation du logiciel pour sortir ce qui existe sous forme de mémoire magnétique sur l'imprimante.

FRANÇOISE CARTANO

Je voudrais compléter ces petits conseils de cuisine. Quand on choisit une imprimante, il faut rechercher la qualité, certes, mais il faut aussi se préoccuper du coût d'utilisation. Il y a de très belles impressions qui coûtent une fortune en rubans, marguerites, etc. Cela entre en ligne de compte. Il faut donc faire sa petite enquête préalable. Achetez *50 millions de consommateurs*, *Que choisir ?* etc., qui publient régulièrement des dossiers assez complets. Ce matériel change très souvent. Les fabricants sortent constamment des nouveautés ou pseudo-nouveautés. Il faut se renseigner, poser les bonnes questions, faire le tour des boutiques. Il est difficile de conseiller Renault plutôt que Citroën (ou vice versa). Inutile

d'expliquer qu'une grosse cylindrée a de meilleurs performances qu'une 2 CV. De même, on ne peut pas conseiller tel ou tel matériel plutôt qu'un autre.

ANTOINE BERMAN

Vous pouvez aussi vous renseigner auprès de traducteurs techniques que vous avez repérés, ou dans des agences de traduction. Eux pourront vous faire part de leur expérience.

AVITAL INBAR

Je voudrais donner mon avis sur le problème de la remise des disquettes à l'éditeur. Je considère que nous, traducteurs littéraires, sommes des artisans et non des créateurs. Tout artisanat, toute profession, suppose un outil, un instrument : la venue de l'ordinateur nous a procuré cet instrument extraordinaire qui est relativement bon marché.

Mais nous sommes dans une période charnière, pendant laquelle vont se développer rapidement de nouvelles techniques et se fixer de nouvelles modalités de rémunération du traducteur. Il convient d'être vigilants, sans quoi les éditeurs seront les seuls bénéficiaires, sur le plan financier, des innovations techniques. Non seulement il est essentiel que le traducteur soit rémunéré pour le travail supplémentaire qu'il accomplit en remettant une disquette, mais j'irai même jusqu'à dire qu'il ne doit pas accepter, lorsque l'éditeur refuse cette rémunération, de lui remettre seulement un texte papier.

A la lumière de mon expérience, je conseille à tout traducteur littéraire de négocier un contrat faisant obligation à l'éditeur d'accepter et le texte papier et la disquette, et de le rémunérer pour l'un et l'autre. Une autre solution qui permet à l'éditeur de ne pas déboursier d'argent, mais rémunère en un certain sens le traducteur, est de mettre à la disposition de celui-ci, s'il travaille régulièrement pour lui, un matériel informatique adéquat.

Je dois dire que ces deux solutions ont été mises en pratique en Israël, mais ne concernent qu'un tout petit nombre de traducteurs. En France, où il existe une association de traducteurs littéraires forte et assez influente, une action concertée dans ce domaine, même sous forme de grève, ou de grève perlée, serait plus simple à réaliser et plus efficace.

FRANÇOISE CARTANO

Avant de passer la parole à Françoise Campo-Timal, je veux simplement rappeler que nous sommes très attachés à la remise sur papier, non par esprit de tradition ni en réaction

contre l'informatique, mais parce que le papier est le témoin du texte original. Si des modifications sont apportées au texte par le directeur littéraire ou par un excès de zèle du préparateur de copie, et que ces changements sont faits directement sur la disquette, il ne reste aucune trace de l'état antérieur, aucun moyen de revenir en arrière au nom du droit moral de l'auteur.

FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

En dehors de ces problèmes de rapports traducteur-éditeur qui vont se modifier mais subsisteront toujours, je souhaiterais qu'une équipe de traducteurs se constitue pour travailler à l'amélioration de ces logiciels, tout au moins à leur affinement, afin qu'ils puissent vraiment nous servir. De même que les comptables, que les médecins ont leur propre logiciel, pourquoi les traducteurs ne travailleraient-ils pas à l'élaboration d'un logiciel spécifique ? Est-ce possible ?

MATS LÖFGREN

Oui. En Suède, nous essayons d'influer sur les importateurs de logiciels. En Norvège, l'Association des Traducteurs recommande à ses membres une marque de logiciel, de façon qu'ils soient assez nombreux pour pouvoir exercer une influence. En Allemagne aussi. A la longue, ces efforts aboutiront à des changements.

MICHEL GRESSET

Je ferai deux ou trois remarques très rapides, en dehors du problème de savoir si on doit remettre à l'éditeur une disquette ou un texte sur papier. Pour ma part, avant de connaître les conclusions de la commission, j'avais estimé qu'il valait mieux pour l'instant s'en tenir au papier, notamment pour les raisons que vient de donner Françoise Cartano.

J'ajouterai un autre critère de choix de matériel, puisque j'utilise une machine à traitement de texte depuis un an : c'est la rapidité des opérations. Il y a des systèmes très performants, mais si on veut utiliser toutes les possibilités du logiciel, celles-ci finissent pas accroître le temps qu'on y consacre parce qu'on veut faire trop bien.

Autre remarque : l'esthétique de la copie. Je suis surpris qu'on se soucie de la satisfaction de l'éditeur. Je n'ai jamais eu ce souci. Jamais l'éditeur n'a eu l'audace de me demander si j'utilisais une machine *A* ou une machine *B*. On m'a dit récemment qu'un éditeur renvoyait des manuscrits à un traducteur parce qu'ils étaient tapés avec un ruban usé. C'est un cas limite, évidemment. Mais jamais encore je n'ai entendu parler

d'un éditeur exigeant telle ou telle imprimante. Un jour, on va nous demander d'utiliser le laser et c'est nous qui le paierons !

Enfin, je donnerai à tout le monde une recette qu'on vient de me communiquer et qui permet de faire des économies considérables de rubans neufs. La cartouche vaut cent francs dans mon système. Il suffit de réencrer le ruban avec une petite bouteille d'encre d'imprimerie telle que celles qu'on emploie pour réencrer les tampons encres.

FRANÇOISE CARTANO

Merci pour ce scoop.

JEAN-LOUIS REBOURS (Bibliothèque d'Arles).

A propos d'une question qui a été posée au début, je voudrais faire la suggestion suivante : la présentation de matériels ne pourrait-elle pas être une des missions du Collège international des Traducteurs littéraires ? Cela permettrait à tous ceux qui le souhaiteraient de venir tester les matériels.

FRANÇOISE CARTANO

Je me souviens que lors des premières Assises d'Arles nous avons organisé une démonstration de matériels. On pourrait renouveler cette opération, étant donné que depuis cette époque beaucoup plus de gens sont intéressés et que beaucoup de matériels nouveaux sont sortis. C'est une suggestion à retenir.

FRANÇOISE WUILMART

Ma question s'adresse à Jacqueline Lahana. Je voudrais évoquer le problème du travail d'équipe. Pour des œuvres techniques, scientifiques, je comprends parfaitement ce type de travail, car dans deux têtes il y a plus que dans une seule tête. Dans le cas de la traduction d'une œuvre littéraire, cela me fait un peu peur. Nous avons chacun notre façon de ressentir un auteur. La question de l'homogénéité du style se pose. J'enseigne la traduction et j'ai constaté que si trois étudiants me remettent chacun une traduction excellente, il serait impossible d'en faire une mosaïque, de prendre un morceau très bien traduit d'un texte de l'un et de l'insérer dans le texte de l'autre, parce qu'il y a une homogénéité de style, de rythme, de ton à respecter. Est-ce que vous étiez en telle symbiose toutes deux qu'à l'origine vous écriviez presque de la même façon ?

JACQUELINE LAHANA

D'abord, il est plus facile de traduire à deux qu'à trois. A trois, je pense que c'est impossible. Ensuite, selon qu'il s'agit d'un essai ou d'un roman, c'est l'une ou l'autre qui prend la direction.

Mais c'est vrai qu'il y a de temps en temps de petits problèmes où chacune reste un peu sur ses positions. A ces moments-là, nous discutons sur le texte. Chacune explique comment elle ressent telle ou telle phrase et en général nous arrivons à trouver un terrain d'entente. A la relecture, en tout cas, tous les problèmes disparaissent, parce qu'avec une vue globale on perçoit les changements qui s'imposent et on les fait.

FRANÇOISE WUILMART

Est-ce que ce travail à deux ne donne pas un style trop aseptisé ? Un texte doit avoir une âme.

JACQUELINE LAHANA

Je crois qu'à la fin le texte n'a qu'une seule âme... Nous en avons la preuve puisque les mêmes éditeurs font appel à nous. Si nous changions chaque fois d'éditeur, on pourrait en effet se poser des questions.

ANTOINE BERMAN

J'ai fait moi aussi des traductions — au moins quatre — en commun avec ma femme. Je pense que le problème d'homogénéité ne se pose pas seulement dans le cas du travail en équipe. Comme je l'ai dit auparavant, les neuf dixièmes des traductions effectuées par une seule personne pèchent par manque d'homogénéité. C'est un défaut général du processus de traduction. A deux, on a au contraire plus de chance de contrôler l'homogénéité. Il est essentiel, bien sûr, que les deux personnes qui travaillent ensemble aient un certain nombre de principes et de règles en commun, sinon l'opération devient impossible.

GILBERT MUSY (Lausanne).

Je suis surpris d'entendre, semble-t-il, deux discours assez divergents sur l'informatique. D'une part, celui de personnes extrêmement heureuses de travailler sur des systèmes de traitement de texte et qui nous ont dit combien c'était satisfaisant, expérience que j'ai faite personnellement. Et, d'autre part, un discours qui freine des quatre pieds en disant : "Il ne faut

remettre une traduction que sur du papier, les disquettes donnent un surcroît de travail, etc.", alors que l'exemple suédois montre qu'il est possible de négocier une contrepartie.

Dans le rapport de la Commission qui nous a été lu, il n'y a aucune recommandation concrète. Il est simplement dit qu'il faut négocier. J'aurais été intéressé de savoir à quel tarif et quelles expériences ont déjà été faites. Je vous assure que si vous refusez de remettre vos disquettes, demain les éditeurs liront vos pages manuscrites dactylographiées sur des scanners et ne s'occuperont plus de votre travail. Je fais ici une petite parenthèse sur les imprimantes à petits points. Si je possède une imprimante à laser, c'est pour mon confort, pas pour celui de mon éditeur, parce que moi je relis trois ou quatre fois le texte, alors que l'éditeur, dans le meilleur des cas, le lira une seule fois, s'il en prend le temps.

Donc, équipons-nous d'un matériel efficace et négocions. Allons de l'avant. Et puisque ces disquettes sont lisibles par des machines de photocomposition, il s'agit de les négocier à un tarif correct. Ce que disait notre collègue suédois me paraît plus avancé. Comme par hasard, c'est en Suède qu'il existe des contrats de type convention collective qui sont impératifs pour les deux parties contractantes. C'est un modèle à suivre, plutôt que de dire : attendons ce qui va arriver. Il n'arrivera rien de bon si nous nous bornons à attendre.

FRANÇOISE CARTANO

Il n'y avait pas vraiment de contradiction (vous l'avez souligné au milieu de votre intervention) dans le fait de dire qu'au départ, quand on achète un ordinateur, on l'achète pour soi, pour son confort de travail et pour améliorer la qualité de son travail. Et l'on n'a pas envie d'en subir immédiatement les effets pervers que pourrait nous imposer l'éditeur, parce qu'il a lui aussi intérêt à ce que nous travaillions sur un ordinateur. Les mises en garde que nous faisons ne sont pas des mises en garde contre l'informatique, mais contre le fait que le bénéfice, financier notamment, de notre équipement informatique aille à l'éditeur exclusivement. Qu'il en profite de son côté, tant mieux, mais il ne faut pas qu'il en soit le seul bénéficiaire et, par-dessus le marché, s'étant assuré ce bénéfice, qu'il nous en impose les effets pervers — à savoir un travail pour lequel nous ne sommes pas qualifiés, que nous n'avons peut-être pas envie d'effectuer, et qui n'est pas un travail d'auteur : baliser un texte, faire la préparation du manuscrit, non ! Par ailleurs, nous sommes attachés à des questions de qualité. Et ce n'est certainement pas en supprimant le travail des correcteurs et un certain nombre de maillons, qui sont autant de remparts

successifs contre des erreurs, des coquilles, des fautes, toutes les nuisances qui peuvent s'introduire et nuire à un texte, qu'on obtiendra une meilleure qualité. C'est dans ce sens-là que les mises en garde étaient faites.

Concernant plus précisément ce que je disais à propos de la remise du texte sur support papier, je n'ai pas dit de ne pas rendre la disquette, j'ai dit : si vous rendez la disquette, rendez aussi le texte sur papier et faites en sorte que l'éditeur travaille sur ce texte-là de façon à toujours en garder, vous traducteur, le contrôle et à ne pas le confier à quelqu'un d'autre en cours de route. Cela ne semble pas contradictoire.

Quant à négocier, il ne s'agit pas simplement de savoir à quel tarif on doit le faire, mais sous quelle forme. Pour nous, je veux dire — excusez-moi — en France, la situation étant ce qu'elle est, avec le mode de rémunération que nous avons, nous ne pouvons pas d'un côté, comme l'a souligné Edith Ochs en accord avec toute la commission et tout le Conseil de l'ATLF, dire que le travail de balisage et de correction n'est pas notre travail en tant que traducteur, donc pas notre travail en tant qu'auteur, et réclamer d'une même voix que celui-ci nous soit rémunéré comme du droit d'auteur. Il y a là une contradiction.

Le problème, c'est de trouver un biais pour que la facturation de ce service soit compatible avec notre situation sociale, juridique et fiscale, et l'AGESSA. Ce ne sont pas des problèmes de principe, mais des problèmes concrets : il faut faire en sorte que les choses se passent correctement.

Nous avons aussi le souci de ne pas introduire de différence entre des traducteurs qui travailleraient à cent francs la page parce qu'ils n'ont pas de machine, et des traducteurs qui, étant équipés, percevraient un tarif de cent vingt francs la page, même s'ils effectuent un travail supplémentaire. Il nous semble un peu malsain que la page de traduction soit payée tant avec la machine et tant sans la machine. Ce sont des petites choses symboliques mais importantes, et qui demandent un travail non seulement de réflexion, mais de précision.

JEAN-PAUL FAUCHER

Une petite question sur le travail à deux. Ce que vous avez dit, Jacqueline Lahana, m'a passionné. Lorsque vous traduisez à deux, est-ce que vous gagnez autant que si vous traduisiez seule, beaucoup moins, un peu plus ?

JACQUELINE LAHANA

Nous divisons la rémunération par deux. Comme nous traduisons chacune d'autres choses à côté, cela revient au même !

JEAN-PAUL FAUCHER

Bien sûr, l'une gagne autant que l'autre...

JACQUELINE LAHANA

Vous voulez savoir si à la fin de l'année nous gagnons plutôt plus ou plutôt moins ? Je dirais que nous gagnons sans doute plutôt moins, mais ceci est compensé par le plaisir qu'il y a de travailler à deux.

ARTHUR BORGES (traducteur technique).

J'exerce une activité de traducteur technique depuis 1975 environ. Dorénavant, je compte passer à un traitement de texte avec imprimante laser, non seulement avec logiciel de traitement de texte mais avec logiciel de micro-édition. Il y a actuellement une demande pour un produit directement exploitable. On nous demande non seulement une traduction, mais le produit fini. Vous, en tant que traducteurs littéraires, dans la mesure où vous êtes capables non seulement de fournir un texte tapé au kilomètre mais une disquette rentrant directement dans les machines de typographie, vous pouvez à la limite vous offrir dans un deuxième temps la machine de typographie et devenir vous-mêmes éditeurs. Et si vous êtes capables d'être vous-mêmes éditeurs, vous aurez un poids très négociable pour une revalorisation du tarif à la page.

JEAN-FRANÇOIS ALAIN

Dans votre étude sur le statut et la négociation des disquettes, avez-vous essayé d'établir un parallèle avec la situation des journalistes qui, par certains côtés, est assez comparable ? Que se passe-t-il dans le cas des journalistes pigistes qui remettent des disquettes ou des journalistes salariés qui travaillent sur ordinateur ? Est-ce que cela a changé leur travail ? Est-ce que ce sont eux qui opèrent le balisage ? Est-ce qu'ils sont mieux payés ? Je voudrais savoir si ce parallèle est justifié ou non. Est-ce qu'on pourrait s'adresser à eux pour en tirer un enseignement ? Sur le plan technique, une simple remarque. Comme le disait le traducteur de Lausanne, les scanners lisent déjà les pages manuscrites. Si nous refusons de donner la disquette, ce ne sera pas un problème pour les éditeurs qui feront lire le texte par la machine.

FRANÇOISE CARTANO

Concernant les journalistes, je ne crois pas que des contacts aient été pris.

J'ai envie de dire que le mot "négociation" en ce qui nous concerne est un euphémisme, parce qu'il est très rare que nous ayons l'occasion de négocier avec les éditeurs ; depuis que nous existons en tant qu'association, cela nous est arrivé deux fois. La première fois, les portes ont claqué et rien n'a pu être signé. La deuxième fois, les éditeurs n'ont accepté de négocier qu'à condition que la négociation ne porte ni sur les contrats ni sur les tarifs. On a donc négocié sur les bons usages, ce qui a donné un Code des usages. On ne peut pas dire qu'il ne soit pas appliqué. On ne peut pas dire qu'il n'ait pas amené d'une façon générale certaines améliorations tangibles de la situation des traducteurs. Mais je doute que nous rencontrions un franc succès si nous demandons aux éditeurs de négocier sur le problème des disquettes, parce qu'ils nous disent : "Je n'ai jamais payé vos rames de papier, je n'ai jamais payé vos notes d'électricité quand vous utilisiez des machines électriques, je ne vois pas pourquoi je paierais vos disquettes." Il n'y a pas de demande des éditeurs à ce niveau. Ce serait à nous d'en susciter une et de les contraindre, ou de faire en sorte que nos exigences soient suffisamment fortes pour que finalement ils se rendent compte qu'ils auraient intérêt à négocier, à trouver un terrain d'entente qui évite à tout le monde de perdre du temps. Pour le moment, les éditeurs ne sont pas du tout demandeurs.

EDITH OCHS

En ce qui concerne les journalistes travaillant sur micro-ordinateur, je travaille pour ma part beaucoup avec *Libé*. *Libé* est équipé d'un système totalement fermé aux autres systèmes, c'est-à-dire à IBM, à Macintosh. En conséquence, les journalistes qui travaillent avec *Libé* ne peuvent en général que remettre leurs papiers, et ceux-ci sont retapés sur la machine de *Libé*. Un système très au point.

Je ne sais pas comment cela se passe dans les autres journaux. Je ne suis pas sûre que les journalistes aient négocié de meilleurs tarifs parce qu'ils envoyaient leurs textes par modem. Il me semble que la machine leur est fournie, ce qui change déjà beaucoup de choses.

Je voudrais répondre au traducteur israélien qui a fait une intervention. Il est indispensable que votre système soit compatible avec celui de l'éditeur ou de l'imprimeur. Il faut que le système que vous choisissez soit un système répandu, ouvert sur les systèmes utilisés en imprimerie. En effet, ce qui se passe à *Libé* n'est pas très recommandable. *Libé* a des problèmes avec son imprimeur comme il a des problèmes

avec les journalistes qui travaillent avec lui. A cet égard, il faut faire une mise en garde.

Au traducteur de Lausanne, je répondrai que j'ai peut-être mal lu le rapport. Nous n'avons jamais préconisé que les traducteurs s'abstiennent de négocier leurs disquettes. Le but de la Commission est justement de chercher le moyen de négocier.

Comment la question s'est-elle posée au départ ? Un jour, j'ai été sollicitée par un éditeur qui a dit textuellement : je travaille avec vous si vous me donnez une disquette ! A partir de là, il s'agissait de savoir si j'acceptais de signer le contrat sans rien négocier, ou si je demandais quelque chose et, dans ce cas, ce que je demandais. Voilà pour les origines anecdotiques de cette commission. Il semblait important que plusieurs personnes se réunissent et étudient le problème. Mais jamais je n'ai préconisé qu'on ne négocie pas la disquette. En assemblée générale, la majorité s'est prononcée pour qu'on s'abstienne de négocier tant qu'il n'y aura pas d'accord entre nous.

FRANÇOISE CARTANO

... s'abstienne de la proposer...

EDITH OCHS

... tant que nous ne serions pas parvenus nous-mêmes à un accord. En corollaire, si nous acceptions de fournir la disquette, il fallait la négocier à tout prix. Sur quoi la question se pose : combien ? Je n'ai pas voulu insister là-dessus parce qu'en assemblée générale, lorsque j'ai lu le rapport, la réaction a été : "Le problème n'est pas de savoir combien, le problème de l'informatique est beaucoup plus important !"

Donc, je reviens sur la question : combien ? A partir du moment où, comme je vous l'ai signalé, les ateliers de composition sont prêts à proposer toute une gamme de prix qui s'échelonnent entre six francs et trente francs les mille signes, il nous est très difficile de prendre leurs tarifs comme base de négociation. Vous partez de six francs mais certains, je crois, sont à trois francs cinquante.

La situation n'est pas encore parfaitement claire. Il semble que dans certains cas les imprimeurs souhaitent qu'on leur fournisse la disquette, mais sans accepter vraiment de défalquer le prix de la saisie de leur propre devis. Il y a là une démarche très curieuse.

Pour nous, nous disons que à partir du moment où nous avons essayé de prendre le prix facturé par l'imprimeur comme base dans une évaluation de ce que pourrait être le prix d'une disquette, c'était très difficile. C'est pourquoi nous

avons invité à nos réunions un représentant du syndicat des correcteurs et un représentant du syndicat des typos pour essayer d'évaluer leur propre travail et d'avoir une base. Nous en sommes venus à la conclusion que, grosso modo — je vous livre ce chiffre, mais il est à prendre avec beaucoup de prudence —, on peut évaluer la saisie d'une page de mille cinq cents signes à environ cinq francs. Mais l'éditeur peut très bien refuser et n'accepter de vous donner que deux francs ou un franc symbolique par page ! A chacun de décider s'il fournit la disquette et s'il travaille avec lui. Tant que c'est vous qui proposez votre disquette, vous pouvez très bien avoir des exigences. A partir du moment où l'éditeur l'exige, les choses changent, mais vous pouvez décider de ne pas signer avec lui. C'est très possible.

GILBERT MUSY

Il me semble que c'est le contraire qui est vrai. Tant que vous proposez la disquette, l'éditeur peut dire : "Vous êtes très aimable, la disquette ne m'intéresse pas." Donc, celle-ci n'a aucune valeur marchande. Par contre, à l'instant où l'éditeur dit : "je ne signe de contrat que si vous remettez une disquette", vous êtes en position de force. Pour qu'il fasse cette demande, il faut qu'il ait un intérêt économique majeur, qu'il ait justement trouvé une de ces maisons ! C'est vrai que les tarifs des imprimeries sont à l'heure actuelle étonnants en France... en Suisse aussi ! Je sais que des éditeurs suisses ont essayé de faire des expériences avec des maisons françaises, parce qu'elles pratiquaient des tarifs incroyablement bas, de l'ordre de ceux que vous disiez. En général, ils ne le font pas deux fois, parce qu'il n'est tout simplement pas possible de fournir un travail de qualité à six francs les mille signes !

Je dirai d'abord qu'il ne faut jamais proposer de disquette à un éditeur. A celui qui dit : "cela ne m'intéresse pas", ne la donnez pas, sinon vous allez vous jeter dans sa gueule ! Il me semble que la moindre des choses que l'on peut exiger de son éditeur, s'il demande les disquettes, ce sont ses factures de saisie. S'il n'est pas capable de fixer un prix, vous faites faire un devis pour la saisie du texte et vous montrez la facture que vous avez acquittée. Ensuite vous discutez. Mais cela n'est possible que si l'on est un peu combatif et si l'on ne craint pas de se mettre les éditeurs à dos, ce qui, hélas, est le problème de beaucoup de traducteurs.

ELISABETH JANVIER

Je voudrais surtout mettre en garde contre le fait que cette rémunération supplémentaire ne doit pas figurer comme droits

d'auteur. Françoise Cartano l'a dit. Je tiens à le répéter. Si vous acceptez qu'elle fasse partie de votre à-valoir, cela repousse d'autant le moment où votre à-valoir sera amorti et où vous commencerez à percevoir effectivement vos droits d'auteur. Il faut bien prendre cela en compte.

EDITH OCHS

Je suis tout à fait d'accord avec cette position. Le problème, c'est d'avoir une double négociation avec l'éditeur. Il semble qu'il soit plus facile d'obtenir un tarif supérieur à la page, justement en arguant du fait qu'on va remettre une disquette. Mener deux négociations séparées paraît délicat et plus difficile. Je suis d'accord que, sur le fond, il vaudrait mieux distinguer les deux. Disons que je n'ai pas rencontré au sein de la Commission un grand enthousiasme à ce sujet.

FRANÇOISE CARTANO

Je le répète, cette position a été discutée au sein du Conseil de l'ATLF ; elle sera rediscutée dans les instances plus larges de l'Assemblée générale. Il nous semble important de savoir à quoi correspond cette somme et de ne pas tenir un discours complètement contradictoire, en disant : ce n'est pas du travail d'auteur, mais on veut le voir rémunéré comme droit d'auteur. Il faut obtenir que ce soit une rémunération de type honoraires, par exemple. La fiscalité française nous permet de faire figurer dans la rubrique "bénéfices non commerciaux" des sommes qui, au prix où ce travail risque d'être payé, ne devraient pas poser trop de problèmes, puisqu'on nous accorde jusqu'à vingt-quatre mille francs chaque année ! Cela m'étonnerait qu'on arrive à cette somme. D'autre part, on rejoint là un autre problème très français qui nous intéresse en tant qu'auteurs, celui de l'unicité de la profession. Nous, traducteurs, exerçons souvent d'autres activités qui tournent autour de l'activité d'auteur, que nous soyons conseillers littéraires, lecteurs pour des maisons d'édition, auteurs (ce qui ne pose pas de problème), critiques dans la presse, donc touchant des piges. L'unification avec le droit d'auteur des revenus provenant de ces activités périphériques est une revendication qui traîne dans les tiroirs de toutes les organisations d'auteurs depuis très longtemps, une équation qui n'a pas été résolue et qui devra bien l'être un jour, car pour certains elle pose des problèmes vitaux. Une année, ils sont considérés comme des auteurs parce que 51 % de leurs revenus ont la dénomination "droits d'auteur" ; une autre année, ils redeviennent journalistes parce qu'ils ont gagné plus d'argent à ce titre que comme auteurs.

Difficile de ne pas devenir schizophrène... En plus, ils risquent d'être évacués de toutes les caisses de protection sociale parce que dans aucune de ces caisses ils n'atteignent le minimum requis pour bénéficier du droit à cette protection.

Le problème de la disquette nous fait toucher une fois encore la nécessité de résoudre dans un avenir proche le problème de l'unicité de la profession. Il faut arriver à regrouper sous la même étiquette toutes les rémunérations, droits d'auteur ou non, correspondant aux activités que sont amenés à exercer un certain nombre d'auteurs. Voilà. L'heure est venue et passée... de lever la séance.

## INTERVENANTS

### LAURE BATAILLON

Cofondatrice et présidente d'honneur d'ATLAS. Membre fondateur de l'ATLF.

Promotrice de la littérature latino-américaine en France.

A traduit une soixantaine d'ouvrages, notamment l'oeuvre de Julio Cortázar, ainsi que Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernandez, Manuel Puig, Juan José Saer, Arnaldo Calveyra.

A collaboré à plusieurs périodiques, émissions de radio et colloques.

### ALBERT BENSOUSSAN

Professeur de langue et de littérature espagnoles à l'université de Rennes II. Ecrivain, auteur de six romans et récits.

Traducteur, entre autres, de Vargas Llosa, Onetti, Puig, Donoso, Cabrera Infante.

Prix de traduction "Cultura latina" 1985.

### ANTOINE BERMAN

Délégué général du Centre Jacques Amyot (Paris) ; professeur de traduction à l'ISIT ; directeur de programme et de séminaire au Collège international de philosophie.

Traduit de l'allemand, de l'anglais et de l'espagnol : Roa Bastos, Gore Vidal, Peter Härtling, Roberto Arlt.

A publié *L'Épreuve de l'étranger* (Gallimard), ainsi que de nombreux articles sur la traduction.

### BARBARA BRAY

Études à Londres et à Cambridge ; lectrice à l'université d'Alexandrie, puis chef de production à la BBC ; vit à Paris depuis 1961.

A traduit notamment Marguerite Duras, Loleh Bellon, Le Roy Ladurie, Michel Tournier, Georges Duby. A reçu plusieurs prix.

Auteur de scénarios, dont une adaptation de Proust avec Harold Pinter et Joseph Losey.

### FRANÇOISE CAMPO-TIMAL

Cofondatrice d'ATLAS.

Directrice du Collège international des Traducteurs littéraires (CITL).

Auteur d'oeuvres dramatiques radiophoniques. Productrice à Radio-France.

Traductrice de littérature et de poésie latino-américaines. A traduit notamment Jorge Enrique Adoum, Simon Bolivar, Julio Cortázar, José Luis

Gonzalez, Augusto Monterroso, Cristina Peri-Rossi, Sor Juana Ines de Cruz, Saul Yurkievitch, Armonia Somers.  
Directrice de la collection hispano-américaine aux éditions Actes Sud.

#### PHILIPPE CARDINAL

Ecrivain, journaliste et traducteur.  
A publié, avec Luc Barbulesco, *L'Islam en question* (Grasset).  
A traduit notamment Youssef Idris (avec L. Barbulesco), Nabil Naoum, Mohammed el-Makhzangi, Abduh Gubayr.

#### FRANÇOISE CARTANO

Présidente de l'ATLF.  
Traductrice de littérature anglaise, américaine et australienne.  
A traduit notamment Beryl Bainbridge, Angela Carter, Gerald Durrell, Ian McEwan, Gail Godwin, Leonard Michaels, William Maxwell, Rodney Hall, Paul Theroux, Steven Millhauser.

#### MICHEL CHANDEIGNE

Éditeur, typographe, professeur à Lisbonne 1982-1984.  
L'un des traducteurs des *Œuvres* de Fernando Pessoa, à paraître chez Christian Bourgois.

#### PIERRE COTET

Agrégé d'allemand.  
Codirecteur des *Œuvres complètes* de Freud (PUF), membre de la Commission de terminologie.  
Traductions de Freud (PUF) en collaboration ; *Correspondance avec Laforgue ; Résultats, idées, problèmes I et II* (PUF) ; *Actuelles sur la guerre et la mort* (Payot) ; *L'Analyse profane*. (Gallimard) A paraître : *L'Homme aux loups et essais divers* (PUF), *Un souvenir d'enfance de L. de Vinci* (Gallimard).

#### MARIA DA PIEDADE FERREIRA

Traductrice, à partir de 1968, pour la plus grande maison d'édition portugaise, Bertrand, où elle entre, en 1971, comme assistante éditoriale, avant de devenir directrice éditoriale.  
Mêmes fonctions, à partir de 1982, aux éditions Difel. Traduit alors Marguerite Duras, Borges, Agüéev.  
Crée en 1986 sa propre maison d'édition, Quetzal.

#### JUAN GOYTISOLO

Né à Barcelone dans une famille marquée par la guerre civile, Juan Goytisolo se consacre très jeune à la littérature. Quitte l'Espagne en 1957 pour s'établir à Paris. Son œuvre est interdite de 1963 jusqu'à la mort de Franco.  
A enseigné pendant quelques années en Californie, à Boston et à New York.  
*Jeux de mains* (1957) ; *Deuil au paradis* (1959) ; *Fiestas* (1960) ; *Chronique d'une île* (1961) ; *Pour vivre ici* (1962) ; *Danses d'été* (1964) ; *La Chanca* (1964) ; *Pièces d'identité* (1968) ; *Don Julian* (1971) ; *Juan sans Terre* (1977) et *Makbara* (1982), au Seuil. *Paysages après la bataille* (1985) ; *Chroniques sarrasines* (1985) et *Chasse gardée* (idem), chez Fayard.

#### MICHEL GRESSET

Professeur de littérature américaine et de traduction à l'Institut d'anglais Charles V, université Paris VII.  
Fondateur et président du prix Maurice Edgar Coindreau.

A traduit notamment William Faulkner (Pléiade I ; Correspondance ; nouvelles inédites), William Styron, Flannery O'Connor, Heather Ross Miller, John Cowper Powys, Eudora Welty.

#### MADELEINE GUSTAFSSON

Etudes à l'université d'Uppsala (littérature, langues romanes).

Critique littéraire dans plusieurs revues et quotidiens suédois — à partir de 1973 dans le *Dagens Nyheter*.

Traductions de l'italien, du français (Roussel, Proust, Beckett, Duras) et surtout de l'allemand.

Publications : deux recueils de poésie, deux livres d'essais.

#### THEOPHANO HATZIFOROU

Professeur au département d'études françaises de l'université d'Athènes (littérature, traduction et sémiotique).

Auteur d'une thèse de troisième cycle à l'université de Paris VIII sur l'oeuvre récente de Marguerite Duras, sous le titre *La Troisième Personne. Allocation, énonciation, figuration dans le récit de Marguerite Duras*.

Traductrice du *Vice-Consul* et d'*Emily L.* aux éditions Exandas.

#### AVITAL INBAR

Traducteur littéraire depuis 1976, avec plus de cent vingt titres, traduits pour la plupart du français en hébreu.

Traducteur notamment de Gide, Duras, Albert Cohen, Diderot, Vian, Cendrars, Yourcenar, Queneau, Ajar/Gary, il se consacre plus particulièrement à la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et dirige une collection de littérature française contemporaine dont il est aussi le traducteur.

Œuvrant à la propagation de la culture française en Israël, Avital Inbar est officier de l'Ordre des Arts et Lettres.

#### FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Vice-président d'ATLAS.

Conseiller d'édition.

Traducteur de littérature anglaise, américaine et, en collaboration avec Christophe Jezewski, polonaise. A traduit notamment John Cowper Powys, David Gascoyne, Henry James, James Purdy, Kathleen Raine, Jeremy Reed, W.B. Yeats, Andrzej Kusniewicz, Czeslaw Milosz, Cyprian Norwid.

#### MICHAELA JUROVSKA

Traductrice et critique littéraire slovaque. Membre de l'Association des Traducteurs slovaques.

Une vingtaine de livres traduits de l'italien et du français en slovaque : *L'Ile des pingouins* d'Anatole France ; *La Robe-Prétexte* et *Le Désert de l'amour* de François Mauriac ; *Le Rivage des Syrtes*, *Le Roi Cophétua*, *La Presqu'île* et *La Littérature à l'estomac* de Julien Gracq ; *L'Emploi du temps* de Michel Butor ; un choix de nouvelles de Daniel Boulanger ; *L'Autre* d'Andrée Chedid ; *L'Enragé* de Dominique Rolin ; *Les Choses* de Georges Perec ; *Désert* de Le Clézio (Prix de la meilleure traduction des éditions Smena 1985) ; *L'Amant* de M. Duras (Prix Ján Holly 1986, la plus haute récompense dans le domaine de la traduction littéraire en Slovaquie).

#### MARIANNE KAAS

Diplômée de l'Institut pour la Formation des Traducteurs de l'Université d'Amsterdam.

A traduit, entre autres : *La Nausée* et *Les Carnets de la drôle de guerre* de Sartre ; *Memory Lane* de P. Modiano, *L'Amant* de M. Duras ; *La Salle de bains* de J.-Ph. Toussaint. A paraître : *Journal* de Jules Renard et *Monsieur* de J.-Ph. Toussaint. En cours : *L'Écornifleur* de Jules Renard et *La Statue intérieure* de François Jacob.

#### LODA KALUSKA-HOLUJ

Critique d'art et essayiste ; membre de la Société des auteurs polonais.  
A traduit deux romans de Robbe-Grillet, plusieurs pièces de théâtre et *L'Amant*.  
Travaille actuellement sur la traduction intégrale du *Journal* des Goncourt.

#### JEAN-RENÉ LADMIRAL

Traducteur littéraire et enseignant-chercheur (Paris-X-Nanterre et Institut supérieur d'Interprétariat et de Traduction) ; a fondé le CLIC (Laboratoire de recherches interdisciplinaires sur la traduction & la Communication linguistique et/ou interculturelle).  
A notamment pratiqué la traduction philosophique (Kant, J. Habermas et l'École de Francfort...), voire psychanalytique (Fromm, Freud).  
A publié *Traduire : théorèmes pour la traduction*, (Petite Bibliothèque Payot, n°366), ainsi que de nombreux articles et numéros de revues.

#### JACQUELINE LAHANA

Trésorière de l'ATLF.  
Doctorat 3<sup>e</sup> cycle de russe. Auteur d'un essai sur la science-fiction soviétique.  
Traductrice du russe et de l'anglais. A traduit notamment D. Savitski, A. Zinoviev, N. Barber, Alan Dean Foster. Utilise un Macintosh depuis 1984. Travaille depuis cette date en collaboration avec Jacqueline Carnaud pour des traductions de l'anglais : B. Lewis, Kaletski, Berlin.

#### MATS LÖFGREN

Secrétaire général de l'Association des Traducteurs littéraires de Suède.  
Traducteur du français en suédois. A traduit Roland Barthes, Dominique Fernandez, Tahar Ben Jelloun, Yachar Kemal, Milan Kundera, Danièle Sallenave, etc.

#### JUKKA MANNERKORPI

Diplômé de l'IDHEC (1968). Traducteur de films ; réalisateur de courts métrages. Conservateur de la cinémathèque finlandaise.  
A traduit notamment Céline, Claude Simon, Le Clézio, Brillat-Savarin, Robert Antelme et, de M. Duras : *L'Amant*, *La Douleur* et *Savannah Bay*.

#### DENIS MESSIER

Professeur agrégé d'allemand.  
Retraducteur du *Mot d'esprit* de Freud (Gallimard, à paraître). Travaille sur les jeux de langage et leur traduction. A prononcé une communication sur ce sujet au colloque "Humour et Traduction" (ADEC/CRELIC, Sorbonne, 1985).  
Membre de l'équipe des *Œuvres complètes* de Freud (PUF) et de la Commission de terminologie.

#### PHILIPPE MIKRIAMOS

Ecrivain et traducteur littéraire.  
Secrétaire du prix Maurice Edgar Coindreau.

Traductions, récentes ou à paraître, d'Ezra Pound, Muriel Spark, T. S. Eliot, Sean O'Faolain.

#### ROGER MUNIER

De formation philosophique. Disciple et ami de Heidegger, dont il fut l'un des premiers à traduire l'œuvre en français (*Lettre sur l'humanisme*, Aubier, 1957, et autres ouvrages chez Gallimard).

Ecrivain. Une vingtaine de livres, essais et poèmes chez Gallimard et ailleurs. Dirige chez Fayard la collection "L'espace intérieur".

Traducteur de l'allemand, de l'anglais et de l'espagnol : Heidegger, Kleist, Angelus Silesius, Octavio Paz, Roberto Juarroz, Antonio Porchia, et un volume de "haïku" (Fayard).

Chevalier des Arts et Lettres.

#### EDITH OCHS

Traductrice d'anglais (psychanalyse, religion, roman, essais, cinéma, théâtre, presse).

Responsable de la Commission informatique de l'ATLF, présente le rapport rédigé par cette commission : "L'informatique envahit tous les métiers de l'édition ; le traducteur n'est pas épargné."

#### LEONELLA PRATO CARUSO

Etudes à l'Institut de Florence. Assistante d'italien à Paris pendant trois ans. A traduit notamment : *Un peu de soleil dans l'eau froide* de Sagan ; *Les Choses* de G. Perec ; *Aziyadé* de Pierre Loti ; *La Pieuvre* de Roger Caillois ; *Fuite en Egypte* de Philippe Jullian ; *L'Amant* de M. Duras ; *L'Accompagnatrice* de Nina Berberova ; *Dimanches d'août* de P. Modiano, *La Salle de bains* de J.-Ph. Toussaint ; *L'Abbesse de Castro* de Stendhal.

Lectrice aux éditions Feltrinelli.

#### ILMA RAKUSA

Etudes de slavistique et de littérature française à Zürich, Paris et Leningrad. Chargée de cours à l'université de Zürich.

Publiciste, écrivain, traductrice.

A traduit en allemand des oeuvres de Danilo Kis, Marina Tsvétaïeva et M. Duras (*L'Eté 80* ; *L'Amant*).

#### INGRID SAFRANEK

Maître assistante de littérature française à la faculté des Lettres de Zagreb. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle sur Proust ; thèse de doctorat en cours sur M. Duras.

Livres sur Proust, Stendhal et Flaubert (aspects narratologiques) ; contribution à *L'Histoire de la littérature française*, éditions Liber, Zagreb, 1982. Plusieurs études et articles sur M. Duras.

Traductions de poésie, d'essais, et de *L'Amant*.

#### ALINE SCHLTLMAN

A traduit de la poésie (*Mariana Pineda* de Lorca ; Anthologie de Luis Cemuda), avant de se consacrer au roman latino-américain (Donoso, Sarduy, Arenas) et surtout espagnol (Juan Goytisolo).

Prix de traduction "Cultura latina" 1983.

Agrégée d'espagnol ; actuellement maître de conférence à l'université Paris III.

## MARIO VARGAS LLOSA

Etudes de Lettres à Lima.

Prix Leopoldo Alas (1958), prix Biblioteca Breve (1962), prix Romulo Gallegos (1967).

Longs séjours en Europe. Président du PEN-Club international de 1976 à 1979.

*La Ville et les chiens* (1966) ; *La Maison verte* (1969) ; *Conversation à la cathédrale* (1973) ; *Les Chiots*, suivi de *Les Caïds* (1974) ; *Pantaleon et les visiteuses* (1975) ; *L'Orgie perpétuelle*, Flaubert et Mme Bovary (1978) ; *La Tante Julia et le scribouillard*, prix du meilleur livre étranger 1980 ; *La Guerre de la fin du monde*, prix Ritz Paris Hemingway 1985 ; *La Demoiselle de Tacna* (1983) ; *Histoire de Mayta* (1986) ; *Qui a tué Palomino Molero ?* (1987), éditions Gallimard.

## ANNE WADE MINKOWSKI

Présidente d'ATLAS.

A traduit de l'anglais, notamment un roman de Susan Sontag et des poèmes de Katherine Mansfield. A traduit, de l'arabe, deux recueils de poèmes d'Adonis ; *Introduction à la poésie arabe* du même auteur (en collaboration avec Bassam Tahhan) ; un roman de Tayeb Salih, *Bandarchâh* ; des nouvelles de Youssef Idris ; un recueil de poèmes d'Abu l-Alâ al-Ma'arrî, en collaboration avec Adonis.

## BRIGI LIE WELTMANN-ARON

Auteur d'une thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle (Paris III), consacrée aux diverses traductions des nouvelles de Herman Melville.

"Assistant Lecturer", University of Southern California, à Los Angeles.



## ANNEXE

### PRIX ATLAS JUNIOR

Le prix ATLAS Junior de traduction littéraire, décerné pour la quatrième fois, a vu l'entrée en lice d'une nouvelle langue : le provençal.

Comme l'année précédente, la compétition ne s'est pas déroulée en milieu scolaire, mais dans des conditions proches de celles dans lesquelles les traducteurs littéraires exercent leur activité. Les candidats ont disposé d'un certain délai pour élaborer leur traduction et ont eu la possibilité de consulter des dictionnaires ou des personnes compétentes.

Les textes proposés, empruntés notamment à Martin Walser, Jane Gardam, Jorge Andrade, Gesualdo Bufalino, Pierre Millet et Alexandre et Lev Shargorodsky ont été choisis et leurs traductions appréciées par Claude Arnoux, Sara Bonnardel, Frédérique Daber, Maurice Darmon, Noël Dutrait et Maya Minoutschine.

Dans les sept langues, douze prix ont été attribués aux candidats ayant satisfait aux critères d'exigence littéraire qui constituent la pierre de touche de ce concours. D'autres ont mérité un prix d'encouragement. Les lauréats dont les noms suivent ont reçu des bons de 500 francs (1<sup>er</sup> prix) et de 300 francs (2<sup>e</sup> prix) pour l'achat de livres traduits, dans les librairies d'Arles :

#### *Allemand*

1<sup>er</sup> prix : DIANE RAYNAL (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

2<sup>e</sup> prix : ANNE MAGNIER (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

#### *Anglais*

1<sup>er</sup> prix : CHANTAL D'HAUTEVILLE (lycée Pasquet, Arles).

2<sup>e</sup> prix : ISABELLE PIOT (lycée Théodore-Aubanel, Avignon).

Prix d'encouragement : MARIE-LAURE LOMAGNO (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

#### *Chinois*

1<sup>er</sup> prix ex æquo : BLANDINE CHARVET (lycée Frédéric-Mistral, Avignon) ;  
LONG-PHUC LIU (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

2<sup>e</sup> prix : PHILIPPE ALAIMO (lycée Marcel-Pagnol, Marseille).

#### *Espagnol*

1<sup>er</sup> prix : SANDRA MONTEILS (lycée Pasquet, Arles).

2<sup>e</sup> prix : DOLORÈS LOPEZ (lycée Théodore-Aubanel, Avignon).

Prix d'encouragement : MANUFIA NEBREDA (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

#### *Italien*

2<sup>e</sup> prix : FRÉDÉRIC ARBAUD (lycée Montmajour, Arles).

Prix d'encouragement : NATHALIE PIERRE-BES (lycée Montmajour, Arles).

#### *Provençal*

1<sup>er</sup> prix : ANNE TOURNIAIRE (lycée Théodore-Aubanel, Avignon).

#### *Russe*

2<sup>e</sup> prix : ANNE RAPP (lycée Frédéric-Mistral, Avignon).

Ouvrage réalisé  
par les Ateliers graphiques  
de la Coopérative d'éditions du Paradou.  
Photocomposition : Société I.L.,  
à Châteaurenard.  
Achévé d'imprimer  
en octobre 1988  
par l'Imprimerie  
des Presses Universitaires  
de France, à Vendôme,  
pour le compte des éditions  
ACTES SUD  
Le Méjan  
13200 Arles

DÉPOT LÉGAL  
1<sup>re</sup> édition : novembre 1988  
Imp. n° 34 524