

Hors-série n°1
Été 2017

DOSSIER TRADUCTION



EON

PREMIER VOLET

p. 3 Le mythe de l'intraduisible
par *Pascal Engel*

p. 8 L'Outranspo
et la traduction créative
par *Santiago Artozqui*

p. 10 George, Alice et Roland
par *Frédéric Ernest*

p. 12 Traduire, mettre en scène, écrire
par *Marie Étienne*

p. 14 Lost in translation
par *Maurice Mourier*

p. 16 Traduire la guerre
par *Pierre Benetti*

p. 17 Traduire Huckleberry Finn
par *Henry Colomer*

DEUXIÈME VOLET

p. 18 La traduction créative :
deux ou trois choses que je sais
par *Albert Bensoussan*

p. 20 Entretien avec Julia Chardavoine
propos recueillis par *Santiago Artozqui*

p. 23 La traduction en négociation
par *Jean-Patrice Courtois*

p. 25 De quoi la traduction automatique
est-elle le nom ?
par *Caroline Rossi*

p. 28 Apprendre à creuser
par *Olivier Mannoni*

p. 29 Le nez du traducteur
par *Thierry Marchaisse*

TROISIÈME VOLET

p. 32 Déssexualiser l'écriture :
romans et traductions épiciennes
par *Ina Schabert*

p. 37 Le traducteur traduit
par *Jacques Darras*

p. 40 Lacan, une langue dans l'autre
par *Michel Plon*

p. 44 La traduction : naturalisation
d'un auteur à travers son œuvre
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 46 Nouvelle cuisine :
Philip Roth in French translation
par *Steven Sampson*

QUATRIÈME VOLET

p. 50 Traduire Pedro Mairal
par *Paul Lequesne*

p. 53 Entretien avec Julia Azaretto
propos recueillis par *Paul Lequesne*

p. 56 Retraduire : pourquoi ?
par *Marie Vrinat-Nikolov*

p. 58 *Me est un autre*
par *Aurore Touya*

CINQUIÈME VOLET

p. 60 Entretien avec Michel Volkovitch
propos recueillis par *Ulysse Baratin*

p. 63 Hommage
aux orientalistes du passé
par *Philippe Cardinal*

p. 66 La poésie bilingue
par *Santiago Artozqui*

p. 68 La traduction de poèmes en objets
par *Élise Aru*

p. 69 Traduire pour l'ONU
par *Santiago Artozqui*

Hors-série numéro 1

D'une langue l'autre

La traduction est une activité qui interroge, au-delà des simples cercles littéraires. On se souvient du discours de Joachim Gauck, le président fédéral d'Allemagne, en 2015, dans lequel ce dernier tenait des propos très érudits sur la « facétie théologique » qu'il relevait dans le monologue initial du Faust de Goethe, et déclarait, au terme d'un élégant raisonnement, que « *le diable, [...] le grand destructeur de tout sens [est] l'adversaire des traducteurs* », ajoutant que le processus de traduction, « *à chaque fois qu'il se produit, tient du miracle. Nous pouvons nous comprendre : c'est la signification philosophique centrale de la traduction, laquelle se révèle aussi, à notre époque, éminemment politique* ».

Ces propos sont flatteurs et, en tant que tels, sujets à une saine caution. Bien sûr, lorsqu'on aborde la traduction sous l'angle théologique, on est vite amené à parler de « miracle ». Les exemples en sont nombreux — la Bible des Septante, la Pentecôte, etc. —, mais pour béatifier qu'elle soit, cette approche cantonne l'acte traductif à ses aspects utilitaires (se comprendre) et tactiques (influencer), tout en le parant de vertus iréniques (l'adversaire de la destruction de sens). Est-ce entièrement faux ? Non. Est-ce tout à fait vrai ? Non plus. Comme bien des activités humaines, la traduction est protéiforme, tant dans ses objectifs que dans sa pratique, et aujourd'hui

plus que jamais, il convient de parler *des Traductions*, comme l'on parle *des Mathématiques*.

C'est de cette multiplicité qu'*En attendant Nadeau* a souhaité rendre compte dans ce dossier consacré à la traduction, dont les cinq volets paraîtront tous les mercredis, du 19 juillet au 16 août. On y trouvera des articles à propos de différentes formes de traduction, de la poésie aux algorithmes, du théâtre à l'ONU, de l'expérimental au pragmatique, et l'on verra que les approches des uns et des autres (auteurs, poètes, journalistes, traductologues ou traducteurs), pour différentes qu'elles soient, ont en commun une même passion.

Santiago Artozqui

Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau. Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : Association En attendant Nadeau, 28 boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux

en indiquant vos coordonnées (postale et électronique) Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

Le mythe de l'intraduisible

La philosophie, c'est du lourd. Non pas seulement parce que le style de nombre de grands philosophes, comme Aristote, Kant ou Hegel, pour ne nommer qu'eux, est tout sauf léger, mais aussi parce que chacun de leurs mots est supposé être lourd de sens, et s'alourdir encore avec le temps. Plus on remonte aux origines, plus les concepts sont recouverts de significations accumulées comme des mousses sur les vieilles pierres. La traduction du grec au latin, puis du grec à l'arabe, puis de là du latin aux langues européennes, est grosse de toute l'histoire de la philosophie. D'où le paradoxe : plus une tradition se traduit, moins la traduction est aisée. Mais doit-on accepter ce paradoxe ?

par Pascal Engel

Barbara Cassin (dir.)
*Vocabulaire européen des philosophies :
 Dictionnaire des intraduisibles*
 Seuil [2004], 1 532 p., 96,40 €

Trad. anglaise : Emily Apter, Jacques Lezra
 and Michael Wood (ed.)
*Dictionary of Untranslatables:
 A Philosophical Lexicon*
 Princeton University Press [2015], 1 284 p.

Le *Vocabulaire des philosophies européennes : Dictionnaire des intraduisibles*, publié en 2004, était supposé illustrer ce paradoxe, en offrant un lexique des termes qui, au cours de l'histoire de la philosophie européenne, sont devenus « intraduisibles » d'une langue dans une autre [1]. Ce livre entendait délivrer deux messages principaux. Le premier était que toute philosophie se fait dans une langue donnée, exprimant un cadre de pensée propre et déterminant l'usage des concepts que les philosophes reprennent de leurs prédécesseurs ou forgent eux-mêmes, et que les opérations de traduction d'une langue à l'autre sont surdéterminées par l'épaisseur de ces traditions linguistiques et de pensée. Le second était un message « politique » : toute tentative pour développer un espace conceptuel global, transcendant les langues dans lesquelles la philosophie s'est constituée, est vaine et dangereuse pour la liberté de la pensée. Barbara Cassin, la directrice du volume, était claire sur le fait qu'elle voulait, en se référant aux philosophies européennes, résister à l'uniformisation de la langue de la philosophie par

la domination de l'anglais, véhicule d'une pensée *globish* incarnée selon elle par la philosophie analytique, et réaffirmer contre l'impérialisme anglophone le droit de penser en français, en allemand, en italien et dans les autres langues nationales.

La double ironie est que non seulement ce livre se trouve traduit dans cette langue colonisatrice de la pensée, mais également que ces notions « intraduisibles » ne changent pas tellement de sens une fois passées en anglais. La directrice américaine du volume, Emily Apter, nous explique en toute candeur que « philosophie européenne » veut dire en fait « philosophie continentale » et « French Theory » : « *En plus des traductions anglaises de textes philosophiques canoniques et d'œuvres standard de référence, nous avons ajouté des sélections d'une littérature critique qui a contribué à la reconnaissance par le Dictionnaire de ce à quoi on fait référence dans le monde anglophone sous le nom de "théorie" – un terme imprécis désignant une variété de mouvements d'après-guerre dans les sciences humaines : existentialisme, marxisme, anthropologie structurale, sociolinguistique, sémiotique, histoire des mentalités, psychanalyse post-freudienne, déconstruction, post-structuralisme, théorie critique, politique de l'identité, post-colonialisme, biopolitique, non-philosophie, matérialisme spéculatif – qui n'a pas d'équivalent dans les langues européennes.* » Ceux qui croyaient naïvement que Bolzano, Frege, Russell, Moore, Schlick, Carnap, Tarski, Wittgenstein ou Anscombe étaient des philosophes européens en seront pour leurs frais.

Barbara Cassin explique que le but de l'entreprise n'était pas d'explorer tous les mots du vocabulaire

LE MYTHE DE L'INTRADUISIBLE

philosophique, ni d'examiner leurs traductions dans toutes les langues, mais de prendre un certain nombre de *symptômes* de termes « intraduisibles ». Elle ajoute aussi qu'« intraduisible » ne veut pas dire « impossible à traduire », mais qu'on ne cesse de traduire, au prix d'homonymies, d'oublis de sens courants à d'autres époques, de contresens qui finissent par marquer l'histoire des concepts et font d'eux de véritables nœuds et énigmes. L'objectif était de choisir des termes qui ont marqué une certaine tradition, celle de la philosophie européenne depuis les Grecs, qui est supposée être celle de la philosophie tout court. En ce sens, le *Vocabulaire* remplit bien son office, puisque la philosophie parle avant tout grec et latin : il y a des entrées sur *logos*, *to ti en einai*, *ousia*, *mimèsis*, *alètheia*, *energeia*, *dunamis*, *poiesis*, *praxis*, *hupokeimenon* ou *dikè*, *intentio*, *jus*, *res*, *ratio*, et sur les grands concepts philosophiques, tels que *analogie*, *vérité*, *raison*, *principe*, *perception*, *représentation*, écrits souvent par des historiens de fort calibre comme Alain de Libera, Jean-François Courtine, Rémi Brague ou Michel Fichant. On trouvera aussi de très intéressantes synthèses sur le grec, le latin, le français, l'anglais, le portugais, le russe et l'italien comme langues philosophiques (mais pas, curieusement, sur l'arabe, ni sur l'espagnol), et un article magistral de Rémi Brague sur l'Europe et ses langues.

Ce *Vocabulaire*, selon Barbara Cassin, a voulu éviter deux écueils. Le premier est la croyance, qu'elle prête à la philosophie analytique anglophone, qu'on pourrait tout traduire, de manière transparente et claire, dans un langage universel, qui exprimerait, comme le prétend selon elle la philosophie du sens commun, une expérience humaine partagée par tous les peuples de la Terre et que la philosophie pourrait recueillir. Le second est l'idée herderienne que chaque langue exprime la pensée d'un peuple et son monde propre, dont l'expression la plus caricaturale est la déclaration de Heidegger selon laquelle le grec est le langage de la philosophie, et que l'allemand hérite de ce statut. Barbara Cassin nous dit que son projet ne vise absolument pas à sacraliser le grec ou l'allemand, ni à défendre la thèse de l'absolue incommensurabilité des langues et des philosophies qui s'expriment en elles. Les contributeurs de ce *Vocabulaire* entendaient seulement, nous dit-elle par une pirouette, « déterritorialiser » et affirmer le multiple des langues, en dénonçant le mythe de leur unité, que celle-ci soit un donné ontologique à l'origine ou une fin messianique. Mais est-ce bien sûr qu'ils y aboutissent ?

Le Charybde de l'« universalisme logique » a certainement été évité, puisque c'est un épouvantail qui n'a jamais existé, et dont on ne voit pas qui aurait jamais pu le soutenir, sinon quelques espérantistes. Aucun philosophe analytique n'a jamais rêvé de remplacer la langue vernaculaire par une quelconque caractéristique universelle à la Leibniz. Donner des analyses logiques de certains concepts ou de certains langages (essentiellement mathématiques) n'a jamais impliqué un projet de traduction intégrale des langues usuelles en langage logique, et encore moins de substitution du second aux premières. Clarifier la structure des langues ordinaires par l'analyse logique est une chose (qui peut ou non se réaliser), croire en un langage universel en est une autre. Quant aux philosophes du langage ordinaire de langue anglaise, ils n'ont jamais souscrit à l'idée que l'anglais était la langue de la pensée, ou que la philosophie avait pour but de servir de véhicule aux pensées du sens commun (même le fondateur de l'école écossaise, Thomas Reid, était plus subtil).

En revanche, il est loin d'être sûr que le Scylla du « nationalisme ontologique » ait été réellement évité. Car, outre le fait qu'un grand nombre d'entrées portent sur le vocabulaire philosophique issu de l'allemand (ce qui est assez naturel, compte tenu du poids de la philosophie allemande), un grand nombre d'entrées sont consacrées à des notions heideggériennes ou fortement chargées en connotations heideggériennes (*Dasein*, *Seyn*, *Ereignis*, *Es gibt*, *Heimat*, *Gestell*, *Geschichtlichkeit*, *Vorhandung*, etc.), et cet auteur se trouve plus cité que Thomas d'Aquin ou Descartes, si bien qu'on a quelquefois l'impression de lire un *Dictionnaire Heidegger* et le sentiment que la vraie langue de la philosophie européenne est le heideggérien [2]. On peut bien comprendre que rétablir les droits de la philosophie européenne contre le rouleau compresseur de l'anglais imposait de consacrer des articles à des termes issus des langues vernaculaires européennes, mais était-il vraiment nécessaire de pousser le particularisme jusqu'à glisser des articles sur des concepts parfaitement idiosyncrasiques tels que *plasticité* (Catherine Malabou), *Homo Sacer* et *vita nuda* (Giorgio Agamben) ou encore *forçage* (Alain Badiou) dont le moins qu'on puisse dire est que l'usage en est récent et n'est européen que par courtoisie ? Il est vrai que ces articles coexistent avec d'autres sur le *care* (Carol Gilligan) ou le *gender*, termes dont l'origine européenne et l'intraductibilité échappent au lecteur, alors même que l'auteur de l'article (Judith Butler) nous rappelle que celle qui mit cette problématique en avant est une *Frenchie*, Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, qu'on traduirait difficilement par *Le deuxième genre*.

LE MYTHE DE L'INTRADUISIBLE

Ce *Vocabulaire* aborde les questions philosophiques de la traduction dans un article « traduire » qui contient une excellente partie historique, mais qui, sans qu'on soit trop surpris, se termine sur Heidegger et sur l'herméneutique, l'*Übersetzung* devenant l'interprétation du monde lui-même : traduire exprime l'essence du langage et de la pensée. On voit se dessiner la thèse générale, le motif dans le tapis : philosopher c'est traduire, et il n'y a pas d'autre activité philosophique que celle de la traduction, qui est une tâche sans cesse recommencée et infinie.

C'est sans doute le message ultime du livre, mais le moins qu'on puisse dire est qu'il est passablement confus. Pour s'y reconnaître un peu mieux, il serait peut-être utile d'essayer de distinguer différentes thèses au sujet de la traduction en général et de la traduction philosophique en particulier. Il y a d'abord les deux thèses maîtresses de ce que l'on peut appeler le relativisme linguistique : chaque langue exprime la pensée d'un peuple ou d'une culture (herderisme) ; les structures d'une langue déterminent les structures de la pensée (whorfisme, quelquefois appelé « hypothèse de Sapir-Whorf »).

Sous leurs formes les plus radicales, le herderisme et le whorfisme soutiennent que les langues sont intraduisibles parce que les pensées qu'elles expriment sont foncièrement différentes. Les exemples les plus célèbres sont celui que donnait Whorf (la langue hopi ne distingue pas comme les langues indo-européennes l'espace et le temps [3]), ou l'observation que nombre de langues, comme celle des Guugu Yimithirr d'Australie, disent « au nord de moi » et « au sud de moi » au lieu de « devant moi » et « derrière moi », ou encore que nombre de peuples n'ont pas de noms de nombres et usent plutôt de « beaucoup », « peu », « un peu plus », etc. On se souvient qu'au XX^e siècle Théodule Ribot soutenait que les sauvages ne savaient pas abstraire et n'avaient que des noms de propriétés particulières, et que Lévy-Bruhl défendait la thèse de la « mentalité primitive ». Mais aucun de ces exemples n'est la preuve qu'on pourrait rencontrer une intraductibilité complète, encore moins que les catégories de pensée divergent quand les catégories de langue divergent. La leçon de l'anthropologie lévi-straussienne est pourtant ambiguë, toute teintée de relativisme culturaliste. Mais nombre de travaux depuis les années 1960 vont au contraire dans le sens de l'universalisme, comme la fameuse étude de Belin et Kay sur la constance, d'une langue à une autre, des classifications des couleurs

[4]. Le fait qu'un peuple n'ait pas de système de chiffres n'implique pas plus qu'il n'ait pas de système de numération que le fait qu'un peuple n'ait pas d'automobiles signifie qu'il est incapable de conduire. Un peuple qui, comme les Guugu Yimithirr, vit dans le bush, sur un terrain totalement plat, a besoin de directions comme « nord-sud » plutôt que « devant-derrrière ». Contrairement à la thèse de Whorf, cela veut dire que c'est la pensée qui façonne le langage, et non pas l'inverse. Au mieux, on peut parler d'intraductibilité locale ou partielle [5].

Ensuite, les deux thèses susmentionnées sont quelquefois confondues avec ce que Quine appelle « l'indétermination de la traduction », dont l'une des formes est : « Deux manuels de traduction divergents peuvent s'adapter à des données verbales observables identiques. » La formulation la plus courante de cette thèse concerne la référence et l'ontologie : aucun fait ne peut permettre de déterminer si la référence d'un terme qui est en apparence un nom commun (« lapin ») désigne un objet ou substance (un lapin), une propriété abstraite (la lapinité), une collection méréologique (des parties de lapin), un continu spatio-temporel (des tranches successives de lapin) ou une quantité massive (du lapin). La thèse de Quine a deux conséquences marquantes. La première est que l'indétermination de la traduction, même si elle va de pair avec ce que Quine appelle la « relativité de l'ontologie » à un langage, n'entraîne pas le relativisme linguistique, mais le contraire : si la traduction est nécessairement indéterminée, il n'est pas possible d'établir que deux langues sont incommensurables, puisque, pour établir leur différence, il faut déjà les traduire et supposer qu'il y a quelque chose de commun entre elles, et notamment qu'il y a un large accord entre le traducteur et celui dont on traduit le langage pour pouvoir parler de difficultés de traduction. Quine notait que l'existence d'une mentalité primitive est un mythe entretenu par les mauvais traducteurs. Et Davidson en tirait un argument fameux contre l'idée même que les langues pourraient structurer la pensée selon des « schèmes conceptuels ». La seconde conséquence est que la signification est indéterminée à l'intérieur d'une langue, d'un locuteur de cette langue à un autre qui la partage avec lui, et pas seulement d'une langue à une autre, ce qui veut dire que le phénomène de l'indétermination est général, propre à toute interprétation des pensées. Mais il n'a rien de dramatique : il est au contraire parfaitement banal.

Si l'on considère maintenant la question de la traduction *philosophique*, nos auteurs souscrivent-ils à l'une de ces trois thèses ? Ils s'en défendent, admettant qu'il

LE MYTHE DE L'INTRADUISIBLE

n'y a pas d'intraductibilité radicale. Mais, si c'est le cas, « l'intraduisible » se réduit à ceci : il y a des termes en philosophie, peut-être la plupart, dont les connotations sont si nombreuses qu'il est difficile de les traduire d'une langue à une autre sans donner toutes sortes d'explications et sans faire référence à toutes sortes de déterminations. Mais c'est une banalité qui ne mérite pas qu'on la monte en épingle : *Dasein* ou *Aufhebung* ne sont pas plus – mais aussi pas moins – difficiles à traduire que la *saudade* portugaise ou la *sprezzatura* italienne. Il est possible que l'on ne puisse comprendre le premier terme qu'en écoutant du fado et le second qu'en contemplant des Milanais marchant dans les rues de leur ville, mais qu'y a-t-il de mystérieux à constater que nombre de termes philosophiques classiques requièrent toute une explication (certainement plus difficile que pour ces termes chargés culturellement, et ce vocabulaire en est la preuve) qui passe par toute une histoire ? Certes, il faut une bonne connaissance à la fois de Heidegger et de la langue allemande pour comprendre *Dasein* et de Hegel pour *Aufhebung*, et ces termes sont difficiles à traduire, mais on les a traduits (pour ma part, je trouve que *être là* et *relève* ne sont pas de si mauvaises traductions). Une fois qu'on m'a dit que la *saudade* est une certaine tonalité mélancolique propre à la culture lusitanienne, de quoi ai-je besoin de plus ? de lire Pessoa ? d'écouter Amalia ? de manger du *bacalhau* ? En ce sens, et même si en philosophie le sens des concepts a pu varier considérablement dans le temps, nous parvenons quand même à lire, même s'il nous faut quantité de gloses, de lexiques, et un minimum de connaissance de la langue grecque et latine, des auteurs comme Aristote et Thomas d'Aquin, et on ne voit pas tellement ce qu'il y a de plus dans ce *Vocabulaire* qu'une énième illustration de l'idée banale que la philosophie est une série de notes en bas des pages de Platon : si l'on fait des notes, c'est qu'on comprend le texte, mais aussi qu'on veut l'expliquer.

Il y a cependant aussi, derrière cette idée banale d'une traductibilité partielle, un motif plus *hard*, celui du relativisme historiciste : « Le langage et les concepts d'une philosophie sont intraduisibles dans une autre. » Idée dont il existe de multiples versions : une philosophie appartient à une *épistémè* incommensurable avec une autre (Foucault), les philosophes créent chacun sa vérité de système qui ne peut être évaluée qu'à l'intérieur de ce système (Gueroult). Ce relativisme historique n'implique pas nécessairement l'intraductibilité des significations (par exemple, *substance* en langage cartésien se laisse traduire par *substance* en langage spino-

ziste) mais l'incommunicabilité des vérités (la substance spinoziste est Dieu ou la nature, ce qu'aucun autre philosophe ne soutient ainsi). La forme la plus radicale de cette quatrième thèse est que, parce qu'ils ne parlent pas le même langage, les philosophes ne peuvent jamais exprimer une vérité commune : ni s'accorder, ni être en désaccord. Je soupçonne que nombre d'historiens de la philosophie souscrivent à cette idée, et bien des articles du volume cassinien y souscrivent *sotto voce*.

On peut en fait se demander si les auteurs de ce vocabulaire ne souscrivent pas surtout à une conception très naïve de la traduction : l'idée qu'il faudrait trouver, pour chaque terme du vocabulaire philosophique d'une langue, sa traduction par un *mot* équivalent unique, et s'ils n'adoptent pas implicitement ce que Quine appelle « le mythe des significations », selon lequel à chaque mot correspondrait une signification et une seule. On peut même se demander si les auteurs du *Vocabulaire* n'y souscrivent pas implicitement, en ne considérant la plupart du temps la traduction que sous l'angle des mots et des concepts isolés, plutôt que sous l'angle de la phrase. Frege disait qu'il n'y a que dans le contexte des phrases que les mots ont une signification. C'est un penchant bien connu des heideggériens hellénistes de ne considérer les concepts qu'à partir de l'étymologie. Mais l'unité de traduction n'est-elle pas la phrase ? Et à se concentrer sur les mots, ne tend-on pas à oublier que la philosophie n'est pas seulement étymologie, mais qu'elle produit des *arguments* ? Il est intéressant à cet égard de noter que nulle part dans ce livre ne figure d'article sur le *kurios logos*, l'argument « dominateur » de Diodore de Mégare, qui porte sur les relations du temps et de la nécessité. Cet argument, comme l'a montré Jules Vuillemin dans *Nécessité et contingence* (Minuit, 1985, un livre parfaitement absent des bibliographies de ce *Vocabulaire*), court à travers toute l'histoire de la philosophie, et il est réinterprété sans cesse d'une philosophie à l'autre. Ceci n'est possible que s'il y a traduction, mais aussi capacité à faire franchir les siècles à un argument, comme c'est le cas avec l'argument du « troisième homme », ou celui du *cogito*, qui remonte au moins à Augustin.

Quand on considère les problèmes et les arguments, les difficultés de traduction et la prétendue profondeur du sens et la pluralité des interprétations se réduisent. Quand on se concentre, comme Heidegger, sur l'étymologie de *alètheia*, et qu'on oppose la vérité comme dévoilement à la vérité comme correspondance, on peut soutenir que le concept a subi une profonde évolution depuis l'époque homérique, et

LE MYTHE DE L'INTRADUISIBLE

qu'il faudrait retrouver ce sens perdu. Mais je n'ai jamais compris cette analyse. Les Grecs archaïques n'avaient-ils pas la possibilité de dire qu'une assertion ou un récit sont vrais ou faux, exactement au même sens que nous ? Dire ceci, ce n'est pas souscrire au mythe, tant dénoncé ici, d'une transparence du sens, et d'une traductibilité parfaite. Mais il faut bien que les peuples, les langues, mais aussi les philosophes, puissent faire fond sur un noyau de sens constant et commun pour pouvoir user de termes tels que *alèthès, wahr, verum, emet, pravdi* ou *vero*. Et il en est de même pour tous les concepts fondamentaux, tels que *justice, savoir, ou bien*. L'un des auteurs voit dans le fait que le français et l'allemand ont deux verbes pour « savoir », selon que le complément est un objet (*connaître, kennen*) ou une proposition (*savoir, wissen*), une « *difficulté sérieuse de traduction* » quand il s'agit de rendre « *knowledge* ». Mais où est la difficulté ? De même, nous dit-on, quand le français traduit « *knowing how* » par un infinitif, « *savoir-faire* ». On se demande bien où est le problème, puisque l'anglais distingue parfaitement *knowing how* et *knowing that* et la construction complétive de la construction nominale. J'ai souvent lu aussi que des termes comme *mind* ne pouvaient être traduits par *esprit*, ce qui révélerait une profonde fracture entre l'Angleterre et le Continent. Mais l'anglais *mind* vient du latin *mens* et nos voisins savent parfaitement distinguer *mind* et *spirit* tout comme nous savons distinguer le *mental* du *spirituel*. Où est le problème ? C'est monter en épingle des difficultés de traduction là où il n'y en a pas.

Les auteurs du vocabulaire ne souscrivent pas officiellement au relativisme linguistique au sens de la quatrième thèse ci-dessus car ils ne cessent d'insister sur les effets de *translation* d'une culture à une autre (*translatio studiorum* des Grecs aux Arabes) et d'une philosophie à une autre. Mais on a bien l'impression qu'ils adoptent le nationalisme ontologique, sous la forme de la thèse selon laquelle : « Il y a des langues philosophiquement supérieures aux autres. »

Quand on lit le véritable hymne à la langue philosophique française d'Alain Badiou, on doit admettre que ce spectre n'est pas conjuré et que le nationalisme ontologique est bien partagé. Le relativisme linguistique devrait conduire non seulement à l'idée que les langues déterminent la pensée, mais aussi à celle qu'il n'y a pas, en principe, de langue meilleure qu'une autre pour l'exprimer. Mais, avec Badiou, on renoue de manière étonnante avec Rivarol (et avec le Benda du *Discours à la nation européenne*), qui proclamait l'universalité de la langue

française et sa supériorité, ce qui va doublement contre le relativisme linguistique. Les Français, selon notre zélateur, ont tout depuis Descartes : la raison, la certitude, la vérité, la beauté de la langue, et surtout le souci de plaire aux femmes et le sens de la politique. Wittgenstein raille quelque part un politicien français qui soutenait que le français est la langue la plus rationnelle parce que l'ordre des mots y suit l'ordre des idées.

Emily Apter nous dit que le choix du titre anglais, « *Dictionary of Untranslatables* », est un « *principe organisateur de l'ensemble du projet* ». Elle cite aussi Derrida : « *En un sens, rien n'est intraduisible, mais en un autre sens tout est intraduisible.* » Mais il n'y a là paradoxe que si l'on suppose que la traduction suppose l'identité absolue de sens, ce qui n'est jamais le cas. Si c'était le cas, les seuls vrais énoncés de traduction seraient comme cette réplique de *La cantatrice chauve* : « *Comment dit-on "grand-mère", en français ? – Grand-mère.* » Le relativisme linguistique et culturel auquel souscrivent la plupart des auteurs de ce *Vocabulaire* est non seulement faux, mais confus. Il suppose la possibilité de la traduction. Là où ces auteurs pensent que la philosophie est essentiellement intraduisible, je dirai au contraire qu'elle est essentiellement traduisible. Cela n'empêche évidemment pas les difficultés de traduction. Mais alors la montagne de Cassin accouche d'une souris. Autant revenir au bon vieux *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande.

1. Ce livre a fait l'objet d'un compte rendu d'Adam Gopnik dans le *New Yorker* traduit dans le n° 1111 (1^{er} sept. 2014) de *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, et d'un autre par Tim Crane dans le *Times Literary Supplement*.
2. Ce *Vocabulaire* n'est sans doute qu'un symptôme d'un syndrome souvent analysé, notamment ici par Georges-Arthur Goldschmidt. Voir aussi l'excellent numéro de la revue *L'autre côté*, vol. 3, 2012
3. Benjamin Lee Whorf, *Linguistique et anthropologie*, Denoël, 1969 (1956).
4. B. Berlin et P. Kay, *Basic Colour Terms*, University of California Press, 1969.
5. Voir John Mc Shorter, *The Language Hoax*, cité par A. Gopnik, *op. cit.*, et Marc Chemillier, *Les mathématiques naturelles*, Odile Jacob, 2011.

L'Outranspo et la traduction créative

Que se passe-t-il lorsqu'on s'attache à traduire les composantes d'un texte autres que le sens ? L'Outranspo est un OuXPo qui aborde, étudie et pratique diverses formes de traductions à contraintes regroupées sous le nom de traduction créative.

par Santiago Artozqui

La traduction est un nom commun qui semble attirer à lui les adjectifs qualificatifs. Ainsi, on parle couramment de traduction littéraire, pragmatique, fidèle, infidèle, cibliste, sourciste, ancillaire, etc. Depuis peu, un nouvel adjectif est venu s'ajouter à cette liste bien fournie pour former un syntagme qui relève pour certain de l'oxymore : la « traduction créative ». Effectivement, dans l'imaginaire collectif, l'expression laisse aussi perplexe que des classiques comme « la grammaire amusante » ou « la finesse de Donald Trump », et une traduction ne saurait être créative, puisqu'elle a pour vocation de reproduire le plus fidèlement possible un original.

Dès lors, qu'entend-on exactement par là ?

Première remarque : alors que dans la liste ci-dessus, certains des adjectifs semblent réticents à se combiner – quel sens donner en effet à une « traduction ancillaire infidèle » ou à une « traduction pragmatique sourciste » ? –, le qualificatif « créatif » demeure à une distance égale de tous les autres. Ainsi, une « traduction littéraire créative » ou une « traduction cibliste créative » ne soulèvent pas d'opposition logique de principe. Pour tenter de définir, ou plutôt de circonscrire le concept, il n'est pas inutile de rappeler en deux mots le changement de paradigme intervenu au cours du XX^e siècle quant à la visée de l'acte traductif.

En 1929, Walter Benjamin publie un essai, « La tâche du traducteur », qui est l'un des premiers à questionner la conception classique de la traduction, en l'espèce, un acte de « passage » ou de « transmission » entre deux cultures. Benjamin

s'oppose à la doxa de son époque, qui considère que l'œuvre et la traduction se définissent en termes de communication. D'autres grands théoriciens de la traduction (Berman, Meschonnic) lui emboîteront le pas, et aujourd'hui, comme l'écrit Mathieu Dosse, traductologue et traducteur de talent, dans un article qu'il consacre au sujet en 2009, les théoriciens considèrent majoritairement que : « *La traduction n'est pas "communication" et en ce sens elle n'est pas utilitaire. Sa finalité n'est donc pas de transmettre un message (le sens), de passer un texte d'une langue à l'autre, mais d'être un lien entre les langues [1].* »

À présent que les aspects utilitaires de la traduction ont été, non pas évacués, mais ramenés à leur juste proportion, on peut adopter une définition de la traduction créative qui nous servira d'hypothèse de travail : *Une traduction est dite créative lorsqu'elle vise prioritairement à rendre des composantes d'un texte autres que le sens.* Par composantes, on entend ici la forme, le rythme, les références culturelles, bref, tout ce qu'en général le traducteur cherche à restituer en même temps que le sens. Cette dernière précision est importante, car il ne faudrait pas que l'on croie que la traduction se définit comme créative par rapport à d'autres qui ne le seraient pas. Toute traduction est, par essence, un acte de création, et, de même que les oiseaux n'ont pas attendu les ornithologues pour voler, les traducteurs n'ont pas attendu les tenants de la traduction créative pour être créatifs.

Ceci étant posé, nous pouvons nous pencher d'un peu plus près sur cette pratique, et notamment sur les travaux d'un groupe littéraire dont je fais partie, l'Outranspo (Ouvroir de translation potentiel), sur le modèle des OuXpo, et dont l'article 4 des Actes de Fondations proclame : « *La traduction potentielle sonne le glas des contraintes historiques pour partir à l'assaut de nouvelles contraintes qui la libèrent. La traduction potentielle célèbre sa condition paradoxale et lui danse dessus. Mort aux contraintes pour que vivent les contraintes ! La traduction potentielle recense et invente procédures, méthodes, règles et dispositifs qui mettent en jeu la poétique dynamique, incessante et créative de la multiplicité des langues.* »

Dans la foulée de ces Actes aux allures de manifeste, l'Outranspo s'est attaché à créer une typologie des différentes formes de traduction possibles, classées en trois groupes, selon que ces

L'OUTRANSPO ET LA TRADUCTION CRÉATIVE

procédures affectent le texte source, le texte cible ou le processus de traduction lui-même, et qui sont systématiquement désignées par des préfixes – sonotraduction, ekphrasotraduction, antotraduction, etc. La liste est non exhaustive et en perpétuelle croissance. Illustrons la chose avec l'exemple suivant : « One, two, three, four ». Une sonotraduction, ou traduction des sons, donnerait : « Oh Anne, tu cries fort ! ». L'ekphrasotraduction, ou traduction descriptive, donnerait : « Liste des entiers naturels, classés dans l'ordre, jusqu'au premier chiffre dont la racine carrée est un entier naturel différent de lui-même ». L'antotraduction, ou traduction par un antonyme : « Moins un, moins deux, moins trois, moins quatre ». On remarquera que chacune de ces traductions à préfixe met l'accent sur une facette spécifique du texte source, et que l'antotraduction, par exemple, fournit des moyens herméneutiques très féconds. Ainsi, dans la phrase « l'homme avance », va-t-on traduire le mot « homme » en l'interprétant comme un marqueur de genre (femme), physiologique ou social (enfant), biologique (animal), religieux (dieu) ou psychologique (mauviette) ? On voit bien que le choix relève de la lecture qu'on fait de l'original et qu'il révèle un passif sémantique présent dans le texte source qu'on ne peut balayer d'un revers de la main : « La femme rétrograde » ; « Dieu recule » ; « L'animal rembourse », etc.

Historiquement, et aujourd'hui encore, la forme la plus pratiquée de traduction créative est la sonotraduction, que les oulipiens appellent « traduction homophonique ». Certains auteurs s'y sont livrés avec bonheur, comme Luis van Rooten, acteur de cinéma, de télévision et homme de radio américain d'origine mexicaine, qui a publié en 1969 *Mots d'heures : Gousse, Rames*, un recueil putatif d'anciens poèmes médiévaux français qui sont en fait le résultat de la sonotraduction de comptines anglaises (*Mother Goose's Rhymes*). On remarquera d'ailleurs que la sonotraduction peut également se faire à l'intérieur d'une même langue, la pratique étant alors désignée sous le terme de vers holorimes, comme Victor Hugo, mais surtout Alphonse Allais, grand spécialiste du genre, l'ont démontré dans les distiques suivants :

Et ma blême araignée, ogre illogique et las,

*Aimable, aime à régner au gris logis
qu'elle a. (Hugo)*

Par les bois du Djinn où s'entasse de l'effroi,



*Parle et bois du gin,
ou cent tasses de lait froid. (Allais)*

Bien sûr, en tant qu'outranspien, je ne pouvais que m'essayer à l'exercice :

*L'homme aux faux nie, entre addiction,
élite et ratures,*

L'homophonie en traduction et littérature.

Un siège, des couverts au restaurant :

Ainsi ai-je découvert, au reste, Oran.

Quand les membres de l'Outranspo sont amenés à parler de leurs pratiques, que ce soit dans des colloques universitaires, devant des étudiants qui se préparent à devenir traducteurs professionnels, ou tout simplement autour d'un verre avec des amis, la question qui revient le plus fréquemment est : à quoi cela sert-il ?

On peut certes, comme je l'ai fait au début de cet article, évacuer l'utilitarisme en tant que visée nécessaire d'une traduction et considérer qu'elle relève plutôt d'une pratique artistique qui ne tire sa légitimité que de sa propre existence, mais il est possible de répondre plus concrètement aux uns et aux autres. Ainsi, aux universitaires, on peut dire que ce champ théorique, insuffisamment exploité, donne des clés permettant d'accéder à des aspects d'un texte qui ne sont pas perceptibles autrement. Aux étudiants, généralement pétris de pragmatisme, je conseille l'exercice, qui améliore la faculté de jongler avec les mots et constitue un bon entraînement à la traduction littéraire, car il repose sur la même gymnastique mentale. Enfin, à mes amis, je dis tout simplement que la traduction homophonique, c'est amusant, et que j'engage tout le monde à essayer.

1. **Mathieu Dosse, « L'acte de traduction », Acta fabula, vol. 10, n° 2, Notes de lecture, Février 2009.**

George, Alice et Roland

Sous la plume d'un professeur d'Oxford, Matthew Reynolds, a paru l'automne dernier un petit livre sur la traduction qui fait grandement réfléchir. J'aborderai trois des points qu'il envisage.

par Frédéric Ernest

Matthew Reynolds

Translation. A Very Short Introduction
Oxford University Press, 144 p., 15 €

Première idée, sous la forme d'une question : toute opération de communication implique-t-elle la réalisation d'une traduction ? George Steiner le pense. Le premier chapitre de son *Après Babel* s'intitule : « Comprendre c'est traduire ». Selon Steiner, l'être humain procède à un acte de traduction « *chaque fois qu'il reçoit d'un autre un message parlé. Le temps, la distance, la variété des points de vue et des références ne font qu'augmenter la difficulté* [1] ».

Pour Reynolds, au contraire, la traduction n'est qu'une partie de la communication. Certes, nous n'utilisons pas, les uns et les autres, les mots d'une manière parfaitement identique et pour se comprendre il faut se livrer à d'incessantes adaptations. Mais la traduction n'est nécessaire que lorsque la compréhension rencontre un *obstacle*. Par le moyen de la *paraphrase* (synonymie non de mots mais d'énoncés entiers), je peux essayer de formuler plus clairement ce qui a laissé perplexe mon interlocuteur ; par exemple, en passant de : « Ce philosophe s'est voué à l'épistémologie » à : « Cet auteur s'est consacré à la théorie de la connaissance ». Il s'agit bien alors de traduction.

Le besoin de traduire peut se faire sentir aussi devant un texte écrit dans notre langue maternelle il y a quelques siècles de cela. J'ouvre au hasard un livre du passé, les *Œuvres poétiques* de Jean-Baptiste Rousseau (1669-1741), et m'arrête à l'une de ses *Épigrammes* (livre premier, XXX) :

De haut savoir Phébus ne m'a doté,

Mais des neuf Sœurs je sais toucher la lyre ;

Grosse chevance oncques ne m'a tenté,

Mais peu de biens ont de quoi me suffire.

Amour me tint longtemps sous son empire :

J'ai retrouvé repos et liberté ;

Mais ce bien-là, certes, je le puis dire,

Si c'en est un, je l'ai bien acheté !

Le troisième vers, en particulier, exige une véritable traduction : « la grande richesse ne m'a jamais tenté ». Les suivants, n'en déplaît à Steiner, s'entendront le plus souvent sans qu'on ait à les traduire.

Deuxième point : comme le rappelle Reynolds, le linguiste J. C. Catford affirmait, il y a quelque cinquante ans, qu'en traduisant nous ne transférons pas une signification d'une langue dans une autre mais trouvons des mots « *interchangeables dans une situation donnée* ». C'est encore plus vrai dans le cas où la langue ne parle plus du monde mais d'elle-même. Je voudrais l'illustrer par un exemple tiré d'*Alice au pays des merveilles*. Dans tout le roman, Alice ne commet qu'une seule faute de langue. C'est aux premiers mots du chapitre 2, quand, sous le coup de l'émotion et de l'étonnement, elle fait un emploi défectueux du comparatif : « *curiouser and curiouser* » (au lieu de « *more and more curious* »). Ici, la langue se prenant elle-même comme objet à travers une construction grammaticale idiomatique, une traduction littérale est évidemment impossible. Il en va de même quand on a affaire à une paronomase (rapprochement de mots qui se ressemblent phonétiquement), à un jeu de mots offert par la polysémie ou l'homophonie, etc.

Comment traduire ? On ne peut recourir qu'à la « domestication » de la langue-source. Ce n'est pas un sens qu'on doit rendre mais une situation langagière, ou plutôt une situation où la psychologie s'impose à la langue : Alice est si bouleversée qu'elle en perd son latin et produit un solécisme. Il faut donc trouver, dans les mots d'une autre langue, quelque chose qui traduise la confusion langagière d'Alice. Au XVIII^e siècle, le grammairien Nicolas Beauzée assignait à la traduction la tâche de rendre une pensée « *comme on la rendrait dans le second idiome* [la langue-cible], *si on l'avait conçue de soi-même, sans la puiser dans une langue étrangère* ». À une telle naturalisation, le présent cas nous oblige.

Les traductologues se serviraient sûrement à ce propos du concept d'équivalence, que Katharina Reiss

GEORGE, ALICE ET ROLAND

définit comme « *la relation d'égalité de valeur entre des signes appartenant à deux systèmes linguistiques [2]* ». L'équivalence s'obtiendra en déterminant les éléments caractéristiques de l'énoncé à traduire et en les hiérarchisant. Dans notre exemple, ce n'est pas la présence du comparatif qui est décisive mais la vraisemblance de l'erreur commise par la locutrice. Il se trouve qu'en anglais il existe deux constructions du comparatif de supériorité (en fonction du nombre de syllabes de l'adjectif considéré) ; on peut supposer que l'emploi de l'une pour l'autre n'a rien d'exceptionnel, notamment dans la bouche d'un enfant. Ce critère de la vraisemblance rend critiquables les traductions suivantes : « *C'est curieux de plus en plus !* » (Daniel Bismuth) ; « *De plus très curieux en plus très curieux !* » (Henri Bué) ; « *De plus en plus pas normal !* » (Laurent Bury). Les traducteurs se sont attachés au comparatif alors qu'il ne devrait venir qu'en troisième position, après l'erreur et la vraisemblance. On aboutit ainsi à des énoncés bizarres : « *Plus que plus que curieux !* » (Michel Laporte), qui n'est ni suffisamment fautif ni suffisamment plausible ; « *De plus-t-en plus curieux !* » (Jacques Papy), qui est abracadabrant.

Une traduction sans comparatif mais prenant en compte l'élément fautif et l'élément vraisemblable serait préférable. On peut imaginer, par exemple, qu'Alice dise : « Une histoire sacrée ! » (au lieu de : « Une sacrée histoire ! »). Mais si la présence du comparatif n'est pas l'essentiel, elle n'est pas non plus complètement indifférente ; les deux meilleurs traductions – rigoureusement équivalentes entre elles par le détour de l'ironie – la retiennent : « *De plus en plus en plus mieux !* » (Jean-Pierre Berman) ; « *De plus en plus pire !* » (Henri Parisot). Ces énoncés sont *erronés* (malgré l'extension contemporaine du « moins pire »), *vraisemblables* (les comparatifs irréguliers sont l'occasion de fautes fréquentes) et utilisent le *comparatif*. L'idée de « curiosité », d'étrangeté, a été écartée, mais ce n'est pas un problème : elle est encore plus loin dans la hiérarchie ; la stupéfaction d'Alice n'a pas besoin de s'incarner dans un adjectif particulier.

Selon Reynolds – c'est le troisième point –, on gagne toujours à consulter la traduction d'un texte écrit dans notre langue maternelle dans une langue étrangère que l'on connaît peu ou prou. Entre tous les lecteurs, le traducteur est celui qui ne peut s'autoriser normalement aucune incompréhension définitive. Et les options qu'il a prises peuvent nous

aider à saisir à notre tour des passages qui nous semblaient obscurs – voire fautifs – dans l'original. Prenons l'exemple du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, avec, en vis-à-vis, sa traduction par Annette Lavers et Colin Smith (*Writing Degree Zero*). Au début du chapitre « Écritures politiques », on peut lire (je souligne) : « *C'est tout un désordre qui s'écoule à travers la parole, et lui donne ce mouvement dévoré qui le maintient en état d'éternel sursis.* » Le dernier pronom personnel, qui semble ne pouvoir renvoyer qu'à « la parole », ne devrait-il pas être au féminin ? Voici ce que proposent les traducteurs : « *A whole disorder flows through speech and gives it this self-devouring momentum which keeps it in a perpetually suspended state.* » Dans la phrase anglaise, on voit mal comment le pronom *it* pourrait se rapporter à deux substantifs différents : l'erreur est corrigée.

Au début du chapitre « L'artisanat du style », on lit ceci : « *l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal* ». Où diable Barthes est-il allé chercher cet adjectif, qui n'a jamais voulu dire « commun » ? Voici la traduction : « *the universality of classical language derived from the fact that language was common property* ». La dimension municipale a heureusement disparu !

Voici les premiers mots du chapitre « L'écriture et le silence » : « *L'écriture artisanale, placée à l'intérieur du patrimoine bourgeois, ne dérange aucun ordre* ». Barthes n'a pas rendu explicite le lien de causalité, l'apposition se contente de le suggérer. Version anglaise : « *Craftsmanlike writing, since it lies within the bourgeois heritage, does not disturb any order* ». Cette fois, le lien logique ne fait plus aucun doute.

Ainsi la lecture de la traduction anglaise du *Degré zéro de l'écriture* a-t-elle permis de remédier à une inadvertance ; de supprimer une anomalie ; de lever l'équivoque que peut faire naître une asyndète.

N'ayant pas le temps de parler davantage du livre de Matthew Reynolds, je formerai seulement le souhait qu'il soit bientôt traduit.

1. **George Steiner, *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978, p. 55.**
2. **Katharina Reiss, *Problématiques de la traduction*, Economica, 2009, p. 146.**

Traduire, mettre en scène, écrire

Marie Étienne, poète et traductrice de poésie, revient sur la façon dont Antoine Vitez concevait la traduction pour le théâtre, comment il en apprivoisait l'impossibilité pour la mettre au service de l'œuvre et de la mise en scène.

par Marie Étienne

En tant qu'écrivain mais surtout en tant que poète, j'ai été confrontée à la traduction dès mes premières publications.

La revue *Action poétique* avait consacré en 1978 son numéro 75 aux femmes dans la littérature occitane car « *les troubadours étaient aussi des femmes* », écrivait Liliane Giraudon dans son texte introductif. On y trouvait des poèmes de la comtesse de Die, de Marie de Ventadour... Celui qu'Henri Deluy, le responsable de la revue, m'avait demandé de traduire était anonyme. Il s'intitulait « *Ballade de la malmariée* » et chantait les tourments d'une jeune femme qui n'avait nulle envie d'aimer son mari : « *Quand je le vois j'en ai si grande honte / que je prie mort qu'elle vienne tôt l'occire* », et ceci d'autant plus qu'elle en aimait un autre. Les plaintes de la « *malmariée* » étaient reprises et amplifiées par un chœur, probablement de femmes, dans un refrain répété après le premier et le deuxième vers de chaque strophe. Le poème était un dialogue chanté qui, bien que répétitif (il disait en substance : je suis jolie, je ne l'aime pas, j'en aime un autre), progressait néanmoins vers l'affirmation d'une liberté au moins du dire : « *Et sur cet air je fais une ballade / Je prie à tous qu'elle soit au loin chantée* ».

Même si ces femmes poètes des XII^e et XIII^e siècles étaient peu nombreuses, que les hommes préféraient les cantonner dans leur rôle de la Dame à qui ils adressaient leur poèmes d'amour courtois (Miraval divorce de sa femme parce qu'elle est elle-même poète et que donc elle le concurrence), la force avec laquelle elles affirment leur désir extraconjugal est encore tonitruante à nos oreilles du XXI^e siècle.

Afin de rendre l'insolence de la « *malmariée* » et le rythme du dialogue avec le chœur, j'avais osé choisir d'adapter le poème initial plutôt que de véritablement le traduire, suivant en cela la voie tracée à maintes reprises par Jacques Roubaud, parfois accompagné par Florence Delay (pour les poèmes des Indiens d'Amérique du Nord et le cycle arthurien du *Graal Théâtre*), le plus souvent dans ses propres livres, au point que le texte original semblait disparaître à son profit, comme dans *Neuf éclats de la vie des saints* (*Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Gallimard, 1981), fragments de la vieille poésie irlandaise des VI^e et VII^e siècle attribués à des ermites et écrits en marge des livres sacrés, « *dans de petites retraites de clairières ou d'îles* » :

« *L'oiseau a sifflé*

du bout de son

bec brillant

jaune

vers Loch Laig le merle

sur une branche chargée

de fleurs jaunes a

crié ».

Prédominant donc, dans ce genre d'adaptation, la liberté vis-à-vis de l'original et l'inscription dans un contexte moderne par l'adoption d'un dispositif dans la page qui prend acte de l'évolution de la poésie et de la connaissance des poésies étrangères. Le poème irlandais de Jacques Roubaud fait penser à un haïku, genre, avec le renga, auquel il s'est beaucoup intéressé : dans *Mono no aware, Le sentiment des choses* (Gallimard, 1970) et *Renga*, ouvrage collectif (auquel collaborèrent Octavio Paz, Eduardo Sanguinetti, Charles Tomlison).

Mon expérience de la traduction est minuscule mais forte. J'avais été impressionnée par la dimension théâtrale de la « *malaimée* » ; ce que j'avais tenté de restituer, après une première version littéraire, par une disposition qui apparentait la page à une scène :

« *la belle*

je vous en prie

nous en supplie

TRADUIRE, METTRE EN SCÈNE, ÉCRIRE*femmes**écoutez-la**venez m'aider**dans une chambre**à ce jeu blanc et nu**dans le pays**à cette joie**et au-delà**tenue secrète**il nous faut le conter »*

C'est avec Antoine Vitez, auprès de qui j'ai travaillé pendant une bonne dizaine d'années, que ma conception de la traduction s'est encore élargie. Il l'avait assidûment pratiquée dans les premiers temps de sa vie professionnelle pour gagner sa vie, ensuite il y consacra ses rares moments de liberté pour le plaisir et, dira-t-il, aussi par devoir – ces deux motivations n'étant pas pour lui incompatibles. On lui doit des traductions de l'allemand, du russe, du grec ancien et du grec moderne. Citons-en trois : les huit volumes du *Don Paisible*, de Mikhaïl Cholokhov (édité par Julliard de 1959 à 1964) ; *Électre* de Sophocle (aux E.F.R., en 1966) et *La mouette* d'Anton Tchekhov (Actes Sud, 1984).

Il avait eu en outre, quand il était un acteur au chômage, une expérience professionnelle originale : celle du doublage de films. Il raconta plus tard, quand il fut capable d'assumer une activité dont il eut d'abord honte car elle n'était pas prestigieuse, qu'il s'agit, lors d'un doublage, de traduire en trouvant des mots qui, prononcés en français, puissent paraître avoir été articulés par le personnage du film et coïncider avec le mouvement de ses lèvres.

En dépit ou à cause de son professionnalisme, il étendait le domaine de la traduction à pratiquement chacune de ses activités, considérant qu'elle était le vecteur essentiel de son art de la scène et probablement de tout art.

Disons pour commencer qu'il avait le goût, l'obsession de la perfection – bien qu'il ne se fût jamais exprimé en ces termes. Et que l'impossibilité d'y

parvenir dut le mettre à la torture, jusqu'à sa décision de s'en accommoder, de faire de cette impuissance non plus un obstacle mais un tremplin, une matière à invention, une manière de rebondir. À propos de ses mises en scène, il revendiquait ce qu'il appelait « le mal fait », il l'érigait en choix, il le travaillait en tant que tel. Au lieu de lutter contre lui, de s'y user, il l'installait dans son système et il l'apprivoisait.

Dans un entretien repris par Georges Banu et Danièle Sallenave (*Le théâtre des idées*, Gallimard, 1991 et 2015), Antoine Vitez donne un exemple de cette presque impossibilité, de ce mur devant lequel se trouve le traducteur, particulièrement quand il s'agit de poésie, à propos du titre d'un livre de Boris Pasternak traduit en français par *Ma sœur la vie* : « *On peut entendre en dessous* : “*Ma sœur c'est la vie*”, ou “*La vie m'est une sœur*”. *Le russe entend tout cela, le comprend, le contient. En français il faut choisir.* »

Bien que scrupuleux à l'excès et soucieux de la plus grande exactitude possible, il arrive que Vitez s'éprenne de traductions fautives quand elles sont le fait de poètes ou de grands écrivains. En donnant l'exemple de celle d'*Hamlet* par Boris Pasternak, il explique que les erreurs racontent quelque chose de leur auteur et de son époque, qu'elles sont à conserver mais de manière à être perçues, et avec elles le texte tout entier, par le lecteur ou le spectateur, comme appartenant au passé. Tout l'art du metteur en scène consistera à obtenir un équivalent scénique de l'erreur, à la mettre en quelque sorte entre guillemets, à la faire figurer comme une citation qui replacera le texte et son traducteur dans une époque et un lieu donnés : « *La traduction [...] est toujours située dans le champ des forces politiques, est toujours l'objet d'un enjeu politique et moral* ».

Dans le même ordre d'idée et pour en revenir au *Don Paisible*, lorsque Cholokhov fait parler aux Cosaques des tranchées de la guerre de 14 un langage dialectal, Antoine Vitez propose de traduire ce langage, non par un équivalent chtimi ou marseillais (car ce serait alors un Chtimi ou un Marseillais que se représenterait le lecteur), mais par une langue dont les torsions permettraient de comprendre que les Cosaques ne s'expriment pas comme des Russes cultivés de Moscou. En pratiquant ce qu'il nomme la sous-traduction, Antoine Vitez estime qu'il permet de se représenter des Cosaques qui ne parlent pas correctement tout en laissant ignorer comment ils parlent, car cela, il ne peut le transcrire, estime-t-il.

TRADUIRE, METTRE EN SCÈNE, ÉCRIRE

Et comment traduire Ritsos, qui parfois fait des fautes « *par un comble de l'art* » ? « *Si je fais une faute de français chaque fois que Ritsos fait une faute de grec, elle sera ressentie par le lecteur français comme une simple faute de français.* » La solution, cette fois, sera de sur-traduire, de sur-valoiriser la faute, d'en commettre une beaucoup plus grosse afin que le lecteur la voie et s'en réjouisse comme d'un effet de style.

Le devoir de traduire, qu'avait édité la Maison Antoine Vitez en 1996, vient de reparaitre chez Actes sud-Papiers dans une édition augmentée, présentée par Laurent Muhleisen et Jean-Michel Déprats. Outre l'entretien que je cite longuement plus haut pour l'avoir découvert dans *Le théâtre des idées*, on peut y lire diverses notes d'Antoine Vitez empruntées à ses écrits déjà publiés ou à d'autres, inédits, accompagnés d'interventions de Georges Banu, Léon Robel, Chrysa Prokopaki, Henri Meschonnic, Éloi Recoing, sur le traducteur que fut Antoine Vitez ; et d'autres sur « l'esprit de la traduction aujourd'hui à la Maison Antoine Vitez », de Jean-Louis Besson et Jean-Michel Déprats. Dans son texte introductif, ce dernier, citant Antoine Vitez, écrit que la traduction répond à un désir de convertir non seulement « *des signes en d'autres signes* » mais aussi « *une perte, un défaut, une limite* » en « *une chance et un gain. Le goût et le désir de comprendre, la volonté de communiquer et de partager ne peuvent se manifester que dans l'obstacle* ».

En fréquentant Antoine Vitez, j'ai peu à peu compris qu'écrire sur le théâtre (qu'écrire en général) c'était aussi traduire, tenter de faire passer dans l'abstraction des mots le divers foisonnant du réel, parcourir à nouveau mais dans le sens inverse la trajectoire des comédiens et du metteur en scène, qui eux sont partis du texte écrit par un auteur et l'ont incarné, mis en chair et en gestes pour le donner à voir, à entendre, sur une scène. Je m'y employai donc durant de longues années en tenant un journal [1] où je tentais d'enclorre, pour chérir mieux « ma sœur la vie », le désordre et le feu d'un quotidien voué à l'art mais constamment concret.

1. Ce journal a été la matrice d'un livre, *En compagnie d'Antoine Vitez*, publié en juin 2017 aux éditions Hermann.

Cet article a été publié [sur Mediapart](#).

Lost in translation

Dans son excellent Rabelais (Gallimard, coll. « Quarto », janvier 2017), Marie-Madeleine Fragonard, qui propose une édition bilingue du texte canonique, commence par souligner une évidence : le mot « traduction » ne saurait s'appliquer qu'au passage d'une langue étrangère au français.

par Maurice Mourier

Pour qualifier l'ensemble (monumental) qu'elle offre (donner à lire aujourd'hui un texte compréhensible par tout lecteur honnête homme), elle choisit donc d'utiliser le mot « translation », qu'elle emprunte à Guy Demerson, pionnier au Seuil en 1973, pour l'*Intégrale* Rabelais, de ce type difficile d'entreprise, qui vise à restituer un sens à ce que l'obsolescence de la langue a rendu opaque.

Soit. Mais ce processus de « translation » recèle, dit-elle, presque autant de sources de déception que la traduction d'une œuvre étrangère. Exemple, que Marie-Madeleine Fragonard fournit elle-même, en allant le chercher à la fin du Prologue de *Pantagruel* (1532) : « *Le français moderne a ses limites [...] On y perd la sonorité des termes. Ce qui à la rigueur est compensé par le fait de comprendre de quoi il est question. Mais jamais "qu'un bon ulcère vous brûle le cul" ne remplacera "le mau fin feu de rique raque, plus menu que le poil de vache vous puisse entrer au fondement..." L'intention y est, l'esthétique et les métaphores, non* » (Quarto, p. 140).

On ne saurait mieux dire. De la verve rabelaisienne, de la violence éruptive d'un style qui invente de toutes pièces une expression sans équivalent aucun dans le parler du temps, avant d'être hermétique au nôtre, il ne reste strictement rien. Car c'est ça, la littérature, « *l'absente de tous bouquets* » selon Mallarmé, sauf du bouquet mental.

Allons maintenant voir comment la « translatrice » se tire de ce mauvais pas. Sa solution figure en page 413 du gros volume. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il faut citer en vis-à-vis l'intégralité de

LOST IN TRANSLATION

la phrase de Rabelais par quoi s'achève le Prologue (page 412). La voici : « *Pareillement le feu saint Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy, le maulubec vous trousse, la caquesangue vous viengne, le mau fin feu de ricque-racque, aussi menu que poil de vache, tout enforcé de vif argent, vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulfhre, en feu et en abysme, en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racompterei en cette presente chronicque.* »

Remarquons tout d'abord que la citation présentée page 140 est déjà tronquée et légèrement modifiée par rapport à l'original, ce qui prouve bien qu'on a hésité, par peur de donner un texte obscur, à en transcrire la réalité totale quand il s'agissait seulement d'éclairer le lecteur sur une difficulté de transposition, et par là qu'on a perdu notamment le rythme proprement poétique de Rabelais sur un quatrain d'octosyllabes (depuis « le mau fin feu » jusqu'à « au fondement »).

Mais voici le texte final, en français modernisé (page 413) : « *de même, que le feu de saint Antoine vous brûle, l'épilepsie vous vire, la foudre et l'ulcère vous déglignent, la diarrhée vous traverse, le fin feu de l'érésipèle aussi menu que poil de vache tout renforcé en mercure vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorrhe, puissiez-vous tomber en soufre, en feu et en abîme, au cas où vous ne croiriez pas fermement tout ce que je vous raconterai dans cette présente chronique.* »

À la bonne heure ! Outre le rétablissement de l'orthographe et l'établissement d'une accentuation conforme à l'usage moderne, on ne s'est pas contenté d'un toilettage, mais on a tenté (avec succès) de conserver au texte son allure incomparable de triple galop et ses saisissantes images.

Pourtant, qui ne voit que « vous vire » n'est pas clair (l'épilepsie à la lettre vous remue en tous sens et en même temps vous change, vous rend fou) ; que la brutalité de « caquesangue » (qui littéralement fait « chier du sang ») n'est pas rendue ; que le verbe ancien « ardre », à la prononciation de tonnerre, est beaucoup plus fort que « brûler », etc., bref que la prose vitriolée du plus grand styliste du XVI^e siècle a autrement de mordant que toute « translation », même aussi brillante que celle d'une de nos meilleures seiziémistes ?

Marie-Madeleine Fragonard est du reste la première à le reconnaître, qui conclut sagement (p. 146) : « *Vous serez donc obligés de retourner lire l'original. Et peut-être même si vous êtes curieux, une version méthodiquement annotée de l'original. L'original retrouvé.* »

Diabole, oui, plusieurs lectures successives s'imposent, dont une, bien sûr, à haute voix.

Mais que de réflexions amères découlent de l'examen de ce cas, en somme le plus simple qui puisse être (car nous comprenons tout de même, sans translation, au moins un petit tiers de ce texte patrimonial, écrit dans notre langue) ! Est-ce à dire que la traduction proprement dite, elle, est strictement impossible ? Hum ! J'ai bien conscience de mal faire en répondant positivement à cette indiscrete question, mais enfin...

Me revient un souvenir peu agréable. Jadis, à Tôkyô, mon éminent ami Yoshio Abe, hélas disparu, le traducteur de Baudelaire en japonais, prononça une merveilleuse conférence en français sur son sujet de recherche favori. C'était à l'université Todaï, temple des bonnes lettres. Nous étions tous fascinés. Afin d'illustrer son propos, il arriva à Yoshio de lire intégralement certaines de ses traductions, par exemple celle de « L'invitation au voyage », dans la version poème de ce morceau magique, l'une des mélodies les plus chargées de parfums capiteux et captieux de notre langue.

Eh bien ! il y avait de quoi rester abasourdi. Malgré la parenté vocalique indéniable entre le français et le japonais, deux langues riches en sons plus qu'en bruits, rien, absolument rien ne passait en traduction du magnétisme spécifiquement baudelairien, du moins pour une oreille occidentale. Le sens y était, mais qu'est-ce que le sens en littérature ? Quelle proportion représente-t-il du plaisir qu'on prend à un texte qui ne soit pas sociologie ou économie, donc hors littérature ? Ah ! stupide colère de celui qui découpa Babel en tranches incompatibles ! Nous faudrait-il apprendre les six mille langues humaines qui subsistent encore si nous voulions jouir vraiment de ce qui se tisse d'ineffable à l'aide de tant de vocables étranges ? Un raisonnement a fortiori partant de la translation et butant sur la traduction n'est pas pour nous rassurer sur ce point, je pense.

Traduire la guerre

En temps de guerre, les mots les plus simples deviennent difficiles à traduire, et le poids dont ils pèsent sur le conflit et sur le récit qu'on en fait n'est pas plus innocent qu'anodin.

par Pierre Benetti

Appelons-le Antoine.

Antoine est né dans la province du Nord-Kivu, en République démocratique du Congo (RDC). Depuis la fin des années 1990, cette région est en proie à de multiples conflits armés, menés à tour de rôle par des forces gouvernementales, nationales ou étrangères, par des rébellions, des milices, ou encore des groupes dits « d'auto-défense » appelés « Mayi-Mayi » – un nom issu de rituels d'invulnérabilité basés sur l'eau (*mayi*, en swahili).

En 1999, à l'âge de treize ans, Antoine a rejoint l'un de ces groupes. Au gré des alliances et des mésalliances, des accords de paix et des batailles, il a combattu au service du gouvernement ou bien pour le compte de rébellions. Il raconte cela en swahili à Goma, capitale du Nord-Kivu, à plusieurs milliers de kilomètres de Kinshasa, capitale de la RDC. Un interprète m'aide à transcrire ses propos. Antoine parle aussi le hunde (la langue de son peuple), le lingala (la langue parlée à Kinshasa) et le français (la langue héritée de la colonisation belge).

Pourquoi vous dire tout cela ? Parce que, tout au long de l'entretien, Antoine emploie un mot swahili, simple en apparence : *jeshi*. Littéralement, il s'agit de l'armée, régulière, conventionnelle, respectant les règles du droit de la guerre, voire du droit international. Il aurait pu trouver un équivalent pour dire « milice » ou « groupe armé », mais il a choisi ce mot-là. Antoine insiste sur les grades, les postes et tout ce qui a fait sa carrière « militaire ». Devant ma confusion, il précise en français : « *Je faisais partie des forces négatives* ». Que signifie *jeshi*, alors ?

Cette modeste question de traduction posée par « le terrain » n'est pas sans rapport avec la réalité de la guerre telle qu'elle a pu être vécue par

Antoine. En corsaire, ou en mercenaire, le jeune homme se battait avec qui voulait ou qui payait, suivant les décisions du chef auquel il était associé. Et nombreux sont les miliciens qui, comme lui, se désignent comme les « vrais militaires », critiquant les logiques partisans qui traversent l'armée congolaise, où beaucoup de soldats, intégrés après avoir quitté les différentes rébellions, conservent des loyautés personnelles et intéressées.

Comment traduire ce qu'Antoine dit de son expérience des années plus tard ? Que signifient les mots « armée », « groupe armé », « milice », « rébellion », « guerre » et « paix » quand chaque définition s'effondre devant les contradictions de l'histoire ? Et de quelle manière rester fidèle au mot, tout en s'ouvrant au lecteur pour qui on le traduit ? Encore faut-il savoir à quel lecteur on s'adresse. On peut en tout cas parier qu'il se trouve éloigné du contexte des conflits congolais.

Les enquêtes conduites par les chercheurs et les journalistes à l'étranger se confrontent inévitablement à ce genre de question. La plupart du temps, ils ne s'en embarrassent pas ; y prêter attention leur permet pourtant de pénétrer un peu plus la réalité sociale qu'ils reconstituent tant bien que mal. Surtout, semble-t-il, là où prendre les armes est un métier comme un autre et où l'instabilité a tant duré qu'elle est devenue la norme de la vie sociale.

De même que la guerre dit beaucoup des sociétés, les mots de la guerre disent beaucoup des langues et des paroles humaines. Les laisser dans leur langue d'origine, c'est risquer de ne jamais leur faire traverser les frontières ; les inscrire dans une autre, c'est risquer de les faire vivre en exil pour toujours. Bref, sans doute plus que les trahir, traduire, c'est risquer la vie des mots. Plus qu'à trouver « le mot correct », nous avons sans doute à traduire l'histoire à laquelle ils ouvrent.

Ainsi, dans un pays voisin de la RDC, le Burundi, je fus surpris d'entendre le même mot pour désigner les événements en cours et les événements passés, les disparitions qui ont lieu depuis 2015 et la guerre civile qui a meurtri le pays à partir de 1993 : *amagume*. Il signifie littéralement « la crise », mais vous pouvez le traduire autrement.

Traduire Huckleberry Finn

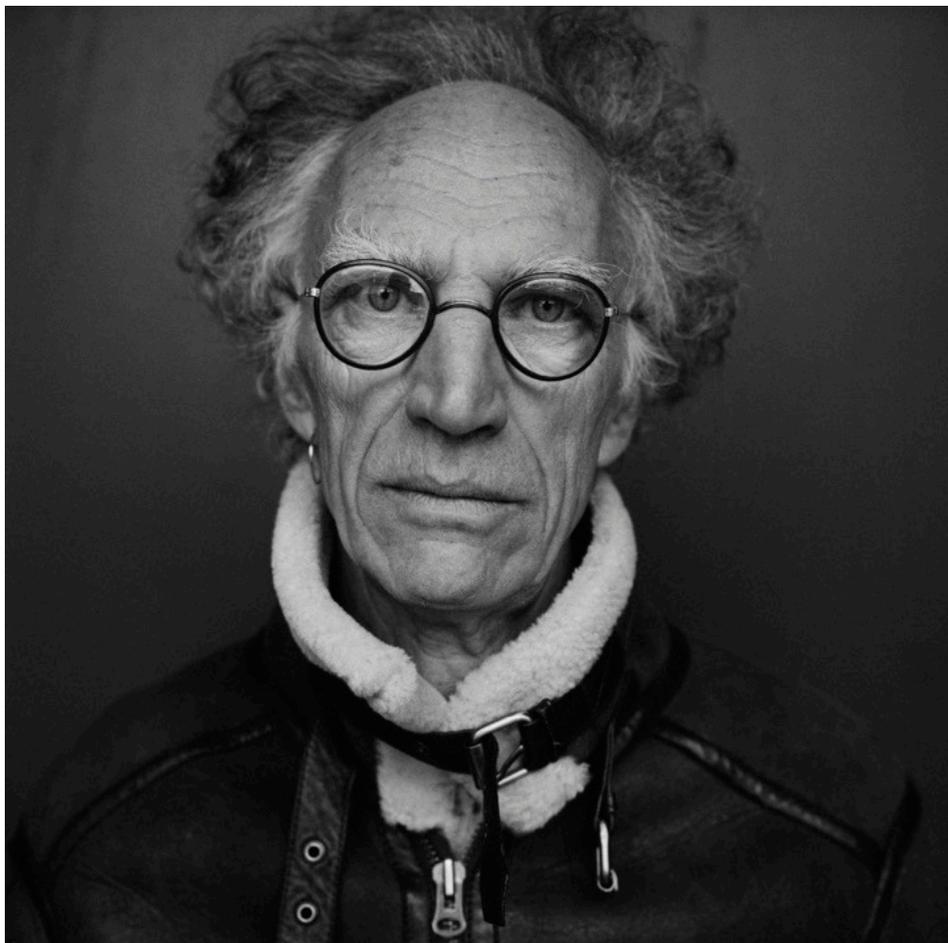
Il y a quelques années, Henry Colomer a commencé à tourner une série documentaire intitulée L'Atelier du traducteur, avec l'idée de faire un site consacré à la traduction littéraire, lequel n'a malheureusement jamais vu le jour. Il en est resté un pilote, que Henry Colomer a remonté en six petits films pour EaN, où Bernard Hœpffner explique comment il a abordé la traduction des Aventures d'Huckleberry Finn, paru en 2008, chez Tristram.

par Henry Colomer

Virtuose des mots, autodidacte génial, Bernard Hœpffner a, traduction après traduction, bousculé les langues et les cultures au service d'une passion :

la littérature. Il a disparu en mer près de la Pointe de St David's Head, au Pays de Galles le 6 mai 2017. *En attendant Nadeau lui avait rendu hommage dans son numéro 33 :*

« Bernard Hœpffner traduit des écrivains et fait mentir l'idée selon laquelle le traducteur se devrait d'être invisible. Au contraire, il est là, bien présent, bien humain, avec tout ce que cela comporte de possibilité d'erreurs, de repentirs, de doutes, mais aussi de joies, d'émotions ! « J'aimerais insister sur la notion de plaisir, de jeu. Pour moi, c'est essentiel. Par exemple, Rémy Lambrecht, un traducteur de mes amis, avait inventé le mot "retôt", en tant qu'antonyme de "retard". Alors, pour lui rendre hommage, j'ai décidé de placer "retôt" dans chacune de mes traductions, et depuis, je m'y tiens. Dans Mark Twain, c'est facile à caser, mais parfois, pour certains livres, ça ne colle pas du tout. Alors, je contacte l'auteur, je lui explique l'histoire et la plupart du temps, il est enchanté par l'idée, même si cela introduit une coquetterie absente du texte original. Alors, l'invisibilité du traducteur, elle est où, dans ce cas-là ? » Cette passion pour le jeu avec et autour des mots, Bernard l'a héritée de ses illustres aînés du Quattrocento, à l'instar desquels il cherche à imprimer sa marque sur la langue et à lui insuffler cette part d'étranger qui, au fil du temps, finira par l'enrichir. »



La traduction créative : deux ou trois choses que je sais

Londres, 1968. Un auteur, Guillermo Cabrera Infante, et un traducteur, Albert Bensoussan, s'entendent comme larrons en foire et travaillent ensemble à la version française de *Tres tristes tigres*. Comment cette traduction aurait-elle pu ne pas être créative ?

par Albert Bensoussan

Le traducteur n'est rien sans l'auteur. Au-delà de cet apparent truisme, je voudrais dire quelle fut mon initiation à la traduction, conçue non plus comme un exercice académique, mot pour mot, fidélité et collage, mais comme essai créatif et empathie : mes pas dans ses pas, ma voix dans sa voix, avec pour ligne de conduite cette phrase emblématique, la première de *L'Imitation de Jésus-Christ* : « *Celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres* ». Débarquant à Londres, mon contrat en poche, j'allai frapper à la porte de Guillermo Cabrera Infante, Cubain déchu et banni que les Britanniques avaient recueilli. C'était en 1968 – année faste –, et j'étais là parce qu'après deux ou trois traductions de façade, j'avais reçu commande du texte français de *Tres Tristes Tigres*, un roman auréolé d'un prestigieux prix espagnol et dont je n'avais compris goutte. Sauf qu'un même itinéraire avait conduit nos routes : l'exil de l'Algérie m'avait laissé sans voie. Je fus près de mon auteur, lui-même désorienté, et pour plusieurs séjours, partageant sa table et son tabac, puisant à ses pensées, en progressive intimité. Et voici ce que j'ai appris.

Comme tous les grands humoristes, Cabrera Infante était d'un sérieux imperturbable, presque *british* – il finira par l'être, authentiquement, et faire suivre son nom d'un *squire* bienséant –, et c'est dans la gravité que tous ces jeux de langage furent analysés et transcrits. Le rire était toujours noyé dans la sueur de l'effort en inventant ces noms fantaisistes qui traduisaient toujours l'intention démolissante de l'auteur, comme de doter la danseuse nationale de Cuba Alicia Alonso du patronyme russifié d'Alonsova, soulignant la contamination soviétique de la culture cu-

baine : dans la foulée, je me suis risqué à appeler le plus grand danseur français du moment : Boris Méjart (Maurice Béjart, certes). Cabrera m'a appris à avoir de l'audace, à ne pas être ce scribe accroupi qui traduit littéralement – et donc maladroitement, parce qu'il passe à côté de tant d'intentions malignes de l'auteur facétieux. Ainsi cet exemple sur l'océan Caraïbe, cet « *azuloso mar porcelado* (*¿o se dice azulado mar proceloso ?*) », ce balbutiement malicieux que j'ai traduit hardiment – il se penchait sur moi pour me pousser à bout : « *les fleus blots furieux* (*ou dit-on les flots bleus furieux ?*) », avec le même effet de métathèse dans ce jeu langagier où l'on estropie d'abord, puis on rectifie entre parenthèses ; on a l'air de bafouiller, de se tromper, et puis on se rattrape après, ce qui donne toujours, après l'effet de surprise, plus de vigueur à la phrase.

L'exil conduit à la révolte, mais l'artiste n'a pour arme que sa plume. Alors il détruit, saccage, se venge. Il écrit une page entière qu'il contemple dans la glace et, bien sûr, tout est de guingois, avec des caractères qui ont un petit air cyrillique, il n'en faut pas plus : le cubain, écrit-il, n'est que du russe à l'envers. La page « soviétique » est reproduite telle quelle en français par l'astuce d'un papier carbone glissé à l'envers derrière la feuille glissée dans la machine à écrire. Et puis la parodie, dont celle de la grande ethnologue Lydia Cabrera, raillant la *santería* – le vaudou cubain – et tout le vocabulaire pseudo-africain, ou d'affreux cubain (d'afro-cubain, pour tout dire) qui mêle vrais dieux et fausses expressions dans un jeu/feu continu de parenthèses ou d'apartés : « *que estaba bien (tshévere) – que c'était bien (Fo'mido), estaba también de acuerdo (sisibuto) – était également d'accord (béni-oui-oui), Olofi ta contento – Olofi lé content ...* ». Traduire ce genre de texte parodique cause toujours un intense plaisir au traducteur qui se voit, ici, légitimé en tant que créateur (malgré les réserves de Milan Kundera, dans ses *Testaments trahis*, à l'égard du traducteur qui voudrait être le rival de l'auteur).

Le chapitre de ce livre, publié dans *Les Lettres Nouvelles*, la revue mensuelle publiée par Maurice Nadeau, en 1967 [1], traite de la demande d'augmentation de Ribot, le besogneux personnage, à Viriato Solaún, son patron. Décourageant, d'emblée, pour le traducteur, avec cette difficulté de vocabulaire : « *unos tiburones caprichosos (y por ende bugas)* » où il fallait savoir ce qu'était *bugas*, mot inconnu des dictionnaires (en argot espagnol, *buga* signifie bagnole) ; en fait, *buga* désigne à Cuba *el bujarrón* – on dirait aujourd'hui « gay » –, d'où la traduction : « *des requins batifoleurs (et par là même tapettes)* », où l'on remarquera la valeur

**LA TRADUCTION CRÉATIVE :
DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS**

d'anticipation (prolepse ?) de l'adjectif expressif « batifoleurs ». Bonheur initial de cette traduction !

Le langage parlé avec ses déformations du parler familier est une des difficultés majeures de la traduction littéraire. Un exemple parmi tant d'autres dans ce livre qui prétend être écrit, non pas en espagnol, mais dans « l'argot nocturne » des Havanais, est ce coup de fil de Beba Longoria à la cinquième séquence des « Débutants » ; on a là des mots agglutinés : *miamiga / machérie, miabuella / magrand-mère, miamor / monchou, miami / chachatte* ; des mots estropiés : *un pomo de Chanel y tenía miedo que se me vaporara / un flacon de Chanel et j'avais peur qu'il s'évapore*. Il n'y a pas d'équivalence exacte, on estropie la langue où l'on peut, ainsi : *¿Qué testaba diciendo ? Bueno da lo mismo / Qu'est-ce que je te racontais ? Ça fait rien, tant pire* ; ou encore : *esta conversadera atrata / cette histoire astraita*.

Avec, pour culmination, la logorrhée caractéristique de Cabrera Infante, cette accumulation de paronymes à effet comique, procédé qu'il emprunte à Joyce [2], et voici comment (se) jouer du titre de l'ouvrage *Alice au pays des merveilles* – emblématique pour l'écrivain qui se sent victime d'un procès stalinien : « *La sentence d'abord – ensuite le verdict* », c'est la phrase qu'il retient du fameux jeu de cartes de Lewis Carroll. D'où cet incroyable brassage : « *Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavariacia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevilla.* » Et en français, à peine moins long : « *Alice au pays des mers vieilles, Alice au pays d'amère veille, Alice au palais des males vieilles, Males vies, Mal vice, Malalice, Malice, Milice Mifigue Mirisin Maraisin Maraison Malaisance Malaisie Malaise Alaise Alésia Arlésia Arlésienne Alesbienne Alèsriendenouveau.* » (L'introduction d'« Alesbienne » fait écho au jeu récurrent sur le personnage de Beba Longoria, ailleurs appelée « Lesbica Beba » : le jeu n'est pas gratuit.)

Trois tristes tigres est le seul roman, à ma connaissance, à poser la problématique de la traduction, dans son double chapitre de « Mrs. Campbell », où l'on a d'abord un texte achevé, puis le brouillon non corrigé du (mauvais) traducteur. On pourra utilement comparer, dans le roman et sa traduction, les deux versions successives, la bonne suivie de la mauvaise. Mais

c'est évidemment le brouillon supposé du mauvais traducteur d'un texte anglais prétendument original qui retient toute l'attention. Ce que censure l'auteur chez le traducteur – qui en prend plein le museau au moment où il exerce ses talents : son littéralisme, bien sûr, avec des phrases aussi grotesquement calquées sur l'anglais que *la infestada de mosquitos, endémica con malaria, poblada por bosques de lluvia Zona Tórrida* / « *l'infestée de moustiques, endémique de malaria, peuplée de forêts de pluie Zone Torride* ». Il est clair que la traduction en français doit obéir ici à cet impératif : plus c'est mauvais, mieux c'est. Alors le traducteur s'en donne à cœur joie, dans tous les anglicismes outranciers (« *Miel [traduisant un supposé Honey = Chéri], c'est le Tropicque !* »). On notera l'accumulation de notes explicatives et l'on se souviendra avec jubilation de Dominique Aury, grande prêtresse gallimardienne, déclarant que « *la note en bas de page est la honte du traducteur* ». Remarquons pour la petite histoire la mention de Joyce à la note 15 « *Corridors en inglés. Joycismo intraducible [joycisme intraducible]* » : c'est le seul endroit du livre où Cabrera Infante avoue ses sources. Et puis l'on trouve la fameuse mention « *Juego de palabras intraducible* » / « *Jeu de mots intraducible* », qui ajoute à la défaillance du traducteur la frustration du lecteur, mais qui, du même coup, interdit au traducteur de *Trois tristes tigres* le moindre « écart » de ce type. En dehors de ce passage, et des parodies d'écrivains, il n'y a évidemment pas la moindre note dans toute la traduction française.

L'intertextualité est partout, et les allusions culturelles à foison : au cinéma, certes, spécialité de l'auteur qui fut critique de la revue cubaine *Bohemia* et fondateur-directeur de la cinémathèque de La Havane (et qui, dans son exil à Londres, expédiait des scénarios à Hollywood, dont certains furent des films, comme *Wonderwall*), mais aussi à la musique (voir notamment le jeu logorrhéique sur le célèbre chef d'orchestre Sergiu Celibidache : « *Celibidache, Chelibidache, Cellobidache, Célabidoche* » traduisant : *Celibidache, Chelibidache, Cellobidache, Celos-bis-ache*) et, par-dessus tout, à la littérature. Quelquefois c'est assez évident, il y a les idoles du moment : Joyce, Proust et Kafka, la triade du siècle, dit-il, mais aussi un nombre incroyable de références à Lewis Carroll, Faulkner, Thomas De Quincey, Herman Melville, et tant d'autres, même Alice Toklas, la secrétaire et compagne de Gertrude Stein. On peut alors parler de vertige culturel, tant la parodie est contagieuse, avec ses effets accumulatifs, et ce *nonsense* permanent qui sollicite à l'extrême, et de façon gratifiante, la créativité du traducteur.

Pas question dans cet exercice de rechercher une quelconque littéralité, ou quelque adéquation des

**LA TRADUCTION CRÉATIVE :
DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS**

signes. Une fois admis le jeu, et démonté son fonctionnement, le traducteur n'a qu'à laisser couler, en se fiant à sa propre inventivité (s'il en a). Dans ce cas-là, qui peut lui contester le rôle de créateur ? Claude Simon définissait le traducteur comme « producteur de texte » au même titre que l'auteur.

À ma question sur cette littérature « jacassière » (ainsi disais-je dans une fameuse interview que Maurice Nadeau – qui, en 1970, couronna ce roman avec les autres membres du jury du « Prix du meilleur livre étranger » – publia dans *La Quinzaine littéraire* du 16 février 1971), Cabrera, Cubain évadé (exclu) du castrisme, avait répondu, avec infiniment de tristesse malgré la malice de ses petits yeux bridés : « *TTT est un livre loquace par et pour des gens loquaces, qui célèbre un peuple loquace en train de disparaître dans le laconisme* ». Mais cette fois-là, à Londres, et à jamais, j'avais trouvé ma voie.

1. J'avais traduit « Une demande d'augmentation », un chapitre de *Trois tristes tigres*, pour le numéro spécial « Cuba » de décembre 1967 des *Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau. Aussitôt après parution, Dionys Mascolo, alors directeur littéraire chez Gallimard, m'écrivit pour me proposer de traduire tout le roman. Mais Nadeau resta à jamais, pour moi, le découvreur.
2. Je pense surtout à ce fragment de *Finnegans Wake*, traduit par André du Bouchet en 1962 : « *Sandhyas ! Sandhyas ! Sandhyas ! Tôt le monde en basse ! Tôt le monde à aube ost. Ourrez ! Surrection. Œireveille allo galobe d'épôle en pôle. O raillez, O ralliez, O ralliez ! Gomphanix, O ralliez ! A tout figne quasivif de l'oiseau. Mertez rubis en quête. Nue mer este pour l'Ossianie. Irci ! Irci ! Briquet, Briffaut, Brillard, Bégueur, Rador et Bavard. La brumée s'élave* ». Et traduit par Philippe Lavergne en 1982, de façon à peine plus éclairante : « *Sanctus ! Sanctus ! Sanctus ! Appel à toutes à jour. Orée ! Surrection ! Eireweeker s'adresse au bon peuple de Bludin. O raillez, O Ralliez, O reillers ! Mes phlammes, oyez ! Ce qu'ensigne comme vie le Canaan sauvage. T'as gourdé tant d'histoires. As-tu vu l'Ossianie. Ici ! La voici ! C'est ça Tass, Patent office, avec AF-Plouf et Reuters. Le brouillard s'élève* ». Voilà bien qui annonce les jeux verbaux de Cabrera sur les noms, les contre-noms et les mots.

Entretien avec Julia Chardavoine

À l'automne 2016, la publication de Gabacho, d'Aura Xilonen, a fait beaucoup de bruit, non seulement à cause de l'âge de l'auteure (elle l'a écrit à dix-neuf ans), mais surtout grâce à la façon dont celle-ci joue avec la langue mexicaine en la tordant, en la parsemant d'anglicismes, de néologismes et d'idiosyncrasies. Mais comment traduit-on un tel texte ? C'est une des questions que j'ai posées à Julia Chardavoine, la traductrice de Gabacho, à peine plus âgée que son auteure.



propos recueillis par Santiago Artozqui

Vous êtes la traductrice de Gabacho, d'Aura Xilonen, mais, avant de parler plus spécifiquement de votre travail sur ce roman, pourriez-vous nous dire comment vous êtes venue à la traduction ?

Mes premiers essais de traduction remontent à 2007. Je venais d'entrer à l'École normale supérieure, j'avais choisi de me spécialiser en littérature comparée franco-russe et je préparais un mémoire sur l'acte gratuit chez Gide et Dostoïevski. Pour montrer l'influence de Dostoïevski sur l'écriture de Gide, j'ai été amenée à comparer bien des traductions et à oser moi-même l'exercice pour certains passages. C'est à la même époque que je suis partie

ENTRETIEN AVEC JULIA CHARDAVOINE

vivre un an à Moscou en échange avec le MGU (Université d'État de Moscou). À mon retour de Russie, j'ai choisi de me réorienter. J'ai terminé mon cursus en littérature à l'École normale, tout en étudiant les sciences politiques et les relations internationales à Sciences Po puis à Columbia University. Je rêvais de travailler dans des organisations internationales, mais la vie de bureau a été pour moi une immense désillusion.

En 2012, j'ai décidé de tout plaquer et, pour des raisons personnelles, je suis partie vivre au Mexique. Je ne parlais pas un mot d'espagnol, mais les Mexicains m'ont fait renouer avec mon amour des langues. J'adorais leur manière de prendre des libertés avec le langage, d'inventer des mots, d'ajouter des suffixes à tout bout de champ. Plutôt que de répondre « sí » (oui), bien des Mexicains vous diront « Simón » (le prénom), au lieu de vous demander « ¿que pasa? » ou de s'exclamer « ¡que milagro! » (« quel miracle ! »), ils vous lanceront « ¿que pasión ? » ou « ¡que milanesa! » (« quelle escalope de poulet ! »). C'est au Mexique que me suis remise à écrire, à lire énormément, à collaborer avec des maisons d'édition, et de nouveau j'ai eu envie de traduire.

J'ai commencé à apprendre le russe à l'école à l'âge de dix ans et la Russie a toujours été une vraie passion ; c'est donc d'abord vers la littérature russe que je me suis tournée. J'ai contacté plusieurs maisons d'édition en France et c'est Colette Lambrichs des éditions de La Différence qui a, la première, accepté de me faire confiance. En 2013, j'ai traduit *Livre sans photographies* de Sergueï Chargounov. C'était un exercice à la fois génial et complètement schizophrène que de traduire au Mexique un roman russe en français. Deux ans plus tard, j'ai traduit mon premier roman mexicain, *Gabacho* d'Aura Xilonen, aux éditions Liana Lévi.

Même si ce n'est pas une pratique très bien acceptée en France, j'aimerais pouvoir continuer à traduire de la littérature russe et mexicaine, mes deux pays de cœur.

Le texte d'Aura Xilonen se caractérise par une grande liberté prise avec la langue. Comment l'avez-vous abordé, et quelles difficultés particulières avez-vous rencontrées, notamment dans la traduction des façons de parler différentes des divers personnages ?

Xilo a un vrai talent pour camper ses différents personnages. Ils ont chacun sa voix propre et c'était le plus gros défi de cette traduction. Si Liborio a un langage bigarré, Aireen la « gisquette » s'exprime dans un spanglais très particulier comme les Latinos des États-Unis ; monsieur Abacuc a un langage châtié mais bourré de vieilles expressions imagées ; madame Double V, quant à elle, essaye de parler comme les jeun's des gangs et n'hésite pas à utiliser ce qui équivaut au verlan en français ; le Boss, enfin, a un langage aussi agressif et vulgaire que savant, il constitue une vraie source d'inspiration pour Liborio, le narrateur, qui a, pour sa part, un usage très personnel du langage. Enfant des rues, ayant côtoyé tant la ville que la campagne avant de migrer aux États-Unis, il parle un espagnol très argotique, pétri d'expressions imagées, de régionalismes, de vieux jargon ou de slang moderne. Ce jeune homme s'est par ailleurs mis à la lecture et a dévoré tout le dictionnaire. Il ponctue ainsi ses phrases de termes extrêmement savants et inusités. Cette éducation de bric et de broc le conduit régulièrement à utiliser un mot à la place d'un autre, voire à en inventer de toutes pièces. « Gloribundo » est un exemple de néologisme. En espagnol, ça évoque la « gloria », mais aussi un « vagabundo ». Il s'agit donc d'un gars de la rue se prenant très au sérieux ; en français, ça a donné « vagapéteux ».

L'enjeu de cette traduction était donc de conserver ce lexique bigarré tout en recherchant la fluidité de lecture qui existe dans l'original. Le texte est par exemple régulièrement ponctué de termes anglais. Xilo considère même qu'elle a écrit son livre en « ingléñol » ! Mais, étonnamment, ce ne sont pas les mêmes termes qui sont employés régulièrement en anglais au Mexique et en France. Le parti pris a donc été de conserver certains termes en anglais quand ils ne gênaient pas la compréhension, de les remplacer par un autre anglicisme quand c'était nécessaire (« Boss » au lieu de « Chief »), d'en supprimer parfois et donc d'en ajouter à d'autres moments (la « black » au lieu de « la negra », « loosers », etc.). Les accents posaient également question. Le seul ami du Boss, un Argentin, ponctue ainsi en français ses phrases de « che », interjection typiquement argentine. De la même manière, la « black » parle un espagnol très étrange, à l'évidence des îles, dégradé en plus par le fait que c'est une vieille femme sans dents. Afin de transmettre cette impression d'étrangeté, j'ai fait appel au créole en français.

Avez-vous échangé avec l'auteur, ou avec d'autres traducteurs ? Ou encore avec l'éditeur ?

ENTRETIEN AVEC JULIA CHARDAVOINE

Traduire est un travail solitaire. Certes, le traducteur n'a de cesse de dialoguer mentalement avec l'auteur, mort parfois, mais finalement il reste seul face au langage. De ce point de vue-là, traduire le roman d'Aura Xilonen a complètement révolutionné ma pratique – encore très jeune – de la traduction. L'auteure s'est montrée dès le début extrêmement disponible. Elle a toujours pris le temps d'élucider le sens de ses étranges néologismes ou de ses images décalées, même lorsque cela la poussait à justifier des choix qu'elle avait faits instinctivement et que l'exercice pouvait lui paraître, somme toute, très désagréable. Pour lui éviter de devoir répéter sans cesse les mêmes explications, je lui ai proposé de créer un groupe de traducteurs en ligne. Bruno Arpaia, le traducteur italien, avait déjà terminé sa traduction, mais j'ai travaillé en étroite collaboration avec la traductrice américaine, Andrea Rosenberg. Quant à la traductrice allemande, Susanne Langue, elle nous a rejoints un peu plus tard. Le plus étonnant pour moi a été de voir que chaque traducteur se pose des questions très différentes. Andrea m'a semblé avoir un imaginaire très visuel. Elle interrogeait souvent l'auteure sur la disposition de l'espace, la forme de certains objets, les couleurs ; autant de doutes qui ne m'avaient pas traversé l'esprit et qui m'ont permis d'éviter plusieurs inexactitudes. L'éditrice, Sylvie Mouchès, a également joué un rôle très important dans l'élaboration du texte final, qu'elle a lu et relu un nombre incalculable de fois. Plusieurs « trouvailles » lexicales ont été le fruit de nos échanges.

Quels ont été vos partis pris de traduction ?

Le mélange de tons fait la particularité de ce roman : le style très oral est sans cesse entrecoupé de passages à teneur hautement poétique et littéraire. S'il est essentiel de garder les ruptures de rythme, il m'a paru très important de conserver la fluidité du texte en français. Au Mexique, la langue espagnole, celle des colons, est particulièrement flexible ; les gens ont par exemple tendance à écrire sans ponctuation, à omettre points et majuscules même dans de très longs messages, ou à répéter dix fois le même terme dans une seule phrase. L'emploi des temps est également très hasardeux et le passage du passé au présent se fait de manière souvent erratique. La langue française étant beaucoup moins malléable, j'ai dû parfois faire le choix de mettre des points là où il n'y en avait pas, d'uniformiser l'emploi des temps, de supprimer quelques répétitions, tout en recherchant une oralité extrême.

Plusieurs points de langage posaient également question. Le roman est par exemple bourré d'insultes, certaines classiques, d'autres extravagantes, notamment lorsqu'elles sortent de la bouche du Boss. Plutôt que de les traduire littéralement, j'ai fait le choix d'inventer à mon tour en français des insultes tout aussi saugrenues : « l'orchidoclaste », « le microcéphale à deux balles », « pue-du-bec », etc.

Dans ce texte, la part de créativité de votre traduction saute aux yeux. Diriez-vous qu'elle est plus importante que dans d'autres traductions que vous avez pu faire, ou simplement plus visible ?

Je n'ai que peu d'éléments de comparaison puisque je n'ai jusqu'à présent traduit que deux romans, l'un depuis le russe, l'autre depuis l'espagnol (Mexique), mais il me semble que toute traduction, en tant que réécriture, fait appel à la créativité du traducteur. Pas toujours de la même façon ni dans les mêmes proportions, certes. Pour traduire le roman d'Aura Xilonen, il m'aura fallu tordre le cou aux mots, tour à tour les désosser ou les bichonner, jouer avec le lexique, dégouter des expressions désuètes. Traduire exige à la fois beaucoup d'humilité et une audace perpétuelle. Au début, je n'osais pas, j'avais peur de trahir l'auteure et ce n'est que petit à petit que j'ai réussi à prendre confiance, à m'imprégner de son style et à faire que sa langue devienne mienne. Au quotidien, au Mexique, je me suis presque mise à parler comme elle ! Le roman de Sergueï Chargounov ne présentait pas les mêmes difficultés lexicales, mais j'ai pourtant eu tout autant à me creuser les méninges. Le russe n'est pas une langue latine. Transposer la radicalité et la fulgurance de la langue russe, la flexibilité de la structure des phrases dans une langue beaucoup moins incisive et malléable comme le français, demande un constant effort d'imagination.

Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

La traduction n'est pas pour le moment mon activité principale puisque je prépare un doctorat de sociologie. Je n'ai pas de traduction en cours, mais je lis beaucoup et je commence à avoir quelques romans mexicains à proposer à des maisons d'édition à la rentrée ! En attendant, je me suis plongée dans une traduction d'un autre genre : la transcription musicale ! Je viens de co-réaliser un recueil de partitions de musique pour violon et de transcrire des dizaines de morceaux de *son huasteco* et de *son calentano*, une musique traditionnelle puissante et peu connue, faite de rythmes syncopés, de voix de fausset et de mélodies baroques. Le livre devrait sortir en septembre aux éditions Schott Music.

La traduction en négociation

Face à la diversité des éléments de la signification, la traduction est une affaire de négociations, multiples et susceptibles d'interférences mutuelles, entre la lettre et le sens.

par Jean-Patrice Courtois

On voudrait ici proposer deux choses. D'abord, rappeler quelques données actives lors du transfert opérant dans la traduction, soit les termes d'un mode de passage entre la lettre et le sens, comme entre le sens et la lettre, qui permettraient de penser la traduction. Ensuite, rendre compte d'expériences de traduction de mes poèmes et de ce qu'elles apprennent ou de quel savoir elles sont porteuses à les regarder de près.

Pour le premier point, on restera au niveau des conditions et de la théorie générale qu'elles supposent, à l'intersection, veut-on croire, de la traduction comme objet spéculatif et de la traduction comme objet pratique. Jean-Michel Déprats, évoquant la question de la lettre et du sens et de leur impossible accord complet, et cela à partir du cas de l'*accent vis-à-vis* des autres éléments de la sémantique du texte, se résolut à dire que ce qu'il faut traduire, c'est le *climat* du texte [1]. Ce n'est pas la réponse classique en termes de *choix* mais une réponse en termes de *climat* qu'il fait valoir. On voudrait penser la différence entre les deux termes ainsi : le *choix*, terme discriminant, implique la dimension analytique et la perte ; le *climat*, terme global, implique la dimension synthétique et le gain. On voudrait reprendre ce terme, le faire escorter par d'autres et en faire l'éloge.

Pour ce faire, on voudrait employer et ajouter d'autres termes, aptes à décrire et désigner ce travail qui *fait face* à la diversité des éléments de la signification et qui, dans ses actes pratiques de traduction, forme les constituants d'une doctrine du sens. Dans cet esprit, on dira que la traduction est une affaire de *négociation* et de *transaction*. La négociation implique que la construction du comparable ne bloque pas le curseur sur l'identité de la construction d'un semblable. Mais elle ne doit pas non plus perdre de vue l'impératif de faire figurer suffisamment de la *lettre* dans le comparable, pour

que sa propre construction ne soit pas non plus libérée de toute incitation au semblable. Si tel devait être le cas, alors il s'agirait de *paraphrase*, qui fut une pratique et même un genre dans les « lettres », avant que n'intervienne le sens moderne de « littérature ». On se souvient des Paraphrases des Psaumes de Clément Marot, par exemple. La paraphrase peut alors, à partir de ces termes, se définir comme l'exercice qui considère comme disjointes la construction du comparable et celle du semblable. Autrement dit, comme un exercice qui n'inscrit pas la négociation et la transaction dans l'espace de construction réciproque d'un semblable et d'un comparable. Si négociation il devait y avoir dans la paraphrase, elle aurait lieu entre d'autres instances, régies par d'autres motifs.

La négociation entre la lettre et le sens effectuée, en revanche, des opérations situées au niveau le plus fin de la grammaire signifiante en vue de construire la passerelle entre le comparable et le semblable. La négociation, du point de vue de ces niveaux fins, se décline toujours au pluriel, ce qui a pour conséquence que c'est bien toujours d'une somme de négociations qu'il s'agit et de négociations dont les résultats interfèrent les uns avec les autres. Ces opérations, qui relèvent des règles et des cas où s'appliquent les règles, se concluent par une transaction. La transaction est donc le résultat du processus des négociations. Ce qui apparaît comme une des forces de ces notions corrélées vient de ce que l'intraduisible n'y apparaît potentiellement que comme un cas particulier surmontable sous conditions de tout acte de traduction et non comme l'hapax insurmontable d'un lieu, d'une phrase ou de toute une œuvre. Le sentiment empirique de l'intraduisible est seulement celui d'une négociation plus difficile ou plus intriquée que d'autres. Si la traduction est affaire de négociation, de transaction et de climat, la maxime induite par cet espace de pensée devient : là où est l'intraduisible, c'est là qu'il faut traduire. Une négociation d'un type particulier, mais une négociation malgré tout. L'image du climat a, quant à elle, le grand mérite d'indiquer le résultat de la négociation et la couleur de la transaction. Et donc, de la petite unité à la plus grande unité, on dira que la représentation du processus qui permet de faire fonctionner ensemble la loi de la lettre et la loi du sens, et d'y assurer l'existence d'une relation entre semblable et comparable, s'écrit comme la phrase tissée entre *négociations*, *transaction* et *climat* [2].

Dans deux des expériences de traduire me concernant, il me semble avoir touché le cœur de ces opérations de négociation et de transaction [3].



LA TRADUCTION EN NÉGOCIATION

Quelques remarques peuvent en témoigner. Quelque chose de son propre travail d'écriture surgit à la conscience, qui n'était pas présent avant le regard sur la traduction. Dans le cas des *Jungles plates*, la première partie du livre, *Mobiles*, fait valoir un petit mot simple en français, *pas*, dont clairement je n'avais pas pensé à ce point qu'il ne pouvait pas être à la fois *not* et *step* pour l'anglais. L'autre langue oblige à une négociation dont l'original peut absolument se passer. Dans la langue en français, ce qui caractérise *pas* tient précisément à ce que la double valeur s'inscrit en quelque sorte depuis la langue dans l'écriture sans avoir à opérer le geste de confrontation entre le *pas* négation et le *pas* de la marche. Le travail de la langue se déplace en traduisant et, ce faisant, il produit la conscience des actes effectués. La poésie est une affaire d'actes et la traduction révèle les sutures des actes dans les mots. La transaction, pour le traducteur Joe Ross, a, me semble-t-il, consisté dans ce cas en une lecture de la syntaxe effectuée de telle sorte qu'il finisse par percevoir un primat de *not* sur *step*. Parfois, c'est la tension de la différence des langues qui apparaît en livrant à la conscience l'acte effectué dans l'écrire. Ainsi, pour la phrase *rien que voir incorpore*, la traduction en anglais se résout à *nothing other than seeing embodied*. À rebours de la classique distinction qui veut que l'anglais soit toujours plus resserré que le français (à tel point que souvent dix pages d'anglais se retrouvent en douze pages de français), ici le français reste le plus resserré. Les actes et les formes des actes se trouvent comme dessinés dans la traduction. L'anglais fait apparaître le travail à contre-langue du français.

La différence des langues entre allemand et français joue une autre partie dans la transaction à laquelle il faut aboutir. Mais il s'agit toujours d'entendre ce que la traduction de son propre travail apporte. Il ne s'agit pas de simples vérifications de justesse : la question est bien plus importante et bien plus vaste. Je tire de

cette autre expérience – le commun des deux est que je peux intervenir sur les deux langues – quelques bribes de réflexion autres. Il y a d'abord cette saisie des mots eux-mêmes en tant qu'ils sont écrits. On n'a pas affaire dans la traduction à des mots du dictionnaire ni même à des mots employés (il y a encore des emplois distincts dans les dictionnaires à l'intérieur des « entrées »), il y a des mots emportés dans un dictionnaire propre. Et du coup, tout tremble et, en relisant les traductions, j'entrais dans ce tremblement de mon propre dictionnaire personnel entrant lui-même dans les mots étrangers. Or, un dictionnaire personnel est déjà de l'étranger dans du propre. C'est bien cela la visée, la tâche du traducteur, la négociation avec un étranger propre à projeter dans un autre étranger propre. Le tremblement des mots n'est alors rien d'autre que la question permanente qu'on leur adresse sur leur propre étranger. Et c'est elle qui autorise le voyage vers l'autre propre étranger.

Il se peut alors que revienne à l'esprit, et sans pouvoir y échapper, toute la question des usages des mots dans une langue. Il ne s'agit que d'une conséquence directe de tout ce qui précède, du dictionnaire personnel qui n'est pas écrit comme tel. Un dictionnaire se pense par une écriture et ce n'est pas l'écriture qui se pense à travers un dictionnaire. Est-ce que cela se dit ? se demande-t-on. Mais la question n'est pas bien posée. La pratique d'écriture, les phrases quelles qu'elles soient et quel que soit leur parti pris, inventent des usages furtifs ou massifs, mais ce sont des usages, des possibilités qui dépassent les programmes. La signification se tient dans les usages et c'est pourquoi Wittgenstein se référait souvent à la poésie pour l'analyse des phrases : « *C'est l'usage d'une phrase qui la rend intelligible* [4] ». En ce sens, les mots et les phrases se distinguent et les phrases emportent plus loin les mots et leur signification. On connaît le sens de tous les mots, mais la phrase se déplace encore en un autre usage que l'usage de ces significations. Il faut toucher cela avec la traduction. Dans la traduction, se débarrasser de l'idée que le « langage est un

LA TRADUCTION EN NÉGOCIATION

miroir » comme le demande Wittgenstein, est la difficulté [5]. Traduire met en face d'un « cela se dit comme ça » ou d'un « cela ne se dit pas » : et on voit là apparaître le miroir dans l'autre langue, on voit revenir le miroir. Il faut le laisser de côté et se jeter dans la phrase entière et ne pas la faire *parler* mais bien plutôt *parler en elle avec elle*.

Jean-Patrice Courtois est professeur à l'Université Paris 7 – Diderot, où il enseigne la philosophie, la littérature des lumières, l'esthétique le théâtre et la poésie.

1. Conférence de Jean-Michel Déprats faite à l'université Paris-7 (Jussieu) dans le cadre des Conférences Roland Barthes. Il répondait à l'une de mes questions.
2. Pour un exemple concret et remarquable, je renvoie à la discussion et aux propositions de Tiphaine Samoyault traduisant un chapitre d'*Ulysse* et comparant, sur un passage, la traduction d'Auguste Morel et la sienne : là où Auguste Morel « réduit le glissement vocalique à une simple allitération en t », Tiphaine Samoyault privilégie « le son (allitération en f, liquidité du son fl qui est aussi celui par lequel [elle] traduit [t] les jeux élaborés autour du nom de Bloom) et tente de compenser le glissement vocalique par un glissement consonantique dans le cadre d'un monovocalisme ». Tiphaine Samoyault, « Retraduire Joyce », in Robert Kahn et Catriona Seth (s.l.d.), *La retraduction*, pp. 231-240, p. 237, cf. toute l'analyse pp. 236-238.
3. Il s'agit de la traduction en anglais par Joe Ross de poèmes issus des *Jungles plates*, Nous, 2010 (Séminaire de traduction de Reid Hall organisé par Sarah Riggs et Cole Swensen, publié dans Read, *A Journal of Inter-Translation*, 2012) et de poèmes issus des *Jungles plates* et des *Théorèmes de la nature*, Nous, 2017, en allemand dans une discussion avec Edoardo Costadura et Marianne Dautrey.
4. Oets Kolk Bouwsma, *Conversations avec Wittgenstein (1949-1951)*, traduit de l'anglais par Layla Raïd, Agone, 2001, p. 55.
5. *Ibid.*, p. 54.

De quoi la traduction automatique est-elle le nom ?

Depuis l'arrivée, à l'automne 2016, de nouveaux systèmes de traduction automatique dite « neuronale », basés sur des techniques issues de la recherche sur l'intelligence artificielle, la perspective de mettre l'automate au service du traducteur interroge. Mais cette « intelligence », comment l'a-t-on pensée ?

par Caroline Rossi

« Je pense que Sarkozy à lui seul ne saurait vous déprimer. Donc, ce qui vous déprime, c'est ce dont Sarkozy est le nom. Voilà de quoi nous retenir : la venue de ce dont Sarkozy est le nom, vous la ressentez comme un coup que cette chose vous porte, la chose probablement immonde dont le petit Sarkozy est le serviteur. » Alain Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom ?* Lignes, 2007

Qu'est-ce qui déprime les traducteurs ? Pour répondre à cette question hélas bien actuelle, [la chronique linguistique « Johnson »](#) publiée le 27 mai dernier dans l'hebdomadaire britannique *The Economist* identifie deux types de pressions : une pression matérielle liée à la concurrence internationale qui entraîne une baisse importante des tarifs, et une pression additionnelle issue de l'usage désormais généralisé de moteurs de traduction automatique toujours plus performants, susceptibles de réduire le travail du traducteur à un toilettage rapide de textes qu'il n'aura pas écrits. Mais la traduction automatique constitue-t-elle véritablement une quête technologique sans lien avec les pressions du premier type ?

Lorsque les chercheurs interrogent les traducteurs, ceux-ci évoquent volontiers les « frictions cognitives » liées à la segmentation excessive des textes [1] qu'occasionne le travail dans un environnement de traduction assistée par ordinateur (TAO). Pour mieux comprendre ce que cela signifie, deux types

DE QUOI LA TRADUCTION AUTOMATIQUE EST-ELLE LE NOM ?

d'approches sont actuellement privilégiés. D'une part, les approches cognitives et ergonomiques, qui placent le traducteur au centre de leurs préoccupations. Elles cherchent à appréhender les conséquences des nouvelles pratiques affectant la traduction dite pragmatique (non littéraire) et à analyser tous les facteurs qui exercent une influence sur le travail, sur le bien-être et sur l'identité des traducteurs [2]. D'autre part, les approches ethnographiques, qui s'attachent à rendre compte de la perception et du vécu subjectif de ces derniers.

En substance, les chercheurs qui s'intéressent à ces questions nous apprennent que si l'usage désormais généralisé des mémoires de traduction (bases de données permettant de garder en mémoire des traductions déjà effectuées et de les convoquer à nouveau lorsque l'on rencontre des passages similaires) et l'intégration courante de la traduction automatique (TA) au poste de travail du traducteur permettent de travailler plus vite et de garantir la cohérence terminologique et phraséologique du texte traduit, les traducteurs perçoivent ces éléments comme autant de sources de frustration, car leur usage est presque toujours lié à des exigences de productivité accrues.

Ne faut-il pas s'étonner de ces résultats discordants ? Comment expliquer que dans un contexte où les progrès technologiques sont extrêmement rapides, la perspective de mettre l'automate au service du traducteur semble toujours aussi lointaine ? La question se pose avec une acuité particulière depuis l'arrivée, à l'automne 2016, de nouveaux systèmes de traduction automatique dite « neuronale », basés sur des techniques issues de la recherche sur l'intelligence artificielle.

En première approximation, on pourrait répondre en disant que les concepteurs de machines se soucient peu des traducteurs, et vice versa. Il existe en effet un écart considérable entre les travaux de recherche dont les nouvelles technologies de TA sont issues, et ceux qui s'attachent à décrire les usages et perceptions actuels. Il s'agit de deux types de discours portant sur la traduction, qui se développent indépendamment l'un de l'autre depuis des décennies. Dès la fin des années 1980, Antoine Berman distinguait d'ailleurs la *traductique*, définie comme « la théorie computationnelle des processus traductifs régissant l'ère technologique », de la *traductologie* qu'il appelait alors de ses vœux et qui caractériserait « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience ».

Pour éclairer cet antagonisme, on peut utiliser une méthode à laquelle la linguistique cognitive a donné ses lettres de noblesse : l'étude des métaphores, non pas comme figures de style, mais comme éléments constitutifs d'une pensée et d'une culture [3]. Pour l'auteure de ces lignes, qui est traductologue, il s'agit de comprendre le discours de la recherche Google, que l'on pourrait rattacher au champ de la traductique. Que dit Google ? Dans un petit corpus de dix articles très récents, issus de la recherche Google sur la traduction automatique, les composés les plus fréquemment utilisés pour parler de traduction montrent qu'elle est avant tout comprise comme une tâche modélisable, prise en charge par un système (informatique) : *translation system*, *translation task*, *translation model*. Cette tâche est conçue comme un calcul qui donne des résultats, d'où les composés également fréquents : *translation performance*, *translation probabilities*, *translation results*. S'il surprend toujours le traducteur humain et le traductologue, pour qui la traduction représente bien autre chose qu'une tâche ponctuelle et est irréductible au calcul, le recours à ce premier ensemble de métaphores n'est pas neuf. Il définit plutôt la conception traditionnelle de la traduction automatique, puisque c'est avec les premiers calculateurs qu'est apparue l'idée d'automatiser la traduction, après la Seconde Guerre mondiale.

Un second ensemble de métaphores repérées dans notre petit corpus permet de cerner une conception beaucoup plus récente de la traduction automatique : celle qui est issue de travaux sur l'intelligence artificielle. La métaphore fondatrice est celle du cerveau-ordinateur, et les dernières modélisations utilisées l'ont renforcée, puisque l'on parle désormais de « réseaux de neurones » pour décrire l'architecture des systèmes. Plus saisissant encore : alors que les systèmes de TA statistique étaient *entraînés* sur de grands corpus de textes traduits, les systèmes de TA dits « neuronaux » sont le produit d'un *apprentissage* qui, pour rendre compte des modélisations en réseau à plusieurs niveaux, est même qualifié de « profond ». On le voit, la métaphore se déploie pour accompagner les progrès de la discipline, suggérant que l'on se rapproche toujours plus du fonctionnement du cerveau humain, peut-être même de la pensée humaine à laquelle on attribue le plus souvent la caractéristique d'être profonde, ou superficielle. Est-ce donc le cerveau du traducteur qui se trouve mis à nu ? Même si les publications de Google ne promettent rien de tout cela (et le traducteur n'est pas mentionné une seule fois dans notre corpus), le réseau métaphorique le suggère inévitablement. Enfin, le dernier composé le plus fréquemment utilisé dans les articles que

DE QUOI LA TRADUCTION AUTOMATIQUE EST-ELLE LE NOM ?

nous avons rassemblés concerne la toute dernière innovation de Google : la traduction sans apprentissage, appelée « *zero-shot translation* ». Les progrès des modèles d'apprentissage profond se mesurent en effet à leur capacité de travailler à partir d'un seul stimulus (*one-shot*) [4]. La traduction sans apprentissage représente la toute dernière prouesse technologique, qui consiste à produire une sortie de traduction automatique dans une langue à laquelle le système n'a jamais été exposé. Cette fois, c'est la métaphore du jeu qui est utilisée, cette activité essentielle au développement de l'enfant dès son plus jeune âge, mais aussi à la socialisation, tout au long de la vie. Le jeu, au cours duquel on peut réussir à un tir gagnant sans entraînement (« *Shot !* »), à condition d'avoir tenté sa chance (« *I'll give it a shot !* »). Ces machines qui tentent leur chance au jeu de la traduction, et dont on nous dit qu'elles y parviennent plutôt bien, sont à n'en pas douter conçues comme des automates dont l'« intelligence » rivalisera peut-être un jour avec celle de l'homme. On est bien loin de l'outil que la main du traducteur pourrait façonner [5] : ce que promet Google, c'est bien une machine à traduire, un mécanisme qui ne laisse plus à l'homme la liberté du jeu.

Ces nouvelles machines à traduire ne suffisent probablement pas à déprimer les traducteurs, mais l'automatisation qu'elles annoncent n'est pas sans rappeler le passage de la manufacture préindustrielle à ce que Marx appelait la « Machinerie » industrielle. Au seuil d'un chapitre consacré à ces développements, Marx cite les *Principes d'économie politique* de John Stuart Mill : « *On peut se demander si toutes les inventions mécaniques faites jusqu'à ce jour ont allégé le labeur quotidien d'un quelconque être humain* [6]. » Il y a malheureusement fort à parier que, dans le contexte actuel, les progrès de la traduction automatique ne seront pas de nature à abrégé les journées de travail du traducteur.

Caroline Rossi est Maître de Conférences à l'Université Grenoble Alpes et éditrice en chef de la revue de l'Association française de linguistique cognitive.

1. En général, il faut travailler phrase par phrase, parfois sur des segments encore plus courts, et si le texte est long on perd la vue d'ensemble : tout ceci est très bien expliqué dans les publications récentes de Sharon O'-

Brien (Dublin City University), ou de Maureen Ehrensberger-Dow (Zurich University of Applied Sciences)

2. Ce sont les termes d'Élisabeth Lavault-Olléon, qui a promu l'approche ergonomique dès 2010 à l'université Grenoble Alpes.
3. Les premiers travaux sont ceux d'un linguiste et d'un philosophe américains, et l'ouvrage est traduit en français : Lakoff, George & Johnson, Mark. 1985. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, traduction de M. de Fornel en collaboration avec J.-J. Lecerle. Minuit.
4. « One-shot generalization » est le terme qui décrit en anglais cette aptitude à générer un ensemble d'éléments similaires à partir d'un seul élément, qu'il s'agisse de portions de textes ou d'images par exemple.
5. Notre corpus d'articles Google ne contient aucune mention d'outils de traduction ou d'aide à la traduction.
6. Karl Marx. *Le Capital*, Livre I. Le procès de production du capital, p. 416. Traduction établie sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, publiée en 1993 aux PUF.

Pour aller plus loin

Antoine Berman. 1989. « La traduction et ses discours », *Meta : journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, 34 (4), pp. 672-679.

Nicolas Froeliger. 2013. *Les noces de l'analogique et du numérique : De la traduction pragmatique*, Les Belles Lettres.

Elisabeth Lavault-Olléon. 2016. « [Traducteurs à l'œuvre : une perspective ergonomique en traductologie appliquée](#) », *ILCEA*.

Matthieu LeBlanc. 2017. « I can't get no satisfaction »: an ethnographic account of translators' experiences of translation memory and shifting business practices ». In Kenny, D. (ed.), *Human Issues in Translation Technology*, Routledge.

Apprendre à creuser

***La traduction s’enseigne-t-elle ?
Se transmet-elle ? Et si oui,
quelles règles de cet art se
communiquent-elles, et
comment ? Le débat, qui n’a rien
de neuf, semble pourtant ces
derniers temps s’animer
d’une étrange manière.***

par Olivier Mannoni

À preuve une phrase discrète, innocemment glissée dans le programme d’un colloque annoncé pour 2018 : « *L’enseignement de la traduction, y demande-t-on, nécessite-t-il des compétences en traductologie ?* » La question, en soi, n’a rien d’aberrant. Savoir si des bases théoriques sont utiles ou nécessaires à la formation de futurs traducteurs n’est pas un problème simple, et la réponse à la question n’est pas, en soi, évidente. Le même programme précise toutefois aussi, citant un *Livre blanc* de 2001, que « *les cours de traduction (thème et version) tiennent une place de choix* » dans les études d’anglais. Et là, le cœur du traducteur se met à battre plus fort. Serait-on en train de nous dire que, au-delà du thème et de la version, qui sont, disons-le tout net, deux exercices qui n’ont pratiquement rien à voir avec la « traduction » telle qu’on la pratique, la seule question qui se pose est de savoir si l’on doit, à ces deux disciplines traditionnelles, ajouter ou non une partie « traductologique » ? On a sans doute mal compris.

Car si la question pose problème, c’est surtout qu’elle semble en mettre une autre de côté : « *L’enseignement de la traduction nécessite-t-il des connaissances en traduction ?* » Posée ainsi, elle paraît complètement idiote, ou du moins tautologique. Pourtant, depuis quelques mois, un certain nombre de praticiens de la traduction littéraire, universitaires ou non, s’interrogent : va-t-il nous falloir défendre notre métier contre l’emprise grandissante d’une traductologie qui semble vouloir quitter le domaine de la description et de l’analyse pour celui, très glissant, de la prescription ? Dotée désormais d’un jargon de spécialistes, signe précurseur classique d’un repli sur soi, la traductologie s’apprête-t-elle à hisser son drapeau sur le vaste navire de la traduction ? Pour avoir participé, depuis

quelques mois, à quatre colloques successifs, et m’être, dans chaque cas, interrogé sur les signes d’appétit de pouvoir que je croyais parfois percevoir dans les débats, je pense que cette question-là mérite au moins d’être posée.

La pratique (la traductologie dit : la praxéologie) de la traduction littéraire est un artisanat. Un artisanat d’art, le plus souvent, mais un artisanat, sûrement pas une science. Ses ouvriers se forment au fil de longues années, au contact d’une multitude de difficultés rencontrées dans une pléthore de textes, au gré d’une myriade de rencontres avec des auteurs dont chacun, c’est bien le moins, a avec le langage un rapport spécifique, complexe, et qui force le traducteur à remettre constamment ses pratiques quotidiennes en question – en termes plus concrets et pourtant voisins, à régler constamment son métier à tisser le langage sur de nouveaux motifs. Dix ans suffisent amplement à chacun de ces artisans pour comprendre que la pratique de la « version » telle qu’on la lui a enseignée ne peut lui servir en rien, au-delà d’une compréhension première, je dirais « indicative », du vocabulaire. Non, le traducteur littéraire ne doit pas traduire tous les mots, et surtout pas dans un ordre analogue à celui du texte d’origine. Non, le traducteur littéraire ne doit pas rendre le sens littéral d’un terme, mais le sens d’une phrase, d’une page, d’un livre, mieux : d’une œuvre. La traduction « fidèle », techniquement irréprochable, des mots d’un livre peut conduire aux pires catastrophes ; une traduction sans aucune erreur avérée peut être d’un bout à l’autre un monstrueux contresens sur les intentions de l’auteur, un sacrilège contre son style, une offense à sa pensée.

Pourquoi ? Parce que, précisément, un traducteur doit aller plus loin que la littéralité. Derrière chaque mot écrit, il le sait, se cachent deux, trois, cinq sens possibles, mais aussi une métrique, une insertion parfois étrange dans une phrase, une musique faite d’allitérations ou de consonances. Derrière chaque mot écrit peut aussi se glisser un non-dit, une allusion, une pointe d’ironie qui remettent totalement en cause la littéralité, la brisent, la remourent dans un sens nouveau qui est celui de l’œuvre. C’est tout cela que le traducteur doit comprendre et remodeler pour tenter de restituer au moins une partie de l’œuvre qu’on lui a confié la lourde responsabilité de transmettre à un nouveau public, dans une nouvelle langue. Le traducteur ne respecte pas de règles : il creuse le texte, il le retourne pour lui redonner forme ailleurs, et la technique qu’il utilise pour le faire dépendra du terrain, de son relief, de sa nature, de sa tendreté ou de sa dureté. Aucune prescription théorique, aucun principe ne peut ja

APPRENDRE À CREUSER

mais s'appliquer intégralement à son travail : c'est son métier, et lui seul, éventuellement étayé sur les ouvrages théoriques des grands auteurs, souvent eux-mêmes traducteurs – Benjamin, Berman, Meschonnic, Ladmiral, Eco –, qui lui permettra de faire son métier en reprenant à son compte, au cas par cas, des savoir-faire qu'il aura reçus de ses pairs ou lui-même mis au point.

Cette technique, car c'en est une, seul le traducteur littéraire est capable de la transmettre réellement. C'est la raison pour laquelle tous les universitaires qui, depuis quarante ans, ont brillamment bâti avec leurs pairs l'enseignement de la traduction en France étaient non pas des théoriciens, mais eux-mêmes des praticiens de la traduction. Dans les Masters de Paris, Strasbourg, Bordeaux, etc., dans les stages Goldschmidt, au CETL de Bruxelles, à la Fabrique des Traducteurs à Arles, à l'École de Traduction Littéraire à Paris, l'enseignement de la traduction ne s'est jamais fait sur la base de théories ni même de « praxéologies », mais sur celle d'une pratique et de son questionnement permanent (et protéiforme) par des professionnels, qu'ils soient « aussi » universitaires ou traducteurs à plein temps. Il serait très regrettable qu'une « science » avec laquelle le dialogue a parfois été fécond parce que bilatéral cède à la tentation de vouloir fixer des règles à des artisans qui connaissent fort bien leur métier et le transmettent depuis quarante années avec des méthodes tantôt éprouvées, tantôt innovatrices et prometteuses. La traductologie n'est pas l'avenir de la traduction. Elle en est, dans le meilleur des cas, l'accompagnatrice, l'analyste, la commentatrice, et peut à ce titre lui ouvrir beaucoup de pistes de travail et de réflexion. Dans le pire des cas, et on l'a vu en psychanalyse, elle peut se poser en prescriptrice et émettre des règles destructrices pour l'œuvre et l'auteur auxquels on les applique.

L'enseignement de la traduction nécessite, tout simplement et avant tout, des compétences en traduction. Il serait bon de ne pas l'oublier si l'on veut que l'extraordinaire évolution qu'a connue la traduction littéraire en Europe depuis un demi-siècle poursuive sur le chemin constructif et éclairant qui a jusqu'ici été le sien.

Olivier Mannoni est traducteur littéraire de l'allemand, ancien président de l'ATLF, et directeur de l'École de Traduction Littéraire CNL/Asfired.

Le nez du traducteur

Qu'est-ce qu'un titre ? Et à qui s'adresse-t-il ? Comment se fait-il qu'un traducteur ne puisse y mettre son grain de sel sans soulever les passions ? Et l'évidence d'une traduction est-elle toujours un bon indice de sa pertinence ?

par Thierry Marchaisse

En 1990, j'ai publié au Seuil une traduction de l'ouvrage de Richard Rorty, intitulé en anglais *Philosophy and the Mirror of Nature*. À ma connaissance, mon travail a plutôt été apprécié, à un bémol près, qui s'est fait entendre immédiatement. Et depuis lors, c'est une critique qui m'est adressée si régulièrement, à travers le temps et les recensions, qu'on pourrait la croire fondée.

Que reproche-t-on à cette traduction ? D'avoir changé de manière « inexplicable », « bizarre », etc., le titre de l'œuvre majeure de Rorty. Encore récemment, le sujet est revenu discrètement sur le tapis, à l'occasion de la réédition de ma traduction, dont il n'a pas été modifié une virgule, mais à laquelle ses nouveaux éditeurs ont (je cite) « restitué son titre original [1] ». Bienvenue donc à *La philosophie et le miroir de la nature* et adieu à *L'homme spéculaire*, titre « aussi élégant que trompeur [2] ». Soupir de soulagement.

Reste juste une petite gêne aux entournures, comme un détail qui insiste. Car il est curieux tout de même que mon titre paraisse à ce point évidemment « trompeur », « bizarre », etc, que personne ne prenne jamais la peine de dire *en quoi* il l'est.

Je pourrais certes me contenter de « défendre mon titre » en évoquant les beaux jours que j'ai passés au Wissenschaftskolleg de Berlin, à travailler avec Rorty sur la mise au point de la traduction de son livre. Et en rappelant nos échanges à ce propos, puisque loin de poser le moindre problème à Rorty, mon *Homme spéculaire* lui plaisait au contraire beaucoup. Ce serait bien agréable de ressusciter nos discussions à ce propos. Mais ce serait aussi bien dommage, car cela reviendrait à enterrer sous les fleurs douteuses du souvenir quelques questions intéressantes, qui touchent à la fonction créatrice du

LE NEZ DU TRADUCTEUR

traducteur, c'est-à-dire à son acte et à la part de création qui y entre nécessairement [3]. Qu'est-ce qu'un titre d'abord ? Et à qui s'adresse-t-il ? Comment se fait-il qu'un traducteur ne puisse y mettre son grain de sel sans soulever les passions ? Et l'évidence d'une traduction est-elle toujours un bon indice de sa pertinence ?

Essayons de reprendre les diverses questions en jeu dans cette querelle et de les articuler entre elles, en commençant par la plus simple.

Le grand écart

Pourquoi les traducteurs s'autorisent-ils si fréquemment à « changer » le titre des œuvres qu'ils traduisent ? D'abord, et tout simplement, parce qu'ils y sont obligés, parce que de nombreux titres sont impossibles à traduire, comme *Pot-Bouille* par exemple. Dans les cas de ce genre, il est donc clair qu'on a affaire à une situation de traduction limitée ou paradoxale, mais après tout la logique de la créativité en connaît bien d'autres [4]. De fait, on ne peut même plus parler de « changement de titre », en l'occurrence, puisque les différences entre créer et traduire, auteur et traducteur, s'effacent alors nécessairement.

Il n'en va pas du tout ainsi dans le cas du livre de Rorty. Car *La philosophie et le miroir de la nature* est une traduction non seulement possible mais évidente du titre anglais original. Dans les cas de ce genre, la difficulté change de nature. Elle vient du fait que si le *sens* d'un titre est une chose importante à préserver, sa *valeur* en est une autre, tout aussi importante. Et par valeur d'un titre, il faut entendre sa force d'impact dans un système culturel donné, qui découle de ses effets potentiels dans la tête de ses lecteurs potentiels, qui découlent eux-mêmes de ses connotations, c'est-à-dire de ses racines historiques, des harmoniques qu'il éveille, des préjugés qu'il fait vaciller, etc.

Dès lors, on voit le problème « titrologique » qui peut se poser ici et qui se pose en effet très souvent, puisqu'il est rarement possible de préserver à la fois le sens et la valeur d'un titre. Ainsi, l'inconvénient de la traduction française évidente du titre original de Rorty est qu'elle détruit entièrement sa valeur comme titre. Parce qu'elle fait perdre, du même coup, toutes ses connotations, toute la cascade de références, aux jeux d'échos infinis, qui tournent en anglais autour de la relation homme-miroir, et qui remontent à Shakespeare, via Peirce,

etc. Je n'en ferai évidemment pas la liste, mais il n'est pas difficile de donner au moins un petit échantillon de cet immense réseau connotatif, puisque Rorty lui-même s'est fait l'archéologue de son titre [5].

On perd d'abord, bien sûr, ses racines fondamentalement shakespeariennes. À commencer par le discours d'Isabella sur le singe et l'essence spéculaire de l'esprit humain dans *Measure for Measure*, II, ii, v : « *Mais l'homme, l'homme orgueilleux... méconnaît le plus ce qu'il croit le mieux connaître, son être – frêle miroir [his glassy essence] – comme un singe en colère... [6]* ». Ou encore la référence à *Hamlet*, II, 2 : « *To hold as t'were the mirror up to nature* ». On perd aussi ses harmoniques proprement philosophiques, ceux qui résonnent chez C. S. Peirce, notamment, qui est le premier à utiliser la formule « *man's glassy essence* », « *l'essence spéculaire de l'homme* », ou encore chez Bacon, pour qui l'esprit de l'homme « *est une sorte de miroir enchanté* », etc.

Or, de telles pertes de valeur ne sont nullement compensées par la préservation du sens d'un titre. Elles dévaluent même d'autant plus un titre que, comme le souligne Gérard Genette dans *Seuils*, « *si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public* », au sens le plus large du terme [7]. On comprend, dès lors, pourquoi les traducteurs sont si souvent conduits à changer le sens d'un titre, au grand dam des lecteurs du texte qu'il annonce, précisément pour en garder la valeur aux yeux du public. Dans le cas des romans, cette forme de traduction paradoxale est d'ailleurs assez bien tolérée. Que l'on songe, par exemple, à *La reine des pommes* pour *The Five Cornered Square* de Chester Himes, aux *Sorcières de Salem* pour *The Crucible* d'Arthur Miller, etc.

Dans le cas des essais, articles ou traités, en revanche, l'usage tolère beaucoup moins bien ce genre d'écarts spectaculaires entre sens et valeur. Cela tient au fait que le titre d'un ouvrage savant indique, d'ordinaire, son contenu et que les spécialistes concernés connaissent, ou sont censés connaître, les titres des textes originaux. Néanmoins, là encore, la nécessité de préserver la valeur d'un titre se fait souvent sentir, au détriment de son sens. À cet égard, *L'homme spéculaire* n'a rien d'exceptionnel comme titre, ni de particulièrement déviant. Il est exactement dans le même rapport de traduction au titre de Rorty que, par exemple, *La logique des noms propres* avec *Naming and Necessity*, de Saul Kripke. C'est un titre-cible, qui en rappelle d'autres (de *L'homme machine* à *L'homme*

LE NEZ DU TRADUCTEUR

neuronal) et qui recode, dans une autre matrice culturelle, les éléments fondamentaux du titre-source : ici le miroir (*speculum*), la référence au sujet connaissant, et la philosophie, comme pensée « spéculative ».

Tu ne baptiseras point

On peut revenir, dès lors, à une des principales questions en jeu dans la sempiternelle querelle des titres qui oppose les traducteurs à leurs critiques. Pourquoi toute modification apportée à un titre soulève-t-elle immanquablement les passions ? D'abord, remarquons que parler de « passions » n'est pas exagéré en l'occurrence. Il n'est que de rappeler, par exemple, le tollé que Jacques Darras a suscité, lorsqu'il a publié sa traduction de *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. Pourtant, il n'avait fait qu'en retoucher légèrement la traduction reçue, en proposant *Sous le volcan* au lieu de *Au-dessous du volcan*.

Il y a à cela une première raison assez simple, puisque le titre original d'un livre est, en règle générale, le seul élément que l'on retrouve dans sa traduction, au moins en page de copyright. À cet égard, le phénomène d'hypersensibilité aux titres et à leurs traductions s'explique donc facilement par le fait que la comparaison avec l'original est toujours facile elle aussi, et peut jeter le doute sur l'ensemble d'une traduction. Mais cela n'explique pas tout, en particulier cela n'explique par le caractère opiniâtre et souvent excessif d'un tel rejet.

Pour éclairer ce petit mystère, enfonçons encore quelques portes obligeamment ouvertes aux titrologues par Genette. Il va de soi que le titre d'un livre est essentiellement son *nom*. Or, l'acte de nommer un livre, ou quoi que ce soit d'autre, enveloppe deux opérations inséparables mais bien distinctes [8]. La première correspond à un acte de baptême, donc à un acte créateur presque toujours motivé. La seconde, qui présuppose la première, correspond à un acte technique de pure identification, acte dont la réussite – savoir de quoi on parle – est totalement indépendante des motifs de la nomination initiale.

On voit peut-être mieux ainsi ce qui explique les réactions à ma traduction ou à celle de Darras. Car, en m'octroyant le droit de (re)baptiser l'ouvrage de Rorty, j'aurais, du même coup, usurpé en partie ses droits d'auteur et d'onomatourge. Quant à Jacques Darras, il n'aurait pas moins péché à sa manière,

mais un peu différemment. Car en touchant (fût-ce minimalement) au titre déjà reçu en français du roman de Lowry, il s'est rendu coupable d'en renverser la fonction technique : dénoter le chef-d'œuvre de Lowry et *accessoirement* sa traduction.

Moralité

Si le moindre écart dans la traduction d'un titre peut passer pour une provocation, c'est qu'un tel acte dévoile *un peu trop* le nez du traducteur, comme créateur. Et on lui pardonne d'autant moins de remettre en cause la fiction de la transparence et de l'immédiateté des rapports auteur-lecteurs qu'il est censé en être le garant.

Thierry Marchaisse est docteur ès lettres, éditeur de la maison d'édition qu'il a fondée après vingt ans passés au Seuil, auteur et traducteur.

Une première version de cet article a paru dans le magazine *L'âne*, n°46, en juin 1991.

1. **Richard Rorty, *La philosophie et le miroir de la nature*, Seuil, 2017, traduction Thierry Marchaisse, nouvelle édition. Voir la quatrième de couverture.**
2. **Avant-propos d'Olivier Tinland, *op. cit.*, p. II.**
3. **Voir Thierry Marchaisse, « La fonction traducteur », communication au 1^{er} Congrès mondial de traductologie, à paraître dans la collection « Translatio » dirigée par Marc de Launay et Florence Lautel-Ribstein, Classiques Garnier.**
4. **Voir Thierry Marchaisse, *Le théorème de l'auteur: Logique de la créativité*, Epel, 2016.**
5. **Voir notamment Richard Rorty, *op. cit.*, p. 55, note 10.**
6. **Traduction de Michel Grivelet, Aubier, 1978.**
7. **Gérard Genette, *Seuils*, Seuil p. 73.**
8. ***Ibid.*, pp. 76-77.**

Désexualiser l'écriture : romans et traduction épicènes

Contrairement à toute autre différence entre les êtres humains, la différence masculin/féminin est inscrite d'emblée au plan morphosyntaxique des langues. Les marques linguistiques de genre, toujours présentes dans ce qu'on dit ou écrit, suggèrent que le monde est essentiellement sexué. Pour désexualiser la langue, il faut recourir à des méthodes spéciales. Ainsi font quelques auteurs ou plutôt autrices contemporaines qui refusent l'omniprésence du système binaire sexe/genre, et pratiquent une écriture épicène dans leurs romans. Les moyens d'une telle écriture diffèrent d'une langue à l'autre, ce qui crée des problèmes lorsqu'il faut traduire leurs textes.

par Ina Schabert

Par exemple, en anglais, une narration à la première personne n'indique pas le sexe du narrateur tandis qu'en français son identité sexuelle est révélée par le premier adjectif auto-référentiel. En anglais, une femme ou un homme peut se dire *pleased* ou *anxious* quant à l'avenir des personnes dans le monde de son roman ; en français, un narrateur est *content* ou *anxieux*, une narratrice *contente* ou *anxieuse*. À l'écrit, le participe passé trahit aussi le sexe de celui ou celle qui parle : une narratrice doit ajouter un *e* muet quand, par exemple, elle affirme être *allée* en personne là où s'est produit l'événement qu'elle raconte. Les femmes ont raison de se plaindre qu'en français il leur est impossible de parler ou d'écrire simplement en tant qu'êtres humains. De plus, nombre de substantifs épicènes en anglais sont genrés en français. En anglais, Judith Lorber peut s'imaginer une société sans différences de sexe ou de genre : « *There are no women or men, boys or girls – just parents and children, siblings and cousins and other newly named kin, and partners and lovers, friends and enemies, managers and workers, rulers and ruled, conformers and rebels. People have no gender [1].* » Sa langue lui permet d'affirmer que les gens n'ont pas de genre. Traduite en français, la vision utopique disparaît avec l'introduction des *cousins et cousines, amants et amantes, amis et amies, patrons et patronnes, ouvriers et ouvrières, souverains et souveraines*.

Inversement, divers moyens qui permettent d'éviter la spécification du sexe dans la langue française n'existent pas en anglais. Grâce au genre grammatical, quelques substantifs traitent des femmes au

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Duthel, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Relations publiques

Hugo Pradelle

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

DÉSEXUALISER L'ÉCRITURE

masculin ou des hommes au féminin. Les féministes ont mis à profit ce trouble linguistique, par exemple en parlant des hommes comme de *personnes*, appelant le pronom *elles*. Autre spécialité qui rend possible l'écriture épïcène en français, le déterminant possessif ne dépend pas, comme en anglais, du genre du possesseur mais du genre de ce qui est possédé. Ainsi on peut évoquer un homme ou une femme également par *sa présence, son corps, son esprit*, etc.

Traduire un récit à la première personne non genré

Concernant la personne du narrateur d'un roman, la mode épïcène a une longue tradition en littérature anglaise. Déjà des autrices victoriennes comme Charlotte Brontë et George Eliot introduisaient dans leurs œuvres des narrateurs hétérodiégétiques sans préciser leur sexe. Pour éviter qu'on ne projette les préjugés associés à leur propre féminité sur leurs narrateurs, elles leur attribuaient des caractéristiques sociales et culturelles aussi bien masculines que féminines. La plupart des traductions françaises ignorent cette déssexualisation (plus difficile à réaliser dans notre langue), en faisant le choix d'une narration au féminin ou au masculin [2].

Au XX^e siècle, quelques romancières s'essayèrent à une expérimentation plus osée avec le récit homodiégétique à la première personne. Dans *In Transit* (1969) de Brigid Brophy et dans *Written on the Body* (1992) de Jeanette Winterson, la personne non sexuée est un personnage central du roman. *In Transit* consiste en une série d'aventures picaresques racontées par une personne qui souffre de « *sexual amnesia* » [3]. Au cours du roman, elle s'efforce de détacher son sexe de ses manifestations et attributions socioculturelles, s'essayant au masculin, au féminin, même au neutre, sans arriver à une conclusion définitive. Brigid Brophy veut démontrer par cette histoire fantastique que l'identité personnelle ne dépend pas du sexe et que le genre n'est que performance. *Written on the Body* de Winterson est une histoire d'amour racontée par une personne dont le sexe est passé sous silence et qui est passionnément épris/e d'une jolie femme. Le lecteur doit donc s'imaginer une relation amoureuse sans connaître l'identité sexuelle de l'amant/e. Le traducteur français de *In Transit*, Bernard Hoepffner, avait opté pour une narration au féminin, choix qu'il trouvait justifié par le sexe de l'autrice, mais les rudes critiques de Brigid Brophy l'ont poussé à entreprendre une nouvelle version

épïcène. Pour réaliser cet exploit en français, il a utilisé divers moyens linguistiques, le syntagme nominal au lieu d'un adjectif – par exemple il remplace *soulagé/e* par *avec soulagement* – et le passé simple au lieu du passé composé. Quand Suzanne Mayoux traduit *Écrit sur le corps* de Jeanette Winterson, elle a recours aux mêmes techniques pour créer un protagoniste/narrateur qui ne révèle pas son sexe – au risque d'un style parfois lourd et démodé [4].

Métamorphose de sexe en français

Les romans anglais qui traitent d'une métamorphose sexuelle offrent un message semblable à celui des récits épïcènes : le sexe ne touche pas à l'identité fondamentale d'un individu ; au fond, l'être humain est androgyne. Quand Virginia Woolf soumet le protagoniste d'*Orlando* (1928) à une telle métamorphose, l'événement est interprété comme une transformation superficielle ou plutôt un simple changement d'emphase. « *In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness* », dit la narratrice du roman (E 118) [5]. Comme plus tard les théoriciennes du *gender*, elle estime qu'il n'y pas une grande différence entre les deux sexes, ajoutant tout de même : « *except in one or two important particulars* » (E 96). Dans *The Passion of New Eve* (1977) d'Angela Carter, le protagoniste-narrateur est de nouveau transformé en femme sans que son identité personnelle change radicalement. C'est le même « je » qui raconte sa propre histoire avant et après sa métamorphose, mélangeant les mémoires de sa vie d'autrefois au masculin et de sa vie plus récente au féminin. L'effet est une confusion et une bagatellisation des différences entre sexes et genres.

L'argument narratif en faveur de l'androgynie est mis au premier plan pendant le processus de déssexualisation, au moment où le protagoniste n'est plus un homme et pas encore une femme. Quand, brusquement, après une longue vie au masculin, Orlando se réveille un matin pour découvrir qu'il est une femme, « *he was a woman* » (E 86), la narration passe au ralenti. Peu à peu seulement, le protagoniste comprend et accepte ce qui s'est passé. Une fois devenu femme, Orlando est représenté encore quelque temps par des pronoms masculins. Ensuite, Woolf adopte brièvement un pluriel épïcène pour désigner les deux identités sexuelles consécutives de Orlando : « *The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to change their identity* » (E 87, nous soulignons).

DÉSEXUALISER L'ÉCRITURE

Puis le récit passe au féminin. Au début des années 1990, Catherine Pappo-Musard entreprend une nouvelle traduction française d'*Orlando* pour remplacer celle de Charles Maurron qui date de 1931. Très sensible aux subtilités linguistiques concernant le sexe et le genre, Pappo-Musard traite avec un soin particulier la scène où « *Orlando était devenu femme* » (F 137) [6]. Pour présenter la situation liminale entre les deux sexes, elle profite des possibilités du déterminant possessif en français. Ainsi elle peut éviter le pluriel maladroit de l'original pour désigner la phase transitoire de la métamorphose : « *Le changement de sexe altérerait certes son avenir mais, en aucun cas, son identité* » (F 137). Elle adopte la décision de Woolf de subsumer, un peu plus tard, la masculinité du passé d'*Orlando* sous sa féminité présente. Le participe au féminin lui permet de souligner la priorité féminine suggérée par la situation narrative : « *elle avait été un garçon mélancolique, [...] elle s'était essayée tantôt à la prose et tantôt au drame* » (F 230).

The Passion of New Eve ne raconte pas une transformation magique instantanée mais un changement de sexe dû à une intervention chirurgicale accompagnée d'un traitement psychologique. Le protagoniste est kidnappé par un gang de femmes qui le punissent de son machisme en lui imposant le sexe féminin. Le corps d'Evelyn devient celui d'Ève, mais, malgré la castration (du corps et du nom), son identité nouvelle ne se développe que lentement et imparfaitement. La narration à la première personne permet à Angela Carter d'éviter une décision sur le genre d'un moi qui se remémore et raconte sa vie d'abord au masculin puis au féminin, et d'explorer les ambiguïtés d'une manière discrète. La fluidité sexe/genre est accentuée par un épisode où Ève est contrainte de se déguiser en homme – ce qui permet de l'associer à la Rosalind de *Comme il vous plaira* de Shakespeare, le lieu classique du jeu avec les genres.

Si Carter, dans sa narration à la première personne, pouvait éviter une décision quant au sexe du narrateur, son traducteur français, Philippe Mikriammos, était forcé de faire un choix. Il rend le « je » d'Ève dans la narration de son passé par un masculin, soulignant ainsi une présence mentale persistante d'Evelyn après sa métamorphose. La période transitoire est marquée dans la version française par une instabilité des formes grammaticales : les traces tenaces de masculinité dans son identité devenue féminine s'expriment par des rechutes grammaticales : quand Ève se regarde dans la

glace, « *nue et étrangère à moi-même* », elle se trouve « *transformé en page centrale de Playboy* » (F 88-89, nous soulignons) [7]. Dans l'épisode travesti à la Rosalind, raconté par Ève, la masculinité du déguisement de l'Ève nouvelle s'unit grammaticalement avec les souvenirs de la masculinité d'Evelyn : « *Sous le masque de l'homme je portais un autre masque, un masque de femme que je ne pourrais plus, au prix de n'importe quel effort, enlever à présent, quoique je fusse un garçon déguisé en fille et redéguisé en garçon* » (F 153 f., nous soulignons).

Traduire l'androgynie

Les récits de métamorphose sexuelle, qui attribuent au/à la protagoniste la participation aux deux identités sexuelles, donnent à entendre qu'hommes et femmes sont potentiellement androgynes. Cette idée est au cœur d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman. Le titre renvoie à l'intertexte le plus important du roman, l'*Orlando* de Woolf. *Orlanda* aussi bien qu'*Orlando* opte pour la présence d'éléments masculins et féminins en chaque être humain. Woolf projette l'argument sur l'axe du temps, avec l'invention fantastique d'un homme qui, après une longue vie au masculin, devient une femme. La protagoniste de Harpman, la jeune Aline, participe simultanément des deux identités sexuelles. Mais pour se conformer aux normes sociales de féminité, elle supprime ses prédispositions masculines. L'oppression mène à la résistance : la partie masculine d'Aline se fait indépendante. Elle pénètre le corps d'un jeune homme (sur le modèle de *Si j'étais vous* de Julien Green) et remplace la faible personnalité de son hôte par sa propre masculinité vitale. Elle commence une vie à soi au masculin, choisissant le nom *Orlanda* en mémoire de son existence antérieure en partie femme, tout comme l'*Orlando* de Virginia Woolf garde son nom masculin après sa transformation au féminin. Woolf « *entretient ainsi le trouble dans l'âme du lecteur* », observe la narratrice de Harpman (F 19) [8].

La grammaire française permet de renforcer le *gender trouble* réalisé par Woolf. Comme dans la traduction du roman d'Angela Carter par Philippe Mikriammos, la crise de l'identité sexuelle s'exprime dans *Orlanda* par la confusion des genres grammaticaux quand la part masculine d'une femme raconte comment elle s'est approprié le corps d'un homme. Elle veut mettre fin à la cohabitation avec Aline : « *Je me suis déguisé – déguisée ? – j'ai revêtu ce corps bizarre où je ne me suis jamais senti chez moi* » (F 11, nous soulignons). Elle s'imagine déjà entrée dans le corps du

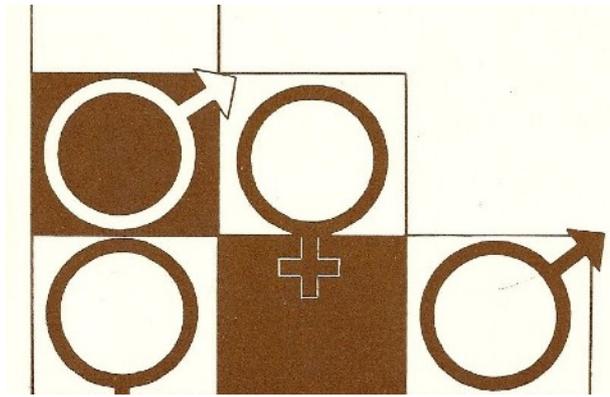
DÉSEXUALISER L'ÉCRITURE

garçon en face d'Aline : « Assise dans sa tête – ou assis ? – comment m'apparaîtrais-tu ? » (F 10, nous soulignons). Devenu Orlanda, il se sent attiré vers les hommes : « objectivement, je suis homosexuel, alors que, subjectivement, je me sens toujours parfaitement hétérosexuelle, dit-il et appuya sur le e final en riant » (F 144, nous soulignons). Inversement, quand, vers la fin du roman, après la réunification heureuse d'Aline et Orlanda, Aline se rappelle l'aventure, elle s'identifie grammaticalement avec la masculinité de son alter ego : « L'expérience d'Orlanda devient la sienne, elle avait couru, joyeux, à travers la gare du Nord, bondissant par-dessus les empilements de bagages, rieur, sautant dans le dernier wagon du train » (F 244, nous soulignons).

Le charme du roman dépend de la confusion grammaticale par laquelle l'autrice se moque du système binaire sexe/genre. Rien de cette clownerie linguistique ne survit dans la traduction en anglais [9]. Une traduction littérale détruit nécessairement la plupart des ambiguïtés de l'identité et de l'orientation sexuelle qui marquent la variation de Jacqueline Harpman sur le mythe de l'androgynie de Platon. Il faudrait une imitation libre pour recréer le caractère particulier d'Orlanda.

Traduire une narration épïcène à la troisième personne en anglais

Tandis que dans *Orlanda* le système binaire sexe/genre est rendu absurde par surexposition, dans *Sphinx* d'Anne Garréta (1985) il est mis en question par sa disparition. Le roman raconte une histoire d'amour entre deux personnes dont le lecteur n'apprend jamais le sexe. Il s'agit d'un-e étudiant-e et DJ de Paris, âgé-e de vingt-trois ans, et d'une star de danse afro-américaine du nom de A***, venue de Harlem. Rappelant l'être mythique de genre masculin à tête de femme, le sphinx du titre annonce l'indétermination sexuelle du récit. La narration épïcène de l'amant-e utilise les mêmes gestes linguistiques que les versions françaises de *In Transit* et *Written on the Body*, c'est-à-dire le passé composé et les expressions nominales. On a pu caractériser la diction du roman comme s'apparentant au « plus pur style XVII^e siècle » [10]. Pour les références à la personne aimée, A***, il fallait trouver une solution novatrice : « Relief came in the form of possessive adjectives », se souvient Anne Garréta [11]. A*** est représenté-e par « sa présence et sa conversation », « son corps », sa « danse », etc. (F 74-75) [12].



Presque trente ans après la parution du roman, Emma Hamadan se risquait à le traduire (*Sphinx*, 2015) [13]. La narration épïcène à la première personne est relativement facile à reproduire en anglais, en un anglais familier de plus. Le problème se pose quand il faut passer à la troisième personne. Le détour linguistique à l'aide du déterminant possessif n'existe pas en anglais. Pour limiter les répétitions inévitables du nom de A***, la traductrice s'est décidée à faire une version libre. Grâce à une variété de formules, elle évite les pronoms révélateurs. Prenons pour exemple un passage de l'original qui évoque la présence de A*** en utilisant six fois le déterminant possessif : « Le souvenir de son parfum, l'empreinte résiduelle, à peine sensible, de son épaule appuyée ce matin contre la mienne tandis que nous parlions me torturaient. Je sentais comme le fantôme de sa présence contre moi ; sa main, un instant posée sur mon visage, sa cuisse que le peu de place dont nous disposions pour nous asseoir avait amenée contre la mienne. J'avais la sensation dans ma chair du contact de ses membres alors qu'ils n'étaient plus là pour la provoquer » (F 83, nous soulignons).

Hamadan combine plusieurs gestes linguistiques pour réduire les mentions du nom de A*** : elle le remplace par l'article indéfini, le déterminant possessif ou démonstratif, et le pluriel qui indique le couple amoureux : « I was tortured by the memory of A***'s scent, by the residual imprint, barely there, of a shoulder resting against my own this morning as we spoke. The ghost of A***'s presence against mine; a hand poised for a moment on my face, our thighs pressed together in a cramped space. I had the sensation of my flesh in contact with those limbs, no longer there » (E 40, nous soulignons) [14].

Néanmoins, les A*** encombrant les pages du texte traduit. Par ses mentions insistantes de membres du corps, de gestes, de traits caractéristiques et d'habitudes de A***, le roman français suggère un effort continuellement frustré de la part

DÉSEXUALISER L'ÉCRITURE

de l'amant-e pour pénétrer jusqu'à l'identité de la personne aimé-e. Par les répétitions moins élégantes du nom de A***, la version anglaise crée un effet similaire mais intensifié. On a l'impression d'une suite de tentatives de la part de l'amant-e, toutes également futiles, pour s'emparer de l'autre personne par la magie de son nom. Ainsi, A*** devient encore plus énigmatique que dans l'original, tandis que le lecteur du texte anglais perd sa distance par rapport à la personne qui raconte son amour dans un style simple et sans prétentions. En somme, Emma Hamadan a réussi une entreprise qu'on jugeait impossible.

Les traducteurs des romans évoqués ici aussi bien que les auteurs trouvent des ruses linguistiques pour supprimer le genre dans leurs récits. On a associé leurs stratégies à celles des membres de l'Oulipo. Mais, comme le remarque un critique de la version anglaise de *Sphinx*, les contraintes linguistiques volontairement acceptées pour abroger le dualisme du genre ont des implications sociales bien plus importantes que les règles inventées par les Oulipiens [15]. Les récits épiciques, soit en version originale soit en traduction, nous permettent d'imaginer, au moins pendant le temps de la lecture, un monde où le système sexe/genre aurait perdu son importance.

Ina Schabert est professeur émérite de littérature anglaise à l'Université de Munich. Elle est auteure d'une histoire de la littérature qui expérimente avec le genre en tant que catégorie de l'historiographie littéraire : *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung* (2 vols., 1997 et 2006).

Retrouvez tous les articles de notre dossier consacré à la traduction [en suivant ce lien](#).

1. Judith Lorber, *Breaking the Bowls: Degendering and Feminist Change*, New York, 2005, p. 168.
2. Ina Schabert, « Translation Trouble: Gender Indeterminacy in English Novels and Their French Versions » in *Translation and Literature* 19, i (2010) 72-92.
3. Brigid Brophy, *In Transit*, Dalkey Archive Press, 2002, p. 79.

4. Pour plus de détails sur les traductions de Hoepffner et Mayoux, voir Schabert, « Translation Trouble ».
5. Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Londres, Granada 1977, p. 118 (on imagine que le narrateur est une narratrice, car elle se moque des narrations au masculin). Indication des pages par E.
6. Virginia Woolf, *Orlando*, traduit par Catherine Pappo-Musard (1993) : Biblio, Livre de Poche, 2007 (indication des pages par F).
7. Angela Carter, *La passion de l'Ève nouvelle*, traduit par Philippe Mikriammos, Seuil, 1982 (indication des pages par F).
8. Jacqueline Harpman, *Orlanda*, Grasset 1996, p. 19. Indication des pages par F. La narratrice révèle son sexe par des adjectifs autoréférentiels au féminin.
9. Jacqueline Harpman, *Orlanda*, traduit par Ros Schwartz, New York, Seven Stories Press, 1999.
10. Livia, p. 52.
11. « To Hell with Gender », article inédit par Garréta, cité d'après Anna Livia, *Pronoun Envy : Literary Uses of Linguistic Gender*, Oxford, 2001, p. 32.
12. Anne Garréta, *Sphinx : roman*, Grasset, 1986. Indication des pages par F.
13. Anne Garréta, *Sphinx*, traduit par Emma Hamadan, Dallas, Texas, Deep Vellum 2015. Indication des pages par E.
14. *Sphinx*, traduit par Emma Ramadan, Dallas, Texas: Deep Vellum 2015. Indication des pages par E.
15. [Review by Taylor Curtis](#) in *Bomb* 132, Summer 2015 .

Le traducteur traduit

C'est l'évidence, le traducteur traduit, c'est sa fonction, son plaisir, sa passion, son triste lot de traducteur, etc. Tout cela ensemble. Alors pourquoi user du pléonasma pour marquer le constat ? Qu'est-ce que cela induit, qu'est-ce que cela « traduit » ? S'agit-il de montrer que la traduction est elle-même redondance ? Qu'un traducteur est quelqu'un qui duplique, qui double et dédouble ? De la duplication à la duplicité, on sent qu'il n'y a pas loin. Dire : « le traducteur traduit », c'est user du redoublement pour dire l'équivoque simplicité de l'acte de traduire.

par Jacques Darras

En quoi l'on a bien raison. Étant les maîtres de l'énonciation au moment où nous écrivons « le traducteur traduit », et pour peu que nous mettions quelque talent à garder masqué notre propos, nous pourrions d'ailleurs faire preuve de duplicité infinie devant vous, lecteur. Nous pourrions aller jusqu'à édifier, avec votre complicité, une théorie de la traduction reposant sur le double, la copie, le deux, que sais-je encore. À l'issue de quoi vous n'auriez certainement rien appris. Sinon qu'il y a toujours de la trahison dans les relations humaines et que la traduction, précisément, est le lieu par excellence de la trahison. Son laboratoire même, *e tutti quanti*.

Assez joué, démasquons-nous ! Le maître du sens que nous prétendions être et qui jouait avec votre bienveillance, qu'il s'avance maintenant à nu ! L'ambiguïté de la langue, française en l'occurrence, nous a permis de nous dissimuler. Pour qui se place en position d'énonciateur, les mots constituent en effet un espace de jeu illimité. Les homo- ou dys-sémies ou phonies permettent toutes les formes de puérilité possibles ou imaginables. Quand j'énonçais, par exemple, « le tra-

ducteur traduit », je voulais tout aussi bien signifier le verbe « traduire » à la troisième personne du singulier du présent que le participe passé du même verbe. Il peut arriver que le traducteur qui traduit soit son tour traduit, en effet. Qu'il passe de sa position verbale active à la passive.

C'est en particulier ce qui se produit lorsque le traducteur « traduit » est lui-même – nouveau masque – poète. Voici qu'il s'expose alors à être démasqué par son propre traducteur. Il devra assister, passivement, à la mise à nu, par la traduction, de son propre texte. L'opération risque *in fine* de le renvoyer comparativement à la nudité (la nullité ?) de son texte original.

Tombant le masque de l'énonciateur anonyme et prêt à prendre l'exemple de ma propre personne, j'entre ici dans l'arène. Il y a quelques années, je consacrai une séquence de poèmes à la mer. La régularité d'expiration des vagues se fracassant sur le sable m'inspire depuis toujours. J'y vois une étonnante proximité d'image entre les ondes plissant la surface de l'eau et les vers déferlant sur la plage du poème telle une succession de vagues. Amené à faire un choix entre tous les poèmes que m'avait inspirés mon sujet, je finis par en écarter une bonne moitié. Dont l'un traitant ironiquement de l'oiseau des plages par excellence, la mouette. Le voici.

ce qu'il y a de bien avec les mouettes c'est qu'elles sont les mouettes

ce qu'il y a de bien c'est qu'elles font la garde de la mer en notre

absence

ce qu'il y a de bien c'est qu'elles se conforment à leur plan de vol

ce qu'il y a de bien c'est qu'elles sont des chiens avec des ailes

ce qu'il y a de bien c'est que leur caninité ne s'impose pas, les voyant

ce qu'il y a de bien c'est qu'elles ne cessent jamais d'être elles-mêmes

ce qu'il y a de bien avec les mouettes c'est leur mouettitude

ce qu'il y a de bien à leur mouettitude c'est la surveillance de la mer

LE TRADUCTEUR TRADUIT

ce qu'il y a de bien aux mouettes c'est leur surveillance policière

ce qu'il y a de bien aux mouettes c'est leur communauté policière

ce qu'il y a de bien c'est leurs piailleries leur sifflet leur aboiement

ce qu'il y a de bien c'est une mouette sur chaque balcon le matin

ce qu'il y a de bien c'est qu'elles ont la domesticité canine extérieure

ce qu'il y a de bien aux mouettes c'est leur peu de coût d'entretien

ce qu'il y a de bien leur diète d'épluchures de miettes de pain

ce qu'il y a de bien aux mouettes les miettes qu'elles happent au vol

ce qu'il y a de bien aux mouettes la vigilance canine des miettes

ce qu'il y a de bien aux mouettes qu'elles soient miettes-mouettes

ce qu'il y a de bien qu'elles soient l'émiettement du pain bleu du ciel

ce qu'il y a de vraiment très bien oui qu'elles soient la police

poétique

ce qu'il y a de mieux encore qu'elles soient police poétique

spontanée

ce qu'il y a de bien qu'elles endossent le bleu de travail poétique

ce qu'il y a de bien avec les mouettes c'est cela leur édilité naturelle

ce qu'il y a de bien c'est leur air de vacance administrative constante

ce qu'il y a de bien avec elles c'est leur fonctionnariat de villégiature

ce qu'il y a de bien avec les mouettes c'est qu'elles ne le sont pas

ce qu'il y a de bien avec les mouettes c'est qu'elles font les mouettes

ce qu'il y a de bien c'est qu'il ne soit pas nécessaire de les inventer

Je jugeai donc ce poème inapte à entrer dans la séquence choisie. Ne me convenait sans doute pas son ton ironique, grinçant même. J'avais par ailleurs retenu deux autres poèmes plus sensibles (plus poétiques ?) sur le courlis, oiseau mythique dont le chant me transporte, et un autre sur la sterne, infatigable et frêle dévoreuse de kilomètres d'un bout à l'autre de la Terre. Trop familières et pour tout dire trop urbaines, les mouettes, que l'anglais qualifie de *scavenger*, se virent donc refuser droit de cité.

Les récupéra quelques mois plus tard mon ami Richard Sieburth. À la suite de quelle opération ? Je suis incapable de me le rappeler. Tout ce que je puis certifier, c'est que Richard n'aura pas fouillé dans ma corbeille à papier pour en déplier les ailes chiffonnées d'un papier-mouette jeté là par dépit. Sans doute lui avais-je moi-même confié quelques-uns de mes textes promis à la déchetterie. Quelques mois passant, je voyageai jusqu'à son repaire à lui sur les plages de Sandy Hook, New Jersey, où les mouettes ont l'aspect de puissants goélands gris grands consommateurs de crabes qu'ils extraient d'une eau grise, Manhattan se profilant dans le lointain.

Richard est un érudit d'origine allemande éduqué à Concord, puis en Suisse puis en Angleterre et finalement à Harvard. Sa « fluence » dans les langues allemande et française est proprement stupéfiante. Ayant longtemps enseigné la littérature française à New York University (NYU), il a publié de nombreux articles savants dans de multiples revues, dont le *Times Literary Supplement* ; publié les *Cantos* d'Ezra Pound dans des éditions qui font date ; traduit les poètes de la Renaissance Maurice Scève ou Louise Labé ; il travaille à présent sur le *Pauvre Belgique* de Baudelaire qu'il traduit.

À Sandy Hook, au sud de Newark, mon ami veille très tard sur le balcon de sa maison qu'il a fait surélever d'un étage après le passage de l'ouragan Sandy en 2012. C'est donc là que sont venues se percher mes mouettes, mes miettes de poèmes, avec lesquelles il a dialogué dans toutes

LE TRADUCTEUR TRADUIT

les langues qu'il connaît, y compris sans doute le dialecte de l'anglais aviaire. Voici comment il les a apprivoisées :

what's cool about seagulls is that they are sea-gulls

what's cool is that they patrol the sea in our absence

what's cool is that they absolutely follow their flight paths

what's cool is that they are dogs fitted out with wings

what's cool is that looking at them we don't realize that they are

dogs

what's cool is that they never cease being themselves

what's cool about gulls is their seagullishness

what's cool about their seagullishness is that they oversee the sea

what's cool about seagulls is their police force

what's cool is their sirens their whistles their barking

what's cool is a seagull on every balcony every morning

what's cool is that they are pet dogs on the loose

what's cool about seagulls is that their upkeep costs virtually

nothing

what's cool is that they live off peels and bread crumbs

crumbs that they scarf up on the fly like dogs on the sly

what's cool about seagulls is that they are like crumbs

of the blue bread of the sky what's truly cool

is that they are the policemen of poetry even more cool

that they so spontaneously exercise their policing of poetry

what's cool is that they are the thin blue line of poetry

that they are the born graduates of the police academy

what's cool is that they all resemble off-duty cops

what's cool is that they seem to be on paid vacation

what's cool about seagulls is that they act as if they were seagulls

what's cool about seagulls is that you don't even have to invent

them

Bravo Richard ! Qu'on me permette de me dédoubler, de me dédouaner de mon propre poème pour le féliciter du sien. J'ai bien dit : du sien. Tout poète est un traducteur en puissance. L'inverse n'est pas toujours vrai. Dans le cas de Richard Sieburth, si ! Pourquoi son poème, ou si l'on préfère mon poème dans sa version à lui, est-il meilleur que le mien ? Par son sens de l'inégalité absolue des deux langues. C'est dans l'exacte disparité de l'entre-deux que traduit le traducteur.

Ainsi, « mouette » en français attire « miette », presque nécessairement. Pour qui a déjà émiété du pain depuis le balcon d'un immeuble maritime, cela tombe sous le sens. L'avantage de la « mouette » anglaise sur la française tient cependant à l'ampleur de son envergure lexicale. « *Gull* », en anglais, est double, est duplice. Certes, « *gull* » signifie « mouette », mais également l'homme crédule, voire niais. Rien de tel avec l'oiseau de notre rive, qui sous aucun prétexte ne trahirait ni ne renierait sa rigidité de prédateur. Trop fière la « mouette » !

Il y a une ductilité propre à la langue anglaise, non moins évidente dans la façon dont l'apostrophe de « *what's* » crée un appel d'air où s'engouffre et monte l'oiseau. L'apostrophe est ici comme une miette de pain de ciel. Sans

LE TRADUCTEUR TRADUIT

compter l'usage de « *cool* » qui offre au poème une touche pop. Comme les plages également populaires sur chaque rive de la Manche, Brighton ou Fort-Mahon. De sorte que, traversant le Channel, mon poème a l'air de s'encailler. Qu'il irait facilement se percher, se dit-on, sur les portées musicales d'un groupe pop (*songster*).

Disant cela, je crois humblement reconnaître devant vous, fût-ce à mon désavantage, ce qui peut constituer le gain d'une traduction sur un original. Je ne crois pas avoir totalement démerité dans mon poème, en essayant d'ironiser sur notre trop grande tendance au concept par ma « mouettitude ». Pour la dévaluation, un « *ish* » suffit en anglais. « *Gullish* » ramène l'oiseau idéal à ses épiluchures. Difficile de concevoir un Mallarmé anglais dans un tel contexte, bien qu'il se soit escrimé à classer « les mots anglais ».

J'insiste donc : un poème appelle *urbi et orbi* sa traduction. C'est une loi cardinale. Un poème ne se conçoit jamais sans son ou ses doubles. Qu'il suggère, qu'il suscite. J'irai même jusqu'à dire qu'un poème appelle son double en inégalité. Lui (poème) dit : nous sommes nés pour nous traduire les uns les autres car nous sommes frères égaux d'inégalité. Direct et complexe est chaque fois l'appel, il y a partout des Manche à mesurer et à franchir. Comme l'amour ou l'amitié, la poésie est, en ce sens, une élection mutuelle. Traduire, un acte poétique amoureux. Nous sommes tous traducteurs d'amour. À ce titre, je ne connais pas de transitivité plus forte que la traduction écrite du poème. Le poète accepte crânement de se perdre en l'autre jusqu'à être défiguré.

Jacques Darras a récemment publié *L'indiscipline de l'eau* (Poésie/Gallimard, 2016) et *Réconcilier la ville* (Arfuyen, 2017). Il a traduit entre autres Walt Whitman (Poésie/Gallimard 2002 ; Grasset, 2009), William Blake (Poésie/Gallimard, 2013), Samuel Taylor Coleridge (Poésie/Gallimard, 2007), Malcolm Lowry (*Sous le volcan*, Grasset, 1987 ; 2009). Il a reçu le Grand Prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre.

Lacan, une langue dans l'autre

La légende est tenace, y compris chez les psychanalystes, qui veut que Lacan ait été allergique à la langue de Shakespeare et que la lecture de son œuvre, voire sa compréhension, n'aient jamais pu franchir les frontières du monde francophone.

par Michel Plon

Jean-Pierre Cléro

Lacan et la langue anglaise

Érès, coll. « Essaim », 400 p., 20 €

Jean-Pierre Cléro, bien loin de souscrire à cette opinion infondée, explore méthodiquement, en s'appuyant sur sa formation de philosophe, sur sa connaissance exemplaire de la langue anglaise et de ses subtilités et sur sa fréquentation rigoureuse de l'œuvre lacanienne, les modalités au moyen desquelles Lacan « joue » avec cet idiome, comme il l'a toujours fait avec le français, comment il évolue dans cette langue a priori étrangère pour lui en tant que *parlêtre*, c'est-à-dire comme sujet parlé par *lalangue*, quelle qu'elle soit.

Entreprise indispensable, la démarche de Cléro est celle d'un spécialiste à l'affût des plus subtiles difficultés inhérentes à son sujet, ce dont témoigne, entre autres, une somme de notes de bas de pages qui pourrait à elle seule former la matière d'un autre volume. Si la lecture de cet ouvrage – sujet oblige – n'est pas toujours aisée, son découpage en cinq parties bien distinctes (« Lacan et les philosophes anglais », « Éléments de logique et de linguistique », « Les écrivains anglais », « Les psychologues et les psychanalystes lus en anglais », « Les savants anglophones cités pour des raisons épistémologiques ») et le fait que chacune soit elle-même constituée de chapitres précis permettent au lecteur de « faire son marché », démarche dont Cléro ne cache pas qu'elle est précisément celle qu'adopte Lacan dans sa fréquentation des auteurs anglais. Si l'on peut ainsi aller d'une partie du livre à l'autre au gré de ses centres d'intérêt, il est une

LACAN, UNE LANGUE DANS L'AUTRE

nécessité impérieuse : la lecture de l'imposante introduction, véritable « feuille de route » qui donne les clés du rapport à la fois étrange et étranger de Lacan à l'anglais, de l'usage et du mésusage délibéré qu'il fait des auteurs anglais, de quelque époque et de quelque domaine qu'ils soient.

Volontiers provocateur, Cléro affirme ainsi que Lacan ne parle pas l'anglais mais en use comme pour se commenter lui-même, en recourant à des termes voire à des phrases en anglais, comme s'il s'adressait à lui-même et à un autre dans un même mouvement, comme si, au titre d'une sorte de coquetterie ou d'aparté, il avait, par instants, instants toujours appropriés et jamais fortuits, un pied à Calais et l'autre à Douvres. Cela conduit à cette observation majeure : on ne dit pas la même chose dans une langue et dans une autre, même si l'on croit que l'on traduit. « *S'il n'y a pas de traduction possible d'une langue dans une autre, c'est parce que le lien des signifiants et des signifiés en chacune d'elles n'est aucunement stable* », écrit Cléro. Lacan s'est expliqué sur cette impossibilité, non seulement en ne se livrant pas lui-même à des traductions, à la différence de Freud, mais aussi parce qu'il a eu d'emblée la conviction qu'il n'y a pas de métalangage et que la diversité des langues est irréductible : « *On ne peut parler d'une langue, dira-t-il dans l'un de ses derniers séminaires, que dans une autre langue* ». Par là, il désigne bien cette sorte de constante qui spécifie le rapport des langues entre elles, à savoir une incontournable altérité, l'étranger dans son essence. Cléro évoque ainsi, entre autres mésaventures signifiantes de Lacan avec l'anglais, l'incident survenu à Baltimore au cours d'une conférence, en anglais précisément, conférence durant laquelle, exigeant comme toujours et refusant l'approximation, il s'était trouvé désemparé, faute d'une aide venant de la salle, pour trouver le terme anglais équivalent du français... *reste*. Manque signifiant, celui-là, comme d'autres, erreurs de grammaire, ou lapsus : ce sont autant d'occurrences dont Lacan se saisit pour inventer un anglais imaginaire, ce qu'il énoncera en disant qu'il parle, donne à entendre *lalanglaise*.

Ces sortes de jongleries, ces erreurs délibérées toujours signifiantes ou, dans le registre inconscient, ces lapsus, utilisés délibérément dans un second temps et dans l'élan d'une découverte, témoignent de ce qu'une faute dans le maniement d'une langue, transformée en une erreur ou en un *joke*, peut faire surgir un impensé initial.

Parmi d'autres questions posées dans cette introduction, mais on ne saurait ici viser à une quelconque exhaustivité, Cléro aborde le point complexe, parce que produit d'un énoncé incomplet – mais notre auteur souligne que cette incomplétude ne saurait être le fruit du hasard –, celui qui laisse entendre que l'anglais serait un obstacle à la manifestation et à l'écoute de l'inconscient. Cléro discute longuement et avec exigence cette déclaration, tardive dans la démarche lacanienne, à laquelle il n'adhère pas totalement. Il finit par se demander, dans le dédale de cette riche discussion, si c'est Lacan ou bien un « *sphinx qui a parlé, concernant l'anglais, ou y a-t-il quelque rationalité de ce dire ?* ». Une interrogation de même nature a pu être formulée, suite à un aphorisme lacanien tout aussi hermétique, à propos du japonais. Exigence et rigueur poussent l'auteur de l'ouvrage à nous dire, au terme du parcours à risque que constitue cette introduction, qu'il n'a pas cherché à combler tous les manques ou à répondre à toutes les énigmes et qu'il a même « *délibérément négligé des phrases trop peu compréhensibles, voire incompréhensibles* », ce qui revient à ratifier, défaut de transcription des séminaires ou mise en forme éditoriale parfois peu rigoureuse, cette formule désormais célèbre, elle aussi ambiguë et comme telle ouverte à plusieurs lectures : « Pas tout Lacan ! »

À défaut, là encore, de parcourir intégralement l'examen que fait Cléro du « commerce » de Lacan avec les philosophes, écrivains, analystes et savants anglais ou de langue anglaise, on se contentera à présent de marquer un temps d'arrêt sur certaines étapes et non des moindres : ainsi du chapitre consacré à Bentham, s'agissant des philosophes, de celui qui traite de Jakobson et de Chomsky pour la linguistique, de celui célébrant Joyce pour la littérature, de celui enfin qui fait place à Winnicott chez les psychanalystes de langue anglaise.

Alors qu'en 1954 Lacan n'évoque pas encore Bentham, et pas plus Berkeley, il développe sa théorie de la signification des mots, proche de la conception benthamienne lorsqu'il soutient que « *le sens d'un mot est l'ensemble de ses usages* » et ne saurait se limiter au seul signifié. Mais Lacan n'a jamais prétendu avoir découvert la théorie des fictions, sa lecture de Bentham, soutenue, on le verra, par Jakobson, contourne ce qui fondait, « *ridiculement* » dira Lacan, la célébrité du philosophe anglais, notamment pour les Français la réflexion sur le système pénitentiaire au moyen du panoptique, et tout autant ce à quoi une bonne partie de la philosophie continentale, de Kant à Bergson, a voulu le réduire : l'utilitarisme, dont Lacan affirmera sans

LACAN, UNE LANGUE DANS L'AUTRE

détour qu'on en a méconnu le sens quand il concernait l'usage des vieux mots, ce à quoi ils servent. Ce qui retient très tôt l'attention de Lacan dans cette théorie de la fiction, c'est que le philosophe anglais y souligne avec force le caractère fictif de la vérité, son statut de construction que l'on ne saurait assimiler à une quelconque illusion ou tromperie : « *Le fictif*, affirme Lacan dans le Séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse*, *n'est pas par essence ce qui est trompeur, mais à proprement parler ce que nous appelons le symbolique* ». À s'en tenir à ces observations, ici presque outrageusement résumées, on demeurerait dans le registre spéculatif, mais c'est dans un registre autre, touchant à la technique de la psychanalyse, à savoir le transfert, que Lacan introduit la fiction, en rappelant que, dans le transfert, ce n'est pas tant de la vérité qu'il s'agit mais de ce que le sujet fabrique, construit.

Partant de la célèbre thèse lacanienne qui affirme que *l'inconscient est structuré comme un langage*, plus d'un commentateur a eu tôt fait d'ajouter celle de linguiste aux autres compétences de Lacan, négligeant ainsi, Cléro le souligne, la prudence et le respect lacaniens témoignés à l'égard de domaines autres que le sien propre : lorsqu'il parle de sa *linguistique*, Lacan indique, bien au-delà de toute facétie, son rapport à la linguistique alors en plein essor, à la fois l'autonomie de sa démarche vis-à-vis de cette science et sa position, là comme ailleurs, d'utilisateur. Si l'on met en exergue l'une des thèses centrales de Chomsky, le fait que selon lui « le langage lui-même est un organe » et qu'il est le produit d'une détermination génétique – toutes déclarations que Lacan a recueillies *in vivo* lors de son voyage aux États-Unis –, on n'est pas étonné de voir Lacan réfuter, bien qu'avec prudence, ces thèses dont on a pu vérifier, chez les émules de Chomsky, comment elles pouvaient se développer dans les méandres de la psychologie cognitive. Il en va tout autrement du grand ami que sera Jakobson, à qui Lacan ne manquera jamais de rendre hommage. L'un des apports les plus importants de Jakobson sera l'éclairage qu'il apportera, nous l'avons annoncé, à la théorie benthamienne des fictions, montrant qu'il faut identifier dans ce registre un fait de structure identifiable dans la syntaxe et non une interprétation subjective.

Ces pages que l'on a envie de dire trop brèves, sont émaillées d'anecdotes et d'exemples simples mais lumineux. Ainsi de réponses que Jakobson apporte, avec « *un exceptionnel brio* » souligne Cléro, dans

le cadre du séminaire du 1^{er} février 1967 auquel il participe, réponses bien éloignées des discours à la scientificité douteuse, qui démontrent comment, très tôt, le discours de l'enfant *fictionne*, moment décisif dans le développement psychique. Deux fonctions sont alors à l'œuvre selon le grand linguiste, la fabrication de « *l'éclatement subjectif* » qui va sous-tendre la prise de rôles d'une part, et ce que cela implique dans l'ordre de l'échange et de la différenciation d'avec l'autre, les modulations de la prédication sur un autre versant : l'enfant sait dire du chat qu'il court, dort ou mange et bien vite dans le même mouvement, délaissant le « chosisme », il va dire que « le chat aboie ». Il entre alors dans la fiction et par là même dans la poétique. Autre exemple qui nous fait revenir aux rapports entre les deux langues : si en anglais je dis que j'ai passé la nuit dernière « *with a neighbour* », je ne serai pas tenu de préciser le sexe de ce *neighbour* alors qu'en français le locuteur ne peut faire autrement que de préciser s'il s'agit d'un *voisin* ou d'une *voisine* : la diversité des deux langues crée une diversité de situation sur laquelle il n'y a pas lieu à présent d'insister mais dont on peut discerner l'impact s'agissant de la sexualité.

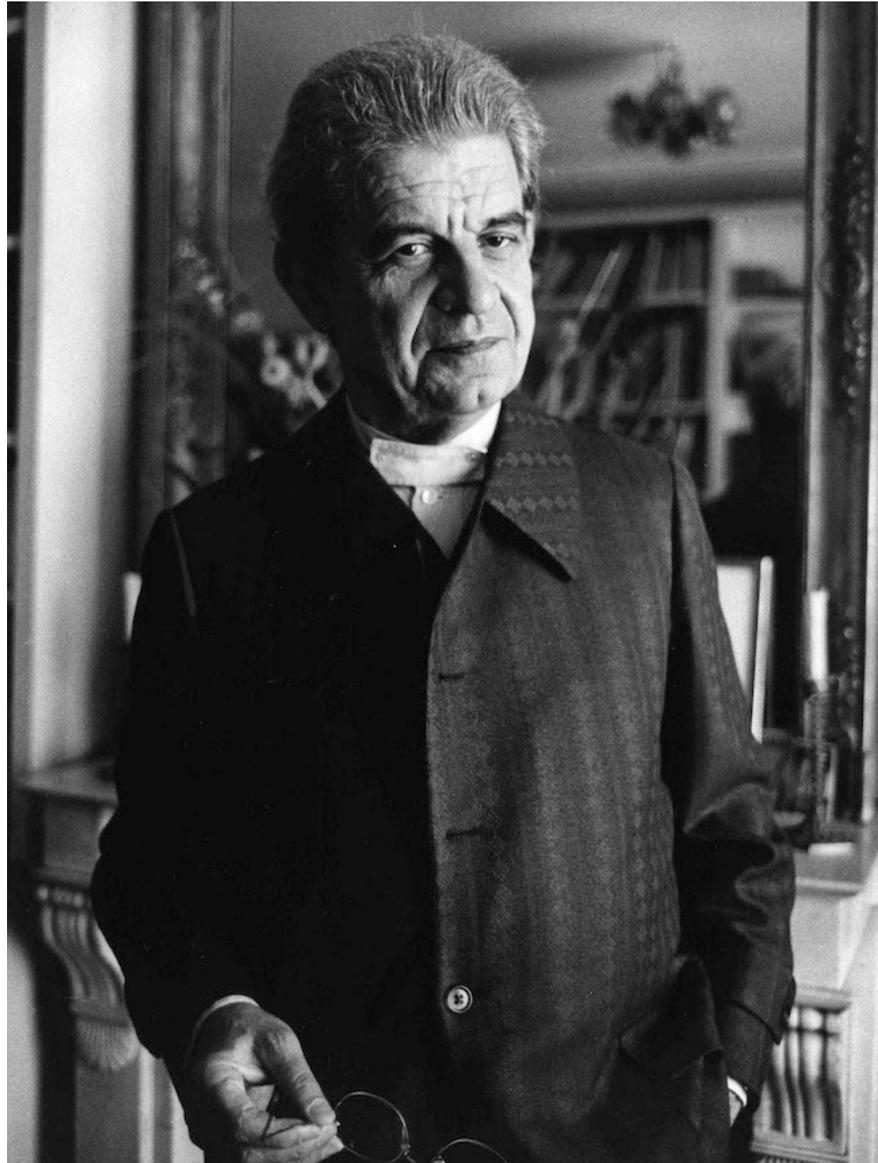
S'il est un obstacle que Lacan nous épargne en matière de littérature c'est bien celui de la complétude fastidieuse : là comme ailleurs, Lacan sélectionne, extrait pour faire jaillir sans le moindre souci d'exhaustivité telle ou telle trouvaille dont l'art est bien, au-delà de ce qui pourrait sembler une insistance coquette sur des détails, de nous donner toujours la sensation d'avoir intégralement lu tel ou tel auteur. C'est d'un travail *avec* et non *sur* Joyce qu'il faut ici parler, s'agissant de ce rapport unique dans lequel Lacan s'est inscrit, effets conjugués des *la-langues*, aidé incontestablement en cela par les commentaires et mises en français que Jacques Aubert a pu faire de l'écrivain irlandais. De toutes les rencontres, échanges et confrontations que Lacan a pu avoir avec les écrivains ou philosophes anglais, aucune, et c'est ce qui ressort du commentaire que fait Cléro de cette mise en rapport entre Joyce et Lacan, n'illustre avec autant de force certains des points, ici rappelés, de l'introduction du livre. Le commentaire ne peut être à présent qu'approximatif et l'on ne saurait faire mieux que Cléro en citant un extrait de sa lecture. Modestement il parle de « toute lecture », se demandant de quoi l'écriture qu'il lit est-elle le symptôme. Lacan, souligne-t-il, n'a pas pu analyser Joyce, il semble bien le regretter – Joyce du reste s'est bien gardé de demander quoi que ce soit de tel – mais son rapport au travail, à l'écriture joycienne apparaît bien comme le produit d'une relation d'ordre analytique : la question

LACAN, UNE LANGUE DANS L'AUTRE

ne renvoie pas à un commentaire ou à une recherche divinatoire et dès lors inévitablement psychologisante, il s'agit plutôt d'une sorte de partition en écho : « *C'est en apparence bizarrement, en rivalisant de jeux de mots, de calembours, de rébus que Lacan se met et nous met en relation ajustée, si l'on ose dire, avec le texte, en essayant d'imposer le moins possible un carcan et quelque identité préalable à ce que pourrait être une lecture de Joyce.* » On est loin de l'idée de traduction en son sens le plus étroit. La proximité entre Lacan et Joyce n'est évidemment pas une question de sympathie ou de telle autre dimension affective, mais une sorte de parenté d'écriture dont les difficultés ne sont pas des défauts ou quelque sophistication gratuite, mais tiennent au « *matériau qui est à dire et qui ne peut se dire autrement* », Lacan précisant, en novembre 1957, qu'« *il y a dans les difficultés de ce style [celui de Joyce comme le sien] quelque chose qui correspond à l'objet même dont il s'agit* ».

De tous les psychanalystes de langue anglaise, Winnicott est probablement, par le biais des objets, transitionnel d'un côté, objet *a* de l'autre, le plus proche de Lacan, mais cela n'exclut pas, sinon une rivalité (Lacan ne manifeste aucune antipathie ou hostilité à l'égard de Winnicott), du moins la tentative permanente de Lacan d'insérer, d'annexer la conception du Britannique dans la sienne propre, celle de sa topique RSI (réel, symbolique et imaginaire). Il y a dans cette relation, continuellement teintée d'opposition, bien plus qu'une relation entre deux hommes, plutôt une confrontation entre deux modes de pensée, Lacan faisant ressortir le manque winnicottien sur le versant de la fiction, l'ancrage du Britannique dans l'imaginaire et sa défaillance quant aux modalités du nouage entre cet imaginaire et le réel : en bref, le spectre d'un retour toujours possible de formes psychologisantes qui se dispensent d'une prise en compte du manque, du vide et du trou.

Plus que conscient de ce qu'il juge être les manques de son travail qu'il réduit, modestie qui nous paraît loin d'être justifiée, à « *une simple enquête* », Jean-Pierre Cléro en appelle à d'autres recherches possibles, celles qui prendraient en quelque sorte « à bras-le-corps » la question aussi



cruciale qu'épineuse de l'histoire du mouvement psychanalytique – le singulier a-t-il ici encore raison ? s'interroge-t-il – et plus spécifiquement celle des fondements de ces divisions, dont l'auteur se demande si l'anglais n'y jouerait pas quelque rôle et non des moindres. Et puis, immense projet à l'horizon, d'autres travaux qui se confronteraient, avec la même rigueur, au traitement de l'œuvre lacanienne dans d'autres langues, contemporaines ou anciennes, arabes, juive, latine ou encore asiatiques. Horizons autres que ceux, « régionaux », dans lesquels le « lacanisme » français contemporain semble trop souvent se complaire.

Si Babel n'est pas un mythe, on ne saurait en conclure à quelque malédiction, mais bien plutôt, c'est ce que nous enseigne cet ouvrage, à une bénédiction.

La traduction : naturalisation d'un auteur à travers son œuvre ?

« Goethe ne sera nôtre, ne pourra être nôtre, n'exercera son action bienfaisante que lorsque, dans un format commode, pour une somme modique, nous aurons de Faust autre chose qu'un livret d'opéra caricatural, que nous lirons poésies, maximes, lettres, drames et romans, tout comme nous lisons les œuvres de Montaigne et de Hugo. L'engrenage spirituel des deux nations ne fonctionnera pas sans heurt tant que toutes les classes avides de lecture ne disposeront pas d'un tel instrument. C'est aux éditeurs qu'il appartient de naturaliser Goethe. Nous serons alors un peu plus près de la paix du monde. Un peu plus près... Un peu plus prêts intérieurement », écrivait Christian Sénéchal dans un article intitulé « Quelques lettres sur Goethe », publié, en 1932, dans un numéro spécial d'Europe consacré à Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort

par Jean-Luc Tiesset

Naturaliser Goethe ! Il ne s'agit donc plus seulement de ranger ses œuvres traduites au rayon « littérature étrangère » de nos bibliothèques, mais de leur accorder une place parmi les nôtres. En écrivant ce texte, en 1932, Christian Sénéchal, lui-même auteur et traducteur de renom en ces temps d'entre-deux-guerres, assigne à l'éditeur d'une traduction une véritable mission culturelle, sociale et politique. En généralisant sa réflexion, traduire consisterait donc à

acclimater une œuvre étrangère, à la franciser au point qu'elle fasse jeu égal avec nos œuvres nationales, et à permettre ainsi aux deux nations concernées de s'arrimer, de « s'engrener » l'une à l'autre, pour que tourne sans heurt la mécanique qui les unit.

Le traducteur est alors l'indispensable relais d'une internationale de l'esprit, un ultime rempart aux fauteurs de guerre, et la traduction un excellent remède pour aplanir les conflits dus à l'incompréhension, elle-même nourrie de la multiplicité des langues (vieux mythe de la tour de Babel et de la punition qui s'ensuit !). La paix du monde : quel plus bel objectif assigner au traducteur ? Un peu trop lourd pour ses épaules, peut-être ? En écrivant ce texte en 1932, Christian Sénéchal voulait-il conjurer les menaces qui, justement, s'accumulaient sur l'Europe ? On sait comment tout cela a fini...

En reconstruisant le monde après 1945, on a mis l'accent sur la collaboration économique entre les peuples, pensant que le partage de la prospérité apaiserait les jalousies et les haines. Mais on a aussi pensé aux échanges culturels, aux voyages scolaires, aux séjours linguistiques, aux équivalences de diplômes... bref, à l'apprentissage par les uns de la langue des autres. Idéalement, le traducteur s'effacerait devant le polyglotte ! Mais, comme une vie humaine ne saurait suffire à apprendre toutes les langues de la terre, même si leur nombre s'amenuise, il reste de beaux jours pour les traducteurs.

Naturaliser Goethe, donc. Et beaucoup d'autres. Mais si l'homme a vocation à prendre place dans notre panthéon national, c'est à travers la version française de son œuvre. Accueillir un auteur étranger, c'est accueillir des textes conçus et écrits dans une autre langue, sans les modifier, sans les travestir en quoi que ce soit : quel degré d'étrangeté le français est-il alors prêt à tolérer ? À vouloir trop lisser les aspérités dues au passage d'une langue à l'autre, le traducteur, même compétent, risque de prendre le pas sur l'auteur, au point de brouiller la véritable paternité du texte. On sait depuis toujours qu'une traduction frise la trahison, et que, pour éviter tout quiproquo, il faut être sûr que le lecteur a sous les yeux ce qu'a écrit l'auteur, malgré le changement de langue. Cette exigence s'est imposée au fil des années, et l'approximation qu'on constate parfois dans les traductions anciennes n'est plus de mise aujourd'hui.



LA TRADUCTION : NATURALISATION D'UN AUTEUR À TRAVERS SON ŒUVRE ?

Les auteurs meurent, les œuvres restent, les traducteurs passent. Et les lecteurs évoluent, leur regard sur le livre change, comme change la perception d'un tableau ou d'une pièce de théâtre, ou l'écoute d'une symphonie. Une fois publiée, l'œuvre prend un caractère intemporel, elle traverse les siècles pour nous toucher encore aujourd'hui, pour peu que la postérité l'en juge digne. Mais dans le cas d'une traduction, la langue qui accueille le texte original, elle, se transforme. S'il est clair que le traducteur n'est pas l'auteur, son travail n'est donc pas sans rappeler celui du chef d'orchestre ou du metteur en scène, qui, en tant que médiateurs, proposent l'interprétation d'une œuvre où se mêlent à la fois leur subjectivité propre et leur ancrage dans leur temps. Une traduction n'est donc pas là une fois pour toutes. Le temps passe, le français change : si nous en sommes au point où même la langue du XIX^e siècle ne va plus de soi pour un jeune Français d'aujourd'hui, il faut admettre qu'une traduction « vieillit », et que dans l'intérêt du texte il faut la revoir ou la refaire périodiquement.

Mais, aussi, plusieurs traductions d'un même texte peuvent offrir le même intérêt que plusieurs interprétations d'une symphonie ou d'un lied de Schubert. Et le lecteur, comme l'amateur de musique, reste libre de ses préférences. Songeons par exemple aux différents traducteurs de Kafka: Alexandre Vialatte, qui eut l'immense mérite d'être le premier, Marthe Robert, Georges-Arthur Goldschmidt, Bernard Lortholary – et d'autres sans doute, que j'oublie. Dire qui a fait le meilleur travail n'a guère de sens, car chaque traduction doit être comprise par rapport à son temps, par rapport à la sensibilité du traducteur, sans oublier celle du lecteur qui entre en résonance avec cette dernière. Seul celui qui connaît l'allemand

prendra plaisir à confronter les diverses traductions au texte original – mais ce n'est justement pas ce qu'on attend du lecteur si l'on admet que Kafka, tout comme le Goethe de Christian Sénechal, est devenu français par le fait même qu'on l'a traduit.

La traduction est donc à la fois un art et un métier. Fini le temps où l'on pouvait se contenter d'approximations, voire de « sauter » des passages difficiles pour ne pas alourdir le texte français. Le traducteur ne peut plus esquiver les nombreux défis, toujours les mêmes, comme celui des mots ou expressions dits « intraduisibles » dont chaque langue fournit de nombreux exemples, et qu'il lui faut pourtant traduire. Le texte bilingue, notamment pour la poésie, offre un intérêt évident, mais ne s'adresse qu'à ceux qui connaissent les deux langues. La note de bas de page, justifiée dans le cas d'une publication à caractère scientifique, est moins à sa place dans une traduction destinée au grand public. Elle signale, au mieux, un scrupule excessif du traducteur, au pire sa capitulation en rase campagne.

On s'étonne à juste titre de découvrir aujourd'hui encore des fautes ou des maladroites de traduction, qui tirent parfois le texte jusqu'aux limites du contresens – ou du ridicule. On admire inversement la dextérité des meilleurs traducteurs pour restituer dans la langue d'accueil de manière satisfaisante, voire parfaite, ce que l'auteur a écrit dans sa langue maternelle. Dans un cas comme dans l'autre, valider ou critiquer une traduction ne peut se concevoir sans l'intervention des éditeurs qui, comme l'indiquait Christian Sénechal, ont la responsabilité de mettre le texte français à la disposition du public. Le traducteur travaille seul, avec tous les risques que cette solitude peut lui faire courir : il faut donc qu'un autre regard se pose sur le texte, avant que l'auteur étranger n'obtienne son brevet définitif de naturalisation !

Nouvelle cuisine : Philip Roth in French translation

Does the creator of Portnoy retain his pungency when rendered in Racine's tongue? Has the nouvelle cuisine aesthetic – removing all the cream – colored Roth's treatment by Parisian editors? When he comes out in French, is Roth still becoming?

par Steven Sampson

Is it *Indignation* or *Indignation? Goodbye Columbus* or *Goodbye Columbus? American Pastoral* or *Pastorale américaine*? Is something lost in translation? Even when the two languages are closely related?

Exporting a book is a long process. When Philip Roth still published, his French readers had to wait two years for a translation. The long lag time raises the following question: does Roth travel well? Does he keep his flavor and his distinctive aroma when he finally gets unpacked and laid out on a French desk? Indeed, texts, like wines and cheeses, are vulnerable when transported over long distances. What makes it through customs and what doesn't? Might the essence of Philip Roth be contained in those scraps that are weeded out and discarded?

By focusing on two scrappy areas – sexuality and religion –, we shall examine where Roth's message gets perverted, or rather, doesn't remain perverted enough. Our method is anecdotal: via a degustation of a few elements that have lost their original taste, we shall come to a general conclusion regarding the menu.

For an aperitif, let's start with his first book, *Goodbye Columbus*. In our view – see the French-language essay *Corpus Rothi* [1] – the story revolves around the themes of animality and fertility. Brenda Patimkin comes to us through references to fish and mammals (mammalia, of course, are animals whose female secretes milk for the nourishment of her offspring). The initial paragraph opposes nature and industry: «*The first time I saw Brenda she asked me to hold her glasses. Then she stepped out to the edge of the diving board and looked foggily*

into the pool; it could have been drained, myopic Brenda would never have known it. She dove beautifully, and a moment later she was swimming back to the side of the pool ». Brenda's animality contrasts with the artificiality of the swimming pool, an industrial water basin which gets regularly « drained. » As so often with Philip Roth, this last word jars. And with reason: *Goodbye Columbus* is about drainage. It's what pays for Brenda's membership in the Green Lanes Country Club: the money comes from her father's business, Patimkin Pipes and Sinks.

Yet in French, the meaning gets drained away: « *La première fois que je vis Brenda, elle me demanda de tenir ses lunettes. Puis elle avança jusqu'à l'extrémité du plongeoir et jeta un regard brumeux dans la piscine; celle-ci aurait pu être à sec que la myope Brenda ne s'en serait pas aperçue.* » Instead of, « *it could have been drained,* » we get « *it could have been dry.* » The translator skims the linguistic surface without plunging in.

Pipes and plumbing are fundamental in *Goodbye Columbus*, whence their reappearance in the penultimate paragraph: « *I was standing in front of the Lamont Library, which, Brenda had once told me, had Patimkin Sinks in its rest rooms.* »

The narrator's interest in plumbing extends to both father and daughter. Here too, Roth's message gets watered down:

« *As she walked she zipped the cover on her racket.*

Are you anxious to get home? » I said.

No.

Let's sit here. It's pleasant.

Okay.

We sat down on a bank of grass slanted enough for us to lean back without really leaning; from the angle it seemed as though we were preparing to watch some celestial event, the christening of a new start, the inflation to full size of a half-ballooned moon. Brenda zipped and unzipped the cover while she spoke; for the first time she seemed edgy. Her edginess coaxed mine back, and saw we were ready now for what, magically, it seemed we might be able to get by without: a meeting. »

While Brenda fiddles with the racket-cover zipper, the reader imagines a different kind of zipper, one

**NOUVELLE CUISINE : PHILIP ROTH IN
FRENCH TRANSLATION**

that runs down the crotch on a pair of pants, protecting another kind of « plumbing », reproductive. Which connects to the following weird metaphor, vaguely evocative of a pregnancy: « *inflation to full-size of a half-ballooned moon* ». All of this is reinforced by the bizarre use of the word «christening», a religious ceremony involving the sprinkling of water on a newborn.

Unfortunately for the French reader, his native language comes with two alternatives for the word « zipper »: « *fermeture éclair* » and « *braguette* », depending on the context. When the translator correctly chooses the former, Brenda's nervous gesture lose its fecund double entendre:

« *Tout en marchant, elle tira sur la fermeture éclair de l'enveloppe de sa raquette.*

– *Vous êtes pressée de rentrer chez vous ? demandai-je.*

– *Non.*

– *Alors, asseyons-nous ici, c'est agréable.*

– *D'accord.*

Nous nous assîmes sur un pan d'herbe suffisamment incliné pour nous donner l'impression d'être allongés, sans l'être réellement ; vus de profil, on aurait dit que nous nous apprêtions à observer quelque phénomène céleste, le baptême d'une nouvelle étoile ou la venue de la pleine lune. Tout en parlant, Brenda fermait et ouvrait l'enveloppe de sa raquette ; pour la première fois, elle semblait nerveuse. Sa nervosité appela la mienne, de sorte que nous nous trouvâmes mûrs pour ce dont, magiquement, il semblait que nous aurions pu nous passer : une rencontre. »

One goes crazy just imagining the teeth on Brenda's racket-cover zipper as she absent-mindedly slides it up and down, stroking it. Are they as sharp as those in the girl's mouth, labored over by top-notch dentists paid for by rich parents? Poor Roth: his « point » gets dulled, for « *fermeture éclair* » is duller than « *braguette*. »

Elsewhere too, Roth's incisive language regarding cuts and cutting, knives and blades and incisions and mutilations, gets blunted after crossing the border. Consider, for example, the passage in *American Pastoral* where Mary Dawn Dwyer and

Lou Lvov conclude their negotiations regarding the religion of Lou's future grandchildren: « *So the deal was cut, the youngsters were married, Merry was born and secretly baptized...* » In French this becomes: « *C'est ainsi que marché fut conclu, que les jeunes gens furent mariés, que Merry naquit et fut baptisée en secret...* » (*Pastorale américaine*).

In French, the deal was not « cut », but « done » or « closed ». « Cut » – a key term in *American Pastoral* – gets cut out, despite this being a novel about a family whose business involves cutting leather, and in whose climactic scene the hero's father gets his head cut with a kitchen fork. If Roth's original tongue sounds slightly out of joint, it's with reason: he wishes to place a stopcock in the poetic plumbing in order to focus his reader's attention. The French translation doesn't cut below the surface. It skims over expressions that cut against the grain, that deserve our sharpest attention.

Let's cut to another late work, *Indignation*, where we see Roth hewing away at the same theme: « « *Great,* » he said. “*All I need is for a cunt like that to slit her wrists in my LaSalle.* » » When the French translator takes a cut at this passage, the result can't help but provoke a certain feeling of ...in-dig-na-tion!: « – *Bravo, a-t-il dit. Manquerait plus qu'une pouffe comme ça vienne s'ouvrir les veines dans ma LaSalle.* » While nothing could do justice to the word « cunt » – happily, the French do not follow the American custom of censoring certain anatomical terms, – «pouffe», an abbreviation for « pouffiasse » (a vulgar or ridiculous girl), doesn't cut it.

Let's cut to the quick: why all these references to cutting and incisions? Might it be related to that unkindest cut of all, the one male Jews receive eight days after their fall from the maternal tube, along with excess drainage? In terms of its importance for Philip Roth, that event is clearly a cut above the rest: « *The pastoral stops here and it stops with circumcision. That delicate surgery* ». (*The Counterlife*) It's the blade that makes the Jew. Every bit as sacred as Siegfried's sword, it guarantees the paternal heritage. Yet, when French translators cut their teeth on this imagery, they blunt the rough edges. Are they cut off from the joke due to their secular culture?

Then there's the French resistance to repetition, a superstition not shared by Philip Roth. Come take

**NOUVELLE CUISINE : PHILIP ROTH IN
FRENCH TRANSLATION**

a look at how Roth keeps coming back to the verb «to come»:

« SHE

*You want me to come over now, six o'clock.
I'd be there by six thirty. I can come home with
some groceries [...]*

HE

What time are you coming? »

(Exit Ghost)

In French, it comes out thus:

« ELLE

Vous voulez que je vienne vous voir maintenant, à six heures. Je pourrais être là à six heures et demie. Je peux rentrer à la maison avec les courses [...]

LUI

A quelle heure serez-vous là ? »

(Exit le fantôme)

For two out of three occurrences, the French reader doesn't get to see the «come », the thing most worth coming for!

Our discussion would be incomplete without mentioning *Portnoy's Complaint*, so here's a comely example from that novel: « « *I know a poem,* » *I said, speaking somewhat as though I were drunk, as though I could lick any man in the house, "and I'm going to recite it"* » ». On a superficial level, « lick » means « vanquish. » But it's an ambiguous term much beloved by Roth (e.g. the ice cream scene in *Zuckerman Unbound*), particularly since Portnoy, sitting in a car, has just received a fellation from the novel's heroine, bringing the verb's other meaning up to the surface. In French, this becomes: « « *Je sais un poème* », *dis-je en parlant un peu comme si j'étais saoul, comme si j'étais prêt à rosser n'importe quel adversaire éventuel, « et je veux te le réciter.* » » (*Portnoy et son complexe*)

The French reader has no idea that Portnoy's fantasy about « thrashing » a potential « opponent » is not merely bellicose but also erotic, that he's musing about imitating his own Muse – taking a lick at

the same man (the only one « in the house ») that she just finished licking. He feels « drunk » yet desires more drink. He's certainly come to the right « watering hole »! Here again, it becomes one to be bilingual, to master two tongues.

For those who missed the double entendre, Roth takes a second lick at it shortly thereafter: « “Well,” she said, licking my prick, “it's a serious offence.” » In French this becomes: « « *Oui, mais* », *dit-elle en me léchant la queue, « c'est un délit sérieux.* » » Roth clearly likes coming back to the scene of a crime. By double dipping in his use of the verb « lick », he shares the word's complex flavor with his reader.

Though erotic suggestion certainly spices up Roth's oeuvre, it's not the only distinctive element to his gastronomy. Like many great chefs, he packages his art in carefully-assorted colors, though his hues and tones tend to fade when sent abroad: « *The day after Lucy's wedding Whitey came down to breakfast wearing a tie with his workshirt [...] at home in the evening he took out the box of brushes, rags and polish and gave his shoes a shine [...] When the weekend came Whitey whitewashed the basement and chopped practically a whole cord of wood; Willard stood at the kitchen window watching, bringing down the axe in violent, regular whacks* ». (*When She Was Good*)

As mentioned in *Corpus Rothi*, this passage represents the cleanest example of Roth's fascination with the color white. The word is contained in the character's Christian name; the paragraph is about « cleaning » and « whitewashing »; and, finally, the language itself forms a musical variation on « w », with Roth whittling down his writing, willing it into a window on the wide world of whiteness (try translating that!).

Obviously, in French, this is difficult to duplicate, particularly since one of the other characters from *When She Was Good*, Blanchard, is not even present in this passage: « *Le lendemain du mariage de Lucy, Whitey descendit pour le petit déjeuner portant une cravat avec sa chemise de travail [...] le soir, à la maison, il prit la boîte de brosses, de chiffons et de cirage et donna à ses chaussures un brillant de véritable professionnel [...] Lorsque vint le week-end, Whitey passa tout le sous-sol à la chaux et débita pratiquement toute une corde de bois ; Willard, penché à la fenêtre de la cuisine, le regardait abattre la hache à coups violents et réguliers* ». (*Quand elle était gentille*)

**NOUVELLE CUISINE : PHILIP ROTH IN
FRENCH TRANSLATION**

Colors come up again in *The Human Stain*. One of the more egregious mistakes in *La tache* involves the reference to the letter A, which had been sewed to the bosom of Hester Prynne's gown in Nathaniel Hawthorne's novel, *The Scarlet Letter*.

« *the twelve-word message, intended as an indictment, filling the sheet from top to bottom:*

Everyone knows you're

sexually exploiting an

abused, illiterate

woman half your

age.

The writing on both the envelope and the letter was in red ballpoint ink.»

In the French version, the publisher has not respected the original layout of the page with its inverted-A. This obscures the reference to Hawthorne and to the black-and-white color scheme of colonial New England [2].

« *C'était un message de vingt et un mots, accusateur, qui remplissait toute la page.*

Il est de notoriété publique

que vous exploitez sexuellement

une femme opprimée et illettrée

qui a la moitié de votre âge.

L'adresse comme la lettre elle-même avaient été écrites au stylo bille rouge.»

Would it be precocious if we now came to a conclusion, cutting to the quick, taking another lick at translators? Have we unfairly cut them down by criticizing their tongue? Does the reader have trouble swallowing our argument? Do our comments regarding Roth in translation cut two ways, calling attention to gaps in the host text?

We would maintain, in line with the Romantic reading of *Paradise Lost* – a book admired by Roth – that important works of literature have hidden meanings. That one must strip away the textual

surface with a scalpel. That one needs to dive into the deeper currents, those flowing underneath, near the drainage pipes. Only then may one swim freely.

Would the ideal translator be like the perfect girlfriend in Roth's fictive universe, applying her native tongue in order to bring forth his brightest colors, tapping into his deepest currents? One thinks of Debby Harry, who grew up in Hawthorne, thirty kilometers from Newark, dying her hair the way Roth's heroes like it, following her elder's lead by teasing her public, treating it as a collective voyeur:

« *Color me your color, baby*

Color me your car.

Color me your color, darling

I know who you are.

Come up off your color chart

I know where you're coming from... »

Roth and Blondie: two New Jersey artists into chromaticism and repetition, coming at reality from their own angle. Before pouring Roth into a French mold, shouldn't we fix his true color and find out where he's coming from?

Is a translator's work so draining that he should be forgiven throwing out the baby with the bath water? Does Roth deserve this comeuppance?

1. *Corpus Rothi : Une lecture de Philip Roth, Léo Scheer, 2011.*
2. *See Corpus Rothi II : Le Philip Roth tardif, de Pastorale américaine à Némésis, Léo Scheer, 2012.*

Traduire Pedro Mairal

Pedro Mairal, figure de proue de la nouvelle vague littéraire argentine, est aussi l'un des plus singuliers représentants de la poésie sud-américaine contemporaine, qui manie avec un égal bonheur l'humour, le désespoir et l'endécasyllabe, comme en témoigne son recueil Supermarket Spring, paru en mars dernier à L'atelier du tilde.

par Paul Lequesne

Pedro Mairal

Supermarket Spring

Trad. de l'espagnol (Argentine)

par Julia Azaretto.

Édition bilingue L'atelier du tilde

coll. « Lolita Valdez », 110 p., 16 €

Il s'agit d'un très joli volume. La couverture – papier gris beige à grain ligné, encre orangée – montre une composition d'inspiration curieusement constructiviste, comme une affiche, ou une enseigne de magasin, qui rassemble en un bloc vacillant une précision utile : « poésie argentine contemporaine », le nom de l'auteur : « Pedro Mairal », le titre : « Supermarket Spring », et une particularité du livre : « édition bilingue ».

Le nom de la traductrice figure en quatrième de couverture, composé en très petits caractères : [« Julia Azaretto »](#). Le premier rabat de couverture fournit heureusement d'autres informations sur elle. On y apprend qu'elle est elle-même argentine et traduit aussi bien vers l'espagnol que vers le français. Il suffit de feuilleter l'ouvrage pour constater qu'il est double – version française et version espagnole séparées par un feuillet orange non numéroté.

Âgé aujourd'hui de quarante-sept ans, Pedro Mairal ne saurait être qualifié de « jeune écrivain », comme le fait l'éditeur sur le même rabat. Propul-

sé en 1998 sur la scène littéraire argentine par son premier roman, *Une nuit avec Sabrina Love*, lauréat de la première édition du prix Clarín, dont le jury comptait alors parmi ses membres des légendes de la littérature sud-américaine comme Adolfo Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante et Augusto Roa Bastos, il est aujourd'hui un écrivain célèbre, traduit en onze langues – de l'anglais au yoruba –, auteur d'une œuvre cohérente, embrassant les genres romanesque, poétique et journalistique, et dont chaque titre s'est révélé un succès de librairie.

Blogueur très actif, coauteur, avec le dessinateur Juan Sáenz Valiente, d'une étonnante série télévisée, *Impreso en Argentina*, dont chaque épisode, construit comme une fiction, s'attache à décrire et analyser une œuvre majeure de la littérature hispanophone sous prétexte de l'adapter en bande dessinée, Pedro Mairal, comme le souligne Julia Azaretto dans son exemplaire introduction, joue des genres, des mots et des situations avec une aisance déconcertante, pour bâtir au bout du compte des histoires tragiques empreintes d'un humour dévastateur, et des contes fantastiques aux accents singulièrement prémonitoires.

Les quatre romans de Pedro Mairal parus à ce jour (publiés en France par les éditions Rivages, et Bouchet-Chastel pour le dernier) semblent se répondre les uns aux autres : à l'inondation inaugurale d'*Une nuit avec Sabrina Love* et son portrait cruel d'une Argentine dévastée par la crise économique, succèdent d'abord le désert envahissant de *L'intempérie*, qui, avec quelques années d'avance sur l'instauration de l'État islamique, conte l'inexorable régression du monde civilisé jusqu'à la plus atroce barbarie, puis le long fleuve de *Salvatierra*, objet d'une fresque immense, puzzle en soixante tableaux et une pièce manquante, fleuve que le héros de *L'Uruguayenne* se risque quant à lui à franchir, en quête d'un amour impossible et d'une importante somme d'argent qui lui permettrait de rembourser ses dettes et d'écrire un nouveau livre.

Le fleuve encore, et les soixante tableaux se retrouvent dans un cinquième livre de l'auteur, d'un genre un peu différent, puisqu'il s'agit d'un roman en soixante sonnets, et autant d'illustrations merveilleuses : *Le grand Surubí*. Ce livre, contrairement aux autres, n'a pas de fin heureuse.

Les romans de Pedro Mairal sont des romans de formation dans des mondes en déformation. Des romans de formation à différents âges de la vie, de l'adolescence à la vieillesse, des quêtes de soi à

TRADUIRE PEDRO MAIRAL

travers des univers en voie de décomposition avancée. Leurs héros en ressortent vivants mais non indemnes. Le Daniel de *Sabrina Love* se fait proprement tabasser, l'héroïne de *L'intempérie* perd une jambe, mais le sort le plus douloureux est certainement celui du romancier de *L'Uruguayenne*, victime d'une émasculatation, toute symbolique sans doute mais infiniment douloureuse, sous les yeux de la jeune femme dont il est épris.

L'auteur s'amuse de cet émiettement du monde. *Une nuit avec Sabrina Love* s'ouvre sur un exercice de style en forme de zapping discursif, *L'intempérie* sur une description minutieuse de la confection d'une tresse. Ainsi ses histoires apparaissent-elles toujours comme la patiente collecte de fragments éparpillés, collecte au cours de laquelle les personnages, tant bien que mal, se composent ou se recomposent, avec pour arme essentielle, celle du langage.

La présence du fleuve, de la frontière, que celle-ci s'étende ou bien s'efface, y est essentielle : « *La narration est comme un terrain de football sans limite*, explique Pedro Mairal. *Et la clef est de toujours trouver ce bord, cette frontière qui définit ce qui entre et ce qui n'entre pas.* »

Si *Le grand Surubí* n'a pas une fin heureuse, c'est parce que son action se déroule sur le fleuve lui-même, sur la frontière où tout, forcément, reste incertain. C'est aussi parce qu'il échappe au genre romanesque pour rallier le champ poétique, et que la poésie de Pedro Mairal ne prétend pas recomposer le réel, mais simplement peut-être en rendre compte.

C'est par la porte de la poésie que l'écrivain est entré en littérature, après un passage par l'atelier d'écriture de Félix della Paolera, ami de Borges, poète, traducteur et journaliste, qu'il présente comme « *son maître et son gourou* ». Celui-ci préfaçait en 1996 son premier recueil, *Tigre como los pájaros*, en ces termes : « *Il suffit de lire ces poèmes qui mettent en lumière une confiance dans le rythme comme essence de la versification ; un mépris de la solennité et de la tendance au pathos ; une célébration, parfois ludique, de la vie, de l'amour, de la solitude individualiste de l'homme de la ville.* »

Depuis, Pedro Mairal n'a cessé de franchir cette porte dans un sens ou dans l'autre. D'abord en 1998, après le succès inattendu de son premier

roman : « *C'est vrai, je n'étais plus un gosse, explique-t-il, j'avais 28 ans, mais je manquais beaucoup de maturité pour tout ça. Le niveau d'exposition était tel, que je me suis réfugié dans la poésie, puis peu à peu, je suis revenu à l'écriture de nouvelles* » – et le résultat de cette retraite fut la publication en 2003 de *Supermarket Spring* (*Consumidor final*, titre du recueil en espagnol). Puis sont venus trois volumes d'extraordinaires *Pornesonetos*, publiés sous le pseudonyme de Ramón Paz, et enfin le *Gran Surubí* en 2013, comme si l'auteur, après chaque succès romanesque, avait besoin de retourner à ses premières amours.

Après l'émiettement, l'éparpillement au milieu desquels se construisent ses histoires, la poésie semble ainsi pour Pedro Mairal affaire de recentrement, de recueillement, de concentration. La forme exigeante du sonnet à laquelle il recourt de manière quasi exclusive ces dernières années, obéissant à une métrique implacable (l'endécasyllabe, ou plutôt le pentamètre le plus classique, hérité de l'Âge d'or et plus particulièrement de Quevedo), lui serait manière de réordonner et de consolider l'univers qu'il se plaît autrement à dynamiter, de borner le champ infini de la narration. « *Les sonnets m'ont posé une frontière, m'ont permis de ne pas avoir à tout expliquer* », dit-il.

Supermarket Spring ne paraît pas à première vue obéir à la même rigueur formelle. Mais c'est que les poèmes qui le composent sont le miroir d'une réalité extrêmement agitée : celle de la crise qui a secoué l'Argentine au début de ce siècle et dont le pays subit encore les conséquences. « *Nous vivons une époque surréaliste et violente que seule la poésie peut digérer* », disait alors l'auteur.

Le volume réunit deux recueils d'égale importance, écrits à des dates différentes : *Tous les jours* (1997-1999) et *Consommateur final* (2000-2002).

En fait de recentrement, le poème d'ouverture se pose là : « *Le regard retrouvé / au fond de la tasse / des poches, / des assiettes, de la honte* ». Il est dédié au réveil « *des gens pleins de sommeil, de silence / craignant de réveiller les cauchemars de l'histoire / des gens qui emploient la langue comme un couteau obscur / un couteau usé épluchant une pomme* ». C'est le réveil du poète, minuscule et seul dans la ville immense. Mais c'est aussi le premier temps de sa mise en mouvement progressive.

TRADUIRE PEDRO MAIRAL

Et cette idée incite à reconsidérer la couverture du livre, aux couleurs d'affiche, dont les différents blocs de texte pourraient se lire finalement comme le plan schématique d'une ville : quatre quartiers ordonnés autour d'une voie centrale : le titre, déroulé comme un ruban – comme un fleuve.

Très vite, on découvre que, de page en page, l'auteur semble rédiger la chronique mouvante d'un amour fragile, avec ses accidents, ses ruptures, ses renouements. D'une rencontre dans une bibliothèque (« Jalousie classique ») à une sorte de réconciliation muette (« Pour le mieux ») construite comme un plan-séquence, lent travelling sur les reliefs d'un repas, un citron coupé, une roue de bicyclette, un arbre, un feu qui s'éteint, un chat au regard lourd de reproche.

Entre les deux, on sera passé par les crises (« Elle est comme ça » : « *bref, elle pleure avec ardeur, avec les dents / secouée de spasmes, elle passe sa vie à pleurer aux fenêtres* »), les trajets de banlieue (« Route nationale » : « *Cette grande vitesse / est une lenteur de radeau / en musique et en tristesse* »), la lassitude du quotidien (« Questions à Piazzolla » : « *Comment soulever dans la vibration d'un accord / le poids de six heures passées / la fugue des gens rentrant à la maison ? [...] Le livre de ton bandonéon s'ouvre lentement / et se referme / sans me répondre* »).

Le tout entrecoupé d'éclairs de lumière très vive et joyeuse, comme dans « Andante cantabile », réjouissante célébration des seins des femmes s'achevant sur un parfait alexandrin : « *Les voir passer devant soi, s'éblouir / et rester à jamais dans le chant de ce monde* ». Rien d'intimiste cependant dans cette histoire. Constamment, un simple geste esquissé est aussitôt replacé dans un réseau de correspondances spatiales et temporelles : qu'une femme se penche et noue une serviette autour de sa tête, et c'est une prière qu'elle adresse à un dieu immuable.

La suite du volume élargit encore cette mise en relation de l'infiniment petit avec l'infiniment grand. « *Au début du recueil, dit justement Julia Azaretto dans sa présentation, le regard du poète se pose sur son quotidien, puis la focale s'ouvre plus largement sur le décor d'un pays bouleversé. C'est la descente de la poésie sur la place publique.* »

Et, certes, la poésie est dans la rue. Elle se montre là où on ne l'attendait pas, elle n'est ni slogan ni chanson, mais au cœur du quotidien le plus trivial, dans l'œil d'une cliente fixé sur un écran de télévision au-dessus d'un comptoir de banque. Elle descend sur la place publique, mais elle descend aussi du douzième étage d'un immeuble, en empruntant l'ascenseur.

Dès le premier poème (« Une pêche »), le ton est donné : une simple pêche achetée au supermarché offre à l'auteur l'occasion de décrire en une cinquantaine de vers l'ensemble du système agricole argentin, système mortifère qui ne produit que du rêve : « *malgré la chimie, la distance morte, [...] je me suis retrouvé au fond de son rêve ambré / dans cette fleur première qui parfumait le vent* ».

Dans « Faune embaumée », le poète pose explicitement le problème : « *c'est ça un poème ? / ne pas fermer l'œil dans le noir / c'est un poème ? s'il n'y a rien / peut-on avoir un poème ?* » Il conclut : « *échange système solaire / contre deux mots certains / qui parviennent à dire toute mon ombre* ».

Et sans cesse, il va de l'un à l'autre, du triste fait divers à la contemplation de l'univers, de l'anonyme citadin aux bêtes mystérieuses ou géantes qui peuplent encore les mers, de l'enfant à naître, Jonas dans le ventre de sa mère, aux baleines du grand Sud. Au fil des pages, cependant, le ton se fait plus espiègle, la langue plus familière, et le constat plus assassin, qui dévoile le *consumateur* sous le consommateur : « *au supermarché, la caissière / en uniforme rouge me demande / "c'est vous le dernier ?" / je réponds "oui" / et pense... c'est bien moi* ».

On a fini de lire *Supermarket Spring*, et pourtant le même livre reste à découvrir – en espagnol cette fois-ci, pour peu qu'on entende un peu la langue. Même mise en page, texte en italique, comme s'il n'était que citation, notes de fin de volume confirmant et expliquant la beauté de ce qu'on vient de lire. Et pour peu que le lecteur soit curieux et joueur, une troisième lecture l'attend encore : celle de cette page orange séparant les deux textes, et que l'éditeur n'a pas réussi à numéroter.

Il n'y a pas réussi, parce que c'est une page trop vaste, trop dense : elle représente tout le travail de traduction, elle renferme tout le mystère de certaines d'heures de doute, de réflexion, de choix impossibles et de comptage inconscient de syllabes. S'attarder sur cette page, c'est tenter de re



TRADUIRE PEDRO MAIRAL

constituer le chemin qui va d'un texte à l'autre; s'efforcer d'en mesurer la distance, c'est accepter de se poser des questions auxquelles on ne trouvera pas forcément de réponse.

La distance entre les versions française et espagnole, pour une fois, est facile à calculer : elle mesure exactement 46 pages. Elle mesure un livre entier. C'est qu'on ne traduit pas un recueil de poèmes comme on traduit un poème, on ne traduit pas un livre comme on traduit une page. On y perdrait le souffle. Or, justement, en y regardant de plus près, on note un détail qui avait échappé à l'œil mais qui s'impose dès qu'on se prend à lire à haute voix, parce qu'on aimerait entendre si le français de la traductrice sonne comme l'espagnol de Pedro Mairal : ces poèmes se lisent d'un trait, ils ne sont faits souvent que d'une seule phrase, et même quand un point apparaît il n'est pas là pour que la voix se taise, mais plutôt pour qu'une autre voix l'interrompe.

Les poèmes de *Supermarket Spring* coulent de source : comme les seins des femmes qui éblouissent le passant, ils ont la forme de l'eau. Cette découverte hydrologique permet d'un coup de franchir la page orange et d'observer l'extraordinaire et minutieux travail de traduction qu'elle résume : de comprendre pourquoi, après avoir ruisselé à petits bouillons, la phrase s'anime pour prendre rythme de cascade, devenir séries de dix puis onze syllabes coléreuses, entêtées, ou jaillissement d'alexandrin.

C'est que Pedro Mairal, toujours en quête de nouvelles formes, a adopté pour ce recueil la forme première du souffle.

Entretien avec Julia Azaretto

Julia Azaretto, la jeune traductrice de Supermarket Spring, de Pedro Mairal, était au mois de juin de passage à Paris. Nous en avons profité pour l'interroger sur sa vie, son œuvre et ses intimes allers et retours entre l'espagnol et le français. Ce jour-là, il fut aussi question de Julio Cortázar, du cerveau des traducteurs et des éditions bilingues. L'entretien a lieu en partie en espagnol, et c'est pourquoi on s'y tutoie.

propos recueillis par Paul Lequesne

Quand as-tu décidé de traduire Supermarket Spring en français ?

J'ai commencé la traduction de *Supermarket Spring* en 2006. Et ce premier travail a donné lieu à une publication, sous pseudonyme. J'avais adopté celui d'Agnès Azar, car je n'osais même pas signer de mon vrai nom ! Je l'ai retravaillé ensuite pour la Fabrique des Traducteurs, à Arles, car je devais présenter un projet. Mais comme je n'avais pas signé le texte déjà publié, mon dossier a été suspecté de plagiat ! Ça devenait compliqué : j'étais à la fois entre deux langues et entre deux noms ! Mais enfin, le plus gros travail de traduction, c'est là que je l'ai effectué, à Arles, en 2011, notamment avec Claude Bleton qui était un de nos tuteurs. Ensuite je l'ai laissée de côté et l'ai reprise quand L'atelier du tilde a accepté de publier le texte.

Ainsi, tu t'es mise à traduire vers le français, alors qu'il y avait six ans que tu étais établie en France, c'est bien ça ?

En 2006, oui, ça faisait six ans. Au début, je ne voulais pas. Il est rare, c'est vrai, qu'un traducteur se risque à traduire dans une autre langue que la sienne. Qui pourrais-je citer ? Bernard Hoepffner pour l'anglais ? Mais je ne crois pas qu'il en vivait. Silvia Baron Supervielle, Luba Jurgenson pour le russe... C'est mon frère aîné, qui est compositeur,

ENTRETIEN AVEC JULIA AZARETTO

qui m'y a encouragée. Il a dû me parler de Beckett et de quelques autres fous et grands de la littérature, et m'a dit qu'il s'agissait aussi de ça : d'essayer ou bien d'échouer « encore mieux ». Tu sais, Beckett dit ça dans *Cap au pire* : « échouer mieux, échouer encore mieux ».

Le fait de traduire de l'espagnol vers le français change-t-il ta manière de traduire du français vers l'espagnol ?

Hum, oui, je pense. Mais je ne suis pas sûre que ce soit le fait de traduire vers le français. Je pense que c'est surtout le fait d'avoir fait, à un moment de ma vie, ce choix, radical, de quitter mon pays et ma langue. Et du coup d'être en état d'alerte permanent. De découvrir par exemple qu'on peut rêver dans une langue étrangère sans la parler correctement, contrairement à ce qu'on croit habituellement. On peut rêver dans une autre langue simplement parce qu'on passe son temps à penser à cette langue. C'est cette expérience-là, le fait de pouvoir briser beaucoup de topiques, au sens de doxa, qui a changé mon envie, ma vision de la traduction.

Une citation de Cortázar, rapportée par Silvia Baron Supervielle dans un texte trop peu connu, El cambio de lengua para un escritor. La citation commence par « El jazz es mi patria », puis continue ainsi « l'exilé c'est deux personnes en une seule. Et il n'est pas un seul grand poème qui ne soit né de la désorientation ». Es-tu d'accord avec ça ?

Oh, mais c'est super beau ! Ça m'encourage à relire Cortázar ! Mais je ne sais pas si je suis entièrement d'accord. Non, j'aime bien l'image, et il y a une partie de vérité dans ce qu'il dit, car ce sentiment d'écartèlement, d'échouer à un certain moment dans les deux langues, d'échouer ou de trébucher constamment, comme un gros pantin maladroit, est bien présent. Mais en même temps, une particularité de la condition d'exilé, c'est que malgré tout on reste une seule et même personne. Le cerveau du coup est façonné par l'arrivée de cette nouvelle langue, et façonné de telle sorte que même la langue maternelle n'en sort pas indemne. C'est une expérience à la fois déroutante et assez grisante, car elle va au rebours de l'idée commune de la langue maternelle comme quelque chose d'immuable, d'acquis à jamais. Or c'est faux, et ça peut faire trembler le sol quand on s'en aperçoit. Mais si on est un peu funambule c'est assez chouette de découvrir que la langue maternelle se transforme elle

aussi, même si elle reste ancrée en nous de manière indéfectible. Cela renvoie à quelque chose de plus général qui concerne la vie : rien n'est figé, les expériences nous transforment, et cela se fait sans qu'on s'en rende compte !

À dire vrai, tout de même, au début traduire vers le français était pour moi une manière de provocation. D'essayer de faire vaciller les certitudes de l'autre. Je veux dire du Français, de l'étranger pour moi ! Il y avait aussi l'envie très forte de donner à lire en français des auteurs qui me paraissaient importants. Par ailleurs, j'ai forcément une écoute du texte original qu'un Français n'aurait pas. Par exemple, je pense au poème de Mairal dont nous parlions, « Andante cantabile » : je me suis rendu compte qu'aucun Français que j'avais croisé n'avait compris d'emblée, à la première lecture, que Mairal était en train de parler des seins des femmes, alors que pour moi c'était une évidence !

Quand on parle espagnol, on ne se pose même pas la question. Dès le premier vers, il est question de « *la forma de l'agua* » et de « *debajo del verano* ». Déjà, là, on pense à la femme enceinte, à la rondeur, on dresse l'oreille. Et après : « *curvando con su paso el mediodía* » – c'est quelqu'un qui a tellement de rondeurs qu'il arrive à courber l'heure de midi ! Et puis, un peu plus bas, plus aucun doute : « *una alegría en el temblor moreno* ». « *Una alegría* », c'est très sexuellement connoté en Argentine. Quand tu dis d'une femme ou d'un homme : « *nunca una alegría* », c'est qu'ils ont une vie sexuelle très pauvre !

Je trouvais que certaines traductions ne rendaient pas du tout l'oralité à laquelle je suis très sensible et que, surtout, j'entends. Quand je l'entends, et que je vois qu'en français on adopte un registre plus élevé, que ça devient très engoncé, alors qu'en espagnol ce ne sont que des expressions très courantes, je me sens un peu gênée. Je me dis non, ce n'est pas ça : on est en train de traduire plus que ce qu'on a lu. On est en train de traduire une idée que l'on a de l'autre. Je ne dis pas que ça ne m'arrive jamais !

C'est pourquoi je trouve intéressant de travailler à plusieurs. Les lectures des uns et des autres peuvent se compléter et s'enrichir. Le travail de traduction ne devrait pas être solitaire.

As-tu remarqué que Contre les bêtes était la suite de Supermaket Spring ? « Le dernier témoin de l'hécatombe finale, celui qui mange les autres... »

ENTRETIEN AVEC JULIA AZARETTO

Non, je n'avais pas fait ce lien-là ! C'est l'effet du hasard. J'ai longtemps porté le projet de *Supermarket Spring*, mais *Contre les bêtes* ç'a été une commande. J'ai été heureuse de le traduire, car ç'a été des retrouvailles avec l'espagnol. J'ai envie maintenant que le texte soit publié, diffusé, que le spectacle tourne, mais ce n'est pas moi qui l'ai découvert.

Pedro Mairal revient beaucoup dans ses entretiens sur le fait qu'il possédait dès le départ un « bagage formel important » en poésie. Il déclare avoir écrit beaucoup de poèmes de Tigre como los pájaros en endécasyllabes et en heptasyllabes. Quand on regarde de près Supermarket Spring, on s'aperçoit qu'il revient souvent à ces vers de onze syllabes, au pentamètre en fait, et aux vers de sept syllabes, mais qu'il les déguise, en quelque sorte, ajoutant un mot par exemple pour que le vers sonne de manière moins exacte. En as-tu tenu compte, et si oui, comment ?

Quand j'ai rencontré Pedro Mairal, en 2006, il m'a laissé entendre que c'était très important cette histoire de rythme, de mètre. Mais à l'époque, je n'étais peut-être pas en mesure de l'entendre. Plus tard à la Fabrique, il s'est trouvé que Claude Bleton n'abordait pas du tout le problème par ce côté-là, et pourtant il me semblait qu'il trouvait toujours l'image juste, le rythme qu'il fallait, et du coup je pensais ne pas avoir besoin de ça, alors même que l'auteur m'avait glissé une information importante. Donc, non, je n'y ai pas prêté une attention spécifique, je n'ai pas voulu caser absolument des vers de 11 ou 7 syllabes. J'ai plus prêté attention au souffle, à l'oralité, c'est-à-dire à cette voix que j'entendais, et c'est pourquoi parfois je suis plus directe, plus synthétique.

Il me semble que Pedro Mairal, dans Supermarket Spring, est à la recherche d'une autre forme, qui ne serait pas rigide, même s'il y revient ensuite avec le sonnet.

Plus que la quête d'une forme, c'est l'envie de casser un piédestal, une idée de la poésie. Alors oui, pour ça il faut quand même une forme, car il y a de l'oralité là-dedans, et Mairal ne transcrit pas la manière de parler des gens, il l'écrit. Mais cette alternance de vers de 11 et 7 syllabes, je ne sais pas s'il l'a choisie consciemment, comme moyen le plus sûr de rendre l'oralité de l'espagnol.

N'est-ce pas plutôt comme une réminiscence de la poésie classique ? On ne l'observe pas systématiquement. Il y a les vers de quatre, de cinq syllabes, et puis tout à coup un groupe d'endécasyllabes, et l'on voit bien que c'est fait exprès, ou bien que l'auteur respire la langue comme ça.

Non, j'ai vu Pedro compter les syllabes pour que ça tombe juste. Ensuite, il est joueur, et il est possible qu'il ait voulu casser la forme même qu'il avait créée.

Dans les *Pornosonetos*, il pousse son projet encore plus avant : la forme du sonnet y devient invisible, alors qu'elle est très contraignante. Peut-être tout son projet, sa quête de la forme, est-il justement d'escamoter celle-ci. Quand on lit les *Pornosonetos*, on ne reconnaît pas la forme du sonnet, tant il y est à l'aise.

Aurais-tu traduit différemment si les textes avaient été en regard ?

Si les textes avaient été en regard, je n'aurais pas voulu que cette traduction soit publiée chez cet éditeur. Quand tu as entre les mains une édition bilingue, soit tu ne comprends rien à la langue étrangère et tu ne regardes que la version française, si bien que la version originale ne te sert strictement à rien et même t'encombre ; soit, et c'est le cas souvent des lecteurs de poésie, tu es un peu curieux, tu veux lire, tu as quelques notions d'espagnol, tu peux suivre, tu regardes, mais dans ce cas-là tu tombes dans une lecture hybride, scolaire, qui entretient l'illusion de la correspondance univoque entre les langues, et je voulais éviter cela. Car pour moi c'est un leurre : chaque langue comporte un univers fantastique de sonorités, d'écrivains (donc des voix dans la langue), d'argots, de gestes, de manières... C'est en ce sens que Cortázar a raison, l'exilé est une personne double, parce qu'on n'est pas tout à fait le même selon les langues que l'on parle. Les langues augmentent notre être, et je trouve ça fascinant. La règle du jeu change avec la langue. L'édition bilingue en regard est très intéressante pour des projets spécifiques. Mais ce n'est pas cet écriin qui me semblait le plus approprié pour faire entendre au lecteur français le travail de Mairal sur le parler d'Argentine.

Retraduire : pourquoi ?

La retraduction, comme la traduction, est l'objet d'idées tenaces. Mais, à la différence de la traduction, la pensée de la retraduction s'est assez peu déployée ces dernières années. Deux idées reçues retiendront particulièrement mon attention ici : on retraduirait parce que l'on traduirait de mieux en mieux (vision téléologique très partagée) et que, contrairement aux textes originaux éternellement « jeunes », les traductions vieilliraient. C'est occulter les différentes historicités qui concernent le traduire : historicité du texte traduit, des lectures et relectures qui en sont faites par les traducteurs, historicité des horizons culturels des traducteurs et des lecteurs, mais aussi des lectures de ceux qui lisent les traductions.

par Marie Vrinat-Nikolov

**On ne retraduit pas mieux :
on retraduit différemment**

Dans *L'âge de la traduction*, commentant la première traduction française de « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, Antoine Berman considère qu'elle « présente les défaillances structurelles de toute première traduction. [...] Il s'agira pour nous de travailler avec le texte allemand et avec la version de Gandillac. Ainsi notre réflexion sur un texte consacré à la traduction s'accompagnera d'un travail de retraduction de ce texte [1] ». Ainsi, toute première traduction serait faillible et améliorable par les autres. Henri Meschonnic ne partage pas cette vision « optimiste » et téléologique. Dans *Poétique du traduire*, il analyse plusieurs traductions de sonnets de Shakespeare et conclut : « La dernière en date, à ma connaissance, des variations

sur les sonnets de Shakespeare montre amplement, s'il fallait encore s'en convaincre, qu'il n'y a pas de progrès de traduction, pas plus qu'en art en général. Pourtant, il y a bien une historicité des concepts, et des pratiques du langage. [...] La manière de Malaplate [1992] n'est pas différente de celle de Charles-Marie Garnier en 1906 [2]. »

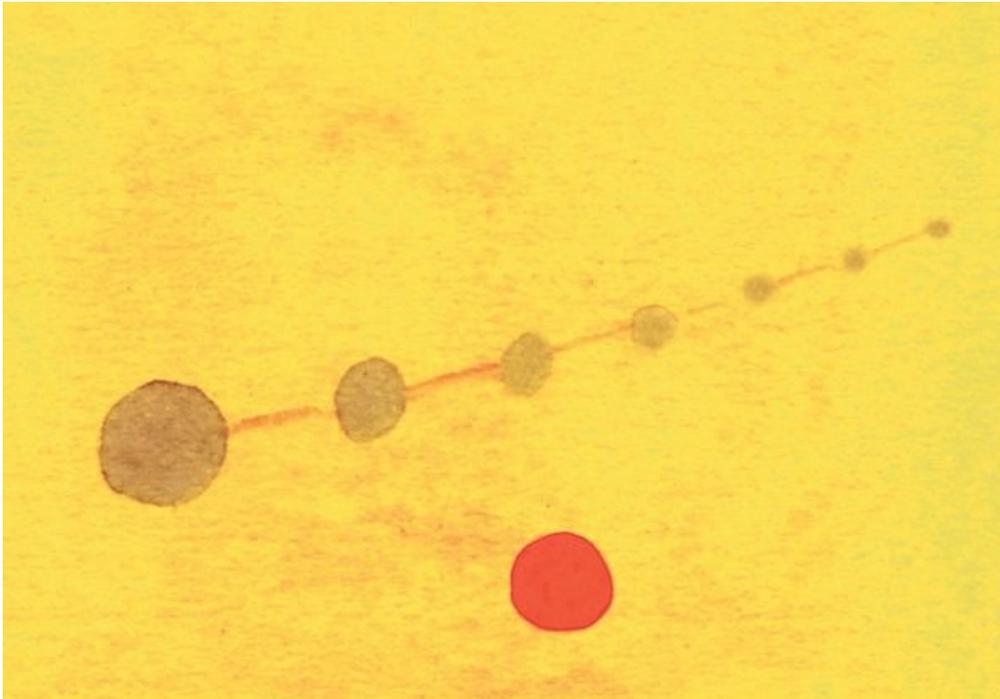
Entre traduction et retraduction, que s'est-il passé, qu'est-ce qui a changé ? Tout simplement, la lecture que l'on fait du texte à traduire n'est plus forcément la même. Traduire est toujours une lecture-écriture. On traduit ce qu'on lit à un instant *t*. Or, on ne lit jamais tout d'un texte, et toute lecture est unique, même dans sa propre langue. Que déploie-t-on des potentialités d'un texte ? Quelle lecture en fait-on ? Une lecture différente, on le sait d'expérience. Tout comme on sait d'expérience qu'à *x* années d'intervalle notre lecture d'un texte est différente. D'où la retraduction. On ne retraduit pas en suivant la visée téléologique selon laquelle chaque retraduction est meilleure, mais parce que notre lecture du texte original change. Et donc que, par notre retraduction, nous le renouvelons.

Lorsqu'on demande à André Markowicz s'il a lu Dostoïevski dans l'édition qui fait « référence », la Pléiade », il répond : « *Oui, bien sûr. Eux [les traducteurs] et moi, nous lisons deux auteurs différents [3].* » Sans compter que, comme il le souligne lui-même, Boris de Schlœzer (la Pléiade, 1953) ou Pierre Pascal (Garnier, 1977) ne disposaient pas des œuvres complètes de Dostoïevski menées à bien par l'Académie des sciences de l'URSS, l'édition du dernier tome datant de 1990.

La position téléologique est contestée, notamment, par Annie Brisset, dans un numéro de la revue *Palimpsestes* intitulé « Pourquoi donc retraduire ? [4] » qui met en question l'idée communément acceptée selon laquelle le texte original serait stable, alors que les retraductions successives seraient en marche dans une quête vers l'idéal de recreation de la « vérité » originelle de ce texte original. L'auteur se demande s'il y a vraiment, un jour, émergence de la « grande » traduction.

**Si les traductions vieillissent,
les textes originaux aussi**

Répéter, comme on le fait à l'envi, que les originaux restent éternellement jeunes, tandis que les traductions vieillissent, c'est sacrifier, consciemment ou non, à l'autel de la sacralisation du chef-d'œuvre et perpétuer le mythe de la faillibilité constitutive de la traduction. Ce que déplore



RETRADUIRE, POURQUOI ?

Tiphaine Samoyault : « *La traduction vieillit. L'original se transforme. Cette inégalité de statut entre les textes, qui ne fait pas seulement du texte traduit un texte secondaire, mais une sorte de faux texte, [...] conduit à compenser le défaut de la traduction par la retraduction [5]* ».

On oublie que les œuvres admises dans le canon littéraire ne conservent pas toujours leur « canonicité » : certaines en sortent et tombent dans l'oubli durant un temps plus ou moins long. On occulte aussi le fait que bien des textes deviennent illisibles pour les générations suivantes : la preuve en est leur réédition critique avec commentaires, glossaires, bref tout un appareil critique destiné à en faciliter la lecture. C'est, par exemple, le cas du premier « grand » roman bulgare, canonisé depuis longtemps par l'histoire littéraire bulgare, *Sous le joug*, d'Ivan Vazov (1850-1921), écrit dans l'exil. Vazov est imprégné de littérature française : « *Lorsque j'ai entrepris d'écrire mon roman, à Odessa, j'avais l'idée de composer quelque chose de semblable aux Misérables [6] de Victor Hugo, comme on peut le constater au début du roman : la fuite d'Ognianov qui se réfugie dans la maison du tchorbadji Marko rappelle un peu la visite nocturne de Jean Valjean dans la demeure du prêtre Bienaimé. Je me suis donné pour objectif de peindre la vie des Bulgares durant les derniers jours de l'esclavage [7], ainsi que l'esprit révolutionnaire à l'époque de l'insurrection d'avril [8].* »

Sous le joug, paru d'abord dans une revue en 1889, puis comme livre en 1894, marque donc le début

d'une tradition, celle des grands romans historiques consacrés à la vie des Bulgares sous la domination ottomane. Cette œuvre fait toujours partie des textes à lire dans le secondaire en Bulgarie et aussi bien enseignants que parents d'élèves déplorent le fait qu'elle est de moins en moins lisible, notamment par sa langue qui a vieilli.

Qu'en est-il des (re)traductions de ce roman ? Il a été traduit trois fois en français, les deux premières traductions étant respectivement celles de Stoïan Tsonev, Sonia Pentcheva et Violeta Tsonova en 1957 (Club bibliophile de France, reprise par les éditions d'État bulgares Sofia-presses en 1966) ; celle de Nadia Christophorov et Roger Bernard en 1976 (Presses orientalistes de France). Elles sont épuisées. J'ai entrepris la dernière traduction, parue en 2007 (Fayard), en me fondant sur deux aspects principaux de la lecture que j'en faisais : ottomanisation du récit et de sa langue et prise en compte du fait que l'auteur écrit dans la langue qui lui est contemporaine, qui est la sienne. D'où l'enjeu de faire entendre l'étrangéité de ce roman et de ne pas céder à l'idée reçue qui veut qu'un texte devenu « archaïque » avec le temps devrait être traduit dans une langue archaïsante, par exemple celle de Victor Hugo dans ce cas précis.

Dans *Sous le joug*, « l'étranger » se situe à la fois dans l'espace et dans le temps, puisque le roman dépeint la Bulgarie ottomane. D'où une forte « ottomanisation » du récit au point de vue linguistique et culturel qui fait sens. Si la première traduction respecte assez bien cette ambiance ottomane, le français n'est pas la langue première des traducteurs, ce qui aboutit à une langue qui n'a pas toujours sa cohérence propre. La deuxième traduction est

RETRADUIRE, POURQUOI ?

scrupuleuse, mais, outre son caractère « lissant » et qui gomme une grande partie de l'ottomanité du texte, elle archaïse le texte en ayant recours à des termes qui nous renvoient au Moyen Âge français (« messires », « dame », etc. [9]). Si l'auteur a écrit son texte à la fin du XIX^e siècle dans la langue bulgare de son époque, les traducteurs ont écrit leur traduction dans les années 1970 dans une langue mélangée qui n'existe pas. Condamnant leur traduction à vieillir précisément parce qu'elle est écrite dans une langue dépourvue de cohérence propre, et non parce que c'est... une traduction.

Marie Vrinat-Nikolov est professeur à l'INALCO et traductrice littéraire.

1. Antoine Berman, *L'âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses universitaires de Vincennes/Intempestives, 2008, p. 20.
2. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 288.
3. [Suivre ce lien...](#)
4. Annie Brisset, « Pourquoi retraduire » ? ; *Palimpsestes*, n° 15, 2003, p. 22.
5. In *La retraduction*, sous la direction de Robert Kahn et Catriona Seth, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 232.
6. En français dans le texte. Vazov se trompe sur le nom de l'évêque qui n'est pas « Bienaimé » mais « Bienvenu ».
7. « Joug » et « esclavage » sont des termes d'une forte charge émotionnelle, toujours employés pour désigner la domination ottomane qui dura cinq siècles en Bulgarie, de 1396 à 1878.
8. L'insurrection d'avril, tentative de libération de la domination ottomane, s'est soldée par un échec. C'est à l'issue de la guerre russo-turque de 1877-1878 que la Bulgarie a recouvré son indépendance.
9. C'est exactement le phénomène inverse des BD (donc actuelles) situées en contexte médiéval.

Me est un autre

Dans ce délicieux essai en forme de dialogues, le premier immortel d'origine britannique se dédouble en un « moi » et un « me » qu'il charge d'explorer les différences et les écarts entre deux langues : la langue dite maternelle et la langue acquise, apprise plus tard. Sur la page sont donc figurées ces deux entités linguistiques qui coexistent au sein du sujet, que le poète appelle « cette curieuse façon d'être deux moi [1]». Douce schizophrénie, entre l'anglais parlé depuis toujours et le français apprivoisé puis maîtrisé, où chaque univers verbal à la fois sonne singulièrement et interroge à rebours l'autre langue parlée.

par Aurore Touya

Michael Edwards
Dialogues singuliers sur la langue française
Puf, 192 p., 14 €

Ce qui est particulièrement réjouissant à la lecture de ces *Dialogues singuliers*, tout au long des sept parties donnant à voir des situations d'où naît la conversation, c'est la description du bonheur éprouvé à découvrir et à pratiquer la langue étrangère, le français en l'occurrence, comme on s'enivre à écouter une chanson en boucle : « *Je me mouvais dans un monde sonore insoupçonné, en découvrant une nouvelle musique* ». Musique faite de sons étranges, comme « *le chant varié des voyelles et l'effleurement des consonnes* » et notamment « *le pouvoir discret, presque paradoxal, du e que l'on dit muet* », qui instille à la phrase cette « *mélodie souterraine* ». On imagine le jeune Anglais déjà poète se grisant à écouter résonner les phrases et à essayer de les répéter à l'identique, découvrant les charmes de la langue française comme on goûte une cuisine avec toutes

ME EST UN AUTRE

ses saveurs inconnues, ses épices et ses associations de parfums confinant à l'exotisme.

Edwards développe de ce point de vue une définition poétique de la langue étrangère en tant que *lyrisme*, au sens étymologique, comme ces vers qui appelaient l'accompagnement musical de la lyre. Le français chante aux oreilles du jeune Britannique, et lui permet d'entrer dans un autre monde avant tout sonore, de le découvrir en se l'appropriant, pour découvrir de nouveau le monde linguistique qu'il habitait au départ sans même le savoir. On repense alors aux propos d'un autre poète, argentin pour sa part, faisant bruir à l'oreille de son interlocuteur trois façons de désigner la lune : Jorge Luis Borges, dans une de ses *Conversations*, égrène et compare les signifiants *moon / lune / luna*, étudiant les vertus poétiques de chaque option. Chaque terme est certes un équivalent, une traduction de l'autre, mais il ne parle pas de la même façon à l'oreille de celui qui l'entend. L'exemple d'Edwards n'est pas celui de la lune, mais d'un arbre cher aux romantiques : « *Découvrir que les Français disent saule, que le weeping willow – où l'allitération est si appropriée, où des sanglots semblent s'entendre, tant l'expression est connue, dans les deux trochées – devient saule pleureur, c'est entrer dans l'esprit et la sensibilité d'un Français, reconnaître que l'arbre lui parle ainsi.* »

Souligner la vertu poétique de chaque langue, le son qu'elle fait et que ne font pas les autres, permet au passage de balayer, à la faveur d'un rappel rapide mais savant de diverses théories, l'idée selon laquelle une langue – et en l'occurrence le français – serait supérieure à une autre. Meschonnic, Malmberg, Rey sont convoqués pour souligner, non pas la clarté de cette langue, mais bien celle que peut permettre tout discours, quel que soit son univers linguistique ; on sourit avec le « *me* » en lisant ces propos prêtés au grammairien Bouhours (1628-1702) : « *de toutes les prononciations, la nôtre est la plus naturelle et la plus vraie. Les Chinois et presque tous les peuples de l'Asie chantent ; les Allemands rallent ; les Espagnols déclament ; les Italiens soupirent ; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que les Français qui parlent* ».

Michael Edwards se saisit avec malice de ces débats historiques, pour certains complexes et relançant d'anciennes querelles (au grand dam du « *moi* », qui représente une certaine réticence à ce qui relèverait d'une « revue savante » et de la « polémique ») qu'il met en scène dans ce dialogue entre ces deux parties

de lui-même. Et de la même façon que ces deux voix coexistent désormais chez lui, comme chez tous ceux dont le métier est de permettre le passage d'une langue à l'autre, quitte à ne plus savoir parfois sur quelle rive du langage ils habitent, les deux langues, dites fréquemment « source » et « cible », trouvent certes des équivalences au moyen de la traduction, mais conservent également, inextricablement, des attributs singuliers et façonnent une vision du monde non exactement traduisible. Le fameux adage sur le traducteur qui nécessairement trahit n'est pas loin ; et si cette formule est facile, elle n'en semble pas moins fondée ici. Mais, plutôt que de déplorer l'impossibilité à dire exactement ce que l'autre langue suggère si bien, qui fait de toute traduction un à-peu-près et un tâtonnement qui ne sauraient jamais nous satisfaire, l'auteur se délecte de cette foule de visions et de cette schizophrénie linguistique – qui peuvent être démultipliées par le nombre de langues que chacun peut apprendre. Ainsi le « *me* », à bord d'un bateau-mouche en compagnie du « *moi* », conclut-il : « *Je parie que, si je regardais avec mes yeux anglais ce paysage urbain que notre bateau-mouche traverse d'une allure sereine et régulière, je ne verrais pas exactement ce que toi tu vois, avec tes yeux devenus français* ».

Cela ne revient pas à condamner toute possibilité de traduction. La traduction doit au contraire, en tant que métier et en tant qu'art, redoubler de précision et de subtilité pour être au plus près de la langue d'origine, et *a fortiori* lorsqu'il s'agit de littérature, afin de respecter et de donner à entendre, autant que possible, la pensée et le rythme de l'auteur traduit ; mais plutôt que de se complaire dans une insatisfaction qui condamnerait en vérité la traduction à n'être qu'une piètre version délavée de l'original, on peut lire ces *Dialogues singuliers* comme une invitation à reconnaître cette nécessaire part de trahison, avec laquelle il faut bien compter lorsque l'on passe d'une langue à l'autre. En prendre conscience, c'est goûter les plaisirs de cette étrangeté, qui dit la même chose, mais autrement ; c'est accepter l'invitation de la langue étrangère qui nous propose de l'appivoiser, elle qui « *paraît à l'horizon comme un grand poème, qui dit l'univers d'une autre façon* ».

Dernière traduction parue d'Aurore Touya : *Toxique*, de Samanta Schweblin, traduit de l'espagnol (Argentine), Gallimard, 2017.

1. « **Les nouveaux chemins de la connaissance** », France Culture, 9 décembre 2016.

Entretien avec Michel Volkovitch

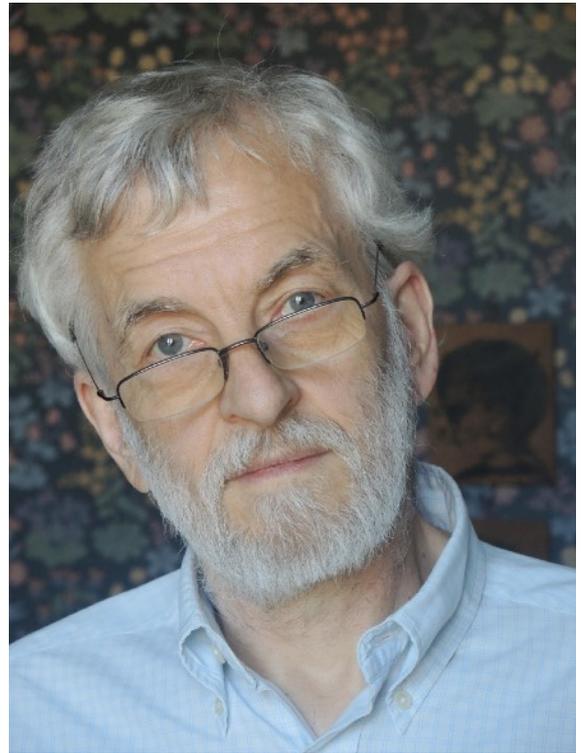
Auteur d'ouvrages aux éditions Maurice Nadeau, traducteur du grec moderne depuis plusieurs décennies, Michel Volkovitch continue, inlassable, à faire connaître la littérature néo-hellénique en France, des polars de Petros Màrkaris à l'œuvre sombre et engagée de Chronis Missios en passant par la poétesse Kiki Dimoula ou des prosateurs contemporains comme Ersi Sotiropoulos et Christos Ikonomou.

propos recueillis par Ulysse Baratin

Cette attention à l'hétérogénéité et à la richesse de la littérature grecque a conduit Michel Volkovitch à créer sa propre maison d'édition, Le miel des anges. On y trouve ce que, par frilosité ou crainte de mévente, la plupart des éditeurs ne publient pas ou peu : la poésie contemporaine et des recueils de nouvelles. En rappelant que ces deux genres occupent une place décisive en Grèce, une telle exigence éditoriale rééquilibre l'image, fautive, d'une littérature essentiellement romanesque. Faire entendre cette pluralité de voix aujourd'hui, alors même que la parole de la Grèce se trouve étouffée, est le désir du passeur qu'est Michel Volkovitch. Qu'il soit traducteur ou éditeur, ou les deux à la fois.

On voit peu d'ouvrages traduits du grec moderne en librairie. Des romans, parfois du théâtre, rarement de la poésie et quasiment aucun essai...

Et pourtant beaucoup de livres grecs sont traduits ! Presque tous les ouvrages majeurs, en prose du moins. Les livres sont là, mais trop souvent, comme vous dites, on ne les voit pas. Les grandes maisons d'édition nous tournent le dos : pas assez rentables, les Grecs... Ce sont de vaillants petits éditeurs qui font le boulot, avec obstination : Quidam et sa remarquable collection de prose contemporaine (Koumandarèas, Sotiropoulos, Ganas, Ikonòmou...), Cambourakis avec des auteurs plus



classiques (Papadiamàndis et Kazantzàkis, notamment), mais ils n'ont pas assez de moyens pour promouvoir leurs livres. Quant à la presse écrite, elle ne manifeste pas un philhellénisme délirant... Résultat : le seul auteur grec contemporain qui se vende bien en ce moment, c'est Màrkaris, l'auteur de polars. J'ai traduit plus de deux cents auteurs grecs, mais on me dit souvent : « Ah oui, c'est vous le traducteur de Màrkaris ! »

Alors que la Grèce continue à s'enfoncer dans ce qu'on n'ose même plus nommer la crise, quel est l'état de l'édition hellénique aujourd'hui ?

Peu d'éditeurs grecs ont fermé boutique jusqu'à présent, mais ils sont sur la corde raide, presque tous. Ils se battent pour survivre avec l'énergie du désespoir, comme se battent les Grecs dans les autres secteurs, théâtre, cinéma, musique. Côté culture, en ce moment, la Grèce est en plein bouillonnement.

Que signifie traduire du grec dans un tel contexte ?

C'est pour moi, plus que jamais, un devoir, une urgence. Il s'agit d'abord de remonter le moral des Grecs en les faisant connaître hors de chez eux – être traduit, cela compte pour un auteur, même si cela ne l'enrichit guère. Mais il faut surtout aider la Grèce en faisant voir aux étrangers son vrai visage, pour contrer le discours dominant actuel, à base de clichés méprisants. Je traduis donc à tour de bras, de la prose, de la poésie, du théâtre. C'est un

ENTRETIEN AVEC MICHEL VOLKOVITCH

combat, long et souvent rude. On a souvent l'impression de crier dans le désert, les mots sont des armes dérisoires, mais tout combat a quelque chose de joyeux et c'est pourquoi, tout compte fait, je m'éclate.

Pourquoi, alors que vous traduisiez déjà de nombreux ouvrages, avez-vous fait le choix de fonder une maison d'édition dont, fait rare sinon unique, vous êtes le principal traducteur ?

J'ai toujours eu du mal à caser mes textes favoris, poèmes et nouvelles surtout, les genres les moins vendeurs. La recherche d'un éditeur est un sport épuisant, et quand on en trouve un, la collaboration n'est pas toujours idyllique – même si j'ai rencontré d'excellents éditeurs, Maurice Nadeau en tête. Nadeau avait du flair, de l'audace – publier Cheimonas ou Hakkas, chapeau ! –, et il savait faire confiance. Travailler avec lui était une leçon et un régal.

Vous avez également pratiqué l'édition numérique.

En 2008, François Bon m'a fait un somptueux cadeau : une collection grecque dans la maison d'édition en ligne qu'il venait de fonder, *publie.net*. Pendant cinq ans, j'ai publié là-bas des trésors, mais personne ne l'a su ! Le livre électronique, en France, n'a toujours pas démarré. En 2013, *publie.net* est passé au papier, mais à un rythme trop lent pour ma boulimie. C'est alors que j'ai décidé d'ouvrir ma propre boutique, *Le miel des anges*, avec ma fiancée, Carole, qui exerce le métier de graphiste. Et de goûter du même coup à ce luxe inouï : travailler en homme libre.

Nous avons commencé par la poésie contemporaine – ce qui est commercialement suicidaire –, mais notre catalogue aujourd'hui propose aussi, dans le domaine grec exclusivement, des classiques du XX^e siècle comme Cavàfis, Karyotàkis et Embirìkos, que je vénère tous les trois, deux volumes de chansons *rebètika*, des nouvelles, vingt-quatre titres en tout. Et nous avons une foule de projets, dont une collection théâtrale pour cet automne.

Je ne suis pas l'unique traducteur du *Miel des anges*. Je me réserve la plus grosse part du gâteau, mais j'invite souvent des consœurs et confrères – des jeunes que je soutiens dans leurs premiers pas – et je réédite des travaux anciens aujourd'hui épui-

sés de glorieux aînés comme Jacques Lacarrière ou Michel Saunier.

Sur le plan financier, comment vous en tirez-vous ?

Nous n'avons pas les moyens de nous offrir un diffuseur et une attachée de presse, nos ventes sont forcément modestes, mais nous rentrons dans nos frais grâce à nos subventionneurs, le Centre national du livre, notamment, qui soutient la littérature traduite, et pas seulement elle, avec une générosité et une efficacité admirables.

Nous sommes une structure artisanale, minimale, mais je crois que cette solution de fortune est une formule d'avenir. Les gros éditeurs deviennent de plus en plus commerciaux et laissent passer un nombre croissant d'œuvres majeures, pas assez rentables pour eux. Elles sont pour nous, les minuscules. Nous les faisons connaître à quelques centaines, voire quelques dizaines de lecteurs curieux, c'est mieux que rien. Elles existent, en attendant des jours meilleurs.

« Le miel des anges », nom de votre maison d'édition, est aussi le titre d'un roman de Vanghèlis Hadziyannidis que vous avez traduit. Or, en grec, le titre original est I tèsseris tìhi, qui signifie littéralement « les quatre murs ». Pourriez-vous expliquer ce choix ?

C'est un roman étrangissime, passionnant, inquiétant, délicieux ! Les gens d'Albin Michel ont jugé le titre original un peu plat et choisi ce « miel des anges » qui ne manque pas d'allure, je l'avoue, et qui a sans doute contribué au succès du livre. Cherchant un nom pour notre maison, j'ai pensé à ce titre qui évoque bien la Grèce. L'ange est un personnage très présent là-bas, très aimé, et qui, Grèce ou pas Grèce, fait rêver. Pour moi, les poètes sont des anges, c'est-à-dire des messagers, le traducteur est l'industrielle abeille qui change le nectar en miel, et puis nous avons des ruches sur notre terrasse...

Sur la couverture du premier volume de l'anthologie Poètes grecs du 21^e siècle, vous avez fait figurer la photo saisissante d'un émeutier athénien en train de courir devant la statue antique d'un jeune homme... en train de courir lui aussi ! Que vouliez-vous dire par un tel choix éditorial ?

La couverture des recueils de poèmes est traditionnellement d'une grande sobriété. Il s'agit de montrer que la poésie, c'est noble et distingué. Nous

ENTRETIEN AVEC MICHEL VOLKOVITCH

avons choisi une autre approche : une photo, en couleur de surcroît, dans l'espoir de rendre la poésie moins intimidante, moins élitiste, plus proche du quotidien – et de l'actualité, s'agissant d'une anthologie de poèmes publiés après 2000. L'image en question, due à un grand photographe grec, Àris Messinis, s'est tout de suite imposée. Elle résume clairement notre propos : montrer à la fois le côté ultra-contemporain de cette poésie (les fumées d'une manif pendant la crise, le bruit et la fureur) et le lien qu'elle conserve avec le passé, la permanence de la tradition (le garçon d'aujourd'hui et la statue faisant le même geste par-delà les siècles). En même temps, nous souhaitions éviter le folklore habituel, la mer, le soleil, les îles, les vieux pêcheurs... La Grèce ne se réduit pas à ces cartes postales pour vacanciers.

Ce choix graphique ne semble pas avoir déplu. Je ne pense pas qu'il ait eu une incidence commerciale, dans un sens ou dans l'autre, et je continue de l'assumer. L'anthologie (six volumes prévus, soixante poètes, une folie !) n'est pas notre best-seller, mais elle existe, elle a tout son temps pour trouver son public. Nous ne pilonnons pas, nous travaillons dans la durée.

Le grec moderne dit « démotique », langue vernaculaire et populaire, a mis longtemps à s'imposer face à la katharévoussa, langue dite purifiée, de l'administration, langue officielle. Quels enjeux de traductions cette diglossie présente-t-elle ?

Elle pose au français un problème insoluble. Notre français actuel n'a pas, comme le grec, ce double registre : deux formes différentes du même mot pour désigner chaque chose. Dans certains cas, ça marche : on remplace « ne pas » par « ne point », « raide » par « roide » ou « vêtement » par « vêtire », ou bien on va chercher un autre mot, plus soutenu, plus désuet (« chapeau » devenant « couvre-chef » et « publicité », « réclame »), ou une périphrase (« porter les yeux » pour « regarder »), mais le travail sur le lexique ne suffit pas. Alors on joue sur l'ordre des mots (l'adjectif antéposé par exemple), sur la syntaxe (on la tarabiscote un peu, on injecte du subjonctif imparfait), on allonge éventuellement la phrase, on choisit des rythmes plus carrés, plus pompeux... À cela s'ajoute un problème de dosage : on ne traduit pas de la même façon une *katharévoussa* parodique, pesante et ridicule, et celle d'Andréas Embirikos, par exemple, dont je m'occupe en ce moment pour Le miel des anges, qui doit avoir un côté opulent

tout en restant légère et dansante. Le résultat déçoit toujours, plus encore que d'habitude, mais entre-temps il y a là toute une petite cuisine très amusante. La traduction, c'est un bricolage perpétuel.

Vous avez dû affronter le même problème avec Cavàfis, dont vous venez de traduire et publier l'œuvre complète ?

C'est le même problème, et pire encore. Une *katharévoussa* ostentatoire comme celle d'Embirikos est plus facile à rendre, paradoxalement, que celle plus discrète de Cavàfis. La moindre intervention dans ce sens paraît aussitôt affectée. C'est pourquoi aucune des sept traductions françaises existantes des poèmes de Cavàfis ne relève ce défi, pas plus la mienne que les autres. On perd une dimension et c'est dommage, mais chez Cavàfis la *katharévoussa* n'est pas l'essentiel. Ce qui compte, c'est la musique des vers, que pour ma part je n'entends pas assez dans les versions françaises précédentes – comme si les traducteurs étaient obnubilés par le contenu, les allusions historiques souvent cryptées et la finesse impalpable de l'ironie cavafienne. Or Cavàfis est avant tout un grand musicien, un ensorceleur ! D'ailleurs, comme chacun sait, il n'y a pas de poésie sans la musique des mots.

Une partie non négligeable des poèmes de Cavàfis est écrite en vers classiques, avec de savants jeux de rimes parfois, et, chose étonnante, personne en France n'avait encore traduit ces vers en vers. Je l'ai fait, comme toujours dans ces cas-là – comment faire autrement, c'est plus fort que moi. Traduire en vers, c'est difficile, mais tellement jouissif ! Les journées passées à rimaitter Kavvadias et Karyotàkis, ces grands charmeurs, sont parmi mes plus beaux souvenirs.

Chez Cavàfis, le vers libre finit par l'emporter sur la fin, ce qui ne veut pas dire que traduire ces vers soit plus facile : il y a en eux aussi une véritable magie sonore, ils réclament la même attention aux rythmes et aux sonorités.

La seconde particularité de mon Cavàfis nouveau, c'est que j'ai disposé les poèmes, non pas dans l'ordre officiel (le *best of* composé par l'auteur au début, puis les poèmes de jeunesse qu'il a reniés), mais en suivant la chronologie : on voit ainsi le poète se chercher, se trouver peu à peu ; il perd en solennité pour devenir plus vivant, plus humain. Si Cavàfis était encore de ce monde, il me maudirait ! Mais un traducteur doit aussi savoir désobéir.

Hommage aux orientalistes du passé

Étonnant ouvrage que celui de Pierre Larcher, Orientalisme savant, orientalisme littéraire, qui résonne, sinon comme une défense – de nos jours passablement à contre-courant – de l’orientalisme tout court, mais au moins comme un hommage rendu aux orientalistes d’autrefois et à leurs œuvres.

par Philippe Cardinal

Pierre Larcher

Orientalisme savant, orientalisme littéraire
Actes Sud, 240 p., 23 €

C’est peu de dire, en effet, que ceux-ci, depuis bientôt un demi-siècle, ont cessé de jouir du prestige qui était autrefois le leur et ont paru même en être les premiers conscients. Ainsi, en 1973, à Paris, l’institution centenaire du Congrès des Orientalistes décide, à l’occasion de sa séance annuelle, de s’auto-dissoudre... À l’époque, nul ou presque ne revendique déjà plus la qualité d’orientaliste. Les spécialistes de l’« aire orientale » se présentent sous le rempart d’autres disciplines. On est désormais linguiste, historien, géographe, sociologue, par exemple, du Maghreb ou de la péninsule arabe, bien plutôt qu’orientaliste ; et l’on étudie, veut-on croire, la poésie préislamique ou la dynastie abbasside comme on le fait du roman victorien ou de l’épopée napoléonienne.

La publication, en 1978, du célèbre ouvrage de l’universitaire palestino-américain Edward Saïd (1935-2003), *L’orientalisme*, met ensuite les choses à leur place et appuie là où ça fait mal. Le livre, on le sait, démontre l’existence de liens inextricables entre orientalisme académique et impérialisme colonial, explicitant de façon irrécusable les mécanismes et la nature coupables de cette relation perverse. « *Sa documentation est si riche, ses analyses portent souvent si juste, débusquent tant de fois l’ethnocentrisme arrogant des orientalistes*

savants et moins savants, qu’on pourrait croire, au terme de sa lecture, qu’il n’y a plus rien à dire sur la question », écrit à son sujet le professeur de philosophie et de sciences politiques helvète-canadien Thierry Hentsch (1944-2005), dans un livre, *L’Orient imaginaire*, paru en 1988 avec moins de retentissement que celui de Saïd.

On fera toutefois reproche à Edward Saïd d’avoir développé son analyse à partir d’un corpus de textes écrits pour la plupart aux XIX^e et XX^e siècles – c’est-à-dire à l’époque coloniale – par des auteurs essentiellement anglo-saxons et français – ressortissants, donc, de puissances impérialistes –, faisant abstraction, dès lors, de ce que l’orientalisme a produit, notamment en langues latine et allemande, pendant plusieurs siècles. On s’étonnera aussi de cela que Saïd, raisonnant de façon quelque peu anachronique, se soit employé à déchiffrer, dans le regard que l’Europe a posé sur l’Orient avant le XIX^e siècle, une « *expression, déjà, de la rapacité et du mépris occidentaux* », annonciatrice des conquêtes à venir, ainsi que le remarque Thierry Hentsch.

Pour être pertinente, cette critique du regard que l’orientalisme porte sur son objet, telle qu’elle est énoncée par Edward Saïd, « *se heurte rapidement aux limites mêmes de l’ethnocentrisme qu’elle dénonce si elle se contente de fustiger ses manifestations les plus criantes et se croit quitte pour autant. [...] L’ethnocentrisme*, poursuit Hentsch, *n’est pas une tare dont on puisse simplement se délester, ni un péché dont il faille se laver en battant sa coulpe. C’est la condition même de notre regard sur l’autre* ». C’est ainsi que « *l’Occident s’est intéressé à l’autre sans savoir qu’il s’intéressait à soi-même ; l’a représenté pour s’identifier ; l’a dénigré pour se rassurer (ou se faire peur) ; l’a rêvé pour se fuir* ».

En résumé, le discours orientaliste serait marqué dès l’origine du sceau de l’opprobre et de l’infamie, de la collusion avec les forces impérialistes et colonialistes. Sans doute. Mais, à y regarder de plus près, cet *Orient créé par l’Occident* – c’est là le sous-titre de l’ouvrage de Saïd – ne serait que le miroir que l’Occident se tend à lui-même... Cet Orient insaisissable n’existerait nulle part hors de nos têtes d’Occidentaux. Et la quête que nous faisons de lui n’aurait pour objet que nous-mêmes !

Nous ne dirons pas que Pierre Larcher n’a que faire de ce grand débat. Nous ne dirons pas non plus qu’il regrette l’importance que ce débat a prise, laquelle a pour conséquence que ne peuvent désormais plus être abordées les questions relatives à

HOMMAGE AUX ORIENTALISTES DU PASSÉ

l'orientalisme sans qu'on soit contraint de faire amende honorable ou d'avoir recours aux justifications de l'analyse introspective. Ce serait parler à sa place... Son ouvrage ne constitue en aucune manière une défense articulée de l'orientalisme non plus qu'un plaidoyer *pro domo* : « *Que l'on ne se méprenne pas* », écrit-il en conclusion de sa préface, « *sur le sens de ce petit livre. Il ne s'agit pas d'une « réhabilitation » de l'orientalisme : il n'a nul besoin d'être réhabilité* ». Tout juste Pierre Larcher revendique-t-il qu'il lui soit permis de « *goûter et faire goûter* » impunément aux œuvres qui constituent ce corpus colossal, qu'il soit savant ou « *littéraire et, plus largement artistique, musical ou pictural* ».

Orientalisme savant, orientalisme littéraire se présente comme une suite de sept articles – qui sont autant d'« *enquêtes réunies par un thème commun : celui de la connexion des deux orientalismes, savant et littéraire* » –, tous ou presque ayant figuré naguère au sommaire de revues ou de bulletins spécialisés ou encore de mélanges publiés en hommage à des maîtres disparus. À l'exception du dernier, intitulé « *Orientalisme et opéra* » – dont on comprend bien qu'il intéressera d'abord les mélomanes et les amateurs d'opéra –, chacun de ces courts essais est consacré à une œuvre littéraire, qu'il s'agisse du *Zadig* de Voltaire ou du *Divan occidental-oriental* de Goethe, des *Orientales* de Victor Hugo, ou encore de *La peau de chagrin* de Balzac...

Les lecteurs de Balzac se rappelleront qu'au début de l'ouvrage le héros du livre, le jeune marquis Raphaël de Valentin, alors qu'il est en proie à la déréliction et songe à mettre fin à ses jours, voit ses pas le mener, presque par hasard, dans la boutique d'un antiquaire qui bientôt lui offre un étrange talisman, constitué justement d'une peau de chagrin sur laquelle se trouve inscrite une bien étrange formule, une « *sentence orientale* » dont les effets délétères soutiendront ensuite toute la trame du livre.

Quand est publiée, en 1831, la première édition du roman, ladite sentence apparaît comme un texte en langue française, disposé sur la page en triangle, sur douze lignes, et présenté comme traduit du sanskrit. Ce sera encore le cas dans les deuxième (1831), troisième (1833) et quatrième (1835) éditions, nous apprend Larcher. Toutefois, à partir de la cinquième édition (1838), Balzac fait figurer dans le livre, juste avant sa « *traduction* » française, un texte en caractères et en langue arabes, censé donc être celui de la sentence originale. Pour au-

tant, Balzac oublie de corriger sa page sur laquelle le texte en arabe continue, donc, d'être présenté comme étant écrit en langue sanskrite !

Curieusement, si, dans l'édition de 1838, ledit texte en arabe apparaît sous la forme d'une belle calligraphie, en revanche, dans toutes les éditions postérieures à celle-ci (1839, 1845, etc.) jusqu'à nos jours, le texte apparaît, moins élégamment, sous la forme d'une typographie dont « *la qualité ira diminuant au fur et à mesure des rééditions* », ainsi que l'indique Larcher.

Que s'est-il donc passé, dans les années précédant 1838, pour que « *la « sentence orientale », censée être d'un brahmane indien et donc en sanskrit, se retrouve traduite en arabe tout en continuant d'être présentée comme sanskrite ? Et, accessoirement, pourquoi la calligraphie de 1838 se trouve remplacée dès 1839 par une typographie ?* », s'interroge Pierre Larcher, dans celui de ses essais qu'il consacre, donc, à « *la « sentence orientale » de La Peau de chagrin* », avant de se lancer dans son enquête... Ses investigations nous montrent Balzac traversant l'Europe pour faire sa cour à Mme Hanska, et rejoignant celle-ci à Vienne, en 1835. Or, Mme Hanska, née Rzewuska, était apparentée au comte Wencelas Severin Rzewuski – connu pour ses périlleux voyages en Orient, eux-mêmes motivés par sa passion pour le cheval arabe –, lequel se trouvait être lié à l'illustre orientaliste autrichien Joseph von Hammer (1774-1856), qu'il avait fait connaître à celle-ci. On comprend dès lors comment, par l'entremise de Mme Hanska, Balzac et Hammer s'étaient rencontrés, un jour de mai 1835, à Vienne, et avaient décidé de conserver de corser quelque peu l'édition suivante de *La peau de chagrin* en y faisant figurer un texte en langue arabe.

Hammer s'était donc chargé de traduire, du français vers l'arabe, le texte de la « *sentence orientale* », tel qu'il était apparu dans le roman depuis sa première parution, ce texte étant lui-même présenté comme une traduction. Deux jours après avoir vu Balzac, Hammer écrit à celui-ci qu'il est satisfait de sa traduction et que celle-ci « *sonne bien* » en arabe « *à cause de son laconisme sentencieux* ». Il reste que ni l'arabe ni le français – Hammer toutefois rédigeait souvent directement dans cette langue dont il avait une compréhension très fine – n'était sa langue maternelle... Larcher tient notamment compte de ce paramètre dans l'analyse qu'il donne ensuite du texte traduit par Hammer, l'accompagnant de ses commentaires, le décortiquant, phrase après phrase, mot après mot, convoquant dans sa

HOMMAGE AUX ORIENTALISTES DU PASSÉ

quête grammairiens arabes des siècles classiques, arabisants distingués, traducteurs chevronnés, linguistes européens, exégètes balzaciens, ou encore, et entre autres, l'écrivain André Pieyre de Mandiargues ou le bédéiste Georges Remi, plus connu sous son pseudonyme d'Hergé, et ses célèbres *Aventures de Tintin*. Il s'attache aussi à rendre un hommage appuyé à l'exceptionnel orientaliste à l'ancienne que fut Joseph von Hammer, lequel écrivait en français, en latin et, bien sûr, en allemand, et traduisait du persan – le *dîwân* de Hafez (mort en 1389), notamment –, du turc – le *dîwân* de Baki (mort en 1600), notamment – et de l'arabe – le *dîwân* de Mutanabbî (mort en 965), notamment.

Après que Hammer eut achevé la traduction de la « sentence orientale », on s'était mis en quête, relate Larcher, d'un calligraphe qu'on avait trouvé en la personne d'un Turc. Rappelons qu'à cette époque la langue turque – à présent dite turc *osmanli* – s'écrivait à l'aide de l'alphabet arabe et qu'un calligraphe turc, dès lors, maîtrisait, certes, la calligraphie arabe, mais non point pour autant la langue arabe. Il était capable, bien certainement, de recopier tout texte écrit en lettres arabes, mais n'en entendait pas forcément le sens. Et cette circonstance pourrait expliquer certaines incertitudes de la graphie arabe du texte tel qu'il sera repris ensuite dans toutes les éditions ultérieures de *La peau de chagrin*. Ainsi continuons-nous de suivre Pierre Larcher avec bonheur dans les méandres complexes de ses investigations. Si ce professeur émérite de linguistique arabe, spécialiste de poésie préislamique, dont il a donné maintes traductions, permet à son lecteur de l'accompagner en des parages parfois abstrus, c'est qu'il sait être simple en traitant de ces sujets et, surtout, qu'il fait partager à ce lecteur la jubilation qui est la sienne à résoudre certaines questions de pure érudition.

Ce que Pierre Larcher semble apprécier par ailleurs, c'est l'évocation de personnalités telles que celle de Joseph von Hammer, à l'exceptionnelle stature, ou celle encore d'Ernest Fouinet (1799-1845), aujourd'hui oubliée, dont il s'emploie à faire revivre le rôle auprès de Victor Hugo, lors de l'élaboration et de la conception des *Orientales* (1829). De fait, Fouinet abreuve Hugo, à la demande de l'écrivain et comme l'atteste leur correspondance, de traductions et de commentaires de poèmes d'auteurs arabes, persans et malais, ainsi que le reconstitue Pierre Larcher dans un autre de ses essais, « Autour des *Orientales* ». Hugo reprend



bien, en notes, dans son recueil un grand nombre de ces textes, de ces fragments, allant jusqu'à citer quasiment *in extenso* les commentaires de Fouinet, à qui il n'adresse, assez cavalièrement, dans son livre, qu'un bref remerciement. Là encore, Pierre Larcher s'engage dans une enquête très serrée, identifie les références, retrouve les sources de chaque poème, de chaque fragment, consulte les manuscrits utilisés par Fouinet, ou les traductions latines qui, dans certains cas, avaient précédé les siennes, restitue les échanges entre Fouinet et Hugo, s'interroge sur l'influence qui a pu être celle du traducteur sur le travail de Hugo et rend à Fouinet, surtout, sa place d'« authentique pionnier en matière de traduction de la poésie arabe archaïque ».

Aux côtés de ces géants des lettres européennes que sont Balzac et Victor Hugo, Voltaire et Goethe, ou encore Lamartine et Aragon, Pierre Larcher veille à mettre en valeur cette autre galerie de personnages, composée de savants, autrefois illustres – tel Joseph von Hammer –, ou restés obscurs – tel Ernest Fouinet –, s'attachant à montrer quel fut leur rôle, parfois anecdotique, ou leur influence, parfois décisive, dans les processus créateurs ayant abouti à l'émergence d'œuvres majeures, et parfois même de chefs-d'œuvre, dus à ces auteurs immenses.

Orientalisme savant, orientalisme littéraire est un ouvrage divers, varié, riche et complexe – sans jamais être compliqué –, précis, sérieux – sans jamais être ennuyeux –, parfois drôle, prodigieusement documenté et non dénué d'un certain charme, en cela qu'il parvient à rendre passionnantes des questions de pure érudition. On fait le vœu qu'un tel livre soit de nature à réconcilier ceux qui se seraient éloignés de cet orientalisme qui « *impressionne encore et toujours l'homme de culture d'aujourd'hui par la quantité et, souvent, la qualité des œuvres produites* ».

La poésie bilingue

L'édition bilingue de recueils de poésie est une pratique répandue dans le paysage éditorial français, en vertu du principe, essentiel en traduction, selon lequel l'original fait référence. Mais peut-on mettre de tels livres entre toutes les mains ?

par Santiago Artozqui

Traduire un poème est l'une des activités les plus intéressantes et les plus difficiles qui soient, parce qu'elle implique de restituer autant de caractéristiques du texte original que possible. Tout compte : le sens, le son, le rythme, la graphie, les assonances, la densité, les références... Pour le traducteur, la tâche est extrêmement ardue : il doit faire plus de choix que d'habitude, et la note, cette espèce de stigmaté judéo-chrétien où il bat sa coulpe et confesse ses errements, ne lui est d'aucun secours. Elle brise cela même qu'elle veut préserver, car il en va des poèmes comme des histoires drôles : quand on doit les expliquer, ça ne fonctionne plus. Pourtant, ces choix, il faut les faire, car, sans eux, pas de traduction. Alors, comment permettre au lecteur de « perdre » un peu moins de substance ? Nombreux sont les éditeurs de poésie qui ont répondu à cette question en publiant dans le même ouvrage les originaux et leur traduction.

À première vue, c'est une bonne idée, qu'on peut mettre en pratique de deux façons, en présentant les textes en vis-à-vis ou consécutivement, et qui dans les deux cas présente des avantages, que l'on comprenne ou non la langue d'origine. Par exemple, *En attendant Nadeau* a publié [la traduction d'un poème de Ko Un](#), « Un temps avec les poètes morts », suivi de l'original. Remarquons que l'on peut ne rien connaître au coréen et néanmoins apprécier la beauté graphique du poème, la régularité des signes, leur symétrie... On peut même aller plus loin et noter que les septième et huitième vers du deuxième paragraphe, que Ye Young Chung a traduits par « *Je suis plus que moi-même / Tu es plus que toi-même* », ne diffèrent que par le premier et le troisième idéogramme... En observant cette graphie étrangère, on « analyse », on fantasme un peu, mais d'une certaine façon on a l'impression de

mieux approcher la culture de l'autre. Le choix de la présentation en consécutif est également celui des « Cahiers de poésie bilingue » édités par les Presses Sorbonne Nouvelle, qui publient de la poésie contemporaine – Konstantin Pavlov, traduit du bulgare par Marie Vrinat-Nilolov, ou Maria Tsoutsoura, trad. du grec par Stéphane Sawas –, mais aussi des classiques comme ces *Poèmes de l'Inde ancienne*, traduits par Nalini Balbir, écrits entre le III^e et le V^e siècle de notre ère. Néanmoins, toute médaille a son revers. La consultation de l'une et l'autre versions oblige à tourner sans cesse les pages. On peut rapidement se perdre et surtout perdre de vue le poème : en effet, devant le texte magnifique et poignant de Ko Un qui chante la présence des âmes des poètes morts en chacun d'entre nous, il serait dommage de se contenter de deviner comment s'écrit « toi-même » en coréen.

Cette dérive de l'attention est encore plus flagrante quand on présente les traductions en juxtaposées. Car, en consécutif, on aura tendance à lire le texte dans son ensemble et à se laisser aller vers lui plutôt qu'à faire des va-et-vient systématiques entre les deux versions. Mais lorsqu'on dispose l'original sur la page de gauche (aussi nommée « fausse page » dans le jargon éditorial) et sa traduction française sur celle de droite (la « belle page », qu'on réserve traditionnellement à notre « belle langue » dans les éditions de poésie bilingue), on incite le lecteur à comparer l'original et la traduction. Est-ce une bonne idée ? Cela dépend. Pour celui qui n'a jamais lu le poème, plutôt non, car cette mise en page, au lieu d'ajouter du sens, va créer un filtre supplémentaire (la tentation de la comparaison) entre le lecteur et le texte. Quand on veut découvrir un auteur, c'est le meilleur moyen de passer à côté. À moins d'être doté d'une volonté de fer ou d'une totale absence de curiosité (caractéristiques qu'on n'associe pas nécessairement au lecteur de poésie), il est difficile d'empêcher l'œil de glisser sur la fausse page et le cerveau de sortir du texte. Pour qui connaît déjà l'œuvre, c'est différent. Une relecture s'accommode en effet fort bien de la présentation juxtaposées, laquelle permet de creuser plus loin dans le texte et ouvre des pistes, des perspectives. On peut ainsi, quand on connaît la langue de l'original, tenter de comprendre tel ou tel choix de traduction, la mise en avant de telle facette plutôt que de telle autre (comme l'explique Jacques Daras dans « [Le traducteur traduit](#) » à propos du mot « pas », selon qu'on l'interprète comme une négation ou comme le fait de marcher).

LA POÉSIE BILINGUE

Lorsqu'on dispose de plusieurs traductions d'un même texte, cela devient passionnant, parce qu'on est en mesure de comparer les lectures, les approches et la visée de chaque version. On trouvera par exemple qu'une traduction rend mieux le souffle, qu'une autre est plus précise, qu'une troisième réunit les qualités des deux premières, mais au détriment de la métrique... Tout cela met au jour des aspects d'un texte très utiles à qui étudie la traduction ou en a fait son métier, mais qu'un lecteur lambda peut également apprécier, parce qu'il en retirera une compréhension plus profonde de l'œuvre. D'ailleurs, les lectures les plus « exotiques » révèlent souvent des aspects jusque-là ignorés d'un texte. J'en veux pour preuve l'excellentissime recueil que l'éditeur manceau Les doigts dans la prose a publié il y a trois ou quatre ans, une édition quadrilingue des *Vingt sonnets à Marie Stuart* de Joseph Brodsky, qui présentait les versions de telle sorte qu'on pouvait lire en vis-à-vis les traductions françaises de Claude Ernoult (1987) et d'André Markowicz (2013), et constater à quel point elles diffèrent. Sans aller chercher les exemples les plus extrêmes, citons simplement les vers 3 et 4 du sonnet XIX :

« *Six heures, c'est l'instant où s'interrompt la vie sans qu'au cadran solaire un arrêt soit marqué.* »
(Ernoult)

« *La vie s'arrête à 6 P.M. de soir en soir sans déranger le char solaire.* »
(Markowicz)

Subitement, Brodsky semble moins hugolien !

Toutefois, dans certains contextes, l'original et sa traduction ne suffisent pas. C'est le cas de la *Fable de Polyphème et Galatée*, de Luis de Góngora, publiée l'automne dernier chez Gallimard dans une traduction de Jacques Ancet (lequel a en outre rédigé une préface aussi érudite que passionnante sur l'auteur, la poésie du Siècle d'or espagnol, la nécessité de la retraduction et les raisons qui ont motivé ses choix : un véritable essai qui mériterait une recension à lui seul). Luis de Góngora est un poète hermétique, notamment en ce qu'il suppose que son lecteur connaît déjà l'histoire qu'il va lui raconter. C'était vrai à l'époque, ça ne l'est plus aujourd'hui. Chaque binôme poème/traduction est donc assorti d'un troisième texte, une version en prose qui « aide le lecteur à s'orienter dans le labyrinthe



syntactique ou la concentration souvent très elliptique de l'écriture de Góngora, ainsi que dans le tissu d'allusions mythologiques que suppose la lecture de la fable ». La nécessité de ce triptyque confirme qu'on traduit dans le temps aussi bien que dans l'espace, et que la langue d'un auteur n'est pas qu'un lexique assorti d'une syntaxe et d'usages, mais bien la partie émergée du contexte culturel et social dans lequel il écrit (phénomène qui n'est une surprise pour personne, mais que la *Fable* de Góngora illustre parfaitement).

Reste le cas le plus fréquent, la traduction bilingue en juxtalinéaire, comme décrite plus haut. Citons quelques exemples classiques : Emily Dickinson, *Poésies complètes*, traduit par Françoise Delphy (Flammarion) ; *Paris*, d'E. E. Cummings, traduit par Jacques Demarcq (Seghers) ; ou encore le magnifique pavé de Nicanor Parra dont a parlé *En attendant Nadeau*, traduit par Bernard Pautrat avec la collaboration de Felipe Tupper (Seuil). Le Parra, 700 pages, 1 027 grammes ; le Dickinson, 1 472 pages, 1 215 grammes. À l'évidence, des ouvrages plutôt destinés aux tables des bibliothèques qu'aux guéridons des terrasses estivales. Et pour les avoir longuement consultés ces derniers temps, notamment en vue de la rédaction de cet article, j'ai constaté que « l'expérience de lecture », comme disent les Anglo-Saxons, était effectivement modifiée par la présence de l'original en vis-à-vis de sa traduction, pour les raisons citées plus haut. Alors, peut-on mettre ces ouvrages entre toutes les mains ? Oui, bien sûr, ce n'était d'ailleurs qu'une question rhétorique. Lire de la poésie en bilingue, ce n'est ni mieux ni moins bien que d'en lire en version originale ou en version française, c'est simplement différent (et un peu plus fatigant, parce qu'en moyenne les bouquins sont deux fois plus lourds).

Prière de toucher, la traduction de poèmes en objets

Oublions tout ce que nous pensons savoir de la traduction, et promenons-nous plutôt par-delà le texte, à travers le livre.

par **Élise Aru**

The Shadow's Skin (2017) [1] est une traduction créative et une installation d'extraits de *La peau de l'ombre*, écrit par Joël Gayraud et paru chez José Corti en 2003. L'auteur invite ses lecteurs à une promenade réflexive, ponctuée aussi d'aphorismes, qui nous appelle à repenser et réinventer tour à tour la société, la pensée, le langage, la poésie, les rêves... Cette invitation est rendue possible presque matériellement par la mise en page choisie, dont les marges et les espacements nous laissent la place et la liberté de cette promenade.

Approchons de la traduction. Pour la lire, il faut oser toucher.

Tout se lit. Les extraits choisis sont mis en scène autour d'objets, de matériaux et de textures qui participent tous à l'expérience sensorielle que devient la lecture. Ces boîtes en peuplier, initialement conçues pour être des contenants alimentaires de type boîtes bento asiatiques, sont ici détournées pour contenir et présenter chacune un extrait. L'expression anglaise « *food for thought* » est ici réinterprétée de manière un peu plus littérale, puisque le lecteur est invité à se nourrir de ces réflexions autour du rêve autant que la séquence réflexive pourra à son tour être nourrie par ses lecteurs. À l'intérieur de ces boîtes, le lecteur poursuit ses explorations sensorielles à partir desquelles le sens des extraits se révèle. Il y rencontre les textes qui se lisent aussi à travers les rapprochements d'objets proposés. Il y fait l'expérience d'une lecture qui se construit, d'une boîte à l'autre. La nappe blanche transpose l'espace des marges où les pensées fourmillent jusqu'à ce qu'elles se heurtent à un nouvel objet à ouvrir et à apprivoiser.

Tout se déchiffre. Les numéros présents sur la nappe correspondent aux numéros de chaque fragment dans le livre. Tout en permettant une certaine

orientation, ils ont surtout pour rôle de signifier l'absence des extraits non traduits. C'était sans aucun doute l'un des enjeux les plus délicats, puisqu'il était important de ne pas déchirer le subtil tissage de Joël Gayraud, qui aborde, laisse en suspens et reprend ces fils de pensée qui s'entrecroisent sans s'emmêler. Alors que les numéros se suivaient par ordre croissant au fil des pages, la table ronde sur laquelle ils sont présentés nous contraint à oublier nos habitudes de lecture linéaire pour retrouver le plaisir d'une lecture spontanée. Il semblerait que *La peau de l'ombre* ne s'oppose pas non plus à une lecture non linéaire, la mise en page et les numéros nous aidant à lire ou relire des morceaux choisis au hasard de la main.

Piochons, ouvrons la petite boîte numéro 29. On y découvre les morceaux d'un puzzle, accrochés les uns aux autres par un fil très fin, sur lequel j'ai également enfilé quelques perles de bois. Les premiers lecteurs ont pu facilement reconstituer le puzzle pour y lire le texte suivant inscrit aux lettres-poinçons :

« *It is late in the day, and I am trying to remember a dream I had last night. It is no mean feat. How many scattered pieces! Such incoherence! How do we recognize what is alike, and sort out what is different? So I close my eyes, the jigsaw slowly come together again, colours brighten up, shapes become more distinct and the connections begin to make sense. With my eyes closed, I can see.* » [2]

Mais, au fil des lectures, le fil s'est emmêlé et le texte exige plus de patience pour être assemblé. C'est un peu une traduction en miroir de ce qu'évoque Joël Gayraud dans ce passage. Le rêve, nous apparaissant encore clair au réveil, est au fil des heures de plus en plus difficile à reconstituer consciemment. Sans l'illustrer, la présentation de ce texte fait faire au lecteur l'action de démêler.

La lecture est une performance, où tout s'interprète. Le texte se joue. Le texte se cherche, s'ouvre, se déplie, se déroule, se démêle, d'une boîte à l'autre. Chaque geste qu'implique chaque matière ou matériau utilisé offre son propre langage, empreint de symbolisme. Chaque geste de lecture participe à la traduction de la poésie des réflexions que nous offre Joël Gayraud. *The Shadow's Skin* propose une expérience de lecture que chaque lecteur est avant tout libre d'inventer.

Toutes mes interventions sur le texte sont visibles, que ce soit par la présence d'objets ou par le recours à l'écriture à l'encre. C'est un parti pris assumé qui me permet d'explorer les possibilités qu'offre la

PRIÈRE DE TOUCHER

traduction pour créer du sens en faisant appel aux sens. Un texte ne peut être réduit à ses mots, et un livre ne s'entend pas seulement comme un simple objet. Dans les meilleurs des cas, l'ensemble offre avant tout une expérience. Voilà bien une ambitieuse volonté que de traduire l'expérience, alors qu'elle se veut par définition essentiellement subjective. C'est pourquoi il est important qu'apparaisse cette subjectivité en traduction. Tout d'abord, ce n'est qu'une proposition, parmi tant d'autres possibles, c'est ma proposition à un moment bien précis, sur laquelle je peux revenir et que je peux donc modifier. Par ailleurs, cette proposition, elle aussi, offre de nombreuses interprétations, qui ne sont plus du ressort ni de l'auteur ni du traducteur, mais qui se voient confiées aux bons soins des lecteurs-déchiffreurs de sens. Rien n'est et ne doit être figé, le texte se réinvente au fil des lectures et des traductions.

Il peut être difficile de s'éloigner d'une définition de la traduction qui nous rassure, pour laquelle il existe beaucoup d'habitudes mais assez peu de consensus, si l'on ose y regarder de plus près. En effet, nombreux sont les livres de traductologie qui s'accordent sur l'absence de ce consensus, pour ensuite proposer leur propre vision de ce que peut être la traduction. Pis encore, depuis quelque temps, émergent de nombreuses traductions au-delà des normes, des formes et des cadres qui la circonscrivent habituellement, et que les catégories textuelles ne permettent pas toujours de classer clairement. Et alors ? Les normes et les formes évoluent, les enjeux s'éclairent ; le texte passe de mains en mains, et c'est le public qui en assemble le sens et la forme. Et c'est encore lui qui permet de faire évoluer les normes.

Oublions nos habitudes, explorons plutôt !

1. La traduction *The Shadow's Skin* a été commissionnée par [TransARTation!](#) et a été subventionnée par Arts Council England dans le cadre de l'exposition itinérante 'TransARTation! Wandering Texts, Travelling Objects'.
2. Voici l'extrait du texte français : « *La journée est déjà bien avancée, et j'essaie de me rappeler un rêve de la dernière nuit. La tâche est difficile. Quels membres épars ! quelle disjonction ! Comment reconnaître le semblable, trier le divers ? Alors je ferme les yeux, le puzzle progressivement se recompose, les couleurs se ravivent, les formes se précisent, les enchaînements s'opèrent. Les yeux clos, je vois.* » (Joël Gayraud, *La peau de l'ombre*, p. 22).

Traduire pour l'ONU

Les institutions internationales, on le sait, ont intégré depuis longtemps dans leur fonctionnement la multiplicité des langues, et donc la traduction. Néanmoins, comme chaque fois que l'on traduit, la visée est essentielle – pour quoi et pour qui traduit-on ? Mais quelle est la visée d'une traduction effectuée pour l'ONU ?

par Santiago Artozqui

Pour essayer de le comprendre, il faut d'abord se pencher sur « le machin », comme disait De Gaulle, qui d'un point de vue formel n'avait pas tout à fait tort. En effet, le machin est une machine complexe aux multiples rouages qui, dans l'idiosyncrasie locale, s'appelle « Le système des Nations Unies », et qui comprend :

- L'Organisation des Nations Unies, subdivisée en organes principaux (le Secrétariat, l'Assemblée générale, le Conseil de sécurité, la Cour internationale de justice...) et organes subsidiaires (les Grandes Commissions, les tribunaux pénaux internationaux (Yougoslavie, Rwanda), les opérations de maintien de la paix...).
- Les fonds et programmes, par exemple l'UNICEF.
- Les organismes des Nations Unies : instituts de recherche et formation, ou autres (ONU-Femmes, par exemple).
- Les organisations apparentées.
- Les commissions régionales.
- Les institutions spécialisées, comme l'OMS (Organisation mondiale de la santé).

Ceci n'est qu'un rapide survol, qui ne mentionne pas d'autres rouages plus fins aux noms plus romanesques et mieux assortis au flic en uniforme qui filtre les entrées de l'immeuble de dix-sept étages abritant les services de traduction ou au badge électronique qui contrôle l'ouverture de la moindre porte : « Docs Control » (le groupe de contrôle des documents, qui fixe le calendrier de

TRADUIRE POUR L'ONU

publication et assure le suivi), ou « la Cinquième Commission » (qui gère les affaires budgétaires).

On voit que l'organigramme est relativement complexe, mais lorsqu'on aborde la chose du point de vue de la traduction, la complexité monte d'un cran. En effet, selon les langues, ces différentes entités ne sont pas désignées par des termes équivalents et ne recouvrent pas nécessairement les mêmes réalités. L'anglais, par exemple, ne fait pas la différence entre « Nations Unies » (les États membres de l'Organisation) et « Organisation des Nations Unies » (voir plus haut), qu'il désigne tous deux par « *United Nations* ». Le français, qui comme on le sait, est par tradition la langue de la diplomatie, tient à conserver le degré de précision auquel il a dû ce statut, mais pour le traducteur cela pose souvent des problèmes, d'autant que les rédacteurs desdits documents ne connaissent pas nécessairement les détails de l'onomastique onusienne et qu'en outre, s'ils écrivent leurs rapports en anglais, ils ne sont pas toujours anglo-saxons de langue maternelle, ce qui ajoute encore à la difficulté de l'entreprise.

Revenons un instant sur l'aspect « diplomatique » inhérent à toute traduction à l'ONU. Bien qu'une bonne partie des documents et des rapports qui sont traduits n'aient rien de confidentiel du point de vue politique (les documents relatifs à la gestion interne, par exemple), tous sont traduits en respectant la même méthodologie. Et celle-ci, on le comprend, s'attache tout particulièrement au choix des termes employés, lesquels sont souvent négociés en fonction de critères politiques. Prenons un exemple concret. Tel rapport en anglais va employer le mot « *riots* », le traducteur ne peut pas décider de lui-même s'il va le traduire par « émeutes », « manifestations », « troubles », etc. Il doit donc consulter une source pour voir comment ce terme a été officiellement traduit dans le contexte précis du rapport – car ce n'est pas parce que la veille, on a traduit « *riots* » par « émeutes » dans un contexte A que cette traduction est correcte dans un contexte B. Le traducteur va donc se plonger dans les immenses bases de données de l'Organisation, à l'aide de différents moteurs de recherche, en tâchant de circonscrire son sujet historiquement et géographiquement (par exemple : « *riots* » « France » « 1997 »). En général, comme dans Google, il apparaît plusieurs centaines ou milliers de réponses, qui n'ont pas toutes le même degré de fiabilité. Cette hiérarchie des

sources est également prise en compte dans la méthodologie de la traduction onusienne. Tout en haut de l'échelle, on trouve les rapports de l'Assemblée générale, et, lorsqu'un terme y a été traduit d'une certaine façon (dans un contexte donné, bien évidemment), on ne peut pas revenir dessus. Le traducteur doit donc l'employer à l'exclusion de tout autre. Puis la valeur officielle putative de la traduction choisie décroît en même temps que l'importance hiérarchique de l'instance qui a produit le document original – en gros, une lettre du secrétaire général a plus de poids prescriptif qu'un rapport sur le renouvellement des fournitures de bureau.

Cela n'a l'air de rien, et il semble même logique de procéder ainsi, mais, dans les faits, cette contrainte transforme la traduction de la moindre phrase en un travail de recherche titanesque. En effet, vous voyez « *sea turtles* », et vous savez que ce sont des « tortues de mer », mais vous êtes quand même obligé d'aller fouiller dans les bases de données pour voir ce que celles-ci en disent, et bien vous en avez pris, parce que la traduction officielle se révèle être « tortues marines », et qu'avec vos tortues de mer vous aviez tout faux. En outre, une recherche sur Ngram Viewer confirme que si, historiquement, « tortues de mer » était prédominant, depuis 1985 « tortues marines » semble prendre le dessus dans la littérature publiée en français.

Google Books Ngram Viewer



L'autre avantage de cette uniformisation des termes, c'est que les rapports, qui comptent souvent quarante pages et parfois bien plus, doivent être traduits très vite (en moyenne, dans les deux ou trois jours après réception). Ils sont donc répartis entre quatre ou cinq traducteurs, qui vont collaborer au sourçage des termes afin d'homogénéiser le texte final. Des réviseurs passeront



TRADUIRE POUR L'ONU

derrière pour vérifier et lisser le document. En rythme de croisière, le service français de traduction de l'ONU doit traduire mille pages de trois cent trente mots par semaine, mais en période de crise (c'est-à-dire à peu près tout le temps) ça monte facilement à mille cinq cents pages, soit l'équivalent d'un *Guerre et Paix* par semaine.

Au vu de ces contraintes, qui ne sont d'ailleurs pas uniquement lexicales, on comprend mieux pourquoi la lecture des rapports de l'ONU peut se révéler indigeste, malgré tous les efforts des traducteurs pour écrire dans un beau français, ce qu'ils parviennent très bien à faire, mais la question n'est pas là. Le problème, si problème il y a, relève plutôt du prestige associé à « une certaine image de la France », qui pare ou qui encombre, comme on voudra, ce qu'on pourrait appeler le « français officiel ». En effet, ce français ne ressemble à rien de ce que vous avez l'habitude de lire. L'anthropomorphisme, par exemple, y règne en maître. On tombe couramment sur des phrases comme « la reprise de la conférence a décidé que... », ce qui signifie qu'une conférence s'est réunie de nouveau et que ses membres ont décidé que... De même, lorsque l'anglais écrit « *draw someone's attention* », le français traduit par « attirer l'attention » quand le *someone* en question est un inférieur hiérarchique, et par « appeler l'attention » dans le cas contraire. Hiérarchie, quand tu nous tiens ! Or, puisqu'on est traducteur, on voit bien qu'en anglais la langue de ces rapports est bien plus proche de la langue vernaculaire

qu'en français. Cette différence, selon moi d'ordre culturel plutôt que technique, n'est pas sans poser de questions, et principalement la suivante : à qui ces rapports s'adressent-ils ?

Étant donné l'énergie investie dans leur traduction, on a envie de penser qu'ils ne servent pas uniquement à flatter quelque chauvinisme rétrograde dans les pays qui parlent l'une des six langues officielles. On voudrait plutôt croire – raisonnablement, sans sombrer dans la démagogie – que ces rapports s'adressent à tous, et que leur rôle est d'informer les gens des problèmes qui se posent et des solutions qu'on pourrait y apporter. Il me semble dès lors qu'en français, comme c'est déjà le cas en anglais, la langue onusienne devrait se rapprocher de celle que les gens pratiquent. Cela ne remet pas en cause le travail des traducteurs, des professionnels recrutés par concours sur des critères d'excellence et qui, pour la plupart, ne demanderaient que ça, mais plutôt cette « idée de la France », cet atticisme mal placé qui plonge la langue dans l'amidon et l'en ressort raide comme une chemise de notable. Si l'on acceptait, sinon de s'en dispenser, du moins de simplifier ces usages, les gens comprendraient mieux à quoi sert le « machin », car tout cela sert effectivement à quelque chose. Ces milliers de réunions, ces dizaines de milliers d'heures de travail par mois ont un résultat concret, durable et positif sur le monde qui nous entoure, et traduire pour l'ONU, c'est avant tout participer de manière active à ce processus. Ce qui, à propos de visée, n'est déjà pas si mal.

Cet article a été publié sur [Mediapart](#).