

P R E

---

# (Pré)publications

FORSKNING OG UNDERVISNING

Web-tidsskrift for præpublikationer

**SÆRNUMMER:**

Les littératures françaises en langue danoise



Afdeling for Fransk, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur  
Aarhus Universitet

**Nummer 194 – Maj 2010**

P U B

# Les littératures françaises en langue danoise

## Sommaire / Indhold

Préface	Page <b>4</b>
Introduction (Merete Birkelund)	Page <b>5</b>
Tine Byrckel: <i>Y a-t-il quelqu'un qui attend là où une langue en rencontre une autre ?</i>	Page <b>8</b>
Hans Peter Lund : <i>Pour une pratique du traduire</i>	Page <b>17</b>
Sébastien Doubinsky : <i>Bilinguisme et écriture</i>	Page <b>32</b>
Table ronde : Tine Byrckel, Michael Cronin, Sébastien Doubinsky, Hélène Henri-Safier, Steen Bille Jørgensen, Hans Peter Lund (transcription et rédaction : Merete Birkelund, Sébastien Doubinsky)	Page <b>39</b>
Catherine Lise Dubost: <i>Le Comité de lecture nordique de la Maison Antoine Vitez</i>	Page <b>54</b>

## I dette nummer

I november 2007 arrangerede Merete Birkelund og Steen Bille Jørgensen, Afdeling for Fransk, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet et kollokvium med titlen *Littératures françaises en langue danoise*. Hensigten med kollokviet, der samlede oversættere, litterater og lingvister, var at sætte fokus på litterær oversættelse og på betydningen af at oversætte fransksproget litteratur til dansk, navnlig i en tid hvor det meste af den litteratur, der oversættes til dansk, er engelsksproget.

Kollokviet blev støttet økonomisk af Augustinus Fonden, Institut Français og Den franske Ambassade samt *Match Point 2007*-kongressen.

Dette nummer af (Pré)Pub gengiver et lille udvalg af de oplæg, der blev holdt samt det afsluttende Table Ronde.

(Pré)Publikations-redaktionen på nummer 194 bestod af:

Merete Birkelund

[rommbi@hum.au.dk](mailto:rommbi@hum.au.dk)

Mads Jønsson

[frambj@hum.au.dk](mailto:frambj@hum.au.dk)

## Préface

Les 16 et 17 novembre 2007, le Département de Français (Merete Birkelund et Steen Bille Jørgensen) de l'Institut de Langues, Littérature et Culture, Université d'Aarhus a organisé un colloque intitulé *Littératures françaises en langue danoise* avec la participation de traducteurs, de littéraires et de linguistes venant du Danemark et de la France.

L'*Institut Français* de l'Ambassade de France à Copenhague, la *Fondation Augustinus Fonden* et le congrès *Match Point 2007* ont eu la gentillesse et la générosité de bien vouloir subventionner économiquement ce colloque qui se veut être la première initiative de toute une série de futures activités de recherche et d'enseignement concentrées sur la traduction littéraire.

## Introduction

L'idée du colloque *Littératures françaises en langue danoise* a été, pour nous, de souligner l'importance de la transmission et de la traduction d'une littérature de langue française - ou des littératures - avec toutes ses nuances culturelles, esthétiques et artistiques, une littérature qui reste presque inconnue pour les lecteurs danois non francophones. La grande variété de littérature de qualité écrite en français sort assez rarement de l'Hexagone en traduction et reste ainsi réservée à un public assez limité et peut-être, si l'on ose le dire, élitaire.

Une des questions fondamentales que l'on se pose souvent en parlant de la traduction d'œuvres littéraires est de savoir si et comment il est possible de traduire une œuvre littéraire? La traduction doit-elle être conçue comme un simple métier ou est-il plutôt question d'un art? Comme la littérature est porteuse de nombreuses informations (littéraires, culturelles et historiques) aussi bien implicites qu'explicites dont le traducteur doit être conscient lors du processus de traduction, il est prévu que le traducteur possède un talent linguistique et culturel aussi bien dans la langue source que dans la langue cible. Autrement dit, le traducteur doit savoir se déplacer sans difficulté d'une culture à l'autre, ou dit avec les mots de Michael Cronin « être un cosmopolite culturel » (voir plus loin).

Souvent la traduction est considéré comme une discipline *per se*, mais il faut peut-être la considérer plutôt comme un phénomène essentiel, voire indispensable occupant une place centrale dans les réflexions sur la littérature et la culture en général. L'accès aux traductions ne doit pas uniquement être conçu comme une entrée ouverte à d'autres cultures, mais aussi comme une ouverture à la compréhension de sa propre langue et de sa propre culture. En fait, on pourrait même postuler que c'est cela, la *raison d'être* des traductions littéraires, justement parce la culture reste influencée par d'autres cultures, par d'autres littératures.

Dans ce contexte, on peut constater que la connaissance de nombreux auteurs, pourtant de toute actualité en France, reste néanmoins réservée à un public danois restreint et

parfois, même élitaire. La raison en est évidemment que le Danemark souffre quelque peu de sa démographie : avec à peu près cinq millions d'habitants, il est évident que les priorités faites par les maisons d'éditions se voient soumises aux forces du marché, ce qui explique une politique de publication visant les œuvres littéraires sûres, les *best-sellers*. En conséquence, la diffusion facile et économiquement rentable d'œuvres littéraires d'origine française a lieu au détriment de la grande variété des littératures françaises et francophones. On est ainsi témoin d'une politique d'édition selon laquelle surtout les auteurs de renommée déjà solide seront portés à la connaissance des lecteurs danois. Les maisons d'édition optent pour la traduction des auteurs classiques comme par exemple Flaubert, Marcel Proust, Céline et de quelques *best-sellers* comme les œuvres d'Anna Galvalda, de Jean-Cristophe Grangé et de Fred Vargas comme un des rares exemples d'un représentant du polar français. Bien que le polar représente un genre très populaire ces temps-ci et connaisse un succès indéniable auprès des lecteurs, le polar français reste presque inconnu – et non traduit – au Danemark. Cependant, pas de règles sans exception, les lecteurs danois ont fait connaissance par exemple de l'auteur d'Houllebecq et des œuvres du groupe OuLiPo, représentées par des écrivains comme Perec, Rauboud et quelques autres, mais ces œuvres ne touchent qu'un public assez restreint.

Les études littéraires et linguistiques dans l'enseignement universitaire se trouve dans une situation difficile, une situation qui s'explique entre autres par la mondialisation et l'influence de l'anglais comme *lingua franca* globale.

Le colloque a été, pour nous, une occasion tout appropriée pour proposer une collaboration étroite entre littéraires, linguistes et traducteurs, une collaboration dans laquelle la traduction littéraire est mise au centre. Une telle collaboration ouvre, selon nous, de nouvelles perspectives pour pouvoir combiner la recherche en traduction littéraire avec les études littéraire et linguistique à proprement parler ainsi qu'avec le travail pratique des traducteurs. Par la création d'une base solide rassemblant tous les aspects de la traduction, il sera plus facile de former des traducteurs qualifiés et de mettre à l'ordre du jour l'importance de la traduction littéraire d'autres oeuvres que celles de langue anglaise.

Le programme du colloque a eu plusieurs perspectives :

- Les expériences des traducteurs touchant l'ensemble des problèmes du métier de traduction, à savoir le monde d'édition, le travail solitaire et méticuleux, l'enthousiasme et la vocation, etc. ;
- L'aspect institutionnel, c'est-à-dire les organismes qui favorisent la circulation des textes littéraires de qualité et la réception par les lecteurs danois des littératures de langue française ;
- La traduction littéraire dans le monde actuel, à savoir la mise au point de la situation actuelle et des perspectives qui s'annoncent pour la traduction d'œuvres littéraires dans notre ère de la mondialisation influencée par l'anglais comme *lingua franca* générale;
- La traduction et la circulation des textes dramatiques.

Le présent recueil représente un petit échantillon des interventions et des communications du colloque *Littératures françaises en langue danoise*. Dans notre choix de textes, nous avons surtout mis l'accent sur les expériences des traducteurs (Tine Byrckel et Hans Peter Lund) et sur la situation actuelle de la traduction littéraire dans notre ère mondialisée (Sébastien Doubinsky – et la Table Ronde). La dernière contribution (Catherine Lise Dubost) parle de la circulation des textes dramatiques et du travail fait par la Maison Antoine Vitez.

Merete Birkelund

Département de Français

## Y a-t-il quelqu'un qui attend là où une langue en rencontre une autre ?

Tine Byrckel

*Voici un texte écrit pour être lu un jour d'hiver à l'Université d'Århus, au Danemark, écrit pour être lu à haute voix. Je ne l'ai pas changé en langue « écrite » - je suis consciente du paradoxe puisqu'ici vous le lisez. Ce qui peut heurter un lecteur français. Mais puisque c'est de se heurter que je vais parler, je le laisse ainsi.*

Merci de m'avoir invitée à ce colloque, j'en suis très honorée.

Je me présente, pour aujourd'hui il me semble nécessaire au moins de vous mettre en garde par les informations suivantes: j'ai fait des études de philosophie à l'Université de Copenhague, m'intéressant surtout à la philosophie du langage. Je suis passée par la traduction, je travaille en ce moment surtout comme journaliste pour le quotidien danois « Information ». Et je m'éloigne vers des horizons psychanalytiques, dans lesquels je trouve d'ailleurs beaucoup de « solutions » à tous ces problèmes qui me semblaient si persistants dans la philosophie anglo-saxonne dite analytique. La boucle est bouclée, une boucle faite de langage. Parce que comme vous le voyez, je tourne autour du langage.

Je suis une exilée de la langue danoise. Ceci peut paraître anecdotique, mais je le stipule pour commencer, parce que je suppose que chaque traducteur se trouve dans une situation particulière par rapport à sa langue et à sa langue d'adoption comme on l'appelle. Récemment un de mes fils, qui est bilingue, et qui est maintenant adulte, me disait avec un certain désespoir, qu'il avait le sentiment pénible de ne connaître ni le français ni le danois complètement, ou autrement dit: qu'il ne se sentait chez lui dans aucune langue. La raison en était, comme il me l'expliquait, qu'il rencontrait très souvent des situations où il butait sur des endroits dans sa parole, où il s'avérait qu'il ne trouvait pas les mots. Il y avait alors les mots de l'autre langue qui arrivaient à cette place, vide, tout simplement parce que ces mots-là n'existaient pas dans l'autre langue.



Un tel désarroi est difficilement consolable. Le problème n'est pas qu'il ne maîtrise pas les deux langues. Le problème c'est que mon fils comme d'autres bilingues restera inconsolable parce qu'en connaissant deux langues on perd l'innocence qu'il peut y avoir à n'en avoir qu'une seule. Une seule langue maternelle, une seule mère? Une seule femme ? Un seul père, une seule patrie? Un seul monde peut-être surtout, et cela est très déconcertant. Si déconcertant qu'on préfère dire qu'on ne connaît pas assez bien sa langue au lieu de dire que c'est le monde qui perd ainsi son sens - unique.

Mon fils peut très bien m'en vouloir de se trouver dans cette situation. J'ai fui le Danemark, et vis depuis très longtemps en France, j'ai fui, je le sais maintenant, ce bain dans lequel on trempe en vivant tous les jours dans sa langue maternelle - mais aussi les particularités de ce "bain" danois. Je l'ai fui, parce que pour moi-même il n'avait jamais été une évidence. Il a peut-être suffi que mes parents aient « émigré » de Copenhague à Kolding pour cela. Comment parler alors? Une anecdote dans la famille veut que ma grande sœur à quatre ans se soit trouvée en « børnehave », en « maternelle », entourée d'enfants « koldingensere » qui l'entendaient parler avec l'accent parfait... de Copenhague. L'Étrangère.

S'est présenté alors en elle, en moi, un manque d'évidence, qui n'est pas facile à vivre. C'est peut-être le lot de chacun, ce n'est pas toujours visible ou entendu. Par contre ça sert beaucoup dans la traduction. On devient conscient de la façon dont les choses se disent, même dans sa propre langue. Et pour traduire en danois, il est très important de savoir comment les choses se disent, bien plus que comment elles s'écrivent - encore une grande différence entre le danois et le français.

Je vais revenir à ma fuite. La langue dite maternelle peut devenir insupportable, insupportable parce que trop "heimlich" comme Goethe ou Freud l'auraient dit, ou "hyggeligt" comme on le dit en danois. Ça endort d'une manière qui risque d'être mortelle, donc alors "unheimlich", "uhyggeligt", ...et voilà des "intraduisibles".

Vous avez remarqué ce glissement de l'allemand, « unheimlich » en danois, "uhyggeligt" ; essayez maintenant de trouver la traduction en français : "Horreur"? On pourrait dire aussi : "manque de confort" comme le suggère notre bible de traducteurs franco-danois, le

lexique de "Blinkenberg et Høybye", qui ont exactement le mot danois "hyggeligt" dans leurs têtes danoises, en traduisant « uhyggeligt ».

Il y a quelque chose autour de ce mot "uhyggeligt", qui fait trou quand on le traduit. Comme pour beaucoup d'autres mots, mais ceci est assez divertissant. Les mots qu'on trouve en français et le mot danois ne se recouvrent pas, non pas à cause du mot « uhyggeligt » mais à cause du mot « hyggeligt » son compagnon invisible. « Hyggeligt » est un mot intraduisible bien connu. Les Français qui connaissent des Danois ou des Danoises se mettent en général à l'utiliser parce qu'il n'y a pas l'équivalent en français. Parce que ce n'est ni « intime », ni accueillant, familier, cordial, charmant, doux, paisible, agréable, gentil, ni « confortable » ou « sympathique » ou juste « sympa ». Peut-être que ce qui ne se dit pas dans toutes ces traductions possibles, c'est la connexion avec "uhyggeligt", à peine consciente chez les Danois, pas dans le sens "manque de confort" mais exactement dans le sens "horreur." Les Français savent d'ailleurs bien de quoi je parle, ils ne l'ont juste pas mis dans la langue de la même manière que nous, avec nos maisons qui sont « hjemlige », « hyggelige » et tout le reste. Les Français disent autre chose: "qui a deux maisons perd la raison". Qui a deux langues perd la raison alors?

En tout cas il y a quelque chose qui devient trop visible entre deux langues. Je pense que ce quelque chose fait horreur, ce quelque chose nous fait sentir « pas chez nous », comme le dit mon fils, et c'est cela qui nous mène au coeur de la problématique de ce colloque : dans quelle mesure avons-nous toujours les capacités, le courage de ne pas nous sentir chez nous ? Je pense qu'au Danemark on a du mal, vu notre tradition très « hyggeligt » et je vais y revenir.

On m'a demandé de parler de mes traductions de l'écrivain Anna Gavalda, et je vais donc essayer d'en parler pour éclairer mon propos. Pour commencer d'y réfléchir, j'ai joué avec le titre d'un des livres que j'ai traduit, le livre d'Anna Gavalda: "Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part". Je demande dans le titre de ma communication : "Y a-t-il quelqu'un qui attend là où une langue en rencontre une autre ? "

Il faut bien se tenir, on tient à la raison, même si il y a deux maisons, mais à quoi se tenir, entre les deux? Qu'est-ce qui nous tient dans le bon sens, le sens correct ? Et c'est quoi le

sens correct ? Voilà la question pour le traducteur qui nous permet de cerner ce problème qui peut sembler si vague : qu'est ce que c'est, une bonne traduction ?

Les livres d'Anna Gavalda se prêtent bien à ce questionnement. Parce qu'Anna Gavalda écrit dans une langue pas très écrite – comprenez-moi bien. Elle ne se situe pas dans la tradition de la « belle écriture » à la française. Sa notoriété ne vient pas des institutions de la langue. Elle ne reçoit pas de grands prix littéraires, sauf, par exemple, le prix de la radio RTL. Elle se tient très près de la langue parlée, surtout avec ses nombreux dialogues très justes, qui sont autant de raisons à son grand succès populaire. À première vue ça devrait alors être très facile de la traduire dans notre langue danoise, qui a une forte tradition de la langue parlée.

Quand je reprends maintenant mes traductions de Gavalda, je re-rencontre tous les problèmes de traduction, qui dans leur ensemble peuvent se définir comme demandant une « éthique de traduction », notion empruntée à Antoine Berman qui a écrit le très bel ouvrage *L'épreuve de l'étranger* où il propose une « Traductologie ». Le problème c'est que le traducteur est seul à cet endroit où une langue en rencontre une autre. Et comme c'est bien connu, les gens oublient souvent l'éthique quand ils sont seuls. Soit les gens lisent un texte dans la langue originale, soit ils le lisent en traduction, qui d'autre portera alors un jugement ? Presque personne ne lit les deux – à part le traducteur et avec un peu de chance un très bon éditeur correcteur. Mais sinon, on se trouve tout seul à l'endroit où une culture, une langue est emmenée dans une autre. Et comment faire alors puisque l'une n'est pas soluble dans l'autre ?

Une manière de faire, c'est de rendre le problème invisible. La théorie de la traduction n'est pas un sujet très répandu, et je pense que c'est parce qu'on n'a absolument pas envie de savoir. On pense que ça va de soi. On connaît une langue, on en connaît une autre et voilà, après on traduit. Mais quand on commence à réfléchir, la question se présente comme une question de fidélité. À quelle langue rester fidèle ? A la langue d'origine ou à la langue de traduction ?

Je ne vais pas citer beaucoup de grands penseurs. Mais Wilhelm von Humboldt écrit dans une lettre à Schlegel en 1796 que « Chaque traducteur doit immanquablement rencontrer

l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'originale, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire ».

Ce n'est pas très drôle de relire ses propres traductions, en tout cas pas pour moi.

Et quand je les relis, sans l'originale sous la main, j'ai souvent très envie de les réécrire parce que j'ai envie de les rendre encore plus danoises. Tout à coup, et surtout avec beaucoup de distance, je me rends compte que ce n'est pas du danois complètement. Aurais-je dû alors les rendre plus danoises ? Certains diront « oui » sans hésiter. Mais ici, hésitons et hésitons avec des exemples.

Le problème qu'il y a à faire ce discours-ci en français, c'est que bien sûr tous les exemples que je peux donner sont en danois, voilà pourquoi je ne vais pas trop en donner. Mais il suffit de commencer par le début de la première nouvelle du premier grand succès d'Anna Gavalda "Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part", la nouvelle « Små delikate Boulevardøvelser » - assez librement traduit de « Petites Pratiques Germanopratiques » (allez traduire cela...)

Premier problème : un homme rencontre une femme dans la rue et lui dit « vous », et d'autre part le narrateur adresse un « vous » au lecteur. Jamais on ne dira « vous » en danois, dans la situation où un homme drague une femme dans la rue. On recommence peut-être à le dire en s'adressant aux lecteurs. C'est mon cas quand je m'adresse au lecteur, en écrivant en tant que journaliste ou éditorialiste dans le quotidien « Information », mais je suis consciente que je joue là avec les formes.

Ce que j'ai fait en laissant ce « vous », « De » dans le texte danois, en traduisant Gavalda, c'est que j'ai amené un peu d'étrangeté dans le danois. Cela souligne qu'en français, on dit toujours « vous » dans un cas comme celui-ci. Je suis donc restée fidèle à la langue française. En laissant ce « vous » très français dans le cas Gavalda, il y a peut-être une idée de Gavalda à laquelle je ne suis pas restée fidèle: un sentiment d'être très proche du langage parlé, parce que je ne me suis pas complètement tenue proche de la langue parlée danoise.

Dans un cas inverse en traduisant les sous-titres pour le film de Lars von Trier « Direktøren for det hele », « Le Direktør » je n'ai pas fait le même choix d'étrangeté, sauf dans le titre où le « ø » est resté comme un clin d'œil. Là où ils disent « du » en danois dès le début, j'ai choisi de commencer par un « vous » et de changer en cours de route au fur et à mesure qu'ils font connaissance. C'est donc devenu une traduction plus invisible, la demande au cinéma est peut-être différente, il ne faut surtout pas que ça heurte. Les Français auraient été choqués par le fait de tutoyer un directeur dès le premier rendez-vous.

Je suis sûre que de vrais experts du danois où du français sauront trouver des exemples beaucoup plus souterrains, dans la grammaire ou la syntaxe des langues ainsi traduites, fidèlement ou infidèlement. Et je m'excuse des exemples grossiers que je donne ici. J'espère juste donner une sorte de sentiment de vertige quant au lieu où la correspondance se décidera. Dit-on « tu » ou « vous » quand un homme rencontre une femme dans la rue ? Qui en est juge ?

Mais il y a aussi des petits détails où l'on ne rend pas le danois complètement danois juste à cause d'une sorte d'aveuglement au moment de la traduction. « Mine ben strækker sig ud i gangen » traduction de « mes jambes sont dans l'allée ». Mais, en danois on dit : « Jeg strækker mine ben ud i gangen », je ne sais pas pourquoi, ce n'est pas logique, c'est juste complètement danois. Et le danois est une langue qu'il faut suivre de près parce qu'elle change tout le temps, et plus vite que le français par exemple. Elle change surtout par des anglicismes d'ailleurs. Comme ce « at få sex » qui vient de « to have sex », qui n'a rien à voir avec le « at dyrke sex » ou « elske ». C'est venu en cinq ans. Ça donne envie de mettre un peu de français dans le danois, de l'infecter, mais ça, ça ne se fait pas avec un petit roman. Ça se fait avec une influence massive, comme celle qu'on reçoit de l'américain.

Retour à Gavalda. Tout à coup le portable du Monsieur - qui drague la femme - maintenant ils sont dans un restaurant - sonne, et « comme un seul homme tous les regards du restaurant sont braqués sur lui ». J'ai traduit : « Alle som én i restauranten vendte deres blikke mod ham ». Åh nej. Mais non. En danois, on dit : « De vendte sig alle om efter ham ». Comme je l'ai cherchée cette phrase-là quand je traduais, et c'est seulement maintenant que je la trouve. C'est une expression. C'est presque du jargon. C'est un point où la langue devient complètement transparente, parce qu'elle colle. Non pas à la réalité mais à la

réalité de la langue à un moment donné. Le danois en 2002 dans ce cas-là. Mais j'avais choisi une autre traduction qui porte le signe du français.

Je suppose que les grands traducteurs élaborent toute une panoplie d'expressions toutes faites comme cela. Par contre dans la maladresse d'une mauvaise traduction, se trouve une révélation non seulement sur la langue française, mais aussi sur les automatismes de la langue danoise qui, là, sautent aux yeux - ou à l'oreille. Ça devient comme une métaphore où tout à coup, on entend le sens. En ceci, je reviens à Antoine Berman, c'est ce qu'il appelle une bonne traduction. Au moins c'est une traduction qui pose la différence entre les langues. Parce qu'on ne sait pas ce qu'ils faisaient vraiment dans ce restaurant n'est-ce pas ? En danois, on dit « de vendte sig alle om efter ham » ce qui veut dire en retraduisant que tout le monde se retournait. En même temps je connais les Danois. Ou en tout cas je connais les gens de Kolding. Vous n'auriez vu personne bouger. Les Français, peut-être, ils sont plus démonstratifs. Peut-être la « réalité » du français colle-t-elle mieux à la réalité danoise, que l'expression danoise ? Et la bonne mauvaise traduction apporte alors un nouveau regard.

Je pense que ça se passe mieux pour moi de rendre la parole complètement danoise, dans « Je l'aimais » de Gavalda, quoique déjà le titre était un problème. « Je l'aimais » c'est devenu en danois « jeg har elsket », « j'ai aimé », pour éviter de préciser qui aime qui, question laissée grande ouverte dans le livre de Gavalda et qu'une traduction par exemple « jeg elskede ham » aurait trompé Comment ne pas tromper tout le monde ? Est-il possible de ne pas tromper personne ? Ce qui se passe mieux pour moi dans ce deuxième livre de Gavalda, c'est une certaine précision éthique alors, je poursuis mieux un principe conscient : c'est du danois sauf là où ce n'est vraiment pas possible que ça devienne danois. Et même ça, ce n'est pas vrai. Je lis la phrase « Det er første gang, jeg er alene sammen med ham » Åh nej. Oh non.

Je vous laisse un petit instant pour trouver l'intrus... en danois, il n'y a pas ce « avec ». « C'est la première fois que je suis seule avec lui ». La bonne phrase en danois, je le vois avec la distance, c'est : « Det er første gang, jeg er alene med ham » .

Mais en relisant cette histoire dans la perspective de vous raconter les difficultés de la traduction, je pense aussi à autre chose. C'est que dans beau-père en français on entend « smukke far ». On entend « beau ». Bien sûr que ce sens-là, du mot, joue dans cette histoire d'amour, de tromperie, et de transmission. Elle est seule avec lui pour la première fois et, non, ce n'est pas son amoureux, c'est son beau-père. Sauf qu'en danois un beau-père n'est pas beau mais « sviger » ce qui donne complètement d'autres associations. « Sviger » ça a à faire avec « tromperie », que ce n'est pas le vrai père. Voilà qui ouvre des perspectives vertigineuses entre des langues.

Ce qui se passe dans tous ces petits exemples, c'est *l'Épreuve de l'étranger* comme s'appelle ce livre d'Antoine Berman que je vous conseille vivement. Parce que je trouve ce titre et cette approche beaucoup plus intéressants que par exemple l'idée qui se cache dans le titre d'une oeuvre de Umberto Eco *Dire presque la même chose*. J'espère qu'avec mes quelques exemples, je vous ai déjà montré l'impossibilité de dire la même chose, même presque. Il vaut mieux savoir d'emblée qu'on va dire autre chose. Et en ceci faire des choix aussi conscients que possibles.

Parce qu'alors, quelle est la bonne traduction ? Celle où il ne reste rien de la langue originelle et dans laquelle on se sent alors « chez soi » ou celle où l'on voit l'étrangeté ? Et peut-être du coup aussi, et c'est là que ça fait horreur, l'étrangeté de sa propre langue là où ça ne colle pas exactement ? Au Danemark, nous avons une grande tradition de la parole, « Det levende ord ». Cela nous vient de Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783-1872). Mais ça nous vient aussi de notre religion protestante, luthérienne. (Martin Luther 1483-1546). Le Luthéranisme voilà une grande histoire de traduction, et avec un parti pris total : traduire la bible en « bon allemand » c'est-à-dire en langue parlée, la langue de la rue, la langue des gens, « la parole vivante ». Comme si la bible à l'origine avait été écrite en allemand, à s'y méprendre. Une certaine identité allemande se définissait d'ailleurs du même coup. L'allemand parlé devenait l'allemand écrit. Je ne vais pas creuser cette histoire ici, mais c'est sûr que le danois, et « det levende ord » vénéré décide beaucoup de ce qu'on choisit comme « une bonne traduction » en danois. C'est « bien » quand tout sentiment d'étrangeté a disparu de l'écriture. Je le sens à mon corps défendant, par mon envie de continuer mes propres traductions, de les rendre complètement danoises. Pour ne

pas sentir quoi ? Pour ne pas perdre confiance peut-être : oh, le manque de confiance des Danois envers celui qui parle avec un accent.

Et nous voilà alors de retour aux raisons de ce colloque : peut-être bien qu'on traduit toujours, mais il y a de moins en moins de Danois qui apprennent d'autres langues que l'anglais, langue « universelle ». Pourquoi ne pas tout lire en anglais par exemple ? Pourquoi ne pas retourner dans la tour de Babel, où tout le monde se parlait et se comprenait ? Puisque c'est la même chose qui est dite ou - presque.

J'avais commencé par ma fuite et par mon fils bilingue, parce que je sens dans le manque croissant de rencontre profonde avec d'autres langues et le peu de résistance qu'il y a finalement de la part des autorités dans un pays, ce pays - mais ça viendra peut-être ailleurs aussi - un énorme fantasme faussement universaliste. Le fantasme que tout peut se dire dans une seule langue. Le fantasme que tout peut se dire, ou que ce sont les mêmes choses qui se disent, partout, ou presque, c'est même le fantasme que si moi je dis une chose, il est possible que ce soit complètement compréhensible, transparent, qu'il n'y ait qu'un seul sens. C'est un fantasme qui est éminemment rassurant.

Avoir deux langues risque de rendre fou, « qui a deux maisons perd la raison »

Mais c'est peut-être parce qu'il y a toujours une part de folie dans le fait de posséder une langue, ou d'en être possédé, habité. En avoir deux, et « l'on s'en prend plein la gueule », comme on dit dans un certain français, au risque d'introduire un autre savoir, et ce savoir-là est effrayant. C'est un effroi presque d'ordre métaphysique, parce qu'on risque d'y perdre la maîtrise de sa propre langue. Je pense que beaucoup de traducteurs connaissent ce sentiment. Ou le reconnaissent en relisant leurs propres traductions. Mais ça peut aussi être une échappatoire, si on se sent prisonnière de sa langue maternelle, trop maternelle.

Nous avons tous peur de l'étranger, nous ne voulons pas être menacés dans notre identité pour ainsi dire. Le fantasme d'universalité, le fantasme de la traductibilité totale, nous protège de l'étranger. Voilà, je suppose, une des raisons profondes de cette résistance nouvelle à apprendre d'autres langues.



## Pour une pratique du traduire

Hans Peter Lund

L'expérience du traducteur littéraire suscite quelques questions d'ordre théorique et — surtout — pratique : A quoi sert la théorie de la traduction ? Les théories aident-elles à traduire ? Ou faut-il les reléguer au domaine de l'analyse et de la description ? Comment s'arranger avec l'intraduisible et avec ce qui, dans les textes littéraires vraiment « à part », se heurte aux formes admissibles de la langue d'arrivée (mais qu'est-ce que l'admissible dans une langue ?), et qui, de ce fait, risque d'être inadmissible ou du moins inacceptable ?

Cette même expérience nous a aussi confrontés à des questions très précises d'ordre pratique dont la solution semble échapper à toutes les théories. Peut-on traduire Claude Simon ? Que faut-il entendre par 'traduire-Claude-Simon' ? A cette autre question aussi : Est-ce qu'on peut *rendre Madame Bovary* dans une autre langue que le français ?

Autant de problèmes et de questions se posant à celui qui est activement engagé dans *le traduire* (l'expression est d'Henri Meschonnic), la pratique étant, selon nous, l'épreuve de la *traductibilité* du texte-source, plus que ne le sont les théories de la traduction (dans cet article nous aborderons celles d'Antoine Berman, d'Eugene Nida, de Georges Steiner, et d'Henri Meschonnic).

Dès le premier chapitre de son livre *L'Épreuve de l'étranger, Culture et traduction de l'Allemagne romantique* (1984), Antoine Berman nous plaint, nous autres traducteurs, de mener « une activité souterraine, cachée », qui ne « s'énon[ce] pas elle-même », et il se félicite d'avoir vu se modifier cette situation avec la constitution d'un véritable *corpus* de textes consacrés à la traduction, à commencer par ceux des romantiques allemands. Mais quels services cette constitution de *corpus* peut-elle rendre aux traducteurs de nos jours, à la pratique du traduire *moderne* ? L'histoire de la traduction montre, au contraire, que ce qui est moderne *change* tout le temps et passe souvent comme la pendule d'un principe à

l'autre, de la fidélité à la liberté, pour revenir de nouveau à la fidélité, laquelle recueille aujourd'hui un très large consensus.

Certes, nous ne prétendons pas que les théories de la traduction soient mal venues, cependant nous estimons qu'on peut s'interroger sur leur utilité pratique. Berman fait de la constitution d'une histoire de la traduction la « première tâche » d'une théorie moderne de la traduction. Il s'agit donc pour lui de définir le champ d'une autre activité que le *traduire*, celui du théorique. Or, il faut, selon nous, prendre le *traduire* au pied de la lettre et y reconnaître ce qu'on fait, plutôt que la traduction à laquelle on aboutit. Cette activité a été étudiée surtout par Meschonnic. A bien considérer les choses, dresser une histoire au sens de Berman est une tâche en soi, relevant d'une approche philologique, très estimable d'ailleurs, de la traduction, à laquelle s'ajoute aujourd'hui, et après la disparition de Berman, les théories des échanges et autres transferts culturels. La théorie dans sa perspective historique et celle, plus synchronique, des cultures, pourrait nous renseigner sur le développement et la variabilité du but des traductions au cours du temps, elle serait même particulièrement utile pour évaluer les rapports interculturels et les difficultés auxquelles on se heurte en voulant donner accès aux littératures des « autres ». Mais beaucoup de théories ne sont guère profitables pour le traducteur, et certains théoriciens, comme Nida, ne prennent pas du tout ou très peu en considération les propriétés textuelles – style, rythme, figures et tropes – du texte à traduire lorsqu'il soutient que « differences between cultures cause many more severe complications for the translator than do differences in language structure »<sup>1</sup>. En fait, le texte en tant que tel n'est guère mentionné.

Henri Meschonnic, de son côté, distingue l'utilité de ce corpus de l'activité même du traducteur : « Une théorie de la traduction des textes, dit-il, est nécessaire [...] comme pratique théorique, pour *la connaissance historique du processus social de textualisation* [...]. » Mais il ajoute que « traduire un texte est une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte, et ne peut pas être théorisé par la linguistique de l'énoncé [...] »<sup>2</sup>. Mais si le « traduire » ne peut pas se *confiner* dans la linguistique<sup>3</sup>, ce qui

---

<sup>1</sup> *Principles of correspondence* (1964), cité dans Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Routledge, 2000, p. 130.

<sup>2</sup> *Pour la poétique II*, Gallimard, 1973, p. 305-306, « Propositions » no 1 et 3.

<sup>3</sup> Avec sa distinction traditionnelle de la forme et du sens. Dans son ouvrage le plus récent, Meschonnic dit qu'« il faut accepter de reconnaître que le signe n'est pas le langage, mais un modèle du langage [...] que la notion de

semble assez vrai, que faut-il ajouter pour cerner cette activité d'écriture telle qu'elle réapparaît dans l'ensemble du *traduire* ? Meschonnic a fourni plusieurs réponses à cette question, par exemple en nous renvoyant au « langage-système du texte » (qui n'est pas la langue étudiée par la linguistique quoique faisant partie de l'activité translinguistique), ou en accentuant l'impact du contexte culturel dans le texte source<sup>4</sup>. Le *traduire* ne devrait pas être un travail de colonisation ou d'*annexion*, point de vue central chez Meschonnic.

D'autres approches existent, qui reconnaissent à l'activité du traducteur et des maisons d'édition une importance socio-culturelle avec ce que cela comporte de barrières à franchir. Ces théories, comme le « polysystème » d'Even-Zohar (acceptabilité, intérêt, impact<sup>5</sup>) ou de Katharina Reiss (types de textes dans le système de communication ; registres du discours avec différentes fonctions influant sur le traduire<sup>6</sup> ; cf. les travaux de Gideon Toury, élève d'Even-Zohar) représentent un travail théorisant portant sur les problèmes de la *traductibilité* des différents textes tout en dressant l'inventaire des différents types de textes. Or, d'autres problèmes restent entiers comme celui du *rapport* de la théorie de la traduction avec l'activité traductrice ou celui du discours « littéraire » ou « poétique » lié à la tradition et/ou à la créativité personnelle comme activité d'invention.

Dans ce qui suit nous allons préciser en quoi, selon nous, résident les difficultés pour qui désire passer de la théorie à la pratique.

*La théorie est souvent idéalisante.*

Berman nous rappelle<sup>7</sup> que le choix de l'œuvre à traduire et de la langue étrangère nous met toujours devant l'obligation fondamentale de faire un second choix : pour ou contre l'ethnocentrisme dans la traduction<sup>8</sup>, question qui rappelle celle — toute classique — déjà posée par Schleiermacher : faut-il amener le lecteur à l'œuvre ou amener l'œuvre au (nouveau) lecteur. Ou encore celle formulée par Henri Meschonnic : décentraliser ou annexer. L'idéal pointe vers la pratique, étant donné que la décentralisation, donc l'effort

---

sens est un obstacle épistémologique pour penser ce que fait le langage [...] dans la langue ce n'est pas la langue qui travaille, c'est le discours » (*Éthique et politique du traduire*, Verdier, 2007, p. 107).

<sup>4</sup> Cf. *Pour la poétique II*, p. 345-346.

<sup>5</sup> La théorie d'Itamar Even-Zohar est représenté dans l'anthologie rédigée par Lawrence Venuti : « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », p. 192-197.

<sup>6</sup> Voir extrait de la théorie dans Venuti, *op. cit.*, p. 105-115.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

dans le traduire pour se désolidariser d'avec la langue (et la « culture ») d'arrivée, serait un point théorique directement applicable à la pratique. Est-on « sourcier » ou « cibliste » ? demande Henri Meschonnic dans son dernier livre consacré au traduire<sup>9</sup>, et il ajoute que ce choix n'est pas si simple, puisque le traduire n'est pas une discipline spécifique et que la traductologie, selon lui, ne résout pas les problèmes de fidélité — ou du *traduire* tout court, mais nous renvoie à « la spécificité interne des choses du langage ». Du coup, nous revoici devant la grande question suscitée par la différence des langues et des textes, question à laquelle les Vinay & Darbelnet ont répondu avec leur cartographie de grammaire comparée exemplifiant — en commençant par la traduction directe et finissant par la traduction « oblique » — les différences caractéristiques des idiomes et en aménageant des voies praticables entre eux.

A ces différences il faudrait, pensons-nous, ajouter qu'en principe et souvent en pratique aussi, la langue et le texte se différencient l'un de l'autre pour, souvent, contrecarrer l'effort du traducteur.

L'idéalisme, dans ces circonstances, est-il soutenable ? Il semble y avoir tout un éventail de solutions possibles dans le traduire, toutes indépendantes de l'idéalisme. Un des théoriciens qui ont défendu le transfert du sens au dépens de la forme, Eugene Nida, semble même partager cette opinion, lorsqu'il dit : « Traditionally, we have tended to think in terms of free or paraphrastic translations as contrasted with close or literal ones. Actually, there are many more grades of translating than these extremes imply »<sup>10</sup>.

*La théorie risque de tomber dans la moralisation normative.*

Berman parle<sup>11</sup> d'une éthique de la traduction qui se fait jour dans une certaine « fidélité ». Le *traduire* ne serait pas une activité purement littéraire ou esthétique, mais découlerait (aussi ?) d'une visée éthique de la traduction. La bonne éthique est ailleurs, comme le précise Henri Meschonnic : « l'éthique du traduire c'est de traduire la subjectivation maximale d'un système de discours que fait un poème. Autrement, c'est le signe qu'on traduit. Laisser le poème actif, sinon, traduire c'est détruire »<sup>12</sup>. Pour nous, traduire c'est

---

<sup>9</sup> *Éthique et politique du traduire*, Verdier, 2007, p. 102.

<sup>10</sup> Voir *Principles of correspondence*, texte cité dans Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, p. 126.

<sup>11</sup> *L'Épreuve de l'étranger*, p. 17.

<sup>12</sup> *Éthique et politique*, p. 35.

faire, pour aller vite, selon, c'est-à-dire dans la re-personnalisation ou la réécriture (l'expression est de Meschonnic) du poème/texte littéraire.

### **1. La théorie distingue rarement entre le commun et le personnel.**

Antoine Berman dit<sup>13</sup> que le vrai traducteur est celui qui a besoin d'écrire à partir d'une œuvre, d'une langue et d'un auteur étranger. Mais ne faudrait-il pas distinguer explicitement entre ces trois éléments ? Qu'est-ce qui dépend de la spécificité de la langue, du langage littéraire ou de la tradition mobilisée dans le texte, enfin de la forme spécifique textuelle chez un écrivain ? Un écrivain est quelqu'un qui écrit un/son texte dans une/sa langue (et à l'intérieur des traditions déterminant le langage littéraire (ou le langage qui se révolte). Maryse Condé (écrivain et universitaire née à la Guadeloupe) se plaît à dire : « J'aime à répéter que je n'écris ni en français ni en créole. Mais en Maryse Condé »<sup>14</sup>. Elle ajoute : « [J]e ne veux partager le français avec personne. Il a été forgé pour moi seule. Pour ma délectation personnelle. [...] Que m'importe l'usage que les autres en font... »<sup>15</sup>. « Écrire des poèmes, » a dit Marina Tsvétaïéva (la correspondante de Rilke), mais c'est vrai de toute écriture littéraire, « c'est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre »<sup>16</sup>. Il existe donc un *écrire*, comme il existe un *traduire* (cf. ci-dessus pour l'activité translinguistique). Écrire et traduire, c'est donner forme à un langage-texte *dans* une langue et à un texte *selon* un autre texte. L'écrivain est l'instance déterminante, son langage-texte ne se partage pas, la langue, oui, comme la langue « d'arrivée » partagée par le traducteur, et à l'intérieur de laquelle il navigue.

### **2. On repart donc du romantisme...**

et de Herder selon lequel (voir les *Literaturbriefe* citées par Berman) on doit « étudier [aussi] l'auteur pour traduire le sens de l'original dans notre langue [...] capter également son ton propre [...] le caractère de sa façon d'écrire [...] l'expression et le ton de l'original étranger, son aspect dominant, son génie et la nature de son genre poétique »<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *L'Épreuve de l'étranger*, p. 18.

<sup>14</sup> « Liaison dangereuse », in : *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 205.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>16</sup> Citée par Nancy Huston, *ibid.*, p. 151.

<sup>17</sup> Cit. dans Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 69.

Mais comment est-il possible de rendre un « ton » (et qu'est-ce qu'un ton, après tout ?), si, forcément, la langue d'arrivée rythme la phrase d'une autre manière que la langue de départ ? Et quelle est « la nature d'[un] genre poétique » ? Où peut-on aller trouver comment déterminer un « aspect dominant » ? Toutes ces prescriptions n'appartiennent-elles pas à une normativité aujourd'hui hors cours ?

**3. Un cas où la traductologie se heurte à la pratique du traduire est le bannissement théorique de « l'élargissement » (Berman, dans plusieurs de ses textes).**

Quant à nous, nous prétendons que n'est pas fidèle qui refuse par principe d'élargir : la re-personnalisation ou la « ré-énonciation » (Meschonnic) du texte à traduire dans la langue d'arrivée ne dépend pas de la longueur de la phrase, dans la mesure où celle-ci peut être déterminée par la langue de départ, mais aussi de bien d'autres facteurs (voir aussi plus loin à propos de Claude Simon). Une construction participiale comme « ayant accompli cet acte », qui peut être rendue par une phrase adverbiale temporelle subordonnée en allemand et dans les autres langues germaniques (« nachdem er ... »), n'est pas forcément à taxer d'expression personnelle chez l'écrivain ; on pourrait donc sans problème traduire par une expression équivalente, neutre quoique lourde et rigide (« nachdem er + *verbum finitum* » ; en danois : « efter at + *verbum finitum* », etc.). Ce qui, à la rigueur, serait personnel, c'est le recours à une formule toute faite mais répétée et donc marquée comme l'emploi du participe présent mais qui, dans ce cas spécial non plus, ne contraint pas le traducteur à recourir à une formule plus longue. Prenons cette phrase chez Flaubert : « Rodolphe, *tout en allant*, se penchait et il les retirait à mesure [les fougères]. » Elle est traduite en allemand de la manière suivante : « Rodolphe *bückte sich im Lauf* hinunter und zog sie immer wieder heraus »<sup>18</sup>, et en danois par : « Rodolphe *bøjede sig ned, mens han red* [tandis qu'il allait chevauchant], og fjernede dem. » On voit que l'équivalence grammaticale, parmi toutes ses variations possibles, n'a pas pour conséquence un élargissement. Cela pour la langue.

Or, ce qui révolte Berman, c'est aussi, et encore d'avantage, l'allongement provoqué par des formules qui *expliquent*, c'est-à-dire la « surtraduction »<sup>19</sup>. La surtraduction se fait à l'intention du lecteur de la traduction ; elle évite l'équivalence sémantique, parfois très

---

<sup>18</sup> Traduction de Caroline Vollmann, Haffmans Verlag AG, zürich, 2001, ici d'après l'édition du Piper Verlag, 2003, p. 222. — Traduction de l'auteur de cet article, éd. Gyldendal, 2004, p. 200.

<sup>19</sup> Cf. Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999, p. 56.

poussée, chère à Nida, et prévoit ce qu'on pourrait appeler une « acculturation » du texte de départ, avec l'intention de faire un pont sur le fleuve qui sépare les deux rives entre lesquelles navigue le traducteur.

#### **4. Les échanges interculturels et internationaux**

sont abordés par Berman dans un chapitre<sup>20</sup> intéressant qui nous ramène à la notion goethéenne de « Weltliteratur » et nous fait penser à l'idée, apparentée et différente à la fois, de « littérature-monde ». Toutes les langues, dit Berman s'inspirant de Goethe, apprennent à être des *langues-à-traduction*<sup>21</sup>. Dès lors, un large réseau de communication se dessine, qui évoque cette autre idée d'une littérature francophone, hispanophone ou encore lusophone, littérature dont les œuvres différentes se trouvent éparpillées dans le monde entier et communiquent, d'un coin du monde à l'autre, la vision d'un monde-contexte d'écrivains différents, auxquels il n'est pas défendu d'ajouter ceux qui sont, de nos jours, plus ou moins « migrants », dans la pensée comme dans le monde. Cet état de choses rend urgent, pour obtenir un équilibre des cultures, ou du moins une *communicabilité entre elles*, que la traduction soit rendue « identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place (*nicht anstatt des andern*) de l'autre, mais en son lieu (*an der Stelle*). » Encore faut-il accepter que *l'intraduisible* existe, et que « c'est là que résident la valeur et le caractère de chaque langue ». C'est « alors seulement qu'on prend conscience de la nation étrangère et de la langue étrangère ».<sup>22</sup> Ce but, cet idéal, cependant, n'a rien à voir avec *l'éthique du traduire* selon Meschonnic ; celle-ci concerne le texte (voir ci-dessous).

#### **5. L'intraduisible, en réalité, n'est pas ceci ou cela, mais la totalité de la langue étrangère dans son étrangeté et sa différence<sup>23</sup>.**

Pour pessimiste que semble ce point de vue, il renferme une vérité : la langue de départ ne *part* pas, c'est le traducteur qui part d'elle, elle est comme les voies de départ d'une gare ferroviaire étrangère où nous serions descendus et de laquelle nous devons repartir. La *différence* est donc intraduisible. Tout à fait ? Certes non, il demeure des domaines, l'ordre des mots et des membres de la phrase, le rythme, l'étrangeté d'une notion, d'une idée,

---

<sup>20</sup> Dans *L'Épreuve de l'étranger*, p. 89.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>22</sup> Citations précédentes, *ibid.*, p. 96.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 98.

l'inconnu d'une chose, d'un outil, qui réalise leur migration sans émigrer (puisque le traducteur ne les enlève pas de leur pays). La langue, quant à elle, reste-t-elle totalement différente et étrangère ? De l'hébreu au français, peut-être que oui, malgré les efforts de Meschonnic traducteur, mais pas du danois à l'allemand, ou même, parfois, du français au danois. Ici il faut encore différencier. Mais l'intraduisible existe, il est inévitable, voire incontournable. Le traducteur n'est pas ce surhomme dont rêvent les inventeurs de machines à traduire. Il se trouve par moments devant ce que Berman a si bien nommé « l'adhérence obstinée du sens à sa lettre »<sup>24</sup>. Mais de là à soutenir l'idée que « l'intraduisibilité est l'un des modes d'*autoaffirmation* d'un texte »<sup>25</sup>, il y a un pas que nous n'oserons pas faire : le texte affirme peut-être qu'il est étranger, non qu'il est incompréhensible. Pour illustrer ceci, revenons à l'idée de *littérature-monde* : les textes français de la Libanaise Yasmina Traoulsi ou de l'écrivain Beur Azouz Begag<sup>26</sup> peuvent paraître étrangers (de deux manières totalement différentes), mais ne sont certainement pas incompréhensibles. D'ailleurs, ce qui est en jeu pour le traducteur aussi bien que pour son lecteur, c'est de comprendre le texte dans ce qu'il a d'*étranger*, et de le rendre comme étranger. Il est permis, dit Berman<sup>27</sup>, de faire sentir l'étranger, non l'étrangeté.

Nous avons jusqu'ici réfléchi à partir d'Antoine Berman. Continuons en rappelant les idées si mal famées de *l'intrusion* et de *l'appropriation* formulées par George Steiner<sup>28</sup>, si différentes de ce que nous venons de conclure sur la base de l'approche bermanienne. Si l'on étend un peu la méthode proposée de George Steiner en vue de *s'approprier* un texte dans lequel on suppose l'existence d'un *sens* — méthode du *initiative trust*, ou de la confiance préalable à tout travail de traduction — on entre en plein dans le problème éternel de l'herméneutique, non seulement celui du cercle herméneutique, mais pire encore : dans le subjectivisme. En réduisant l'impact de la forme spécifique du texte, conséquence impliquée dans la description chomskéienne de la langue (description dont s'inspire Steiner), on efface ce qui est propre au texte littéraire : le rythme<sup>29</sup>, le style<sup>30</sup>, avec

---

<sup>24</sup> *La traduction et la lettre*, p. 41.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>26</sup> Par exemple *Le gone du Chaâba*, Seuil, 1986.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>28</sup> Dans *After Babel*, Oxford University Press, 1975.

<sup>29</sup> « [...] si on ne traduit pas le rythme, on n'a pas traduit le texte, on a traduit le signe, » dit Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, 2007, p. 105. Voir aussi le petit chapitre stimulant, « Traduire rythme, mettre en voix, mettre en scène », *ibid.*, p. 141-146.



les figures, les tropes, l'ordre des mots — tout ce qui ne se laisse pas si facilement réduire à des bagages transportables, transférables, à moins de vouloir les modifier ou même détruire. La pratique suggérée par Steiner est donc plutôt celle du sémanticien, ou du sémiologue qui ne regarde que le sens, non le signe total, et s'il réserve finalement une place et un moment à la recomposition des particularités du texte de source dans la langue d'arrivée, cela ne contente aucunement le traducteur désireux de *partir* de ces mêmes particularités et de s'essayer d'abord à les réécrire selon une des voies proposées par Vinay & Darbelnet, transposition, modulation, équivalence et adaptation.

Nous pouvons maintenant revenir à notre question initiale et demander à *quoi sert la théorie de la traduction* dans la pratique du traduire. Notre réponse conduit à une nouvelle question, formulée par un autre biais : les théories ne seraient-elles pas simplement propres à rendre compte de la pratique, à nous dire « ce qui se passe » réellement, de nous expliquer les problèmes en les explicitant, et non pas à nous instruire dans les secrets de l'art du traduire ou à nous donner des outils utiles pour ce travail ? Les théories seraient donc descriptives avant tout, elles ne devraient pas être prescriptives ou normatives.

Quoi qu'il en soit, nous autres traducteurs sommes obligés de répondre — du moins dans nos propres réflexions — à la question suivante : *Comment s'arranger avec ce qui, dans les textes littéraires vraiment « à part »* (c'est-à-dire les textes dont le discours est caractérisé personnellement, comme le sont les textes littéraires), *se heurte à des formes prétendues « admissibles » dans la langue d'arrivée ?* Nous allons examiner ici quelques exemples pris chez Claude Simon pour essayer de comprendre ce qu'on doit entendre par un *traduire-Claude-Simon* qu'il faut distinguer du simple 'traduire', exactement comme ce serait le cas pour un *traduire-Nathalie-Sarraute* ou un *traduire- Benjamin-Constant*. Seulement, le cas de Claude Simon est sans doute plus évident que les autres pour des raisons qu'on devine facilement. Une seconde question serait la suivante : *Que faut-il entendre par traduire-*

---

<sup>30</sup> Dans la mesure où le style est inséparable de la créativité, comme le dit Robert Martin, « Préliminaire », in : *Qu'est-ce que le style ?* dir. par Georges Molinié et Pierre Cahné, PUF, 1994, p. 11. Cf., dans l'article de G. Molinié, « Pour une théorie sémiologique du style », *ibid.*, p. 226, le recours précis à l'« expressivité subjective » : « Il s'agit ici de mettre en relation un fait stylistique avec la personnalité de l'écrivain. » Or, il n'est pas question de se confiner dans la seule perspective subjective du texte en tant que renvoi à l'écrivain, car, ajoute Molinié : « Sous l'influence de l'histoire de l'art, les traits stylistiques peuvent aussi être considérés comme renvoyant à la vision du monde d'une société à une époque donnée (baroque, maniérisme) » (*ibid.*).

Madame-Bovary ? Vouloir donner une réponse à ces questions correspondrait peut-être à vouloir résoudre le problème de la quadrature du cercle. Essayons quand même.

*Le rapport à considérer, à partir de ce point, n'est plus entre la pratique de la théorie et la pratique de la traduction, mais entre la pratique d'écrire et la pratique du traduire.*

Si on veut absolument parler d'éthique dans la traduction — nous-même n'insistons pas — ce serait dans le sens proposé par Meschonnic qu'il faudrait l'entendre ; si on l'accepte, on trouve ici un point de jonction entre théorie et pratique : « À la différence de l'herméneutique traduisante [celle de Steiner par exemple], qui ne peut produire que l'effacement du continu, l'éthique du traduire est une écoute du continu dans le poème, l'écoute non de ce que dit mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu'il dit.<sup>31</sup> »

Voici un premier exemple d'une pratique d'écrire : l'emploi presque maniaque, mais significatif de l'annihilation ou de la cessation du temps chez Claude Simon, du participe présent, seule forme verbale à exprimer la simultanéité ou *l'isochronisme*, c'est-à-dire l'abolition du temps dans la conscience du sujet et du je-narrateur ; cette forme rend parfois nécessaire l'emploi d'une forme élargie dans le texte d'arrivée. Nous traduisons dans beaucoup de cas par la forme correspondante en danois, mais comme celle-ci s'emploie moins souvent dans les textes littéraires danois — comme dans la langue danoise d'ailleurs — que le participe présent en français, il nous arrive de faire des variations avec des « pendant que », ou « dans le même temps que » ou même (rarement) avec une phrase adverbiale temporelle. C'est que toute fidélité radicale et intransigeante peut amener une déformation de l'équilibre formel.

Autre difficulté : l'intraduisible, dans Claude Simon. *L'intraduisible, en réalité, n'est pas ceci ou cela, mais la totalité de la langue étrangère dans son étrangeté et sa différence*, disait Berman (voir ce-dessus). Or, à en croire Schleiermacher et W. von Humboldt, qui situent tous les deux la traduction dans l'espace herméneutico-linguistique, tout comme George Steiner qui supprime même le mot « linguistique » et parle de système de signes et de leur transfert, on pourrait accorder moins d'importance à la forme qu'au sens et donc accepter provisoirement une séparation de base entre les deux. Cependant, dans sa lecture de

---

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 33.

Madame Bovary<sup>32</sup>, Steiner est très ouvert au principe de fidélité formelle. Un des meilleurs exemples du style compact et serré de Flaubert est le suivant, à propos d'Emma : « sa démarche d'oiseau et toujours silencieuse maintenant » ; Steiner l'analyse comme une expression elliptique où manque un « étant ». C'est pourtant corriger le langage de Flaubert, et il n'est pas évident que ce soit un « étant » qui fasse défaut. Quoi alors ? Rien, ou encore « comme elle était... » En tout cas, il s'agit d'une forme toute nouvelle, personnelle disant — voir le même effort chez Claude Simon — la contemporanéité. A traduire donc, par exemple, par... une virgule.

La pratique, ici, est *décalée* par rapport aux théories qui sont insuffisantes à considérer de tels problèmes qui restent donc à résoudre par le traducteur toujours contraint à se demander comment *rendre* ces phénomènes isolés. En fait, croyons-nous, on devrait parler de *prêter une autre langue au texte de départ*, ou plutôt construire, dans les cas où le traduire s'avère extrêmement difficile, un texte-translation avec des *formes qui seraient comme la réécriture d'une autre manière de parler, d'utiliser la parole, de créer des images*. Le dernier détail est important dans le cas de Claude Simon, dans la mesure où son texte est une longue et constante présentation d'images. Parfois des photos écrites, chez cet amateur enthousiaste de l'art photographique, des *stills* rendus dans un langage créé à cet effet. On parle, chez Claude Simon, mais pas énormément, *on voit* beaucoup plus souvent :

grandes mouettes qui volaient bas silencieusement dans le demi-jour de la nuit arctique certaines avec une tête noire comme encapuchonnées Elles ne criaient pas parfois l'une ou l'autre se posait sur la chaussée déserte piétait puis s'envolait de nouveau toujours en silence grises dans cette lumière gris perle immobilisée le temps comme immobilisé aussi suspendu<sup>33</sup>

Elles bougent, elles se déplacent, c'est un film qu'on déroule pour les lecteurs-spectateurs. Mais comment le traduire, ce film ? On ne traduit pas un film. On le « rend » de la façon la plus exacte, sans égards pour quelque contexte que ce soit, « culture », ou « éthique » (autre, justement, que celle proposée par Meschonnic). Il n'y a que l'image, que le film, que

---

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp. 372 ss.

<sup>33</sup> *Le Jardin des plantes*, Éditions de Minuit, 1997, p. 121.

la chose vue ou 'comme si elle était vue'. C'est le texte qui dicte, qui détermine ce qu'il faut mettre sur le papier, dans un second temps, celui du traducteur. Il n'y a finalement qu'un mouvement rythmé, dans l'image, dans la phrase aussi, que des couleurs évoquées, répétées (le demi-jour ne laisse que le noir, le gris, le gris perle), que l'espace, le temps étant suspendu. La répétition, l'accumulation de syntagmes domine. On ne *traduit* pas cela au sens ordinaire, on le *rend*, *refait*, *réécrit*. Le *traduire-Claude-Simon*, c'est cet emplacement dans le rythme et parmi les éléments qui le constituent :

*Store tavse måger som fløj lavt i halvlyset i den arktiske nat nogle af dem med sort hoved ligesom med hætte på De skreg ikke undertiden var der en der satte sig på den tomme kørebane løb hen ad den fløj op igen stadig tavs grå i dette perlegrå ubevægelige lys også tiden ligesom ubevægelig ligesom suspenderet*

Notre second exemple est *Madame Bovary*, cette œuvre qui ne cesse de nous hanter, traducteurs et autres lecteurs, et à partir de laquelle on peut remonter la pente du romantisme et descendre dans la vallée des expérimentations naturalistes ou dans les serres du symbolisme.

Que faut-il entendre par *traduire ce texte* ? Nous voulons dire : ne devrait-on pas simplement passer devant ce texte et l'admirer à distance dans l'autre langue, et dans la forme créée pour lui ?

Mais puisqu'il a bien fallu s'attaquer à cette femme qui est loin d'être une sainte, qui divague avec son auteur entrant dans et ressortant de son personnage comme si de rien n'était, il faut aussi s'attaquer aux problèmes posés par ce *texte* écrit d'une manière si particulière qu'aucune réécriture ne semble possible. Car — nous l'avons laissé entendre à propos des participes présents de Claude Simon — on réécrit en faisant des transpositions et des modulations. Une modulation change le point de vue, comme ici :

*Son profil était si calme, que l'on n'y devinait rien.*

*Hendes profil var så rolig, at den ikke røbede noget. (... qu'il ne laissait rien voir [de ce qu'elle pensait, sentait].)*

Dans cette traduction en danois, on change de point de vue (c'est une véritable modulation au sens de Vinay & Darbelnet) et reste dans Emma – comme le fait si souvent Flaubert lui-même (voir aussi ses déclarations à propos du roman). Il n'y a plus, dans la traduction que nous avons proposée de cette phrase, de « on » regardant la jeune femme, mais le supposé d'une pensée et d'un sentiment qui ne se révèlent pas.

Voici un autre exemple :

*Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux.*

En danois : « Skyggerne blev lange » – équivalence au sens de Vinay & Darbelnet, il s'agit d'une expression toute faite, idiomatique, en danois : lorsque les ombres « s'allongent », c'est que le soleil descend, donc c'est le soir, et on n'a pas besoin de le préciser comme dans « Les ombres *du soir* descendaient ». Mais on perd le rythme et les rimes de la phrase de Flaubert qui fait comme des vagues: Le**S** Ombres du **SO**ir **DE**scen**DA**ient. Quant à la suite : « solstrålerne trængte vandret ind gennem grenene og blændede hende, » on se demande ce que c'est que « le soleil *horizontal* » – serait-ce un cas parallèle aux cas de grammaire douteuse dans ce roman qui révoltaient certains<sup>34</sup>, car un soleil *horizontal* existe-t-il ? A peine, mais Emma se trouve avec Rodolphe sur une colline, et les rayons du soleil peuvent très bien sembler horizontaux. Or, la traduction proposée ici entend garder de toute façon, plutôt que les trois moments (« soleil », « passant », « lui éblouissait »), la fin si lourde de toute la phrase. Ce trait est typique de ce texte de Flaubert.

Voici deux autres exemples de fins de phrase:

*et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves, **que le vent remuait.*** (Il s'agit évidemment des peupliers.)

---

<sup>34</sup> Voir *Flaubert savait-il écrire? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, textes réunis et présentés par Gilles Philippe, Grenoble, Ellug, 2004.

*Souvent on entendait, sous les buissons, glisser un petit battement d'ailes, ou bien le cri rauque et doux des corbeaux, qui s'envolaient dans les chênes.*

Flaubert est si conséquent, si conscient dans ce qu'il fait que son texte, même si l'écrivain cherche encore son propre style (celui qu'il trouvera dans les *Trois contes*, sinon déjà dans *L'Éducation sentimentale*), qu'on finit par s'incliner devant ces marques stylistiques particulières. Ce que nous voulons dire, c'est que cette œuvre littéraire, mieux que tant d'autres, demande qu'on s'y essaie, que chaque génération, ou presque, s'y aventure, comme on s'aventure justement dans une forêt, où le cri des corbeaux est à la fois « rauque et doux », c'est-à-dire dans un monde si nuancé que ça fait mal.

Le style de Flaubert dans *Madame Bovary* est justement, rauque et doux. Quant au premier adjectif, il peut s'appliquer aussi aux critiques formulées par une série de littérateurs autour de 1920, dans une polémique ouverte par Louis de Robert. Celui-ci avait relevé dans Flaubert, entre autres, les cas pendables suivants :

« Il reprit une à une les phrases qu'elle lui avait dites, tâchant de se les rappeler, d'en compléter le sens, *afin de se faire la portion d'existence* qu'elle avait vécue dans le temps qu'il ne la connaissait pas encore. »

Et, moins grave :

« On voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout *sur* toutes les portes. »

D'autres défendent Flaubert en renvoyant à Littré. La discussion, après, porte sur la *pureté* de la langue utilisée par Flaubert. Par exemple : « Il l'envoyait se promener sur le port à regarder les bateaux » – ellipse, disent les défenseurs de Flaubert, il faudrait insérer « à s'amuser » ; ellipse malheureuse, rétorquent les critiques qui poursuivent en citant : « Jamais il ne put la voir en sa pensée *différemment qu'il ne l'avait vue* la première fois. »

Fautes de langue ? inadvertances de style ? Détails propres à un génie, comme l'emploi, cher à Flaubert, du coordonnant *et*, à propos duquel Albert Thibaudet dit, dans une lettre à Proust, que le *et* sert simplement à terminer une énumération, ou à introduire une nouvelle

phrase, même après un point. Cela est vrai : c'est une marque stylistique et rythmique propre à Flaubert, et cette marque, il faut la traduire.

Somme toute, il faut rendre les particularités ou les négligences ; il *faut traduire* Flaubert, nous voulons dire : *ce qu'est Flaubert*. Camille Mauclair, critique et poète, nous cite comme exemple la fin d'*Hérodias* : « Et tous les deux, ayant pris la tête d'Iakanaan, s'en allèrent du côté de la Galilée. / Comme elle était très lourde, ils la portèrent alternativement. » Mauclair aime cet adverbe<sup>35</sup> qui est « morne comme les deux disciples [...] il est sinistre, il semble s'enfoncer dans le sable comme les pieds nus des deux porteurs [...] ». Le rythme est lourd dans cet « *alternativement* » ? Mais le mot n'est-il pas aussi objectif, presque géométrique ? Le traducteur voudrait rendre le rythme du signifiant et la forme géométrique du mouvement (tantôt-tantôt). Nous nous sommes trouvé dans l'impossibilité totale de rendre ce rythme ; il nous restait la géométrie dans l'expression danoise « på skift » qui veut dire « tour à tour » ou « en se relayant ». Mais il y a cela aussi : la complicité des deux disciples, la fraternité qui annonce la première 'église', et puis : la lourdeur matérielle de la tête qui correspond, pourquoi pas, à l'excessive lourdeur de la tâche.

On l'aura compris : nous avons visé, ici, un transfert de *sens*, au dépens du rythme, et quoiqu'en dise Meschonnic, la réalité du traduire se heurte à certaines impossibilités, et on se trouve parfois bloqué dans l'impasse du signe qui, lui, est tout aussi réel. L'équilibre qui comprend les deux « côtés » du sens, c'est ce que Meschonnic appelle *forme-sens*, mais le travail qui veut rétablir l'équilibre, c'est une pratique, c'est cette marche dangereuse sur le sentier des crêtes où le traducteur s'expose constamment à tous les périls.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 128.

## Bilinguisme et écriture

Sébastien Doubinsky

Ecrire, c'est se placer par rapport au monde. Le rapport à la page blanche est un rapport géographique, où le Nord est le commencement et le Sud le point final, l'Ouest et l'Est les directions (occidentales) de l'écriture. Certes, aujourd'hui, l'écran remplace le plus souvent la page, mais la place de l'écrivain recouvrant de sens les *terrae incognitae* reste la même.

Construire une histoire, voire son histoire, constitue véritablement un travail d'exploration qui place l'écrivain dans une situation curieuse d'explorateur dédoublé – à la fois chef d'expédition et territoire lui-même à découvrir. Imaginons qu'Ulysse ait été Homère...

Cette situation se complique quand l'écrivain a le choix entre deux langues de forces égales. Deux langues maternelles, ou tout au moins deux langues ayant chacune la valeur d'une langue maternelle. Kafka écrivait en allemand, Beckett en français, ainsi qu'un grand nombre d'écrivains africains ou nord-africains, sans oublier Conrad, Polonais écrivant en anglais, et quelques autres. Il existe cependant des différences. Kafka n'écrivait qu'en allemand bien que Tchèque, Conrad en anglais bien que Polonais. La langue d'écriture dans ce cas-là peut être considérée comme langue unique – en tout cas en ce qui concerne la littérature.

Par contre, Beckett, comme Chamoiseau et bien d'autres encore, a choisi d'écrire dans deux langues. Deux langues de valeur égale donc, avec un accès similaire au public.

Etant écrivain bilingue moi-même, français-anglais, j'ai été amené à m'interroger sur cette mystérieuse condition à l'occasion d'un article sur le sujet que m'avait commandé la revue *Siècle 21*. Expérience personnelle mise à part, cet article m'a permis de réfléchir quant aux raisons profondes qui peuvent pousser un écrivain vers le choix d'une langue ou d'une autre pour s'exprimer, ainsi qu'aux conséquences que cela implique.



Dans toute écriture, même autofictionnelle, il y a un phénomène de distanciation nécessaire qui peut passer par un pseudonyme, un personnage principal, le style indirect, etc. Cette image éloignée de soi, déjà présente dans la narration fictionnelle, se trouve renforcée lorsqu'elle est appliquée à l'écriture dans une autre langue. Elle permet de non seulement se remettre en perspective, mais par le médium de la langue, de tout remettre en perspective, d'autant plus si la langue choisie n'est pas celle du pays où l'on vit. Il en est de même pour l'auto-traduction, qui permet là-aussi à l'écrivain de s'éloigner un peu plus de son travail, comme le peintre qui recule de quelques pas pour juger de ses progrès.

Cependant, comme dans tout acte de création, l'éloignement est un paradoxe, car il vise en fait à rapprocher l'écrivain ou l'artiste de son travail. Lorsqu'un écrivain écrit ou s'écrit, le passage de sa pensée en signes est un moment crucial où le bouillonnement de l'inspiration s'organise en fiction « ordonnée. » Le problème qui va se poser alors est de la fidélité des signes par rapport à la pensée, où la distanciation critique ne suffit pas. Je pense par exemple au début de *Madame Bovary*, où un « je » mystérieux introduit le roman, pour complètement disparaître par la suite. Si Flaubert était resté dans une critique « objective » de son propre travail, il aurait trouvé un autre moyen d'introduire Charles Bovary, car ce « je » est une véritable incohérence narrative et stylistique. Or Flaubert a gardé ce passage tel quel, sans en changer la perspective. La raison me semble simple : si objectivement ce « je » est une erreur, subjectivement il fonctionne à merveille comme machine à identification pour le lecteur – voire pour l'écrivain lui-même.

Ce désir de faire exister la fiction d'une manière cohérente, non pas stylistiquement, mais dans l'impression de cohérence qu'elle donne, est une des étapes cruciales dans les choix qui se présentent lors de la composition d'une œuvre. Il est d'autant plus aigu lorsque l'écrivain a le choix des armes, si je puis dire, en possédant deux langues d'une manière égale. En effet, une fiction se présente à l'esprit comme une cohérence potentielle, même si, bien entendu, au début elle n'est que fragmentaire. Or cette cohérence est ce qui rattache à la fois l'écrivain à sa fiction et sa fiction au monde réel, et aux lecteurs. Il faut donc que la fiction s'impose dans une langue qui corresponde à la fois à l'auteur, sa fiction et la place de sa fiction dans le monde réel.

Lorsque l'on ne possède qu'une langue, ce problème complexe est cependant simplifié, du fait que le choix n'existe pas. La langue s'auto-impose et l'écrivain, tout naturellement, va emprunter ses canaux, même s'il situe son action en dehors de son monde linguistique – comme par exemple Herman Hesse qui situera *Siddharta* en Inde, ou Kafka avec son *Amérique onirique*.

Par contre, dans le cas du bilinguisme, le problème est aigu, car il s'agit bien d'un choix, même si généralement le texte apparaît d'abord dans l'une ou l'autre langue. Ecrire dans une langue c'est s'interdire l'autre. Beckett avait résolu le problème en traduisant systématiquement ses textes (du moins à partir des années 50) dans les deux langues, par esprit d'égalité. Mais tout le monde n'est pas Beckett et dans la plupart des cas (je pense notamment aux écrivains africains, créoles ou arabisants qui choisissent l'anglais ou le français pour s'exprimer) le choix premier se retrouve très vite à un niveau de choix conscient. Tel texte doit s'écrire dans cette langue plutôt que cette autre. A partir de ce moment-là, vous écrivez un roman qui ne sera pas l'autre, car ceux qui se traduisent le savent bien, se traduire, c'est aussi trahir, non pas soi-même, car un écrivain qui se traduit écrit nécessairement du nouveau, mais le texte premier, qui va se retrouver ainsi dédoublé.

Faire le choix de la langue d'expression, d'existence d'un texte n'est donc pas un choix facile, allant de soi. Nombre d'écrivains créoles, africains ou arabisants de ma connaissance m'ont confié que le choix du français, par exemple, était un choix par défaut, étant donné le caractère particulier de leurs langues natales quant à ses lecteurs potentiels. Langues souvent orales, elles ne bénéficient encore que de peu de lecteurs – sans parler des situations politiques qui leur sont souvent liées.

Certes, on pourrait aussi dire que le choix de l'anglais ou du français provient du fait que ce sont des langues à « vocation universelle », mais le fait que Confiant, Chamoiseau, Louis-Philippe Dalembert aient d'abord écrit des textes en créole avant de les traduire eux-mêmes en français marque la complexité du problème, d'autant que ces écrivains ont aussi écrit des textes directement en français !

Etre bilingue c'est certes avoir deux langues, mais c'est aussi avoir deux mondes séparés et incompatibles, car il n'y a jamais de traduction exacte. Le choix de l'un ou l'autre monde est

dès lors un choix absolu, même si Beckett voulait que les langues soient totalement équivalentes. Cependant on pourra objecter que le monde fictionnel de Beckett est un monde contenu dans la langue elle-même, ayant pour origine et destination sa propre existence ou sa propre destruction – un monde unique, en quelque sorte, édénique (même si le terme peut sembler curieux pour un écrivain tel que Beckett) ou du moins pré-Babelien, où le monde entier parlait la même langue. Mais ce vœu négativement universaliste n'est pas forcément celui de tous les écrivains et le problème de l'ouverture et de la fermeture des univers est un problème crucial.

En effet, comme je l'ai mentionné précédemment, ouvrir un texte c'est en fermer un autre. Une fiction en rejette une autre. Et pour l'écrivain, c'est souvent réellement choisir le quel des deux enfants doit vivre. Un pour sauver l'autre. Car l'écriture doit être entière et le jumeau vivant doit assimiler entièrement le jumeau mort. Le texte devient un texte avec son fantôme permanent, qui bien souvent désire pendant encore un peu de temps prendre sa place. L'écrivain bilingue s'implique alors à une double tâche, celle de faire exister l'oeuvre dans la langue choisie, et empêcher le texte fantôme de venir parasiter le texte en cours d'écriture.

Il faut que la fiction qui surgisse dans la langue choisie soit adéquate et existe pleinement, c'est-à-dire qu'elle corresponde à un écrivain entier. Or un écrivain bilingue n'est jamais entier – ou plutôt, il est faussement entier, ayant en permanence un double-fond ou se cache l'autre, son « Horla » linguistique et identitaire.

Ce dernier point est essentiel, car on ne soulignera jamais assez à quel point le choix d'une langue est lié à l'identité profonde de l'écrivain. Ecrire dans une langue ou lieu de l'autre place l'écrivain dans une situation de déséquilibre, voire de mutilation, qui, si elle est à la fois volontaire et nécessaire, n'en est pas moins souvent douloureuse.

Bien entendu, je n'irais pas jusqu'à dire que les écrivains bilingues souffrent plus ou moins que leurs collègues unilingues, mais il est vrai que leur situation particulière ajoute un aspect unique à leurs oeuvres. Il est ainsi regrettable qu'il n'existe pas d'édition complète des oeuvres de Beckett en bilingue, qui nous permettraient sans aucun doute d'explorer encore plus avant l'incroyable originalité de cet écrivain majeur.

La langue choisie va donc recouvrir pendant la durée de l'écriture l'identité entière de l'écrivain. D'être double, il passe à être unique – mais malgré tout sa personnalité demeure, profondément scindée. Un des problèmes de la francophonie, comme étiquette, provient d'ailleurs qu'elle rajoute une troisième identité à des écrivains déjà en surplus d'identité. Ainsi Dany Laferrière rejette toute idée d'être un écrivain francophone haïtien – il veut être un écrivain tout court, c'est-à-dire exister de manière univoque. L'écrivain bilingue devient donc unilingue pendant la durée de son écriture, tout en restant un individu bilingue, et/ou biculturel.

Ecrire va donc être un acte d'existence ou de revendication d'existence dans un univers linguistique donné. C'est une prise d'identité concrète qui s'ajoute à celle d'écrivain tout court. Mais c'est une identité qui va rester mystérieuse. Beckett est-il un écrivain irlandais ? Un écrivain français ? Les deux ou aucun des deux ? Si ces tentatives d'identification paraissent inutiles ou vaines, alors Beckett, comme écrivain, aura gagné.

Mais il n'est pas sûr que la critique accepte un non-lieu comme réponse. Ni les bibliothèques, pour leurs classements. Il est en effet difficile d'accepter la littérature comme un généralité – il nous faut, à raison sans doute et à tort peut-être – la classer en genre et par origines. En effet, si nous devions nous intéresser à la littérature du XXème siècle en général, je pense que nous ne parviendrions même pas à en recouvrir le dixième dans l'espace d'une vie !

Il y a donc en quelque sorte une monstruosité chez l'écrivain bilingue. C'est en effet quelqu'un qui a accepté son double, son *horla* ou *doppelganger* comme une identité à part entière. Un autre soi-même, qui écrit de la même manière, mais différemment – un paradoxe dépassé en quelque sorte, mais incompréhensible ou presque pour celui qui n'est pas bilingue. C'est pour cela qu'il est légitime de se demander si le désir d'équivalence absolue de langues que l'on trouve chez Beckett ne serait pas en fin de compte un désir profond de réconciliation des deux moitiés de l'écrivain.

Car être un monstre n'est pas une chose facile. C'est assumer d'être incompréhensible, ou du moins, accepter d'être tenu pour incompréhensible. On aura beau expliquer que la

création et l'origine du texte sont des mystères, il demeurera toujours ce problème premier du choix fondamental. On pourrait répondre comme Cendrars à la question « Pourquoi j'écris ? » qu'il s'était lui-même posée, « parce que... », mais cette réponse, comme celle du grand écrivain helvético-français, en induisant un nombre infini de réponses, laisse le mystère entier.

Pour avancer, il faudrait peut-être non pas se tourner vers l'écrivain, mais vers le texte lui-même, qui par son désir d'exister s'impose dans une langue qui sera sa langue d'évidence. En effet l'idée d'un texte ne surgit pas seulement de l'imagination de l'écrivain, n'en déplaise à Rimbaud. Il provient souvent du monde qui entoure l'écrivain et s'insère dans un processus créatif qui est intimement lié à la réalité objective – pour autant qu'elle existe certes, mais cette impression d'objectivité est nécessaire pour que le texte trouve sa « véracité », comme nous l'avons déjà vu plus haut.

Le pré-texte (sans faire du Lacan) est donc inséré dans un cadre qui va souvent plus ou moins automatiquement se ranger dans les possibilités linguistiques de l'écrivain. Autrement dit, le texte va appeler sa propre langue, par l'origine de son existence. Cette origine n'est pas forcément claire, ni forcément unique. Elle peut prendre la forme d'un détail insolite, d'une rencontre, d'un rêve, que sais-je encore. Parfois même, afin d'exister pleinement, un texte appellera sa langue contraire, pour que la double distanciation amène une maîtrise parfaite de son sujet.

C'est donc l'exigence interne du texte qui est peut-être la clé inversée du problème. L'écrivain ne serait plus le seul décideur de la nature de son œuvre, mais un collaborateur complaisant. Il ne faudrait pas bien sûr aller jusqu'à dire que l'écrivain n'aurait qu'un rôle mineur à jouer dans la rédaction de son opus, mais je pense réellement – peut-être de ma propre expérience – que l'écrivain est, par essence, soumis aux exigences de sa fiction.

Le bilinguisme serait donc finalement plutôt un symptôme d'écriture, si l'on veut, plutôt qu'un choix à cent pour cent rationnel et réfléchi. Je sais qu'il est à la mode de nos jours de penser que l'écrivain maîtrise totalement le signifié et le signifiant, mais je pense qu'à travers la problématique du bilinguisme, on peut apercevoir une autre se détacher en

filigrane, qui est celle de l'écrivain et sa liberté par rapport à son œuvre, un sujet immense et peu encore exploré.

Nous revenons donc, en fin de compte, au problème de géographie par lequel j'avais débuté. En effet, on ne saura jamais si c'est Colomb qui a choisi les Indes ou si ce sont les Indes qui, d'une certaine manière, avaient appelé Colomb. L'appel du large est très similaire à celui de l'écriture. C'est une sensation diffuse et puissante, à laquelle il est très difficile, voire douloureux de résister – même s'il est aussi douloureux de s'embarquer pour un voyage incertain. Cendrars encore disait qu'écrire, c'est abdiquer et une fois encore, il avait raison – c'est abdiquer de soi-même pour faire place à l'écrivain, c'est dire au revoir au monde réel pour plonger dans celui de la fiction. Tel l'explorateur du début, l'écrivain devra en effet choisir quelle tache blanche sur la carte il devra explorer et imprimer de sa marque. Mais il devra aussi reconnaître que cette tache blanche l'attire pour une raison particulière et qu'elle méritera qu'on l'explore selon ses propres termes. Pour parler clairement, la langue devra s'adapter à la géographie des lieux.

L'écrivain bilingue aura peut-être ainsi deux fois plus de territoires à explorer, ou du moins deux fois plus d'expéditions à sa disposition. Cependant, il ne pourra y avoir qu'une moitié de lui-même qui partira pour l'aventure, l'autre restant sur place. Là encore, nous retrouvons Beckett pour qui la langue et l'écriture étaient des « mutilations », car si l'écrivain bilingue a bien deux langues, il n'a pourtant qu'une seule main, dont il doit amputer l'ombre à chaque nouveau texte. Mais cette main fantôme repousse sans cesse, comme les tentacules de l'hydre et le combat ne cesse jamais.

Un monstre, vous disais-je.

## Table Ronde

### La traduction littéraire et la mondialisation

Tine Byrckel

Michael Cronin

Sébastien Doubinsky

Hélène Henri-Safier

Steen Bille Jørgensen

Hans Peter Lund

**Pour la transcription et la rédaction : Merete Birkelund et Sébastien Doubinsky**

#### **Michael Cronin (MC) :**

Pour moi, il y a deux versions de la mondialisation : il y a ce que j'appellerai la version centripète et puis la version centrifuge. D'un côté, il y a le côté homogène, homogénéisant de la mondialisation, que j'appellerais la version centripète. C'est-à-dire que l'on peut concevoir la mondialisation comme quelque chose qui est un processus, une espèce de standardisation. À Rome, à Paris, à Londres, on voit les mêmes boutiques, on regarde le même genre de publicités, quand on entre dans les salles de cinémas on voit les mêmes films que partout.

La version centrifuge, c'est quand les gens se retrouvent dans une sorte de révolte contre cette standardisation, quand il y a affirmation des identités religieuses, affirmation des identités ethniques, une prise de conscience d'une certaine situation géographique, etc.

Par conséquent, la traduction, c'est à la fois quelque chose de passionnant et de frustrant parce que, dans la traduction, il y a toujours un côté paradoxal. Si on parle de la version centripète, on peut dire que la version centripète de la mondialisation n'est seulement possible que s'il y a un processus de traduction. C'est d'ailleurs le phénomène Dan Brown, qui est inconcevable sans la traduction. C'est grâce à la traduction que l'on a une version centripète de la mondialisation.

D'un autre côté, quand on regarde la construction des identités nationales, quand on regarde la construction de la littérature dite nationale, les traducteurs et la traduction ont, là aussi, joué un très grand rôle, la revendication de toute nation étant le droit d'avoir des documents disponibles dans la langue qu'elle parle, qui n'est pas nécessairement celle de l'Etat ou des organisations internationales

Donc on peut dire que quand on aborde le problème de la traduction, on parle de la mondialisation, et que quand on parle de la traduction littéraire, il faut voir les deux côtés, c'est à-dire le côté centrifuge et centripète.

Un deuxième aspect essentiel, c'est le rôle de la traduction littéraire, entre ce que j'appellerais la construction fédérale et la construction nationale. C'est-à-dire que le rôle de la traduction dans la construction des identités nationales au XIXe siècle - de traduire des oeuvres dans des langues différentes, voire locales- a été extrêmement important. C'était capital pour les traducteurs, et c'était concevable dans le cadre des Etats-Nation et de leur construction. Mais qu'est-ce qu'on fait quand l'Etat-nation change de rôle, change de place, quand il y a de plus en plus une sorte de pression sur les historiens des différents Etats pour qu'ils prennent en compte le contexte européen - c'est-à-dire ce contexte fédéral-, voire même une prise de conscience globale de la notion d'identité même ? Je pense que le problème est le suivant : si on regarde les études dans les départements d'études danoises, ici, à l'université, et si on regarde les études anglaises ou irlandaises de chez nous, et si on compare les programmes et les oeuvres qu'on propose aux étudiants, il n'y a presque jamais les grandes traductions dans ces langues, les traductions elles-mêmes



n'étant pas considérées comme des œuvres à part entière de la culture et de la langue du pays. Donc, en fait, il y a tout un travail à faire pour la traduction littéraire dans ce contexte-là.

Il faut créer une sorte de base d'identification culturelle, mais le problème, vous le savez, c'est que si l'Europe investit énormément dans le secteur économique, on ne sait toujours pas quel va être le programme culturel de l'Europe. Est-ce que le rôle de la traduction littéraire en Europe sera de créer une identité cosmopolite européenne ou va-t-on plutôt chercher à renforcer les cultures nationales constituantes de cette grande identité fédérale ? C'est un grand débat.

Une troisième pensée inspirée par les thèses de Paul Virilio, le penseur français, est ce qu'on appelle la chronopolitisation de nos sociétés, c'est-à-dire comment le temps change la position des sociétés, quand on peut envoyer un message de Rio de Janeiro qui arrivera en dix seconde de l'autre côté de l'Atlantique, ou qu'on peut voir en direct des images qui nous parviennent du Pakistan. Avant, en tant que traducteur, je recevais par la poste un document d'une agence de traduction à Paris, je sortais la machine à écrire et puis je commençais à taper la traduction. Une fois le travail terminé, je mettais tout cela dans l'enveloppe et avant de l'envoyer – je ne suis pas tellement croyant – je faisais une petite prière, parce que connaissant à la fois la poste irlandaise et la poste française, il fallait quand même que le Seigneur soit de mon côté pour que cela arrive à temps. Mais évidemment, tout cela a changé avec l'arrivée de l'informatique. Donc, en fait, la chronopolitisation, c'est comment le développement d'un certain temps instantané peut changer la situation économique d'un pays. Je dirais que l'un des grands défis de la traduction littéraire à l'époque de la mondialisation, c'est comment valoriser une autre conception du temps, quand la traduction littéraire est un travail qui prend beaucoup de temps – et quand on vit dans une société où l'instantané est valorisé, avec les conséquences écologiques que l'on sait ... Je crois que si on veut développer une autre pensée écologique de nos sociétés avec ce que Peter Sloterdijk, le philosophe allemand, appelle la révolution de la décélération - là plutôt accélérée parce qu'on parle toujours des mouvements révolutionnaires comme des mouvement d'accélération. Il a dit que la vraie révolution, ce serait le ralentissement et de justement valoriser une autre conception du

temps, qui serait ce que j'appellerais en anglais *durational time*, le temps de la durée, qui est justement celui de la traduction littéraire.

Deux autres points, avant de terminer : Je suis très conscient de quelque chose qui me préoccupe énormément en ce moment, pas seulement en Europe mais un peu partout, c'est la situation catastrophique de l'éducation des langues étrangères, l'anglais mis à part. L'anglais se répand partout et quand je regarde le nombre d'étudiants qu'ont mes collègues en allemand, en français, en portugais, en italien, (l'espagnol tient à peu près à cause de l'influence de la culture sud-américaine, je pense), la situation devient très, très inquiétante parce que le problème est que, si on n'a pas une diversité au niveau de l'enseignement des langues étrangères, la traduction est condamnée.

Mais je crois qu'il y a aussi un autre aspect de cette question de langues, qui est ce que l'on appelle le cosmopolitisme vernaculaire. Et le cosmopolitisme vernaculaire, c'est le fait qu'avant, quand on voulait rencontrer quelqu'un qui parlait une autre langue, qui avait une autre culture, il fallait prendre le train, l'avion, le bateau, etc. et pour rencontrer des gens qui parlaient d'autres langues, dites exotiques, il fallait aller très loin. Mais aujourd'hui, il y a un nombre incalculable de langues qui sont parlées dans les magasins et les transports en commun des grandes villes européennes et, pas seulement dans les grandes villes, mais de plus en plus aussi dans les petites villes. Et la question que je me pose, est si, avec la complexification linguistique, la complexification de la population dans les grands centres européens, on aura une espèce de déplacement du travail de traduction littéraire vers d'autres langues ? Pour vous donner un exemple concret : cette année, pour la première fois chez nous, il y a trois traductions du polonais en gaélique qui sortent, donc des auteurs polonais qui sont traduits en langue irlandaise et qui sont publiés. Et la raison pour cela, c'est que nous avons actuellement beaucoup d'immigrés polonais, c'est une présence très importante dans nos grandes villes et que par conséquent, il y a une sorte de prise de conscience qui commence, de la nécessité de comprendre cette culture. C'est le discours que j'appelle la réciprocité.

Finalement, le dernier point, c'est que si on considère l'industrie du livre, du côté de l'offre et du côté de la demande, il y a des questions qui se posent pour la traduction littéraire. Par exemple, ce qu'on voit dans beaucoup de pays européen, en Amérique du Nord, et en

partie en Asie également, est la concentration du nombre de maisons d'édition qui ont un énorme pouvoir, une présence sur le marché, les librairies qui sont de plus en plus contrôlées par un petit nombre de groupes. Cela devient de plus en plus problématique, du côté de l'offre.

Le problème du côté de la demande, que j'évoquais tout à l'heure - la commission à laquelle j'ai participé plusieurs années de suite à Bruxelles, le programme pilote pour la traduction littéraire, c'est qu'on a effectivement subventionné beaucoup de livres, que ces livres ont été publiés, mais que, malheureusement, dans beaucoup de cas, ces livres n'ont pas été lus. Et si ces livres n'ont pas été lus, c'est que il n'y a pas eu beaucoup d'intermédiaires ou de médiateurs dans la société, disons dans la presse, dans les médias pour justement faire de la publicité de ces livres, parce que, en fait, même si vous êtes un auteur très connu chez vous, vous êtes comme un auteur qui publie son premier livre sur un marché étranger. Donc, effectivement, je pense qu'avec la mondialisation, et surtout avec la prédominance de l'anglais, l'absence de ces médiateurs pour d'autres langues est quelque chose d'assez préoccupant. Donc, dans ce papier que j'ai présenté lors de la présidence irlandaise, j'ai suggéré un certain nombre de mesures concrètes pour, disons, des programmes, des projets pour former des journalistes culturels dans les médias afin de les sensibiliser à d'autres littératures européennes.

### **Hans Peter Lund (HPL) :**

Je voudrais commenter les quatre premiers points. Commençons par les mouvements centripètes et centrifuges que vous avez caractérisés comme quelque chose qui concerne plus particulièrement la traduction. Je ne suis pas sûr que cela concerne déjà les textes littéraires, les textes de départ. Le mouvement centripète, vers la standardisation, l'acceptabilité des textes littéraires, à Paris, dans les grandes maisons d'édition bien évidemment, et puis le mouvement inverse, le mouvement centrifuge qui parfois est une révolte contre la standardisation en matière littéraire et est en faveur de la diversité évidemment.

Quant à la diversité, j'ai lu récemment avec un très grand intérêt un volume qui s'appelle *Littérature-monde* écrit par Jean Rouaud et Michel Lebris et leur idée est fantastique : il s'agit de s'ouvrir vers l'énorme diversité justement, qui ne concerne pas seulement le fait

que la mondialisation nous a mis face à une littérature du monde entier, mais aussi à des représentations des mondes différents dans la littérature, donc une littérature-culture, une littérature-société dans leur diversité fabuleuse. Voilà, je crois que c'est un risque à prendre, à s'intéresser à cela parce que cela ouvre la perspective, on sort de l'Europe. C'est quelque chose de fascinant et qui pourrait aussi être une chance pour la traduction.

Troisièmement, le problème de l'Europe et de la traduction... Est-ce que cela sert en particulier à soutenir les nations ou à sortir des nations ? Je crois que l'exemple de Jean-Claude Polet qui a publié vingt volumes d'un patrimoine littéraire européen en rassemblant, en extraits bien sûr, presque toutes les traductions faites à partir des autres langues vers le français. Donc, on a, en français, une anthologie de toute la littérature européenne qu'il a fait en suivant l'ordre chronologique. En même temps, cela renforce un peu la position du français. Cela ouvre au niveau de l'Europe 'seulement', mais cela ouvre vers d'autres monde, là aussi.

Mais il est vrai que l'enseignement des langues étrangères pose problème parce que 'l'anglo-saxonisation' est galopante – galopante et dramatique. J'en ai eu l'expérience à l'Université de Copenhague, en faisant des cours en littérature comparée, où les étudiants lisent les traductions en anglais d'oeuvres qui n'ont pas été traduites en danois. – par conséquent, ils ne lisent pas l'original français, ils lisent la traduction en anglais. Pour l'allemand, c'est la même chose. C'est un fait que l'anglais s'insinue comme cela dans les consciences, la conscience littéraire. Et cela continue d'être dramatique parce qu'on perd le sens de la diversité des langues, donc en même temps la diversité des littératures, et la notion par laquelle j'ai commencé, celle d'une littérature-monde, est perdue.

### **Hélène Henri-Safier (HHS) :**

J'ai envie de réagir plutôt sous forme de questions à propos de quelques points particuliers que vous avez soulevés tous les deux. Je peux confirmer, en effet, que la situation de l'enseignement des langues vivantes en France est dans une période de crise puisque les départements qui ne sont pas des départements d'anglais ou d'espagnol au-dessous de la Loire, sont menacés de fermeture. J'ai vu fermer, si on peut dire, sous mes pieds le département d'études slaves que j'ai dirigé à l'Université de Tours et le département d'allemand quand je suis partie, n'était pas en meilleure situation. Paradoxalement, il se

trouve qu'en France, le vivier des traducteurs n'a jamais été issu des universités et que cette espèce de clivage qui existe en France entre l'université et l'énigme de la traduction profite d'une certaine façon à la traduction. On assiste aujourd'hui au développement d'agences de traduction, justement des sections de pré-professionalisation de l'enseignement de la traduction dans les universités. Je veux simplement dire que les traducteurs en France ne s'autorisent que d'eux-mêmes, un peu comme les psychanalystes, tout en respectant bien entendu le code qu'ils ont eux-mêmes fondé. Ils ont du coup conservé une grande indépendance et ils se trouvent vis-à-vis des éditeurs d'un côté, et vis-à-vis du pouvoir culturel de l'autre, dans une position telle que le déclin de l'enseignement des langues ne les affecte pas outre mesure.

Bon, c'est un détail, mais ce que vous avez dit sur le temps est vrai en ceci que les éditeurs enragent que la machine à traduire les textes littéraires n'aie pas encore été inventée et que l'on ne puisse pas appuyer sur un bouton et immédiatement avoir dans la langue que l'on souhaite, le texte que l'on voudrait avoir traduit. Ce qui m'amène, moi, à poser peut-être d'autres questions. La première étant, dans une situation comme celle qui a été décrite, que devient le traducteur lui-même ? Le traducteur a-t-il encore son mot à dire, ou est-ce que nous revenons à une situation qui est celle du XIXe siècle, c'est-à-dire un anonymat de masse des traducteurs et de l'absence du nom de traducteur sur le livre ? Je pense par exemple à l'introduction du roman russe en France : J'ai fait le pointage, les traductions ne sont pas signées. Manifestement, elles sont faites à plusieurs mains. Voilà, il y a cette question-là, sur la place du traducteur elle-même, et puis, qu'en sera-t-il du souci du texte ?

Moi, je suis d'une ancienne génération pour qui le souci du texte est absolument essentiel. Soigner le texte exige du temps, c'est certain, exige que le traducteur soit aussi un traducteur conscient et, j'entends par traducteur conscient quelqu'un qui sait à quel type de texte il a affaire en particulier. Pour les traductions des sciences humaines, un traducteur doit avoir pu se former, il doit connaître la situation, il a dû accomplir un travail d'exploration de l'oeuvre traduite. Qu'en sera-t-il aussi du travail de la découverte des oeuvres et des auteurs à traduire ? Qu'en sera-t-il du traducteur dans un système comme celui-là ? Le traducteur peut-il encore apporter, proposer, chercher des textes et, dans quelle mesure, son avis sera-t-il pris en compte ? Et, sinon, par qui ces choses seront-elles

prises en compte ? Déjà, maintenant, on sait que ce sont les agents, les éditeurs qui s'en chargent mais, c'est au travers de mon expérience de traducteur que des textes que je propose depuis 10-15 ans, que des auteurs que je propose depuis 10-15 ans, ont pu être publiés, en particulier au moment de l'implosion de l'Union soviétique. Qu'en sera-t-il aussi des lieux du monde culturel où se situe les enjeux de la traduction ? Bon, ce sont quelques questions, mais il en reste beaucoup, beaucoup d'autres.

### **Sébastien Doubinsky (SD)**

Je voudrais compléter un peu ce que vous dites par d'autres réflexions plutôt générales et qui dépassent la traduction en tant que telle. Dans la construction de l'Europe d'aujourd'hui, ce qui nous lie, c'est la grande victoire de la révolution romantique. L'Italie, la Pologne, la Grèce se sont libérées non seulement d'une oppression politique, mais ont utilisé leur propre langue comme symbole et instrument de leur émancipation. Bien sûr, ce n'est pas encore la démocratie à cette époque-là, seulement les prémisses, mais le sentiment démocratique était effectivement lié à la repossession de la langue, ce qui était ressenti comme un nationalisme positif.

Une deuxième chose est l'apparition, deux siècles plus tard, des techniques d'information, comme la TSF, qui a eu un impact formidable et que Cendrars saluait en disant que dorénavant « on pourrait se dire merde dans toutes les langues ». C'est intéressant parce qu'on se retrouve un peu dans la position du choc qu'on a oublié aujourd'hui, les premières radios sans fils, les premières télévisions, les premiers transports aériens, etc. qui ont été extrêmement marquants pour la poésie des années 20 et 30, marquée justement par cela, par ces découvertes. Il ne faut pas oublier non plus que la plupart des artistes qui ont soutenu la vitesse sont devenus des fascistes ou des soutiens de Staline. La vitesse, c'est toujours un problème de déshumanisation qui est tout à fait important et, effectivement, quand on écrit des livres ou quand on traduit des livres ou quand on lit des livres, cela demande du temps. Je suis tout à fait d'accord, il faut avoir des cours de décélération culturelle.

Je pense aussi qu'un des grands problèmes et qui touchent à la fois à la littérature et à la culture en général, et par conséquent la traduction, c'est la réduction des lecteurs. La réduction des lecteurs est très effectivement problématique parce que, d'abord, c'est la réduction du temps pour soi, travailler plus pour gagner plus – et lire moins. En France, où

j'ai enseigné dans le secondaire pendant quelques années, il y a paradoxalement un véritable mépris du lecteur. C'est-à-dire, on n'apprend pas aux enfants à lire, on apprend aux enfants à se dégoûter de la lecture par les programmes surchargés et absurdes, même si on trouve, ça et là, quelques courageux résistants qui font un travail extraordinaire autour du plaisir de la lecture. Mais il y a une idéologie de lecture qui passe uniquement par la forme, par le formel, pas du tout par le sentiment. Or la lecture, c'est forcément du sentiment. On parle toujours de Flaubert par rapport au style. Flaubert dit que la forme sans son fond, ce n'est rien. C'est du bruit, du vide, de l'effet. On oublie d'utiliser Flaubert là où on devrait.

Dernière chose, plus politique, et peut-être plus polémique, il est évident qu'aujourd'hui, que l'Europe, mais pas seulement, les USA bien sûr, mais la Chine aussi et d'autres, sont des entités dirigées par les marchands au sens large du terme et qu'on pourrait dire ironiquement que la Ligue Hanséatique, qui a disparu au XV<sup>ème</sup> siècle, a été reconstituée aujourd'hui, existe en plus fort et de manière globale. Il ne faut pas oublier que la Ligue Hanséatique, par son obsession du monopole et du contrôle des marchés, a provoqué tellement de guerres et a menacé l'économie de tellement de pays que les états ont finalement repris le contrôle de leurs propres économies, en expulsant la Ligue de leur territoire. C'est juste une petite ironie en passant, mais qu'il me semble important de rappeler, et que justement, dans l'optique d'une décélération culturelle, on pourrait réfléchir à un « statut » culturel, qui permettrait d'asseoir son exception et de le sortir de cette folie économique. On pourrait inventer par exemple un statut « VNC » ou Valeur Non Commerciale pour tout ce qui est culturel, pour dégager, pour donner un espace d'existence en dehors de ce tourbillon financier économique qui écrase. On parlait de best-sellers, et, effectivement, le *best-sellers* tue la littérature et si ce n'est pas son but avoué, c'est en tout cas sa conséquence, quand le nombre d'exemplaires vendus devient la valeur par laquelle on mesure la littérature. À ce moment-là, Agatha Christie ou Barbara Cartland sont les meilleurs écrivains du monde.

Hans-Peter Lund parlait de la littérature-monde tout à l'heure, oui, c'est le terme 'du monde' qu'il faut reprendre, d'autant qu'on n'a pas parlé de quelque chose qui me semble essentiel à propos de la traduction : le rôle de passeur du traducteur. Le traducteur, ce n'est pas seulement quelqu'un à qui on dit de traduire quelque chose, c'est quelqu'un qui

très souvent choisit de traduire quelque chose de lui-même, et qui va présenter ou proposer une œuvre, un auteur.

### **HHS :**

Je pense que là le rôle du passage et le rôle de la traduction est volontairement diminué en France, car il met mal à l'aise la littérature nationale parce que, généralement, ce qui se vend le mieux chez nous, c'est la littérature étrangère. Pourquoi ? Parce qu'elle est intéressante et parce que les gens n'ont pas accès aux écrivains intéressants parce qu'il y a très peu de médiatisation d'écrivains intéressants pour x raisons, quand tu parlais de concentration financière, commerciales, etc.

Je me demande si on ne pourrait trouver un système, quelque chose qui rendrait, je dirais, à la culture sa vraie place, qui est, si on va parler en termes marxistes – tu sais que je ne le suis pas – la plus value que représente la culture. La culture n'est pas quelque chose qui rapporte de l'argent immédiatement, c'est quelque chose qui ajoute au pays, qui ajoute à la nation, qui ajoute à l'individu et à l'être humain et c'est parce que elle n'est pas mesurable qu'elle a une valeur immense. Et voilà fini mon discours.

### **MC :**

Je reprends un petit peu ce que Sébastien Doubinsky vient de dire. Il y a une théorie qui, en fait, à l'origine était mathématique, mais qui a été reprise par les sociologues, la 'small world theory', la théorie du petit monde. Et, en fait, il y avait un sociologue qui avait fait l'étude suivante. Il avait voulu savoir comment les gens avaient eu leur premier emploi et donc il a pensé que c'était probablement un ami qui leur en avait parlé. Mais il s'est avéré qu'en fait, la source d'information pour le premier emploi, c'étaient des gens que celui qui cherchait connaissait à peine, parce qu'en anglais on fait cette distinction entre 'acquaintance', donc quelqu'un qu'on connaît comme cela, et « friend » qui est un ami proche. Donc, en fait, ces relations que le chercheur avait défini comme le maillon faible, « the weak link », permettaient d'avoir accès aux informations qui étaient précieuses, mais qui n'étaient pas partagées par vos amis parce qu'en fait, c'est logique, entre amis, tout le monde a plus ou moins les mêmes connaissances. C'est donc quelqu'un d'autre que vous connaissez à peine, qui, lui, a accès à d'autres réseaux et d'autres groupes d'amis, ce



« maillon faible », cet élément un peu périphérique, qui va apporter de nouveaux savoirs, de nouvelles connaissances, etc. Et, justement, sa conclusion est la suivante : c'est comme cela qu'on peut avoir un contact avec des gens et des pays très, très lointains parce que, en fait, vous connaissez quelqu'un et il se trouve que cette personne a un oncle russe, donc il peut vous parler de Moscou, vous parler de la littérature russe, etc. et, tout d'un coup, votre monde en quelque sorte se rétrécit, mais au bon sens de terme. C'est un des paradoxes de la mondialisation actuelle, on nous dit que le monde est en train de se rétrécir, mais, en fait, parce qu'on ne peut pas se passer de ces éléments périphériques, de ces passeurs que sont les traducteurs et la traduction littéraire, en fait, moi, je dirais que le monde devient de plus en plus vaste et même, parfois, de plus en plus hostile parce que si vous n'avez pas accès, par ce maillon faible, à des bases de connaissances avec des cultures assez lointaines, vous allez être angoissé par la taille du monde sans le comprendre, ce qui explique en partie la xénophobie galopantes à laquelle nous assistons actuellement.

#### **SD :**

Tant qu'on méprisera la littérature dans son ensemble, littératures nationales comprises, on va continuer le massacre, et on va avoir, à mon avis, une situation très problématique, comme on le voit avec le nombre d'étudiants dans les départements de français et d'autres langues non anglo-saxonnes dans ce pays. Le problème, ce n'est pas qu'il y a peu d'étudiants qui s'intéressent au français ou à l'espagnol, à l'allemand ou à l'italien, mais qu'il y a très peu d'étudiants au Danemark qui ont accès au français ou aux autres langues à travers les médias ou de leur cursus éducatif. L'information culturelle est réduite. De plus en plus réduite.

#### **HPL :**

La position de la littérature dans les lycées et dans les universités baisse en même temps. Si on n'apprend pas les langues, l'intérêt pour la littérature baisse également.

A propos du mépris pour le lecteur ... Qui est-ce qui méprise les lecteurs ? Ce sont les marchands. Les marchands oublient qu'il faut respecter la littérature, en proposant, en faisant comme si c'était une chose naturelle que de lire la littérature. A la place de cela, ils

disent que c'est l'affaire de chacun, un « choix personnel » Ils laissent cela à l'individu, ce qui est bête.

Un deuxième point : à propos des *best-sellers*, oui, on risque d'avoir la même chose au Danemark parce qu'on n'aura bientôt plus de prix unique. On change peu à peu, doucement, mais on change le principe du prix unique. Et cela va développer le marché pour les bestsellers.

**Steen Bille Jørgensen (SBJ) :**

Pourriez-vous concrétiser un petit peu les perspectives qu'il pourrait y avoir ? Un actionnisme intellectuel parce que vous semblez être plutôt pessimistes tous les quatre ? Et là je pense quand même que Michael Cronin apporte quelques perspectives par rapport à la population politique, enfin vous avez des expériences par rapport à ce monde-là. Qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce qu'il faudrait qu'on accepte plus ou moins les lois du marché ? Est-ce qu'il faut trouver un « brand » culturel et littéraire pour attirer des lecteurs de la littérature et de la traduction, etc. ou, au contraire, faire quelque chose de plus souterrain, comme Sébastien Doubinsky semble le penser ?

**MC :**

Je pense qu'il y a deux approches, une approche écologique et une approche culturelle. Ici, j'utilise le mot « écologie » dans un sens un peu plus vaste qu'un mouvement politique, c'est-à-dire que cela rejoint un petit peu ce que Sébastien Doubinsky a dit sur la valeur non-marchande. Il faudrait créer une société qui respecte la durée, qui respecte le temps de la durée et cela va de l'achat d'une voiture à la lecture d'un livre. Cela rejoint la pensée d'une société humaine, c'est donc une perspective écologique à long terme. Donc, cela serait la possibilité de créer un mouvement écologique autour des valeurs non marchandes.

Il y a aussi une autre approche, et là on entre dans la logique de l'industrie ou du commerce ou du discours politique actuel. C'est l'économie ou la société du savoir, c'est la « knowledge society », l'ordre du jour de Lisbonne. En 2012, l'Europe sera le leader en matière d'industrie et de service basé sur la notion de l'information, du savoir. Parce qu'en fait, l'argument économique est le suivant : l'Europe ne peut plus faire concurrence à l'Asie,

à la Chine et à l'Inde dans le domaine de la construction de base. C'est fini pour l'Europe. C'est cela le discours. Ce n'est pas tout à fait vrai dans les faits, mais c'est considéré comme vrai à Bruxelles et l'argument, donc, est que la plus-value sera dans le domaine des services et des objets, dont la création est déterminée par la possession d'un certain savoir. - Tout ce qui est design, les marques, les « brands », tout ce qui est informatique, etc. - c'est-à-dire que quand vous achetez un petit CD, vous ne payez pas un objet matériel, ce que vous payez ce sont les informations qui sont dans ce petit bout de plastique. Et en fait, la plus-value vient de ces informations. Pareil quand vous achetez ou si vous avez les moyens d'acheter des chaussures Prada. Ce que vous payez, c'est la marque, c'est l'image qui y est emballée, etc. ; donc, c'est le design, c'est le marketing . Et tout cela, c'est une question de savoir et d'information. Et quel sont les réservoirs, disons de savoir et d'information dans une société ? C'est évidemment la langue et la culture. Et la culture grâce à la traduction littéraire est une chose plurielle, donc, en fait, on peut avancer l'argument suivant : c'est que si l'Europe et les Etats membres qui en font partie, prennent vraiment au sérieux cette notion de l'économie et la société de savoir ; il faudra investir massivement dans la création et dans la promotion de la culture dans la traduction littéraire parce que c'est une source inépuisable de nouvelles idées, de nouvelles perspectives. Je crois que cela, c'est un moyen très concret dans un langage que les marchands et les technocrates comprennent, pour faire valoriser justement ce qu'on fait. Voilà c'est à peu près la réponse à la question.

#### **HPL :**

Je comprends parfaitement pourquoi Steen proteste un peu contre le ton négatif. Par exemple le nombre, le grand nombre de romans publiés en France augmente chaque année. Je ne sais pas du tout si le chiffre de ventes accompagne l'augmentation, mais c'est un paramètre très bon pour donner un exemple - et il faut se féliciter également qu'aujourd'hui ouvre le 'Bogforum' à Copenhague. Il y a des salon du livres à Paris, à Francfort et ailleurs. Bon, on pourrait poser la question. Que faire ? Où pourrait-on être attractif ? Organiser davantage des colloques comme celui-ci ? Par exemple, continuer de se battre, de traduire ?

**SD :**

Ce qui me frappe, c'est que s'il y a effectivement de plus en plus de romans publiés en France, il y a aussi de moins en moins de lecteurs. Ce qui est amusant en France, à chaque rentrée littéraire, on se plaint du nombre de romans qui sortent, alors qu'on devrait se plaindre du petit nombre de lecteurs. Je crois que cela, c'est un symptôme qui pourrait être la clé de la solution : de recréer des lecteurs, de recréer des réseaux de lecture larges et ouverts et de ne pas les mépriser.

**Tine Byrckel (TB) :**

Je pense que peut-être on peut s'attendre à une sorte d'effondrement ... L'idée de la mondialisation entretient une espèce d'illusion de transparence. On croit que plus on regarde les écrans, plus on va connaître le monde, et moi je pense qu'il y a une grande partie du monde que l'on ne connaît absolument pas, c'est-à-dire il y a cette étrangeté dont j'ai parlé ce matin, et qui provoque la xénophobie. Finalement, ce qui nous vient vraiment de l'extérieur, ce qui n'est pas pensé comme nous, est ressenti comme inquiétant.

Pour donner un exemple : cette question du voile, cette condamnation, qu'on peut prendre comme un point de vue. Tout le monde accepte cette condamnation, mais c'est comme si personne chez nous ne se « voilait », en s'habillant. Écoutez, on n'est quand même pas tout nus ! dans tous ces débats, on ne se pose plus de questions sur nous-mêmes, sur la manière dont nous couvrons notre propre corps par rapport à d'autres sociétés. Et on ne voit que cela d'une manière universaliste, qu'il n'y a qu'une seule manière de faire cela et qu'un seul point de vue.

**HHS :**

Je voudrais juste apporter une petite informations sur ces éléments de résistance dont on parlait. Je vois tout de même l'apparition extrêmement abondante de toutes petites maisons d'édition en province surtout, mais aussi à Paris qui sont mises en place par des gens jeunes. Cela fait un peu le « dernier village des Gaulois », je suis tout à fait consciente de cela, mais justement où se maintient un travail dans la durée, avec des recherches de textes qui ne sont pas ceux qui sont dans la grande distribution, avec des éditeurs qui eux-mêmes sont des lecteurs et qui ont envie de le faire avec des moyens quelques fois un peu

archaïques - ou pas, il a aussi l'éditeur avec son ordinateur. A Paris, à côté de grandes maisons éditions aveugles, il y a en ce moment l'apparition de petites maison d'édition qui souvent sont mises en place par de jeunes femmes, des gens qui ouvrent des maisons d'éditions et qui ont des lignes éditoriales, qui savent ce qu'ils font et qui veulent quelque chose d'autre. Je pense qu'il y a lieu d'espérer avec cette façon de faire.

**MC :**

Au Royaume Uni, c'est le même phénomène qu'en France : Depuis un certain nombre d'années on voit la création de pas mal de maisons d'édition comme cela. Donc il y a un travail au niveau de l'offre. Ce qui m'inquiète un petit peu, c'est la demande ...

## Présentation du Comité de lecture nordique de la Maison Antoine Vitez

Catherine Lise Dubost

Lorsque Terje Sinding m'a demandé en décembre dernier de reprendre la coordination du Comité de lecture nordique de la Maison Antoine Vitez, il n'était composé que de trois personnes et je ne connaissais encore aucun membre de la Maison Antoine Vitez. J'avais toujours travaillé de chez moi, à Copenhague d'abord, puis en France depuis 2004 avec très peu de contacts dans le milieu de la traduction en France.

Aujourd'hui, le comité se compose de 8 membres de quatre pays nordiques qui lisent et font circuler les pièces qui leur arrivent en langue originale dans les théâtres et les rédactions françaises : Marianne Ségol, Susanne Burstein, Esther Sermage pour le suédois ; Terje Sinding, Anne Barlind, Inès Jørgensen et moi-même pour le danois ; Raka Asgeirsdottir pour l'islandais et Terje Sinding pour le norvégien.

Nous nous réunissons une à deux fois par an, pour parler des pièces qui nous ont plu et envisager leur éventuelle traduction, le but étant de créer une émulation entre les traducteurs et une relation de collégialité là où bien souvent l'isolement et la concurrence rendent notre métier difficile et peu visible. Ces échanges nous permettent de découvrir des pièces que nous n'avions pas lues - soit parce que nous ne lisons qu'une des langues nordiques, soit par manque de temps, et ainsi de connaître l'actualité théâtrale des autres pays. Nos rencontres nous permettent aussi d'élargir notre réseau de connaissances parmi les metteurs en scène susceptibles de s'intéresser à des pièces nordiques, parmi les institutions et les partenaires éventuels.

Grâce aux différents comités de lecture, la Maison Antoine Vitez sélectionne des textes étrangers et participe à leur diffusion en France par leur présentation lors de festivals et de rencontres des professionnels du théâtre.

Au mois de mai, tous les comités de lecture envoient leurs suggestions de traduction au secrétariat de l'association qui les fait suivre au comité de lecture général de la Maison Antoine Vitez. Ce dernier sélectionne les pièces qui lui semble les plus intéressantes pour leur attribuer des aides à la traduction. En 2007, l'association a permis la traduction de 12 pièces étrangères en Français, dont deux pièces scandinaves : *Underværket* de Christian Lollike et de *Ångarna* de Marcus Lindeen.

### **Production du théâtre danois en France : un projet d'échange.**

#### ***Le théâtre danois en France***

Les œuvres théâtrales danoises produites en France depuis 2000 se limitent à une demi-dizaine de pièces, parmi lesquelles :

- *Les œuvres choisies* de Holberg, parues aux Editions théâtrales en 2005 qui ont fait l'objet d'une lecture publique au Théâtre de la Cité internationale à Paris,

- *Festen*, de Thomas Vinterberg et Mogens Rukov, adapté pour la scène par Bo Hr. Hansen en 2002 et éditée par Actes Sud, dont la traduction, est signée par le metteur en scène non danophone.

Et enfin, quatre pièces représentées à l'occasion de Vents du Nord, un festival de théâtre nordique organisé par Susanne Burstein au Théâtre de l'Est parisien en février 2005 :

- *Forbrydelse (Crime)* de Peter Asmussen traduite par Terje Sinding,

- *Først bli'r man jo født (D'abord il faut naître)* de Line Knutzon traduite par Terje Sinding,

- *Morgen og aften (Matin et Soir)* d'Astrid Saalbach traduite par Terje Sinding et parue aux éditions Circé en 1999,

- *Verdens Ende (Le Bout du Monde)*, d'Astrid Saalbach traduite par moi et parue aux Editions théâtrales en 2007.

En 2008, la Maison Antoine Vitez contribue à la publication de trois pièces danoises (*Underværket, Snart kommer tiden* et *Først bli'r man jo født*) et à la représentation de quatre pièces courtes lors du festival « Court toujours » de Poitiers au mois de juin.

### **Les réseaux de vente, de publication et de production**

Aujourd'hui, les premiers acteurs de diffusion d'une œuvre sont les agents, dont les deux plus importants au Danemark sont Nordiska Strakosch et Colombine. Ces agents nous envoient les nouveautés qu'ils jugent susceptibles d'être jouées en France ou répondent aux demandes des théâtres et des institutions culturelles à la recherche de pièces scandinaves. Dans les deux cas, il n'y a pas de réelle prospection de leur part auprès des théâtres ou des festivals, mais une collaboration directe et exclusive avec leurs homologues français et avec nous, les traducteurs.

En France, les agents littéraires comme MCR (Marie-Cécile Renaud) ou Scènes nordiques (Susanne Burstein) font suivre les pièces aux directions artistiques des théâtres et des festivals qu'ils jugent susceptibles d'être intéressés par telle ou telle pièce. Pour les agents français comme scandinaves, le traducteur est souvent le seul lien entre la pièce originale et le pays de réception. Mais encore faut-il que la pièce lui soit connue et qu'il lui attribue une perspective de représentation, ce qui exige de sa part une très bonne connaissance des théâtres et des metteurs en scène. Dans le cas des deux agents dont je viens de parler, leur réseau est surtout parisien. C'est pourquoi le comité de lecture de la Maison Antoine Vitez joue à la fois un rôle de découvreur et de médiateur. Découvreur parce que nous sommes tous et toutes à la recherche de pièces nouvelles à traduire, et de médiateur, parce que nous avons également pour mission de présenter les pièces à des théâtres de province, à des festivals, à des maisons d'éditions, et élargir ainsi la diffusion des textes. Il faut ajouter ici que les textes de théâtre se lisent beaucoup en France, contrairement, à l'Italie par exemple où l'édition théâtrale reste extrêmement marginale.



## **Le cheminement d'une pièce, de la traduction à la représentation**

Etant donné l'étendue de diffusion des langues scandinaves, il va sans dire qu'avant d'être vendable en France, une pièce danoise, suédoise ou de tout autre pays nordique doit être traduite en français ou en anglais, et de préférence publiée, ce qui suppose le financement préalable d'un essai de traduction, et la sélection par une maison d'édition. En France, les essais de traduction sont, sauf exception, à la charge du traducteur. Le Danemark, lui, finance parfois par le Centre de Littérature de Kunststyrelsen, les essais de traduction visant à promouvoir le théâtre danois à l'étranger. Cependant, une demande de subvention auprès du Centre de littérature ne reçoit généralement de réponse que 3 à 6 mois après réception, le théâtre n'étant pas considéré comme un genre prioritaire, contrairement à la traduction de romans ou de poésie. Quant aux réseaux de publication français, ils sont extrêmement confidentiels, ce qui rend l'édition des pièces difficiles, le temps de réaction des comités de lecture des maisons d'édition se situant généralement entre 4 mois et un an.

Ainsi, depuis le moment où une pièce est connue du traducteur et le moment où, le cas échéant, elle est publiée, il se passe généralement deux ans - dans le meilleur des cas. Ensuite, la pièce devra circuler pendant une période indéterminée avant d'être jouée.

## **Le projet T.E.R. au Danemark**

Le projet que Marie Bataillon et moi sommes venues vous présenter aujourd'hui a pour objectif de faciliter la diffusion et la circulation des textes par une collaboration des dramaturges, des traducteurs et des lecteurs. Comme Marie nous l'a expliqué, la Maison Antoine Vitez travaille en partenariat avec de nombreuses institutions soucieuses de promouvoir le théâtre étranger en traduction française, le but étant de créer un réseau international d'auteurs et de traducteurs de théâtre susceptibles d'échanger et de faire connaître les pièces dans le monde entier, ceci notamment à l'aide d'une base de données centralisée qui répertorie toutes les œuvres et leurs traductions.

### ***Le projet***

Nous travaillons actuellement à la mise en place d'un programme d'échange de textes et d'ateliers de traduction entre le Danemark et la France. Au Danemark d'abord, puis en

France, le lieu n'étant pas encore déterminé. Au Danemark, des traducteurs, comédiens, dramaturges et étudiants danois seront convoqués à participer à une semaine de travail sur des textes d'auteurs vivants non encore traduits en danois, dans le but de faire connaître aux professionnels du théâtre local la dramaturgie française contemporaine. Ensuite viendra le tour de la France où les artistes français accueilleront des textes danois dans le but de collaborer avec les traducteurs à leur version française, et faire ainsi connaître la dramaturgie danoise contemporaine au public francophone.

L'objectif est double :

- Qualitatif d'abord, car il s'agit de permettre, par la présence des auteurs, des traducteurs et des professionnels du théâtre et de leurs différentes perspectives sur les textes, une collaboration autour des dialogues et des modes d'expression théâtrale dans les deux langues.
- Promotionnel ensuite, par l'accès des professionnels du théâtre à des œuvres de qualité dont la lenteur des réseaux empêche la diffusion.

### ***Quels textes ?***

Des textes contemporains d'auteurs vivants, novateurs et représentatifs de leur contexte culturel. Attention, « représentatifs » ne signifie pas « main stream », mais faisant date dans leur pays d'origine.

### ***Quels participants ?***

Des traducteurs professionnels - et non les metteurs en scène peu scrupuleux qui signent les traductions effectuées par des « nègres » dans le but de récolter l'intégralité des droits de représentation, éventuellement aidés des auteurs si ceux-ci en ont la possibilité, encadreront les étudiants participant aux ateliers de traduction. Les textes seront ensuite présentés dans une version non définitive aux comédiens, qui seront chargés d'y donner corps par un travail de mise en espace. La dernière étape de chaque session se concrétisera par une lecture publique.

Nous comptons sur la mobilisation des universités et des pouvoirs publics danois et français pour donner corps et perspective à ce projet.