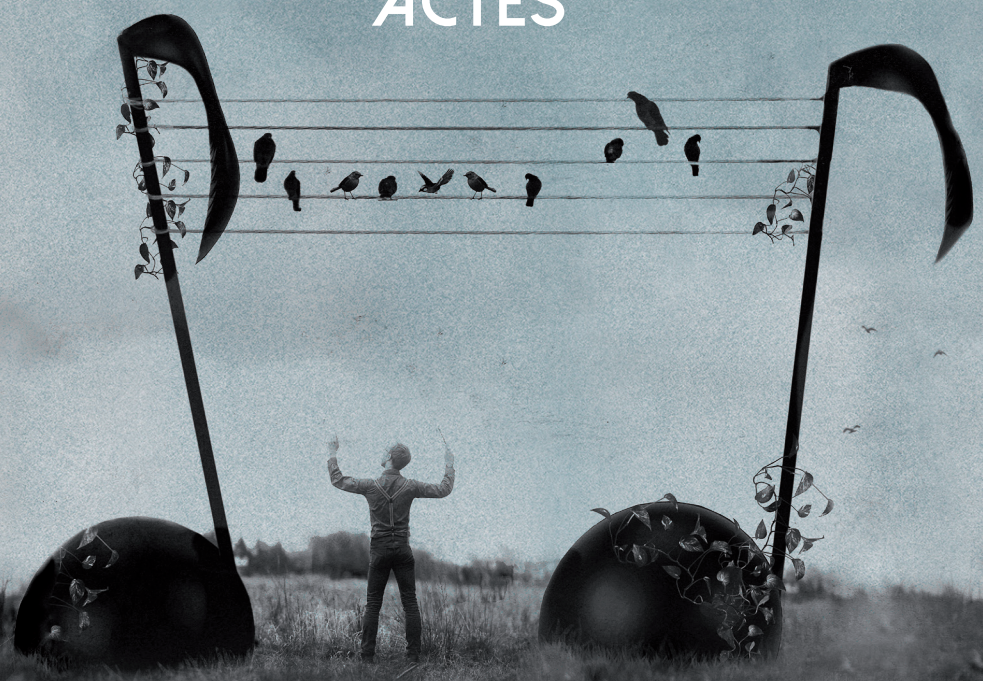
atlas
ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

39es ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

TRADUIRE LA MUSIQUE

ACTES



ARLES

11-12-13 NOVEMBRE 2022

CONFÉRENCES • JEUX LITTÉRAIRES • TABLES RONDES • LECTURES • ATELIERS

La préparation de cet ouvrage a été assurée par les auteurs des conférences, les participants aux tables rondes et les animateurs des ateliers ; la transcription par Laura Brignon, Cristina Cosmed, Marie Laigle, Adrienne Orssaud, Gabriel Tatibouet-Sadki ; la préparation de copie par Karine Louesdon ; la relecture par Jakuta Alikavazovic, Laura Brignon, Jörn Cambreleng, Marion Graf, Nathalie Koble, Paul Lequesne, Xavier Luffin, Lucie Modde, Margot Nguyen Béraud, Karine Reignier-Guerre ; la maquette par Héloïse Jouanard.

© ATLAS 2022
Photographie de couverture : Joel Robison © Arcangel
Iconographie de couverture : Héloïse Jouanard / Format Tygre

TRENTE-NEUVIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE (ARLES 2022)

Traduire la musique

MIIRA
ÉCOUTER POUR TRADUIRE, TRADUIRE POUR ÉCOUTER
INTERPRÉTER L'OPÉRA : UNE TRADUCTION SIMULTANÉE ?
TRADUIRE COMME INTERPRÉTER…
CHANTER CHARLEMAGNE,
DE L'EUROPE MÉDIÉVALE AU BRÉSIL CONTEMPORAIN
OBSERVATOIRE DE LA TRADUCTION AUTOMATIQUE - AN 04
TRADUIRE LA RIME PAR LA RIME… OU PAS
PETITE HISTOIRE DE LA CHANSON TRADUITE
MÉTIERS DE LA TRADUCTION : CE QU'AUTOMATISER VEUT DIRE
COMMENT DANSER SANS PIEDS ?
RÉSONANCE

avec la participation de :

AUGUSTO DE ALENCAR
YAËLLE AMSALLEM
LEILI ANVAR
VÉRONIQUE BÉGHAIN
CLÉMENT BONDU
ANAÏS BOUTEILLE-BOKOBZA
JÖRN CAMBRELENG
RÉMI CASSAIGNE
BENOÎT DE CORNULIER
STÉPHANIE DECANTE
JEAN-MICHEL ESPITALLIER
RAÍSA FRANÇA BASTOS
MARION GRAF
ANTOINE GUILLEMAIN
ANNE-SYLVIE HOMASSEL
LAURA HUROT
FÉRIEL KADDOUR
ÉLODIE KARAKI
MARIE KARAŚ-DELCOURT
SOTIRIS KARKANIAS
WALTRAUD KOLB
BERNARD KREISE
NATACHA KUBIAK

NICOLAS LAFITTE
VALENTINE LEŸS
FRÉDÉRIC LOISEAU
XAVIER LUFFIN
RUDOLF LUTZ
YOULIA MARITCHIK-SIOLI
MAYRA MATTE NUNES
LAURENT NAOURI
MARGOT NGUYEN BÉRAUD
ADRIENNE ORSSAUD
NICOLAS PALLIER
TEDI PAPAVRAMI
ALEXANDRE PATEAU
EMMANUELLE PÉCHENART
STÉPHANIE PENOT-LENOIR
MARC-ANTOINE PERRIO
EMMANUELLE PIREYRE
NICOLAS RICHARD
ANNE-MARIE ROBERT
PEGGY ROLLAND
SOPHIE ROYÈRE
ALEXANDRA SATGER
JONATHAN SEROR
FLORIAN TARGA
EMMANUEL VARLET
SACHA ZILBERFARB

La liste exhaustive des participantes et participants est disponible dans le programme des Assises, consultable en ligne sur www.atlas-citl.org.

atlas ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Conception et coordination des Assises :
Le conseil d'administration d'ATLAS
(Association pour la promotion de la traduction littéraire)
Margot Nguyen Béraud, *présidente*
Agnès Desarthe, *vice-présidente*
Karine Reignier-Guerre, *secrétaire générale*
Gilles Rozier, *trésorier*
Laura Brignon, Olivier Chaudenson, Yves Gauthier, Marion Graf, Pierre Judet de La Combe, Nathalie Koble, Paul Lequesne, Lucie Modde

L'équipe d'ATLAS
Jörn Cambreleng, *directeur*
Marie Dal Falco, *adjointe de direction*
Julie Duthey, *responsable de communication*
Ameline Habib, *responsable de la bibliothèque et des formations*
Jule Rubi, *chargée des projets internationaux*
Anne Thiollent, *chargée de la résidence et assistante administrative*
Sefia Ammar-Laghouati, *responsable de l'entretien*

Régie son à la chapelle du Méjan : Guillaume Dubois
Régie générale & lumière : Christophe Guibert, Valérie Julien, Jean-Léo Dervieux
Vidéo : Thomas Reiser
Photographie : Romain Boutillier
Restauration : EAT Parade
Transport : Johan De Feber

Parmi les organismes publics et privés qui nous ont apporté leur aide, nous tenons à remercier :

La Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) – Ministère de la Culture
Le Centre national du livre (CNL)
La Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA)
La Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur
Le Département des Bouches-du-Rhône
La Ville d'Arles
Pro Helvetia - Fondation Suisse pour la culture
La communauté d'agglomération Arles Crau Camargue Montagnette
Les éditions et la librairie Actes Sud
L'Association du Méjan
Le Cargo de Nuit
La librairie Les Grandes Largeurs
L'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)

SOMMAIRE

PREMIÈRE JOURNÉE
Vendredi 11 novembre

Allocution de Margot Nguyen Béraud, présidente d'ATLAS **10**

GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES **14**

ÉCOUTER POUR TRADUIRE, TRADUIRE POUR ÉCOUTER
Conférence musicale par Sacha Zilberfarb et Fériel Kaddour **20**

CONVERSATION MUSICALE AVEC TEDI PAPAVRAMI
menée par Élodie Karaki **39**

DEUXIÈME JOURNÉE
Samedi 12 novembre

ATELIERS DE TRADUCTION
Anglais (Traducteurs d'un jour) : « Chandelier », Sia
avec Antoine Guillemain **57**
Anglais : *Utopia Avenue*, David Mitchell
avec Nicolas Richard **61**
Anglais : traduire la chanson
avec Peggy Rolland **63**
Arabe : *Lumière bleue*, Hussein al-Barghouti
avec Xavier Luffin **67**
Chinois : 流言 *Liuyan*, volume 3, Eileen Chang
avec Emmanuelle Péchenart **69**
Italien : « Con una rosa », Vinicio Capossella
avec Anaïs Bouteille-Bokobza **71**
Suédois : *Nya Dykter*, Gustaf Fröding
avec Rémi Cassaigne **72**

ATELIERS D'ÉCRITURE
avec Jean-Michel Espitallier **75**
avec Emmanuelle Pireyre **77**

INTERPRÉTER L'OPÉRA : UNE TRADUCTION SIMULTANÉE ?
Dialogue en musique avec Laurent Naouri et Frédéric Loiseau **78**

OBSERVATOIRE DE LA TRADUCTION AUTOMATIQUE - AN 04
Table ronde animée par Sophie Royère, interprète Valentine Leÿs,
avec Yaëlle Amsalem, Laura Hurot et Waltraud Kolb **94**

TRADUIRE COMME INTERPRÉTER…
avec Marion Graf, Rudolf Lutz et Jörn Cambreleng **114**

CHANTER CHARLEMAGNE, DE L'EUROPE MÉDIÉVALE AU BRÉSIL CONTEMPORAIN
Conférence musicale par Raísa França Bastos et Augusto de Alencar **133**

TRADUIRE LA RIME PAR LA RIME… OU PAS
Conférence par Youlia Maritchik-Sioli **146**

TROISIÈME JOURNÉE
Dimanche 13 novembre

TABLE RONDE PROFESSIONNELLE DE L'ATLF
MÉTIERS DE LA TRADUCTION : CE QU'AUTOMATISER VEUT DIRE
animée par Peggy Rolland,
avec la participation de Véronique Béghain, Stéphanie Penot-Lenoir, Anne-Marie Robert et Jonathan Seror **163**

ATELIERS DE TRADUCTION
Portugais (Brésil) : « Dos temas medievais », Geraldo Amâncio Pereira et José Fernandes Ferreira **188**
avec Raísa França Bastos et Augusto de Alencar
Allemand : « La Complainte de Mackie Messer », Bertolt Brecht
avec Alexandre Pateau **191**
Espagnol (Argentine) : *La calle del agujero en la media*, Raúl González Tuñón
avec Clément Bondu **195**
Serbo-croate : « Jugo 45 », Zabranjeno Pušenje
avec Marie Karaś-Delcour **197**
Solrésol : « Canon en crabe », Jean-Sébastien Bach
avec Florian Targa **200**
Grec : traduire un rebétiko avec Nicolas Pallier et Sotiris Karkanias **203**
Yoruba : traduire un chant sacré avec Adrienne Orssaud et Alexandra Satger **206**

COMMENT DANSER SANS PIEDS ?
Table ronde animée par Élodie Karaki,
avec Leili Anvar, Stéphanie Decante, Benoît de Cornulier et Bernard Kreise **209**

RÉSONANCE
Clôture des Assises avec Nicolas Lafitte **233**

Biobibliographies des intervenants **249**

PREMIÈRE JOURNÉE

ALLOCUTION D'OUVERTURE

par Margot Nguyen Béraud

Cher public et chèr·es invité·es de ces 39es Assises de la traduction littéraire, bonjour et bienvenue ! J'espère que vous êtes bien installé·es. Prêts pour cette édition particulièrement vibrante. Cette année, je vous l'annonce, nous serons simultanément à la Scala de Milan, à la Philharmonie de Berlin, et à Woodstock. Magie d'ubiquité et voyage dans le temps que vont nous permettre ces trois jours de fête dédiés à la musique et à la traduction littéraire. Dédiés aussi à celles et ceux qui exercent cette profession souvent contre le vent, le temps et la précarité. Un métier aussi merveilleux que difficile : celui de traducteur / slash / traductrice.

Pour commencer cette entrée en matière, je vais vous expliquer brièvement comment elles sont fabriquées, ces Assises. Pendant une année entière, aussitôt les précédentes terminées, nous nous mettons à l'ouvrage. Nous, c'est l'association ATLAS, qui soutient, fait connaître et comprendre ce qu'est la traduction littéraire, en organisant plusieurs festivals, des formations, des ateliers de traduction partout en France, et en gérant notre résidence : le CITL – le Collège international des traducteurs littéraires –, qui se trouve à deux rues d'ici.

Certains et certaines d'entre vous sont familières d'ATLAS, voire très proches, d'autres moins, ou pas du tout, ou pas encore. Je veux profiter de ce micro et de ce moment de rencontre pour rappeler ce que c'est au quotidien, l'association ATLAS : sept permanents qui ne chôment jamais, plusieurs centaines d'adhérents (pour la plupart traducteurs et traductrices, mais pas seulement) et douze membres élus au conseil d'administration que je préside (le « CA » comme on dit, composé majoritairement de traductrices et de traducteurs, qui sont aussi parfois écrivaine, professeur, éditeur ou membre de structures en lien avec la littérature). Ces Assises, nous les programmons donc toujours collectivement : les douze membres du CA et le directeur d'ATLAS, qui connaît notre métier pour l'avoir exercé, et l'exercer encore. Nous lisons, nous nous documentons, parfois nous nous disputons (très rarement, je vous rassure) et nous tâchons d'articuler ensemble une programmation nourrie, dense, éclectique, qui puisse parler à tous. Puis l'équipe salariée d'Arles prend le relais et rend ce festival possible, concrètement : de la logistique à la communication, en passant par la coordination, en collaboration étroite avec les techniciens et les bénévoles.

Alors pour le plaisir, merci, s'il vous plaît, d'applaudir tout ce beau monde qui le mérite !

[*Applaudissements.*]

Nous sommes en 2022. L'an prochain, ATLAS et les Assises auront 40 ans, alors, pour cette fin de glorieuse trentaine, je voudrais célébrer la chance que nous avons ici, à Arles, de pouvoir faire corps : nous retrouver entre vieux briscards de la traduction pour certains, et d'accueillir de nouvelles têtes, et de nouvelles plumes. Une communauté ouverte de travailleurs du texte qui ont toute leur vie pour nourrir leur pratique au contact des autres : leurs aînés ou leurs cadets traduisant, celles et ceux qui les lisent, et les nombreux artistes, chercheuses, acteurs et actrices de la littérature qu'ATLAS aime toujours inviter, pour ne jamais penser en circuit fermé.

Traduire la musique, donc. Pourquoi dit-on que la musique est le langage universel ? Qu'est-ce que l'expression musicale ? Peut-on traduire de la musique en mots, et vice-versa ? Comment les notes assemblées deviennent-elles signifiantes, comme c'est le cas des mots dans la langue ? Autant de questions épineuses et passionnantes, aussi techniques que philosophiques, qui nous animeront durant ces trois jours… Et heureusement, nous serons plus de quatre cents pour essayer d'y répondre.

Mais arrêtons-nous un instant sur les langues, notre matière de travail : on entend souvent que l'espagnol et l'italien seraient, par exemple, particulièrement mélodieux, que le français serait lui au contraire plus plat et rigide à cause de son accent tonique en fin de phrase, ou que l'anglais sait faire des merveilles en jazz et en pop grâce notamment à la flexibilité de ses mots en deux syllabes. Nous savons qu'il y a des langues tonales, comme le vietnamien, le yoruba ou le wolof, et des langues accentuelles, comme le français, le russe ou le portugais. Et que ce sont les différents débits syllabiques de chacune, leurs tempos, qui font le rythme d'une langue, sa prosodie, sa musicalité…

Yoruba, allemand, grec, portugais, suédois, espagnol, arabe, chinois, anglais, persan, russe, français, serbo-croate, *silbo* canarien, solrésol, et même un peu de ch'ti, vous entendrez haut et fort toutes ces langues. Que ce soit en atelier d'écriture et de traduction, sur la scène du théâtre d'Arles, ici même au Méjan, et au Cargo de nuit, pour le cabaret littéraire du samedi soir, où il s'agira de donner de la voix.

La voix… La fameuse… Elle est au ch/œur des textes, qu'ils soient chantés ou non.

Quand Olivier Cadiot admire le *flow* de Shakespeare, quand Laure Bataillon affirme que « si le chat est celui qui regarde, le poète est celui qui écoute », quand Danièle Robert parle de « partition à déchiffrer » dès qu'elle commence une traduction et qu'elle se dit attentive aux « timbres, aux inflexions et variations de tempos de la voix de l'auteur », ce sont trois traducteurs virtuoses qui nous rappellent que pour traduire,

il faut entendre profondément. Tendre l'oreille à son objet : le texte ou la musique.

Et d'ailleurs, dans la vie laborieuse de chaque jour, la musique est encore là, en permanence ; vous avez remarqué qu'elle est sans cesse convoquée quand nous parlons de notre traduction en cours – qu'il s'agisse de fiction, de poésie ou de sciences humaines et sociales :

« Alors comment *ça sonne* ? »

« Est-ce que mon *rythme* est bancal ? »

« Ah non, là le *ton* n'est pas tout à fait *juste*. »

Puis *harmoniser*, affiner les *nuances*, fluidifier son *doigté*, voire *couper-décaler* ! Et à la fin, des mois de travail plus tard, lorsque nous sommes contents de notre traduction, lorsque nous avons lu, parfois scandé, tel ou tel passage à voix haute : ah oui ! ça vibre, ça chante, pas de doute le *duende* est là. C'est presque chamanique !

Mais revenons plus précisément à ce qui nous attend ce week-end, sans tout citer et sans gâcher les surprises, ni paraphraser le programme. Je peux vous dire que vous traduirez du punk rock yougoslave, un chant sacré afro-cubain, de la poésie de colportage brésilienne, une farce musicale berlinoise qui est presque autant un tube que « Chandelier » de Sia (que vous traduirez aussi), qu'il y aura du rebétiko grec et du bouzouki, du blues et du rock, de la variété francophone, et quelques ballades médiévales.

Chant populaire ou musique symphonique, nous ne ferons aucune hiérarchie. Pas plus qu'entre le technique et l'artistique. Nos oreilles seront grandes ouvertes et sensibles à toute note.

Je finirai maintenant ce petit discours en attirant votre attention sur le travail de Nicolas Lafitte – homme de radio et musicologue, glaneur de sons et de paroles – qui sera notre « grand témoin ». Il se baladera parmi nous durant ces trois jours le micro tendu pour un final en beauté intitulé « Résonance », dimanche à 16 h 15. Ne le loupez pas !

Ce festival, ces Assises qui nous tiennent tant à cœur, existent grâce à vous qui y participez, et grâce aux structures qui les financent et les soutiennent. Au nom d'ATLAS, je remercie nos partenaires institutionnels :

- le Centre national du livre, ici représenté par Natacha Kubiak ;

- la Délégation générale à la langue française et aux langues de France du ministère de la Culture, qui soutient l'Observatoire de la traduction automatique ;

- la SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit), soutien ô combien précieux de bon nombre de nos programmes, notamment des Assises et de nos programmes de formation. Nous saluons la présence de sa présidente, collègue et amie d'ATLAS, Cécile Déniard ;

- Pro Helvetia, qui comme souvent nous apporte son soutien lorsque nous programmons des auteurs ou des autrices suisses.

- la Région Sud Provence-Alpes-Côte-d'Azur, qui soutient l'ensemble de nos activités, ainsi que le Département des Bouches-du-Rhône et la Ville d'Arles ;

- enfin, l'ATLF avec qui nous coprogrammons la table ronde professionnelle du dimanche matin, nous saluons chaleureusement la présence de sa présidente, Sophie Aslanides.

Parmi nos partenaires locaux, citons :

La communauté d'agglomération ACCM (Arles Crau Camargue Montagnette) qui met à notre disposition le Capitole pour la soirée d'ouverture qui abrite d'ordinaire le conservatoire de musique du Pays d'Arles.

L'Association du Méjan, qui met à notre disposition cette magnifique chapelle du Méjan et son sublime piano à queue.

Merci aussi aux deux librairies, Actes Sud et Les Grandes Largeurs, qui tiennent le stand de livres.

Malheureusement, Dorian Astor, notre conférencier inaugural, a été contraint d'annuler son intervention à la (presque) dernière minute, mais pas de panique, comme nous avons toujours plus d'un tour dans notre sac, en lieu et place de Nietzsche et de Wagner, c'est MiiRA que nous entendrons à l'instant, entre la France et le Brésil, grâce à deux jeunes artistes talentueux : Mayra Matte Nunes et Marc-Antoine Perrio.

Merci de m'avoir écoutée, très bonnes Assises à toutes et tous !

[*Applaudissements.*]

GRAND PRIX DE TRADUCTION DE LA VILLE D'ARLES

Le jury du grand prix de traduction de la Ville d'Arles a décerné le prix 2022 à Anne-Sylvie Homassel pour sa traduction de l'anglais (États-Unis) de *Mary Toft ou La Reine des lapins*, de Dexter Palmer (La Table ronde, 2022).

JÖRN CAMBRELENG

Si vous avez lu le programme, vous savez que cette année six titres étaient en lice au dernier tour pour recevoir le grand prix de traduction de la Ville d'Arles. Les six finalistes sélectionnés étaient : Chloé Billon pour sa traduction du croate de *Baba Yaga a pondu un œuf*, de Dubravka Ugrešić chez Christian Bourgois Éditeur ; Anne-Sylvie Homassel pour sa traduction de l'anglais des États-Unis de *Mary Toft ou La Reine des lapins*, de Dexter Palmer, aux éditions de La Table ronde ; Pierre-Mong Lim pour sa traduction du chinois de Taïwan de *La Traversée des sangliers*, de Zhang Guixing, aux éditions Picquier ; Margot Nguyen Béraud, pour sa traduction de l'espagnol de *Lecture facile*, de Cristina Morales, aux éditions Denoël ; Jean-Marie Saint-Lu pour sa traduction de l'espagnol de *L'Anarchiste qui s'appelait comme moi*, de Pablo Martín Sánchez, aux éditions Zulma et La Contre Allée ; et enfin Marie Vrinat-Nikolov pour sa traduction du bulgare de *Le Pays du passé*, de Guéorgui Gospodinov, aux éditions Gallimard.

Pour remettre ce prix, je vais appeler à mes côtés Dominique Vitalyos, qui représente ici le jury et va vous annoncer le nom du lauréat ou de la lauréate.

[*Applaudissements.*]

DOMINIQUE VITALYOS

Bonsoir. Ce soir, je fais quelque chose d'assez inhabituel : un tour de magie, même si je ne suis pas très douée pour ça. Tour de magie lié au très bon travail de traduction, élu à l'unanimité du jury, qu'est celui d'Anne-Sylvie Homassel pour *Mary Toft ou La Reine des lapins* publié par La Table ronde dans la collection « Quai Voltaire ». [*Applaudissements.*] Anne-Sylvie, bravo !

ANNE-SYLVIE HOMASSEL

Merci !

DOMINIQUE VITALYOS

J'ai parlé de tour de magie, car c'en est un à tous les niveaux. C'est une cascade de prestidigitations. Dans *Mary Toft ou La Reine*

des lapins, livre d'une vivacité, d'une intelligence extraordinaires, il y a effectivement un lapin, ou plus exactement des morceaux de lapin – mais nous n'en dirons pas davantage – qui proviennent d'une extraction plus qu'improbable. Et c'est la prestidigitation au sens le plus cru qui est à l'origine de ce fait divers qui voit une femme du peuple, Mary Toft, donner naissance à des morceaux de lapin. Hélas, ce sont des morceaux ; hélas, ce n'est pas un lapin entier, ni vivant. Et le fait divers est ici considéré dans toutes ses dimensions : rumeur, mensonge et manipulation… C'est un roman extrêmement original, dont la langue – originale elle-même – est réellement intéressante, aussi parce que ce roman parle du XVIIIe siècle, et parle presque *en* XVIIIe siècle. Si ce n'est qu'on n'y trouve pas de tournures anciennes, qui seraient lourdes à l'oreille. Ce livre nous transporte littéralement au XVIIIe siècle. L'autre tour de magie concerne la traduction d'Anne-Sylvie, qui, de la même façon, colle merveilleusement au texte. On y retrouve la même légèreté, cette touche d'ancienneté qui fait que l'on y croit complètement et qu'on reste captivé. Moi qui suis assez critique en général, à aucun moment je me suis dit : « Tiens, ça cloche. » Vraiment, merci de ce cadeau que vous nous faites.

JÖRN CAMBRELENG

Avant de vous passer la parole, je vais compléter cet éloge par quelques mots envoyés par Jakuta Alikavazovic, qui fait également partie du jury et n'a pas pu venir. Les arguments qui ont été avancés par le jury soulignent, je la cite, « la grande réussite de l'équilibre, d'une langue tenue, d'une élégance remarquable, sachant négocier les écueils propres au texte d'origine avec une maîtrise, une finesse, une intelligence de la langue comme du propos, que nous sommes heureux de saluer ce soir. Grâce au savoir-faire de sa traductrice, le registre soutenu de l'ouvrage n'est ici jamais caricaturé, il évite de verser dans le pastiche et échappe au kitsch de toute patine artificielle pour déployer, au contraire, une langue particulière, consciente de son miroitement. Quelque chose s'y joue, en effet, entre deux époques, deux sensibilités, la nôtre et celle du XVIIIe siècle dans lequel se déroule l'intrigue. »

J'ajouterai, à titre personnel, qu'au premier abord la lecture de *Mary Toft* ne nous permet pas de savoir exactement à quel registre appartient le livre – le fantastique, qui se définit par le surgissement du surnaturel au milieu de la rationalité la plus normale, n'est jamais loin. Et des faits inexplicables restent inexpliqués. Pourtant, il s'agit d'un livre extrêmement documenté, comme cela a été dit, à partir d'un fait divers qui puise sa source dans des faits réels et établis. Le pacte avec le lecteur est donc ambigu, mouvant, ça tient à un fil, et c'est tout l'art d'Anne-Sylvie Homassel de conserver cette ambiguïté, de ne pas vendre la mèche en forçant le trait. La dialectique entre raison et foi qui sous-tend le texte doit pouvoir être éprouvée de l'intérieur, et c'est le cas.

Voilà pour ma note enthousiaste. Avant de vous lire un extrait, j'aimerais donner la parole à Anne-Sylvie Homassel. [*Applaudissements.*]

ANNE-SYLVIE HOMASSEL

Malheureusement, je parle nettement moins bien que je ne tape. Enfin, que je ne tape… au clavier ! [*Rires.*] Je voudrais simplement dire que le roman de Dexter Palmer est un bonheur de lecture dans sa langue originale, et, paraît-il, dans sa langue traduite. Et qu'il faut absolument vous jeter dessus, parce que vous trouverez là une merveille. Dexter Palmer est un homme patient, lunaire, merveilleux, qui travaille en orfèvre, dans son coin, ces espèces d'univers… Je ne sais pas si certains d'entre vous ont lu *Le Rêve du mouvement perpétuel*, son premier roman (le deuxième roman n'est pas traduit). Dexter Palmer est un auteur qui creuse son sillon. Et ce sillon de langue ou de langues plurielles – parce qu'il y a des registres différents dans le roman –, c'est un bonheur de le suivre, car il dicte son travail au traducteur, à la traductrice en l'occurrence. Le traduire a été un bonheur, tout comme le fait de travailler avec Alice Déon, de La Table ronde, parce qu'elle fait partie des éditrices qui vous élèvent, qui vous aident, qui vous signalent à certains moments que vous avez peut-être manqué de ceci ou de cela, et qui vous remettent dans ce fameux sillon. Il y a aussi une personne que je tiens vraiment à remercier, une personne qui, il y a bien longtemps, m'a mise sur le chemin de la traduction : c'est Xavier Legrand-Ferronnière, qui est un très très bon ami et le directeur de la revue *Le Visage vert*, une revue de littérature fantastique qui compte un ou deux numéros par an, où j'ai fait mes premiers pas de traductrice. Xavier Legrand-Ferronnière, depuis son Béarn, m'a dit, il y a très longtemps : « Il faut que tu fasses ce métier. » J'ai mis du temps à me décider parce que je faisais autre chose alors, mais je pense que j'ai eu raison de suivre son conseil.

Lisez *Mary Toft*, c'est somptueux ! [*Applaudissements.*]

DOMINIQUE VITALYOS

Anne-Sylvie, peut-être que je me trompe, car on ne sait jamais comment on est informé par Internet, mais j'ai cru comprendre que vous aviez été médecin dans une autre vie ?

ANNE-SYLVIE HOMASSEL

Ah, non, pas du tout ! J'ai eu cette vocation à l'âge de 12 ou 13 ans après avoir voulu être vulcanologue, mais quand j'ai appris, justement, qu'il fallait découper des gens, j'ai totalement renoncé ! [*Rires.*]

DOMINIQUE VITALYOS

Parce que j'aurais voulu vous demander votre sentiment, en tant qu'ancien médecin… [*Rires.*]

JÖRN CAMBRELENG

Si vous voulez m'accorder encore deux minutes, je vais lire quelques lignes de votre texte – ça me paraît important, à chaque fois, ce moment de partage. L'action se déroule en 1726, à Godalming, petit bourg dans la campagne anglaise. Un médecin pragmatique, John Howard, lecteur de Locke, et son apprenti, le fils du pasteur, nommé Zachary Walsh, sont convoqués au chevet d'une parturiente, Mary Toft, laquelle va donner naissance à un lapin. Le phénomène va se reproduire à intervalles réguliers, toutes les semaines, bouleversant les fondements de la rationalité scientifique qui réunit les deux hommes. D'autres médecins prestigieux et en quête de gloire accourent de Londres, attachés à la résolution de ce cas singulier ou même dépêchés par le roi George Ier. Peu à peu, Mary Toft devient une sorte d'attraction touristique et, sur ordre du roi, finit par être conduite à Londres, toujours flanquée de son mari patibulaire, et logée dans une maison de bains qui est plus ou moins une maison close, à Covent Garden. Et c'est là que commence le chapitre 19 dont je vais vous lire un extrait. Ayant suivi des études de médecine, je me suis permis de procéder à quelques coupes, mais j'espère avoir respecté votre travail.

ANNE-SYLVIE HOMASSEL

Des bouts de lapin…

JÖRN CAMBRELENG

Voilà ! Le chapitre s'intitule « Les veilleurs ».

> L'histoire ne dit pas comment les premiers veilleurs commencèrent à se rassembler en face des bains du Dr Lacey, se présentant seuls le plus souvent, mais tantôt à deux, qui parfois se tenaient la main. Il n'y avait pas d'organisation, pas de chef, pas de déclaration annonçant l'événement – ils venaient, tout simplement. Ils rejoignaient la petite foule qui se répartissait, silencieuse, pour accepter les nouveaux venus tout en maintenant sa disposition géométrique ; puis ils repartaient lorsque enfin ils étaient rappelés chez eux par le retour dans leur conscience des devoirs de ce monde ou par les gargouillis de leur estomac. Aucun individu ne restait plus de deux heures, mais l'assemblée en elle-même persistait ; ceux qui s'en détachaient lentement étaient remplacés ; elle diminuait au crépuscule et croissait à nouveau au lever du soleil et ses rangs, jour après jour, ne cessaient d'augmenter.
>
> Ces veilleurs, peut-être, s'étaient accordés à la romance par laquelle la ville sans cesse se chantait et percevaient la mélodie étrange, capricieuse, qu'elle fredonnait dans les alentours de Covent Garden, air qui offrait à qui pouvait l'entendre une sorte

nouvelle de beauté. Peut-être sentaient-ils que, dans l'une des chambres des bains, l'étoffe du réel, de toile, se faisait lentement dentelle. Si bien qu'ils se retrouvaient en un lieu où la vérité pouvait s'altérer, où les faits, avec un peu d'insistance, se rangeaient sagement à vos désirs au lieu de résister. Les rêves et les désirs des veilleurs étaient modestes, certes, et destinés la plupart du temps à leur seul usage ; mais mille fantasmes contraires aux faits peuvent, lorsqu'ils s'allient et travaillent en silence, conduire à une nation, ou à une philosophie, nouvelle.

Vient ensuite une énumération des différents personnages que comporte ce groupe, et de leurs motivations. Voici le premier d'entre eux :

Robert Swale était un fier Anglais et un Saxon plus fier encore, qui faisait remonter sa lignée jusqu'aux vaillants envahisseurs des rivages du sud de l'île au v^e^ siècle […]. Nul besoin de preuves écrites pour être certain de ses ancêtres, c'était ce que Swale pensait : ils survivaient dans ses yeux d'un gris étincelant, son large front, sa haute taille, sa belle corpulence, et dans la barbe qui revenait fleurir sur son menton quelques heures à peine après avoir été rasée. C'était un vaillant homme que ce Robert Swale, amateur des plaisirs de bouche, avaleur de mets sans nombre.

Robert Swale avait la goutte – c'était du moins ce que déclarait son médecin. Affirmation erronée, pensait-il, si ce n'est pur mensonge destiné à convaincre Swale de délier les cordons de sa bourse. Certes, le gros orteil de son pied droit se comportait étrangement, mais c'était un problème provisoire, de l'espèce de ceux qui s'accumulent l'âge venant, et qui se résoudrait une fois que l'orteil en question se souviendrait de la vaillante nature du corps saxon auquel il était rattaché. […]

Et pourtant – ah ; ce diable d'orteil. Dans la journée, il palpitait et se rebellait contre le soulier ; une heure environ après le dîner, ses sourdes douleurs se faisaient, invariablement, plus cruelles et plus mordantes comme si quelque invisible vipère y avait planté ses crocs et l'emplissait de venin. Pas plus tard que la nuit passée, la douleur l'avait réveillé d'un si puissant coup de poignard qu'elle l'avait doté d'une extraordinaire clarté d'esprit, d'une espèce jusqu'ici inconnue de lui, au-delà de la plus extrême souffrance. *Je n'ai qu'à couper ce foutu pied*, se dit-il, serein. *Un bon couteau y suffira – quelques mauvais moments à passer, un pansement à poser incontinent et ce sera fini*. Mais à la lumière du matin, Swale se dit que cette issue était, pour l'heure, peut-être un peu radicale. Il lui suffirait de porter de plus grandes chaussures.

Il venait justement de faire l'acquisition desdites chaussures à Covent Garden […]. En repartant […], il remarqua un groupe de huit personnes disposé en deux rangées de quatre, debout devant un établissement de bains à la façade mauresque et regardant patiemment une fenêtre à l'étage. De ces gens lui paraissait sourdre une certaine tranquillité ; curieux, il se planta près de l'un d'entre eux et demanda à voix basse, comme pour ne pas déranger :

« Que se passe-t-il ?

– Il y a une bonne femme là-haut, répondit l'homme en gardant les yeux fixés sur la fenêtre. Elle accouche de lapins. »

Swale, qui pensait avoir mal entendu, se pencha un peu plus près :

« De lapins ?

– De lapins », répéta l'homme d'une voix fervente et guère plus sonore qu'un murmure. Swale resta un instant près de l'homme et regarda la fenêtre. Il vit la forme d'un homme derrière les rideaux qui lui rendit son regard ; impossible, cependant, d'en distinguer le visage. Swale avait néanmoins le sentiment qu'il s'agissait là d'un personnage important, un lord, ou un savant.

« Qu'attendez-vous ? demanda Swale.

– Difficile à dire, répondit l'homme près de lui. Mais ce qui est sûr, c'est que ça ne va pas tarder. » […]

Swale leva sans rien dire les yeux vers la fenêtre des bains et tandis qu'il restait là au coin de son carré, tournant ses pensées dans son esprit, il sentit la palpitation de son pied diminuer et les poussées lancinantes du mal s'affaiblir. La douleur finit par disparaître au bout d'une demi-heure et il sut, sans l'ombre d'un doute, ce qui était vrai. Les chaussures qu'il venait d'acheter lui allaient comme des gants : cela était vrai. Il était un Saxon, un homme de fer : cela était vrai. Et vrai également qu'il ne connut point la douleur.

[*Applaudissements.*]

ÉCOUTER POUR TRADUIRE, TRADUIRE POUR ÉCOUTER

Conférence musicale par Sacha Zilberfarb et Fériel Kaddour

FÉRIEL KADDOUR

Bonjour à toutes et à tous. Je voudrais tout de suite préciser que je me sens parmi vous comme une intruse très privilégiée. Je ne suis pas traductrice. Le traducteur de cet essai, c'est Sacha. Mais parce que c'est un essai où il est question de musique, nous avons travaillé ensemble. Les formulations d'Adorno sur la musique sont si précises et parfois si personnelles qu'il fallait, pour pouvoir comprendre ce qu'il écrivait et guider Sacha dans sa traduction, ouvrir les partitions auxquelles il faisait référence. Il fallait, littéralement, entendre la musique en même temps que son texte pour aller jusqu'à la traduction. C'est de ce « laboratoire » très particulier dont nous aimerions rendre compte.

Quelques mots pour situer cet essai, très rapidement. Adorno fait partie de ce que l'on appelle l'École de Francfort. C'est un philosophe. Ses relations avec Walter Benjamin et Max Horkheimer ont été particulièrement importantes et fructueuses. Mais en plus d'être philosophe, il est aussi musicien. Un « vrai » musicien – ce n'est pas un philosophe qui prend la musique en surplomb et qui projette sur la musique des concepts qu'il aurait forgés et établis par ailleurs. C'est un philosophe qui est aussi musicien et fait remonter la musique vers la langue philosophique. Le mouvement est tout à fait original, et c'est la particularité même de la pensée d'Adorno que de fonctionner dans ce sens-là : de la musique vers la langue philosophique et non l'inverse. Adorno était très bon pianiste, et également compositeur. Il a étudié avec Alban Berg, il a bien connu Schönberg, et les œuvres qu'il a composées témoignent d'une véritable maîtrise du langage musical.

La langue philosophique d'Adorno a la réputation d'être extrêmement difficile à traduire. Presque aussi difficile que celle de Hans Blumenberg, ou plus difficile encore – c'est un débat que je laisse aux traducteurs. Ce qui nous importe, c'est que c'est une langue qui est difficile précisément parce qu'elle est allée vers la musique. Et, allant vers la musique, elle a été amenée à travailler sur elle-même, à se déplacer en permanence. Pour vous donner une idée, chez Heidegger, la difficulté et les débats sont essentiellement liés à la question du lexique. Chez Adorno, la terminologie n'est jamais fermée sur elle-même, au contraire, elle est toujours ouverte, mouvante, remise en jeu par la pensée et remise en jeu par ce mouvement de la pensée allant vers la musique. Je crois qu'il s'agissait pour Adorno, en philosophant sur

la musique, de faire travailler sa langue exactement comme la musique met son propre langage au travail dans une forme.

Rendre compte de ce travail, c'était mettre sa propre langue au travail, c'est-à-dire la déplacer, la réinventer, etc. J'avais promis à Sacha de ne pas trop le faire rougir aujourd'hui, mais finalement les promesses n'engagent que ceux qui y croient : il est un des rares traducteurs à avoir réussi à rendre compte de cela dans sa traduction.

Il se trouve que cette traduction était attendue depuis longtemps : le texte allemand est publié en 1993, la traduction anglaise est quasi immédiate, en 1994, la traduction italienne date de 2001 et l'espagnole, de 2003. Il a fallu attendre 2020 pour la traduction française de ce texte. Ce manque participe, je crois, d'un biais français dans la lecture d'Adorno, que l'on a un peu cantonné, en tout cas pour ce qui est de la musique, à ce qu'il a écrit sur Schönberg dans *Philosophie de la nouvelle musique*, et sur Wagner dans l'*Essai sur Wagner*. On a donc fait d'Adorno une sorte de polémiste – ça c'est la partie Wagner – et le chantre de la nouvelle musique de la Seconde école de Vienne – c'est la partie Schönberg. Et comme il est allé à Darmstadt, on a aussi fait de lui le philosophe de la musique contemporaine. Ce qu'il a écrit sur Beethoven semblait n'intéresser personne, peut-être parce que cela ne correspondait pas tout à fait à l'image d'Adorno. Par conséquent, l'essai sur Beethoven est resté un point aveugle. Sa parution permet de rétablir l'équilibre, et fait écho à d'autres essais : le travail sur Mahler, le travail sur Berg, les *Moments musicaux*, l'essai *Quasi una fantasia*. Tous ces titres ont été traduits entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, mais l'ensemble de ces essais était discret par rapport à la *Philosophie de la nouvelle musique*. Je crois que la parution du *Beethoven* permet de rétablir l'équilibre et de penser la philosophie de la musique d'Adorno avec beaucoup plus de précision en France.

Et puis, je vais te faire encore rougir un petit peu, Sacha, je crois aussi que ta traduction rend possible une nouvelle approche du Adorno musicien. Car dans ta traduction, les problèmes que pose la langue philosophique d'Adorno ont été assumés sans pour autant refermer cette langue sur son hermétisme. Il s'agissait d'aller trouver des solutions de traduction qui permettent d'entendre ce à quoi Adorno travaille mais sans pour autant rendre cette langue inaccessible. Cette traduction va nous permettre de renouveler – je dis « nous » cette fois en parlant des musiciens, des musicologues, des philosophes de la musique – en profondeur le travail sur les écrits musicaux d'Adorno. Pour ma part, je l'ai attendue longtemps, n'étant pas assez bonne germaniste pour m'y mettre moi-même et n'étant pas du tout traductrice, comme je vous l'ai dit tout à l'heure. Je laisse donc la parole à Sacha pour qu'il nous dise l'impression qui a été la sienne en ouvrant cette collection de quatre cents fragments assez hétéroclites et très particuliers dans leur écriture.

SACHA ZILBERFARB

Alors, la première chose, c'est que cette écriture des fragments court sur quasiment trente ans. Quand on lit l'ensemble de ces fragments, on rentre vraiment dans le laboratoire de pensée d'Adorno, qui reste à l'état de laboratoire puisque le projet, son grand projet de livre sur Beethoven, n'a jamais abouti. La première remarque que je pourrais faire sur la langue d'Adorno, c'est qu'elle est redoutable, elle fait peur à tout le monde. Je me souviens d'un ami allemand qui m'avait dit : « *Adorno das ist kein Deutsch, das ist Adorno-Deutsch* », « Adorno ce n'est pas de l'allemand, c'est de l'allemand d'Adorno ». On pourrait dire que c'est de l'Adorn-allemand… Une autre connaissance, également allemande, m'a dit : « Adorno, ce n'est pas écrit, c'est composé. Ce n'est pas un philosophe, c'est un musicien, et il faut le lire comme de la musique. »

Il est redoutable pour une première raison : quand on découvre le texte en allemand, on a tout de suite le sentiment que l'on n'a pas affaire à une langue, mais à au moins deux langues – la première étant la langue commune, la langue apprise, l'allemand, les mots de la tribu, et l'autre étant l'idiome personnel d'Adorno, qui s'inscrit dans cette langue et la fait bouger, grincer, notamment par ses déformations syntaxiques. Les mots sont souvent placés à des endroits inattendus, les jeux sur les référents sont très compliqués, souvent on ne sait pas vraiment à quel référent se rapporte tel pronom, et puis il y a des torsions morphosyntaxiques, si bien qu'on est un peu perdu quand on découvre le texte. Ça, c'est une première chose. Très commune quand on traduit, d'ailleurs – on a toujours le sentiment lorsqu'on traduit, enfin moi j'ai ce sentiment, de découvrir non pas une langue mais deux langues et de traduire une langue à l'intérieur d'une autre : la langue de l'un dans la langue de tous, et de voir comment fonctionnent ces deux langues ensemble. Et c'est justement dans ces jeux d'écarts entre les deux que se situent, souvent, les enjeux réels d'une traduction. Ici, cet écart est poussé à l'extrême. Non seulement parce qu'il se joue entre l'allemand et l'Adorn-allemand, mais aussi parce que d'autres langues viennent se superposer à ces deux langues, et pas des moindres : il y a une langue philosophique, une armature philosophique omniprésente dans le texte, qui est la philosophie hégélienne et post-hégélienne, et la langue musicologique proprement dite, le lexique musicologique, qui constitue également une armature très forte, un cadre essentiel, indispensable, à l'intérieur duquel Adorno développe ses analyses. D'ailleurs, le livre s'intitule *Beethoven*, mais le sous-titre est : *Philosophie de la musique*. Non pas l'idée qu'Adorno voudrait développer une philosophie de la musique, mais que la musique, d'une certaine manière, produit sa propre philosophie, produit sa propre pensée. Le musicien qui, pour Adorno, l'incarne par excellence, c'est Beethoven. Et puis il y a dans ce texte

un cinquième registre de langue, qui est la langue du fragment et la langue de la notation. Souvent, le texte fonctionne à la manière d'une notation presque musicale, et l'on est bien forcé, quand on le traduit, d'aller lire la musique, pour vérifier si la notation d'Adorno correspond à ce que l'on comprend de la notation musicale. Par exemple, il y a des F qui se promènent dans le texte. Le F c'est le *fa*. Vous savez sans doute qu'en allemand comme en anglais les notes ne sont pas *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, mais C, D, E, F, G, H, A. Quand on a un F, on se demande si c'est un *fa* ou si c'est un *forte*, par exemple. Ça, on ne peut pas le savoir tant qu'on n'a pas la musique à l'oreille ou sous les yeux. Ou quand on a un 1, on peut se demander s'il indique une première mesure, ou si c'est un premier degré de la gamme, par exemple *do* s'il s'agit d'une gamme en *do*. Bref, toutes ces langues sont imbriquées les unes dans les autres, très intimidantes, mais ce qui est fort, c'est qu'elles ne se tournent pas le dos. Elles convergent et se fondent dans une sorte de langue cohérente qui a pour but d'être au plus près de la langue musicale. Et donc se forge une langue particulière, ce qui ne m'est pas apparu tout de suite – c'est en écoutant la musique pour m'accompagner dans la traduction que je m'en suis aperçu. Cette langue est technique, mais il y a aussi un aspect poétique, très sensible, qui passe par des images. Des images, des métaphores, un ensemble d'images qui donnent à lire et à comprendre ce que produit la musique comme sens, comme discours, et qui sont compliquées à rendre, aussi, parce qu'elles ne sont pas complètement déconnectées d'une technicité, d'un lexique musicologique complexe. En allemand, le lexique musicologique est extrêmement précis, il correspond à un découpage de la musique qui me semble beaucoup plus fin que ce que l'on connaît en français. Par conséquent se pose aussi la question de transposer dans une langue un lexique qui est établi, sédimenté, et sédimenté en partie dans la traduction puisque ce lexique a déjà été traduit. Il faut donc jouer avec tous ces éléments, et en même temps se rendre compte que chez Adorno ce lexique, comme tu l'as dit, n'est pas complètement fixé. Il est mouvant, et il va souvent du côté d'un moins conceptuel, d'un moins théorique, pour aller au plus près du sensible, et c'est ça qui me semble être au cœur de cette langue.

D'ailleurs, je voulais te demander, toi qui as une longue pratique – et une pratique approfondie des écrits sur la musique : en quoi ces images, ces métaphores ne sont pas des métaphores un peu « bébêtes », plaquées sur la musique comme on peut le lire souvent quand on lit, par exemple, les notices de disques ?

FÉRIEL KADDOUR

Oui, a priori l'usage de la métaphore, quand on parle de musique, c'est justement ce qu'il faut éviter. Si vous prenez des comptes rendus de critiques de disques et vous enlevez tous les adjectifs et les jeux de

métaphore, il ne reste pas grand-chose. Souvent, cette densité d'adjectifs et de métaphores n'apporte pas grand-chose.

Or, les métaphores d'Adorno ne sont pas des métaphores qui visent à expliquer la musique en renvoyant à des référents extérieurs à elle. Ce sont des métaphores qui permettent de saisir le mouvement qui se joue *dans* la musique, c'est-à-dire le mouvement de la forme, comment la forme advient comme forme et ce que la forme se fait à elle-même, littéralement. Comment la forme se réfléchit elle-même. Adorno parle souvent de cette autoréflexion de la forme. Pour faire sentir ce mouvement dans l'écrit, c'est-à-dire sans les sons, mais en ayant les sons pour horizon, il utilise ces métaphores, qui renvoient toujours à des événements de la forme, à des mouvements de la forme et qui nous font réfléchir à l'intérieur même de la musique, sans qu'on projette une référence extérieure à la musique. La métaphore nous rend meilleurs auditeurs, mais elle ne projette pas la musique vers un monde qui nous serait soi-disant plus familier ; elle nous laisse dans la musique, dans ce qu'elle a de plus singulier, et nous oblige à entendre des choses que l'on n'avait pas forcément entendues à la première écoute. Selon moi, c'est le signe qu'Adorno est vraiment musicien, parce qu'autant je pense que l'usage de la métaphore dans le discours musicologique est assez inutile et trahit le plus souvent une absence de pensée, autant, en tant que musicien, on a besoin de ces métaphores, on a besoin de ce jeu dans le langage, on a besoin de théâtraliser un petit peu, de parler de gestes, de mouvements, de figures. Mes partitions sont remplies de mots ou d'idées qui permettent de venir soutenir le geste musical : « comme en chuchotant », « s'immobiliser », par exemple… Cette intuition des gestes, qui sont des gestes de musicien, est réellement pertinente si elle renvoie à quelque chose qui relève du faire musical – qu'il s'agisse de ce que l'on fait à l'instrument ou qu'il s'agisse de ce que la forme fait elle-même dans son mouvement propre. C'est cela qu'Adorno arrive à capter, et son usage de la métaphore reste à ce niveau. La métaphore, chez lui en tout cas, se tient à la jonction : comment peut-on faire passer dans le langage et amener vers le concept quelque chose qui est de l'ordre du musical et qui est a priori résistant au concept ? Rester vraiment au croisement de la musique et du concept, sans que le concept vienne recouvrir la musique et la réduire à des structures qui lui seraient étrangères, et sans pour autant que le concept vienne complètement s'affaiblir au contact de la musique – pour n'être que descriptif, voire impressionniste. Ce travail de la métaphore, c'est ce qui lui permet souvent de faire le lien entre l'observation sensible et minutieuse de la partition et le registre conceptuel.

SACHA ZILBERFARB

On pourrait donner un exemple, c'est-à-dire faire écouter la musique. Faire écouter la musique, c'est essentiel parce qu'il me semble que ce que fait Adorno, c'est avant tout qu'il l'écoute. Il l'écoute, et il la lit. Mais chez Adorno ça peut être la même chose, il peut écouter en lisant. Adorno est, dans ce texte, comme à chaque fois qu'il écrit sur la musique d'ailleurs, à l'écoute de la musique pour recueillir ce que dit la musique, et c'est aussi cette écoute d'Adorno qu'il fallait traduire, et pas seulement le texte. C'est-à-dire qu'on ne traduit pas seulement ce que dit la langue, mais la façon dont la langue se rapporte à son objet. C'est le rapport entre la langue et l'objet qu'il m'a semblé important de restituer plutôt que simplement la langue en elle-même.

Et il y a un moment où mon écoute n'a pas suffi parce que je ne suis pas musicologue, donc je me suis tourné vers toi. J'étais quand même déjà bien avancé dans la traduction, mais j'avais des problèmes, il y avait des termes que je n'arrivais pas à saisir, à circonscrire, notamment dans un fragment qui est une analyse très fine d'une œuvre de Beethoven, le trio opus 97, le trio dit « de l'Archiduc » [nommé ci-après « l'Archiduc » ou trio « de l'Archiduc »], qui semble particulièrement intéressant parce que, dans ce fragment, on voit comment les registres de langue sont tressés ensemble, et la traduction posait des problèmes qui ne pouvaient être tranchés que par l'écoute de la musique.

Peut-être dire un mot rapide, avant d'écouter le début, sur ce qu'est cette œuvre, sur l'importance qu'elle revêt dans la production de Beethoven et pour Adorno.

FÉRIEL KADDOUR

Il s'agit du trio opus 97, une œuvre qui se trouve à l'intersection entre deux périodes de composition de Beethoven. On a coutume de diviser son œuvre en trois périodes : la jeunesse, la période dite « héroïque » et le dernier Beethoven. En général, les musicologues approchent cette périodisation de manière vraiment chronologique voire biographique, avec quelques aspects stylistiques. Adorno remet cela en jeu et oppose deux grandes tendances. La période charnière, c'est la période héroïque mais que lui appelle le style « intensif », j'expliquerai de quoi il s'agit exactement ; ensuite vient le style plutôt extensif qui, lui, prépare le dernier Beethoven. Pour le dire en d'autres termes, peut-être plus lisibles : le style intensif, c'est ce qu'Adorno appelle aussi « le Beethoven classiciste », pas juste classique mais classiciste, c'est-à-dire le Beethoven de la forme parfaite, le Beethoven où chaque détail est ramené à la totalité, le Beethoven de la forme implacable, celle qui vous prend par la main, qui ne vous lâche pas – vous avez à tout moment le sentiment de la direction, de la nécessité formelle ; vous avez le sentiment que chaque détail vous projette vers la réalisation d'une totalité cohérente. C'est le Beethoven de la *Cinquième symphonie*, par

exemple. Ce « Beethoven intensif », c'est, selon Adorno, le Beethoven « hégélien ». Je ne vais pas entrer dans les détails, mais l'idée est la suivante : la forme « intensive » est dialectique, avec des effets d'opposition et de résolution. Et surtout, c'est une forme entièrement polie par ce qu'Adorno appelle, en faisant référence à Hegel, le « travail du négatif » – chaque élément de la forme est « poli », « rogné » au profit de la totalité, il n'existe que dans son rapport à la totalité ; isolé, le détail est « nié », incomplet. La période dite du « style extensif », c'est le moment où ce modèle-là – cette projection vers la totalité parfaite, vers la perfection de la forme parfaitement achevée, vers la forme qui a littéralement intégré chaque détail dans son rapport à la totalité – commence à se fissurer de l'intérieur, à s'effriter, et on commence à avoir des passages qui résistent à la totalité, qui ne se laissent pas absorber par la logique directionnelle de la cohérence. Comme si la forme, parfois, se laissait le temps de rêver un peu, de s'élargir et de s'éloigner du programme de réalisation de sa propre perfection. Donc, des moments où la forme laisse transparaître ce qui pourrait être perçu comme des défauts formels. Et c'est ce qu'Adorno va aller scruter. Et enfin, il y a le dernier Beethoven, le Beethoven qui en quelque sorte a renoncé à la perfection de cette totalité. Ce qu'Adorno appelle le « style tardif ».

Comme on ne peut pas vous parler de toutes ces œuvres, on a choisi le trio « de l'Archiduc », qui est vraiment à la jonction, et parce qu'il a posé un problème de traduction. Sacha est venu me voir, me disant : « Je ne comprends pas ce mot, qu'est-ce qu'il veut dire ? » Ma réponse ne l'avançait pas beaucoup : « Moi non plus, je ne comprends pas ! » Il fallait donc ouvrir la partition. En ouvrant la partition, non seulement Sacha pouvait, lui, trouver le chemin du mot juste, mais moi, en tant que musicienne, en réfléchissant à cette traduction, je voyais de mieux en mieux la partition, je la lisais mieux et je comprenais mieux la pensée d'Adorno. À partir du problème de traduction, nous avions un accès, Sacha à un chemin qui lui permettait de trouver la traduction juste, et moi à une meilleure compréhension de la forme et à une meilleure compréhension, surtout, de la pensée d'Adorno. Nous allons vous montrer un exemple.

SACHA ZILBERFARB
On commence par le premier thème ?

FÉRIEL KADDOUR
Oui. Je vais vous décrire ce qui se passe. Le terme difficile à traduire, c'était…

SACHA ZILBERFARB
Il y en avait deux, en fait : *Rückung*, mais on va commencer par *die*

Dehnung, et qui apparaît dans un mot composé, ce qui complique encore les choses : *Dehnungsabschnitt*. Si on le traduit littéralement, ça pourrait donner « la section d'étirement » ou « la section d'allongement ». Ce qui ne veut pas dire grand-chose, ni pour nous ni pour un musicologue, donc cela pose problème.

FÉRIEL KADDOUR

Exactement, et Sacha me demandait si c'était un terme technique, et évidemment pas. Alors, j'ai cherché, et au bout d'un moment nous n'avions d'autre choix que d'ouvrir la partition. Pour celles et ceux qui lisent la musique, voici la partition, mais je vais vous expliquer de quoi il retourne, et surtout, nous allons vous le faire entendre. Alors, c'est une note, un *fa* au violoncelle qui, semble-t-il, a quelque chose à voir avec une affaire d'étirement.

SACHA ZILBERFARB

Ça, on peut le voir, l'étirement.

FÉRIEL KADDOUR

C'est une note longue. Adorno ne décrit pas tout ce qu'il se passe ici. N'oublions que ce sont des notes de travail, elles sont incomplètes. (Je dois d'abord m'excuser de ne pas pouvoir faire honneur à ce magnifique piano… Je suis une pianiste un peu contrariée, car j'ai une blessure à l'épaule droite qui m'empêche de jouer depuis à peu près un an. Je commence à pouvoir rejouer, mais pas exactement comme je l'aimerais, en tout cas pas comme le mériterait ce beau piano ; mais bon, ensuite on vous fera écouter un enregistrement pour que vous l'entendiez dans de meilleures conditions.)

Comment ça commence ? Ça commence par un thème. Un thème, c'est une mélodie, qui a son rythme propre, pas seulement des noires et des croches, mais aussi ce qu'on appelle une périodisation de la phrase, un phrasé. Un phrasé, en musique, ça a un rythme. Pour qu'il y ait une phrase, il faut qu'il y ait un rythme dans la phrase. Ce rythme, en tout cas à l'époque de Beethoven, se compte en nombre de mesures, ce qu'on appelle des carrures, en général quatre mesures. On sent qu'il y a un rythme qui articule cette phrase en périodes régulières, de quatre mesures. Si on s'amuse à compter, ça va donner ça [*passage au piano*]. Là, je suis arrivée à quatre. Depuis le début, j'étais sur le même accord [*passage au piano*], et là, j'ai changé : j'étais sur ça [*accord*] et je suis arrivée ici [*accord*], comme par hasard au bout de quatre mesures. Ce n'est pas une pause, ce n'est pas un arrêt, c'est juste que la respiration interne de la phrase, avec ces changements d'accord, se fait sur ce rythme de quatre. Ensuite, j'arrive à la mesure quatre [*passage au piano*] et me voilà arrivée à huit.

Arrive le violoncelle, sur cette huitième mesure et, au lieu d'enclencher la suite pour qu'on ait toujours notre rythme par quatre, il

va arrêter ce rythme, il va l'étirer. Si on compte, c'en est fini du rythme de quatre. En réalité on va le retrouver un peu plus tard – il ne s'agit pas d'annuler le rythme de ces carrures par quatre. Ce qu'il se passe, c'est qu'à cet endroit-là, au bout de huit mesures [*accord*], le violoncelle entre et va littéralement étirer la carrure. Au lieu d'avoir quatre, quatre et à nouveau quatre, on va avoir quatre, quatre et six parce que cette entrée du violoncelle va venir étirer tout ça. Et surtout, ça se produit à un moment crucial de la phrase. Il s'agit d'un aspect de syntaxe musicale que je ne vais pas détailler, mais il faut savoir que la musique, pour faire une phrase, a besoin d'articuler des accords. Les deux accords les plus importants pour articuler le phrasé sont ce qu'on appelle l'accord de dominante et l'accord de tonique. Si je le fais comme ça, vous allez l'entendre : [*accord*] dominante, [*accord*] tonique. Ça, vous connaissez, c'est une cadence. Vous le sentez, les deux accords vont bien ensemble et, enchaînés l'un à l'autre, ils font l'effet d'une clausule. À la huitième mesure, dans ce type de phrasé, on attend la dominante, on attend la tension et ensuite, à partir de cette tension, on va avoir besoin de la résolution, de retourner à la tonique, et cette tension, qui va vers la dominante et se résout à la tonique, structure la phrase. Or, cette dominante – on a bien une dominante ici [*passage au piano*] –, elle va s'étirer, elle va flotter et elle va perdre son effet de ressort. Normalement, une dominante [*accord*], on entend sa tension, elle va vers sa tonique [*accord*] pour se résoudre. La dominante a toujours cet effet de ressort, elle tend l'arc, ce qui permet d'aller conclure la phrase. (Je ne joue que le piano parce que je ne suis ni violoniste ni violoncelliste, je suis un peu piano-centrée, forcément.) La voici, ma dominante [*passage au piano*], et puis je continue [*piano*], et encore [*piano*], et encore une mesure [*piano*], et après ça reprend, c'est le violon qui va reprendre. Cette dominante, littéralement, va flotter. Et c'est le *fa* du violoncelle qui va enclencher ça, d'où l'idée d'un étirement de la carrure.

SACHA ZILBERFARB

« L'étirement de la carrure »… Sans toi je ne l'aurais jamais traduit comme ça, évidemment. J'en étais à « étirement de la section », mais ce n'était pas génial. La question du découpage de la phrase musicale est très précise en allemand, « section » ça n'allait pas et je n'avais pas le mot qu'il fallait. C'est là que tu m'as dit : « Mais non, en fait c'est carrure », ce qui est un forçage. C'est un forçage de la traduction, mais c'est un forçage de la traduction qui permet d'arriver au plus juste de ce qu'Adorno veut faire entendre de la musique. Donc ce forçage est, en fait, totalement nécessaire, et il a dû passer par toi au piano. Ensuite, il y avait effectivement « les notes critiques de l'étirement de la carrure ».

FÉRIEL KADDOUR

« Les notes critiques de l'étirement de la carrure » : en fait c'était

l'ensemble, qui était vraiment bizarre – dans l'allemand en tout cas, ce n'était pas clair. C'est le fait de se poser la question de la traduction qui m'a permis de vraiment comprendre ce qu'Adorno voulait dire, et surtout, ce que Beethoven fait à cet endroit-là. Ce que je vous propose dans un premier temps, c'est juste d'écouter ces trente secondes de musique. Je vais vous les faire entendre, on coupe et après on reviendra à cette histoire de notes critiques [*passage musical*]. C'est juste ce premier thème, que je viens de couper (pardon pour l'entrée du violon, on n'a pas envie de l'arrêter à cet endroit-là, mais ne vous inquiétez pas, on vous le remettra). À partir du moment où Sacha m'a posé cette question – ce qu'on a traduit ensuite par « étirement de la carrure » –, il y avait cette question de « notes critiques », qui n'était pas forcément une question de traduction, mais qui a orienté aussi, d'une certaine manière, le choix de la traduction.

Qu'est-ce que ça peut vouloir dire, les « notes critiques » de cet étirement ? Ce sont en fait les notes d'appui du phrasé du violoncelle. Je vous rejoue la partie du violoncelle [*passage au piano*]. Les notes critiques, ça va être les notes importantes, les notes d'appui [*passage au piano*]. C'est-à-dire que l'étirement du violoncelle se fait à partir du matériau du thème de départ. Et d'ailleurs, l'entrée du violoncelle fait [*passage au piano*], et évidemment on réentend ici [*passage au piano*] de la partie piano.

SACHA ZILBERFARB

Ce qui est décrit comme ça : « Le saut du *si* bémol au *fa* provient des mesures 1-2. »

FÉRIEL KADDOUR

Voilà. Ce qui veut dire que cet étirement n'est pas quelque chose d'« extraterritorial », un terme qu'Adorno utilise par ailleurs. Cet étirement vient vraiment du matériau lui-même, c'est la phrase elle-même qui s'étire. C'est pour ça qu'« étirement » est le terme qui convient le mieux, parce que c'est la phrase elle-même qui s'étire et non pas le discours musical qui fait une digression et passe à autre chose.

SACHA ZILBERFARB

Tout ça peut paraître un détail minuscule, mais en fait, ça produit des effets, ça irradie sur le reste de la traduction. À partir d'une toute petite chose, on ouvre une fenêtre que l'on n'avait pas pensé ouvrir sur cette question d'étirement qui est aussi, on y reviendra si on a le temps, une question de geste. Adorno écrit toujours en termes de gestes, et il reprendra cette idée d'étirement au sujet d'une autre sonate, dont il dit que c'est un géant qui s'étire.

Donc, l'étirement c'est à la fois un terme disons technique, *die Dehnung*, et en même temps ça ouvre sur une pensée de la musique

complètement inattendue, qui a des effets sur l'ensemble de l'analyse. Si on rate ça, on rate une dimension de la pensée musicale d'Adorno. C'est vraiment grâce au diable qui gît dans les détails de la traduction que l'on a pu, d'une certaine manière, relire le reste. C'est intéressant.

On passe à l'autre terme ?

FÉRIEL KADDOUR

L'autre terme, *Rückung*, est encore plus étrange à la première lecture.

SACHA ZILBERFARB

Je ne connaissais pas le mot *Rückung*. Je connaissais le verbe *rücken* : *rücken* c'est par exemple quand on tire une chaise, c'est un geste de rapprochement ou d'éloignement. *Die Rückung*, ma foi, il n'est pas dans le *Duden* qui est l'unilingue bien connu des germanistes, et il apparaît à plusieurs reprises chez Adorno, à chaque fois pour désigner une sorte de rupture, d'à-coup, dans la tonalité. Dans un fragment où il est question de lieder, je l'avais traduit par « rupture harmonique » et tu étais d'accord, et puis je n'étais plus tout à fait sûr. Donc, j'arrive avec ce mot *Rückung* dans ce début de « l'Archiduc » et tu me dis : « Non ce n'est pas ça, tu ne peux pas le traduire par "rupture harmonique", ça ne marche pas. » Tu te mets au piano et tu dis : « Ah, il fait ça ! Mais c'est complètement dingue ! » Je me souviens de ton étonnement, alors que c'est une œuvre que tu connais très bien – tu as entendu quelque chose que tu n'avais jamais entendu auparavant.

FÉRIEL KADDOUR

Oui, tout à fait. « L'Archiduc », je ne l'avais jamais joué, je n'avais pas une connaissance interne de l'œuvre. Quand on a un regard musicologique on n'est pas forcément à l'intérieur d'une œuvre. Quand je travaille sur une œuvre, par exemple, j'ai vraiment besoin de la travailler et de la jouer, ce n'est pas le cas de « l'Archiduc », mais je l'avais dans l'oreille et je n'avais pas du tout l'idée d'une rupture harmonique au début de cette œuvre. Vous avez entendu le début, c'est quand même très fluide.

SACHA ZILBERFARB

Tu peux peut-être faire écouter ce qu'est une rupture harmonique ?

FÉRIEL KADDOUR

Alors, l'idée d'une rupture harmonique, c'est un changement d'accord, par exemple celui-ci [*accord piano*] qui irait là [*accord piano*]. Quand on enchaîne deux accords, il n'y a pas forcément dissonance : si vous allez de là [*accord piano*] à là [*accord piano*], vous êtes proche, ça va ensemble ; tout ça s'enchaîne bien parce que ça fait partie de la

même tonalité ou de tonalités qui sont voisines. Seulement, là, il va passer d'une tonalité qui est *si* bémol majeur [*accord piano*] à une tonalité qui est *ré* majeur [*accord piano*]. On a des bémols pour le premier, des dièses pour le second, et ça, c'est l'effet d'une rupture harmonique. Moi je ne l'entendais pas comme ça, donc on ne pouvait pas le traduire par « rupture harmonique ». Je n'avais pas du tout l'idée qu'au début de ce mouvement il y avait une rupture harmonique. Vous avez des ruptures harmoniques chez Wagner, vous en avez chez Liszt, vous en avez parfois chez Beethoven, mais je n'entendais pas ça dans le début de « l'Archiduc ».

J'ouvre la partition, je me demande : « Qu'est-ce qu'il veut dire ? » Je regarde la mesure et je me rends compte de ce que Beethoven fait à cet endroit-là. Oui, il y a une rupture harmonique, mais elle est faite de sorte qu'on ne l'entende pas comme une rupture, c'est-à-dire comme quelque chose qui serait percutant à nos oreilles, qui nous ferait sursauter ou nous donnerait l'idée de rupture. Ce n'est pas le cas. Ce qu'il fait, c'est qu'effectivement il part d'un accord de *si* bémol majeur, qui est la tonalité principale du morceau [*accord au piano*], pour nous emmener en *ré* majeur [*accord au piano*]. La transition est infime et elle s'effectue de manière assez souple, mais en réalité on est passé d'un accord de *si* bémol à un accord de *ré* majeur. Pour le premier, on a des bémols et pour le deuxième on a des dièses : sur l'échelle des tonalités on est vraiment très éloignés. C'est ce qu'on appelle une modulation à la tierce, pour ceux qui s'intéressent à la nomenclature des termes de l'analyse harmonique. Ce type de modulation, Schubert va énormément l'utiliser. Pourquoi ? Parce qu'elle permet un changement de ton, et cette fois ce n'est pas juste une question de modulation, c'est aussi un effet d'éclairage [*piano*]. C'est un vrai changement d'éclairage puisqu'il garde le même motif de l'un à l'autre, qui est éclairé en *si* bémol puis en *ré* majeur. Il y a un effet de couleur. Ça nous fait basculer vers l'univers des dièses par une sorte de fondu enchaîné ou d'effet de lumière. On se retrouve ensuite en *sol* majeur, une tonalité qui n'est pas du tout attendue après *si* bémol majeur, dans un parcours tonal de forme sonate. Il y a vraiment un travail qui se fait par le « changement de ton ».

SACHA ZILBERFARB

C'est comme ça qu'on l'a traduit. Je dis « on » parce qu'on l'a traduit ensemble.

FÉRIEL KADDOUR

Ce n'est pas moi qui ai trouvé « changement de ton », moi j'ai décrit ça comme je le pouvais avec mon piano, c'est toi qui as trouvé « changement de ton ». On va vous le faire écouter [*passage musical enregistré*].

SACHA ZILBERFARB

D'avoir trouvé cette traduction a eu des effets, aussi, sur cette idée de ton, qui nous a semblé être une piste très importante pour comprendre la façon dont Adorno fait parler la musique en général et notamment dans ce fragment, puisque la question du ton – non pas seulement du ton au sens musicologique mais du ton en général –, est essentielle. Quel ton a la musique ? Sur quel ton elle nous parle ?

FÉRIEL KADDOUR

Sur quel ton elle nous parle. C'est ce que l'on s'est dit à plusieurs reprises, en réfléchissant à ce texte : en fait, il ne cherche pas à parler sur la musique mais à faire parler la musique, c'est-à-dire à faire parler dans un langage voisin ce que la musique fait dans sa propre langue. Il y a un exemple assez incroyable au début de « l'Archiduc », que beaucoup de pianistes devraient lire, d'ailleurs…

SACHA ZILBERFARB

Oui, parce que ça a des effets directs sur l'interprétation. C'est ça qui est intéressant.

FÉRIEL KADDOUR

Absolument. Cela concerne la manière dont est écrit le premier thème au piano. Si on ne regarde pas bien la partition, les nuances surtout, et qu'on regarde l'écriture pianistique de ce thème, voilà ce qu'on lit : à la main gauche un accompagnement assez massif [*passage au piano*], et qui se répète sur plusieurs mesures, qu'on a envie de faire sonner. Et à la main droite – je ne vais pas pouvoir très bien le faire, mais je vais vous en donner l'idée –, on a des accords pleins, c'est-à-dire que la mélodie est essentiellement en octaves mais avec un remplissage en accords pleins. On n'a pas, par exemple [*passage au piano*] : ce serait une réalisation beaucoup plus légère. Là, on a des octaves [*passage au piano*] qui sont remplies comme ici [*passage au piano*]. Alors quand on est un peu distrait et que l'on regarde rapidement, on a envie de faire sonner tout ça et de le jouer comme du Brahms par exemple [*passage au piano*]. Quelque chose d'un peu large, héroïque et ample. Cette écriture – cette main gauche très remplie et les accords à la main droite –, ça appelle un geste assez ample. Mais… il se trouve que Beethoven a écrit la nuance *piano dolce.* C'est assez étrange d'avoir, d'une part, cette réalisation ample de l'écriture instrumentale, et d'autre part la nuance *piano dolce*. On pourrait se dire que s'il voulait quelque chose de *dolce*, il pouvait écrire autrement l'accompagnement et ne pas remplir autant la main droite. Adorno a une formulation géniale pour décrire cette contradiction.

SACHA ZILBERFARB

C'est comme ça que commence ce long fragment, puisque c'est l'un des plus longs fragments du livre :

> Contraste – contradiction dialectique entre le caractère et l'exécution du thème principal [caractère *forte*, exécution *piano dolce*]. Par sa conduite et son écriture (accords pleins, *sforzati*), le thème possède un caractère *forte* d'une certaine ampleur épique, affirmative, mais il est joué *piano dolce* (cette contradiction fait déjà signe vers le style tardif). Comme si quelqu'un se mettait à lire Homère à voix basse et pour lui-même.

Là, c'est quand même magnifique.

FÉRIEL KADDOUR

J'aurais envie de l'écrire sur une partition comme un conseil d'interprétation, « comme si on lisait Homère à voix basse », parce que dans l'écriture il y a cette dimension un peu épique. Il ne faut pas la faire disparaître, il ne faut pas jouer ça mièvre, il ne faut pas jouer ça comme quelque chose de trop léger, évidemment. Le *dolce* ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'« Homère », mais du Homère à voix basse. Je trouve cette image assez géniale, c'est typiquement une image de musicien. Un musicien qui connaît bien son Homère, certes, mais c'est le genre d'image qui produit une intention musicale, et c'est tout à fait remarquable.

SACHA ZILBERFARB

Continuons… Je ne sais pas si on aura le temps de parler du deuxième thème ? Non, je ne pense pas. Mais peut-être dire comment se construit la structure d'un mouvement de sonate à l'époque classique, à l'époque beethovénienne. Je te laisse la parole, tu feras ça mieux que moi.

FÉRIEL KADDOUR

La forme sonate, c'est une forme dialectique. Elle part d'une identité, une tonalité donnée, un thème donné, et ensuite elle va produire de la différence, ce que Hegel appellerait « une négation » : ça va être un deuxième thème dans une deuxième tonalité. Et cette différence va ouvrir sur encore plus de différence : ce que l'on appelle le développement central, qui est le point d'acmé, le point de tension de la forme, celui qui nous éloigne le plus de l'identité initiale. On va arriver à un tel pic de tension qu'ensuite il faudra le résoudre. Ce sera la « réexposition » : on revient à notre identité initiale, notre premier thème. Et ce premier thème, évidemment dans la tonalité de départ, sera suivi du deuxième thème dans la tonalité principale. Donc, si je le dis autrement,

on a une identité, de la différence, et ensuite une identité qui inclut la différence en la ramenant dans la tonalité de départ : je suis en *do* majeur, je vais vers *sol* majeur, développement, je reviens en *do* majeur et ce qui était en *sol* majeur, je le dis en *do* majeur. C'est vraiment ce que l'on appelle la forme intensive, et c'est vrai qu'Adorno l'approche en termes hégéliens de manière tout à fait pertinente, il ne plaque pas du Hegel sur du Beethoven, ça n'aurait pas grand sens, mais il pense vraiment l'idée de la forme sonate, dans sa représentation la plus classiciste et la plus pure, sur le modèle de la dialectique hégélienne – l'absorption de la négation par l'identité finale qui est le produit de l'identité et de la négation de l'identité.

Avec « l'Archiduc », qu'est-ce qu'on voit ? On voit justement qu'il y a des fissures qui viennent s'ouvrir, qui viennent faire jouer, littéralement, cette mécanique. La première fissure, c'est que le deuxième thème n'est pas dans la tonalité de la dominante. Une forme sonate, en général, va vers sa dominante, tout simplement, comme je vous l'ai expliqué tout à l'heure, parce que la dominante rappelle la tonique – la synthèse finale sera donc d'autant plus possible et d'autant plus irrémédiable, d'autant plus logique. Et là, en fait, il ne va pas moduler à la dominante, il va moduler une tierce en dessous, en *sol* majeur, c'est-à-dire du côté des dièses. C'est quelque chose que Schubert fera beaucoup parce que, justement, ça distend la logique de la sonate de l'intérieur : cette logique dialectique va discrètement desserrer son étau et c'est ce qu'Adorno va scruter dans tout ce mouvement.

SACHA ZILBERFARB

On va dire un mot sur ce long développement qui, selon Adorno, est presque un faux développement.

FÉRIEL KADDOUR

La conséquence de cela, c'est que dans une forme classique intensive le développement est une acmé de tension. C'est la production d'une différence et d'une négation qui va ensuite aller vers le retour de l'identité qui absorbera la différence, etc.

SACHA ZILBERFARB

Je voudrais juste faire une incise sur la question du développement en allemand. « Développement » se dit en allemand *Durchführung*. « Développement » est une traduction qui doit être, j'imagine, très ancienne, quasiment contemporaine du XIX^e^ siècle, mais c'est une traduction qui nous coince : je suis bien obligé de traduire *Durchführung* par « développement », sinon je perdrais tous les musicologues en route, mais ce n'est pas une traduction qui fonctionne très bien. D'ailleurs, Adorno ne cesse de faire entendre le sens premier sous le lexique, ce qu'il fait toujours d'ailleurs : *Durchführung* c'est vraiment l'idée

d'une « conduite d'un bout à l'autre » et aussi d'un accomplissement. C'est l'idée d'un travail. Là, la forme se met au travail pour s'accomplir en partant d'un point et arriver à un autre. C'est ça, la *Durchführung*.

Le mot « développement » rate un peu cette idée-là, d'autant qu'il possède en français un rival terrible : le « développement » qui traduit cette fois-ci *Entwicklung*, qui est aussi un terme musicologique mais ne renvoie pas du tout à la même chose. Cette concurrence entre les deux « développements » nous piège réellement. Il y a comme ça des sortes d'apories, d'impasses de la traduction, du fait qu'on est tributaire d'une langue déjà formée, établie, historiquement établie, et d'une traduction qui l'est aussi. On est obligé de composer avec. Voilà, c'était une incise sur les difficultés que l'on peut rencontrer quand on traduit sur la musique.

FÉRIEL KADDOUR

Oui, et d'en avoir conscience et de réactiver cette conscience-là fait qu'après, quand on retourne à la partition, on a une vision beaucoup plus précise. Là, c'est *Durchführung*, notre « développement », c'est-à-dire l'idée d'un développement qui déploie de la tension pour ensuite obliger à la résolution : or, ce n'est pas du tout ce que l'on va voir là. Parce que, dès lors que l'on va de la tonique vers la dominante, on tend le ressort et on va avoir un développement intensif et, effectivement, très organique, qui nous emmène de manière implacable vers la résolution, c'est-à-dire vers la tonique. Là, dès lors que l'on a modulé à la tierce, il s'est passé quelque chose – c'est à peine audible, mais déjà, ça desserre l'arc de la forme. Et le développement lui-même ne jouera pas ce rôle intensif attendu. Adorno le considère comme une « retransition ». C'est-à-dire que c'est l'idée de la *Durchführung* qui réapparaît dans « retransition » ; cela signifie que l'« on va vers », mais pas que l'on est en train de déployer de la tension, d'intensifier pour donner toute la force du ressort lors de la résolution.

SACHA ZILBERFARB

Le terme « retransition » qu'il emploie à plusieurs reprises, c'est *die Rückleitung*, qui signifie précisément : « On guide pour revenir progressivement vers le début. » Cette idée est essentielle dans l'explication du style extensif. Elle va de nouveau conduire Adorno à traduire la musique dans une langue d'images absolument magnifiques. Au milieu d'une très grande technicité un peu aride, son écoute tellement proche du mouvement et du discours musical l'amène à des formulations qui sont, je trouve, d'une très grande beauté.

Je ne sais pas si on a le temps de faire écouter ce développement, cette longue « retransition » au cours de laquelle la forme s'attarde, se laisse le temps, ne se presse pas. Adorno, c'est tout à fait révélateur, fait ici encore parler la musique. Il écrit : on n'est pas si pressé. Il n'y a pas

d'urgence, en gros. Et il dit aussi : « Ce qu'il faut être parti loin pour que le retour nécessite de tels efforts. » Un retour si long quand on est parti de si peu, qu'est-ce que ça produit comme forme ! C'est quand même très étrange. C'est par cette langue étonnante qu'il fait entendre ce que cette musique fabrique d'étrange.

FÉRIEL KADDOUR

C'est d'ailleurs la grande force de ce texte d'Adorno : redonner une forme de vivacité à notre écoute de Beethoven, un compositeur qui est beaucoup joué, que l'on connaît bien et sur lequel on projette quelques clichés. En allant chercher chez Beethoven des choses qui relèvent d'une forme d'étrangeté, voire dans d'autres cas d'une certaine rugosité, ou en allant aussi, à l'inverse, repérer des facilités formelles, des choses qui sont moins réussies qu'ailleurs, Adorno nous aide à réentendre la forme beethovénienne.

Il parle ailleurs de ce qui pourrait être lu comme une erreur d'orchestration. C'est à propos de la *Cinquième symphonie* : il y a un solo de basson qui paraît très étrange dans son écriture, et la plupart des commentateurs disent : « Bon, Beethoven ne savait pas très bien orchestrer, il connaissait mal certains instruments », d'autres qui disent : « Oui, à l'époque le basson n'était pas très bon, il s'est perfectionné après », et Adorno dit qu'il y a comme ça des petits défauts dans l'écriture qui sont en fait très révélateurs d'un travail de la forme qui va bien au-delà du joli métier. Beethoven essaie de faire entrer dans la musique une forme de discours qui ne s'en tient pas à de la jolie réalisation, et donc parfois, Beethoven est rude, parfois les timbres qu'il utilise sont un peu inadéquats, parfois la forme se relâche, parfois l'harmonie s'appauvrit, etc. C'est en allant scruter tous ces éléments qu'il nous donne à entendre un Beethoven, je crois, résolument moderne. C'est un peu cliché de le dire comme ça, mais, en tout cas, un Beethoven qui est allé vraiment très loin dans le travail sur son propre langage, qui est allé très loin dans la manière de faire réfléchir le langage musical sur lui-même.

SACHA ZILBERFARB

Je crois qu'il va être temps de conclure. Comment conclut-on ?

FÉRIEL KADDOUR

J'aurais peut-être une question, maintenant, parce qu'on a essayé de vous donner à entendre ce mouvement de la langue qui va vers la musique, sa dimension métaphorique, son inventivité, pour essayer de faire entendre que sa difficulté ne relève pas d'un pur hermétisme. C'est une chose tout à fait importante, vraiment.

J'aimerais savoir ce que ce travail t'a apporté en tant que traducteur, dans ta propre langue, celle dans laquelle tu traduis, c'est-à-dire le français. Parce qu'on parle beaucoup de l'allemand, mais à l'arrivée on a

un texte en français, qui se lit quand même comme un texte en français. Qu'est-ce que ce détour par la langue d'Adorno, qui elle-même fait le détour par la musique, t'a apporté dans ta langue ?

SACHA ZILBERFARB

Je ne sais pas ce qu'il a apporté, mais en tout cas il a mis à l'épreuve la nécessité de la liberté. C'est compliqué, cette histoire de liberté. Trouver ses propres règles de la liberté. Là, les règles étaient quasiment inscrites dans le projet même de cette traduction, cette liberté m'est venue de l'écoute de la musique. Elle est arrivée peu à peu, elle a été conquise grâce à l'écoute de la musique. Pourquoi ? Parce qu'en écoutant la musique j'ai vraiment compris qu'Adorno écoutait la musique et qu'il fallait, au fond, faire ce qu'il fait. Faire ce que fait l'auteur, quand on est traducteur, c'est une sorte de définition de la fidélité. Faire ce que fait Adorno, c'est écouter la musique pour recueillir ce qu'elle dit. Finalement, traduire ce texte, c'était traduire la musique derrière l'épaule d'Adorno et inventer ses propres écarts. Parce qu'il y a toujours une médiation entre une langue et une autre et a fortiori entre la langue et le langage musical. Pour passer de la musique à la langue sur la musique, on fait des écarts, il y a des images, il y a des tricheries et il fallait retrouver, non pas les mêmes écarts, justement, puisqu'on était dans un autre système de langue, mais des écarts équivalents, des jeux équivalents. Donc faire cette expérience, que finalement on fait tous : il n'y a pas réellement de transitivité directe d'une langue à une autre, il y a toujours une médiation par autre chose.

Quand on traduit de l'histoire de l'art, ce qui est mon cas aussi, si on traduit une *ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'une image sans regarder l'image, la traduction du texte peut être très bonne, mais si on la compare ensuite à l'image que l'on n'a pas regardée, elle sera sans doute fausse. On a besoin de l'image, qui est l'objet même de la traduction, comme une validation de la traduction, c'est ça qui est étonnant. Et, au fond, traduire la musique, traduire l'histoire de l'art ou traduire tout court, il me semble que c'est aussi toujours ça : ce jeu de détour par un troisième terme, qui peut être les images que l'on se fait quand on passe d'une langue à une autre.

Finalement, est-ce que l'on ne traduit pas surtout l'image que l'on se crée ? Ou le geste ou l'effet, ou que sais-je encore, plutôt que les mots de la langue ? J'ai l'impression que cette confrontation avec ce texte si difficile qui nécessitait la médiation de la musique m'a fait comprendre quelque chose de ce qui pourrait être l'expérience de tout traducteur ou de toute traductrice.

FÉRIEL KADDOUR

Ce que tu viens de dire me fait penser, et ce sera peut-être une manière de conclure, à cette association de précision et d'inventivité,

de liberté, de rigueur. Être à l'écoute du moindre détail et entrer dans le chemin du compositeur tout en s'accordant, à soi, la possibilité d'imaginer. C'est quelque chose, je crois, qui est très parlant pour les musiciens : c'est ce que l'on fait en face d'une partition. Si l'on veut interpréter correctement une partition, il faut équilibrer ces facultés : l'inventivité et la rigueur, la liberté et la précision.

SACHA ZILBERFARB
Oui, c'est peut-être le double sens du mot interpréter : jouer et comprendre.

FÉRIEL KADDOUR
Absolument.

[*Applaudissements.*]

CONVERSATION MUSICALE

avec Tedi Papavrami, menée par Élodie Karaki

ÉLODIE KARAKI

Bonsoir à tous. Merci d'être venus nombreux pour cette rencontre avec Tedi Papavrami. Bienvenue à vous, Tedi, merci d'être là. Et je voudrais bien sûr remercier Jörn Cambreleng, ainsi que toute l'équipe d'ATLAS, d'avoir imaginé une si belle programmation et pour leur accueil.

Je vais présenter Tedi en quelques mots. Vous êtes né en 1971 en Albanie, pays qui a vécu sous la dictature communiste d'Enver Hoxha de 1945 à 1991, puisque le régime est tombé six ans après sa mort. Votre père était professeur de violon, votre mère travaillait à la radio. C'est à 4 ans que vous avez commencé l'étude du violon. À 8 ans, vous donnez votre premier concert avec l'Orchestre philharmonique de Tirana, vous passez à la télévision et votre père espère votre sortie de ce pays alors totalement verrouillé. C'est grâce au flûtiste Alain Marion que vous obtenez une bourse du gouvernement français. Après deux ans d'attente, vous partez enfin à Paris, vous avez seulement 11 ans, vous entrez au conservatoire dans la classe de Pierre Amoyal. Vos parents vont vous rejoindre, ce qui n'a pas été sans conséquence pour votre famille en Albanie. Vous allez retrouver l'Albanie en 1993, à 22 ans. Vous avez alors commencé une carrière de soliste et de musicien de chambre. Vous avez collaboré avec de grands chefs d'orchestre, vous avez été membre du Quatuor Schumann pendant neuf ans, vous vous êtes produit avec des musiciens tels que Philippe Bianconi, Nelson Goerner, Martha Argerich. Je citerai quelques enregistrements, peut-être les derniers : en 2021 avec Martha Argerich justement, vous enregistrez la sonate « À Kreutzer » de Beethoven et la *Deuxième sonate* de Prokofiev, ainsi qu'une intégrale des sonates et partitas de Bach, et vous travaillez actuellement à l'enregistrement de l'intégrale des trios de Beethoven avec le violoncelliste Xavier Phillips. Vous enseignez aussi le violon à Genève depuis 2008. Et vous êtes, depuis 2000, le traducteur de l'œuvre d'Ismaïl Kadaré, cet immense écrivain qui a demandé l'asile politique en France en 1990.

Ismaïl Kadaré est né en 1936 et commence à écrire dans les années 1950. Il étudie à Tirana, puis à Moscou à l'Institut Gorki, et rentre précipitamment en Albanie quand se produit la rupture entre l'Albanie et l'URSS. Son premier roman, *Le Général de l'armée morte*, paraît en 1963 et lui apporte une renommée à l'étranger. Suivront bien d'autres livres, je vais citer le dernier en date, *Disputes au sommet*, dont nous parlerons tout à l'heure, publié cette année chez Fayard.

Mais nous allons commencer par la musique… Tedi Papavrami, je vous laisse prendre place.

[*Tedi Papavrami joue du violon. Ovation du public.*]

TEDI PAPAVRAMI

C'était la « Chaconne » de la *Partita en ré mineur*, pour violon seul, de Jean-Sébastien Bach.

ÉLODIE KARAKI

Merci infiniment. Alors… Parlons de traduction. Quand vous devenez le traducteur de Kadaré, devant la joie d'Ismaïl Kadaré et devant la joie de l'éditeur Claude Durand, l'éditeur de Fayard, vous vous demandez assez vite si vous ne les avez pas roulés, si vous n'êtes pas un imposteur. Pouvez-vous nous raconter comment vous êtes devenu le traducteur d'Ismaïl Kadaré ?

TEDI PAPAVRAMI

J'ai fait la connaissance de Kadaré très jeune, à l'âge de 11 ans. Il était de passage à Paris, moi je venais d'arriver pour mes études et mon ancien professeur de violon l'avait invité à dîner. Je le connaissais évidemment de nom, je voyais les piles de livres au chevet de mon père, j'avais même essayé de le lire, mais c'était un peu difficile. Malgré cela, je n'étais pas très content qu'il vienne à ce dîner et je l'ai trouvé un peu triste, un peu lugubre. Ça ne m'a pas laissé une grande impression. Et après, évidemment, j'ai découvert son œuvre.

J'ai véritablement fait sa connaissance et commencé à pouvoir discuter de littérature avec lui vers mes 19 ans, lorsqu'il est venu s'installer en France. Là, on a eu un très bel échange et j'étais évidemment ravi qu'il me parle… Je lui posais des questions, comment il avait inventé tel ou tel personnage, et ses réponses étaient souvent incroyablement pragmatiques, très simples. Du genre : « Je suis descendu acheter du pain et j'ai vu untel qui était blond, alors je me suis dit : "Tiens, il serait très bien dans la tête coupée que transporte le courrier du sultan." » Je n'imaginais pas ça comme ça. Bref. Quelques années plus tard, il avait laissé à mon père une nouvelle qu'il venait d'écrire. J'étais alors en vacances chez mes parents. J'ai eu envie de la traduire, et j'ai trouvé ça vraiment, vraiment ardu. Il m'a fallu trois jours pour traduire cinq pages à grand-peine. Puis j'ai songé à m'y remettre, mais comme ça, sans plus. Et il se trouvait qu'à ce moment-là, Claude Durand, chez Fayard, cherchait un traducteur. Ça, je l'ignorais. Et ça lui a plu, à Claude Durand. Kadaré était absolument partant, il faisait tout à fait confiance à Claude Durand – il avait raison. Et je me suis retrouvé avec eux, autour d'une bouteille de champagne, à fêter l'événement. Là, vous comprenez, n'ayant absolument aucune autre

expérience que ces cinq pages… je me sentais quand même un peu… Je me suis dit : « Bon, je les ai trompés, ou alors ils arrivent à voir quelque chose que j'ignore », mais ça ne me semblait pas certain. Et d'imaginer des volumes à venir… Mais je ne pouvais quand même pas dire non… Voilà, j'étais un peu terrifié.

ÉLODIE KARAKI

Ce qui vous interroge, je crois aussi, c'est le temps que cela va vous prendre.

TEDI PAPAVRAMI

Oui, bien sûr.

ÉLODIE KARAKI

Vous dites : « L'occasion d'enregistrer mon premier disque ne m'avait été donnée qu'après quinze ans de travail quotidien assidu », donc forcément, vous retrouver soudain au même niveau, ça vous paraissait improbable.

TEDI PAPAVRAMI

Complètement improbable. En plus, il faut préciser que je n'ai suivi que deux classes en français, la sixième et la cinquième, et ça s'est arrêté là. C'était un peu particulier. Je me rendais bien compte, en pénétrant dans les couloirs des anciens bâtiments des éditions Fayard où je voyais tous ces gens penchés sur des textes, qu'ils possédaient un autre bagage. Et puis, évidemment, le violon prenant beaucoup de temps… Il fallait tellement mériter, au violon… Mais bon, j'ai commencé. Et en travaillant, j'ai oublié les incertitudes. C'est vrai qu'une fois que j'étais devant le texte, je ne me sentais pas spécialement fier, mais je ne me sentais pas écrasé non plus. J'étais dans l'action, en train de chercher, je m'enthousiasmais quand j'avais une idée qui me paraissait valable… Et finalement, c'est ça qui m'a sauvé, parce que je ne me suis plus posé de questions dès lors que j'ai commencé à travailler.

ÉLODIE KARAKI

Est-ce que vous savez si le fait d'être violoniste, d'être musicien, a joué dans leur décision de vous confier ce travail ? Est-ce que c'est quelque chose qui a séduit Kadaré, ou qui a séduit Claude Durand, ou ils n'y ont pas pensé ?

TEDI PAPAVRAMI

Ils y ont forcément pensé. Kadaré prétend qu'il y a une correspondance entre les arts, il lui a semblé évident que ça marcherait. J'en suis beaucoup moins certain que lui. Une correspondance entre les arts, et

puis que ça… il ne connaît pas très bien la musique, je pense. Mais voilà, c'est très joli.

Quant à Claude Durand, je crois qu'il s'est basé sur ce que j'avais fait. Il a vu, évidemment, les bêtises et ce qui n'allait pas, mais il a vu deux ou trois choses qui l'ont interpellé. Pour le coup, lui, je pense qu'il connaissait vraiment la littérature.

ÉLODIE KARAKI

L'apprentissage de la musique chez vous a été concomitant, je crois, de l'apprentissage de la lecture. Vous racontez que lorsque vous faisiez vos gammes, vous lisiez. Alors vous lisiez beaucoup, j'imagine ?

TEDI PAPAVRAMI

Oui. Enfant déjà, je dévorais les livres. Paradoxalement, j'avais beaucoup plus de mal à déchiffrer une partition, à lire la musique, que les textes, où j'avais une vraie facilité. Apprendre un morceau de musique jusqu'à ce que je le sache par cœur, c'était un véritable calvaire. Alors que découvrir un nouveau livre me procurait un plaisir inouï. Cela dit, c'est arrivé plus tard, à l'âge de 11, 12 ans, quand j'étais à Paris. Je commençais à bien lire en français, ce qui représentait un immense changement, et aussi à mieux comprendre la littérature, dans ce qu'elle peut avoir d'incroyablement fort et prenant. Ce n'était pas une très bonne chose pour le violon… Alors j'ai pensé, étant donné que je faisais beaucoup de gammes et que je travaillais beaucoup (je travaillais trop en fait, je faisais deux ou trois heures de gammes par jour, rien que des gammes, ça veut dire que je travaillais en tout sept, huit heures de violon par jour… il ne faut pas le faire, mais à l'époque je le faisais), j'ai pensé que je ferais tout aussi bien mes gammes en lisant des livres. J'avais les éditions de la Pléiade – je lisais Tchekhov et Tolstoï –, des pages très fines, qui tiennent bien quand on les tourne. J'ai lu tout Tchekhov, *Anna Karénine* en entier, de cette façon… parce qu'évidemment, ça représentait quand même trois heures de lecture par jour. Mais je déconseille aux violonistes de faire ça.

ÉLODIE KARAKI

À ce moment-là, quand vous arrivez à Paris, vous vous abreuvez des grandes voix du violon, qui dessinent pour vous un horizon. Vous citez Heifetz, Milstein, Francescatti… Et en même temps vous vous abreuvez, surtout, de cette littérature russe du XIX^e^ siècle.

TEDI PAPAVRAMI

Oui, mais alors, justement, sachant que j'allais venir ici, j'y ai réfléchi, et je me suis dit que pour le coup il y avait une vraie correspondance… Prenons le cas de Heifetz : je l'avais écouté à 8 ans bien sûr, ou à 7 ans. Je jouais déjà bien du violon, et j'avais entendu que

c'était un violoniste exceptionnel, mais je n'ai pas ressenti l'émotion. De même qu'à l'époque, j'avais lu quelques livres qui étaient de la vraie grande littérature, mais j'étais plutôt intéressé par l'aventure, par l'histoire, etc. Alors que, à partir de l'âge de 11 ans, 12 ans, tout à coup le jeu de Heifetz et d'autres m'a sauté aux oreilles, m'a remué les tripes. Et au même moment, effectivement, il y avait ce goût pour la littérature. J'ai senti ce qu'étaient Dostoïevski, ses personnages complètement déments, ce tourbillon, et Tchekhov, cette mélancolie, dans ses récits prenant pour décor la campagne russe, et le désespoir de ses personnages, cette résignation… Je ne l'analysais pas comme ça, bien sûr, je n'aurais sans doute pas su en parler à l'époque, mais c'était quelque chose que je ressentais fortement… J'étais fasciné par la Russie effectivement, et doublement, parce que – et ça c'est une coïncidence –, ces violonistes que j'admirais, comme Heifetz, Milstein (Heifetz était lituanien, mais il avait étudié à Saint-Pétersbourg), tout cela se cristallisait dans un imaginaire du XIX^e^ siècle russe avec les samovars, etc., tout ce qui était devenu pour moi le *nec plus ultra* de ce que l'on pouvait rêver de plus extraordinaire.

ÉLODIE KARAKI

Est-ce qu'il y a une forme de porosité entre les souvenirs de littérature et les souvenirs d'œuvres musicales ? Est-ce que les uns colorent les autres ?

TEDI PAPAVRAMI

Oui, pendant l'enfance en particulier. Des choses tout à fait étranges. Le double [concerto] de Bach avec *Les Aventures de Pinocchio*, parce que je lisais cette histoire, et je trouvais qu'il y avait quelque chose, à certains endroits… Parfois, ça pouvait être un film, mais toujours une histoire. Ou la « Troisième » de Saint-Saëns avec *La Petite Sirène*, c'était un univers un peu aigu, douloureux. Oui. Je ne sais pas par quel hasard… C'est le côté proustien des sensations qui se juxtaposent et qui créent une magie qui peut ressurgir à l'évocation de l'un ou de l'autre… Je ne pense pas que ça ait forcément un sens, une correspondance de caractère, encore que… Mais la musique, oui, Proust l'a bien prouvé, c'est un des terreaux les plus favorables à la cristallisation d'un moment. Et c'est vrai que c'est une des émotions particulières de la musique, qui est indépendante de sa valeur même. On peut être attaché à une musique qui n'a rien d'extraordinaire, simplement parce qu'elle a correspondu à quelque chose.

ÉLODIE KARAKI

Parlons d'un des textes que vous avez traduits et qui vous a beaucoup marqué ; il se trouve dans un recueil intitulé *L'Envol du migrateur*, paru chez Fayard en 2001. Il s'intitule *Une histoire de l'Union des*

Écrivains d'Albanie telle que dans le miroir d'une femme – et il a fallu d'abord traduire ce titre, qui est interminable ! Je résume. Le narrateur se retourne sur son passé, et plus particulièrement sur les années 1962-1967 en Albanie. C'est le moment où l'Albanie rompt avec l'URSS ; il y a une période de redoux qui se termine au moment du rapprochement avec la Chine. L'Albanie entame sa propre révolution culturelle, je cite là Éric Faye qui a introduit ces textes dans les œuvres complètes chez Fayard, et cela implique notamment ce que l'on a appelé la « rotation des cadres », c'est-à-dire l'envoi d'écrivains, d'intellectuels, dans les provinces du pays, parmi les paysans, parmi les ouvriers. Kadaré lui-même a été affecté pendant deux ans dans la ville de Bera, B. dans le livre. On suit la vie quotidienne de cet écrivain, qui n'est pas faite que de crainte et de terreur, même si c'est très présent. Il y a aussi une part de légèreté, une part de rêve et un allant, quelque chose d'assez allègre dans le rythme et dans la narration. Et la femme en question, Marguerite, est une prostituée de luxe, qui parvient à survivre, on ne sait trop comment, sous cette dictature. Le texte est grandement autobiographique.

TEDI PAPAVRAMI
Totalement.

ÉLODIE KARAKI
Voilà, tout est vrai, même Marguerite. Juste pour entendre un peu la langue de Kadaré par Tedi, je vous lis le début :

> Que l'Union des Écrivains albanais se vît un jour comparée à une fille de joie, voilà qui m'eût semblé terriblement vulgaire, comme peuvent l'être certains clichés rebattus, surtout après la chute du communisme. Pourtant, mon dessein de relater avec exactitude l'histoire de l'Union (du moins son histoire entre les années 1962 et 1967) me ramenait depuis toujours à l'image de cette femme prénommée Marguerite. Il me semblait impossible de les dissocier, comme il arrive parfois d'un souvenir oublié qu'un parfum ramène à la vie. Marguerite était une prostituée. Sa maison était située dans une courte ruelle, débouchant sur la rue de Dibra, à peu près au même niveau que la ruelle au fond de laquelle, à l'opposé, se dressait le siège de l'Union des Écrivains. J'avais entendu dire qu'après la construction par un architecte français d'un immeuble dont la façade toute en verre renvoyait l'image de la cathédrale qui lui faisait face, des projets semblables étaient devenus à la mode. Néanmoins, n'était justement cette coïncidence, on aurait eu du mal à mettre en parallèle un bâtiment, qui plus est le siège d'une institution, et la femme qui vivait en face.

Voilà comment ça commence. Pourquoi êtes-vous touché, en particulier, par ce texte ?

TEDI PAPAVRAMI

Parce que dans ce texte, Kadaré renoue avec ses œuvres antérieures, qui sont celles qui m'ont le plus touché, et qui ne sont pas celles que j'ai traduites, hormis celle-là, avant qu'il n'emprunte d'autres directions. Alors, bien entendu que – et ça c'est une coïncidence et une chance – je vois les paysages, même là, quand vous le lisez, je vois les ruelles qui n'existent plus, je vois les camions, les charrettes, avec les ânes et les chevaux qui passaient… Je ne pense pas que ce soit juste le fruit de mon imagination, mais je trouve que le texte l'évoque vraiment, de manière implicite parfois. C'est très curieux, parce que j'étais très enthousiasmé par cette nouvelle, et j'ai dit à Ismaïl : « C'est extraordinaire. » Et il m'a répondu : « Ah bon, mais c'est très simple. » D'autres fois, lorsqu'il est plus content de lui, parce qu'il a élaboré quelque chose, je suis moins enthousiaste. C'est assez curieux, mais je garde mon opinion sur cette courte nouvelle, qui est, je pense, un petit bijou. Je n'ai pas connu Marguerite, parce que je suis né juste après, mais j'allais donner des concerts dans la salle de l'Union des Écrivains, enfant. Et pour moi, tout cela se situait dans quelque chose de très lointain, parce que la rupture a été très brutale avec le régime communiste et l'Albanie de mon enfance. Oui, peut-être que ça a renforcé la magie. Mais, au-delà de ça, je ne sais pas si c'est un avantage, pour un traducteur, d'avoir vraiment vécu à cinq, six ans de décalage dans le même univers. Évidemment, ça me parle tout particulièrement.

ÉLODIE KARAKI

Quels ont été les enjeux de cette traduction ? Quels souvenirs conservez-vous de cette expérience ? des difficultés que vous avez rencontrées, ou peut-être justement d'une forme de facilité, de poussée en avant parce qu'il y avait une familiarité qui vous était peut-être précieuse ?

TEDI PAPAVRAMI

Non, là on voit bien que la phrase commence d'une manière étrange. En albanais, c'est pareil – c'est son écriture. « Que l'Union des Écrivains albanais se vît un jour… voilà qui… » C'est à l'envers, en quelque sorte. J'ai conservé ça en français, j'ai essayé de coller au texte. Je n'ai pas non plus un si grand mérite, dans le sens où l'albanais, ce n'est pas le japonais ou le chinois. On peut avoir des correspondances, vraiment, dans la structure de phrases qui seront très proches et ne seront pas forcément des aberrations en français. C'est une langue indo-européenne… Je me suis attaché à ça. J'étais particulièrement heureux. Les nombreux et illustres traducteurs qui sont là savent très

bien que, lorsqu'on se trouve dans un passage vraiment fort, on est tellement content d'être dedans et d'y rester… En revanche, quand on est confronté à un passage que l'on juge, à tort ou à raison, un peu faible, on n'est pas très bien, mais on doit y rester quand même…

ÉLODIE KARAKI

Est-ce que ce travail de traducteur vous a permis de retrouver la langue albanaise d'une façon peut-être un peu plus intime, plus profonde ? Ce travail de traduction a-t-il donné lieu à des retrouvailles particulières ?

TEDI PAPAVRAMI

Le rapport à la langue, quand on quitte son pays à un jeune âge – en ce qui me concerne à 11 ans, et définitivement à 14 ans, mais dès l'âge de 11 ans j'étais quand même en France –, c'est particulier… Certaines personnes perdent un peu la langue, ce qui n'était pas du tout mon cas. Pourtant Dieu sait que l'Albanie elle-même m'était extrêmement hostile, ainsi qu'à ma famille et à mes parents. Mais la langue, non. Je n'ai plus beaucoup lu en albanais jusqu'au moment où j'ai commencé à traduire Kadaré, mais c'était resté… Peut-être parce que j'avais beaucoup lu enfant, je ne sais pas. C'est mystérieux. Mais il n'y a eu aucune espèce de rejet. Il y en a souvent, lorsqu'on vient d'un pays, qui plus est, on va dire, arriéré ou que l'on considère comme inférieur, parce qu'évidemment en arrivant en France ça a été un saut dans le temps pour moi, de découvrir cette technologie, cette modernité incroyables… L'Albanie paraissait archaïque. En plus, avec le communisme, pour lequel je n'avais pas non plus beaucoup d'affection, il y aurait pu y avoir une espèce de rejet : « Maintenant, je plonge vers le français. » Je connais des gens qui sont partis de l'URSS à l'époque et qui disaient ne plus se souvenir du nom de la station de métro la plus proche de chez eux. Moi non, pas du tout. Ce qui ne m'a pas empêché de plonger dans le français avec beaucoup d'amour aussi.

ÉLODIE KARAKI

Ismaïl Kadaré aime profondément sa langue, il en parle avec beaucoup d'admiration. Il n'a jamais imaginé écrire en français alors qu'il connaît très bien cette langue. Je vais le citer parce que c'est passionnant : « L'albanais n'est peut-être guère enseigné ou apprécié, mais c'est une langue qui, avec le grec, le latin, l'arménien, compte parmi les plus anciennes d'Europe. Pour un écrivain, elle est un atout. Aussi précise que l'allemand, elle est capable de dire en quelques mots ce qui demanderait plusieurs pages en français. Moi qui suis curieux, j'ai comparé plusieurs traductions de *Macbeth* et constaté que l'albanaise est la meilleure, ce que les experts de Shakespeare ne contestent pas. C'est une langue qui conjugue les trésors du latin avec ceux des langues

celtiques, voilà son secret. » Il disait cela dans une interview donnée récemment, en 2019. Pouvez-vous nous parler de la langue de Kadaré ? Quel musicien de l'albanais est-il ? Arriveriez à nous décrire l'emploi qu'il en fait ?

TEDI PAPAVRAMI

J'ai reçu récemment le livre d'un collègue musicologue qui a fait une très belle étude sur la musique chez Kadaré. Au début, j'ai pensé, à la lecture du titre : « Ismaïl ne connaît vraiment pas la musique… il se souvient vaguement de quelques chansons de jeunesse… » Et c'est vrai qu'en regardant les poèmes qu'il a écrits et l'étude qu'en fait ce musicologue, force est de constater que oui, surtout dans la poésie, mais dans la prose également, il y a un savoir-faire, une finesse extrême. Comme quoi, ça ne va pas forcément avec une culture musicale, ni même avec une attirance pour la musique. Il n'est jamais venu m'écouter à un concert !

ÉLODIE KARAKI

Il va falloir rattraper ça, quand même.

TEDI PAPAVRAMI

Ça ne lui dit rien, et il le sait. Je ne me vexe pas, c'est juste pour dire à quel point… parce qu'on est quand même très proches, mais je sens que ça lui passe vraiment… Mais pas dans ce qu'il écrit, effectivement. Après, moi je ne suis pas suffisamment calé pour dire. Les spécificités de chaque langue font que certaines sonorités évoquent avec puissance des choses que l'on ne va pas retrouver dans une autre langue. C'est vrai que ça paraît un peu mégalo, ce qu'il dit à propos de l'albanais et des traductions de Shakespeare, mais ce n'est pas si… Enfin là, pour le coup, on pourrait rétorquer que son français n'est pas suffisamment bon… Ayant lu les deux, effectivement il y a une espèce de puissance dans cette langue qui a quelque chose de viscéral. En revanche, je ne peux rien dire de l'original en anglais. De même que pour *Don Quichotte*. C'est curieux d'ailleurs, vous voyez, il y a cette appellation qu'il s'est trouvé lui-même, ce pseudonyme, « le chevalier de la triste figure ». En albanais, le traducteur a traduit : « le chevalier du visage de l'amertume ». Je me suis renseigné auprès d'amis espagnols, c'est vraiment le chevalier de la triste figure. « Du visage de l'amertume », je trouve ça bien, tout de même… Ça va plus loin dans la grandiloquence d'un délire. Et ça sonne très bien, en albanais.

ÉLODIE KARAKI

Est-ce que le fait d'être musicien vous aide à traduire ? Y a-t-il des parallèles ? Je pense notamment au rapport à la partition. Est-ce qu'il y a des relectures multiples ? Comment ça se passe ?

TEDI PAPAVRAMI

Le parallèle, c'est de se laisser imprégner, c'est vraiment ça. Là, je retrouve mon premier handicap, c'est-à-dire que la lecture d'une partition me demande un effort que je n'ai pas à faire quand je lis un texte – je ne suis pas un bon lecteur, en musique. Mais après, j'apprends assez vite le morceau. Je connais des musiciens qui ouvrent une partition et voient tout, ils peuvent même lire une partition d'orchestre, ils l'entendent directement. Je les envie ! Moi, mes yeux peinent à suivre tout ça. Alors que j'entends très bien, en revanche, l'harmonie une fois que je peux l'enregistrer dans mon cerveau. Hormis cette petite différence, il y a vraiment le fait de recevoir le texte, ou la musique, et puis ça a l'air d'être une nécessité, que ça ressurgisse. La « Chaconne » que je vous ai jouée, je la joue depuis l'âge de 10, 11 ans – il y a eu tellement de changements, de compréhensions différentes… L'interprétation a radicalement changé, même si ça reste les mêmes notes et le même rythme. En littérature, il n'y a pas cet aspect. Sans doute qu'à des années de distance on peut traduire un texte différemment, mais il y a moins de marge, me semble-t-il.

ÉLODIE KARAKI

Avez-vous lu le travail de votre prédécesseur, Jusuf Vrioni, qui a fait connaître Isamaïl Kadaré en France ? Il a traduit *Le Général de l'armée morte* en 1967. Il avait, je crois, reçu un prix à Arles pour son travail. Lui aussi a subi la répression du régime communiste, il a été arrêté peu de temps après son retour en Albanie en 1947, il a été accusé d'espionnage et emprisonné pendant douze ans. Il a d'abord été un traducteur de l'ombre puisque son nom n'a figuré sur les livres de Kadaré que dans les années 1980. La nuit, il se réfugiait dans cette œuvre ; ça a été, je pense, une grande expérience pour lui. Avez-vous lu ses traductions ? Est-ce qu'à un moment ou à un autre vous y êtes revenu, vous y avez appris quelque chose ?

TEDI PAPAVRAMI

Oui, avant même de commencer la traduction, bien avant, j'avais lu *La Niche de la honte* qui est, selon moi, un des meilleurs livres de Kadaré. Je l'avais lu en albanais et je suis tombé sur sa version française chez mon ancien professeur, qui le lisait. Alors, j'ai commencé à le feuilleter, à le lire. C'est là, pour la première fois, que j'ai eu cette impression, qui m'a frappé, d'une même œuvre mais dans deux sonorités différentes. C'est difficile de dire ce qu'il en ressortait. Je ne parlais pas assez bien le français à l'époque, cette langue m'impressionnait davantage. Mais quand même, la langue de Kadaré a cette gravité, cette sonorité… Ce sont des harmoniques basses, très impressionnantes. Mais en français je ne comprenais pas tout. Cela dit, j'ai relu les textes dans les deux langues, bien plus tard. Il y avait un petit

dilemme, si j'ai bien compris, entre Kadaré et l'éditeur. Vrioni apparemment, et je l'ai constaté, avait tendance à embellir. Avec Vrioni nous avons beaucoup de points communs… mais sa vraie langue est le français, parce qu'il était en France à 4 ans, il a suivi de longues études de droit ici, il provient d'une famille aristocratique albanaise. Et peut-être aussi, dans le fond – et on le comprend par rapport à ce qu'il a subi en Albanie –, méprisait-il un peu l'albanais. Et ce regret de la France et du français comme paradis perdu… Alors, il avait tendance à… voilà. Claude Durand me l'avait dit, parce que lui il taillait dans le tas, il « enlevait la graisse », comme il disait. Alors que lorsqu'il avait lu ma première traduction, je me souviens qu'il avait dit à Kadaré, et ce n'est pas péjoratif : « Ah ben là il n'y a rien à enlever. Il y a d'autres problèmes, mais pas celui-là. » Ça donne évidemment une idée de la différence entre nous deux. Un exemple : Kadaré, une fois, me dit : « Je viens d'écrire ça et Vrioni me traduit ça "les femmes d'un certain âge". » Alors qu'évidemment le mot existe, c'est « les vieilles ».

ÉLODIE KARAKI
C'était un euphémisme… c'était plus…

TEDI PAPAVRAMI
Oui, c'était un peu plus prudent…

ÉLODIE KARAKI
Prudent, c'est ça. Justement, quand vous avez traduit, quand vous traduisez, est-ce qu'il y a des échanges avec Kadaré, à votre demande ? Est-ce qu'il y a une forme de collaboration régulière ?

TEDI PAPAVRAMI
Pas tellement. Sauf lorsqu'il invente des mots. Ou qu'il emploie des termes qu'il trouve dans des textes très anciens et qui ne sont pas dans les dictionnaires. Là, je préfère lui demander. Et c'est très rassurant pour moi, c'est vrai. Je joue aussi de la musique contemporaine, mais généralement je joue des compositeurs qui ne sont plus là. Et là, je me dis : « Finalement, si l'auteur a l'air satisfait, c'est qu'il y a moyen, tout de même, juste en se basant sur le texte, d'être assez près de ce qu'il a voulu. »

ÉLODIE KARAKI
Et quelle place prend ce travail de traducteur dans votre carrière de violoniste ? Est-ce qu'il s'inscrit dans des périodes de creux ou êtes-vous obligé de le glisser dans un emploi du temps que l'on imagine chargé ?

TEDI PAPAVRAMI

Kadaré a un certain âge, il écrit beaucoup moins que lors des années, entre 2000 et je ne sais pas… 2017. Chez Fayard, ils savaient que je ne pouvais pas non plus fournir vingt pages par jour, c'était très clair, donc ils me laissaient des délais suffisants. Je m'astreignais à deux heures de traduction par jour. Ce qui était très bien. Je garde un très bon souvenir de ça. C'est vrai que l'étude du violon est éminemment physique et éprouvante pour le corps. Et répétitive. Alors que là, on change de page. Même si on y reste longtemps, on passe plus vite à la suivante. Et puis j'ignore pour quelle raison, mais j'ai une concentration nettement meilleure quand je traduis que lorsque j'étudie une partition, où je pense à plein d'autres choses, même en concert, même en jouant. Parce que ça doit jouer sur deux plans différents – c'est ce qui me permet de faire les gammes et de lire. Par contre, on ne peut pas lire deux textes en même temps. Moi je ne peux pas. Je trouve ça reposant, d'avoir cette espèce de focus, que j'ai rarement dans la vie.

ÉLODIE KARAKI

Alors, évoquons la dernière traduction en date, *Disputes au sommet*, parue cette année chez Fayard. Je vous présente ce livre. Kadaré revient sur un épisode mythique qui s'est déroulé sous le régime stalinien : l'appel téléphonique que Staline a passé à Pasternak, en juin 1934, à propos du poète Mandelstam qui venait d'être arrêté. Staline demande à Pasternak ce qu'il pense de Mandelstam et, après une réponse assez fuyante de Pasternak, Staline l'accuse de ne pas être un bon camarade, de ne pas défendre son camarade. Kadaré a été hanté par cette conversation, qui a donné lieu à de multiples rumeurs, souvent aux dépens de Pasternak. C'est à Moscou qu'il a pour la première fois entendu parler de cette histoire, quand il y faisait ses études. Pasternak était toujours vivant, il subissait je crois de grandes pressions pour refuser le Nobel qu'on venait de lui remettre, c'était en 1958. Kadaré n'a pas été le seul à être fasciné par cet épisode. Il y a eu des livres, des enquêtes qui ont donné lieu à treize versions de ce coup de fil qui a duré trois minutes. Kadaré les reprend dans son livre, les lit, nous les fait lire, et c'est impressionnant parce que ces trois minutes restent insondables, on est vraiment dans la terreur stalinienne. Que s'est-il passé ? On a des témoignages, l'éventail est large : ça va du rapport du KGB au récit d'Anna Akhmatova, par exemple, une autre grande poétesse de ce temps-là, Nadejda Mandelstam, la femme de Mandelstam, la maîtresse de Pasternak, etc. Quelle a été cette aventure de traduction ? Parce que là, pour le coup, la langue change, il y a quelque chose de très heurté, il me semble, dans ce livre.

TEDI PAPAVRAMI

Oui, tout à fait. Heurté, c'est le mot. Il est vrai que c'est aussi la

première traduction que j'ai faite et qui n'a pas été éditée par Claude Durand, qui est décédé, alors peut-être que ça se ressent dans le texte, parce que Claude Durand avait une personnalité. Il avait une telle connaissance de l'œuvre de Kadaré que ses corrections allaient aussi probablement dans un certain sens… Effectivement, c'est une espèce d'obsession un peu policière, ou juridique, un peu sèche de Kadaré. Le titre de ce livre, en albanais, c'est : « lorsque les dirigeants se chamaillent ». *Disputes au sommet*, c'est tout de même mieux.

ÉLODIE KARAKI
La chamaillerie quand même a eu des…

TEDI PAPAVRAMI
Oui, « se querellent », allez. C'est faible, malgré tout. Des fois, la traduction, ça a du bon… [*Rires.*] Sinon, ce qui m'a touché aussi, c'est ce rapport à la censure. Parce qu'il y a des passages où il décrit vraiment la manière qu'il a eue de soumettre des textes à l'éditeur, et des textes éminemment contestables, très dangereux pour le régime communiste. Oser ça, c'était de la folie. Et, autre folie : c'est passé. On ne sait pas pourquoi, mais *La Niche de la honte*, *Le Crépuscule des Dieux de la steppe*, c'est passé. C'est vraiment étonnant. Le thème du livre, c'est un peu le rapport entre l'artiste et le dictateur, qui est très complexe, et ambigu.

ÉLODIE KARAKI
Une dernière question sur la forme, avant de laisser la parole au public. Le premier texte dont on a parlé, je crois que c'est Claude Durand qui le présentait comme un microroman…

TEDI PAPAVRAMI
Oui.

ÉLODIE KARAKI
C'est une très belle expression pour parler d'une tension dramatique ramassée. Alors que là, ce ne sont que des paragraphes, tout est fragmenté, on peut même s'y perdre avant d'arriver dans les versions successives du coup de fil, parce qu'il y a, au début, un prologue qui raconte autre chose. J'imagine qu'ici, l'expérience a été très différente d'un point de vue rythmique.

TEDI PAPAVRAMI
Oui, tout à fait. Mais voilà, c'est ce que je disais par rapport aux œuvres de Kadaré, du début ou en tout cas d'une bonne moitié de sa vie, et celles qui correspondent finalement à son départ de l'Albanie. En Albanie, il m'a dit avoir réécrit *Le Général de l'armée morte* trois fois

pour qu'il puisse passer la censure. Et il a ajouté : « J'ai quand même appris le métier comme ça. » Et il était obligé, tel Chostakovitch en musique, en URSS, de jouer un jeu, d'oser quelque chose, et à côté de faire un petit poème très conventionnel à la gloire du bonheur communiste. Moi j'ai commencé après, à l'exception de cette nouvelle. C'est comme certains grands compositeurs, Fauré ou Beethoven, qui, après avoir atteint une espèce de perfection dans une forme – parce que les romans de Kadaré comme *Avril brisé* ou d'autres sont parfaits en soi –, restent dans cette forme qu'ils maîtrisent, alors que d'autres tentent de nouvelles directions. Fauré : des harmonies étranges, des formes qui déroutent. Beethoven aussi, avec une audace incroyable. Mais si on fait entendre la *Grande fugue* de Beethoven à un public, encore aujourd'hui elle étourdit par sa modernité et reste une œuvre difficilement accessible. Chez Kadaré, il me semble qu'il y a un peu de ça, aussi.

ÉLODIE KARAKI
Merci, Tedi. On va prendre quelques minutes pour les questions.

QUELQU'UN, DANS LE PUBLIC
Bonjour, et merci pour cet échange passionnant. Je crois que vous avez également travaillé comme transcripteur, ce qui signifie que vous transcrivez une œuvre qui a été composée pour un certain nombre d'instruments pour un seul, le vôtre. Avez-vous l'impression qu'il y a des liens entre le travail de traducteur et ce travail de transcripteur ? Serait-ce une forme de traduction, là aussi ?

TEDI PAPAVRAMI
Oui, peut-être même davantage que l'interprétation pure et simple, comme celle de tout à l'heure, dans le sens où, déjà, c'est un travail intellectuel. Je ne le fais pas avec l'instrument, je prends la partition. Mettons qu'il s'agisse d'une fugue de Bach à trois portées, pour orgue, et que je doive réduire ça au violon. Déjà, je dois enlever des choses. Il y a tous les paramètres techniques pour que ça sonne, bien sûr. Mais c'est vrai que, paradoxalement, il me semble que la réduction peut donner plus de force, parce qu'on garde l'essentiel. S'il y a une dissonance et que je ne peux pas jouer l'accord, c'est la dissonance que je vais garder. Mais du coup la dissonance va être encore plus percutante. Parce que si je l'enlève, ça devient banal, tout simplement. Et à l'inverse, la « Chaconne » que j'ai jouée tout à l'heure a été transcrite par Busoni au piano, alors là pour le coup d'une manière assez amplifiée, avec toutes les possibilités des virtuoses, d'un musicien du XIX^e^ siècle, grand compositeur au demeurant, mais pour moi, ça perd de la force. Libre à vous de l'écouter et de vous faire une opinion. Alors, qu'il déploie des possibilités que les quatre cordes du violon n'ont pas, eh bien, ça n'a pas le même impact, ça devient… non pas anecdotique,

mais grandiloquent, moins essentiel, rutilant – c'est ce qui me vient à l'esprit. À l'inverse, Brahms, qui était fasciné par cette œuvre, comme beaucoup de musiciens, en a fait une transcription pour la main gauche uniquement. Il a compris qu'il ne fallait pas en rajouter. Et justement, tout à l'heure en voiture, nous l'écoutions par Wittgenstein, le pianiste qui avait perdu une main et pour qui Ravel a écrit le *Concerto pour la main gauche*. Je trouve ça beaucoup plus convaincant. Alors, qu'est-ce que ça voudrait dire ? Qu'il ne faut pas être découragé si on n'a pas tout le vocabulaire ou un choix immense dans la langue vers laquelle on traduit parce qu'on peut trouver, néanmoins, quelque chose de très fort ? Quelque chose de cet ordre… Et que d'avoir un grand choix n'est pas forcément un gage de meilleure qualité, peut-être.

UNE AUTRE PERSONNE, DANS LE PUBLIC

Bonsoir, en fait ce n'est pas vraiment une question. J'aurais voulu entendre de l'albanais, j'aurais voulu entendre la langue, un petit peu.

TEDI PAPAVRAMI [*parle en albanais*]
[*Applaudissements.*]

QUELQU'UN, DANS LE PUBLIC

Comptez-vous traduire d'autres auteurs qu'Ismaïl Kadaré ?

TEDI PAPAVRAMI

Mon temps étant limité, pendant cette période où Kadaré avait une activité régulière j'ai évité de traduire d'autres auteurs. J'ai eu des propositions parfois très intéressantes, mais ça aurait été difficile de mener à bien la musique et la traduction. Traduire les romans que Kadaré écrivait au fur et à mesure était déjà la limite. Maintenant, oui, ça pourrait arriver, mais il faudrait que j'aie un coup de foudre pour un auteur, parce que c'est une activité que je pratique pour le plaisir. Il faudrait que je m'intéresse davantage à ce qu'écrivent les jeunes écrivains albanais, et il y en a de nombreux. Il faut en lire beaucoup pour se faire une opinion, et je ne lis pas suffisamment.

DANS LE PUBLIC

Bonsoir, et bravo. Vous jouez plein d'airs de compositeurs connus, et moins connus, sûrement. Mais je voulais vous demander : composez-vous vous-même ?

TEDI PAPAVRAMI

Non, je ne compose pas. Et c'est vrai que ça m'a effleuré, comme tout le monde, enfin tous les musiciens. Bien sûr qu'on est tenté. Mais j'ai trouvé ça d'une banalité, enfin, vraiment… Et paradoxalement, sans du tout exceller là-dedans, j'étais beaucoup plus attiré par le fait

d'écrire. Ça oui, ça m'attirait, donc il y a eu comme ça des tentatives toujours inachevées, mais ça me paraissait plus accessible et probablement un peu moins mauvais que ce que je faisais dans la musique.

QUESTION

Avez-vous lu Agron Tufa ? Agron Tufa, écrivain, est réfugié comme vous, mais à Genève – je viens de Genève. On essaie de se battre pour qu'il soit accepté, il est avec sa femme Elvana. Il faudrait absolument que vous lisiez Agron Tufa…

TEDI PAPAVRAMI

Avec plaisir.

ÉLODIE KARAKI

On va s'arrêter là. Merci infiniment, Tedi Papavrami.

TEDI PAPAVRAMI

Merci.

[*Applaudissements.*]

DEUXIÈME JOURNÉE

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER DE TRADUCTION DE L'ANGLAIS POUR TRADUCTEURS D'UN JOUR

animé par Antoine Guillemain

« Chandelier », de Sia

Pour cet atelier « Traducteurs d'un jour », j'ai proposé à la quinzaine de personnes présentes de travailler sur « Chandelier », célèbre chanson pop de l'autrice-compositrice-interprète australienne Sia. Derrière une instrumentation electro rythmée, puissante et entraînante, ce titre évoque la spirale dépressive d'une femme qui noie son mal-être dans la fête et l'alcool.

Je commence par un tour de table : contre toute attente, la majorité des participants sont de jeunes traductrices professionnelles ou des étudiants en traduction. Une ou deux musiciennes sont présentes, dont Sandie, qui se trouve avoir travaillé par le passé avec un collaborateur de Sia ! Le ton est donné.

En bon traducteur, je contextualise : l'idée de traduire en français des chansons pop à succès s'inscrit dans un projet de vulgarisation traductologique que j'ai mené il y a quelques années. Baptisé leTradapteur, il prend la forme d'un site Internet et d'une chaîne YouTube. Son but : amener les non-initiés à penser la traduction autrement à travers le prisme de la chanson…

Nous visionnons le clip et écoutons la chanson. J'invite d'abord à commenter ce que l'auditeur-spectateur perçoit en premier et qui crée du sens avant même les paroles : l'image, le rythme, l'instrumentation, l'interprétation de l'artiste. Je propose ensuite aux participants, en particulier aux quelques non-anglicistes, de se souvenir des sons qui les ont le plus marqués. On me répond : « les *iiiii* » du refrain en fin de vers (« … *chandeliiiier* »), plaintifs, que la chanteuse semble expulser comme des cris de douleur. On se demande aussitôt : serait-il dommage de traduire ces rimes par un son « é » (comme dans le mot français « chandelier »), plus ouvert, plus banal et plus plat ?

D'autant qu'en anglais, *chandelier* ne signifie pas « chandelier » mais… « lustre », un mot fort peu chantable. C'est l'occasion de nous interroger sur le sens du refrain[1], et en particulier du vers principal

1. Les personnes intéressées par les contraintes de la chanson « Chandelier » de Sia et les enjeux de sa « tradaptation » peuvent consulter l'article « Chansons pop : tradapter pour que résonne le sens », que j'ai rédigé pour la revue *Traduire* (n° 240, 2019), disponible en ligne ici : <https://journals.openedition.org/traduire/1738>. Il tire par ailleurs les enseignements

(« *III'm gonna swing from the chandeli-iiier* »). Doit-on vraiment prendre celui-ci au pied de la lettre : la femme en question s'accroche-t-elle au lustre d'une boîte de nuit pour se balancer sous l'effet de l'alcool ? Faut-il plutôt y voir une métaphore, ou même un idiome dénotant la liesse, l'excès, le plaisir sans retenue ?

On évoque différentes stratégies de traduction : sous-titrage, pour pouvoir tricher sur la métrique et l'accent tonique, pourvu que le texte qui s'affiche à l'écran donne une illusion de chantabilité ? Traduction en prose purement sémantique ? Celle-ci suffirait-elle à faire résonner le sens de la chanson ? Il faut trancher. Je propose de traduire le refrain conformément aux principes directeurs du projet leTradapteur, à savoir : le son, c'est du sens ; rompre la synergie entre paroles et musique dans un genre où le sens est plurisémiotique, ça n'a pas de sens. Il s'agira donc de produire une chanson chantable qui permette néanmoins de comprendre de quoi parle l'original.

Il faut se lancer. Et, pour ce faire, chanter afin de s'imprégner du rythme, des temps forts et faibles, de la mélodie. Je me jette à l'eau pour montrer que le ridicule ne tue pas, entonne le début du refrain. D'autres prennent le relais. La glace est brisée.

Je propose ensuite un exercice d'écriture automatique : en cinq minutes, traduire le refrain au fil de la plume, sans se préoccuper des problèmes formels. Puis j'invite les participants à confier leur ébauche à leur voisin ou voisine, qui la leur chantera pour leur faire entendre ce qui sonne et ce qui sonne moins bien.

À l'évidence, certains participants s'accrochent à la lettre comme Sia à son lustre. On discute compensation, compromis, créativité. On s'y remet. D'aucuns commencent à privilégier la musicalité, et on ne tarde pas à entendre quelques vers de bonne facture : « Viiivre ma vie comme un oiseau de nuiiit… », « Toooute la nuit me jeter dans le viiide… ».

Je m'autorise un aparté pour présenter quelques exemples de chansons traduites, de Trenet à Disney : « La meeeer… qu'on voit danser » devient « *Somewheeeere… beyond the sea* » chez Bobby Darin (trad. Jack Lawrence) ; dans le long-métrage d'animation *La Belle et la Bête*, « *I'll be cooking again / Be good-looking again / With a mademoiselle on each arm* » devient « Je cuisine à nouveau / J'ai bonne mine à nouveau / Pas une dame ne résiste à mes charmes » (trad. Alain Marcel)… On réfléchit alors à l'importance de la traduction homophonique (ou « sonotraduction ») et aux attentes du public. Si la chanson n'était pas encore connue, peut-être pourrait-on poser des sons radicalement différents en français mais, en l'occurrence, ne risque-t-on pas

du projet leTradapteur et dresse un bref panorama de la recherche en traduction de chansons pop. On pourra également visionner le tuto du Tradapteur sur « Chandelier » sur la chaîne YouTube leTradapteur ou sur <https://leTradapteur.fr>.

de décevoir l'auditeur, qui a intériorisé les sonorités de « Chandelier » et les connaît désormais par cœur ?

Par ailleurs, j'attire l'attention sur la nécessité de marier les temps forts musicaux avec l'accent tonique naturel des mots, et mets en garde contre une prosodie défaillante qui couperait les mots en leur milieu et ferait prendre des vessies pour des lanternes. C'est parfois le cas même dans des monuments du répertoire : « Entendez-vous, dans les campagneuhs mugir Séphéro, ce soldat ? » (« La Marseillaise ») ; « L'amour est en/fant (un faon ?) de bohème » (*Carmen*). Dans « Chandelier », Sia chante : « *I'm / ... / gonna swing / from the chan-de-li-iii'* » et « *I'm / ... / gonna live // LIKE toMOrrow DOesn't eXIST* ». Dès lors, peut-on, en français, séparer le sujet de son verbe en commençant, par exemple, par « Je / … / vais / voler » ? Peut-on chanter « COMME si DEmain N'Existait PAS » au risque de faire entendre « comme si deux mains n'existaient pas » ? Les avis divergent au sein du groupe.

Je suggère de prendre cinq minutes pour noter tous les mots et expressions français qui nous passent par la tête en rapport avec les thèmes de l'ivresse, de la débauche et de la fête, ainsi que tous les mots inspirés par les sons saillants du refrain (surtout le fameux « *chan-de-li-iii* » anglais). On retient quelques idées intéressantes : « brûler la chandelle par les deux bouts », « grimper aux rideaux », « désir », « délire »… J'encourage à procéder comme un auteur de chansons, en partant du matériau-mot pour forger le vers puis en fonctionnant par associations d'idées, et ainsi à traduire non seulement un produit fini mais aussi le processus même de création des paroliers originaux. On fredonne, on scande, on compte les syllabes, on réécoute le refrain sur son smartphone…

Au terme de l'atelier, nous avons abouti à une « tradaptation » collective qui rappelle les sons de « Chandelier ». Je conclus en présentant quelques enseignements tirés de ma propre expérience. En général, le public, même s'il ne comprend pas l'anglais, construit lui-même son propre sens (dans le cas présent, beaucoup de non-anglicistes pensent, à tort, que le personnage interprété par Sia cherche à se suicider en se pendant à un lustre). Surtout, il sacralise la chanson, aux sonorités étrangères exotiques, et se trouve souvent déçu au moment d'entendre celle-ci dans sa propre langue, qui familiarise et banalise. Ainsi, le public de la traductrice de chansons à succès est infiniment plus exigeant – et critique – que celui de tout autre traducteur. Pour l'amener à s'intéresser à la traduction des paroles, il faut commencer par traduire correctement la musique et le clip. Ainsi que l'interprétation de l'artiste, quitte à trouver une voix française capable de reproduire l'original presque à la perfection, comme le font les laboratoires de doublage…

La séance a été riche et propice aux échanges, au point que j'ai dévié de ma feuille de route pour laisser place à la spontanéité. J'ai même omis de terminer comme prévu sur une citation qui m'est chère,

extraite d'un discours prononcé aux Assises à Arles en 1987. Qu'on me permette de réparer ici cet oubli :

> Tout le monde sait bien que la traduction n'est pas dans l'exactitude littérale d'un texte, mais peut-être faudrait-il aller plus loin et dire qu'elle est davantage dans une approche d'ordre musical, rigoureusement personnelle et même, s'il le faut, aberrante. C'est très difficile à dire. C'est un peu ce que je voulais faire : essayer de le dire. Les erreurs musicales sont les plus graves. […] Est-ce qu'il n'y a pas dans la convention du sens respecté une scolarité à retardement qui joue contre la liberté d'un texte, contre sa respiration ou sa folie ?
>
> Marguerite Duras

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Nicolas Richard

Utopia Avenue, de David Mitchell

En ce matin ensoleillé de novembre 2022, l'ambiance est chaleureuse, les propositions fusent, les participants interviennent dans le respect des autres et la qualité d'écoute est remarquable. La salle est pleine, il semble même que certains désireux d'assister à l'atelier n'ont pu y participer, faute de place. La parole circule facilement, personne ne monopolise l'attention. La question que nous posons aujourd'hui, implicitement, est la suivante : quand NE PAS traduire ? Ou, disons : jusqu'où NE PAS traduire ?

Ensemble, nous scrutons un extrait de la « chanson » (le roman est structuré en « chansons », réparties sur trois « disques », ayant chacun deux « faces ») intitulée *Darkroom*, sur la « Face A » (*Paradise is the Road to Paradise*) du roman *Utopia Avenue* de David Mitchell (VO, Sceptre 2020 ; VF, éditions de l'Olivier, 2022), qui raconte avec un généreux panache l'histoire d'un groupe folk-rock-psychédélique dans le Londres survolté de la fin des années 1960.

Dans l'univers de la musique pop, quand des jeunes gens se réunissent pour « monter un groupe », ils doivent à un moment donné se trouver un nom. Oui mais… Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd… on ne va tout de même pas traduire ces noms devenus des marques, si ?! Tel est notre point de départ. Sauf que… lorsqu'on en est au stade où le jeune groupe anglais tâtonne et se cherche, comment s'assurer que le passage au français ne dilue pas l'intensité de la prose originale ?

Nous prenons conscience tous ensemble que nulle règle rigide de traduction ne prévaut s'agissant de la création d'un patronyme appelé à devenir l'identité d'un groupe de jeunes musiciens : parfois, il faut laisser le nom en anglais et donner un coup de pouce au lecteur en précisant le sens des termes utilisés ; parfois, il faut s'efforcer de traduire cet amalgame de noms communs qui aspirent à devenir un nom propre. C'est de cela que nous discutons deux heures durant.

Pour de jeunes artistes du Londres des années 1960, se nommer en tant que groupe de pop musique, c'est :

1/ affirmer une identité ;

2/ énoncer un programme ;

3/ créer une entité plus grande que la somme des musiciens qui la composent ;

4/ se présenter au monde ;

5/ s'inscrire dans une époque, proclamer qu'on va la marquer, voire la redéfinir.

Le passage de l'anglais au français ne doit pas entraver cette énergie communicative que David Mitchell parvient à nous faire sentir dans sa langue maternelle.

L'atelier prend la forme d'un joyeux brainstorming pour traduire une séance de brainstorming. Les dialogues ciselés de Mitchell doivent conserver en français leur légèreté tranchante. Nous constatons collectivement que tenter de traduire systématiquement un nom de groupe, c'est prendre le risque de perdre la dimension délicieusement britannique du texte de David Mitchell. Nous nous rendons compte aussi qu'en optant pour le maintien systématique des patronymes, nous risquons d'égarer le lecteur français. Ces deux heures de propositions, d'éclats de rire et de silences concentrés nous rappellent combien l'acte de traduire est jubilatoire.

ATELIER D'ANGLAIS

animé par Peggy Rolland

Traduire la chanson

« Ne vous inquiétez pas, vous allez chanter ! »

Les quelques retardataires de « Se lancer en traduction… et y rester » regardent avec effroi le clavier placé en évidence en contrebas de l'amphithéâtre et fuient sans demander leur reste. Sans doute mon annonce a-t-elle eu raison de leur détermination.

Pourtant, le constat de départ de cet atelier est simple : une chanson peut paraître a priori parfaitement traduite sur le papier : rimes régulières, métrique au cordeau, assonances et allitérations à foison… Elle ne passera pas pour autant l'épreuve de la mise en musique.

Pas de solution miracle à cela. Du moins, c'est la conclusion que j'ai tirée de vingt ans d'écriture et de composition de mes propres chansons. La seule manière de confronter les paroles à la réalité de la prosodie musicale, c'est de chanter.

Ils sont trente-cinq à écouter sagement mon introduction pseudo savante, sans se douter qu'ils passeront tous sur le grill d'ici quelques minutes. Pour l'heure, ils rient de bon cœur en écoutant « A ti », la version espagnole de « À toi » de Joe Dassin, Gilbert Bécaud se casser les dents sur l'accentuation allemande de « Nathalie » et Charles Aznavour chanter, sans aucun complexe mais avec un accent à couper au couteau, « You Let Yourself Go ».

Au fond, je ne sais pas très bien quelle envie m'a prise, il y a quelques jours à peine, de faire traduire « The Winner Takes It All » d'ABBA. Encore moins pourquoi je claironne que je chanterai le résultat de l'atelier le soir même au Cabaret de nuit. Sans doute un goût prononcé du défi… à moins que ce ne soit un souvenir vieux de vingt ans qui m'est revenu le matin même. Un souvenir où j'écoute ABBA en pleurant.

La chanson a beau posséder tous les ingrédients du kitsch, ses paroles m'ont profondément touchée à un moment précis de ma vie, comme si elle ne parlait qu'à moi seule.

Voilà résumée la quintessence du pouvoir d'une chanson.

Après s'être remis en tête la version originale, huit groupes se constituent spontanément. Je distribue à chacun deux couplets et un refrain. Deux groupes seront systématiquement en concurrence sur un même passage.

L'amphithéâtre est silencieux, à peine troublé par quelques murmures. Certains fredonnent, surtout pas trop fort. Puis un premier groupe se lance et vient tester sa version au piano, donnant l'impulsion aux autres. Tous défilent les uns après les autres. Très vite, on entend ce qui ne va pas : ici, un mot trop long, là, l'absence de rime. Chacun part revoir sa copie. Les langues se délient, les rires fusent, les tessitures se dévoilent. Tout le monde se prend au jeu.

À une demi-heure de la fin, il est déjà temps de mettre en commun nos résultats. Deux heures sont vite passées et la nécessité d'aboutir à un résultat presse. Les groupes joutent à la loyale, missionnent leurs plus beaux brins de voix pour présenter leur résultat. Les autres votent, panachent les résultats lors d'un bel exercice de traduction collective. Exit les expressions triviales, j'exclus d'emblée le grotesque sur scène. *Quid* de la traduction du titre qui revient à plusieurs reprises au fil du texte ? « Le vainqueur gagne tout » emporte les suffrages. Je trancherai finalement pour « C'est toi qui as gagné ».

Françoise Wuilmart s'improvise secrétaire de séance. Chacun y va de son amélioration. Il reste sans doute de petites choses à peaufiner, mais la trame est là et me paraît présentable.

Il ne reste plus que quelques minutes, le temps d'écouter « Bravo, tu as gagné », la version de Mireille Mathieu, collerette et jupe écossaise de rigueur, sur un plateau de la télévision suisse romande.

Ce résumé de l'atelier serait sans doute incomplet si je ne parlais pas de la restitution au Cabaret et de la réflexion que cette expérience scénique m'a inspiré et par laquelle j'aurais aimé conclure mon atelier.

S'il y a quelques rires au tout début, notamment lorsque le public reconnaît le chant traditionnel suédois annoncé, si je m'amuse à accentuer certains silences, à surjouer certains mots, je me surprends à me laisser gagner par l'émotion de la chanson, celle que j'éprouvais en l'écoutant autrefois. Celle de l'être trompé qui constate, dans un dernier élan d'amour-propre, que l'histoire est désormais écrite.

Je ne saurais le jurer, mais j'ai cru que cette sincérité s'est propagée parmi le public.

Au fond, la sincérité est le gage d'une chanson réussie. Même traduite.

Un immense merci à la générosité de mes cotraducteurs d'un jour qui étaient avec moi sur scène, je les ai sentis.

« C'est toi qui as tout gagné »

Traduction collective de la chanson « The Winner Takes It All », d'ABBA

À quoi bon parler
De ce qu'on a vécu
J'ai tellement pleuré

On n’y revient plus

J’ai joué tous mes atouts
T’as rendu coup pour coup
Plus rien à ajouter
Toutes les cartes sont jetées.

C’est toi qui as tout gagné
Moi qui suis à genoux
Tu as tout emporté
Telle est ma destinée.
Je vivais dans tes bras
Je m’y sentais chez moi
J’y étais à ma place
T’étais ma carapace.
T’étais ma maison,
Comme il y faisait bon,
Mais je me suis trompée,
J’avais trop misé.
Dans le grand jeu des dieux
Je n’étais que trop peu,
Un pion sur l’échiquier,
Une histoire terminée.

C’est toi qui as tout gagné
Moi qui ai tout perdu
Plus rien à ajouter
Le message est reçu.

Mais dis-moi, embrasse-t-elle
Comme je t’embrassais moi ?
As-tu le même frisson
Quand elle murmure ton nom ?

Au plus profond de toi,
Tu sais que ça fait mal
Mais j’accepte la loi
Tu n’me laisses pas le choix…
Le jury décidera
Qui de nous s’inclinera
Spectateurs malheureux
D’un drame silencieux
Mais le jeu recommence
Amitié ou romance
Une graine ou une montagne

Et que le meilleur gagne !
Je ne veux plus parler
Si ça te fait pleurer
Car je commence à voir
Que c'est un au revoir…

Alors pardonne-moi
Si ma gorge serrée,
Ma confiance envolée
Te donnent à regretter

Mais tu vois

C'est toi qui as tout gagné
C'est toi qui as tout gagné

ATELIER D'ARABE

animé par Xavier Luffin

Lumière bleue, de Hussein al-Barghouti

Le public était nombreux et assez hétéroclite, puisqu'il y avait quelques arabophones, des francophones étudiant ou ayant étudié l'arabe mais aussi quelques personnes désireuses de découvrir la langue et la littérature arabes. Il s'est en tout cas montré très participatif, et plein d'idées intéressantes, venant nourrir mes propres réflexions, en se posant parfois des questions que je n'avais pas anticipées.

Le thème de l'année étant lié à la musique, j'ai sélectionné un extrait d'un roman de l'auteur palestinien Hussein al-Barghouti. Son livre intitulé *La Lumière bleue* (*Al-daw' al-azraq*), publié en 2004, est une sorte de récit autobiographique mettant en scène un jeune Palestinien étudiant la littérature comparée qui se retrouve à l'université de Washington, à Seattle, et qui découvre la société américaine, et en particulier l'histoire et la culture de la communauté africaine-américaine.

Dans le passage choisi, le narrateur s'interroge sur la symbolique des couleurs et leur rapport avec la musique, le *blues* américain notamment – lié à la couleur bleue. Différentes questions se posent au traducteur. Tout d'abord, comment rendre le niveau de langue de l'auteur, dont la syntaxe et le lexique ne posent a priori pas de grand défi, sauf pour la connotation philosophique et religieuse de certains termes en apparence anodins, comme *ghayb* – « Dieu, l'Inconnu, l'Invisible » ? – ou encore pour la polysémie de termes tels que *ghurba* – « l'exil », mais aussi « l'étrangeté », dans le contexte d'un récit de narrateur exilé. Que faire de l'adjectif *sâhir*, simple en apparence : le traduire par « magique », « envoûtant », ou alors « enchanteur » – une idée d'un des participants – pour faire écho à la mention de Mozart dans le texte ? Nous nous sommes aussi penchés sur le rapport de l'auteur à la langue anglaise et la manière de le rendre en français, sachant qu'il traduit certaines expressions de l'anglais à l'arabe, comme *Blue Moon* et *Blue Note*, mais qu'il en transcrit d'autres. Un défi intéressant est la traduction du passage censé représenter les paroles d'une chanson de blues : d'abord, est-il possible de l'identifier ? À moins qu'il s'agisse d'une chanson inventée, ou encore restituée de mémoire ? Si le passage est identifié, faut-il le noter en anglais, en français, ou dans les deux langues ? Le cas échéant, de quelle manière : en note par exemple ? Autre défi, encore plus intéressant : le blues est souvent exprimé en anglais afro-

américain, tandis que le texte arabe est noté dans une langue assez standard, qui ne rend aucunement l'oralité du blues : faut-il conserver le niveau de langue du roman, ou au contraire choisir une manière de rendre l'anglais afro-américain ? En d'autres mots, faut-il être fidèle à la langue du romancier, ou à celle du chanteur de blues ?

Mais il s'agit aussi d'appréhender les références spécifiques à la culture africaine-américaine ou tout simplement la manière de nommer les Afro-Américains, nommés *sûd* dans le texte arabe : faut-il traduire ce mot littéralement, « Noirs », ou bien passer par un autre terme ? Pour y répondre, quelle connotation a le terme en arabe ? – sachant qu'il n'y avait pas de consensus dans le public…

ATELIER DE CHINOIS

animé par Emmanuelle Péchenart

流言 *Liuyan*, volume 3, de Eileen Chang

Ce samedi matin, une bonne vingtaine de participants sont venus pour traduire ensemble une (petite) page de chinois. Un certain nombre d'entre elles et eux connaissaient déjà la langue, d'autres pas du tout, et deux étaient chinoises. C'est un texte de 1944 d'Eileen Chang, autrice sino-américaine née en 1920 à Shanghai et disparue en 1995 à Los Angeles, qui leur a été soumis : 夜營的喇叭 *yèyíng de lǎba*, « L'appel du soir à la caserne ». Je l'ai choisi pour son contenu, son style et aussi sa longueur – douze lignes qu'on pourrait, sinon traduire, au moins lire d'un bout à l'autre –, et également préféré à d'autres du même recueil parce que je ne l'avais pas traduit.

J'ai bien un peu hésité à proposer, pour ces Assises, un article parlant de musique militaire, qui plus est dû à une autrice dont un texte plus long écrit la même année débute par : « Moi je n'aime pas tellement la musique. » C'est pourtant en partie cette phrase, ainsi qu'un autre incipit, « La Chine est un pays sans danses », qui m'avaient fait choisir cette écrivaine. Ces affirmations avaient de quoi nourrir quelques réflexions, partagées en début d'atelier – par exemple, en comparant les émotions qu'inspiraient à l'écrivaine l'audition des musiques (toujours tristes parce qu'éphémères) et la vision des couleurs (« là une fois pour toutes », comme les parfums), dans sa jeune existence déjà très bousculée.

Les participants ne se sont d'ailleurs pas laissé abattre et se sont lancés dans la traduction d'un premier, puis d'un second extrait. Auparavant, j'ai expliqué des notions concernant la langue chinoise, lu l'original et commenté le mot-à-mot (inscrit sous le texte, ainsi que la phonétique, sur le support servant pour l'atelier). Les participants ont travaillé individuellement ou par petits groupes, les échanges et les questions ont été nombreux pendant cette préparation. Puis nous avons fait un tour de table pour chaque extrait, les traductions ont été lues et comparées, elles présentaient sans doute de nombreux points communs, mais aussi beaucoup de nuances qu'il a été passionnant d'écouter et de soupeser ensemble. Nous avons discuté différents points, par exemple les mots choisis pour rendre des termes signifiant « air » ou « mélodie », « phrase (musicale) », mais surtout « simplicité de cœur / de sentiments », qui qualifiait l'ambiance d'apaisement que l'autrice semblait trouver à l'écoute du son triste du clairon.

Le chinois n'ayant pas de flexions verbales, mais des particules indiquant l'aspect, les choix sont vastes pour trouver des équivalences avec les temps du français, par exemple en traduisant les récits dans une constellation de temps passés ou présents. Il a été intéressant de mesurer ce qu'apportait le fait d'user des uns ou des autres, en fonction des choix des participants, et il a été relevé combien, dans certaines propositions, l'ajout de conjonctions avait pu être jugé nécessaire entre les membres de phrases dans la traduction, quand ils étaient bien plus rares en chinois.

Pour conclure, nous avons discuté des traductions possibles des deux titres jumeaux des textes mentionnés plus haut, 談音樂 « À propos de musiques » et 談跳舞 « À propos de la danse », et nous sommes interrogés sur ces versions que j'en avais donné. Le choix du pluriel ou du singulier (non marqués en chinois) a été discuté, et la question du rythme et de la sonorité a été évoquée pour expliquer l'ajout d'un article défini dans le deuxième cas.

Enfin, il m'est revenu ensuite qu'au cours de ce moment joyeusement studieux, si vite écoulé, j'avais oublié de soumettre aux participants le titre du texte travaillé ensemble (*yèyíng de lǎba*, mot à mot [nuit / caserne / (*de* particule de détermination) / clairon]) – ce qui est quand même un comble. J'ai donné plus haut la version (décidée ici) « L'appel du soir à la caserne », et je regrette de ne pas avoir échangé à ce sujet avec cet auditoire inspiré et inspirant. Les titres, en chinois, sont tellement ramassés qu'ils donnent toujours beaucoup matière à penser.

[Les différents articles cités ici font partie du recueil *Liuyan*, publié par les éditions Crown, Taipei (in *Zhang Ailing quanji*, œuvres complètes d'Eileen Chang, vol. 3, 1991).]

ATELIER D'ITALIEN

animé par Anaïs Bouteille-Bokobza

« Con una rosa », de Vinicio Capossella

J'ai accueilli les participants après avoir dégagé les tables du centre de la salle, et en musique (sur l'air de « Con una rosa », bien sûr !). Nous nous sommes positionnés sur une carte de France imaginaire, puis chacun s'est présenté en donnant son prénom et son lieu d'habitation. Nous avons ensuite imaginé une ligne représentant la familiarité avec la langue italienne : à gauche ceux qui ne parlaient pas du tout, à droite les Italiens. Ceci a permis de constituer sept groupes de quatre ou cinq, où étaient répartis les non-locuteurs et les Italiens de façon que chaque groupe ait un large panel de niveaux. Nous avons disposé les tables en îlots.

Les participants étaient de tous âges, de toutes origines géographiques, il y avait des traducteurs et des étudiants, sans doute aussi d'autres professions, une diversité vraiment précieuse.

J'ai brièvement présenté l'artiste et le contexte de la chanson. J'ai également dit deux mots sur l'instrumentation et la tonalité (cette chanson en mineur offre deux passages en majeur au début du refrain, l'idée était de comprendre comment/si ceci pouvait influencer les choix de traduction).

Nous avons réécouté le premier couplet de la chanson, puis chaque groupe s'est mis au travail pour une quinzaine de minutes, durant lesquelles je passais entre les tables pour écouter, éventuellement répondre à des questions, etc.

Un volontaire a ensuite noté au tableau les propositions. Les choix étaient multiples et nous les avons tous écrits, puis lus. Nous avons parlé du respect éventuel de la rythmique, de nombre de syllabes, de rimes, de sonorités, d'assonances. Les propositions étaient tellement riches que nous avons préféré toutes les garder plutôt que de faire un choix. Ceci a permis de traduire les trois premiers couplets ainsi que le refrain, c'est-à-dire la moitié de la chanson, en procédant toujours de la même façon (un volontaire notant au tableau).

Nous avons fini sur un rapide tour d'horizon « avec quoi je repars », qui a été un joli moment, bien que très bref.

ATELIER DE SUÉDOIS

animé par Rémi Cassaigne

Nya Dykter, de Gustaf Fröding

Animant pour la première fois un atelier de traduction, j'ai été surpris par le nombre et ravi par la qualité et la diversité des participants venus ce matin-là s'attaquer vaillamment à un assez bref poème de Gustaf Fröding (1860-1911) paru dans un recueil de 1894 : « Säv, säv, susa ». L'assistance comprenait quelques connaisseurs du suédois ou de langues voisines (danois, islandais) et bien sûr de nombreux traducteurs aguerris.

Après un rapide mot-à-mot, nous avons listé les problèmes et les choix auxquels nous confronte la traduction de la poésie : le sens (lequel ?) ou le son ? Que faire du mètre et de la rime ?, etc. Air connu, nous savions à quoi nous attendre. Pour compliquer un peu les choses, j'avais dès le choix du texte décidé de superposer mes deux casquettes (traducteur et musicien) et de proposer un poème accompagné de sa mise en musique. Avec Gustaf Fröding, j'avais l'embarras du choix (sa poésie a beaucoup inspiré les compositeurs), et j'ai opté pour une mélodie de Bror Beckman (1866-1929), op. 18 n° 3, parue en 1895. Les participants ont pu l'écouter, partition en main. Avec cette mise en musique exactement contemporaine (la musique est éditée un an seulement après le recueil), nous avions sans doute sous les yeux et dans les oreilles une des premières « traductions » du poème. Et aussi la précieuse trace émotionnelle d'une réception du texte par un lecteur *x* locuteur de la langue à un instant *t* très proche de l'origine de la création. Bref, mon hypothèse, à laquelle les participants ont bien voulu adhérer, était que cette écoute et l'observation d'une mise en musique précoce de notre poème étaient pour nous une sorte de raccourci qui nous donnerait une petite longueur d'avance.

Longueur d'avance qui ne nous a cependant pas permis d'aller bien au-delà de la moitié du poème dans le temps imparti. Il faut dire que l'écoute musicale a d'emblée incité à chercher des équivalents rythmiques en français, ce qui a parfois tourné au réjouissant casse-tête. Et que l'observation de la fusion du son et du sens dans l'incipit riche en rythme et en assonances (« *Säv*, *säv*, *susa* », le bruit du vent dans les roseaux, décrit avec un verbe qu'on utilise aussi en suédois pour le souffle paisible d'un enfant qui dort) nous a occupés une bonne demi-heure.

Quand un « rythme de croisière » a été trouvé, j'ai « chargé la barque » en demandant quoi faire d'un certain archaïsme de la langue (Fröding évoquant une sorte de ballade médiévale imaginaire), et fait remarquer que la toponymie (ici la bourgade imaginaire d'Östanålid) était riche de sens (on est littéralement à-flanc-de-coteau-sur-la-rive-est-d'un-lac), et qu'on pourrait sportivement essayer d'en garder quelque chose en français.

Enfin, j'allais oublier le canard – la jeune Ingalill crie comme « un canard blessé par balle à l'aile » (traduction littérale et pédestre) avant de couler dans le lac. Que faire de ce canard dans une poésie aussi musicale ? Pouvait-on garder ce volatile en français sans introduire un couac fatal ? En plein débat sur la chasse qui plus est ? Une grande dispute ornithologique s'est ensuivie, avec un « oiseau blessé » moins précis mais plus euphonique, et un cygne en embuscade prêt à tirer la couverture à lui.

ATELIERS D'ÉCRITURE

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Jean-Michel Espitallier

Dans un atelier, on bricole, on tord, on coupe, on soude, on fabrique du faire, on fait du fabriqué. Tout le monde s'y met. Tout le monde s'entraide. À Arles (ou « en » Arles, comme disent les Parisiens), on s'est tous retroussé les manches pour faire atelier, pour, dans cet atelier, faire du fabriqué, pour, dans ce fabriqué, donner du sens. Mais avant tout, immersion dans les modes d'emploi. Je sors les documents, plans, cartes, croquis, ce sont les miens, il y en a d'autres. Puis je déballe les instruments et les outils. Sextant Novarina, classeur Perec, trieuse Quintane, aérographe Duras, roulettes Russes, accélérateur Echenoz, compas Tarkos, boîte à outils Ponge. La cheffe de projet, c'est Sei Shônagon. Les rabotteurs-ponceurs, ce sont les Américains. On va récupérer des choses sur les chantiers voisins. La vitesse Sex Pistols, les bégaiements Steve Reich, le cadrage Godard, un paquet de tenseurs Lynch, des plaques de flouté Rothko, des machines Wim Delvoye, des croquis Sophie Calle. Et puis, parlons du terrain (de jeu, d'action, de sport, d'entente) et racontons la route, les démarrages sur les chapeaux de roues, les dérapages incontrôlés, les sorties de virages, les pannes sèches et les glissades. Racontons les cahots, les K.O., le chaos. J'explique comment je fais mes maquettes, bricole mes engins. Comment je répare, fais chauffer la machine, refroidir le moteur. Je parle carburant. Conduite, technique, doigté. Chacun essaie des trucs. Et tout le monde s'y met. Alors, on fait des listes. Et tout le monde s'y colle. Des inventaires, des énumérations. Et tout le monde s'y jette. Avec du rythme bien calé. Cela s'apprend. Fabriquer des listes. Inventer, produire, façonner. Les faire dévaler sur la page, courir dans tous les sens, se mettre en colonne ou se fondre dans la prose. Pour attraper autrement le réel. Comme dans la « vraie » vie où il y en a partout, sans qu'on en ait toujours conscience, le genre de truc tellement visible qu'on ne peut pas le voir, façon « lettre volée » : horaires, menus, posologies, calendriers, tickets de caisse, bien sûr listes des courses, etc. Comme dans la littérature qui, elle aussi, s'en nourrit, s'en goinfre, s'en met partout. Depuis le début (ça commence au commencement, dans la Bible !). L'*Illiade,* les *Notes de chevet* de la cheffe de projet, Rabelais qui en gonfle ses livres, Laurence Sterne qui fait pareil, Georges Perec qui en déverse à tout bout de champ, chez les poètes, les romanciers, les dramaturges, les essayistes. Certains trouvent l'exercice étrange, insolite, vain. C'est bon signe. Écrire avec des listes ? Est-ce de la poésie ? Épineux ! Après

tout, qu'est-ce que la poésie sinon ce *poïen* grec qui veut dire « faire », « fabriquer » ? Nous y voilà. Lisez Homère, Villon, Shakespeare, lisez Stéfan, Borges, Novarina, Métail. Lisez Camille Laurens ou Grégoire Bouillier. Ce sont des fabricants. Des fabricants de listes. Des agents de stockage. Des compteurs. Fabriquer des listes donc, accumuler du sens, coudre la langue et injecter du son. Pour dire autrement, plus finement, et plus précisément. Et pour dire *autre chose*. Faire faire, faire poésie. Tenter d'atteindre le réel qui infiniment nous échappe. Alors tout le monde s'y met. En s'échangeant les modes d'emploi, les trucs, les remèdes de grammaire. Tout le monde se met à fabriquer, à faire, à bricoler, tordre, couper, souder et, à la fin, à la fin des listes qui n'ont pas de fin, on a fabriqué des choses en fabriqué. On a fait du faire. On a fait de la poésie.

ATELIER D'ÉCRITURE

animé par Emmanuelle Pireyre

La musique semble a priori échapper aux mots. Elle crée ses remous et tempêtes à l'intérieur de chacun·e d'entre nous, sans que nous sachions vraiment si les sensations que nous en retirons sont partageables. C'est pourquoi j'ai proposé trois chemins d'approche différents, pour tenter de raconter quelque chose qui la concerne, de caractériser ses effets, d'observer son contexte ou son souvenir à travers les bambous.

En trois étapes, nous avons approché la musique d'abord par réminiscence, puis par empilement et enfin par infusion. Le premier exercice consistait à accueillir une réminiscence musicale et à raconter un souvenir dans lequel la musique jouait un rôle moteur ou secondaire au sein de l'événement passé. Le second, l'empilement, s'ancrait dans le texte de la jeune autrice franco-suisse Rebecca Gisler, *D'oncle*, qui définit le heavy metal qu'aime le personnage de l'oncle non pas en décrivant la musique elle-même mais plutôt par accumulation d'éléments du contexte social, vestimentaire, psychologique qui l'accompagne. Enfin, le troisième, l'infusion, consistait pour chaque participant·e à écouter au casque un morceau de son choix en s'immergeant dans cette musique pour en retirer huit mots qui ensuite donnaient lieu à l'écriture d'un texte.

Il me semblait important que tous les genres de musiques, savantes ou populaires, puissent être représentés et même qu'on puisse écouter de la musique durant l'atelier. La lecture collective finale nous en a donné l'occasion, certain·es participant·es ayant lu leurs textes en diffusant avec les moyens du bord les morceaux correspondants. Enfin, les participant·es étaient nombreux·ses, mais l'ouverture sur le jardin a permis aux un·es et aux autres de s'installer confortablement dans un rayon de soleil très bénéfique pour se concentrer sur les étranges sensations que nous procurent, en nous traversant, les sons, les rythmes, la vocalité.

INTERPRÉTER L'OPÉRA : UNE TRADUCTION SIMULTANÉE ?

Dialogue en musique, avec Laurent Naouri et Frédéric Loiseau

Eh bien, je dois dire que j'ai pas mal le trac ! Mais enfin, quand une fameuse traductrice et écrivain avec qui je partage quelques gènes m'a invité à participer à ces réjouissances, les premières idées qui me sont venues en tête – et il y en avait plein – étaient : il y a de quoi dire sur les traductions de livrets, le passage d'une langue à une autre, les priorités dans le travail d'adaptation, l'adéquation plus ou moins évidente de telle musique à telle langue, les malheureux contresens ou maladresses que j'ai pu rencontrer au cours de ma carrière, qui pourraient fournir une matière propice à de savoureuses anecdotes de conférencier chevronné, c'est-à-dire pas du tout moi… Mais la liste s'allongeait assez rapidement et facilement au point où j'en suis venu à me dire que c'était peut-être mon métier même de chanteur d'opéra – d'artiste lyrique comme on dit – qui avait induit chez moi ce goût très prononcé, et j'espère que ma sœur Agnès Desarthe ne me démentira pas sur ce point, pour le travail du traducteur.

Cet intérêt pour la traduction est peut-être aussi venu de mes racines et de mon histoire, de grands-parents tous élevés dans une langue qui n'était pas le français ; d'un côté, mes grands-parents maternels ne se sont jamais débarrassé d'un accent prononcé autant que délectable ; de l'autre, ma grand-mère paternelle a pratiquement refusé d'adopter la langue officielle du pays dans lequel elle a vécu la plus grande partie de sa vie, la France, que ce soit l'Algérie française ou la métropole. Mon père étant donc, pour nous ses enfants, son traducteur, son interprète officiel. « Traducteur » et « interprète », deux mots quasiment substituables dans ce contexte. Ma sœur et moi, on partagerait donc peut-être une seule et même activité – je reviendrai là-dessus plus tard.

Dans mon histoire et mes racines, il y a le judaïsme en particulier. Cette culture forgée essentiellement dans un contexte d'exil, que ce soit en Babylonie ou plus tard en diaspora, s'est pratiquement toujours déployée entre deux langues : la langue sacrée, l'hébreu, et la langue de l'exil, quelle qu'elle soit (de l'araméen au yiddish, en passant par l'arabe et la myriade de langues parlées par les Juifs du monde entier). Et pour tout Juif un tant soit peu concerné par la question, depuis la nuit des temps se pose la même question : qu'est-ce que ça veut dire ? Que signifie ce texte, la Torah, écrit dans une langue qui n'est pas ma langue maternelle et qui est pourtant la langue de mes ancêtres ? Alors quoi

d'étonnant à ce que les rabbins, qui s'amusent à comparer les valeurs numériques des mots – chaque lettre étant associée à un chiffre –, aient très vite fait le rapprochement entre Adam, le premier homme, et *ma* qui veut dire « quoi » : les deux valent 45. En somme, pour citer le facétieux Marc-Alain Ouaknin, « l'homme est un "quoi" ». Et donc, on est confronté à un livre qu'avant de lire on est obligé de traduire pour pouvoir interpréter.

Mais les deux démarches ne sont peut-être pas vraiment si clairement consécutives. Dans la traduction, le texte d'origine étant perdu, c'est tout un ensemble de possibilités associatives qui se perdent et affaiblissent le potentiel interprétatif. La réflexion nécessite d'incessants allers-retours entre la source et la cible. Et là encore, l'interprète et le traducteur se confondent souvent. Le passage dans la langue cible permet souvent une spatialisation plus claire de l'interprétation. Je donne un exemple : *milah*, « circoncision », est un parfait homonyme de *milah*, « mot ». Quand on projette l'hébreu sur le plan du français, en éclatant l'homonymie, on rend encore plus saisissant et singulier, je trouve, le rapprochement inattendu que l'hébreu opère. Un peu comme, en géométrie, une projection d'un objet complexe sur un plan particulier permet d'en mieux saisir certains aspects. On fait ça beaucoup avec les anagrammes en hébreu : *tikoun* qui veut dire « réparation » est associé à *tinok* qui veut dire « bébé » et à *natok* qui veut dire « séparation ». Je vous laisse en tirer les conclusions que vous voudrez… Et donc, là encore, le traducteur et l'interprète se confondent. D'ailleurs, il y a peu de temps, je lisais les propos d'un écrivain que je ne nommerai pas (n'insiste pas, Agnès), qui rappelait combien la traduction était une exégèse, donc rien de bien surprenant. Tout ça pour résumer d'où je viens ou, à tout le moins, d'où je pense venir.

Avant d'aller plus avant, il ne me semble pas anodin de remarquer à quel point le milieu professionnel de l'opéra est par essence polyglotte. Nous constituons un petit groupe de chanteurs, metteurs en scène, scénographes, de nationalités extrêmement diverses, qui nous promenons au gré des productions de par le monde. Et il n'est pas rare que six, sept nationalités, voire plus, se retrouvent impliquées dans le même projet. L'une des premières décisions prises au début de celui-ci sera le choix de la langue dans laquelle on travaillera. Bien entendu, ce sera le plus souvent l'une des trois langues les plus employées dans ce milieu : le français, l'allemand et l'espéranto contemporain, à savoir l'anglais. Et, à un moindre degré, l'italien. Il est souvent savoureux d'entendre de grands metteurs en scène francophones tenter d'expliquer à leur interprète ce qu'ils recherchent dans un anglais plus proche du « *But alors you are French* » de Louis de Funès que d'un monologue de Laurence Olivier. Je me souviens de Wajdi Mouawad, il y a un an, qui expliquait à Christopher Maltman : « *And now you learn this and*

it's like grosse catastrophe ! » Vraiment. Et il ne l'avait pas réfléchi, c'était sorti comme ça.

Bien sûr, ça impacte notre mode de vie en tournée. Quand vous vous promenez – exemple vécu dans Tokyo – en compagnie d'un Italien, d'une Suédoise, d'une Grecque, et que l'Italien ne comprend pas trop l'anglais alors que la Suédoise n'est pas fabuleusement confortable avec l'italien et que la Grecque se sent plus à l'aise en allemand parce qu'elle a été un peu en troupe à Leipzig, les conversations sautent sans prévenir d'une langue à l'autre.

Et d'ailleurs, toujours en parlant du Japon, j'y suis allé l'été dernier et, comme c'est toujours le cas là-bas, il y avait un interprète officiel chargé de traduire les propos du metteur en scène. Parce que, bien sûr, il s'adressait aussi à des chanteurs japonais. Bref, il fallait que tout le monde comprenne tout. Et donc le metteur en scène glissait malicieusement dans sa conversation des difficultés souvent superflues, comme une espèce de challenge à l'interprète. Je me souviens de son sourire quand, s'adressant à un chanteur, il a parlé d'« ellipse narrative », sous-entendu : « Débrouille-toi avec ça, mon gars. » Il faut dire que l'interprète avait un peu la tête de Droopy, qui ne s'affole jamais, et j'ai eu l'impression qu'il relevait le défi avec un sang-froid remarquable. Maintenant, je ne pourrais pas juger de la qualité de la traduction. Mais ça nous faisait toujours bien rigoler, surtout le côté *deadpan* (poêle-morte !) de l'interprète.

On va parler d'abord de ce qui vient le plus immédiatement à l'esprit quand on interroge un chanteur sur la traduction, en particulier un chanteur d'opéra, lui qui se trouve régulièrement confronté à des textes écrits dans des langues qu'il ne maîtrise pas toutes nécessairement au même degré, mais qu'il doit à tout le moins s'appliquer à prononcer le plus correctement possible (c'est un peu le service minimum) : on va parler des adaptations.

Ça peut sembler être un problème un peu démodé, parce que les opéras de nos jours sont chantés la plupart du temps en langue originale (quoique : la saison prochaine, je ferai du Stravinski en français). Mais pendant longtemps, jusqu'à il y a environ trente ou quarante ans, il était plus fréquent d'avoir affaire à des adaptations. L'adaptation étant une forme de traduction sous contrainte, puisqu'il s'agit de se plier au rythme préétabli par la musique. On chantait *Carmen* en anglais, en allemand, en russe. À ce sujet d'ailleurs, une fameuse écrivain et traductrice que j'ai le bonheur de connaître depuis fort longtemps, mais dont je me dois bien sûr ici de taire le nom par discrétion, m'avait raconté lors d'un voyage scolaire en Russie avoir assisté à une représentation de cet opéra, *Carmen*, et particulièrement goûté le moment où la mezzo chantait : [*il chante en russe*]. Effectivement, c'est savoureux. La première fois que j'ai chanté *Le Songe d'une nuit d'été*,

de Benjamin Britten, c'était en français. Britten insistait pour qu'on chantât ses opéras dans la langue du pays. Il est vrai qu'à l'époque on ne pouvait pas projeter de surtitres comme c'est l'usage maintenant un peu partout. C'est d'ailleurs l'usage des surtitres qui a un peu mis un terme aux adaptations.

L'adaptation est bien sûr le plus souvent un compromis et tout dépend du talent de l'adaptateur. Je me souviens m'être confronté sans trop de succès à celui qui s'était chargé de ce travail sur une production du *Viol de Lucrèce*, du même Benjamin Britten. C'était monstrueux, ce qu'il avait fait ! Il faisait partie de ces gens : « Ouais, je suis acteur, mais je parle un peu anglais aussi. Je peux tout faire. » Comme disait Agnan dans *Le Petit Nicolas* : « Je possède quelques rudiments d'anglais. » Donc c'était la foire aux maladresses, aux faux-sens et même aux contresens. J'aime bien le suivant : dans cet opéra, il y a un rôle chanté de narrateur, qui raconte la visite de Tarquin à Lucrèce à la nuit tombante. Ce narrateur s'étonne de ce que Tarquin ne rentre pas dans son palais pour dormir, mais demande l'hospitalité à Lucrèce pour la nuit – bon, c'est qu'il a une idée derrière la tête, le coquinou ! Le narrateur l'explique en ces termes : « *The etruscan palace stands only across the city* », autrement dit « Il n'est pas loin de chez lui ». Mais l'adaptation proposait, de façon aussi littérale que stupide : « Le palais étrusque se dresse à travers la cité. »

Cela dit, le travail n'est pas facile. Dans le même opéra, Britten a composé sur les mots de Ronald Duncan une scène super sensuelle musicalement, juste avant le passage à l'acte. Tarquin entre dans la chambre de Lucrèce et, silencieux, la contemple endormie, éclairée par une simple bougie. Je vais vous en donner un petit aperçu. Comme on n'est pas à l'opéra, avec Frédéric on va plutôt adapter. [*Il prend sa guitare*.] Et je prends ma partition parce que j'ai oublié :

Within this frail crucible of light,
like a chrysalis contained within its silk oblivion.
How lucky is this little light;
it knows her nakedness.
And when it's extinguished,
it envelops her as darkness,
then lies with her as night.
Loveliness like this is never chaste!
If not enjoyed, it is just waste!

C'était, je pense, certainement la plus belle mélodie que Britten ait écrite. Et ce n'est pas facile à traduire. Si je reviens sur le texte, il y a cette capacité de l'anglais à dire des choses très complexes en si peu de syllabes : « *And when it's extinguished, it envelops her as darkness, then lies with her as night.* » Ce « *as* » ! C'est tellement fluide, c'est

vraiment très difficile d'en rendre le sens français en juste un monosyllabe. La traduction proposée était la suivante, et elle n'est pas mauvaise. Vraiment. On va seulement dire que ça se gâte à la fin. Enfin vous allez voir, vous comprendrez tout de suite :

> Dedans ce faible creuset de lueur,
> Comme chrysalide langée dans son berceau de soie,
> Heureuse est cette petite lueur qui connaît sa nudité.
> Et quand elle est éteinte qui l'enlace dans l'obscurité
> pour coucher avec elle la nuit.
> Tant de beauté n'est jamais chaste. Ne pas en jouir, c'est
> du gâchis.

J'ai eu un mal terrible à chanter ça. J'ai essayé : « C'est *un* gâchis », et puis bon, je n'ai pas été très inspiré, je n'avais pas grand-chose à proposer. Mais c'était toujours un moment, comme disent les jeunes maintenant, de gênance.

Parfois en revanche, le hasard rend sur certains moments particuliers une adaptation plus percutante que l'original. Au Metropolitan Opera, à New York, il est de tradition qu'on choisisse un opéra pour être le spectacle familial de fin d'année. Alors évidemment ni *Lulu* de Berg, ni *Moïse et Aaron* de Schönberg, ni n'importe quoi d'un compositeur qui se termine par « berg » d'ailleurs. À cet effet donc, on privilégie plutôt *La Flûte enchantée* ou comme l'année dernière le *Cendrillon* de Massenet. Et pour ça, on raccourcit l'opéra et on l'adapte en anglais. Certains pourront objecter que, de toute façon, on ne comprend pas les chanteurs, alors à quoi bon ? Ce à quoi je répondrai sans hésiter : « Ouais, bon d'accord, mais pas toujours. »

Il se trouve que j'avais déjà chanté la production en version intégrale et française en 2018 dans ce théâtre, alors on m'a réinvité pour chanter la version anglaise abrégée. Et mon personnage, le père de Cendrillon, Pandolphe, est – comment dirais-je ? – une espèce de lavette qui s'écrase devant l'autorité de sa nouvelle épouse, madame de la Haltière. Qui, en bonne marâtre de conte de fées, martyrise sa belle-fille. À un moment, cependant, le bouchon est poussé un peu trop loin, alors Pandolphe finit par se rebeller et il chasse sa femme de la scène en terminant en français par un violent : « Le diable vous emporte ! » [*Il chante.*] On entend bien que la charge agressive culmine comme il se doit sur le mot « diable ».

La traduction en a été on ne peut plus littérale : « *You can go to the devil!* » Sauf que la position de *devil* m'a permis, et c'est venu en répétition presque sans y penser, de chanter *devil* une octave au-dessus, donnant ainsi à l'ordre une force de persuasion bien plus grande, sanctionnée, ma modestie dût-elle en souffrir, par des applaudissements que je n'avais jamais eus en français. Et c'est vrai que si j'avais fait la même

chose en français, ça aurait été techniquement plus risqué et puis ça aurait accentué le mot « emporte », et pas le mot « diable ».

Parfois aussi, le passage à l'anglais a tendance, par un ensemble d'associations plus ou moins conscientes et subjectives que chacun peut faire, à tirer l'œuvre plus du côté de la comédie musicale que de l'opéra. Je n'ai rien contre ce genre musical, croyez-le bien ! Mais bon, ça peut être amusant, notamment quand l'ouvrage est très mélodique, comme c'est le cas pour *Eugène Onéguine*, par exemple. C'est certainement très subjectif, mais je vais prendre l'air d'Onéguine, dans sa réponse à la lettre de Tatiana. L'original donne quelque chose un peu comme ça. [*Il chante en russe.*]

Donc :

> Si j'avais souhaité restreindre ma vie au cercle domestique
> Si mon destin avait été d'être un époux
> Sans doute vous seule eussiez pu partager ma vie

Le Eugen anglophone délivre une réponse en tout point fidèle à celle de Evgeny. Mais je n'y peux rien, moi, ça me fait quand même sourire :

> *Were I the sort who had intended*
> *to lead a calm domestic life*
> *if lasting happiness depended*
> *on seeking out a perfect wife,*
> *then doubtless I'd agree*
> *that only you could share my life with me.*

Qu'est-ce que vous voulez ! Je laisse les amateurs des Platters apprécier… Bon, c'est vrai que c'est très subjectif, c'est très connoté, mais on n'y peut rien.

Adapter en musique, c'est aussi se confronter au fait que chaque compositeur, *nolens volens*, compose dans sa langue natale. C'est-à-dire que nombre des racines de son écriture sont plantées dans le monde sonore et surtout dans le rythme de sa langue maternelle. Un des exemples les plus frappants pour moi, c'est la musique vocale tchèque de Janáček ou Martinů. Martinů est né en Bohême, mais il a longtemps vécu en France et il a souvent conçu ses pièces vocales à la fois en tchèque et en français. J'ai eu la chance de chanter la version française, qu'il avait supervisée, de son magnifique opéra *Juliette ou la clé des songes*.

Régulièrement, au cours de la partition, notre diction devait se plier à cette figure rythmique absolument pas naturelle en français, qui consiste à enchaîner une brève et une longue en accentuant la brève. En somme, du français avec l'accent tchèque. Jamais un compositeur français n'aurait pu concevoir cela. Et c'est pour cela que je crois que,

pour être parfois plus près d'une véritable adaptation, il faudrait de temps en temps ne pas hésiter à adapter les figures rythmiques à la langue cible. Ce n'est pas non plus si simple parce que ces figures rythmiques sont la chair même de la pensée musicale du compositeur. Alors, où est-ce qu'on place le curseur ? C'est un peu délicat.

Pour continuer sur le même sujet, au XIX^e^ siècle, de nombreux compositeurs italiens ont composé pour l'Opéra de Paris directement en français, pour produire ensuite des versions italiennes, qui sont d'ailleurs souvent plus connues. C'est par exemple le cas pour *La Favorite*, qui est devenue *La Favorita* ou pour Verdi, *Les Vêpres siciliennes* ou *Don Carlos*, qui est devenu en italien *Don Carlo*. En ce qui concerne ce dernier opéra, j'ai souvent l'impression que l'adaptation italienne, qui a pourtant été composée vingt ans plus tard, précède l'original.

Je vais essayer de donner des exemples. Au moment de la mort du marquis de Posa, qui se sacrifie pour son *best buddy*, don Carlo (don Carlos dans la version française), le marquis, chante la chose suivante :

> Ah ! Je meurs l'âme joyeuse,
> car tu vis sauvé par moi…
> Ah ! Je vois l'Espagne heureuse !
> Adieu ! Carlos, ah ! souviens-toi !

Là où *il marchese di* Posa chante :

> *Io morrò, ma lieto in core,*
> *Ché potei così serbar*
> *Alla Fiandra un salvatore !*
> *Ah !… di me… non… ti… scordar…!*

Certes, il y a un enjambement musical : « *serbar / Alla Fiandra un salvatore* » (« offrir à la Flandre un sauveur »), qui est au milieu du vers, mais ça ne me semble absolument pas rédhibitoire. Tout me semble mieux fonctionner en italien. Si vous prenez la première cellule musicale : « Ah ! Je meurs l'âme joyeuse », en italien c'est « *Io morrò, ma lieto in core* » : « Je meurs, mais heureux dans mon cœur ». Ce *ma*, « mais », vient musicalement exactement à l'endroit qui joint les deux cellules qui se ressemblent, comme une opposition rhétorique. On dirait que ça a été composé comme ça d'abord ! Et puis par exemple, le futur : « *Io morrò* », « Je mourrai l'âme joyeuse ». Par rapport au français : « Je meurs. » Avec le futur, on a tout le côté visionnaire et romantique du marquis de Posa. Remarquez, il aurait pu faire : « Je mourirai. » Mais bon. [*Rires.*]

Et puis à la fin le fameux « Adieu ! Carlos, ah ! souviens-toi ! » Vous savez, quand on ajoute un « ah » dans les chansons, c'est souvent parce qu'on a un pied qui manque. Alors qu'en italien c'est « *Ah !… di me…*

non… ti… scordar…! » [*il chante en mettant l'accent sur le «* non *»*] : « Surtout ne m'oublie pas. » Et la simple élégance de la langue : ce n'est pas terrible ce « car tu vis sauvé par moi ». Je ne sais pas ce que vous en pensez, mais moi, ça me fait toujours un peu bizarre. J'ignore comment Verdi a travaillé, mais à chaque fois j'ai l'impression que ça marche mieux en italien.

Un autre exemple. Un peu avant, le marquis dit à Carlos ceci :

> C'est mon jour suprême,
> échangeons l'adieu solennel.
> Dieu permet encore qu'on s'aime
> près de lui, quand on est au ciel.

Et le *marchese*, lui, chante :

> *Per me giunto è il dì supremo,*
> *no, mai più ci rivedrem;*
> *ci congiunga Iddio nel ciel,*
> *ei che premia i suoi fedel.*

En italien, on n'a pas besoin de répéter « C'est mon jour, mon jour suprême » parce qu'il manque des pieds. On peut certes aujourd'hui savourer l'ambiguïté homoérotique du « Dieu qui permet encore qu'on s'aime » – ça, ce n'est pas mal. Mais le trille de la fin ! Le trille, musicalement, c'est fait pour renforcer un mot. En français, le trille tombe sur le « au » de « au ciel » : il renforce une préposition. En italien, il renforce *fedel* : « fidèle ». Pour moi, il n'y a pas photo. Et puis même, « échangeons l'adieu solennel » ne peut pas se comparer avec cette force que donne le « *no, mai più* », qui me semble correspondre tellement mieux à la pensée musicale.

Ça saute aux oreilles dans le cadre de Donizetti, parce que lui ne parlait pas très bien français, mais même pour Verdi, j'ai toujours l'impression que, si ces immenses compositeurs écrivent des opéras français, c'est toujours « avec l'accent ».

Je pose peut-être une hypothèse un peu hardie, mais il y a un autre compositeur qui peut faire réfléchir à ça : Christoph Willibald Gluck, que je n'apprécie pas particulièrement – c'est peut-être ce qui appuie mon hypothèse. Vous avez là un compositeur allemand qui, en France, à la fin du XVIII^e^ siècle, est à l'origine de ce qu'on a appelé « la réforme de l'opéra français ». C'est-à-dire qu'il voulait mettre fin à ce qu'il estimait être une certaine décadence du drame lyrique, qui était plutôt serviteur de gosiers et de chanteurs très narcissiques. Lui voulait remettre au centre le drame, et la musique au service du drame. Donc, éviter les fioritures, éviter les embellissements, les vocalises, et tout ce qui permettait au chanteur de briller ou au compositeur de montrer son savoir-faire. C'était la parole

avant tout. Et pourtant, je me demande si sa façon très particulière de traiter le français (mais d'ailleurs aussi l'italien) en simplifiant le tissu rythmique à l'extrême ne vient pas de sa langue natale. Est-ce que, en tant qu'Allemand, il n'entend pas le français comme une langue plate à l'extrême, monotone, vous savez, comme la caricature du français qui est faite partout à l'étranger ? C'est vrai qu'il n'y a pas de fumée sans feu, mais sa façon d'écrire le français comme un simple enchaînement de croches et de noires sonne un petit peu comme le résultat d'un passage du français au moule d'une oreille trop peu exercée à en saisir les subtilités. C'est-à-dire que c'est du français avec l'accent tudesque, et même un peu militaire ! J'exagère, je donne un peu dans le cliché. Mais enfin, j'ai toujours l'impression que c'est du français mal compris. D'ailleurs, c'est la première fois que je formule une hypothèse à peu près cohérente sur les raisons pour lesquelles Gluck ne me plaît pas trop.

Je disais plus haut que, si Britten avait connu les surtitres, il aurait peut-être moins fortement insisté sur la nécessité des adaptations. Je n'en suis pas sûr, remarquez, parce que les surtitres ne sont pas toujours une solution idéale. Ceux qui, dans la salle, ont parfois passé la soirée à jouer aux spectateurs de tennis vertical me comprennent sans doute. Et si eux pas, à tout le moins leurs cervicales. Mais bon, il est quand même avéré que l'implantation progressive dans la plupart des théâtres du surtitrage a quasiment définitivement renvoyé les adaptations aux oubliettes. (Sauf l'année prochaine : *Le Rossignol* de Stravinski en français, que je suis curieux de faire, d'ailleurs.)

Le surtitrage est un travail loin d'être évident et dont les difficultés dépendent souvent du type d'opéra. Si vous prenez l'opéra italien par exemple, très souvent on y répète la même phrase pendant un certain temps : c'est tout confort pour le surtitreur et pour les cervicales. Mais l'opéra italien, c'est aussi souvent l'opéra des grands ensembles, où tous les protagonistes disent quelque chose de différent en même temps, parfois sur un tempo très rapide ! Alors, qui privilégier ? Qui condenser ? Sans le truchement des gros plans, comment savoir qui dit quoi ?

C'est un premier problème, mais si vous prenez un *Konversationsstück* allemand, c'est-à-dire les opéras de Strauss, c'est presque la difficulté contraire. Il n'y a qu'un personnage à la fois qui parle, mais alors bavard, bavard, bavard ! Et puis si c'est du Hofmannsthal ou du Zweig, ce n'est pas non plus une histoire de pluie et de beau temps. Et là, il vaut mieux s'échauffer les muscles du cou avant le spectacle. Je me souviens de ma fille de 4 ans qui assistait avec moi à une première d'*Ariane à Naxos* où sa maman chantait. Je crois que le public à côté nous aurait assassinés, parce qu'elle demandait tout le temps : « Qu'est-ce qu'elle dit, là ? » Et puis, allez traduire les propos de Zerbinette à une gamine de 4 ans.

Les Japonais, eux, n'ont pas ce problème parce qu'ils peuvent lire verticalement. Des colonnes de sous-titres sont disposées à droite et à

gauche. Alors peut-être qu'on pourrait appeler ça des paratitres. Je ne sais pas si ça a été breveté.

Pour les Bruxellois, c'est la double peine. Les contraintes du bilinguisme font que, sur le panneau de surtitrage, là où parfois le temps et la place manquent pour s'exprimer dans une seule langue, il faut le faire en français et en flamand. Français dessus, flamand dessous pendant la première partie, puis on change à l'entracte. Et pour la production suivante, on commence par mettre le flamand dessus. Maintenant, ça a changé parce que, depuis peu, ils ont deux écrans : l'écran français et l'écran flamand, mais qui deviennent l'écran flamand et l'écran français à l'entracte !

Ce n'est pas non plus une situation idéale, mais maintenant, dans beaucoup de théâtres, à Covent Garden, au Metropolitan, à Salzbourg, vous avez les sous-titres sur le dos du fauteuil d'en face. Vous regarderez beaucoup le dossier devant vous et peut-être un peu moins la scène.

Le problème aussi du surtitrage, c'est que ça doit viser à l'efficacité, parce que plus c'est rapide à lire, mieux c'est. Donc parfois il vaut mieux simplifier l'expression si le sens général est le même. Je me souviens à ce sujet-là d'une anecdote d'il y a une dizaine d'années. Ma femme et moi, on répétait *La Traviata* aux États-Unis. C'était la scène finale, juste avant le fameux « Addio del passato ». Violetta est mourante et demande à Annina, sa *camériste*, comme on dit dans Dumas, de lui apporter un peu d'eau. Et je me souviens que le ténor était assis à côté de moi, un Albanais, pour la petite histoire. Il lisait les surtitrages. Et là où Violetta disait doucement et en agonisant « *Dammi d'acqua un sorso* », il y avait écrit évidemment : « *Give me some water*. » Et mon délicieux ténor concluait : « *And there goes the poetry*. »

Pour revenir au Japon où j'étais l'été dernier, le surtitrage de *Pelléas et Mélisande* n'était pas non plus évident. Il est vrai que, à ce qu'il paraît, pour des raisons d'économie, le travail n'avait pas été confié à un vrai professionnel de la chose, c'est le moins qu'on puisse dire. Je ne parle pas de la traduction japonaise (ça, je ne peux pas juger, même si je sais qu'il y a eu aussi des problèmes), mais de la traduction anglaise, parce que le théâtre à Tokyo offre une double traduction. Il y a plein de panneaux sur la scène – on pourrait ne regarder que les panneaux, si on voulait. Il y a donc des paratitres japonais et des surtitres anglais. Le metteur en scène était dans la salle en train de fignoler des choses. Il avait d'autres chats à fouetter – même pas uniquement les chanteurs ! –, mais il s'en est aperçu parce que, pendant qu'il mettait en scène, il regardait ce qui se disait dans les surtitres et il a découvert la traduction proposée : là où on parle d'une fontaine, dans les surtitres, on parle d'un *well*, un puits. Quand Mélisande chante : « Mes longs cheveux descendent tout le long de la tour », ça donnait « *My long hair is falling from the tower* ». « Je ne mens jamais, je ne mens qu'à ton frère » était devenu « *I never lie to your brother* ». « Elle est là comme si elle était la grande sœur de son enfant » donnait

« *She's now the sister of her baby* ». Pour conclure, j'aime bien celui-là : « Il n'arrive peut-être pas d'événement inutile » transformé en « *Some events are not for nothing* ».

Enfin bon, il n'y a pas si longtemps, je lisais que Dorothy Parker critiquait le théâtre symboliste en stigmatisant *The Triumph of Mind over Maeterlinck*… On y était…

Une autre petite histoire de surtitres japonais, peut-être un peu hors sujet, mais pas complètement, me revient. C'était il y a une vingtaine d'années, je chantais *Les Noces de Figaro* à Tokyo, le rôle du comte Almaviva. Tous les interprètes du rôle vous diront qu'il y a un moment absolument sublime, à traiter avec particulièrement de soin, où l'émotion musicale et théâtrale est à son comble : c'est à la fin, quand le comte est confondu par la comtesse et lui demande pardon en chantant l'une des phrases les plus simples, les plus belles et par conséquent les plus délicates que Mozart ait jamais écrites. C'est le fameux :

« *Contessa perdono ! Perdono, perdono !* »

Quand vous arrivez à ce moment-là, vous avez beaucoup fait le bouffon avant, vous avez couru dans tous les sens : « Imbécile ! », « Ah, c'est Suzanne qui était cachée ! », « Ah, ma femme ! » Et donc, au moment où tout d'un coup la comtesse se découvre, vous vous calmez intérieurement, vous convoquez rapidement les mannes de Frank Sinatra pour donner à la fameuse phrase tout son potentiel. Faut qu'on pleure ! Alors le jour de la première, voilà j'avais fait l'imbécile, j'arrive, je me concentre, je convoque *the Frankie spirit*, je me lance et là… Francs éclats de rire dans le public ! Ma première réaction vraiment, ça a été de discrètement vérifier ma braguette. Sait-on jamais ? Et puis on enchaîne et j'oublie. Jusqu'à la deuxième représentation, où la même réaction se produit. Interloqué, je décide après la troisième, qui est identique aux deux précédentes, d'interroger l'interprète de la troupe : est-ce qu'il y a un événement à ce moment-là dont je ne suis pas conscient, un truc dans le décor qui se passe ? L'interprète, sans hésiter, me répond : « Non, non, ce sont les surtitres. Pour le public japonais, un mari qui demande pardon à sa femme, c'est trop drôle. » C'est vraiment un peu comme si le fait que ce soit écrit et lu avait déconnecté complètement les auditeurs du message musical. Pourtant, je peux vous dire que les Japonais, musicalement, sont hypersensibles. Ça m'a vraiment surpris, c'est le seul pays où ça m'est arrivé. Je pense que j'ai plus mal chanté ailleurs, mais bon. Ma braguette était peut-être ouverte, je n'en sais rien. [*Rires.*]

Au fond, avec ou sans ces problèmes d'adaptation ou de surtitrage, qui sont finalement plutôt périphériques, nous, les chanteurs, sommes confrontés à la même mission que les autres musiciens. C'est-à-dire qu'on doit donner vie à un texte musical. Je parle au nom des musiciens qui travaillent dans le domaine de la musique écrite, bien sûr. Les enjeux ne sont pas exactement les mêmes quand il s'agit de musique de tradition orale, voire de musique improvisée. Là, les frontières entre compositeurs

et interprètes sont bien plus floues. Notre mission à nous, c'est de faire passer vers les auditeurs un texte musical, c'est-à-dire l'expression écrite de la pensée musicale du compositeur. « Faire passer », c'est, étymologiquement, traduire. Interpréter, c'est transmettre la valeur. Il est clair que les deux notions se chevauchent, parfois se confondent, mais il existe bien sûr des nuances fondamentales. Il est couramment admis qu'on réserve le terme de « traducteur » à celui qui a en charge de transformer un texte écrit dans une langue en un texte écrit dans une autre langue et qui dispose d'un certain temps de réflexion pour cela ; et que l'interprète, lui, se doit de transformer dans l'instant un texte oral en un autre texte oral, fort de sa connaissance des deux langues et des réflexes acquis par la pratique.

Le musicien-interprète se promène un petit peu entre les deux. C'est-à-dire qu'il dispose souvent du temps nécessaire pour étudier le texte écrit, tant les mots que la musique, et décider des options qu'il va prendre ; et cependant il faut ici noter que le traducteur, lui, fait face à un texte qui est un exact miroir du message oral de l'écrivain. En clair, si l'écrivain lui lisait à haute voix ce qu'il a écrit, le traducteur entendrait exactement la même chose que ce qu'il lit. Le texte musical est au mieux une modélisation de la pensée du compositeur, une approximation, la carte et pas le territoire. Si Mozart me chantait ce qu'il entend quand le comte fait son Frank Sinatra – reste à savoir si Mozart connaissait Frank Sinatra –, ça ne ressemblerait peut-être pas du tout à ce que j'envisage, moi, en lisant le texte musical, ou ça ne collerait pas à cent pour cent. C'est-à-dire que je lis *andante*, mais que voulait dire *andante* à ce moment-là pour le compositeur ? Soixante-dix ou quatre-vingts battements par minute – à une époque où le métronome n'existait pas ? *Piano*, c'est doux ou très doux, mais comment cela se mesure-t-il ? Et puis *rallentando*, d'accord, mais avec quelle intensité ? Et tout ça ne se compare pas avec le ton donné lors d'une lecture parce que, quand, à l'étude dans mon travail de traducteur musical, j'ai décidé du tempo que je souhaitais prendre, au moment du concert, quand je deviendrai interprète, il y aura des multiples micronuances dans l'instant, qui viendront se superposer, puis donner vie à ces décisions que j'ai prises avant.

Et en même temps, en disant ça, je me rends compte que tout n'est pas si net ni si différent finalement. Ça ne va pas de soi de prétendre qu'un texte écrit est la représentation objective de la pensée de l'auteur. Et ce, même quand le texte est écrit dans la langue du lecteur. Chaque mot étant chargé pour tout un chacun d'un poids, d'un réseau d'associations qui lui est propre, les mots résonnent différemment en chaque individu. Qui peut dire qu'en lisant Flaubert nous voyons tous la Emma qu'il envisageait ?

Et n'y a-t-il pas là déjà, de la part du lecteur, une nécessaire et inévitable interprétation ? Est-ce qu'on n'est pas finalement condamnés, tous, à traduire les messages qui nous sont envoyés afin que ceux-ci fassent

sens en nous ? Notre rapport au monde étant nécessairement un rapport interprétatif, certains messages nécessitent simplement un plus grand travail préparatoire pour être reçus par tout un chacun. Un peu comme un parent qui éplucherait un fruit pour son enfant, le musicien ou le traducteur donne à son auditeur ou son lecteur la possibilité de goûter au fruit, mais peut-être que c'est là que commence le véritable travail de traduction, dans l'expérience supra-individuelle de la dégustation.

C'est pour cela qu'on va vous donner maintenant – parce que finalement je ne suis pas tellement conférencier – un petit exemple du type de traduction qu'on fait avec Frédéric depuis quelque temps. On s'est engagés dans une forme de traduction qui consiste à partir de la langue de la mélodie française pour aller vers la langue de la chanson. Comment ça se différencie ? Je dirais que la chanson est une forme plus symétrique, plus mémorisable et qui permet parfois un accès plus direct à la poésie. Enfin, en tout cas, c'est ce que je crois. On va vous donner quelques exemples de ce qu'on fait. Pour commencer, une pièce de Fauré sur des paroles de Sully Prudhomme, qui s'appelle « Les Berceaux » :

[*Il chante, accompagné par Frédéric à la guitare.*]

Le long du quai, les grands vaisseaux,
Que la houle incline en silence,
Ne prennent pas garde aux berceaux,
Que la main des femmes balance.
Mais viendra le jour des adieux,
Car il faut que les femmes pleurent,
Et que les hommes curieux
Tentent les horizons qui leurrent !
Et ce jour-là les grands vaisseaux,
Fuyant le port qui diminue,
Sentent leur masse retenue
Par l'âme des lointains berceaux.
Par l'âme des lointains berceaux.
Et ce jour-là les grands vaisseaux,
Fuyant le port qui diminue,
Sentent leur masse retenue
Par l'âme des lointains berceaux.
Par l'âme des lointains berceaux.

Reynaldo Hahn était lui aussi un compositeur très familier de l'univers de la chanson. Alors, on s'est empressé de traduire son « Heure exquise ».

La lune blanche
Luit dans les bois.
De chaque branche

Part une voix
Sous la ramée.
Ô bien-aimée…
L'étang reflète
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure.
Rêvons, c'est l'heure.
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise.
C'est l'heure exquise !

Un petit peu plus sombre, de Fauré :

Ici-bas tous les lilas meurent,
Tous les chants des oiseaux sont courts,
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours…
Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours,
Je rêve aux baisers qui demeurent
Toujours…
Ici-bas, tous les hommes pleurent
Leurs amitiés ou leurs amours ;
je rêve au couple qui demeure
au couple qui demeure
qui demeure
toujours

Un petit Fauré plus gai :

J'aime tes yeux, j'aime ton front,
Ô ma rebelle, ô ma farouche,
J'aime tes yeux, j'aime ta bouche
Où mes baisers s'épuiseront.
J'aime ta voix, j'aime l'étrange
Grâce de tout ce que tu dis,
Ô ma rebelle, ô mon cher ange,
Mon enfer et mon paradis !
J'aime tes yeux, j'aime ton front,
Ô ma rebelle, ô ma farouche,

J'aime tes yeux, j'aime ta bouche
Où mes baisers s'épuiseront.
J'aime tout ce qui te fait belle,
De tes pieds jusqu'à tes cheveux,
Ô toi vers qui montent mes vœux,
Ô ma farouche, ô ma rebelle !
J'aime tes yeux, j'aime ton front,
Ô ma rebelle, ô ma farouche,
J'aime tes yeux, j'aime ta bouche
Où mes baisers s'épuiseront.
Où mes baisers s'épuiseront.
Où mes baisers
s'épuiseront.
s'épuiseront.
s'épuiseront.
s'épuiseront.

Toujours de Fauré, « Ce qu'il ne faut pas dire » [« Le secret »] :

Je veux que le matin l'ignore
le nom que j'ai dit a la nuit,
Et qu'au vent de l'aube sans bruit
comme une larme il s'évapore.
Je veux que le jour le proclame,
L'amour qu'au matin j'ai caché,
Et sur mon cœur ouvert penche,
comme un grain d'encens il l'enflamme.
Je veux que le couchant l'oublie,
Le secret que j'ai dit au jour,
Et l'emporte avec mon amour,
Aux plis de sa robe pâlie !

Francis Poulenc a écrit sur un texte de Louise de Vilmorin qui s'appelle « Mazurka » à l'occasion du centenaire de la mort de Frédéric Chopin. Je crois que ça n'a pas grand-chose à voir avec Chopin, pas grand-chose à voir avec la mazurka, mais beaucoup à voir avec Louise de Vilmorin et beaucoup à voir avec Poulenc :

Les bijoux aux poitrines,
Les soleils aux plafonds
Les robes opalines,
Miroirs et violons
Font ainsi, font, font, font
Des mains tomber l'aiguille
L'aiguille de raison

Des mains de jeunes filles
Qui s'envolent et font
Font ainsi, font, font,
D'un regard qui s'appuie,
D'une ride à leur front
Le beau temps ou la pluie
Et d'un soupir larron
Font ainsi, font, font, font
Du bal une tourmente
Où sage et vagabond
D'entendre l'inconstante
Dire oui, dire non
Font ainsi, font, font, font
Danser l'incertitude
Dont les pas compteront,
Oh ! le doux pas des prudes,
Leurs silences profonds
Font ainsi, font, font, font,
Du bal une contrée
Où les feux s'uniront.
Des amours rencontrées
Ainsi la neige fond,
La neige fond, fond, fond.

Pour finir, retour à Fauré, mais départ vers Hugo, qui était quand même un sacré « courtiseur », si je puis dire :

Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame,
Viens ! ne te lasse pas de mêler à ton âme
La campagne, les bois, les ombrages charmants,
Les larges clairs de lune au bord des flots dormants,
Le sentier qui finit où le chemin commence,
Et l'air et le printemps et l'horizon immense,
L'horizon que ce monde attache humble et joyeux
Comme une lèvre au bas de la robe des cieux !
Viens ! et que le regard des pudiques étoiles
Qui tombe sur la terre à travers tant de voiles,
Que l'arbre pénétré de parfums et de chants,
Que le souffle embrasé de midi dans les champs,
Et l'ombre et le soleil et l'onde et la verdure,
Et le rayonnement de toute la nature
Fassent épanouir, comme une double fleur,
La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur !

Merci. [*Applaudissements.*]

OBSERVATOIRE DE LA TRADUCTION AUTOMATIQUE
AN 04

Table ronde animée par Sophie Royère,
avec Yaëlle Amsallem, Laura Hurot et Waltraud Kolb
(interprète : Valentine Leÿs)

SOPHIE ROYÈRE

Bienvenue à cette nouvelle session de l'Observatoire de la traduction automatique, un dispositif créé par ATLAS en décembre 2018, qui vise à suivre l'évolution des performances des traducteurs automatiques en ligne, comme Google Translate, Systran, DeepL, face à un corpus de quarante grands textes de la littérature européenne. Ça, c'est le dispositif initial, parce qu'en 2018, il semblait crucial, pour ATLAS, de nourrir le débat public, caractérisé par des positions divergentes, de données objectives sur les performances des machines en matière de traduction.

Les deux premières éditions, en 2019 et en 2020, ont rapidement montré les limites de ce dispositif, puisqu'il plaçait les algorithmes face à des tâches hors de leur portée. Les progrès étaient difficilement observables, alors qu'ils sont réels sur des textes moins sophistiqués qui relèvent également du champ de la traduction éditoriale. Toutefois, ces premières expertises ont permis aux linguistes, aux traducteurs, aux informaticiens chercheurs invités de diffuser auprès du public concerné les bases d'une culture numérique en matière de traduction automatique et d'ouvrir les esprits à la complexité du débat, jusque-là très polarisé par son traitement médiatique.

Pour l'édition 2021, l'année dernière, nous avons rencontré des experts qui ont proposé un rapport différent à ces outils. Par leur ouverture à des pratiques traductives mixtes, ils ont redonné sa pertinence à cette étude puisque leurs interventions nous ont amenés à élargir notre dispositif vers d'autres outils que les systèmes de traduction généralistes et nous ont immergés dans de nouveaux usages qui sont déjà en cours, que ce soit dans la pratique du métier ou dans l'enseignement de celui-ci.

Cette année, nous allons faire un petit zoom arrière, et proposer en première partie un recadrage historique afin de redonner le contexte dans lequel s'inscrit le développement des outils de traduction automatique, avec un retour sur la culture, l'idéologie de la Silicon Valley. Ce recadrage sera suivi d'une discussion entre deux traductrices chercheuses.

Je vous présente nos trois invitées, dont l'une sera traduite par notre interprète Valentine Leÿs.

Tout d'abord, Yaëlle Amsallem : vous enseignez la théorie des organisations au sein du département de management à l'ESCP Business School. Vos recherches explorent les enjeux organisationnels et sociétaux posés par les nouvelles technologies, l'état d'esprit de la Silicon Valley et la transformation des formes de capitalisme. Vous êtes chercheuse invitée à l'université de Berkeley et vous donnez un cours sur la Silicon Valley et les enjeux des nouvelles technologies à l'École nationale des mines de Paris. Vous avez également étudié la philosophie à l'université Paris-Sorbonne ainsi que le management en France et aux États-Unis.

Laura Hurot, vous êtes traductrice de l'allemand et professeure de français langue étrangère à Linz, en Autriche. Vous avez suivi un cursus d'études germaniques à la Sorbonne, et vous êtes spécialisée en histoire des idées. Laura Hurot a développé le concept de *slow translation*, elle nous invitera à engager un processus de réflexion collective sur les effets à long terme de la traduction automatique.

Enfin, Waltraud Kolb, vous êtes professeure assistante de traduction littéraire au Centre for Translation Studies de l'université de Vienne, en Autriche. Vous êtes docteure en littérature comparée, vos recherches actuelles portent sur l'usage des outils numériques et de la traduction automatique dans le champ littéraire, et en particulier sur l'aspect cognitif de la traduction littéraire et des processus de post-édition.

Nous allons ouvrir cet observatoire par un recadrage historique avec Yaëlle Amsallem. À vous la parole.

YAËLLE AMSALLEM

Merci, Sophie. Bonjour. Je suis ravie d'être là avec vous aujourd'hui. Comme l'expliquait Sophie, je suis doctorante en sciences de gestion à l'ESCP et j'écris ma thèse, qui porte sur la fabrique de la pensée entrepreneuriale issue de la Silicon Valley et fondée sur les nouvelles technologies. En ce sens, je m'intéresse à l'état d'esprit qui existe derrière les nouvelles technologies. Mon but, dans cette table ronde, c'est de vous présenter cette manière de penser. La technologie n'est pas neutre ; il y a un état d'esprit qui y est associé. Les technologies sont un outil, il s'agit de savoir ce que l'on souhaite faire avec cet outil. C'est important d'avoir ça en tête.

Afin de comprendre cet état d'esprit, je vais aborder trois sujets. Tout d'abord, j'aimerais revenir au moment de la création de ces nouvelles technologies dans la Silicon Valley, dans les années 1960 ; puis voir les formes contemporaines que revêt cette idéologie ; et enfin aborder la question du soutien financier et politique. Mais je vais d'abord vous montrer un extrait du film *Don't Look Up*. Je ne sais pas qui l'a vu, j'aimerais en tout cas que vous réfléchissiez à cette vidéo. Pour ceux qui ne l'ont pas vu : c'est l'histoire d'une énorme météorite qui va venir écraser la Terre, et l'on voit que les scientifiques ont beaucoup de mal

à alerter le public sur les conséquences de ce choc. L'extrait est en fait composé de deux vidéos : la première, c'est le moment où ils décident d'arrêter la destruction de la comète qui va s'écraser sur la Terre ; et la deuxième, c'est la présentation du CEO d'une grande entreprise technologique qui aura pour mission de sauver la planète.

[*Passage de la vidéo en anglais*.]

Vous allez me dire : « Mais pourquoi nous montre-t-elle *Don't Look Up* ? *Don't Look Up*, ça parle du changement climatique, ce n'est pas la bonne table ronde ! » C'est parce qu'un élément apparaît ici : le rôle des Big Tech et des politiques, avec la figure de Peter Isherwell, le dirigeant de Bash Industries, et celle de la présidente des États-Unis qui accepte qu'Isherwell décide du sort de l'humanité. Pourquoi ? Parce qu'il a la solution parfaite : il va miner cette météorite et tout le monde sera sauf et deviendra riche. Que demander de plus ? Là, on retrouve tout à fait le discours des dirigeants de la tech, et dans *Don't Look Up*, Peter Isherwell représente parfaitement une espèce de mix entre Elon Musk, Steve Jobs, Jeff Bezos. En plus de cela – attention, *spoiler* –, la technologie qu'ils vont développer ne fonctionne pas, ce qui n'est pas sans rappeler un cas connu de la Silicon Valley : Theranos. Theranos est une start-up qui a affirmé pouvoir effectuer une centaine de tests sanguins avec une seule piqûre. Elle a été évaluée à 9 milliards de dollars, mais il s'avère que cette technologie est inefficace, et sa CEO, condamnée pour fraude envers des investisseurs, encourt maintenant une peine de vingt ans de prison. On voit qu'un état d'esprit existe derrière ces technologies : nous ne sommes pas dans la pure science. Et pour comprendre cela, j'aimerais que l'on remonte aux années 1960, dans la Silicon Valley, lors de la création de la culture « tech ».

Si on revient à notre sujet, la traduction automatique, l'idée émerge dans les années 1960 dans un contexte de guerre. Le rêve, alors, est de créer une machine qui déchiffrerait automatiquement les messages. C'est dans cette optique que le premier ordinateur de l'histoire a été créé. L'idée que les technologies militaires ont permis la création des ordinateurs est une idée assez répandue. Ce qui est plus surprenant, et ce que des spécialistes de la région comme Fred Turner expliquent, c'est que cette cyberculture a fortement été influencée par la contre-culture des années 1960.

Pourquoi ? Quand je pose cette question à mes élèves, je leur montre une image de Burning Man et du siège d'Apple, et je leur demande : « Pourquoi je mets ces deux images l'une à côté de l'autre ? » Burning Man est un festival qui a débuté en 1986. Nous avons un artiste, Larry Harvey, qui se dit : « Tiens, je vais aller sur une plage près de San Francisco brûler une figure de bois. » Des gens viennent, et chaque année, de plus en plus de gens viennent, si bien qu'on se retrouve avec des centaines de personnes en train de brûler un homme de bois sur la plage, et la Ville de San Francisco leur dit : « Bon, ça suffit, on ne peut pas être

des centaines à brûler un homme sur la plage, à San Francisco. Il faut partir. » Et là, que fait Larry Harvey ? Il s'associe avec la Cacophony Society qui est un groupe d'artistes anarchistes, et ils vont dans le Black Rock Desert du Nevada, au milieu de nulle part, où ils tracent une ligne au sol – c'est ce que l'histoire dit –, et à partir de là, à l'intérieur de cette ligne, les règles qui s'appliquent dans notre société ne s'appliquent plus, ce qu'ils perçoivent comme un espace de pure liberté.

Pourquoi je vous raconte ça ? À cette époque, ceux qui programment, ceux qui codent durant la journée, côtoient les gens de la contre-culture le soir. Ce sont les mêmes personnes. Il ne s'agit pas du tout de deux mondes séparés. Burning Man, qui est à l'origine un lieu de la contre-culture, était un lieu où la contre-culture et la culture tech se côtoyaient. Elon Musk disait même « La Silicon Valley, c'est Burning Man », pour expliquer ce phénomène, même si aujourd'hui Burning Man ne fait plus partie de la contre-culture. Conséquence de tout cela : les valeurs de la contre-culture ont infusé la culture tech.

Nous avons là deux éléments clés. Le premier, c'est que les nouvelles technologies étaient perçues comme des outils de transformation personnelle. L'ordinateur permettait d'augmenter la puissance d'agir des êtres. Pour Steve Jobs, le Mac, c'était une manière de libérer les individus. J'aime bien, d'ailleurs, cette citation de Stewart Brand datant de 1972 : « Prêts ou pas, les ordinateurs arrivent au peuple. C'est une bonne nouvelle, peut-être la meilleure depuis les psychédéliques. » Les ordinateurs sont perçus comme une sorte de nouvelle forme de LSD qui permet d'étendre sa conscience. Et la deuxième chose, c'est que les nouvelles technologies doivent permettre de dessiner un nouveau monde, un nouveau pouvoir décentralisé alternatif à l'*establishment*, donc au gouvernement centralisé des États-Unis, et elles ont vraiment été conçues comme un outil d'affranchissement. Notamment par rapport à IBM. Encore aujourd'hui, on retrouve cet idéal de liberté dans certains courants. Aujourd'hui, il ne s'agit plus seulement de libérer l'individu de l'oppression d'un État centralisé, mais bien d'anéantir toutes les contraintes possibles, y compris la limite ultime, celle de la mort. C'est en tout cas le cœur de l'idée du courant transhumaniste.

L'idée des transhumanistes, c'est que grâce aux machines, nous allons décupler nos capacités humaines. Pour reprendre Bostrom, l'un des grands théoriciens du transhumanisme : « On va éliminer le vieillissement et améliorer considérablement les capacités intellectuelles, physiques et psychologiques humaines. » Un courant transhumaniste extrême est celui porté par Ray Kurzweil, également surnommé « le pape du transhumanisme », et qui a développé la théorie de la singularité. La singularité étant le moment où les machines seront plus intelligentes que les hommes, et selon lui on y arrivera dès 2045. Accessoirement, Kurzweil est directeur de l'intelligence artificielle chez Google. Il nous explique que dans environ quinze ans, Google

fournira des réponses à nos questions avant même qu'on se les pose. Google nous connaîtra mieux que notre compagne ou notre compagnon, et mieux que nous-même, probablement.

Dans ma thèse, j'étudie une université que Kurzweil a créée, « l'université de la Singularité ». C'est une entreprise hybride de la Silicon Valley qui propose à la fois des programmes éducatifs, un incubateur d'entreprises, des services de conseil aux grandes entreprises… Kurzweil l'a créée en 2008 avec Peter Diamandis, le fondateur et président de la XPRIZE, et – je reprends les termes de Larry Page, le dirigeant de Google, qui a tenu ces propos lors de la réunion de lancement de la Singularity University – son but est de « produire les entrepreneurs de demain, capables de sauver le monde ». Google sponsorise cette organisation. L'un des concepts clés de la Singularity University, c'est celui de *moonshot*, développé par Astro Teller, le directeur de Google X, un laboratoire qui a longtemps été surnommé le « laboratoire secret de Google ». En 2010, les dirigeants de Google se disent : « On va former une nouvelle division et travailler sur des *moonshots*. » Et donc, leur idée est de développer des technologies de science-fiction pour améliorer le monde. Ils théorisent ce qu'est un *moonshot*. Pour faire un *moonshot*, il faut trois ingrédients : un énorme problème qui affecte des millions ou des milliards de personnes dans le monde, une solution radicale aux allures de science-fiction qui peut sembler impossible aujourd'hui, et cela grâce à une percée technologique qui nous donne une lueur d'espoir, mais qui pourra être appliquée dans les cinq à dix prochaines années. Autant vous dire que dans *Don't Look Up*, Peter Isherwell est sur un *moonshot*. Cette idée de *moonshot*, et le vocabulaire qui s'y rapporte, provient de la Silicon Valley. Quand j'étais là-bas, j'ai même assisté à un TEDX « Moonshot ». L'objectif des créateurs de start-up dans les nouvelles technologies, c'est un peu de créer un *moonshot*. Astro Teller dit, je le cite : « Créer le prochain Google et sauver la planète sont en fait essentiellement la même chose. » Pour lui, le fait de faire du profit et d'avoir du sens sont en pleine synergie.

Google sponsorise ces courants-là. À côté de ces succès économiques, de ces start-up, on retrouve un soutien financier et politique considérable. Plusieurs rapports sur les nouvelles technologiques ont été publiés. Le premier d'entre eux date de 2002 et porte sur la convergence des NBIC.

La convergence des NBIC, c'est ainsi, en tout cas, que ça a été théorisé, désigne quatre évolutions simultanées : dans les nanotechnologies, donc à toute petite échelle ; les biotechnologies, c'est-à-dire tout ce qui concerne l'édition des gènes ; l'informatique, donc les ordinateurs ; et les sciences cognitives, donc l'intelligence artificielle. Nanotechnologies, Biotechnologies, Informatique, sciences Cognitives : NBIC. Selon ce rapport, ces technologies convergent, dans le sens où des découvertes dans un de ces domaines peuvent être utilisées dans les autres domaines.

Ce rapport de 2002 a été publié par la NSF, la Fondation nationale pour la science, une agence du gouvernement américain destinée à soutenir financièrement la recherche scientifique. C'est quand même un organisme public, et l'un des deux auteurs, Bainbridge, est transhumaniste. J'ai rédigé un mémoire sur ce rapport. Si vous lisez ce dernier, vous y trouverez davantage un programme politique qu'une véritable analyse scientifique. Leur but est de convaincre le gouvernement américain d'investir dans ces nouvelles technologies. Ce rapport décrit une société transhumaniste dirigée par des scientifiques entrepreneurs, et l'on y retrouve des idées dans la lignée de celles de Kurzweil. Ce rapport a beaucoup fait parler de lui. Au point que deux ans plus tard, le comité de bioéthique américain, dont les membres sont nommés par le gouvernement américain, a publié son propre rapport. Son objectif est de nuancer ce premier rapport, mais ce que l'on voit, c'est que l'État américain investit énormément dans les NBIC, et suite à ce rapport, il crée la National Nanotechnology Initiative, un organisme qui vise à favoriser l'investissement dans les nanotechnologies. Là où ça devient vraiment intéressant, c'est lorsqu'on constate que ce rapport a suscité une telle vague d'inquiétude en Europe que la Direction générale de la recherche européenne a immédiatement lancé des recherches sur le sujet. Donc, en 2004, la Commission européenne sort à son tour un rapport pour alerter les responsables politiques. Le problème, c'est qu'il fait soixante-huit pages, tandis que celui sur les NBIC doit en faire quatre cents. C'est un document qui n'a pas été relayé, il est assez pauvre. Cinq ans plus tard, au tour du Parlement européen de publier son rapport, et – des chercheurs comme Gilbert Hottois l'ont souligné – il a beaucoup en commun avec le premier rapport américain. Il achève d'asseoir la légitimité du transhumanisme au niveau européen et mondial. Il reconnaît même que le rapport de 2002 est parvenu à rassembler un grand nombre d'acteurs clés : les technoscientifiques de la NASA, les militaires de la DARPA, les industriels high tech et les lobbies NBIC, et que, par conséquent, il n'en a que plus de poids.

Divers gouvernements se sont alors intéressés au sujet. En France, le Centre d'analyse stratégique, rattaché au Premier ministre, a organisé un Congrès international de l'homme augmenté en 2010 à Megève. Deux ans plus tard, un colloque s'est tenu à Paris : « De la science-fiction à la réalité ». En 2018 a été publié le rapport Villani sur l'intelligence artificielle. Et surtout, à partir de 2019, il y a eu le plan Deeptech : Deeptech, c'est comme les NBIC, sauf qu'ils ont utilisé un nouvel acronyme. L'État français investit près de 3 milliards d'euros pour faire de la France une *Deeptech Nation*. Le projet été lancé en 2019 et l'État continue de le soutenir. On le voit, il y a une prise en considération de ce phénomène par les élites politiques, couplée à un investissement massif des entreprises les plus puissantes dans ce domaine.

Quelles sont les perspectives ?

Je me suis intéressée à la traduction automatique, et j'ai découvert l'ouvrage de Thierry Poibeau, chercheur au CNRS : *Babel 2.0 : où va la traduction automatique ?* Il nous explique qu'on est passé de la traduction statistique à la traduction automatique, si bien qu'à présent on est en train de réaliser ce rêve d'application de traduction simultanée.

Aujourd'hui, il m'arrive d'utiliser des applications de traduction simultanée, par exemple sur Skype, mais il va falloir attendre quelques années avant que ça fonctionne correctement. L'idée, c'est que je parle en français et que l'interlocuteur reçoit une version automatiquement traduite de mes propos.

Ensuite, j'ai discuté avec Sophie Royère. On évoquait Hugging Face, une entreprise américaine qui développe des outils qui utilisent l'apprentissage automatique. Ce qui est intéressant, c'est que le modèle de cette entreprise repose sur un modèle communautaire : les utilisateurs partagent leurs connaissances. En 2021, elle a lancé un workshop avec plusieurs groupes de recherche pour publier un grand modèle de langage ouvert, qui a abouti en 2022 à la création de BLOOM, un modèle de langage multilingue avec près de 176 milliards de paramètres.

Mais revenons à la Silicon Valley. Qu'est-ce qu'il s'y passe ? Quel est le futur de la traduction automatique ? Yann Le Cun, directeur des recherches en IA de Facebook et père du *deep learning*, nous explique qu'il faut s'inspirer du biologique, de ce que fait la nature pour pouvoir franchir la prochaine étape, mais pour cela il faut beaucoup de données. Ça m'a rappelé un passage du rapport NBIC de 2002. La dernière partie est consacrée à la modélisation du langage biologique grâce à la convergence linguistique computationnelle – donc, grâce à la traduction automatique et à la chimie biologique. Leur rêve est de créer un langage biologique. Il s'agit clairement d'un idéal transhumaniste. Comment ça marche ? L'idée est d'intégrer des organes artificiels qui rempliront mieux les fonctions traditionnelles que les organes naturels et sains, voire qui développeront d'autres fonctions. Et en exploitant les différences de langage entre les organismes, cela permettra de développer de nouvelles stratégies de lutte contre les infections. Pour parvenir à cela, il faut cataloguer toutes nos connaissances, via les ordinateurs aujourd'hui, via les nanomachines demain. Et donc, leur rêve est de développer une encyclopédie du vocabulaire et des règles du langage biologique. Merci.

[*Applaudissements.*]

SOPHIE ROYÈRE

Merci beaucoup pour cette perspective, qui nous assomme, qui nous submerge. Votre intervention m'invite aussi à considérer le lien entre usage des nouvelles technologies et rapport au temps. Parce que ce qui nous touche en tant que traducteurs, quand on parle de traduction

automatique, c'est également le rapport au temps.

Laura, selon vous, quels nouveaux rapports au temps ces évolutions entraînent-elles et quel est, par conséquent, leur impact sur le travail intellectuel ?

LAURA HUROT

Bonjour. Je suis ravie d'être ici, et je m'excuse parce que je n'ai pas l'habitude de m'exprimer à l'oral. Je vais essayer d'être le plus clair possible.

Je m'intéresse beaucoup au thème de l'accélération, selon une perspective historique. Je crois qu'il est clair pour tout le monde que la traduction automatique neuronale, c'est-à-dire celle qui a suivi la traduction automatique statistique, et qui est beaucoup plus performante, est majoritairement utilisée pour faire des économies en allant plus vite. C'est ce que j'ai appelé l'« accélération des processus de traduction ». Dans mon travail, j'ai voulu montrer que cette accélération ne tombait pas du ciel et qu'elle s'inscrivait dans une continuité historique, parce que l'essor de l'intelligence artificielle en général, et donc de la traduction automatique, s'inscrit dans ce que l'on appelle communément la « révolution numérique ». Or, historiquement, la révolution numérique est comparable à la révolution industrielle. C'est quelque chose que l'on a tendance à occulter. Beaucoup d'historiens montrent que nous sommes toujours dans la révolution industrielle, ce que l'on pourrait appeler la « civilisation industrielle », et la révolution numérique n'est qu'une nouvelle étape avec d'autres outils.

C'est intéressant par rapport à la notion d'accélération et toutes les conséquences que cette accélération peut avoir aussi bien sur la qualité du travail que le bien-être des gens qui travaillent. L'accélération avait déjà eu lieu dans le monde de la traduction – ça ne concerne pas forcément la traduction littéraire –, par exemple la traduction assistée par ordinateur avait déjà entraîné une accélération assez conséquente des processus.

Il est important de garder en tête que la révolution numérique, c'est encore et toujours la révolution industrielle, même si cela semble bizarre de dire ça. Parce que dès le début de la révolution industrielle, on a assisté à ce que l'on peut appeler une vraie mutation anthropologique – déjà, ce n'est pas rien – dans le rapport au temps. La révolution industrielle a énormément accéléré le travail et bouleversé notre rapport au temps. C'est difficile à imaginer parce que ça remonte à loin, mais elle a eu tout un tas de conséquences pour les ouvrières et les ouvriers. Et c'est exactement ce qui se produit aujourd'hui. On pourrait simplifier en disant qu'à l'époque, on a voulu remplacer nos muscles par les machines, et maintenant on essaie de remplacer les cerveaux. Ça rejoint ce que Yaëlle a dit. Le parallèle avec la révolution industrielle me paraît intéressant en ce qu'il nous permet de nous interroger sur les éven-

tuelles conséquences. Cette accélération, à mon sens, va se poursuivre – ce qui n'est pas très optimiste. Aujourd'hui, on dit aux traducteurs et traductrices : « Regardez, avec la post-édition c'est super, on peut travailler plus vite, alors travaillez plus vite ! » En général, on ne leur demande pas vraiment leur avis. Et dans cinq, dix, quinze ans et plus, on nous demandera d'aller toujours plus vite, parce que c'est ce qui s'est toujours produit depuis le début de la révolution industrielle. C'est un phénomène que le sociologue Hartmut Rosa, que certains connaissent peut-être, appelle la « stabilisation dynamique ». J'aime beaucoup cette expression. Elle explique qu'on est tous et toutes contraints de danser de plus en plus vite pour rester sur place. C'est-à-dire, concrètement, pour survivre, économiquement, professionnellement. Pour rester dans la compétition. Ce n'est pas très gai, mais il me paraît important de le souligner.

Je m'interroge beaucoup sur les conséquences de cette accélération sur le plan intellectuel. Là, on n'est plus dans le même sujet qu'au début de la révolution industrielle où c'est le corps qui était impacté par les machines, ce qui est assez mal connu. Je m'interroge sur ces questions parce que ce que les fournisseurs de traductions automatiques ou les gens de la Silicon Valley oublient de préciser – à dessein, j'imagine –, c'est que les ressources cognitives sont limitées. Est-ce que certains font de la post-édition, dans la salle ? Oui. Quand j'ai commencé à travailler, j'ai parlé avec de nombreuses personnes qui faisaient de la post-édition et qui disaient que c'était absolument épuisant cognitivement – je ne sais pas si vous confirmez. Je me suis intéressée au travail de Daniel Kahneman, un psychologue très réputé, spécialiste du raisonnement et de la prise de décision. Daniel Kahneman a montré que les activités cognitives complexes sont effectivement épuisantes pour le cerveau. C'est sans doute pour cela aussi que, dans la Silicon Valley, ils aimeraient arriver plus tard à un mix, car biologiquement il n'est pas possible de suivre la cadence. Au début de la révolution industrielle, le corps humain ne suivait absolument pas la cadence des machines, ce qui a créé énormément de drames, d'accidents, etc. Aujourd'hui il se passe à peu près la même chose.

Daniel Kahneman parle de pic intolérable pour le cerveau et fait une analogie avec le sprint. Il dit : « L'être humain peut faire des sprints. Mais pas pendant six heures. » Kahneman ne parle pas précisément de la traduction, mais on peut reprendre son analyse. Notamment dans le domaine de l'interprétation simultanée. Les interprètes qui travaillent en simultané ne vont pas interpréter pendant six heures, sinon le cerveau exploserait. Pour finir, Kahneman explique que ce que l'on appelle en psychologie cognitive la « surcharge mentale » crée, littéralement, un court-circuit – il compare cela à un disjoncteur. Si on fait une seule activité cognitive intense, mais trop longtemps, ou alors plusieurs en même temps, ce qui n'est pas du tout conseillé, le cerveau court-circuite,

comme si vous branchiez plusieurs appareils en même temps. Ça ne marche pas. Là où ça devient intéressant en ce qui concerne la traduction, et la qualité que l'on est en droit d'attendre, c'est qu'il explique aussi que si vous travaillez sur plusieurs choses complexes en même temps, le cerveau va reporter toute son attention sur un seul sujet et occulter le reste. C'est ce qui s'appelle la « répartition de l'attention ». Si votre cerveau reste bloqué, par exemple, sur la traque des biais de l'algorithme pour la traduction automatique, il va devenir aveugle à d'autres choses.

SOPHIE ROYÈRE

Merci, Laura. Justement, Waltraud, pouvez-vous nous parler des conséquences de la pression temporelle, spécifiquement, sur la profession de traducteur ?

WALTRAUD KOLB

[*Intervention en anglais interprétée en français par Valentine Leÿs.*]

Pour parler de la question du temps, Laura a évoqué le fait que cette accélération concernait surtout la traduction non littéraire, mais je pense que c'est aussi le cas dans le domaine de la traduction littéraire. On assiste notamment à une accélération des échanges dans la traduction littéraire à travers le monde, en particulier pour les textes qui viennent de l'anglais parce que, de nos jours, les éditeurs ont tendance à vouloir que les textes sortent en traduction au même moment que le texte anglais, voire avant. Il m'est arrivé de cotraduire un best-seller de non-fiction vers l'allemand, best-seller qui est sorti en allemand avant de sortir en anglais.

Pour les éditeurs comme pour les traducteurs, la traduction automatique a pu apparaître comme *la* solution qui allait libérer les traducteurs des pressions temporelles liées au travail de la traduction et permettre de travailler toujours plus vite. Le problème, c'est qu'une traduction automatique ne suffit pas à traduire un texte, et qu'il faut qu'un humain intervienne en post-édition sur la version qui a été traduite par la machine. La question que l'on peut se poser, c'est : est-ce que ça prend moins de temps de post-éditer un texte que de le traduire en partant de zéro ?

Des études faites par des chercheurs ont montré que la post-édition était en effet plus rapide qu'une traduction quand on a affaire à des textes littéraires, mais évidemment la rapidité va dépendre de différents facteurs : d'abord de la qualité de la traduction automatique, ensuite de la paire de langues qui est traduite, du type de texte auquel on a affaire, et évidemment de la personne qui effectue la traduction.

J'ai moi-même mené une étude pour comprendre cette question de la vitesse. J'ai demandé à cinq traducteurs de traduire une nouvelle d'Hemingway vers l'allemand, et à cinq autres de post-éditer une

traduction qui avait été produite par DeepL. Cette étude a montré que les post-éditeurs travaillent plus rapidement que les traducteurs, en moyenne, mais quand on regarde dans le détail, on s'aperçoit qu'il y a de grandes variations d'un individu à l'autre. Dans le cas des traducteurs, la personne la plus rapide a mis une heure et demie à traduire la nouvelle, la personne la plus lente a mis cinq heures ; et en post-édition, la personne la plus rapide a aussi mis une heure et demie, donc elle a mis finalement autant de temps que la personne qui traduisait le plus vite, mais la personne la plus lente a mis trois heures. Par conséquent on voit qu'en post-édition, il y a moins de variations d'un individu à l'autre que ce que l'on rencontre en traduction.

Un autre facteur décisif est le type de texte cible que l'on cherche à obtenir. Est-ce qu'on cherche à obtenir un texte qui est correct, qui est idiomatique ? Ou bien cherche-t-on à retrouver la voix du traducteur, notre propre voix en tant que traducteur, et obtenir un texte que l'on peut assumer, auquel on peut s'identifier, que l'on peut signer de notre nom ?

SOPHIE ROYÈRE

Justement, Waltraud, pour revenir aux recherches que vous avez menées, pouvez-vous nous résumer vos conclusions quant aux nouveaux types d'efforts cognitifs que la post-édition requiert ?

WALTRAUD KOLB

Les gens qui étudient la post-édition, en général, regardent trois types de facteurs. D'abord, évidemment, le facteur temps, comme on l'a vu ; ensuite, le facteur effort technique, qui concerne principalement la quantité de signes que l'on va taper, l'effort consacré à saisir le texte – en post-édition on travaille moins avec les doigts, on tape moins de texte – ; et troisièmement, on regarde les aspects cognitifs, c'est-à-dire quels sont les processus cognitifs engagés en traduction et en post-editing, et comment ils impactent le texte que l'on obtient.

Les résultats de mon étude correspondent assez bien à ce que Laura a dit : on observe cette notion de surcharge mentale, et la question de la distribution des ressources cognitives, puisque les ressources dont on dispose sont limitées. Quand on travaille en post-édition, on a affaire à trois textes différents, contrairement à la traduction où l'on a affaire à deux textes, la source et la cible. Et comme on a affaire à trois textes, on distribue nos ressources cognitives différemment de ce qu'on ferait en traduction. Puisque le travail en post-édition est d'améliorer la version qui a été produite par une machine, notre attention est avant tout concentrée sur le texte qui a été produit par la traduction automatique. Par conséquent, on fait moins attention au texte source, au texte de l'auteur et aux choix de l'auteur du texte source.

Quand on traduit, on est plus en contact avec le texte source, avec

l'auteur du texte source. En général, quand on fait un premier jet d'une traduction, on est vraiment au plus près de la source. La traduction, comme la lecture, est une cocréation, c'est un travail de cocréation où le lecteur va remplir les trous qui sont dans le texte et se livrer à un travail d'interprétation pour compléter le sens. Hier, nous avons entendu Sacha Zilberfarb parler du double sens du mot « interpréter », qui signifie à la fois « traduire » et « jouer un morceau de musique ». Cela reflète bien ce processus de cocréation qui s'opère à ce moment-là.

En post-édition, nous n'avons pas de premier jet, puisque c'est la machine qui va livrer ce premier état du texte, cette première interprétation du texte traduit. Cela crée des difficultés, parce que la personne qui travaille en post-édition a tendance à accepter, par réflexe, les propositions de la machine, plutôt que de considérer des alternatives possibles. C'est ce qu'on appelle le *priming*. Ça s'applique sur des choix de lexique, des choix de syntaxe, et ça peut aussi concerner l'interprétation des scènes, ce qui se passe dans l'histoire. Je vais vous donner un exemple.

Dans la nouvelle d'Hemingway sur laquelle nous avons travaillé, il y a cette phrase : « *Luz sat on the bed.* » Ce que l'on peut comprendre comme « Luz s'est assise sur le lit » ou « Luz était assise sur le lit » : deux sens qui donnent une inflexion différente à la scène représentée. Ce qui est intéressant, c'est que les cinq traducteurs et traductrices qui ont travaillé sur ce texte ont fait des choix différents – certains ont préféré « s'est assise » et d'autres « était assise » –, donc, encore une fois, ça modifie le récit qui est en jeu. Alors que les cinq personnes qui ont travaillé en post-édition ont toutes rendu la même version, qui était basée sur la suggestion de DeepL, et sans aucune hésitation – non pas que c'était incorrect, mais elles ont toutes gardé la suggestion faite par DeepL.

SOPHIE ROYÈRE

C'est un exemple éclatant de la direction où nous entraîne la post-édition : une forme d'acceptation…

Laura, quelle est votre expérience et quelles sont vos observations ? Avez-vous déjà pratiqué la post-édition ?

LAURA HUROT

Quand j'ai entendu des traductrices et des traducteurs parler de l'épuisement cognitif lié à la post-édition, j'ai eu envie d'essayer, et j'ai tout fait pour. Mais uniquement en traduction technique, et pendant plusieurs semaines. Et dans de très bonnes conditions – financièrement, je veux dire. Je m'en suis bien sortie, rapporté au taux horaire – je n'ai pas facturé à l'heure. Ceci dit, j'ai trouvé ça absolument épuisant, et aussi inintéressant. Et surtout, je n'étais pas satisfaite du résultat. J'ai pris mon temps parce que, encore une fois, c'était dans de bonnes condi-

tions, mais je n'étais pas totalement satisfaite de la qualité du texte. Je me suis interrogée : y a-t-il des différences entre traduire soi-même et faire de la post-édition ? Et je me suis plus largement interrogée sur les biais. Cela reste des questions ouvertes, parce que je n'ai pas mené d'études sur le sujet avec des étudiantes et étudiants.

Pour revenir au psychologue Kahneman, celui-ci insiste sur le fait que les êtres humains sont de piètres statisticiens. Il dit d'ailleurs que les statisticiens eux-mêmes sont de piètres statisticiens, parce que la pensée humaine n'est pas faite pour penser de manière statistique. Cela pose plein de problèmes, parce que la traduction automatique neuronale est basée sur des modèles statistiques. Yaëlle a parlé du modèle précédent, qui était la traduction automatique statistique, mais la traduction neuronale est elle aussi basée sur des modèles statistiques. C'est juste beaucoup plus complexe. Je m'interroge sur les difficultés que cela soulève, de travailler avec un système statistique si on n'est pas soi-même capable de penser de façon statistique.

Dans son travail, Kahneman s'est penché sur de nombreux biais cognitifs, qui ont un nom – les différents biais cognitifs ont un nom –, et il y en a un que je trouve particulièrement intéressant, notamment par rapport à ce qu'a dit Waltraud. C'est le « biais d'ancrage ». Le biais d'ancrage, c'est précisément cette immense difficulté à se départir d'une première impression. Kahneman est très clair sur le fait que, je cite, « il restera toujours un biais en faveur de la première impression ». Je trouve ça vraiment intéressant par rapport à la post-édition, en particulier dans le domaine de la traduction littéraire, qui n'a tout de même rien à voir avec la traduction technique ; et je m'interroge, entre autres, sur l'impact que cela a sur la créativité.

Daniel Kahneman dit que la créativité est déjà assez mise à mal par la pression cognitive. Si vous ajoutez d'autres entraves à la créativité, ça fait beaucoup. J'ai vécu ça avec la post-édition depuis l'allemand, j'ai trouvé que c'était extrêmement difficile de lutter contre les germanismes, par exemple. Il y a beaucoup de biais algorithmiques en post-édition : il y a des omissions, des contresens, des anglicismes, des germanismes, etc. J'ai trouvé ça extrêmement difficile parce que – peut-être que certaines personnes le savent – les systèmes actuels de traduction automatique neuronale misent énormément sur la fluidité, c'est le point central. La fluidité, quitte à ce qu'il y ait des omissions, etc. Cette fluidité crée ce que l'on appelle en sciences cognitives une « aisance cognitive ». L'aisance cognitive est cette sensation agréable que l'on a quand on est face à quelque chose de familier. Ça peut être n'importe quoi, ce n'est pas seulement intellectuel, c'est présent aussi chez les animaux. Un environnement familier crée un sentiment de sécurité, qui a son utilité, normalement, pour survivre dans la nature.

Je pense que la fluidité générée par la traduction automatique neuronale crée une aisance cognitive contre laquelle il est extrêmement

difficile de lutter et qui peut entraîner énormément de biais. J'ai cité la reprise des anglicismes et des germanismes : personnellement, j'ai eu vraiment du mal à lutter contre les germanismes.

À plus long terme – je m'intéresse aux conséquences à long terme, même si ce sont des questions qui restent complexes –, je m'interroge sur la perte de qualité et de compétences, aussi bien traductionnelles que rédactionnelles. C'est pour cela, aussi, que je trouve la comparaison avec la révolution industrielle intéressante, parce que la question de la qualité et des compétences se pose depuis le début de la révolution industrielle. On n'en a pas forcément conscience selon le monde dans lequel on vit et les gens qu'on fréquente, mais c'est réel.

J'ai découvert récemment le travail du sociologue américain Richard Sennett. Il a mené une enquête auprès de boulangers à Boston, à vingt-cinq ans d'intervalle, dans la même boulangerie, pour connaître les répercutions de l'évolution du monde et des changements qui se sont opérés dans le monde du travail, dans le management, etc., sur leur métier, mais aussi sur leur rapport au travail, et les rapports entre eux. Il y en a eu beaucoup. Les boulangers du deuxième groupe, qui appuient sur des boutons au lieu de faire du pain – ils appuient sur des boutons pour pétrir, etc. –, disent littéralement : « À force de travailler ainsi, les boulangers ne savent plus vraiment faire du pain. » Bien sûr, ce sont des métiers différents, mais je pense que, globalement, la béquille technologique pose toujours cette question de la perte de qualité et des compétences, et c'est vrai aussi dans le domaine intellectuel.

SOPHIE ROYÈRE

Après cette observation, nous pouvons maintenant évoquer l'impact de ces nouvelles manières de travailler en matière d'éthique. C'est une forme d'aliénation qui s'instaure.

LAURA HUROT

Je vais rester sur cette idée de révolution industrielle et révolution numérique. Je m'intéresse beaucoup au thème de l'aliénation, que je préfère au thème du bien-être, parce que le terme « bien-être » est un peu vide ; en tout cas, il est moins politisé.

La révolution numérique va créer pour de nombreuses professions, dont la nôtre, une aliénation massive. Ce n'est pas très gai, je suis désolée… De la même manière que, avec la révolution industrielle, il y a eu une aliénation massive des travailleurs et des travailleuses qui se sont retrouvés totalement incapables de gérer leur outil de travail. La traduction automatique neuronale, si on décide de l'utiliser soi-même, n'est pas un problème – on en fait ce qu'on veut. C'est un peu comme tout, on décide, on joue avec : « Ah, tiens, je n'ai pas d'idées, que dit DeepL ? » Mais si elle est imposée aux traductrices et aux traducteurs, ce qui arrive souvent malgré tout, cela pose des questions en termes

d'aliénation. Autre interrogation qui en découle, l'aliénation n'aura-t-elle pas un impact sur la qualité ? Encore une fois, cela reste une question ouverte. On peut se demander s'il est possible de faire un travail de qualité quand on l'effectue dans des conditions aliénantes… Plein de questions se posent alors : est-ce que je prends plaisir à travailler ? Est-ce que je suis de bonne humeur ? Est-ce que je me sens engagé avec le texte, avec l'auteur, comme Waltraud l'expliquait ?

Pour revenir à lui encore et toujours, le sociologue Hartmut Rosa explique que l'accélération des processus de travail, l'accélération des relations sociales, l'accélération en général – il travaille énormément sur ce sujet et a écrit un livre qui s'intitule *Aliénation et accélération*, ce qui est assez clair – est responsable du phénomène de burn-out, important depuis quelques années.

Plus largement – et c'est encore plus complexe –, il y a aussi la question de l'acte d'écriture. Il importe de savoir ce qu'est écrire, parce que traduire, c'est aussi écrire.

Hartmut Rosa, qui est sociologue mais aussi philosophe, explique que l'acte d'écriture ne dépend ni de notre volonté ni de nos efforts. Il appelle ça l'« indisponibilité », je crois. Il dit que l'acte d'écriture n'est pas quelque chose de disponible. Je ne peux pas appuyer sur un bouton et dire : « Maintenant, j'écris. » Donc, si je travaille dans des conditions aliénantes, cela peut être compliqué.

SOPHIE ROYÈRE
Waltraud, une petite liste d'impacts éthiques ?

WALTRAUD KOLB
Oui, je suis d'accord avec Laura. Cette question de l'aliénation est très importante. La réticence qu'expriment beaucoup de traducteurs et traductrices vis-à-vis de la post-édition ne vient pas seulement de la crainte d'être moins bien payé ou de perdre son travail, elle vient aussi du fait que la post-édition a un impact sur la perception de soi qu'ont les traducteurs. Comment ils se représentent leur métier, ce qu'ils font. Est-ce que la post-édition a la même valeur que la traduction ? Est-ce qu'elle a un statut plus bas en termes de valeur, de qualité ? Les traducteurs qui travaillent en post-édition peuvent se demander s'ils sont encore des traducteurs…

SOPHIE ROYÈRE
Merci. Je ne vous ai pas demandé, Yaëlle, si vos recherches vous ont conduite à repérer un discours sur l'éthique conjoint à toutes ces études, car il y a forcément une forme de discours qui veut défendre ce tsunami ravageur. Avez-vous repéré des discours sur l'éthique associés à ces transformations ? Parce qu'on a quand même vu des personnels haut placés des GAFAM partir en courant, assaillis par un sentiment de culpabilité.

YAËLLE AMSALLEM

Je dirais qu'il y a deux types de discours. Le premier, c'est celui dont vous parlez : il émane des membres hauts placés des GAFAM. Il y a eu un documentaire sur Netflix, *Derrière nos écrans de fumée*. On y voit la personne qui a créé le bouton *like* expliquer qu'elle se sent coupable d'avoir inventé ce bouton, parce que tous les psychologues montrent qu'il y a une forme d'aliénation, comme vous l'avez dit, une forme d'addiction.

Antonio Casilli, qui est professeur de sociologie à Télécom Paris, parle même de nouvelles formes de subordination des individus. Et donc, il y a une condamnation. Les dirigeants de Facebook ou de Google, des GAFAM, ont créé un partenariat sur l'intelligence artificielle, mais là on entre dans ce que j'appellerais la « seconde partie » : on condamne ce qui se passe pour mieux pouvoir le vendre. C'est une sorte d'instrumentalisation. Lorsque j'étais dans la Silicon Valley dans le cadre de mes recherches sur la Singularity University, il y a eu le Covid, et tout se faisait en ligne. Le Covid a permis de montrer comment ils concevaient les nouvelles technologies, et ce qui était intéressant, c'était de constater que l'on condamnait la manière dont un pays comme la Chine utilisait ces nouvelles technologies, tout en expliquant qu'il fallait, au contraire, développer d'autres nouvelles technologies pour nous permettre de lutter plus efficacement contre le virus.

Je perçois, derrière cette condamnation des nouvelles technologies, une volonté de mieux les faire accepter, avec un discours peut-être un peu plus éthique. C'est tout à fait souhaitable, d'entendre un discours plus éthique, mais selon moi il y a une forme d'instrumentalisation.

SOPHIE ROYÈRE

Pour finir, comment voyez-vous l'avenir ? Si un avenir est possible ! [*Rires.*] On a peut-être encore quelques heures devant nous !

WALTRAUD KOLB

Je suis tout à fait d'accord avec ce qu'a dit Laura au sujet de la qualité. En fait, la question, c'est : est-ce que l'utilisation de la post-édition à une grande échelle, et sa généralisation, ne vont pas conduire à une normalisation, à une standardisation de la langue littéraire ? C'est très certainement quelque chose qui va se produire. En tout cas, dans certains segments du marché du livre ; pour certains types de livre, c'est sûr. Par ailleurs, peut-être que l'on pourrait réfléchir au fait que la traduction automatique n'est pas systématiquement condamnable. Elle peut aussi avoir son utilité et apporter des avantages. Par exemple, ce sont des outils qui peuvent permettre à des éditeurs de découvrir des textes dans des langues plus rares, des textes auxquels ils n'auraient pas accès sinon. Elle peut permettre à des auteurs qui écrivent dans des langues rares d'envoyer des échantillons de leurs textes à des éditeurs à

travers le monde. Donc, elle peut être aussi un vecteur d'ouverture sur des échanges littéraires avec d'autres langues, et de découvertes littéraires. Ce qui est important, à l'heure actuelle, quand on a affaire à des éditeurs qui proposent de travailler en post-édition, c'est d'être attentif au fait que la post-édition soit effectuée par des traducteurs, et non par des éditeurs ou des relecteurs unilingues, de la langue cible en tout cas, et que ce soit des traducteurs qui fassent ce travail.

SOPHIE ROYÈRE
Laura ?

LAURA HUROT
Je suis totalement d'accord avec Waltraud sur la segmentation du marché, car c'est ce qui se produit d'une manière générale. Je pense que le marché va être scindé en deux : un gros marché *low cost* et un marché *high quality*, comme on pourrait le dire en mauvais français.

Comme Sophie l'a indiqué au tout début de la table ronde, j'ai proposé le concept de « slow translation ». Je m'intéresse de près au mouvement Slow, je ne sais pas si vous connaissez. Le mouvement Slow est né en 1989 en Italie avec le Slow Food, en réaction contre les fast-food – et ça a bien marché. Ça a tellement marché que ça a créé plein de *slow* trucs. Honnêtement, il y a eu une grosse récupération marketing, même si le Slow Food, ça reste très bien. Il y a des choses vraiment géniales comme la Slow Science. La Slow Science est particulièrement intéressante pour nous, parce que c'est peut-être ce qui se rapproche le plus de ce que je voulais proposer avec la « slow translation ». La science est soumise, elle aussi, à une accélération considérable du travail. Il y a une compétition extrême pour publier des articles, ce qui a bien sûr des conséquences assez moches sur la qualité. Donc, certains scientifiques ont développé la Slow Science, et c'est une bonne chose. Version marketing, il y a le « slow management », la « slow cosmétique », le « slow tourisme », ce qui m'intéresse moins… il me semblait intéressant de proposer ça, parce que le mouvement Slow marche plutôt bien, même si, pour être honnête, cela reste un mouvement de niche. C'est important de le dire : le Slow Food n'a pas fait disparaître la *fast food* – pardonnez-moi, je ne suis pas très positive, mais je préfère être honnête.

Poser un nom là-dessus permet de se positionner, et plus largement, d'informer nos donneurs d'ordres – les maisons d'édition – et le grand public… D'informer les gens sur tout ce que l'on vient de dire : les effets délétères de l'accélération en général, les conséquences que ça a, sur la qualité notamment, l'aliénation, etc.

Il y a un autre domaine que je n'ai pas du tout évoqué et auquel je commence doucement à m'intéresser, c'est celui de l'environnement. La pollution numérique est une catastrophe, mais c'est très compliqué

parce qu'on ne sait pas la mesurer. Sur quoi portent les calculs ? La production ? Les data centers ? En fait, l'intelligence artificielle requiert d'énormes data centers partout dans le monde, qui nécessitent des systèmes de refroidissement considérables parce qu'ils chauffent, ils chauffent, ils chauffent. Et la planète chauffe en même temps, donc ça devient compliqué. Ils sont en train d'en installer au pôle Nord, parce que c'est plus pratique, etc.

Voilà, c'est aussi un sujet sur lequel j'aimerais travailler, même si je ne le maîtrise pas totalement pour le moment, et il me semble que la « slow translation » peut être une réponse à ça, mais ce n'est pas magique. Cela ne va pas changer le monde.

SOPHIE ROYÈRE

Très bien, merci, on pourra en reparler l'année prochaine, si nous sommes toujours là ! On peut prendre deux questions dans le public.

PREMIÈRE QUESTION, DANS LE PUBLIC

Bonjour. Pour revenir à la nouvelle d'Hemingway : lorsque vous avez dit que, finalement, les cinq personnes qui faisaient de la post-édition avaient toutes choisi la suggestion de la machine, je me demande si les éditeurs n'y trouveraient pas un intérêt, comme si on n'allait plus se tromper… Comme si, en fait, il y aurait une bonne version, la version de la machine, qu'ensuite on améliorerait… Je remarque qu'il y a toujours un soupçon sur le traducteur. Est-ce que le traducteur ne se trompe pas ? Après tout, c'est vrai, on est humain… C'est une question que les lecteurs me posent souvent : qui te corrige ? Quelqu'un te corrige ? Quelqu'un te relit ? Comme si c'était angoissant, pour un lecteur, de se dire qu'en fait il est entre nos mains, et que si l'on se trompe, il va lire quelque chose de faux. Et je me demande si, outre le gain de temps, il n'y a pas cette idée qu'on va être cadré par une « bonne traduction » au départ.

WALTRAUD KOLB

Oui, je suis d'accord, c'est une question qui peut se poser, celle de la surveillance de la qualité du travail des traducteurs. Celle qui se pose aussi, c'est tout simplement : quand un texte est produit en post-édition, comment le déclare-t-on ? Est-ce qu'on écrit : « Traduit par X ou Y » ? Est-ce qu'on écrit : « Traduit par DeepL avec une post-édition faite par Untel » ? Ça pose aussi, évidemment, des questions de droits d'auteur, puisque pour l'instant tout est absolument flou en termes de droits d'auteur. Donc, oui, la question se pose.

DEUXIÈME QUESTION, DANS LE PUBLIC

Vous disiez que le bon côté de DeepL, c'est de permettre à des auteurs de langues peu traduites de se faire connaître. Mais est-ce que

les éditeurs ne risquent pas, en recevant ces textes, d'avoir l'impression de lire toujours plus ou moins la même soupe traduite par le même ordinateur ? Y a-t-il vraiment un intérêt ?

WALTRAUD KOLB

Je pense que, très souvent, ce que les éditeurs veulent savoir quand ils reçoivent un échantillon, c'est de quoi parle l'histoire, avoir une indication du sujet du livre. Dans ce cas-là, ça peut être utile. Je sais que, par exemple, en Croatie, il y a des auteurs qui utilisent des traductions automatiques pour traduire des échantillons de leurs textes et les envoyer à des éditeurs anglais, ou des éditeurs dans le monde entier. Évidemment, ensuite, une fois que l'auteur est en contact avec la maison d'édition, celle-ci va le faire traduire, on l'espère, par un être humain.

SOPHIE ROYÈRE

Tant de possibilités sont ouvertes… Une dernière question.

DERNIÈRE QUESTION, DANS LE PUBLIC

Ce sera une question double. Lorsqu'on confie un travail de post-édition à un traducteur, lui demande-t-on systématiquement un retour, un jugement, sur le travail réalisé par la machine ? Deuxième question liée : est-ce que vous avez connaissance d'expériences où on confierait la post-édition à une machine ? [*Rires.*]

WALTRAUD KOLB

Pour ce que j'en sais, je n'ai jamais entendu dire que l'on demandait à des post-éditeurs de commenter la qualité du résultat rendu par la traduction automatique, mais ce serait utile de le faire.

Pour ce qui est de la deuxième question, je sais qu'il y a des recherches qui sont en cours là-dessus. Je ne connais pas les détails, mais c'est quelque chose qui est effectivement en train d'être considéré.

LAURA HUROT

En Autriche, au tout début de mon activité, j'avais suivi une formation avec la Chambre de commerce sur l'évolution du marché de la traduction. Ils avaient parlé, effectivement, de la mise au point de systèmes de contrôle qualité – donc, en fait, de la relecture – automatisés également. Je ne sais pas exactement comment ça marche. Ce n'était pas très approfondi. Mais je me suis beaucoup interrogée sur ce que cela pouvait donner concrètement.

Et sinon, je n'ai jamais entendu dire que l'on demandait un retour sur la qualité du système de traduction automatique. En revanche, je souhaiterais dire quelque chose à ce sujet. J'ai fait un travail de relecture pour une agence qui utilisait son propre système de traduc-

tion, et je « repassais » dans leur machine. En fait, on nous demandait, pour chaque segment – parce qu'on traduit par segments, dans les domaines autres que littéraires – de cliquer sur des trucs pour expliquer de quel type d'erreur il s'agissait, de quel type de correction il s'agissait. Concrètement, nous étions en train de nourrir un algorithme de correction gratuitement. C'est le « gratuitement » qui m'a beaucoup choquée ! Pour commencer, nous n'étions pas formés, ensuite on ne nous a absolument pas expliqué comment ça marchait, et en plus c'était non rémunéré ! Cela m'avait beaucoup choquée.

SOPHIE ROYÈRE

Merci à tous. L'ATLF va lancer une enquête auprès des traducteurs pour que l'on en sache davantage sur les demandes des éditeurs, dans le domaine littéraire, en termes de post-édition et sur les pratiques en matière de traduction automatique – c'est ce qui nous manque, dans cet observatoire. Ce sera vraiment intéressant d'avoir les résultats de cette enquête, et nous vous en ferons part l'année prochaine.

Merci beaucoup.

[*Applaudissements.*]

TRADUIRE COMME INTERPRÉTER…

avec Marion Graf, Rudolf Lutz et Jörn Cambreleng

JÖRN CAMBRELENG

Je vais abandonner ici mon rôle de monsieur Loyal pour pénétrer dans cette zone inconnue qu'est la performance préparée par Marion Graf. La première règle du jeu est qu'il n'y aura personne pour mener l'entretien. Nous nous interrogerons mutuellement, Marion Graf, Rudolf Lutz et moi-même. De même, pour les présentations, nous n'aurons pas recours à une instance extérieure, nous nous présenterons l'un l'autre, nous réservant la surprise des mots. À mon tour, donc, de commencer et de présenter Marion Graf.

Pour une présentation bibliographique factuelle, je vous renvoie à notre petit fascicule-programme, qui est très bien fait. Je préfère dire ici juste deux mots de ce que je sais d'elle subjectivement. Je sais qu'elle a les oreilles grandes ouvertes à la poésie, qu'elle donne ainsi un écho français aux voix de nombreux poètes germanophones, mais aussi russes. Je l'admire pour cela. Je sais qu'elle est une très grande traductrice, joyeuse et inquiète, toujours très curieuse des propositions des autres. Et je sais que, malgré une douceur et une prudence apparentes dans l'expression, elle est d'une intrépidité folle ! Ce qu'illustre la proposition d'aujourd'hui, où nous serons tous les trois comme des fil-de-féristes qui danseront sur une ligne qu'elle a tracée au-dessus du vide.

MARION GRAF

Merci, Jörn. Nous sommes en fait trois lecteurs de poésie, chacun avec ses outils, ses armes. Comme vous-mêmes, dans le public, êtes certainement aussi des lecteurs de poésie, avec vos outils, vos armes. Et vos larmes ? Je ne sais pas.

Derrière le Jörn-directeur d'ATLAS, il y a en fait toute une enfilade d'autres Jörn. Vous allez en découvrir aujourd'hui quelques-uns. Il aurait pu être médecin, il aurait pu continuer dans la musique, mais il a choisi un violon pour entrer par la fenêtre sur les planches du théâtre, m'a-t-il dit. Il a continué comme comédien, puis comme dramaturge, comme traducteur de théâtre germanophone allemand, et maintenant vous le connaissez tous comme le directeur d'ATLAS. Tout ce parcours a enrichi la personne que nous connaissons et que nous aimons, et c'est formidable aujourd'hui de pouvoir l'entrapercevoir.

Rudolf Lutz, dit Ruedi en suisse allemand ou Rudi en allemand – vous entendrez ces trois noms –, est chef d'orchestre, pianiste,

compositeur, improvisateur. Depuis 2006, il dirige l'intégrale de l'œuvre vocale de Jean-Sébastien Bach, un projet de la Fondation J.-S. Bach de Saint-Gall (où il vit), dont l'aboutissement est prévu pour 2030 environ. Vous trouverez tous les détails sur le site bachipedia.org. Et je dirais qu'il est tout particulièrement polyglotte, parce que, parmi les langues qu'il maîtrise – même si parfois il nous parlera allemand ou suisse allemand, sa langue maternelle –, il y a le jazz, il y a la musique populaire, il y a le piano, mais il y a aussi le clavecin, l'orgue, et beaucoup d'autres instruments à clavier (et même le cymbalum !). Bref, il est polyglotte à sa façon, comme vous tous ici, je pense.

Pour vous, nous allons interpréter deux poètes suisses, et plus brièvement, un poète allemand. Tout d'abord Klaus Merz, un poète que Rudi et moi connaissons personnellement et que nous aimons particulièrement, qui est né en 1945, dont les œuvres sont en voie de publication complète en Autriche aux éditions Haymon. Sept volumes ont déjà paru. C'est beaucoup ! Bien sûr, c'est un poète très important, mais on est tout de même étonné de voir que ses œuvres remplissent sept volumes parce qu'il s'agit toujours d'œuvres extrêmement courtes. Si un poète illustre à merveille le mot allemand *Dichtung*, cette idée de concentration, de densité que véhicule le mot *dicht*, c'est bien Klaus Merz. Aussi bien dans ses poèmes que dans ses récits ou sa prose, il reste un maître de la petite forme concentrée et dense. C'est ce que vous entendrez tout à l'heure.

L'autre poète dont il sera question est Werner Lutz. Est-ce qu'il t'est apparenté, Ruedi ?

RUDOLF LUTZ
[*Il répond en allemand.*]

MARION GRAF
Ils sont bien parents, mais « par la septième soupe ». Ça ne doit pas être une parenté très proche… [*Rires.*]

JÖRN CAMBRELENG
Je précise que, parlant allemand, je n'ai pas compris un mot de ce qui vient d'être dit !

MARION GRAF
C'était de l'appenzellois. Vous avez eu un petit échantillon. Werner Lutz est un poète né en Appenzell en 1930, il appartient à la génération précédente, donc. Il a grandi dans une famille de petits paysans. Pour subvenir aux besoins d'une famille assez nombreuse (il était le cinquième enfant), ses parents tissaient la soie, comme c'était la coutume à l'époque dans les familles pauvres du canton d'Appenzell.

Après l'école, il a suivi une formation de graphiste à Saint-Gall, puis il est allé s'installer à Bâle, où il a travaillé comme graphiste et où, très tôt, il a écrit de la poésie. À partir des années 1970, il a développé une œuvre de peintre, de graphiste, de dessinateur. Werner Lutz est mort en 2016, mais, pour tout le reste, c'est lui-même qui va se présenter. Écoutez :

[Enregistrement de Werner Lutz.]

JÖRN CAMBRELENG

Là, normalement, j'enchaîne en lisant la traduction de Marion. Mais je suis comme Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*, qui a perdu son texte en faisant un geste théâtral pour entrer en scène et qui improvise la fameuse chanson. Ce sont les joies de la performance ! Mais tout en disant ça, j'ai quand même réussi à retrouver le texte, ce qui m'a fait gagner un peu de temps.

> Grandi juste à côté d'une étable avec orties et sureau, entre pieds d'alouette et pattes de poules, piqué par les abeilles, harcelé par les taons. Je suis toujours là-bas. Dans l'escalier de grès aussi, on peut tomber sur moi, seau d'eau rempli à ras bord, seau d'eau rempli à ras bord pour toujours, on peut m'entendre cogner, métier à tisser tissant la soie en bas dans la cave humide, je rôde encore comme un aboiement, un miaulement, un grognement. Je cliquette comme la chaîne d'une vache dans la tiède pénombre des pelages. Je suis miche de pain dans le placard de la cuisine. Je fume bol de mélisse sur la table de la chambre. Là-bas mon père écrit de sa plume rétive des lettres qui exhortent ses fils. Il lit dans la Bible les versets qui parlent eux aussi de pères et de fils, de déceptions amères et de pardon amer. Grandi avec les discours de fontaine d'un goulot de fontaine. Paroles exubérantes dans l'orage, mots rares quand il fait sec. Je suis l'un des derniers à comprendre cette langue scintillante. J'ai écouté de tous mes sens la fontaine, l'herbe, les collines, les pentes, le vagissement du foehn, le vol du papillon à mon oreille et maintenant j'ai perdu le fil, je suis un vieil homme qui regarde en arrière tout en maudissant ceux qui pillent et saccagent notre terre. La nuit sur ma table pousse une herbe de nuit sombre et drue qui sera fauchée demain de bonne heure.

MARION GRAF

Pour entrer dans le vif du sujet, un autre poème de Werner Lutz.

> *Immer wieder eine Linie ziehen*
> *um darauf zu tanzen.*

RUDOLF LUTZ
[*Il interprète le poème au piano.*]

JÖRN CAMBRELENG

Toujours à nouveau tracer une ligne
pour danser dessus

RUDOLF LUTZ
[*Il interprète le poème au piano.*]

JÖRN CAMBRELENG
Ou :

Toujours de nouveau tracer une ligne
pour danser dessus.

RUDOLF LUTZ
Qu'est-ce que c'est que cette différence ?

MARION GRAF
« Toujours *à* nouveau » ou « Toujours *de* nouveau » ? « Toujours *à* nouveau », c'est une nouvelle ligne que l'on trace. « Toujours *de* nouveau », c'est la même ligne que l'on répète. Rudi, tu peux nous montrer ce que ça donne au piano ?

RUDOLF LUTZ
[*Piano.*]

MARION GRAF
« De nouveau » ou « à nouveau », c'est un peu la synthèse de notre travail de traducteur. J'ai continué le jeu des variations et, au contraire du musicien qui peut toutes les laisser exister les unes à côté des autres, moi qui suis traductrice, les variations me servent à chercher une version qui sera, pour un temps en tout cas, la version définitive. Donc le kaléidoscope a continué à travailler dans ma tête et, après ces deux versions que vous avez entendues, j'en propose une autre :

Tracer, tracer encore une ligne
pour danser dessus.

Qu'est-ce que ça donne, Ruedi ?

RUDOLF LUTZ
[*Piano.*]

MARION GRAF
Jörn, tu as une version préférée ?

JÖRN CAMBRELENG
Oui, la dernière !

RUDOLF LUTZ
Si j'improvise, j'ai toujours la possibilité d'ajouter une nouvelle idée, mais si je compose c'est autre chose.

MARION GRAF
Oui, dans ce cas-là, il doit y avoir aussi une version finale. Mais continuons à danser sur un autre poème.

JÖRN CAMBRELENG
Avant, je voudrais dire pourquoi je préfère la dernière : elle m'a ramené vers l'une de mes citations préférées de Samuel Beckett, que j'applique souvent à la traduction : « Déjà essayé. Déjà échoué. Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux. » Ça décrit tellement bien notre métier…

MARION GRAF
On continue avec un poème de Klaus Merz…

JÖRN CAMBRELENG

Diese Zuversicht gestern
als der Himmel so blau war.
Und sich die Häuser
auf der flachen Hand
balancieren liessen.

MARION GRAF
Est-ce que tu nous as lu ce poème ou est-ce que tu nous l'as interprété ? Tu fais une différence ?

JÖRN CAMBRELENG
Quand j'aborde un poème, je commence par l'écouter. Lorsqu'on déchiffre un texte à traduire, on commence par l'écouter. L'interpréter, ça suppose que le poème le supporte. Je crois qu'il y a une différence très importante entre divers types d'écriture. Et en poésie, il y en a de toutes sortes. Parfois, si je veux interpréter un texte, c'est que j'ai déjà reçu ce qu'il pouvait apporter et que, dans la façon dont je veux le traduire à d'autres, je vais imprimer quelque chose qui est une trace de moi et qui peut être plus importante.

MARION GRAF
Tu veux essayer encore une fois ?

JÖRN CAMBRELENG
Oui, je peux essayer d'y mettre ce qu'on appelle vulgairement, en termes théâtraux, une « intention ». Je vais lire la version française, ce sera peut-être plus parlant pour vous. Je fais une première lecture « en réception » :

> Tant de confiance,
> hier le ciel était si bleu.
> Et les maisons tenaient en équilibre
> sur la paume.

[*Il lit le poème une deuxième fois de manière différente.*]

MARION GRAF
Rudi, peux-tu répondre à ces deux lectures ?

RUDOLF LUTZ
[*Il interprète ces deux lectures au piano.*]

JÖRN CAMBRELENG
[*Il lit le poème une troisième fois, de manière beaucoup plus personnelle.*] Ça, c'est ce que ça m'a inspiré.

RUDOLF LUTZ
[*Il l'interprète au piano.*]

JÖRN CAMBRELENG
En fait, quand il y a un tapis sonore comme ça, il n'y a plus grand-chose à faire. Il y a juste à laisser sortir, parce que cela inspire. Voilà, c'est parfait, merci. Rudi, c'est quoi, pour toi, interpréter ?

RUDOLF LUTZ
Interpréter, pour nous, musiciens et musiciennes, voilà ce que c'est. On a une pièce, par exemple la « Chaconne » de Bach. [*Il en joue un extrait.*] Et maintenant, si Marion me dit de le faire un peu triste. [*Il le rejoue.*] Je peux aussi faire la même musique avec force, sérieux et *zornig*, colère. [*Il le rejoue encore.*]

En tant que chef d'orchestre pour des cantates de Bach, j'ai le devoir de me demander ce que je veux et de donner des indications à mes musiciens et musiciennes. Par exemple : [*il chante plusieurs fois le même morceau de manière très différente*].

MARION GRAF

Pour moi, le mot « interpréter » est un peu curieux, parce que, étant traductrice, j'ai plutôt l'impression d'un travail intérieur, à travers beaucoup de tâtonnements, et que l'interprétation arrive tout à fait à la fin. C'est un travail qui m'amène peut-être à une interprétation du poème que je ne pourrais même pas formuler en termes analytiques. C'est le nouveau texte qui est mon interprétation. Il n'y a pas de réflexion abstraite, ou de construction intentionnelle. Il y a plutôt une sorte de tâtonnement.

J'ai pensé à un poème de Werner Lutz qui parle « d'habiter les mots perdus ». Il a besoin d'habiter les mots perdus, et c'est vraiment ça : quand on est en train de chercher les bons mots pour traduire un poème, on habite ces mots qui n'existent pas encore, jusqu'à ce qu'on les trouve. C'est un peu ça, pour moi, interpréter.

Maintenant, il arrive que les poèmes évoquent directement la musique, et je pense que pour un musicien comme toi, Ruedi, c'est une inspiration très directe. On peut essayer de voir ce que ça donne, par exemple avec un poème de Klaus Merz, « Altes Kirchenlied ».

JÖRN CAMBRELENG

Alles ist flüchtig, alles ist nichtig.
Nur der Wahnsinn beharrt auf seine Richtigkeit.

Tout est fuyant, tout est néant.
Seule la folie s'en tient à sa parfaite justesse.

RUDOLF LUTZ [*en allemand*]

Ce poème m'évoque la cantate de Bach « Ach wie flüchtig, ach wie nichtig » (« Ah ! combien fugitive, ah ! combien vaine est la vie de l'homme ! »). Et, naturellement, je vais essayer d'utiliser cette phrase : « La folie s'en tient à sa parfaite justesse. » Ça donnera un passage assez virtuose.

[*Piano.*]

JÖRN CAMBRELENG

Une question me vient. Quand tu établis la structure de la cantate, dès le début de l'improvisation on perçoit la folie. Mais pour moi elle se noie, elle disparaît ensuite. Est-ce que pour toi elle est toujours sous-jacente, dans ton improvisation ?

RUDOLF LUTZ

J'ai ouvert la cantate sur la mélodie du cantique, et après j'ai commencé avec le *Wahnsinn*, la folie. Une fois j'ai fait : [*il illustre en chantant et en s'accompagnant au piano*]. L'autre fois, j'ai fait : [*il illustre en chantant et en s'accompagnant au piano*].

Dans ce poème, on peut traduire le titre *Kirchenlied* par le mot correspondant en français, « cantique », mais parfois les mots d'un poème produisent eux-mêmes de la musique. Comment traduire, alors ? As-tu un exemple de ce genre, Marion ?

MARION GRAF

Peut-être ce poème très bref de Klaus Merz, que Jörn va nous lire. Au dernier vers, j'ai nettement trahi le sens pour le son. J'ai suivi le rythme, j'ai suivi la musique, pour une traduction sonore. Vous entendrez le mot *Schutt* en allemand, qui veut dire « débris », « gravats ». En français, je l'ai traduit par « chute ».

JÖRN CAMBRELENG

« Gang um den Felsen »

Sich hineindenken
in den Stein.
Nur den Puls
der Äonen am Ohr:
Schutt, Schutt, Schutt

« Autour du rocher »

Se mettre à la place
de la pierre.
Dans l'oreille
le pouls des millénaires :
chute, chute, chute

MARION GRAF

Selon la traduction automatique que je me suis amusée à consulter sur DeepL, ma traduction est une trahison complète.

JÖRN CAMBRELENG

Il y avait en fait deux traductions automatiques, mais l'une est fautive, et c'est beaucoup moins intéressant de comparer la traduction définitive à une traduction fautive. L'autre respecte le sens.

MARION GRAF

Elle est exacte, oui. Mais elle passe à côté du poème. Là, vous pouvez vous rendre compte de cette danse sur la corde raide, sur la ligne, que l'on doit faire entre le sens et la musique quand on traduit.

JÖRN CAMBRELENG

Rudi, ces débris, ces chutes, ces éons, ces millénaires, tu peux nous traduire ça en musique ? Ce poème, comment tu fais ?

RUDOLF LUTZ

Pour le *Schutt*, les « débris », peut-être avec un accord très dissonant ? Et « chute », ça se traduit par *Sturz*, j'utiliserais ce son [*son*]. Mais pour moi, le pouls est le plus important.

[*Il interprète le poème au piano.*]

MARION GRAF

Pour toi, Jörn, qui es comédien et traducteur, est-ce que ce sont deux métiers qui se ressemblent, par certains aspects ?

JÖRN CAMBRELENG

On peut établir des parallèles. J'ai ainsi connu un traducteur-charpentier, un traducteur-maçon… Pour les parallèles qui me concernent, il y en a certains que l'on a déjà évoqués : on déchiffre une partition, un texte, on parle d'un texte qui nous traverse, qui, une fois livré à d'autres, porte la marque plus ou moins discrète de notre personne. On peut souhaiter qu'elle soit plus discrète possible, ou se laisser un peu de marge.

Après, il y a les processus de travail – tu l'évoquais aussi. Il y a deux étapes, je dirais. D'abord, il y a la technique. En tant que comédien, on peut travailler le *legato*, le détaché, le *vibrato*, le *staccato*. Il faut faire de la place dans la bouche, pour le texte. Et puis il y a l'étape suivante, qui est l'oubli de la technique. Ça passe aussi par la visualisation de ce que l'on dit et par le fait d'être traversé.

Il y a aussi le micro. Il agit comme une loupe, et ça change la donne – c'est-à-dire que la première étape technique peut même être encombrante si je me mets à articuler comme je dois le faire dans une salle de mille personnes où je veux être entendu du dernier rang, je vais faire barrière à la spontanéité, à l'émotion.

Et l'adresse. En tant que comédien, il y a toujours cette question que l'on se pose : à qui s'adresse-t-on ? À soi ? À l'auteur ? À l'auditeur ? On se pose la même question en tant que traducteur : quel est le but de la traduction ? D'être publiée, d'être jouée, d'être lue ? Quand on traduit du théâtre, on ne va pas dans la même direction. J'ai eu une conversation avec Alexandre Pateau, qui a traduit les chants de *L'Opéra de quat'sous*. J'ai eu à le faire, mais pour du surtitrage : la visée était tout autre, donc ce n'était pas du tout la même traduction.

Et puis le texte de théâtre, c'est un texte à trous, c'est une écriture en creux, qui doit laisser la place à d'autres écritures scéniques. En ça, elle est différente de l'écriture romanesque et de l'écriture poétique qui, elle, n'a besoin que du lecteur pour vivre. Ça peut même être encom-

brant, un comédien. Il y a un débat qui revient souvent, où certains disent : « Ah non, c'est mieux quand les auteurs lisent leur texte, parce que les comédiens, ils en font trop. »

Pourtant, pour dresser un parallèle, je crois que l'on peut considérer qu'en traduisant un texte on va révéler une traduction latente, une traduction potentielle. Un aspect du texte qui n'était pas manifeste. Et on peut pousser ce raisonnement jusqu'à penser qu'un texte tend naturellement à se compléter en étant traduit dans de nombreuses autres langues.

Le dernier parallèle que je dresse, c'est la question du corps, c'est-à-dire l'histoire du comédien qui vient incarner un texte, donc le compléter en l'arrimant à son corps, alors que le texte n'est qu'esprit. C'est aussi un travail que fait le traducteur, qu'il pratique ou non le gueuloir : le texte passe par son oreille, donc il passe par son souffle, et il passe par son corps.

MARION GRAF

Et par son dos, beaucoup ! [*Rires.*] Après avoir entendu ces poèmes « sonores », je vous propose un poème particulièrement silencieux de Werner Lutz. C'est un poème-tableau, « *Stilleben* » comme on dit en allemand : « une vie silencieuse ».

Une rêverie
laquée de noir brillant, à la japonaise,
et que les obscurités diverses
y miroitent.

JÖRN CAMBRELENG

Eine Nachdenklichkeit
auf japanische Art glänzendschwarz lackiert
dass die verschiedensten Dunkelheiten
sich spiegeln darin.

Rudi, tu peux nous donner ta traduction musicale ?

RUDOLF LUTZ
[*Il interprète le poème au piano.*]

MARION GRAF

Une merveilleuse musique silencieuse ! Et maintenant rupture, avec un poème qui nous est arrivé avant-hier, que Klaus Merz nous a proposé, en nous invitant à improviser, musique et traduction. Nous voici au cœur de l'atelier. Ce poème, Rudolf Lutz ne l'a pas encore lu. Il le découvre maintenant :

RUDOLF LUTZ

« Mythisch »

Wieder legt uns ein neuer Morgen seinen spitzen Finger zwischen die Schulterblätter auf die verwundbare Stelle.

JÖRN CAMBRELENG
J'ai essayé de jouer le jeu… je l'ai traduit il y a une heure :

Un matin neuf pointe à nouveau son doigt aigu entre nos omoplates, à l'endroit vulnérable.

MARION GRAF
Moi aussi je l'ai traduit rapidement. Ça donne quelque chose de très proche :

Un nouveau matin pose son doigt pointu entre nos omoplates, à l'endroit vulnérable.

JÖRN CAMBRELENG
Le titre, pour moi, c'est « Mythique ».

MARION GRAF
« Mythique » aussi.

JÖRN CAMBRELENG
On est d'accord. [*Rires.*]

RUDOLF LUTZ [*en allemand, traduit par Marion Graf*]
Le titre, chez Klaus Merz, est très important. C'est à la fois un titre, et un résumé. Ce qui est clair d'emblée, c'est que cet endroit vulnérable, ce sera une terrible dissonance. Et la dimension mythique, c'est que ce n'est pas un petit accident local. Il s'agit vraiment de toute la vie, et de la mort. En fait, c'est un mythe héroïque, ici aussi. Un nouveau matin plein d'optimisme commence, plein de promesses, et voilà ce doigt pointu qui vous touche entre les omoplates. Ça tourne mal. Pour improviser, je me donne un point de départ et après je suis ce qui va se passer dans ma tête.
[*Il interprète le poème au piano.*]

MARION GRAF
Après avoir entendu cette improvisation, on a tout de suite envie de se remettre à traduire. Ce qui m'interroge, c'est ce verbe « pose », *legt*. Le mot allemand est relativement neutre, mais quand j'entends

l'agressivité [de l'interprétation de Rudolf Lutz], je pense aussi à ce que Jörn a choisi : « pointe ». Je me demande si je vais garder « pose ». C'est peut-être pire, encore, de sentir ce doigt qui se pose tout doucement sur votre dos : vous êtes comme Siegfried, une feuille de chêne est restée collée sur son dos au moment où il prenait son bain d'invincibilité. Et cette feuille de chêne marque une trace dangereuse, un endroit où on pourra le blesser. Il suffit qu'un doigt l'effleure pour que la blessure s'enflamme, ou presque.

JÖRN CAMBRELENG

Oui, ça évoque aussi Achille, avec son talon. Quand j'ai entendu l'interprétation de Rudi, j'ai eu la confirmation d'une des images qui me sont venues.

On peut parler de ce qui a motivé nos choix. D'abord « à nouveau » / « de nouveau » : puisqu'on en avait parlé avant que je traduise ce poème, je me suis posé la question. J'ai choisi « à nouveau ». J'ai aussi pensé au violoniste Tedi Papavrami, avec qui j'ai eu une conversation hier. Quand je l'ai vu pour la première fois, j'ai trouvé son corps remarquable. La façon dont les omoplates étaient proches l'une de l'autre, et le corps ouvert dans sa partie supérieure. C'est vraiment remarquable, et c'est le fruit d'un travail. Je pense, pour avoir pratiqué le violon pendant de nombreuses années, qu'il y a là aussi la trace de la blessure qu'inflige le violon. J'ai pensé à ça, et je me suis dit : « Ai-je les moyens, en tant que traducteur, de faire passer cette image-là ? » Je ne crois pas – mais j'ai aussi vu dans ce doigt, et ça m'a été confirmé par la musique –, un doigt de lumière. Et ça, c'est donné par la dimension mythique du titre. J'ai vu un pinceau de lumière qui vient et qui, malgré tout, pouvait être douloureux.

RUDOLF LUTZ [*en allemand, traduit par Marion Graf*]

Il arrive que l'on ne remarque rien, mais que quelqu'un d'autre vous rende attentif à ce point faible. Le début, c'est *pianissimo*, et après la douleur devient aiguë.

MARION GRAF

Vous voyez, sur cinq lignes, on peut s'entretenir très longtemps. Mais continuons : qu'est-ce qui vient, maintenant ?

JÖRN CAMBRELENG

Vers et prose.

MARION GRAF

Voilà. Parce que Klaus Merz a publié des poèmes, mais aussi de la prose, et en particulier un texte qui l'a rendu célèbre, et reste un classique aujourd'hui dans la prose de langue allemande, et pas seulement en

Suisse : *Jakob Schläft.* C'est un court roman, paru il y a à peu près vingt-cinq ans et qui porte un sous-titre tout à fait caractéristique de l'esthétique de Klaus Merz : « À vrai dire un roman » / « *Eigentlich ein Roman* ». Il s'agit d'un roman qui est concentré – soixante ou soixante-dix pages – et a l'ampleur d'un roman de Tolstoï.

Donc ce roman très dense a paru en français sous le titre *Frère Jacques*. Le changement de titre est déjà toute une histoire, mais nous allons simplement vous donner à entendre un extrait de ce court récit. Je vous le lis d'abord en allemand :

> *Wer nicht zum Kreis der Eingeweihten gehörte, der fand auch keinen Platz auf dem Sozius seiner Harley, die Franz an guten Tagen aus dem Werkbankschatten in die Sonne rollte, damit wir uns, die Mutigsten und die Beladenendsten, in ihrem großen Sattel von aller Erdenschwere freifedern konnten. Es waren Brandmale des Glücks, die unsere Schenkel und Knöchelgegenden zierten, wenn wir in den langgezogenen Kurven hinter der Käserei der Fliehkraft nicht mehr standhalten mochten und unser nacktes Fleisch an die heißen Auspuffröhen schmiegten. Erst zu Hause verwandelte sich unser Glück wieder in Schmerz, die Wunden glühten. Man legte Tafelbutter auf und untersagte uns die wilden Fahrten strikt.*

JÖRN CAMBRELENG

> Qui ne faisait pas partie du cercle des initiés n'avait pas sa place sur le siège arrière de la Harley que Franz, dans ses bons jours, sortait de l'ombre de l'atelier et faisait rouler au soleil afin que nous, les plus vaillants, les plus accablés et chargés, puissions y rebondir, libérés de toute pesanteur. C'étaient les marques du bonheur qui s'imprimaient sur nos cuisses et nos chevilles lorsque, dans les grands virages, derrière la fromagerie, nous pressions notre chair nue aux tubulures brûlantes, sans plus résister à la force qui nous enlevait. Ce n'était qu'à la maison que notre bonheur devenait douleur, les blessures cuisaient, on y posait du beurre et on nous défendait ses courses folles.

Existe-t-il une différence entre traduire de la poésie et traduire de la prose ?

MARION GRAF

C'est une vaste question, mais c'est vrai que, pour des auteurs comme Klaus Merz, la tension, la concentration sur tous les détails et la brièveté des textes demandent une lecture et un travail tout à fait comparable à la traduction de poésie. Évidemment, il y a prose et

prose : s'il s'agit de traduire un essai, s'il s'agit de traduire un roman-fleuve, l'attitude sera différente. On traduira des pages au kilomètre, qu'on essaiera de rythmer lors d'un deuxième passage. Tandis qu'ici, si je me souviens bien – parce que j'ai traduit cela il y a longtemps –, le souffle de la traduction était plus court, et c'étaient des passages qu'il fallait polir longtemps. Mais c'est un chapitre conséquent, que nous ne pourrons pas boucler aujourd'hui. Écoutons plutôt Ruedi.

RUDOLF LUTZ
« Les tubulures brûlantes », j'aime beaucoup. Et « *Brandmale des Glücks* », comment tu as traduit ça ?

MARION GRAF
C'est plus fade en français : « les marques du bonheur ».

RUDOLF LUTZ [*d'un ton faussement navré*]
Oui, je pense bien.

MARION GRAF [*riant*]
Désolée. Aujourd'hui je dirais peut-être « brûlures » ou « cicatrices du bonheur »…

RUDOLF LUTZ
« *Brandmale des Glücks* »… Peut-être un petit blues…
[*Il joue au piano.*]

MARION GRAF
Ruedi, il t'arrive aussi de composer, pas seulement d'improviser sur des textes. Quand tu composes, ton attitude est-elle comparable à celle d'un traducteur, qui doit parvenir à un texte final ? Peux-tu nous donner un exemple à partir d'un texte que nous avons sélectionné ?

RUDOLF LUTZ [*en allemand, traduit par Marion Graf*]
C'était une commande du Sonos Quartet, le Quatuor Sonos, de Bâle. Il s'agissait de composer une œuvre fraternelle par rapport au célèbre quatuor de Schubert, « La jeune fille et la mort ». C'était hors de question, puisque, à côté de cet Everest de la composition pour quatuor, je me sentais battu d'avance. Alors j'ai proposé un autre projet. J'ai préféré composer une suite pour quatuor à partir d'un poème de Klaus Merz sur la vie et la mort : « Auf nach Grinzing ». Grinzing, c'est une banlieue de Vienne, où l'on boit beaucoup de vin, où l'on est un peu grisé, et où les soucis sont un peu comme ça [*geste pour signaler que les soucis s'évaporent*].

« Auf nach Grinzing »

Das Leben beim Heurigen auszusitzen fällt weniger schwer als daheim. Wir gemeinden uns heiter dem Überfluss ein: wie die Lilien auf dem Feld. Wie sand am Meer. Wie immer.

JÖRN CAMBRELENG :

« En route pour Grinzing »

Devant le vin nouveau, laisser passer la vie est moins pénible que chez soi. Nous nous rallions gaiement à l'abondance comme les lys des champs, comme le sable de la mer, comme toujours.

RUDOLF LUTZ

Et puis j'ai pensé à la vieille chanson autrichienne : « Fein sein, beinander bleibn ». [*Il chante le début*, *la suite est traduite par Marion Graf.*] C'est une chanson viennoise qui célèbre la force de la communauté – qui peut se constituer autour d'une bouteille de vin –, mais aussi la fragilité des relations humaines. Cette chanson était un bon départ pour une composition, même si elle est peu connue. Et j'enchaîne sur une musique personnelle.

Maintenant, vous allez entendre Klaus Merz dire lui-même son poème, suivi de ma composition pour quatuor à cordes, et d'une autre lecture du poème :

« Auf nach Grinzing »

Das Leben beim Heurigen auszusitzen fällt weniger schwer als daheim. Wir gemeinden uns heiter dem Überfluss ein: wie die Lilien auf dem Feld. Wie sand am Meer. Wie immer.

[QUATUOR]

Das Leben beim Heurigen auszusitzen fällt weniger schwer als daheim. Wir gemeinden uns heiter dem Überfluss ein: wie die Lilien auf dem Feld. Wie sand am Meer. Wie immer.

JÖRN CAMBRELENG
Alors…

MARION GRAF
Un intermezzo !

JÖRN CAMBRELENG
Quand Marion, très gentiment, m'a demandé de venir m'insérer

dans ce duo déjà rodé (parce qu'ils ont déjà effectué une performance analogue avec d'autres personnes à deux reprises), j'ai souhaité proposer quelque chose en hommage à un poète allemand, Thomas Rosenlöcher, que nous avons accueilli ici à Arles il y a quelques années et qui a écrit un recueil de poèmes s'intitulant *Hirngefunkel*. Rien que la traduction du titre, c'est déjà toute une histoire. Le recueil commence par le poème éponyme et j'ai lancé un défi à Marion : celui de se livrer ensemble, devant vous, à une minijoute. Je vais découvrir sa traduction, elle va découvrir la mienne, et nous verrons s'il y a des choses à dire là-dessus. Voici le texte en allemand :

Die Pappeln, als ich klein war, klein, jetzt groß.
Ein Wald aus kahlen, regungslos im Frost
gegeneinander anknarrenden Stangen.
Im Widerschein der selbst im Schlaf noch Röte
absondernden Stadt, ihre Astwerkschwuppen:
Einander überkreuzend, ein System
ferner, von Zweiglein wie vergitterter
Koordinaten. – Oben links ein Stern,
zwitschernd pulsierend. Weiß den Namen nicht.
Hab in der Schule niemals aufgepaßt.
Ein zweiter, dritter. Zweieinhalbmillionen.
Galaxienspeichel gar nicht mitgezählt.
Mein armer Kopf. Spät fang ich an, zu lernen.
Des Lernens Zweck, Herr Lehrer? Hirngefunkel.
Dem Tod die Arbeit schwer zu machen,
der Stern für Stern die Sterne löschen muß.

Marion, pouvons-nous découvrir ta proposition de traduction ?

MARION GRAF

« Brasillement cérébral »

Les peupliers de quand j'étais petit, petit, grand à présent.
Forêt de bâtons nus, pétrifiée dans le froid,
s'entrechoquant avec des craquements.
Dans le halo rougeoyant, sur la ville même endormie, la trame dure des branchages :
s'entrecroisant, système de coordonnées lointaines,
tel un grillage de ramilles. – En haut à gauche, une étoile,
pulsation pépiante. Son nom, je n'en sais rien.
Jamais été attentif à l'école.
Une deuxième. Une troisième. Deux millions et demi.
Sans compter la bave des galaxies.

La pauvre tête. Je me suis mis tard à l'étude.
À quoi ça sert d'apprendre, monsieur ? Brasillement cérébral.
Pour compliquer le travail de la mort
qui, astre après astre, doit éteindre les astres.

JÖRN CAMBRELENG
Je vous lis ma version :

« Étoiles sous un crâne »

Les peupliers, quand j'étais petit, petits, grands maintenant.
Une forêt de mâts nus, immobiles, gelés,
qui grincent et aboient les uns contre les autres.
Dans le reflet de la ville qui, même endormie, diffuse encore
sa lueur rouge, leurs ramures en baguettes : un écheveau de vecteurs
aux lointaines coordonnées engrillagées
de brindilles. – En haut à gauche, une étoile,
pulsatile, elle pépie. Connais pas son nom.
Jamais n'ai écouté à l'école.
Une deuxième. Une troisième. Deux millions et demie.
Sans compter la bave des galaxies.
Ma pauvre tête. Il est tard pour commencer d'apprendre.
À quoi ça sert, maître ? Étoiles sous un crâne.
Mener la vie dure à la mort qui,
une étoile après l'autre, doit moucher les étoiles.

Alors il y a des choses que j'ai vraiment beaucoup aimées et que j'aimerais piquer à Marion. Je ne sais pas par quoi commencer. Il y a une chose que j'ai entendue, d'une tradition ancienne finalement : au début, ce sont des pentamètres iambiques. C'est pour ça qu'instinctivement je me suis laissé emporter et j'ai fait deux alexandrins, et je pense que ta grande culture poétique t'a épargné ça, Marion. Moi, c'est un travers dans lequel je tombe assez rapidement. Je sais que ça a un petit côté vieillot.

MARION GRAF
Eh bien ça, moi, j'ai pas mal admiré. Par contre le pentamètre iambique, je l'ai surtout entendu à la fin. Il m'a semblé que le dernier vers allemand apportait une dimension presque solennelle. C'est pour cela qu'à cet endroit, j'ai mis un alexandrin : « qui, astre après astre, doit éteindre les astres ». Ce dernier vers est régulier, alors je me suis permis, avec ces astres, de proposer quelque chose d'assez sonore.

JÖRN CAMBRELENG

Oui, c'est vraiment bien. Parce qu'en fait, il faut l'avoir trois fois. C'est magnifique, « *der Stern für Stern die Sterne löschen muß* ». Dire trois fois « astre », c'est quand même mieux que de dire deux fois « étoile ».

Là où je les ai entendus [les pentamètres iambiques], c'est dans « *Ein Wald aus kahlen, regungslos im Frost* ». Ensuite Rosenlöcher le casse : « *Im Widerschein der selbst im Schlaf noch Röte / absondernden Stadt* », etc. Il joue avec ça et ensuite il casse le rythme. C'est pour cette raison que m'est venu « Une forêt de mâts nus, immobiles, gelés, / qui grincent et aboient les uns contre les autres. »

MARION GRAF

Ce qui est redoutable, c'est ce « *Astwerkschwuppen* ».

JÖRN CAMBRELENG

Ah oui ! *Schwuppen* n'est dans aucun dictionnaire. Quelqu'un dans la salle peut nous aider ? [*Pas de réponse*.] *Astwerk*, c'est un système de branches, mais *Schwuppen*, on ne sait pas. Moi, j'ai entendu un son, comme les baguettes de bois qui font [*il imite un bruit*]. C'est pour ça que j'ai dit « baguettes ».

MARION GRAF

Pour moi, au contraire, c'est visuel. J'ai vu cette trame dure, qui après se fixe comme des coordonnées géométriques. Mais c'est un mot composé mystérieux. On pourrait en parler pendant des heures, mais je crois que notre public fatigue.

JÖRN CAMBRELENG

C'est ce dont j'étais en train de m'apercevoir… Je crois qu'il faut qu'on se dirige vers la fin de notre échange.

MARION GRAF

Il nous reste un petit poème avant de vous dire au revoir. Merci d'avoir lancé cette joute, on continuera au café tout à l'heure.

JÖRN CAMBRELENG

D'accord. On a encore beaucoup à se dire.

MARION GRAF

Pour terminer, un poème de Werner Lutz :

Plötzlich verzweigt
sich der Weg
und jeder kann gehen
wohin er will

JÖRN CAMBRELENG
C’est de circonstance, vous allez voir !

MARION GRAF

> Brusquement le chemin
> fourche
> et chacun peut s’en aller
> où il veut.

RUDOLF LUTZ [*l’interprète au piano*]

[*Applaudissements.*]

CHANTER CHARLEMAGNE, DE L'EUROPE MÉDIÉVALE AU BRÉSIL CONTEMPORAIN

Conférence musicale
par Raísa França Bastos et Augusto de Alencar

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Bonsoir à toutes et à tous, et merci d'être là aussi nombreuses et nombreux pour cette dernière conférence de la journée. Comme vous l'avez lu dans le programme, il va s'agir d'une conférence-spectacle, que nous allons essayer de rendre aussi spectaculaire que possible afin qu'elle ne soit pas trop fatigante pour vous en cette fin de journée.

Avant toute chose, j'aimerais remercier l'organisation de ces 39es Assises de la traduction littéraire. Nous sommes très heureux d'y participer. Merci notamment à Nathalie Koble pour la proposition et à Jörn Cambreleng pour l'invitation à cette contribution.

Je travaille depuis quelques années avec Augusto de Alencar. Je suis une jeune chercheuse, en ce moment j'enseigne le français au collège, j'ai enseigné la littérature comparée à l'université en tant que doctorante, attachée temporaire d'enseignement et de recherche, et je travaille sur les rapports entre la France et le Brésil. Le Brésil qui est mon pays natal et la France qui est mon pays d'adoption, en quelque sorte, puisque je suis arrivée ici à l'âge de 11 ans et que j'y suis restée. Je me promène un peu entre les deux langues, entre les deux cultures, dans ma vie comme dans mes recherches – et comme dans mon travail de traduction, une pratique à laquelle je m'adonne depuis quelque temps avec des premiers travaux qui ont pu être publiés ces deux dernières années. Par ailleurs, je suis aussi musicienne.

Augusto, lui, est musicien, intermittent du spectacle, également franco-brésilien. Je te laisse peut-être présenter rapidement ton histoire et ta formation.

AUGUSTO DE ALENCAR

Bonsoir tout le monde. Je suis musicien. J'ai également suivi un parcours universitaire, un parcours de musicologue, mais je ne suis pas allé jusqu'au doctorat ; je me suis arrêté au milieu parce que je suis aussi un praticien. C'est toujours un peu compliqué de gérer les deux. Je suis né au Brésil, je suis venu en France il y a trente ans, et j'aime marcher, je fais de longues marches de plus d'un mois, alors je partage mon temps entre le théâtre – j'en fais –, la musique et les longues marches. Voilà.

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Merci Augusto.

Alors, pourquoi avoir choisi ce format de conférence-spectacle ? Cela a un sens qui est assez évident pour nous, étant entre ces deux pays, ces deux langues… je fais notamment référence à un grand écrivain brésilien, Ariano Suassuna. Je ne sais pas si vous le connaissez, c'est un écrivain du XX^e^ siècle, qui est aussi dramaturge et vient du Nordeste, la région du Brésil à laquelle nous allons nous intéresser ce soir, et qui est également la région d'où vient Augusto. Ariano Suassuna avait inventé, en quelque sorte, ce format de conférence-spectacle pour casser les cadres de l'université, de la conférence stricte.

C'est quelqu'un de très drôle, qui aimait beaucoup la musique et travaillait, entre autres, sur les héritages européens médiévaux dans la culture brésilienne. Il a créé un mouvement artistique : le mouvement armorial au Brésil. Et nous, nous nous intéressons aussi à ce type de rapport, de transfert, à ce qui, dans la littérature brésilienne, dans la culture, a pu rester d'un certain héritage (nous allons appeler cela « héritage », pour l'instant) du Moyen Âge.

Le titre de la conférence est : « Chanter Charlemagne, de l'Europe médiévale au Brésil contemporain ». À l'origine de cette réflexion, puis de cette production artistique et scientifique, il y a l'étonnante découverte de livrets de colportage dans le nord-est du Brésil. Ce sont des petits livrets de poésie, toujours en vers rimés, qui suivent une forme très structurée qui appartient à la *literatura de cordel*, la « littérature de cordel » – on le traduit souvent ainsi dans les études universitaires en France. Et dans ces livrets, parmi les thèmes abordés, il se trouve qu'il y a l'histoire de Charlemagne et des pairs de France. Je me suis demandé : pourquoi ? Comment ? Puisque souvent les poètes de littérature de cordel sont des poètes qui se disent populaires, viennent plutôt de milieux populaires et n'ont pas forcément étudié l'histoire. Ils ne connaissent pas forcément ces histoires, mais ils les ont apprises par le bouche à oreille, elles sont considérées comme traditionnelles et faisant partie de leur culture actuelle. Encore aujourd'hui, ces poètes vont raconter, chanter, déclamer parfois. Le cordel est à la frontière entre l'écriture et la voix, et entre la voix parlée et la voix chantée également. C'est une pratique qui intègre la musique et la musicalité du texte, mais aussi une pratique mélodique. C'est pour cela, aussi, que nous allons chanter ce soir.

Pourquoi Charlemagne est-il chanté, encore aujourd'hui, au Brésil ? Comment ce processus s'est-il opéré, ce grand transfert d'environ dix siècles entre le Moyen Âge, depuis *La Chanson de Roland*, qui pourrait être considérée comme le point de départ de ce transfert, jusqu'au Brésil contemporain ? Quelles en ont été les étapes, quelles en ont été les réécritures, les traductions, les recréations successives dans lesquelles la place de la musique est quasiment indissociable de la

place du texte ? Au sein de cette traduction du texte, de ces traductions multiples, on observe – et c'est là ce qui étonne le plus – une grande continuité formelle, une continuité musicale. Pourquoi et comment ? Nous allons tenter de vous le montrer.

Pour commencer, nous allons vous proposer un parcours qui s'effectue à l'envers. Nous allons partir du Brésil, d'une *cantoria* brésilienne, et vous expliquer en détail ce qu'est la *cantoria*, une forme musicale et poétique qui raconte les hauts faits de Charlemagne, Olivier, Roland, Fier-à-bras. Je vous donne les noms en portugais, mais vous les identifierez facilement : Carlos Magno, Oliveiros, Rolando, Ferrabrás.

Nous allons donc chanter « Dos temas medievais », et j'ajouterai que cette *cantoria* est une *gemedeira*. Dans *gemedeira*, on trouve le verbe *gemer* qui signifie « gémir », et dans chaque strophe nous aurons comme un soupir poussé par les musiciens. Vous l'identifierez assez rapidement, je pense – on en reparlera tout à l'heure.

« Dos temas medievais » avec Augusto :

[*Musique et chant.*]

[*Applaudissements.*]

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Vous venez d'entendre un extrait d'une *cantoria* qui a été créée par deux poètes populaires. On les appelle des *cantadores*, en portugais du Brésil. Ces deux *cantadores* l'ont écrite dans les années 2000, à la demande d'une université qui voulait organiser un événement autour de cet héritage. La *cantoria* est un type de pratique considéré comme un « constituant » de cet univers, la littérature de cordel, et qui peut transiter entre des formes uniquement orales, comme celle-ci, pouvant par la suite être mises par écrit par les poètes eux-mêmes s'ils en sont capables et s'ils en ont envie, ou par des personnes qui ont entendu cette *cantoria* et souhaitent la mettre par écrit. Et qui vont en proposer une nouvelle version. Peut-être qu'aujourd'hui il est plus simple de proposer une écriture à l'identique en ayant recours à un enregistrement. Ces poètes, Geraldo Amâncio Pereira et José Fernandes Ferreira, sont deux *cantadores* professionnels, ils sont habitués à improviser autour d'une thématique, une thématique qui fait souvent partie d'un répertoire. Et la thématique carolingienne en fait partie. Pourquoi je vous dis tout cela avant de laisser la parole à Augusto ? Je ne veux pas que vous croyiez que l'héritage carolingien est quelque chose d'absolument répandu dans la littérature de cordel, non. Il y a des textes qui vont reprendre cette tradition, mais aujourd'hui c'est une tradition de moins en moins présente. Le cordel traite de diverses thématiques, mais les universitaires qui s'intéressent à cet héritage médiéval, comme moi, sont aussi source de reproduction. On aura aussi un dialogue de ce côté-là, et peut-être un encouragement à créer des œuvres qui vont réinvestir cette tradition.

Mais d'abord, pour comprendre ce qu'est une *cantoria*, et comment elle se construit, j'aimerais laisser la parole à Augusto.

AUGUSTO DE ALENCAR

Je dirais que la *cantoria*, c'est en même temps un genre et le contexte, l'événement dans lequel elle est présentée au public. C'est à la fois l'événement, la fête, la réunion, qui est organisée par le propriétaire d'une maison quand il invite un ou deux *cantadores*, et toutes les chansons, toutes les formes poético-musicales qu'ils vont présenter, improviser pendant toute la soirée.

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Oui, et j'ajouterai peut-être, concernant la structure de la *cantoria*, que l'on aura toujours de la musique. On aura un accompagnement, instrumental – Augusto le faisait avec le *pandeiro* – avec une suite de rythmes, toujours les mêmes, qui s'enchaînent. Ça peut être un accompagnement percussif ou un accompagnement de type bourdon, ou une imitation de bourdon. Généralement joué par des guitares populaires du Nordeste – Augusto, qui est quelqu'un d'original, ne l'a pas fait avec une guitare de cette région du Brésil. Ça peut être aussi une sorte de violon populaire, la *rabeca*, sorte de rebec. Nous aurons donc le bourdon musical, ou l'accompagnement percussif, et une *toada*. La *toada* étant une mélodie qui se répète, comme vous l'avez entendu, avec de légères variantes, et qui va se rapprocher d'une psalmodie. Elle vient soutenir un récit qui va se déployer sur cette structure musicale. Quand on réfléchit à ça, quand on voit cette structure, et que l'on se plonge dans les études médiévales, on ne peut que s'étonner : il y a tout de même des ressemblances très fortes avec certaines structures propres à la littérature ou à la poésie médiévale.

Le célèbre médiéviste Paul Zumthor – vous le connaissez sans doute – s'est intéressé à la littérature de cordel. Il y voit un exemple de ce qu'aurait pu être la musique de ce que l'on ne connaît pas au Moyen Âge, puisqu'il ne reste aucune trace de partitions de la chanson de geste. En 1980, il a écrit dans un article qu'il s'étonne « de ce que des formes de dire et certains schémas fictionnels vieux de quatre, cinq, six siècles, qui traversèrent à peu près intacts cette longue durée, se retrouvent dans le vaste ensemble de textes et de pratiques que l'on regroupe sous l'appellation *literatura de cordel* ». Et il ajoute : « C'est là ce qui, dès mon premier contact avec le Brésil, éveilla en moi l'attention du médiéviste. Ces courts poèmes narratifs apparaissent globalement comme un véritable conservatoire de l'imaginaire et du discours poétique médiévaux. » J'ajouterai au propos de Paul Zumthor que l'on observe non seulement la conservation d'un imaginaire et d'un discours, mais que cela va bien plus loin, parce que l'on retrouve des schémas narratifs précis, avec un texte qui a parfois été préservé quasi-

ment mot pour mot, et surtout, une manière de faire de la littérature où ce qui prime est le cadre, la forme, qui est non seulement métrique, mais aussi et surtout musicale.

Je vais tenter maintenant de vous donner un rapide aperçu du parcours que ces textes ont pu effectuer depuis le Moyen Âge pour parvenir au Brésil – avec quelques détails, tout de même, parce que ce saut ne s'est pas produit d'un coup. Le point de départ de mon étude est *La Chanson de Roland*, même si ce n'est pas tout à fait cette histoire, ou les épisodes qui la constituent, que l'on trouve au Brésil. Pourquoi partir de *La Chanson de Roland* ? Eh bien, parce qu'on a ici le premier exemple, en français, d'un mélange de chant et de narration, ce que Paul Zumthor appelle le « récit chanté ». Nous avons environ quatre mille vers qui nous racontent les batailles des pairs de France, de Charlemagne, contre les Sarrasins, récit qui s'achève, comme vous le savez, par la mort de Roland à Roncevaux. Précisons ici rapidement que *La Chanson de Roland* n'a pas d'auteur. Nous avons une mention, un nom à la toute fin du manuscrit d'Oxford, le plus ancien ayant été conservé de *La Chanson de Roland*, d'un certain Turold qui serait un jongleur, c'est-à-dire un interprète, pas forcément un auteur, ou un interprète-auteur – là, nous sommes à la charnière de la notion d'auteur –, qui a pu raconter cette histoire. Mais attention, il y a quatre mille vers. Est-ce que le jongleur racontait l'histoire seul ? Est-ce que le jongleur la racontait en une fois ? Probablement pas. Peut-être qu'il le faisait en plusieurs fois, peut-être que l'histoire était morcelée en épisodes. Peut-être qu'ils le faisaient à deux, comme dans la *cantoria*, ou à trois, quatre, cinq, et c'était une choralité qui visait à redire, à répéter une histoire connue par le public. C'est pour cela que Paul Zumthor parle de « mouvance du texte ». Une mouvance qui s'applique également à la littérature de cordel. Nous avons non seulement ce parallèle thématique, mais aussi ce parallèle de la pratique poétique, comme je vous le disais.

Le jongleur va chanter la chanson de geste, suivant une forme qui est celle de la « laisse ». La laisse n'est pas une strophe fermée, elle peut être considérée comme une strophe ouverte. Ce qui constitue son unité, c'est le vers décasyllabe, qui est toujours le même, et une assonance finale, toujours la même. Mais il n'y a pas un nombre de vers précis ou préétabli, contrairement au cordel qui offre un cadre formel très précis. C'est pour cela que la littérature de cordel n'est pas la suite de, ou n'est pas une chanson de geste, mais il existe des éléments de proximité entre les deux.

Dès le Moyen Âge, il y a une constellation de textes qui proviennent d'une même tradition : des textes en vers, des textes en prose, d'autres chansons de geste, et notamment le *Fierabras* qui reprend des épisodes des batailles entre Charlemagne, accompagné des pairs de France, et les Sarrasins. Ce sont ces textes qui vont parvenir au Brésil par le biais d'autres versions – occitanes, franco-vénitiennes, castillanes, puis

portugaises –, et raconter à peu près toujours la même histoire. Parfois des versions en vers racontées par des jongleurs, parfois des versions en prose qui reprennent les épisodes des chansons de geste. On a une répétition propre à chaque culture, mais les schémas narratifs ont été conservés avec une grande précision. D'autres sont des inventions propres à chaque aire culturelle. Je fais notamment référence au *Roland Furieux* du poète l'Arioste, puisque la tradition existe également en Italie, par le biais de chansons de jongleurs, notamment la *Geste Francor*, une vaste chanson de geste du XIVe siècle, en plusieurs épisodes, qui donnera ensuite lieu à des créations locales. L'Arioste, donc, crée un texte tout à fait savant, qui reprend des éléments de la chanson de geste et n'en sera pas une traduction. Ce texte de l'Arioste, nous le retrouvons dans la version portugaise, qui se veut une traduction d'une version en prose espagnole du début du XVIe siècle, laquelle se veut une traduction d'une mise en prose en français, faite au XIVe siècle. Par conséquent, on a plusieurs mises en prose, des traductions presque mot à mot : la version française de Jean Bagnyon, traduite par Nicolás de Piamonte en castillan, puis traduite par Jeronimo Moreira de Carvalho en portugais. Sauf que lorsqu'on arrive au Portugal, la partie qui traduit la mise en prose est très courte. À celle-là vont s'ajouter des éléments et des personnages qui proviennent des jongleurs espagnols et des personnages créés par l'Arioste – Angélique, par exemple, qui ne fait pas du tout partie de la tradition initiale. C'est le processus sur lequel j'ai travaillé.

Nous avons toutes ces traductions, retraductions, productions de nouvelles versions qui s'enchaînent et constituent ce que l'on pourrait appeler une œuvre carolingienne générale, avec plusieurs actualisations – selon l'aire culturelle, selon le pays. Mais le cordel, comme je vous l'ai dit, s'éloigne de tout cela. On le connaît au Brésil sous sa version imprimée à partir de la toute fin du XIXe siècle, puisque le Brésil n'a pas d'imprimerie autorisée avant la proclamation de la république. Donc ça arrive très très tard. Pas d'imprimerie autorisée, afin de contrôler ce qui circule au sein du pays… Mais le livre *Charlemagne*, ce livre portugais en prose qui date du XVIIIe siècle, arrive au Brésil avec le colonisateur. Ariano Suassuna, que j'ai déjà cité, écrivait que toute grande famille du Nordeste possédait deux livres de référence : la Bible et le livre de Charlemagne. La Bible pour la vie spirituelle, et le livre de Charlemagne pour la vie fictionnelle, en quelque sorte. Et beaucoup d'histoires, de recréations orales, provenaient de ce grand livre en prose, mais ce qui est un peu étrange c'est que les créations sont sous une forme versifiée. Dans ma thèse, je me suis demandé pour quelles raisons. Pourquoi a-t-on un livre en prose et des créations versifiées ? N'y a-t-il pas un autre chemin, une autre voie parallèle de textes qui seraient arrivés directement en vers au Brésil ? Eh oui, il y en a d'autres, notamment avec le *Romancero* espagnol, qui est le *Romanceiro*

portugais. Le Brésil va mélanger tout cela, ce qui va donner un cadre, le cadre du cordel. Le cordel va ensuite s'affranchir de cette thématique et en intégrer d'autres.

Les duels, notamment, seront très présents, et nous pouvons établir une autre relation avec le Moyen Âge. Ainsi « A peleja do solteiro contra o casado », « Le duel entre le célibataire et le marié », qui est une *peleja*. Un thème est proposé, et deux personnes se battent autour de ce thème. Il y a aussi des thèmes tout à fait modernes, qui s'insèrent dans le débat actuel, comme le droit d'être gay, ou la condamnation de l'homophobie. Autre thème, le manioc, cette racine très importante au Brésil qui remplace la pomme de terre dans bien des régions, avec *La Légende du manioc et ses utilités*, un livre à la fois didactique et qui porte sur une mythologie locale. Ou des choses tout à fait exceptionnelles comme ce cordel que j'ai traduit, « L'Arrivée de Paul Zumthor au royaume de l'Infini ». En 2015, à Paris, un hommmage avait été rendu à ce théoricien médiéviste. Un poète de cordel était venu, qui avait composé un texte sur Paul Zumthor et m'avait demandé de le traduire. J'ai essayé, dans la mesure du possible, de respecter la métrique et la versification du portugais. Il y a donc, parfois, des commandes de circonstance. Tout à l'heure, si cela vous intéresse, je pourrai vous montrer cela.

On s'éloigne de la thématique initiale, mais la forme reste et permet de déployer d'autres types de textes et de *cantorias*. Augusto a sélectionné deux *cantorias* dont la thématique n'est pas carolingienne, mais qui sont très intéressantes en ce qu'elles donnent à voir les diverses formes typiques, presque archétypales, de la *cantoria*. Nous allons vous interpréter une deuxième *cantoria*, « Meu passado infantil » : « Mon enfance », « Le passé de mon enfance ». Là, c'est une autre forme qui est utilisée, des dizains décasyllabes, une forme carrée, marquée par un refrain. Il y a un refrain sur les deux derniers vers : « *Meu passado infantil não foi tão bonito, mas eu tenho prazer em recordar* », « Mon enfance n'a pas été belle, mais je prends du plaisir à me la rappeler ». Cette *cantoria* a été créée par Valdir Teles, un *cantador* très connu, et l'excellente Mocinha de Passira, une *cantadora* – car c'est aussi un univers féminin. J'espère que vous comprendrez le texte. Je ne sais pas s'il y a des lusophones dans la salle, en tout cas on essaie de bien articuler pour que vous puissiez le comprendre.

[*Musique et chant.*]

[*Applaudissements.*]

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Vous voyez que l'on a vraiment, avec la *peleja*, un récit chanté. Il y a une mélodie qui se répète alors même que l'on a une joute, puisque les deux *cantadores* rivalisent d'originalité au sein de leur composition. Au moment où ils écrivent, chacun cherche à gagner, en quelque sorte. Il s'agit donc d'un duel qui est aussi un duo entre les deux *cantadores*

qui font des variations autour d'un même thème. La thématique, ici, n'est pas carolingienne. Il peut y avoir une thématique traditionnelle, ou une thématique ou un refrain proposé par un public et improvisé devant ce public. Ou encore au sein d'un événement festif, dans une ville, en extérieur, sur une place de marché, ou bien dans le cadre d'une fête privée où l'on invite les *cantadores* à venir célébrer un mariage, un anniversaire, etc. Si la thématique varie, la forme, elle, est toujours rattachée à cette tradition.

Maintenant, j'aimerais demander à Augusto d'évoquer quelques particularités musicales, et peut-être, aussi, des éléments de correspondance entre le Moyen Âge et cette pratique musicale du Nordeste.

AUGUSTO DE ALENCAR

Avant toute chose, est-ce que tout le monde ici est musicien aguerri, possède une solide formation en musique, en musicologie ? Tout le monde est allé au conservatoire, n'est-ce pas ? Dix années d'étude, de solfège ? [*Rires.*] Y en a-t-il parmi vous, quand même, qui sont musicologues ? Oui. Alors une partie de ce que je vais dire ne vous est pas adressée. Mais vous aurez un peu de patience… [*Rires.*] Je vais essayer d'être le plus succinct et le plus simple possible. Pour faire sa musique, le compositeur ou l'improvisateur musicien-interprète doit commencer par constituer une palette de sons, à la manière du peintre qui, parmi toutes les couleurs de l'univers, doit en choisir quelques-unes pour constituer la palette qui va être à portée de sa main pour peindre sa toile.

Il existe un grand choix de palettes, et ça va donner des couleurs de musique différentes. Vous en connaissez, des palettes. Vous connaissez la fameuse gamme de *do*, n'est-ce pas ? *Do ré mi fa sol la si do*, tout le monde a appris ça au collège, j'imagine, ici en France, non ? Toutes les palettes ont en commun d'être un ensemble de notes plus ou moins écartées entre elles, mais il y a une hiérarchie entre ces notes, il y en a une qui est plus importante que les autres et donne son nom à la palette : dans la gamme de *do*, c'est le *do*. Elle va être tellement importante qu'elle va créer une attirance, et quand on va la jouer, on va avoir une telle sensation de plénitude que, dans ces moments-là, on peut finir le morceau, on peut y mettre un point final. Je vous montre un exemple. Si je fais *do do do ré mi ré* [*guitare*], « Au clair de la lune », ça ne viendrait à l'esprit de personne de finir ici. Par contre *: do mi ré ré do* [*guitare*], là c'est bon. La plénitude arrive, on est tous contents et on finit le morceau.

Les musiciens du Nordeste utilisent beaucoup de palettes différentes. (Je suis parfois un peu approximatif, nous ne sommes pas dans un cours de musicologie.) Les improvisateurs de cette région du Brésil, qui est ma région, utilisent la gamme majeure, la gamme de *do*, mais aussi une autre palette que l'on appelle le mode lydien. Il ressemble à la gamme de *do*, à une note près, la quatrième. Normalement, on a *do*

ré mi fa sol la si do ; dans le mode lydien, on a *do ré mi faaa*, un *fa* un peu aigu, qu'on appelle un *fa* dièse, et le reste ne change pas, *sol la si do*. Dans la chanson précédente, on oscille : cette note-là est mobile. On vagabonde entre la gamme de *do* et le mode lydien. Le *cantador* que j'ai imité reste dans le mode lydien. Mais la *cantadora* que Raísa a imitée, dont elle a repiqué la mélodie, oscille tout le temps. Je donne l'exemple de ma strophe, parce que je la connais. [*Exemple chanté, il fait entendre les* fa *et les* fa *dièses qui différencient la gamme de* do *du mode lydien.*] On a cette oscillation permanente, un mode mobile. Ce que l'on trouve au Moyen Âge, à la Renaissance. Des notes qui se baladent comme ça et qui donnent une couleur, une épice un peu différentes.

RAÍSA FRANÇA BASTOS

On aimerait maintenant vous faire écouter une troisième *cantoria*, avec les mêmes *cantadores*, toujours sur le thème de l'enfant, de l'enfance : « A criança » (*criança* signifie « enfant » en portugais). Cette *cantoria* adopte une *toada* un peu différente, un rythme différent aussi, le *galope à beira-mar*, « le galop en bord de mer ». Le galop en bord de mer va courir, galoper, essayer de mimer ce galop, et l'on a toujours des dizains décasyllabes avec un dernier vers seulement, un refrain en un seul vers et non plus en deux vers. Je n'ai pas commenté les rimes tout à l'heure, parce que c'est assez complexe. Je ne vais pas le faire davantage, seulement vous dire que le dernier vers est « *Nos dez de galope na beira do mar* », « Sur les dix du galop bord de mer », donc sur les dix syllabes, les dix accents du galop bord de mer. Augusto, ensuite, commentera la rythmique.

[*Musique et chant.*]

[*Applaudissements.*]

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Il faut quand même que l'on vous dise une chose : ce que nous faisons ne ressemble pas tout à fait à ce que font les *cantadores*, parce que nous ne savons pas faire comme les *cantadores*, en réalité. Augusto joue ici un rythme, on prend un petit moment où l'on compte vraiment le temps et les mesures… Le *cantador*, lui, fait ce rythme et il jette les paroles dessus, parce qu'il est en train d'improviser sur ce rythme. Nous, nous vous proposons quelque chose de très propre, par rapport en tout cas à ce rythme et au niveau de la technique vocale, car il y a des chants qui sont criés et où l'on insiste, également, sur une différence entre les accents. Augusto va vous en parler.

AUGUSTO DE ALENCAR

Je vous ai parlé du mode, vous vous en souvenez ? Vous n'avez pas envie de me jeter des tomates ? Si c'est trop embêtant, vous me dites. Je vous ai parlé du mode, de ces palettes, de ces ensembles de notes dont

l'une est la plus importante. Alors, pour que cette prédominance soit ressentie par le public, il faut que cette note-là soit soulignée. Ici, en Europe, on a des instruments pour ça. On a la cornemuse, la vielle à roue, des instruments qui ont soit une corde soit un tuyau, et dont le rôle est de tenir cette note, qui sera présente pendant tout le morceau. Et quand on arrive enfin à cette note, on peut finir… Enfin, pas à chaque fois qu'on arrive sur cette note, sinon ce serait très court !

Au Brésil, dans ces musiques modales, on n'utilise pas le bourdon de la cornemuse ou de la vielle à roue, pour jouer cette note continue, mais des instruments tels que la guitare, en réitérant la note la plus importante [*illustration musicale*]. On fait et on refait, encore et encore, parce que le son n'est pas entretenu. Le fait de répéter cette même note va créer une pulsation. Mais je ne vais pas répéter ça comme une horloge, je vais embellir, créer une nappe, un accompagnement et chanter par-dessus. Raísa disait qu'avec mon passé de musicien classique, je faisais quelque chose de très carré. En fait, généralement il y a un *cantador* qui fait une nappe, et c'est comme s'il était coupé en deux. Sa main est une chose et sa voix en est une autre [*illustration sonore*]. Moi, je n'y arrive pas, je ne peux pas, il faut vraiment être coupé en deux. Là, je vous fais [*rythme à la guitare*], mais le but c'est de vous redonner à chaque fois cette note [*qu'il souligne en chantant*]. Je marque une pulsation (1-2-3-4, 1-2-3-4…). C'est une scottish. Il y en a qui dansent la scottish ? Il y en a qui vont dans les bals traditionnels ? Voilà, c'est une scottish. 1-2-3-4, 1-2… C'est une pulsation à cycles qui tourne sur quatre, mais le chant ne tourne pas sur quatre, la poésie a des cycles de trois. 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3 [*il chante le rythme en trois sur le rythme en quatre à la guitare, puis les premiers vers de « A criança »*]. Vous avez vu, on a des accents dans le texte, qui coïncident. Tous les 1 en général il y a une syllabe tonique, tous les 1 on a une note comme ça. Mais au milieu, c'est comme si on avait trois briques en haut et deux briques un peu plus larges en bas. Je vais partir de la deuxième partie de ma première strophe, qui montre vraiment ça. [*Il chante en jouant de la guitare.*] Là, j'accentue les accents toniques du texte, parce que c'est en portugais. Donc là, ça va. On a un accent, une syllabe tonique toutes les trois syllabes, un ton fort tous les quatre tons, ça tombe ensemble, ou tous les deux tons, ça dépend de ce que l'on considère comme étant le petit et le grand ton. Mais pour la deuxième partie de cette strophe, au lieu de faire 1-2-3, 1-2-3, je vais grouper les syllabes par deux et faire 2-2-2, donc ça va tomber ensemble tous les six tons, mais ça fait deux grilles qui n'ont rien à voir. Moi, je me débrouille avec ça, je fais un truc ici et un autre truc ici. [*Il chante avec la guitare.*] À la fin, on retombe sur nos pieds. Ça s'entend ? Je suis assez clair ?

Ce que je voulais montrer ici, c'est qu'il y a plusieurs couches. Il y a une mélodie, avec le mode dont je vous ai parlé, et comme

ce mode est joué avec un instrument qui ne peut pas tenir la note, on ajoute une couche de rythme. En l'occurrence, là, c'est une scottish, comme un *shot*, la scottish brésilienne, une rythmique à deux temps et, par-dessus, le texte qui impose une rythmique à trois temps. Et les deux se produisent en même temps. Parfois l'agencement des syllabes constitue, à l'intérieur de ces trois temps, deux cycles de trois temps qui se soudent, qui font six temps, et on fait 2-2-2. C'est assez complexe. Mais vous avez entendu qu'il y a une couche d'accompagnement et une couche de prosodie, avec les accents de la langue. Nous avons deux musiques simultanées : la musique de la langue et celle de l'accompagnement. Deux rythmiques, deux logiques qui se superposent.

Je fais toujours un parallèle avec le Moyen Âge, quand on parle de musique mondaine, la musique des astres : il y a la musique humaine qui est la musique des mots, la musique de la prosodie avec les sonorités, et la musique instrumentale qui est la musique des notes, pas uniquement celle des instruments. Dans la *cantoria*, nous avons ces trois niveaux. Et si vous voulez traduire cette musique – c'est là où je voulais en venir –, dans le meilleur des mondes vous devez traduire le sens, vous devez traduire la rime et vous devez traduire la musique des mots, la prosodie. C'est ce que vous essaierez de faire demain dans l'atelier de Raísa. Bon courage…

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Merci, Augusto, pour ces explications détaillées et intéressantes sur cette polyrythmie. Alors, est-ce qu'on est loin du Moyen Âge, ou est-ce qu'on en est proche ? Eh bien, on est à la fois loin et proche. Si on se réfère à ce type de pratiques pour essayer de comprendre ou de reconstituer ce qu'a pu être la mélodie, la *toada* des chansons de geste, on en est à la fois assez loin et on a quelque chose, quand même, de semblable, mais y reviendra.

Avant cela, nous allons vous montrer un extrait d'un jeu-parti, qui est un duel, une joute poétique médiévale, et qui pourrait être pensé comme l'une des formes transposées au sein de la littérature de cordel et de la *cantoria*. Il n'y a pas uniquement du récit chanté, comme je vous le disais tout à l'heure, puisqu'on a des strophes qui sont carrées, des formes fixes, et aussi le duel. Il y a donc, du côté de cette forme-là – comme avec les formes tenson, partimen –, peut-être un parallélisme à observer.

Ce sont des huitains octosyllabes et il n'y a pas de refrain. Un dilemme est posé entre les deux participants, un homme et une femme, qui veulent savoir quel type d'amant est le meilleur. Est-ce l'amant qui fait la cour à sa dame pendant un certain temps et fait durer le plaisir de ce jeu de séduction, ou est-ce l'amant qui ne perd pas son temps avec tout ça et passe tout de suite à l'acte ? Je vous laisse deviner dans la construction sociétale qui défend quel point de vue.

Vous verrez qu'il ne s'agit pas du même type de rythmique, même si on préserve la structure d'une répétition. Comme je vous le disais, dans le cordel, on est entre le récit chanté et ce type de joute poétique.

Donc : « Amis qui est-ce qui mieux vaillans ».

[*Musique et chant.*]

[*Applaudissements.*]

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Alors c'est l'homme qui a eu le dernier mot, hein ? Nous sommes au XIIIe siècle…

AUGUSTO DE ALENCAR

Ouais ! [*Rires.*]

RAÍSA FRANÇA BASTOS

J'ai même eu la parole coupée en milieu de ligne mélodique !

Alors, nous ne sommes pas en train de vous dire qu'on fait exactement la même chose dans le Nordeste à l'époque contemporaine et au Moyen Âge, mais il y a des parallèles intéressants, qui permettent peut-être de comprendre une autre poétique, en tout cas une autre manière de créer la poésie et qui est entièrement associée à la musique.

Pour clore notre intervention, nous allons retrouver la thématique carolingienne, mais dans le cadre d'une expérimentation scientifique, artistique. Nous vous proposons une mise en musique de quelques strophes de *La Chanson de Roland*, sur une *toada* brésilienne qui est en dix accents – au Brésil, on ne va pas parler de « syllabes », mais d'« accents » –, et qui permettait de mettre en musique, de mettre en voix *La Chanson de Roland* suivant une forme de récit chanté.

Pour ce faire, il a fallu tricher un peu, puisque, comme je vous le disais tout à l'heure, *La Chanson de Roland* est en laisses – il n'y a pas de strophe fermée. Nous avons essayé de trouver des laisses à dix vers, parce qu'on a cette forme au Brésil qui est en dizains décasyllabes, ou de couper certains vers pour les besoins de cette expérience. Nous avons un peu triché, donc. La question des accents était un peu problématique, aussi, puisqu'on n'a évidemment pas la même prosodie dans les deux langues, mais enfin, nous sommes assez contents du résultat.

Nous allons donc vous faire écouter un extrait de *La Chanson de Roland* sur une *toada* brésilienne.

AUGUSTO DE ALENCAR

Nous restons dans le thème des Assises, c'est-à-dire que nous avons un répertoire qui a été traduit par les Brésiliens, et là nous faisons le retour. Moi, je travaille sur la musique médiévale, la musique Renaissance, etc. ; dans ce domaine on peut consulter des traités, on peut lire, mais il y a un moment où les sources s'arrêtent, où l'on n'a plus rien.

Il y a quelque chose qu'on ne peut pas écrire, qui n'a pas été écrit, et c'est tout ce qui relève du domaine de la performance. On ne peut pas tout écrire. Et là où les sources s'arrêtent, on a le choix : soit on vous présente un squelette, c'est-à-dire ce que l'on a retrouvé ; soit on remplit tous les trous avec notre chair, et c'est ce que nous faisons. C'est notre traduction. Je vous ai parlé de la traduction de la musique. On a plein d'analogies, qui n'ont pas valeur de démonstration, mais on met notre chair pour remplir les trous du squelette.

[*Musique et chant.*]
[*Applaudissements.*]

TRADUIRE LA RIME PAR LA RIME… OU PAS

Conférence par Youlia Maritchik-Sioli

Je voudrais tout d'abord remercier les organisateurs des Assises de la traduction littéraire de m'avoir invitée à participer à cet événement. Ensemble, nous allons réfléchir à cette question : faudrait-il traduire la rime par la rime ou pas ?

Toutes les réponses sont possibles : oui, il faudrait traduire la rime par la rime ; non, il ne faudrait pas traduire la rime par la rime. Oui, peut-être. Non, peut-être. Voilà pourquoi je pense qu'il est important de préciser l'endroit d'où on parle, de définir la posture et la stratégie intellectuelle du traducteur. Comme le formule bien Henri Meschonnic, linguiste, théoricien, poète et traducteur français, il n'y a que des points de vue sur le langage.

Je dois vous préciser tout de suite que je suis une enseignante-chercheuse, une littéraire. Je n'écris pas de textes littéraires, je ne suis pas une écrivaine et je n'ai pas traduit de textes poétiques en français ou en russe. Je pratique davantage la traduction théorique ou encore la traduction de textes littéraires, mais en prose. Il est important de le signaler, parce que ma réflexion sur la traduction de la rime s'appuie sur un travail de longue haleine : mon travail de recherche, ainsi que mon travail d'enseignement et le dialogue avec les étudiants. Pour clôturer cette brève présentation-introduction, je voudrais ajouter que je conçois cette conférence comme un hommage à mes professeurs français et russes et à tous les chercheurs et chercheuses qui se sont penchés sur les difficultés de la traduction et de l'analyse d'un texte poétique. Je pense notamment à Henri Meschonnic dont j'ai déjà parlé, à son collègue et élève Gérard Dessons. Je pense aussi à Ève Malleret, la traductrice des poèmes de Marina Tsvetaïeva, à Efim Etkind, chercheur et spécialiste de la poésie russe, ainsi qu'à Lev Mnoukhine, chercheur et spécialiste de l'œuvre de Marina Tsvetaïeva entre autres choses. Je ponctuerai mon discours par des renvois à leurs travaux respectifs.

J'aimerais réfléchir sur cette question de la traduction de la rime à partir de l'œuvre de Marina Tsvetaïeva, poète et écrivain russe. Pourquoi Marina Tsvetaïeva ? Pour commencer, je peux dire que quand Agnès Desarthe m'a contactée pour m'inviter à participer à cette rencontre, elle m'a parlé de Marcel Proust, de la traduction de la musique, de Marina Tsvetaïeva et d'Ève Malleret. Je peux dire que je me suis inspirée de cette proposition-invitation d'Agnès Desarthe. Ensuite, si nous allons plus loin, nous pouvons bien évidemment

chercher d'autres éléments-arguments. Marina Tsvetaïeva se définissait elle-même en tant que, je cite, « rimeur passionné ».

Un autre élément-argument, c'est aussi, pour moi en tout cas, la traduction de tous les poèmes et grands poèmes de Marina Tsvetaïeva par Véronique Lossky. C'est un travail immense, énorme, colossal. Les deux premiers volumes ont paru en 2015 et le dernier, où sont traduits les grands poèmes de Marina Tsvetaïeva, en 2018. Ce qui est intéressant, c'est que Véronique Lossky ne respecte pas, en tout cas pas toujours, le principe poétique de Marina Tsvetaïeva. Elle ne traduit pas la rime par la rime. Et nous pouvons voir déjà cette tension-contradiction qui s'installe entre l'autodéfinition du poète – qui est un rimeur, qui plus est un rimeur passionné – et la réponse apportée par le traducteur, sa proposition.

Un autre argument-élément pourrait nous intéresser : Marina Tsvetaïeva elle-même était une traductrice, qui pensait d'ailleurs qu'il n'y avait pas de texte intraduisible.

Ensuite, il y a un élément plus personnel qui m'attire dans la personnalité de Marina Tsvetaïeva. C'est sa vie. Du point de vue humain, Tsvetaïeva est un poète tragique. Elle a traversé des bouleversements historiques majeurs comme la Première Guerre mondiale, la révolution d'Octobre, la guerre civile. Elle a connu l'exil, elle a vécu dans l'émigration et dans la misère.

De par sa culture et ses nombreux talents, je trouve que Tsvetaïeva est un passeur, un pont qui relie la France et la Russie. Elle traduisait des poètes français en russe, notamment Charles Baudelaire. Elle traduisait aussi les poètes russes en français, des poètes romantiques, comme Pouchkine, Lermontov, ou son contemporain, Vladimir Maïakovski. Elle faisait aussi de l'autotraduction et parfois même écrivait directement en français.

Le thème de notre rencontre, c'est bien « traduire la musique ». Quels sont les liens qui unissent Marina Tsvetaïeva et la musique ? La question est immense et elle peut être creusée et approfondie à l'infini. Faute de temps, je me limiterai à quelques citations que je trouve intéressantes. La première citation nous plonge dans l'enfance de Tsvetaïeva, dans un de ses textes autobiographiques, intitulé « Ma mère et la musique », qui date de 1934. Tsvetaïeva parle des leçons de piano données par sa mère, une grande pianiste, Maria Mein. Elle nous dit : « Ma pauvre mère, que de chagrin je lui ai causé, à elle qui n'a jamais su que mon manque de sens musical n'était rien d'autre qu'une musique *autre.* » La notion de musique est bien présente, mais le poète nous dit clairement que sa nature est *autre*, le mot est accentué, mis en valeur par les italiques.

Ensuite vient cette deuxième citation : « Un livre doit être joué comme une sonate. Les signes, ce sont les notes. Au lecteur de voir, respecter ou altérer. » Ici, le poète développe la comparaison entre un livre et une pièce de musique.

Et finalement vient cette troisième citation, qui relie à la fois le poème, le son et le sens. Dans la correspondance de Marina Tsvetaïeva, comme d'ailleurs parfois aussi dans ses écrits théoriques, ses articles, cette pensée est évoquée à plusieurs reprises : « Quand on me dit après la lecture des poèmes "Quelle musique !", je fais immédiatement des reproches, soit à moi-même, pour avoir écrit de mauvais vers, soit aux autres, pour avoir une mauvaise oreille. La musique n'est pas une louange, la musique, dans un poème, c'est du son en dehors du sens. La musique, dans les vers, c'est une modulation, n'importe laquelle » (lettre à V. Khodassevitch, 1925). J'ai retenu cette citation parce qu'à mon avis elle cristallise, elle démontre cette différence entre, selon Marina Tsvetaïeva, le son nu, de jolis vers qui coulent, et la densité sémantique du poème. D'ailleurs, elle-même parle de la rime sonore, qu'elle distingue de la rime sémantique. Selon sa vision de l'art verbal, c'est la rime sémantique qui l'emporte ou devrait l'emporter sur la rime sonore.

J'ai déjà évoqué la posture, la stratégie du traducteur. En tant que chercheuse, je dois dire que je travaille, ou en tout cas j'essaie de travailler, dans le sillage de la théorie d'Henri Meschonnic, et je considère que, dans le domaine de l'analyse littéraire, les notions de « musique » ou d'« harmonie » sont employées plutôt métaphoriquement. Pourquoi ? Parce que, peut-être, ce ne sont pas vraiment des outils d'analyse du discours poétique. Bien évidemment, le phonème peut avoir une fonction expressive et renvoyer à l'harmonie immitative, mais ce n'est pas sa fonction principale, ce n'est pas seulement un instrument d'expressivité. Ce qui compte, c'est sa capacité spécifique de signifier. C'est peut-être pour cette raison que pour Marina Tsvetaïeva, l'unité d'effort (ou unité de labeur) est le mot. Pour elle, chaque mot est un mot absolu, trouvé, sélectionné parmi tant d'autres. Dans sa correspondance, elle évoque souvent l'effort physique, scriptural du poète. Elle parle de colonnes entières de mots pour trouver une rime, pour préserver cet équilibre sémantique et sonore. Elle décrit des journées entières passées à chercher le mot juste. D'ailleurs, pour elle, le brouillon qui a de la valeur, c'est celui qui est noir à force d'être raturé, dans lequel la recherche des unités de labeur ou d'effort devient visible. Autrement dit, selon Marina Tsvetaïeva, trouver le mot juste, celui qui résonne, découvrir la tension, l'éruption volcanique provoquée par ses unités de labeur, c'est là tout l'art et la force du travail d'un poète.

Pour répondre à la question de savoir s'il faut traduire la rime par la rime, il faudrait peut-être préciser la valeur de la rime, sa fonction, sa force. Il est bien connu que la rime se définit par la répétition, en fin de vers, de la dernière voyelle accentuée. La rime est également un élément qui réunit plusieurs facettes : la facette rythmique, par exemple le rythme des finales, le mètre, la composition strophique ; la facette phonétique, dont nous avons déjà parlé ; la facette sémantique. (La rime

est un cas particulier d'homophonie et a tendance à apparier le sens des mots qu'elle relie.) Ce qui me semble important aussi, c'est que la rime renvoie également à la facette allusive, à la puissance évocatrice des mots liés à l'imaginaire poétique du poète.

Je vous propose de découvrir un poème de Marina Tsvetaïeva qui date de 1939 et qui parle d'un événement tragique : l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes allemandes (le cycle poétique *Mars*). Je vais vous lire le texte en russe. Je suis désolée, je lis mal en russe, et en français, je ne suis pas actrice… Et je vous propose la traduction littérale pour que vous puissiez suivre le sens si vous ne parlez pas russe :

О слёзы на глазах!
Плач гнева и любви!
О Чехия в слезах!
Испания в крови!

О чёрная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по теченью спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещих глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

Ici nous avons des vers en mètre régulier, des rimes masculines. Par exemple à la première strophe : « глазах » (*glazakh*) / « yeux » et « слезах » (*slezakh*) / « larmes » ; « крови » (*krovi*) / « sang » et « любви » (*lyubvi*) / « amour ». Je vais attirer votre attention sur quelques éléments poétiques qui me paraissent importants : en dehors du contexte poétique, les rimes en russe « larmes », « yeux » et surtout « amour », « sang » peuvent paraître simples, « banales », mais ce qui est intéressant c'est que, dès le début, le poème instaure le champ

lexical du malheur et de la tristesse. Et la rime est soutenue, appuyée par des répétitions lexicales. Le mot « larmes » est, par exemple, repris deux fois à la première strophe.

Ensuite, ce qui est aussi important, c'est que nous avons quatre phrases nominales exclamatives, qui se terminent par des points d'exclamation, ce qui accentue davantage les fins de vers. Il y a une suraccentuation due à ce parallélisme syntaxique, à l'intonation exclamative et à la reprise lexicale.

De plus, poétiquement parlant, il y a une sorte de symétrie entre le début des vers, avec l'emploi de l'interjection « Ô », « Ô larmes aux yeux », et le point d'exclamation de la fin. Ce qui fait penser à un cri de douleur, de désespoir ou à des lamentations. Bien évidemment, la rime a ses caractéristiques propres : dans ce poème, elle est masculine et exacte. Et en même temps, elle fait partie du système poétique du poème, avec ses répétitions et parallélisme.

Pour la deuxième strophe, nous avons une rime riche : « гора » (*gora*) : « montagne » / « пора » (*pora*) : « il est temps ». Cette rime « гора »/« пора » est renforcée, comme dans la première strophe, par les trois reprises lexicales de l'adverbe « пора » (« il est temps »). Pareil pour un autre couple de rimes de cette deuxième strophe : « свет » (*svet*) / « билет » (*bilet*). La fin de vers « свет » (*svet*) est appuyée, suraccentuée par le point d'exclamation, mais aussi par les allitérations et l'emploi du tiret.

On a envie de faire un geste. Ça veut dire que : « Ô Montagne noire / qui as caché – le monde entier ! », ce n'est pas un simple constat, c'est un constat émotif, souligné rythmiquement, une hyperbole. De plus, dans cette deuxième strophe, comme d'ailleurs dans la troisième et la quatrième, nous retrouvons la même tendance vocalique, ces assonances « o », « a » dans les fins de vers, dans les interjections et aussi dans le verbe clé de ce poème, repris quatre fois : « je refuse » « je refuse » « je refuse » « je refuse », avec le substantif final « le refus ». En russe : « я отказываюсь » (*ya otkazyvayus* : « je refuse ») et le dernier mot de ce poème, c'est bien отказ (*otkaz* : « le refus »). Nous pouvons parler des cris de douleur, de désespoir, de lamentation, mais aussi de la résistance dans la douleur grâce, entre autres, à la reprise anaphorique de « je refuse ». Le sujet lyrique souffre, mais résiste, refuse de se soumettre, ce qui fait penser également à une sorte de litanie, qui exprime à la fois l'intensité de la douleur, mais aussi l'intensité de la non-soumission. On ne fait plus l'éloge de Dieu, on lui renvoie son monde.

Et finalement la troisième strophe grouille de rimes. Les rimes l'envahissent : il y a des rimes tautologiques au début du premier et du troisième vers, les fins de vers riment également, et si nous analysons attentivement le début du deuxième vers et du quatrième, il y a aussi une rime. C'est une rime pauvre, mais qui nous permet de dire que la strophe est vraiment saturée de rimes.

En plus, si j'analyse rapidement la troisième et la quatrième strophe, les fins de vers mettent en valeur quatre infinitifs : « être » / « быть » (*byt*), « vivre » / « жить » (*zhit*), « hurler » / « выть » (*vyt'*) et « nager » / « плыть » (*plyt'*), qui sont accentués par l'emploi du tiret, la position en fin de vers, et qui sont reliés par la même rime en « it' » : « je refuse d'être », « je refuse de vivre », « je refuse de hurler avec les loups », « de me plier à l'opinion dominante », « je refuse de nager avec », « d'aller dans le sens voulu par le plus fort ». Encore une fois, ce n'est pas un simple constat, c'est déjà tout un programme, une incitation à agir. Et moi je dirais que nous pouvons presque parler de gestes verbaux, de haut-parleurs retentissant grâce à la construction prosodique, rythmique, syntaxique du poème, qui fait résonner des rimes.

C'est un fait poétique bien connu. Plusieurs chercheurs ont mis en valeur cette spécificité de l'écriture chez Marina Tsvetaïeva. Assez souvent, la forme métrique de ses poèmes reste figée, statique, monotone, mais le discours poétique est très énergique, vivant, libre, privé de monotonie. Je vous propose de découvrir une traduction de ce poème par Katia Granoff. Je vous lis le poème :

Ô larmes des obsèques,
Cris d'amour impuissants !
Dans les pleurs sont les Tchèques,
L'Espagne est dans le sang.

Comme elle est noire et grande,
La foule des malheurs !
Il est temps que je rende
Mon billet au Seigneur.

Dans ce Bedlam des monstres
Ma vie est inutile ;
À vivre je renonce
Parmi les loups des villes.

Hurlez, requins des plaines !
Je jette mon fardeau,
Refusant que m'entraîne
Ce grand courant des dos…

Voir… Non, je ne consens,
Écouter… Pas non plus ;
À ce monde dément
J'oppose mon refus.
(1961)

Si vous avez assisté à la conférence précédente [sur la traduction automatique], ce qui est déjà bien, c'est qu'on entend la voix humaine. Ce n'est pas une machine qui traduit ce texte-là, et c'est vraiment du bonheur. Katia Granoff garde cette monotonie des rimes. Elle traduit la rime par la rime, mais en même temps elle ne rend pas systématiquement les conflits et les tensions élaborés par le poème. Les éléments constitutifs des vers réguliers sont conservés, mais le reste ne l'est pas toujours. Les assonances et les reprises lexicales, cette idée de cris de douleur, de lamentation, litanie : l'intonation exclamative n'est pas toujours respectée, comme d'ailleurs l'emploi du tiret. C'était un des signes de ponctuation préférés de Marina Tsvetaïeva. Elle disait : « C'est mon intonation. »

Ce qui est très important, à mon avis, c'est que la reprise anaphorique (« je refuse », « je refuse », « je refuse », « je refuse ») est chaque fois reformulée : « Ma vie est inutile, je renonce, je jette mon fardeau, refusant ». La rime est traduite par la rime, mais n'est peut-être pas tout le temps soutenue par le système poétique du poème.

Je vous propose de découvrir une autre traduction, aussi très humaine, la traduction de Véronique Lossky :

Ô larmes de mes yeux,
pleurs de colère et d'amour,
Ô Tchécoslovaquie en larmes !
En sang l'Espagne !

Ô Montagne Noire
obscurcissant tout l'univers !
il est temps, vraiment grand temps,
de rendre au créateur son billet.

Je refuse d'exister.
Dans cette folie des hommes,
je refuse de vivre.
Avec les loups des places publiques,

Je refuse de hurler
Avec les requins des plaines,
je refuse de descendre
en voguant le long du courant des échines.

Je ne veux pas d'oreille
ni prophétique.
À ton monde de fous,
une seule réponse, c'est non.
(2015)

Spontanément, on a envie de dire que la tension entre la forme métrique régulière statique, d'un côté, et la vitalité poétique du discours avec ses ruptures et suraccentuations, de l'autre, n'est pas tout à fait respectée, voire disparaît. Véronique Lossky est une grande spécialiste de l'œuvre de Marina Tsvetaïeva et elle n'a pas peur des répétitions, si chères à Tsvetaïeva, ni des enjambements, ni des inversions syntaxiques. Sa traduction est très élégante, avec des reprises phonétiques, des échos prosodiques, des choses assez fines. Cette traduction n'est pas du tout automatique, mécanique, mais nous perdons ces gestes verbaux, ces haut-parleurs de Tsvetaïeva. Poétiquement parlant, il y a peut-être ici une sorte de prosaïsation. Quand la traductrice traduit « je refuse d'exister », « je refuse de vivre », « je refuse de hurler », « je refuse de descendre », ça fait penser un peu plus à un constat, tandis que pour Tsvetaïeva, ce n'était pas une affirmation, c'était un « non » catégorique, c'était un combat. Les deux traductions disent la même chose sémantiquement, mais pas tout à fait poétiquement.

Comment faire ? Faudrait-il traduire par la rime ou pas ? Si la rime reste quelque chose de formel, de mécanique, qui efface complètement les répétitions, les reprises, les parallélismes syntaxiques, phonétiques, lexicaux, à ce moment-là peut-être qu'il ne faudrait pas traduire la rime et écouter plus la voix de Tsvetaïeva, rendue par les échos prosodiques et les répétitions élaborées, inventées par Véronique Lossky.

Pour prolonger cette réflexion, je vous propose d'examiner les arguments suivants : les arguments poétiques (la poétique et la rime) ; les arguments éthiques (l'éthique et la rime) ; les arguments historiques (l'historicité de la rime) ; et les arguments « existentiels » (la rime et la vie).

L'argument poétique : j'exagère bien évidemment, mais j'ai envie de dire que la rime est presque partout dans les écrits de Marina Tsvetaïeva, même dans ses textes en prose et dans sa correspondance.

Le critique littéraire et contemporain de Tsvetaïeva, Wladimir Weidlé, a proposé une définition de son écriture. Il parle de « l'étincellement inné du mot ». Cela veut dire qu'un mot appelle automatiquement un autre mot. Les suites homophones, situées à la fin de vers ou non, sont activement sollicitées par le système poétique de Marina Tsvetaïeva. Dans sa lettre adressée à Boris Pasternak, un poète et un écrivain soviétique qu'elle aimait beaucoup, elle élabore une rime. Cette rime est censée rendre le sens du travail poétique de Tsvetaïeva et de Pasternak. C'est un néologisme inventé par Marina Tsvetaïeva. Cela a à voir avec le Vésuve. Ce sont les gens qui appartiennent à la famille de ce volcan : des Vésuviens, des Vésuvistes ? Je pourrais rapidement bricoler une rime très maladroite, quelque chose comme « folie vésuvie ». Ce qui compte ici, pour Tsvetaïeva, c'est la force allusive de ces deux mots-là : la folie, les fous et les Vésuviens. Ici, ce qui compte, c'est la puissance de l'éruption volcanique, contaminée par la folie. La

rencontre de ces deux mots donne naissance à tout un programme poétique. Il s'agit d'une manière d'écrire explosive, inouïe, incroyablement démesurée.

Pour vous donner encore quelques citations : « Je suis pour la vie, pour ce qui a eu lieu. Ce qui a eu lieu – à la vie, comment cela a eu lieu – à l'auteur. Je suis pour cette union » (lettre à A. Tchernova, 1925).

Ou encore une autre citation :

« Dans un poème sur Jeanne d'Arc, par exemple :

La suite des événements est – la leur [l'historien et l'archéologue].

Le feu est – le mien » (*Le Poète et la Critique*, 1926).

Poétiquement parlant, il faudrait traduire ce « comment », ce « feu », les vers qui se brisent, avec tous leurs conflits, avec toutes leurs tensions, toutes leurs ruptures. Il faudrait penser à l'abondance de tirets, à la prédominance des sonorités qui s'enchaînent, à la syntaxe très libre, à la construction métrique statique et à la dynamique du discours, avec ses inversions, ses ellipses et ses enjambements. Pour la rime de Tsvetaïeva, il est important aussi de prendre en considération tout ce qui lui précède, tout ce qui est « à gauche » de la rime, les échos prosodiques, les répétitions phonétiques, les reprises lexicales, car la rime n'est qu'un cas particulier de la répétition phonétique. La voix poétique de Tsvetaïeva tend vers l'hyperbole, vers la suraccentuation, avec les fins de vers qui riment, avec les rimes intérieures, avec les rimes tautologiques.

Nous pouvons avoir l'impression que Tsvetaïeva essaie d'épuiser le sens des mots, d'aller jusqu'au bout de leur pouvoir, de leur force sémantique. J'aimerais vous donner encore un petit exemple, même si on ne coupe pas les poèmes en morceaux. C'est une strophe qui est tirée du poème « Tentative de jalousie » (1924) :

Как живется вам - здоровится -
Можется? Поется - как?
С язвою бессмертной совести
Как справляетесь, бедняк?

Ici, encore une fois, nous avons les fins de vers qui riment. En plus, nous avons cette rime tautologique « Как », qui fait résonner « бедняк » (*bednyak*) / « pauvre ». Et nous avons aussi des rimes intérieures. Dans ce poème, il s'agit d'une rupture sentimentale. La femme s'adresse à son ancien amour et veut savoir : « Mais comment, comment, comment arrives-tu à vivre sans moi ? Mais est-ce que tu as la force de vivre, la force de chanter, la force d'exister sans moi ? » Il y a toutes ces reprises lexicales, phonétiques, syntaxiques pour insister sur l'immensité du sentiment qui disparaît progressivement, qui s'en va et l'impossibilité de vivre avec quelqu'un d'autre.

C'est pour cette raison peut-être que Tsvetaïeva dit : « Pour moi tous les mots sont petits – depuis toujours » (lettre à G. Adamovitch, 1933). Nous avons cette impression qu'il faudrait accentuer, surcharger le mot de reprises lexicales, de parallélismes syntaxiques, d'échos prosodiques pour qu'il rende le sentiment voulu. Les mots sont infiniment plus petits, nous avons cette impression-là : les mots sont infiniment plus petits face aux sentiments. Henri Meschonnic propose cette autre définition au sujet de l'écriture de Tsvetaïeva : « C'est un débordement de la tradition par outrance. »

J'aimerais vous proposer de découvrir une autre traduction de notre poème, faite par Ève Malleret :

Ô pleurs d'amour, fureur !
D'eux-mêmes – jaillissant !
Ô la Bohême en pleurs !
En Espagne : le sang !

Noir, ô mont qui étend
Son ombre au monde entier !
Au Créateur : grand temps
De rendre mon billet

Refus d'être. De suivre.
Asile des non-gens :
Je refuse d'y vivre
Avec les loups régents

Des rues – hurler : refuse.
Quant aux requins des plaines –
Non ! – Glisser : je refuse –
Le long des dos en chaîne.

Oreilles obstruées,
Et mes yeux voient confus.
À ton monde insensé
Je ne dis que : refus.

On voit bien que la rime de Katia Granoff n'est pas tout à fait la rime d'Ève Malleret. À mon avis, la rime d'Ève Malleret est plus ancrée dans le système poétique de Marina Tsvetaïeva. Tandis que la rime de Katia Granoff fait davantage penser à un procédé, elle rime pour rimer, pour reproduire des vers réguliers. Ève Malleret, elle, essaie de rendre l'assonance, pour traduire l'idée d'une plainte, d'un cri de désespoir, de lamentation. Elle reste fidèle à l'intonation exclamative, aux enjambements, à ces ruptures et conflits syntaxiques de Tsvetaïeva, à l'emploi

du tiret. Elle essaie de rendre cette série d'infinitifs : « être », « suivre », « vivre », « hurler », « glisser », « refuser ». Ève Malleret n'essaie pas d'effacer les difficultés, les obstacles créés par Tsvetaïeva. Bien sûr, elle réécrit, réinvente en français, mais je dirais qu'elle le fait avec et à partir du poème de Tsvetaïeva.

J'aimerais maintenant étudier un autre argument : l'argument éthique, parce que la rime est aussi un choix et un engagement personnel, en tout cas pour Tsvetaïeva. Elle se définit elle-même comme un « rimeur passionné » et le dit d'ailleurs dans une lettre adressée à Charles Vildrac (1930) : « Ce n'est pas mon *Gars* [grand poème autotraduit de Tsvetaïeva], ce n'est pas moi-même, c'est ma cause, *une cause* que je défends. Ne confondez donc pas ! » On pourrait dire que si Tsvetaïeva est un rimeur passionné, Charles Vildrac est un non-rimeur passionné. Il est l'auteur, avec Georges Duhamel, des *Notes sur la technique poétique* (1910). Il le dit clairement :

> La poétique comporte maintenant d'autres protagonistes : la rime est un acteur dont l'emploi reste dans ce qu'on appelle au théâtre les « utilités ».
>
> Par exemple :
>
> Marquer parfois la fin de quelques vers à rythme émoussé.
>
> Sonner, rouler quand il faut faire donner la batterie.
>
> Taper du talon les pas d'une petite danse qui s'en accommode.
>
> Rehausser de préciosité une miniature poétique.
>
> Dorer sur tranche un madrigal, mettre des talons rouges dans une fête galante.
>
> Astiquer le harnois de l'emphase, si besoin.
>
> Franger une tapisserie, l'orner de pompons.
>
> Fignoler des pastiches.
>
> Faire d'amusantes petites blagues.

Tsvetaïeva s'adresse à Charles Vildrac et se place ouvertement dans le camp des rimeurs. Elle défend sa cause, sa vision de l'art verbal, de l'art d'écrire des poèmes. Il faut dire que le nom de Marina Tsvetaïeva n'était pas très connu dans le milieu littéraire français et elle ne se facilite pas la tâche en lançant ce défi à un non-rimeur passionné. Mais derrière ça, il y a une stratégie voulue. Il y a une autre idée chère à Marina Tsvetaïeva, que nous trouvons assez souvent dans ses écrits, autobiographiques et personnels. Elle dit : « Et ce profond – au-dessus de tous et au-dessous de tous – sentiment d'être CONTRE… » (lettre à Y. Ivask, 1935) ; « j'ai une mesure autre (la seule chose à laquelle je me fie – c'est ma démesure) » (lettre à V. Bounina, 1933). D'ailleurs, Tsvetaïeva a été critiquée par certains de ses contemporains pour sa démesure. À l'époque, la grille de lecture et d'évaluation d'un texte

écrit par une femme poète ou une femme écrivain comprenait les critères suivants : la féminité, le goût et la mesure. Pour la féminité, pas de chance, dans les poèmes de Tsvetaïeva, les critiques littéraires de l'époque voyaient trop de force, trop de vitalité, voire trop de sensualité pour certains de ses poèmes. Pour le goût, pas de chance, il y a trop de cris, il y a trop d'émotions. Et pour la mesure, c'est évident, il n'y a pas de mesure, on est dans la démesure.

Avec ce défi lancé à Charles Vildrac, avec cette démesure, avec ce « contre », cette rime, maladroite dans ma traduction, « folie vésuvie », Tsvetaïeva forge son credo, s'affirme, défend sa voix, sa manière d'écrire, qui certainement ne correspond pas au rythme culturel, rhétorique de l'époque, en tout cas du côté russe.

Ce qui est aussi important, je trouve, c'est que dans certains de ses écrits, Tsvetaïeva établit le parallélisme entre la rime, donc la valeur, le sens profond de la rime, et les formules de magie. Elle parle de la conscience primaire, de la sagesse ancestrale, et, dans son article intitulé « Le poète et la critique », elle parle au sujet de la rime de « l'oreille primitive et intacte d'un sauvage ». Comment je comprends cette idée de Tsvetaïeva ? Je vais vous donner un exemple. Dans ses carnets, elle note un événement, elle décrit une scène à Moscou, après la révolution, un hiver où les gens font la queue pour acheter un peu de nourriture. Ils attendent, ils passent beaucoup de temps dehors dans le froid pour acheter quelques pommes de terre pourries. Et une femme très simple, apparemment une paysanne, prononce une phrase. Tsvetaïeva reste émerveillée par cette phrase-là et la note dans son carnet. De nouveau, nous avons ces échos, ces répétitions phonétiques. Ce qui veut dire : « Il y a des gens qui vivent, il y en a d'autres qui vivotent. » Poétiquement, le verbe « vivre », qui du point de vue anthropologique est un verbe positif, est contaminé par la douleur et le malheur (le sens « négatif » du verbe « vivoter »). Finalement vivre, c'est nécessairement vivre dans, et avec, le malheur et la douleur. Tsvetaïeva est émerveillée par cette découverte d'une femme peu instruite, qui trouve intuitivement ce parallélisme, qui aiguise le sens du verbe « vivre ».

Du point de vue éthique, il serait peut-être intéressant de traduire la rime par la rime pour rendre cette idée de « contre », de démesure, de « ma mesure à moi », pour penser aussi à ce courage de Tsvetaïeva, à son envie de défendre sa voix, sa manière d'écrire, malgré le silence des poètes français et l'accueil mitigé réservé à ses textes par ses contemporains. Traduire la rime par la rime aussi pour rendre hommage à cette oreille primitive avec cette sagesse et capacité de formuler brièvement des pensées assez complexes.

J'aimerais évoquer également l'argument historique. Un groupe de chercheurs attire l'attention des lecteurs français de poésie russe sur son rapport au XIX^e^ siècle. La réaction des poètes français à la lecture du grand poème de Tsvetaïeva « Le Gars » (comme je l'ai dit, c'est une

autotraduction qui date de 1929), c'était, je cite : « En dehors de toute tradition. Ce n'est même pas du surréalisme. » En effet, dans le cas de Tsvetaïeva, dans les années 1930, nous pourrons parler de la non-rencontre de la poésie russe et de la poésie française. Nous pouvons évoquer de façon générale, bien évidemment je simplifie, les différences au niveau de l'oreille culturelle : l'oreille russe reste profondément attachée au vers régulier et à la poésie rimée tout au long du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. Et même aujourd'hui, les vers réguliers, rimés, n'écorchent pas l'oreille russe. Il y a aussi cette idée de la poésie orale, de la déclamation collective. David Samoïlov, poète soviétique et auteur d'un livre sur la rime russe, remarque que, selon la tradition littéraire russe, la rime est perçue comme un signe important du discours poétique. Des vers rimés, réguliers, incarnent l'écriture poétique par excellence.

Pour l'oreille française, je dirais que la modernité française est plutôt dérimée, démétrifiée. Nous avons vu que Charles Vildrac, entre autres, défend le vers libre au début du XX^e^ siècle. Je simplifie encore une fois, mais peut-être que l'oreille française est plus tournée vers la poésie visuelle – je parle de l'importance de l'espace d'une page blanche, de sa respiration – et peut-être vers la lecture individuelle.

Quand j'évoque cette poésie orale, je pense à la fois à cette dimension orale du point de vue physique, mais aussi à cette dimension orale du point de vue poétique. Quand je parle de cette poésie orale du point de vue physique, je pense par exemple à des soirées poétiques, à la lecture publique, à un récital, où un poète récite ses poèmes. De ce point de vue, la poésie orale s'inscrit bien dans la pratique poétique de Tsvetaïeva. Elle en parle d'ailleurs elle-même, elle décrit ces soirées poétiques dans son article « Le poète et le temps » et dans son texte autobiographique intitulé « Soirée de poétesse ». Dans ce texte, elle rend compte d'une soirée où elle récite ses poèmes consacrés à l'Armée blanche, tsariste, qui défend le tsar disparu (d'ailleurs, son mari fait partie de l'Armée blanche). Mais elle récite ces poèmes devant les combattants de l'Armée rouge, donc des bolcheviks, des Soviétiques ! Encore une fois, il y a cette idée de « contre », de démesure, de défi. Dans son article « Le poète et le temps », Tsvetaïeva compare les soirées poétiques qui se déroulaient en Russie avant son départ pour l'Europe et les soirées qui se déroulent en France dans le milieu de l'émigration. Et elle confronte : ici, en France, il y a des « groupes », en Russie, des « multitudes » ; ici, il y a « de petites salles », en Russie, « des arènes et des tribunes ». De nouveau, le lexique est presque guerrier parce que les arènes font penser, par exemple, à un amphithéâtre où se déroulent des corridas ou des combats de gladiateurs. En France, il n'y a que « des soirées littéraires » et en Russie il n'y a pas de soirées littéraires : il y a cet « événement éthique qu'est une représentation (même si elle est une offensive !) ». Là, dans le texte russe, il y a encore une rime : « représentation » / « выступление » (*vystupleniye*),

« offensive » / « наступление » (*nastupleniye*). Pour Tsvetaïeva, c'est une rime sémantique qui confronte un récital et une offensive. Pour elle, cette déclamation collective est nécessairement un combat, une lutte, une attaque.

Et la dimension orale d'un point de vue poétique peut nous faire penser à la notion théorique d'oralité forgée par Henri Meschonnic : « L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parler font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite » (G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*). Ou encore : « le poème [fait] l'inverse de l'hystérie – l'hystérie, une somatisation de certaines choses du langage, comme Freud l'avait montré, et le poème, une invasion du corps et de sa force dans le langage » (H. Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*). C'est pour cette raison, je pense, que nous pouvons parler de ces gestes langagiers verbaux au sujet du travail poétique de Tsvetaïeva, ces gestes verbaux qui correspondent à son « feu », comme elle dit, à son « comment », à sa démesure poétique, à sa voix. D'où, d'ailleurs, l'importance et parfois la nécessité de lire certains de ses poèmes à voix haute. Elle dit elle-même dans une de ses lettres adressées à Boris Pasternak que tout doit être lu à voix haute.

La rime participe de la paronomase. « Et la rime sait d'avance. Elle est dans les mots cette relation qui sait d'eux avant eux non pas ce que vous voulez qu'ils disent, mais ce qu'ils disent de vous » (Meschonnic).

Ces mots et ses rimes, qu'est-ce qu'ils nous disent de nous ? Peut-être qu'ils racontent notre vie. On pourrait supposer que la manière d'écrire, la manière poétique de Tsvetaïeva correspondait à sa nature, à son caractère passionné. Le mari de Tsvetaïeva, Sergueï Efron, écrivait au sujet de sa femme : « La seule chose qui la soulage, c'est l'apparition d'un nouvel amour. Son objet est sans importance, ce qui compte, c'est le comment. Ce n'est pas sa substance, ni sa source, mais son rythme, son rythme démoniaque. Aujourd'hui le désespoir, demain l'enthousiasme, l'amour, un nouveau jaillissement de l'âme et du corps. Et le jour suivant, de nouveau le désespoir. » Tout est transféré dans ses livres. Sa manière poétique correspond peut-être au tempérament émotif, mais pas seulement. Sa manière poétique reflète peut-être aussi, et rend, du moins essaie de rendre, le pas de l'histoire, les changements historiques. Tsvetaïeva elle-même parle du rythme combatif de ses poèmes. Par exemple, son grand poème « Le Gars », qui raconte une histoire d'amour passionnée, mais malheureuse, est un conte, il n'y a pas d'idéologie ni d'idée politique dans ce poème. Tsvetaïeva en dit : « Ce n'était pas sur la Révolution, c'était la Révolution elle-même, son pas. »

Elle dit encore : « Mon époque m'a rendue ennemie. Et donc a amplifié ma voix. J'étais souvent obligée de parler, de hurler sa langue,

d'adopter sa voix, une voix implantée. » Elle reformule cette idée en parlant des critiques littéraires de l'époque, de ses contemporains, de ses compatriotes et des éditeurs. Les éditeurs lui disaient : « Le contenu semble-t-il est "le nôtre" [antisoviétique], mais la voix est – la leur » (lettre à Y. Ivask, 1933). C'est-à-dire la voix des poètes soviétiques, avec cette intonation triomphante et exclamative. On pourrait dire que Tsvetaïeva essaie de rendre la violence, la vitesse de son temps.

C'est pour cette raison que j'ai retenu aussi cette idée d'Henri Meschonnic qui dit : « La hâte comme poésie et comme poétique. Ailleurs, dans d'autres formes de vie, dans des temps plus accordés, moins dissonants, la poésie a pu avoir un autre cours. Mais la poésie n'a pas le choix de ses rimes. On sait qu'elle ne survient que quand il n'y a pas le choix. »

Si je résume rapidement tout ce que j'ai essayé de dire, la rime de Tsvetaïeva fait penser à une force, à une suraccentuation, presque à une violence verbale, avec cette rime tautologique, inattendue et assez souvent inexacte et dissonante, avec cette rime accentuée, soutenue et renforcée par l'intonation exclamative, l'emploi des tirets, les échos prosodiques. La rime de Tsvetaïeva renvoie aussi à cette oreille primitive, à ces rimes qui savent quelque chose de nous avant nous. En outre, la rime de Tsvetaïeva s'inscrit dans la tradition poétique russe et elle essaie peut-être de traduire le rythme de l'époque, la violence et la rapidité du cours de l'histoire.

Comment est-ce que je pourrais conclure ? L'essentiel, bien évidemment, ce n'est pas de dire qui a tort, qui a raison, qu'il y a des bonnes traductions et des mauvaises traductions. Encore une fois, tout dépend de la posture et de la stratégie du traducteur. À mes yeux, Véronique Lossky, dans sa traduction, efface parfois les difficultés propres à l'écriture de Tsvetaïeva, ses gestes verbaux. Elle simplifie la tâche au lecteur, elle « corrige » légèrement la phrase. Ça fait partie de sa stratégie : nous lisons cela dans sa préface. Bien sûr, la simplification n'est pas l'objectif majeur du travail de Véronique Lossky, mais néanmoins c'est un de ses objectifs. Ensuite, Véronique Lossky n'est pas vraiment une traductrice – ça aussi, c'est la préface qui nous le dit. C'est une traductrice *coautrice*. Elle s'inspire du texte de Tsvetaïeva pour traduire son propre sentiment poétique.

Assez souvent, on me dit : « Mais le lecteur moyen ? Qu'est-ce qu'on fait du lecteur moyen, qui ne peut pas comprendre les poèmes de Tsvetaïeva avec ces enjambements, ces rimes, ces images, ces rythmes, ces parallélismes ? Il faut simplifier, il faut bien évidemment adapter ses textes. » Moi, je me pose une question : d'abord, qu'est-ce que ce lecteur moyen ? Et ensuite si on prosaïse, si on simplifie les poèmes, les vers de Tsvetaïeva, si on les rend peut-être plus lisibles, plus clairs, s'agit-il vraiment de la poésie au sens noble du terme ? En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il ne s'agit plus de la voix de Tsvetaïeva. Comme

elle dit, ce n'est plus la même pièce de musique qui est interprétée. Mais le lecteur a le droit de respecter ou d'altérer. Ou comme dit Henri Meschonnic : « Traduire comme mettre en scène. La didascalie dans le texte même » (H. Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*). Peut-être qu'à ce moment-là, nous assistons à une autre pièce de théâtre, avec d'autres didascalies.

Je dirais qu'Ève Malleret essaie de rendre les difficultés, les obstacles, le dépaysement et risque d'être critiquée, incomprise pour ses ellipses, pour ces sauts de registre, ces raccourcis, ces rythmes, ces images. En tout cas, pour ma part, je dirais qu'elle essaie de rester fidèle à la voix du poète, à sa partition musicale dans toute son étrangeté et peut-être toute sa « russéité », avec sa violence, sa souffrance, ses passions. Si la rime rime avec la rime, si elle est quelque chose d'automatique, de mécanique, un procédé, à ce moment-là peut-être qu'il ne faudrait pas traduire la rime par la rime. Mais si la rime rime avec la vie et s'inscrit dans le système poétique du poète, à ce moment-là, peut-être, ça vaut le coup d'essayer.

Merci.

[*Applaudissements.*]

TROISIÈME JOURNÉE

TABLE RONDE PROFESSIONNELLE DE L'ATLF

MÉTIERS DE LA TRADUCTION : CE QU'AUTOMATISER VEUT DIRE

animée par Peggy Rolland, avec la participation de Véronique Béghain, Stéphanie Penot-Lenoir, Anne-Marie Robert et Jonathan Seror

PEGGY ROLLAND

Bonjour à tous. Nous sommes très heureux de vous retrouver cette année pour ce rendez-vous traditionnel proposé par l'ATLF à l'invitation d'ATLAS autour de questions cruciales pour l'avenir de notre métier. Je profite de cette occasion pour remercier au nom de l'ensemble du CA de l'ATLF Margot Nguyen Béraud, la présidente d'ATLAS, et Jörn Cambreleng, son directeur, pour leur invitation et pour cet espace d'échange essentiel qu'ils nous offrent tous les ans.

L'idée de cette table ronde est née lors d'une rencontre entre le bureau de l'ATLF et Margot Nguyen Béraud un petit peu avant l'été. Alors qu'on évoquait ensemble les nombreux sujets qui nous préoccupent actuellement, nous avons fait état d'un débat qui avait eu lieu à propos de la traduction automatique lors de l'assemblée générale de l'ATLF du mois d'avril dernier. Cela fait plusieurs années que les traducteurs sont très attentifs aux évolutions dans ce domaine, et le travail que fournit l'Observatoire de la traduction en témoigne – j'espère que certains d'entre vous ont assisté à la passionnante réunion d'hier. Nous avions constaté lors de ce débat que les progrès considérables des technologies placées au service de la traduction suscitaient de nombreuses inquiétudes parmi nos adhérents. Force est de constater que les erreurs produites par Google Translate ou DeepL sont nombreuses, mais que ces outils accessibles au grand public peuvent désormais faire illusion. De là à penser que certains éditeurs peu scrupuleux pourraient être tentés de jouer les apprentis sorciers et de demander, pour des questions de gain de temps et d'argent, à des traducteurs de retravailler des textes littéraires qui seraient passés par une prétraduction d'intelligence artificielle, il n'y a qu'un pas. Devant cette nécessité pour l'ATLF, organisation professionnelle reconnue, parfaitement implantée, bien visible dans l'écosystème du livre, de donner à ses adhérents des outils sérieux pour répondre à des demandes qui risquent de se multiplier, nous avons pensé qu'il serait intéressant de faire un pas de côté, à savoir profiter de l'expérience d'autres domaines de la traduction aux prises depuis plus longtemps que nous avec la réalité de la traduction automatique

et de la post-édition. Pour cette raison, nous nous sommes tournés vers deux organisations sœurs que sont la SFT, connue de beaucoup d'entre vous, la Société française des traducteurs, et l'ATAA, l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel. Mais aussi vers nos collègues traducteurs et universitaires qui ont cette lourde charge de former les traducteurs de demain. Nous avons enfin voulu demander au juriste de l'ATLF, Jonathan Seror, de nous apporter son éclairage sur toutes les questions de propriété intellectuelle soulevées par l'irruption de la traduction automatique dans nos métiers et les éventuels impacts sur notre condition d'auteur.

Autour de cette table, j'accueille Anne-Marie Robert, qui représente aujourd'hui la SFT. Vous exercez en tant que traductrice de l'anglais et de l'espagnol et vous êtes formatrice, consultante, spécialisée dans les domaines des nouvelles technologies, de la TAO, de la post-édition, de la localisation informatique et multimédia, de la communication technico-marketing. Vous enseignez également dans plusieurs masters en France et vous avez un long engagement auprès de la SFT.

Juste à côté de vous, nous accueillons Stéphanie Penot-Lenoir. Vous êtes adaptatrice pour le sous-titrage, le voice-over et le doublage. Je vous laisserai nous en dire davantage sur ces trois techniques et ce qui les distingue. Vous êtes actuellement membre de l'Association des traducteurs/adaptateurs de l'audiovisuel – peut-être pourrez-vous nous présenter l'association, en quelques mots. Et dans votre action, vous portez un intérêt tout particulier aux questions d'automatisation de la traduction et à l'amélioration des conditions de travail des sous-titreurs et des adaptateurs.

Juste à côté de vous, Véronique Béghain. Vous êtes traductrice littéraire, on vous doit une liste impressionnante de traductions d'auteurs classiques et contemporains. Vous êtes également professeure à l'université Bordeaux Montaigne, où vous enseignez la littérature américaine, la traduction, la traductologie, notamment au sein du master « Traduction pour l'édition : anglais-français », et vous dirigez ce master. Avec vous, nous aborderons en particulier le sujet épineux de la formation professionnelle en post-édition.

Je termine par Jonathan Seror. Vous exercez en tant que responsable juridique de l'ATLF depuis 2017. Vous êtes à ce titre spécialiste de la propriété littéraire et artistique et du droit fiscal des auteurs.

Je vais d'abord me tourner vers vous, Anne-Marie, car pour bien comprendre de quoi on parle aujourd'hui, il me semblait essentiel de faire un point sur les avancées technologiques des dernières années. Vous qui les côtoyez professionnellement depuis plus de vingt ans auprès de certains de vos clients, est-ce que vous pourriez, en quelques traits, retracer les étapes de ces évolutions et nous dire en quoi nous avons raison de nous inquiéter de l'évolution de ces technologies ?

ANNE-MARIE ROBERT

Merci, Peggy. La SFT remercie ATLAS et l'ATLF pour leur invitation, c'est toujours avec grand plaisir que la SFT collabore avec ces organisations sœurs pour promouvoir et défendre nos beaux métiers de la traduction.

La post-édition, qui est consécutive à la traduction automatique ou prétraduction automatique, est apparue en l'an 2000, il y a donc vingt-deux ans de cela, avec un projet pilote qui s'appelait SAP 2000 – SAP étant un éditeur allemand d'un progiciel de gestion intégrée.

Ces progiciels étaient de véritables monstres informatiques qui permettaient – qui permettent encore – de gérer l'intégralité d'une entreprise, du service paie à la comptabilité en passant par les ressources humaines, etc., et ils étaient à l'époque complètement nouveaux sur le marché.

SAP avait des millions de mots à faire traduire dans plusieurs langues. Il s'agissait de traduire les interfaces logicielles, les rubriques d'aide en ligne, toute la documentation technique, les guides de l'utilisateur, les manuels de formation, toute la communication marketing… En plus de cela, à l'époque, il y avait trois concurrents qui développaient exactement le même type de PGI – Progiciel de gestion intégrée. Le premier qui allait pouvoir commercialiser son produit allait avoir le plus de chances de percer sur ce nouveau segment auprès des entreprises, en prenant en compte, en plus, le cycle de vie très court d'un produit informatique, quel qu'il soit – ça ne s'est pas arrangé depuis.

La moyenne syndicale étant d'environ 2 500 mots par jour et par traducteur, bien évidemment cela ne suffisait pas à couvrir les millions de mots pressentis dans des délais très courts. Dans ce contexte précis, il était vraiment impossible, en quelques mois, voire en quelques années, un an ou deux, d'effectuer la traduction de ces millions de mots dans des conditions de travail traditionnelles, même si la TAO était déjà là il y a vingt-deux ans et qu'elle aidait bien, déjà.

Des ingénieurs d'un service recherche et développement ont alors mis au point un nouveau processus, qui a consisté, à l'époque, à intégrer des bases de données terminologiques spécialisées, créées par des terminologues humains, dans des moteurs de prétraduction automatique. Je vous parlerai toujours de « prétraduction automatique » – pour moi la « traduction automatique » n'existe pas. Elle existe technologiquement, oui, mais par rapport à nos professions, je pense qu'il est très important d'ajouter le préfixe « pré- » – cela change beaucoup de choses. Donc, ils ont intégré des bases de données à des moteurs de prétraduction automatique de l'époque, la première génération, pour produire une base prétraduite automatiquement, un « premier jet machine » – c'est le terme qui a souvent été employé pendant la table ronde de l'Observatoire de la traduction automatique hier –, et ce premier jet était ensuite revu et corrigé par des humains, le but étant d'augmenter

la productivité journalière. À l'époque, on passait plutôt de 2 500 mots par jour à 3 500 mots, ce qui était déjà pas mal, cela représentait à peu près 20 000 mots en plus par personne et par mois. C'étaient les prémices de ce que l'on peut connaître aujourd'hui, où l'on est plutôt entre 5 000 et 10 000 mots… Je ne sais pas qui fait 10 000 mots en post-édition par jour, mais ça me laisse quand même assez pantoise. Il y avait également un processus de contrôle qualité, très sérieux, avec des réviseurs humains qui repassaient derrière le post-éditeur. Voilà le principe. Quand j'ai vu ça, étant déjà syndicaliste à l'époque, j'y suis allée par curiosité intellectuelle. Je m'intéressais déjà à la localisation informatique, à tout ce qui a trait aux nouvelles technologies, donc j'y suis allée, mais en traînant un peu des quatre fers… Quand j'ai vu que c'était très sérieux et que ça correspondait à des besoins particuliers, je me suis dit : « Bon, il y a des choses qui sont en train de se tramer, on va aller voir. » De fait, il y a une nouvelle activité langagière, au même titre que la transcréation ou la localisation, un nouveau domaine de spécialisation qui est né, et que l'on a appelé la post-édition. « Édition », c'est une très mauvaise traduction de l'anglais *editing*. *To edit*, c'est bien sûr « réviser », mais c'est aussi « modifier », en anglais informatique, donc il y a même un jeu de mots que l'on ne peut absolument pas retranscrire en français et le terme « post-édition » est maintenant largement accepté.

Pour moi, la post-édition est une activité qui consiste à repasser derrière un texte prétraduit automatiquement pour le rendre humainement intelligible. Voilà ma petite définition personnelle. Et le langagier, le post-éditeur ou la post-éditrice, ne fait pas que de la révision. Ce n'est pas de la révision au sens traditionnel du terme. On fait beaucoup plus que ça. Selon moi –, et là, je prends ma petite liste parce que j'ai plusieurs verbes –, la tâche du post-éditeur ou de la post-éditrice est d'évaluer – on fait beaucoup d'évaluations, d'où la charge mentale dont on a parlé hier –, compléter, modifier, corriger, remanier, adapter, ça c'est vraiment notre valeur ajoutée en tant qu'humain. Et puis autoréviser, autorelire. Ensuite, on est révisé par de vrais réviseurs, donc c'est quand même un processus tout à fait sérieux. Je parle uniquement de post-édition professionnelle, je ne parle pas des gens qui bricolent.

Pour le volet technologique, j'ai vu l'évolution sur les vingt-cinq dernières années. Très rapidement, les logiciels de prétraduction automatique ont bénéficié d'avancées sans précédent. Nous en sommes maintenant à la quatrième génération.

La première génération, la traduction à base de règles, reposait sur des règles linguistiques, c'est-à-dire grammaticales, syntaxiques, orthographiques, morphologiques, sémantiques, et sur des millions, des millions d'entrées de glossaire programmées par des linguistes développeurs. On les appelait comme ça.

Ensuite, la deuxième génération, la traduction automatique statistique, reposait sur des modèles statistiques qui s'appuient sur des

corpus bilingues, donc des traductions qui ont déjà été effectuées par des humains, les prétraductions étant générées à partir de documents déjà traduits.

La troisième génération, la traduction automatique hybride, mélangeait à la fois la traduction automatique à base de règles et la traduction automatique statistique, et les résultats générés ont commencé à être plus qu'acceptables, on va dire ça comme ça.

Et on en arrive bien sûr à la 4G, dont on a beaucoup parlé hier aussi : la traduction automatique neuronale, qui repose sur les IA – les intelligences artificielles – et qui utilise, je ne vais pas être très technique, un gros réseau neuronal qui fonctionne sur le modèle du cerveau humain. Ne me demandez pas comment, en tout cas, il y a un bond de géant qui a été franchi avec cette 4G, il y a à peu près cinq ans, et maintenant ça commence à être vraiment sur les marchés. Comme toute bonne intelligence artificielle, son principe, c'est de s'appuyer sur le *deep learning*.

Le *deep learning*, c'est l'apprentissage automatique. Et c'est là que ça devient extrêmement intéressant, inquiétant peut-être. Technologiquement parlant, ces machines vont chercher des documents bilingues dans le *big data*, les mégadonnées, qui sont disponibles sur Internet notamment, et elles s'en alimentent et s'en enrichissent, mais elles vont chercher ça toutes seules. Par ailleurs, elles s'inspirent de traductions humaines. Il faut en être conscient. Et c'est pour cela que les résultats de prétraductions automatiques issus de la quatrième génération sont meilleurs et beaucoup plus fluides.

Ce que je voulais dire aussi, c'est que vraiment – et tu en as parlé dans ton introduction, Peggy –, nous avons un gros problème. Nous allons évoquer des moteurs de prétraduction automatique grand public, disponibles gratuitement sur Internet. On connaît tous Google Translate. Je ne suis pas venue pour parler de cela spécifiquement, même s'il faut s'y intéresser aussi. Mais ce qu'il faut que vous voyiez – et c'est ce que personne ne voit, justement, donc il faut que vous en soyez conscients –, c'est que les grands donneurs d'ordres, les grandes agences de traduction, de localisation, etc., ont toutes des services recherche et développement très poussés, elles ont toutes développé en interne des intelligences artificielles, du neuronal. Et ces produits-là sont propriétaires, ils ne sont pas commercialisés : vous ne les voyez pas, vous ne pouvez pas les utiliser. Ceux qui font de la post-édition n'en disposent même pas en tant que prestataires. Il faut se connecter à un serveur, donc c'est très secret, et c'est de ça dont il faudra aussi parler, parce que dans le monde de l'édition c'est ce qui sera mis en place. On ne va pas vous demander d'utiliser la version DeepL gratuite, ce n'est pas comme ça que ça fonctionne dans un contexte professionnel. Il faut bien faire le distinguo entre ces deux typologies d'outils disponibles.

PEGGY ROLLAND

Merci, Anne-Marie. On constate une accélération depuis quelques années dans l'évolution des technologies. Comment la SFT s'est positionnée et continue de se positionner sur toutes ces questions ?

ANNE-MARIE ROBERT

La SFT s'est posé les mêmes questions que l'ATLF, ATLAS, l'ATAA, etc., à partir des années 2007, 2008, avec toutes les levées de bouclier, toutes les fausses idées, toutes les vraies bonnes idées aussi, tous les points de vigilance à observer. À partir de 2009, on a essayé de prendre le problème à bras-le-corps en organisant une Journée mondiale de la traduction sur cette thématique, et c'était vraiment houleux. Et on a commencé à publier des articles, notamment dans la revue *Traduire*, publiée par SFT Services. Nous avons également collaboré à la création de la norme sur la post-édition. Car, oui, il en existe une. Cette norme est sortie en 2017, au bout de cinq années d'un très long combat syndical. C'est une norme internationale ISO, donc il y avait les industriels, des universitaires, beaucoup d'associations et de syndicats professionnels qui y ont collaboré, et c'était un vrai travail syndical, où sincèrement, à un moment donné c'était très chaud. On était quand même en face de grands industriels américains qui voulaient absolument faire figurer noir sur blanc, dans cette norme, deux niveaux de qualité en post-édition. Ça a été traduit par « post-édition superficielle ou légère », *light post-editing*, et « post-édition complète », *full post-editing*. Nous nous sommes battus : ou on parle de post-édition comme on parle de traduction – sous-entendu professionnelle –, ou on n'en parle pas. Ça a été très compliqué, mais on s'est battus et on a obtenu gain de cause.

PEGGY ROLLAND

Là, on parle des normes sur les logiciels de traduction.

ANNE-MARIE ROBERT

Non, il s'agit de la norme sur la post-édition, pas de la norme sur la TAO.

PEGGY ROLLAND

Et le distinguo entre le *light* et le *full editing* ?

ANNE-MARIE ROBERT

Il ne figure pas dans la norme, sauf dans une petite annexe B – il a quand même fallu qu'on lâche un peu de lest –, qui comporte un bref paragraphe. Dans cette annexe, il est dit que la post-édition superficielle ou légère consiste à simplement enlever, à maquiller le gros, les fautes d'orthographe, de grammaire les plus visibles. On ne parle pas de style, on ne parle pas d'adaptation, on ne parle pas de création, on parle de

rien du tout. Et *full*, c'est faire son travail intégralement. Que l'on soit traducteur, transcréateur, post-éditeur, localisateur, on est professionnel et on fait son travail, on est même révisé, et pour moi, ça n'est pas vraiment le sujet. Mais ça l'était, et on a fait en sorte que dans cette norme ne figure pas ce distinguo, sinon syndicalement ça allait devenir très compliqué pour nous. Ça, ça a été un deuxième point.

Ensuite, prochainement nous allons publier sur notre site web une fiche métier sur la post-édition, avec de bonnes pratiques. Je ne sais pas si tu souhaites que l'on parle des bonnes pratiques maintenant… Nous sommes en train de travailler dessus. Par rapport aux points de vigilance, dans tous les cas, il faut absolument s'informer, mais surtout se former à la post-édition pour acquérir de nouvelles compétences. Le triptyque de base (domaine de spécialisation, compétences linguistiques, maîtriser les nouvelles technologies) est le même, comme en traduction, transcréation, etc. Ce qui est nouveau, et nous en avons beaucoup parlé hier, c'est cette capacité d'identification, de repérage, de catégorisation, de typologie d'erreurs, et tout ça demande des compétences intellectuelles. C'est un métier où l'on jongle constamment mais ce n'est pas inintéressant, et en plus on met un point d'honneur à faire mieux que la machine –, donc en tant que langagier, il y a un petit défi personnel. En tout cas, veiller à distinguer les bonnes pratiques, et éduquer notre clientèle : les donneurs d'ordres, les maisons d'édition, etc. Je pense que ça, c'est un gros cheval de bataille pour le champ de la traduction littéraire, dans les années à venir.

Autre bonne pratique : ne pas utiliser, dans un contexte professionnel, ces outils grand public que l'on trouve gratuitement sur Internet. Techniquement, technologiquement parlant, ils ne sont pas complètement au point. Et puis, de toute façon, n'oubliez pas que c'est juridiquement impossible, pour des raisons de confidentialité. Du texte source déjà, puis de la prétraduction, qui va aussi se retrouver sur Internet. Pensez à cela, aussi. C'est doublement antidéontologique.

Autre bonne pratique, être conscient que le volume horaire à traiter va dépendre du niveau d'intervention, donc du niveau d'entraînement du moteur de prétraduction automatique utilisé, et de la qualité du premier jet qui va en sortir. Pour ça, il faut faire des essais. Si au bout d'une page c'est absolument infaisable, c'est retour à l'envoyeur, au chef de projet, à qui l'on va essayer de dire : « Il faut absolument améliorer votre moteur, sinon il faut faire traduire. »

Combattre les mauvaises pratiques. Beaucoup de gens ont pris l'habitude de faire couvrir, à bas coût, d'énormes volumes de mots pour une qualité médiocre. C'est aux antipodes de tout ce qu'on aime dans notre métier, quel que soit notre domaine de spécialisation.

Étudier attentivement la question de la protection des données. Je laisse à Jonathan le soin de nous en parler plus précisément.

Et puis se référer à cette norme. Je sais que les normes ISO sont payantes, il faut les acheter, malheureusement en dehors du sommaire et de quelques définitions, on ne les trouve pas sur Internet. Ce serait bien que les gens puissent avoir accès au contenu de ces normes, mais c'est un peu compliqué. Voilà pour les combats de la SFT.

Et, pour terminer : jeudi dernier, nous avons publié notre toute dernière grande enquête sur les pratiques professionnelles. Nous n'en avions pas réalisé depuis 2015 : je vous invite à la consulter sur le site Internet de la SFT. Pour la première fois, enfin, nous avons des chiffres sur la post-édition, ce qui n'était pas le cas dans les précédentes enquêtes. Je vais vous donner quelques chiffres qui sont très intéressants sur un échantillon de 1 204 personnes qui ont répondu à l'intégralité du questionnaire. 37 % des 1 204 répondants font de la post-édition. Parmi eux, la part de post-édition dans leur activité professionnelle équivaut à 19,9 % en moyenne – soit quasiment 20 %. Il ne faut pas oublier que pour ceux qui font de la post-édition, c'est une activité parmi tant d'autres. Moi, je fais de la localisation, je fais de la post-édition, je fais beaucoup d'autres choses, on fait aussi de la formation… C'est un élément à prendre en compte. Parmi ceux qui ne proposent pas de service de post-édition, pour 72 % d'entre eux c'est en raison des tarifs, qu'ils trouvent trop bas, ou parce qu'ils considèrent que ces tâches sont inintéressantes. Et puis, très intéressant aussi, hors post-édition en tant que telle, mais sur le volet des outils utilisés dans le cadre d'une activité professionnelle, 27 % ont déclaré utiliser un moteur de prétraduction automatique de type DeepL – la version payante, en revanche, qui est quand même un peu meilleure et que l'on peut entraîner – et ils l'intègrent dans les outils de TAO. Donc ces gens-là font de la post-édition sans qu'on leur demande d'en faire, ils l'intègrent dans leur *process*.

On a pu voir, également, que ce sont plutôt les jeunes générations qui ont répondu. N'oublions pas – je forme en traduction dans une dizaine de masters en France – que tous nos étudiants passent des textes à la moulinette. Je suis désolée, il y a une omerta sur ce sujet, il ne faut pas le dire, mais on le voit bien dans les examens, on le sent… Tous, ou quasiment tous les étudiants, qu'on le veuille ou non, utilisent ces outils de prétraduction automatique. Raison de plus pour bien informer, et former.

PEGGY ROLLAND

Merci, Anne-Marie. Nous allons passer à Stéphanie Penot-Lenoir et nous reviendrons peut-être sur la question de la tarification à la fin de notre discussion. Stéphanie, vous qui travaillez dans l'audiovisuel, est-ce que vous confirmez la tentation des studios – qui sont les intermédiaires entre les producteurs-diffuseurs et le traducteur – chargés du sous-titrage, du doublage des films, des séries et des documentaires, de faire appel à des traductions automatisées, à la post-édition ?

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

Merci à ATLAS et à l'ATLF d'avoir invité l'ATAA à participer à cette table ronde. Je vais rapidement dire ce qu'est l'ATAA : c'est l'Association des traducteurs et adaptateurs – c'est important – de l'audiovisuel. Cette association a été créée en 2006. Des auteurs de l'audiovisuel confrontés à un problème essentiellement de baisse de tarif ont décidé de se regrouper, parce que c'était beaucoup plus facile de se défendre ensemble, et c'est ainsi qu'est née cette association qui vise à défendre nos métiers et à les faire connaître.

Nos métiers sont tous ces métiers de l'adaptation audiovisuelle. Quand vous regardez une série à la télévision ou un documentaire en français, que ce soit sous-titré, doublé ou en voice-over, il y a eu à un moment donné un traducteur, un adaptateur, qui a adapté le texte. En sous-titrage, on écrit les sous-titres à partir du film que l'on voit, on a une contrainte évidemment d'affichage, de temps, d'un minimum de texte pour respecter l'œuvre et faire en sorte qu'elle soit visible. Et la contrainte, aussi, de faire passer à l'écrit un texte qui est un dialogue. Il y a également la pratique du doublage, avec la contrainte d'essayer de suivre le mouvement des lèvres des personnages, pour que le dialogue semble naturel et qu'il ait l'air de sortir de la bouche des comédiens, tout en étant adapté dans la langue que l'on souhaite. Et le voice-over, c'est la voix des comédiens que l'on entend – essentiellement pour les documentaires – et qui vient se poser sur le texte dit en version originale, que l'on entend aussi. Là, on n'a plus du tout cette contrainte de synchronisation avec le mouvement des lèvres, il s'agit d'un travail d'adaptation un peu différent. Voilà pour les diverses pratiques.

Je confirme que l'on voit arriver de plus en plus de propositions de travail de post-édition de traduction automatique, dans le sous-titrage et le voice-over principalement. Mais pas en doublage pour le moment, parce que c'est vraiment un travail d'écriture de dialogues. Même les commanditaires sont conscients que le travail de la machine est encore bien loin du résultat dont on a besoin. Et surtout, que le travail de réadaptation qui suivra, de retraduction, va prendre autant de temps que si on faisait un vrai travail de traduction depuis le début. Donc, ces pratiques sont de plus en plus fréquentes. Et je voulais rebondir sur l'idée de révision légère et de révision totale. Évidemment, pour que ces pratiques de post-édition, de révision de prétraduction automatique, soient rentables pour les commanditaires, il faut que ça se fasse vite et que ça ne coûte pas trop cher. On demande alors aux auteurs de faire de la *good enough quality*. Ça laisse songeur…

PEGGY ROLLAND

Comment l'ATAA suit-elle ces évolutions ? Comment l'ATAA s'investit-elle pour aller à l'encontre de ces pratiques ?

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

C'est le résultat d'un travail de fond depuis la création de l'association, en fait. On fait tous des métiers très solitaires, on travaille chez soi, et il y a aussi, je pense, cette culture de ne pas trop communiquer sur les tarifs, les pratiques, parce qu'on ne sait jamais : si le voisin pouvait me piquer mon boulot, ou proposer 1 euro de moins et récupérer le contrat à ma place… Ça a été tout un travail de faire se rencontrer les gens, créer de la convivialité, montrer que l'on a intérêt à travailler ensemble et à être beaucoup plus transparents sur nos pratiques, qu'elles soient tarifaires ou plus techniques. Donc on crée des événements pour que les gens se rencontrent, etc. Nous avons aussi un forum sécurisé pour nos adhérents, c'est un point très important parce que ça leur permet d'échanger vraiment sur leurs pratiques. On a eu des mésaventures sur les réseaux sociaux publics, car on s'est rendu compte que les échanges de nos adhérents étaient espionnés par les commanditaires qui, ensuite, se servaient des informations qu'ils avaient récoltées. Oui, c'est étonnant. C'est très important, d'avoir ce forum sécurisé qui permet à nos adhérents de travailler ensemble.

Ensuite, le troisième volet, c'est de toujours travailler dans cette transparence, mais cette fois vis-à-vis du public. En fait, nous faisons, comme tout traducteur, des métiers de l'ombre, et c'est vrai qu'un bon sous-titrage ou un bon doublage, c'est celui qui ne se voit pas, c'est lorsqu'on sort du film en se disant : « Ah, oui, tiens, j'avais oublié qu'il était en anglais ou en japonais, j'ai tout compris, je ne me suis pas rendu compte. » Tout notre travail, c'est de rendre nos métiers visibles, et surtout de rendre ces mauvaises pratiques visibles. On a eu le cas, récemment, d'un grand laboratoire qui, un vendredi, dans la panique face à un volume d'heures trop important, a envoyé un message à peu près à tous ses traducteurs pour proposer un travail de post-édition de sous-titres pour une immense plateforme qui doit ouvrir en décembre, et qui est très connue. Nous avons été alertés par nos adhérents, et moi-même j'avais reçu la proposition, donc on a échangé, on a réfléchi, et on s'est dit : « Peut-être que c'est le moment de communiquer, parce que quand même, cette plateforme est très connue, ce laboratoire est très connu. Après tout, pourquoi ne pas dire ce qui se fait ? » On a un blog, on est présents sur les réseaux sociaux, on a rédigé de brefs articles pour expliquer ce qui nous était proposé, comment, dans quelles conditions et pourquoi cela nous inquiétait. Et c'est assez intéressant de voir les réactions, comment tout à coup, le laboratoire, la plateforme… tout le monde disait : « Mais non, non, non, jamais on n'encourage ces pratiques, il ne faut pas du tout faire ça, ce sont des choses que nous récusons, etc. »

PEGGY ROLLAND

Je confirme, il y a eu un vrai *bad buzz*, en fait, parce que ça été assez largement relayé. En tout cas, c'est peut-être une piste pour ne pas

désespérer. Mais une piste de communication a contrario et de valorisation de notre travail, pour essayer de montrer justement en quoi notre intervention…

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

Oui, on se rend compte, en tout cas dans nos métiers, et j'imagine que c'est la même chose dans tous les domaines de la traduction, que les clients se disent tous très attachés à la qualité. Quand on arrive à les mettre face à leurs propres contradictions, la bulle éclate. Jusqu'ici, ça a été le cas. Et je voudrais revenir un peu en arrière pour préciser que nous ne sommes pas opposés, évidemment, aux évolutions techniques ou technologiques, dont les apports sont très importants. Nous faisons, en tant qu'adaptateurs de l'audiovisuel, des métiers techniques. En sous-titrage, en doublage, on ne peut pas travailler sans logiciels. Ça se faisait avant, mais pour cela il fallait des calligraphes, donc on a déjà vu nos métiers évoluer, et il y a des métiers qui ont disparu parce qu'ils ont été remplacés par l'informatique. Pour certains métiers qui étaient presque parfaitement automatisables, je trouve que ce sont des évolutions intéressantes. On le voit en sous-titrage également, où il y a une part très technique : on doit découper le film en sous-titres en fonction de ce qui se passe à l'image, etc. Les logiciels ont beaucoup progressé depuis quinze ans. Ils nous ont fait gagner un temps considérable ; moi, pour un repérage, je peux mettre quatre ou cinq fois moins de temps. Là, l'outil technique est très intéressant. On y a recours, on n'est pas opposés à l'évolution technologique.

La traduction automatique, ou la prétraduction automatique, nous propose une évolution complètement différente. Elle éloigne le traducteur ou l'adaptateur de son rôle de créateur. Elle pose vraiment une question, pour moi, presque abyssale. Elle impose aussi une normalisation de ce que l'on produit, si on se cantonne à ce résultat-là. On appauvrit le résultat. L'apport stylistique de l'adaptateur est complètement gommé par cette machine, même quand il y a une révision. Pour moi, c'est cet aspect qui est inquiétant et sur lequel il faut alerter.

Dernier volet sur lequel nous intervenons : nous travaillons avec des sociétés, ou des groupements, qui développent des logiciels de traduction automatique. On a participé à des groupes de réflexion, on va rencontrer ces gens-là, justement pour essayer de bien comprendre comment sont créés ces outils, comment ils fonctionnent, les questions qu'ils posent, comment ils évoluent, comment ils nous utilisent. Parce qu'il y a un volet qui est très important dans cette quatrième génération de logiciels de traduction automatique, dont tu n'as pas parlé, il me semble, c'est que la révision humaine, la post-édition, est ensuite réinjectée dans la machine de traduction automatique qui, ainsi, progresse grâce au travail de révision. Et là encore, on ne sait pas qui est propriétaire de quoi. D'ailleurs, j'attends avec impatience l'intervention de

Jonathan puisque, même si personne n'ose le dire, certains adhérents ont déjà fait de la post-édition. Et, en tout cas, nos organismes de gestion des droits d'auteur s'alertent d'œuvres déposées qui sont en fait des œuvres post-éditées. Donc : est-ce qu'on accepte de dire que l'auteur de la post-édition est l'auteur de l'œuvre traduite, ou pas ? Ce sont des questions qui sont encore ouvertes et qui se posent alors que la machine est déjà en marche.

PEGGY ROLLAND

Merci de ces deux éclairages de professions sœurs, très proches des nôtres. Nous allons aborder le volet de la traduction littéraire avec Véronique. Véronique, à Bordeaux, le master de traduction littéraire a envisagé l'introduction d'un enseignement sur la post-édition à la rentrée de septembre 2022. Quelle a été la réflexion derrière l'introduction de cet enseignement ?

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Je voudrais commencer par remercier l'ATLF et ATLAS, et balayer d'emblée les rumeurs qui ont pu courir. Il ne s'agit pas, pour nous, d'introduire une formation à la post-édition, mais plutôt une information sur la post-édition. Le cheminement était le suivant : ce master existe depuis une vingtaine d'années – nous allons fêter les 20 ans cette année. C'est un master spécifiquement dédié à la formation à la traduction littéraire professionnelle. Et dans le cadre des révisions de maquettes que nous opérons, nous les responsables de formation, tous les cinq ans, nous avons entamé une réflexion sur notre nouvelle maquette il y a deux ans ; et il m'a semblé nécessaire, à ce moment-là, d'introduire un module que j'ai proposé à mes collègues d'appeler : « révision et post-édition ». Ce module n'existait pas jusqu'à présent. Notre maquette était une maquette assez classique de formation en traduction littéraire, avec des ateliers de traduction, des cours de références culturelles, un stage, un mémoire, des cours de linguistique appliquée à la traduction, des cours sur le métier, des invitations d'éditeurs, etc. L'idée était d'introduire ce module intitulé « révision et post-édition ». Et voilà comment je l'ai conçu, avec l'accord de l'équipe pédagogique : c'est un module de douze heures : dix heures sont consacrées à la révision, et dans ce cadre-là, huit heures sont confiées à un traducteur littéraire, deux heures à une éditrice qui vient parler de la révision du point de vue de la relation entre traducteur et éditeur, ce que fera également le traducteur mais avec le point de vue du traducteur, et deux heures sont confiées à un spécialiste de la post-édition, une enseignante à l'ESIT qui ne va pas *former* mes étudiants à la post-édition, mais les *informer* sur la post-édition. Parce que notre réflexion nous a amenés à l'idée qu'on ne pouvait pas faire la politique de l'autruche. On ne pouvait pas faire comme si la post-édition n'existait pas. Elle n'est pas aussi présente en

traduction littéraire, pour le moment, qu'elle l'est dans d'autres secteurs de la traduction, mais on commence quand même à en entendre parler dans le secteur littéraire.

Il nous a semblé qu'il était de notre responsabilité que nos étudiants et nos étudiantes soient informés de l'existence de la post-édition et, a minima, puissent être armés pour répondre à d'éventuelles commandes qu'ils voudraient honorer, avoir une idée de ce qu'ils peuvent négocier, demander, s'ils souhaitent répondre à cette commande. Donc, ce sont vraiment deux heures d'information et non pas de formation – de toute façon, on ne forme personne en deux heures. Ce module est un module de révision auquel on a accroché ces deux heures sur la post-édition. Voilà.

Je voudrais effectivement insister sur ce point, parce que, responsables de formation, traducteurs, on a un peu frémi il y a un an ou deux quand on a vu arriver un module de formation à la post-édition dans une université parisienne – un module que j'avais trouvé, personnellement, très cher au regard du nombre d'heures proposé. En préparant cette table ronde, j'ai à nouveau consulté le site de cette université et j'ai vu que la page n'avait pas été actualisée, donc, je me suis dit que soit le module avait disparu, soit la page n'avait pas été mise à jour. C'est un peu curieux, voilà. Et il s'agissait vraiment d'un module de formation dans une université publique, avec un tarif que j'avais trouvé assez choquant. Je n'ai plus le chiffre en tête, mais l'addition était assez salée, rapportée au nombre d'heures. Là, il ne s'agit pas du tout de ça. Il s'agit plutôt, dans le cadre d'une formation à la traduction littéraire professionnelle, d'informer nos étudiants sur ce qu'est la post-édition et sur la manière dont, éventuellement, ils peuvent – ou non d'ailleurs – répondre à des commandes dans ce domaine, s'ils le souhaitent.

PEGGY ROLLAND

Est-ce que, à l'instar de la SFT, dans le cadre de cet enseignement on propose une sorte de déontologie de la post-édition ?

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Pour le moment non, puisqu'on est en attente, justement, de données. Jusqu'à présent, il n'y a pas eu d'enquête de l'ATLF sur les pratiques de la post-édition dans le domaine littéraire. Ni moi ni la personne à qui j'ai confié cet enseignement ne possédons de données à transmettre à mes étudiants – peut-être que cette personne en a davantage, elle travaille dans le domaine de la post-édition. Je n'ai pas de réponse à leur apporter dans l'immédiat.

Le problème s'est posé tout récemment avec une ancienne étudiante à qui l'on a proposé de faire de la post-édition. Elle m'a raconté que ça avait donné lieu à des négociations entre elle et le commanditaire. Sachant que, d'après ce qu'elle m'a dit, le volume de travail était tel

qu'il y avait eu une espèce d'accord avec l'éditeur : c'était cette idée de *good enough quality* qui était visée. L'éditeur lui a dit, en gros : « Il ne faut pas que ce soit excellent, parce que je ne vais pas payer plus que ça, donc il faut corriger mais a minima. » Voilà ce que j'ai compris.

PEGGY ROLLAND

Est-ce que vous pensez que l'édition, la traduction littéraire, par définition, est un peu plus préservée que les autres domaines de la traduction que l'on a évoqués ?

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Ça va dépendre des secteurs, des genres littéraires. Et c'est pour ça aussi, il me semble, qu'il faut que mes étudiants soient informés là-dessus dans des secteurs qui leur sont familiers et par lesquels ils sont attirés. Dans certains types de littérature de genre, il va y avoir des évolutions, à mon avis, assez rapides. Plus le genre littéraire est codifié et plus on va aller, *peut-être*, je ne l'espère pas, mais *peut-être*, vers de la post-édition. Pour un certain nombre d'œuvres de littérature générale ou même de sciences humaines, d'essais, etc., je pense qu'on a encore une marge de manœuvre assez importante, même si je dois dire que je suis absolument impressionnée par les résultats de DeepL quand on passe des extraits de textes littéraires, y compris de textes littéraires assez complexes. C'est quand même assez bluffant, par moments. Ça, c'est un peu annexe à la réflexion sur la professionnalisation, mais nos étudiants utilisent DeepL, c'est clair. Au point même – ça m'a vraiment amenée à me poser des questions – qu'une des tutrices du master, à l'occasion des soutenances au mois de septembre, m'a rapporté que pendant l'année, une étudiante du master de traduction lui avait rendu un travail de contrôle continu qui était visiblement passé par DeepL. On a donc une étudiante inscrite dans une formation qui vise à la professionnaliser pour le métier de traductrice littéraire, et qui rend pendant l'année un travail qu'elle n'a peut-être même pas post-édité – je ne sais pas très bien quel cheminement a amené la tutrice à vérifier, mais elle s'est rendu compte que l'étudiante avait passé le texte dans DeepL. Je trouve que c'est grave. C'est quelque chose que l'on attend de la part d'une partie de notre public de première année, de deuxième année, de troisième année, mais de la part d'étudiants de master 2 (c'est une formation niveau master 2 entièrement dédiée à la traduction littéraire), c'est assez surprenant. La collègue lui a fait refaire le travail, en lui disant qu'elle n'était pas dupe, et elle lui a demandé de produire une version personnelle du texte.

PEGGY ROLLAND

Nous allons peut-être passer à Jonathan. Jonathan, en matière de propriété littéraire et artistique – on a déjà balayé un certain nombre de

champs –, quelles sont les conséquences, en règle générale, du recours à l'intelligence artificielle, et plus spécifiquement quelles sont les conséquences pour le traducteur littéraire dans le cas de la post-édition ?

JONATHAN SEROR

D'un point de vue juridique, l'intelligence artificielle va soulever de nombreuses questions en matière de droits d'auteur. Des questions auxquelles nous n'avons pas forcément de réponses dans la mesure où cela reste prospectif, car c'est une matière en évolution, qui n'est pas encore appréhendée. Au niveau européen, le Parlement, en 2020, a quand même pris acte de cela, et s'est dit : « Il va peut-être falloir qu'on appréhende les applications juridiques dans ce domaine. » Pour autant, à l'heure actuelle, pour analyser ce qui se passe dans le secteur de l'intelligence artificielle, on établit au moins une distinction entre l'amont et l'aval.

L'amont, ce sont toutes les questions qui se posent avant la génération d'un texte produit par la machine – vous verrez que vous, traducteurs, pouvez être concernés à ce niveau-là. Et l'aval, c'est tout ce qui se passe une fois que l'on obtient un texte prétraduit, les implications en matière de droits d'auteur. Sur l'amont, ce qu'il faut avoir en tête – Anne-Marie l'a très bien décrit –, c'est comment fonctionne la machine. Aujourd'hui, à l'heure des quatrièmes générations d'intelligence artificielle, la machine est obligée de se nourrir massivement de données. Données, comme l'a dit Anne-Marie, qui existaient avant la machine, c'est-à-dire qu'elles étaient créées par des humains. D'un point de vue juridique, la question fondamentale qui se pose, c'est : quel est le statut de ces données utilisées par la machine ? Sont-elles protégées par le droit d'auteur ? Auquel cas, on pourrait imaginer que la machine qui apprend via le *deep learning* va s'inspirer, s'approprier, reproduire – ce sont des termes qui sont importants d'un point de vue juridique, parce qu'on pourrait parler de plagiat, de contrefaçon – des éléments protégés par le droit d'auteur. Vous, traducteurs littéraires – Véronique disait que pour la traduction littéraire, on n'en est peut-être pas encore là –, posez-vous la question, imaginez que demain, vos textes soient utilisés, donnés à une machine, et que la machine se les approprie pour les recracher derrière. Du point de vue du droit d'auteur, si on applique les règles actuelles, il s'agirait de contrefaçon. Le problème, évidemment, c'est de le démontrer : en fait, nous aboutissons à des textes hybrides. Comment identifier votre propre création qui va s'insérer dans une création hybride ? Comment démontrer qu'une partie de votre texte a été plagiée ? Sur le plan pratique, ça peut être vraiment délicat. Mais c'est un élément essentiel. Les développeurs d'intelligence artificielle, normalement, doivent établir des standards. Est-ce qu'ils travaillent sur des textes qui sont dans le domaine public ? Est-ce qu'ils travaillent sur des textes qui ne sont pas protégés par le droit

d'auteur ? Voilà, ce sont de vraies questions sur la façon dont sont développées les machines au regard du droit d'auteur, qui peut s'appliquer à ces métadonnées – on parle vraiment de métadonnées – qui alimentent les machines.

Je fais une petite parenthèse. Dans le domaine du droit d'auteur, des exceptions sont mises en place aujourd'hui. Je ne sais pas si vous avez entendu parler du *text and data mining*… C'est une exception dans le but de la recherche, qui permet de s'affranchir de l'autorisation des auteurs pour créer une immense base de données, et qui permettrait de l'utiliser, via l'intelligence artificielle, à des fins de recherche. Et on peut très bien imaginer que, dans les « fins de recherche », il y ait l'intelligence artificielle. Aujourd'hui, l'exception est cantonnée à la recherche, mais moi, ce qui m'inquiète, c'est que demain, si d'un point de vue politique on estime que ça peut avoir une vocation universelle, ça peut être utile pour l'humanité, cette exception soit étendue à des fins commerciales, par exemple. Voilà, ça c'est une vraie question : le statut des données utilisées.

Ensuite, quand on s'intéresse au texte généré par la machine – on passe de l'amont à l'aval –, deux questions vont se poser. La première peut paraître théorique, mais vous verrez que ça a des conséquences, c'est celle du statut du texte produit par la machine. En droit français, c'est l'élément essentiel pour se placer sous l'angle du droit d'auteur **:** il faut que l'on ait une œuvre de l'esprit originale. *Œuvre de l'esprit*. Est-ce que la machine a un esprit ? Est-ce que le texte créé par la machine est une œuvre de l'esprit originale ? Et qui en serait l'auteur ? Je vous disais en introduction qu'on n'a pas encore de réponses à ça ; en fait, il y a des réflexions qui sont posées. L'auteur, est-ce que ce serait une machine ? On serait au niveau de Skynet dans *Terminator* – je ne sais pas si vous vous souvenez –, avec une machine qui aurait la capacité d'être auteur ? Est-ce le développeur du logiciel ? le propriétaire du logiciel ? l'éditeur qui a acheté le logiciel ? Ou l'humain qui va intervenir sur le texte recraché par la machine ? Qui est titulaire des droits sur une œuvre traduite automatiquement ? C'est une question qui se pose.

Juste une précision : en droit français, un auteur, celui qui a une propriété intellectuelle sur une œuvre de l'esprit, est nécessairement une personne physique. Il existe une exception pour ce que l'on appelle l'œuvre collective, mais normalement c'est une personne physique, un individu fait de chair et d'os comme vous et moi, et pas une machine. Comme je vous le disais, on est dans du prospectif, et on s'écarte des concepts classiques de droit d'auteur.

Pour le cas de la post-édition, où vous allez être potentiellement impliqués, également, se pose la question du travail qui va vous être demandé et de sa qualification du point de vue juridique. C'est intéressant, parce que révision *light* ou *full*, ça a vraiment des conséquences

sur le plan du droit d'auteur. Je m'explique : aujourd'hui, un éditeur qui sollicite un traducteur littéraire pour revoir un texte, dans son esprit il lui demande de réviser le texte, il le considère comme un correcteur, un prestataire de services, comme quelqu'un qui n'a pas nécessairement la qualité d'auteur. Or, quand on regarde le niveau d'intervention – ce que disait Véronique, en matière de traduction littéraire –, à mon sens (je ne suis pas traducteur), aujourd'hui, il n'est pas question de correction ou de révision, mais de réécriture. Et qui dit réécriture, dit création d'une œuvre de l'esprit originale. Même si c'est partiel, même s'il y a une prétraduction qui existe, dès lors que vous allez réécrire, vous allez créer une œuvre qui sera protégée normalement par le droit d'auteur. En droit d'auteur, ce qui est important, ce qui permet de déterminer le déclenchement de l'originalité, c'est à partir du moment où le texte porte l'empreinte de la personnalité de l'auteur. À partir du moment où vous réécrivez entièrement des phrases, des paragraphes, le texte sera votre texte. D'un point de vue juridique, le curseur va dépendre de votre intervention, mais en matière de traduction littéraire, on peut estimer que le droit d'auteur a vocation à s'appliquer à la post-édition.

PEGGY ROLLAND

Donc si un adhérent te sollicite en disant : « J'ai une demande de post-édition », qu'est-ce que tu lui conseilleras ? D'obtenir un contrat de traduction ?

JONATHAN SEROR

Mon conseil portera vraiment sur le volet juridique. Pas sur la question : « Est-ce qu'il faut accepter ou non la post-édition ? » Je ne me positionne pas là-dessus. Sur le plan juridique, il va falloir *déterminer* quel sera le rôle du traducteur littéraire sur le texte qui lui sera donné. Le premier réflexe qu'il faudrait avoir, c'est de se procurer le texte prétraduit – j'aime bien le mot « prétraduit » – et le texte en VO, pour que le traducteur littéraire se fasse une idée de l'apport intellectuel qui lui est demandé. L'apport intellectuel est une notion importante en droit d'auteur. Si l'apport intellectuel, c'est de modifier à la marge le texte qui a été généré – je n'aime pas dire « créé » – par la machine, on pourrait estimer valablement qu'il n'y a pas de droits d'auteur à céder sur sa création.

En matière de traduction littéraire, à l'heure actuelle, à mon sens, quand le traducteur aura les deux textes sous les yeux, il va se rendre compte qu'il va devoir réécrire, réécrire en partie, en profondeur, le texte. Dès lors, il va falloir qu'il se revendique comme auteur, et demander un contrat d'édition, un contrat de traduction à proprement parler, avec une cession de droits et la reconnaissance de ses qualités d'auteur ou de coauteur. Mais le problème du coauteur, comme je disais, c'est qu'on ne peut pas être coauteur avec une machine.

PEGGY ROLLAND

Avant d'évoquer la rémunération, comment est-ce qu'on quantifie ? Véronique, peut-être pourrais-tu nous donner des éléments ? Mais avant cela, je voulais te poser une dernière question, Jonathan, sur la situation de l'auteur étranger qui va céder ses droits à la traduction : est-ce qu'il est informé de la manière dont son œuvre originale va être traduite ? Est-ce qu'il y a là un moyen d'interdire ou d'empêcher la traduction d'un texte par une machine ?

JONATHAN SEROR

C'est une très bonne question, et on n'a pas encore de réponse. Ce qu'il faut savoir, c'est qu'un auteur de langue première – pour les traducteurs qui sont ici, on va penser en termes d'œuvres étrangères – va céder des droits pour l'exploitation de son texte dans sa langue, mais aussi céder pour l'exploitation de son texte dans une langue traduite. Dans le cas de la cession de droits, nulle part il n'est précisé qui sera l'auteur de la traduction. Sauf dans des cas très particuliers, très rares, où l'on a un *intuitu personae* entre les traducteurs et les auteurs, l'auteur autorise, à travers cette cession, la traduction, mais n'en précise pas la modalité. À l'heure actuelle, ce n'est pas encore déterminé. À mon sens, en droit d'auteur, on pourrait faire valoir les droits moraux. Les droits moraux qui sont attachés à la personne de l'auteur permettraient, dans une certaine mesure, de limiter la traduction automatique, en estimant que cela pourrait porter un préjudice à l'auteur de langue première.

Ensuite, d'un point de vue déontologique, un éditeur qui ferait l'acquisition des droits étrangers pour faire une traduction automatique se devrait d'en informer l'auteur, l'éditeur ou l'agent étranger.

À terme, je pense que les éditeurs étrangers, les agents étrangers, vont développer des pratiques contractuelles – encore une fois, ça reste prospectif – qui autoriseront la traduction en excluant la traduction automatique. Cela peut avoir du sens de dire, quand on est à la foire de Francfort : « Moi, je veux que mon texte soit de bonne qualité à l'étranger, je cède des droits mais en interdisant la traduction automatique ou, a contrario, en imposant un traducteur littéraire humain. »

PEGGY ROLLAND

Une dernière question. Actuellement, il y a une obligation légale prévue par le Code de la propriété intellectuelle d'indiquer le nom du traducteur, de l'auteur, mais y a-t-il une obligation de mentionner ou de signaler l'intervention d'une intelligence artificielle ?

JONATHAN SEROR

Non, en réalité, il n'y a aucune obligation. Ça découle de ce que je

disais : à partir du moment où il n'y a pas d'auteur, on n'est absolument pas dans le droit d'auteur. L'éditeur n'a aucune obligation de dire que son texte a été généré par la machine, et donc le public, le lecteur qui va avoir entre les mains un livre traduit par la machine, et qui n'est pas familier avec les problématiques de traduction, n'aura pas forcément conscience que son texte n'a pas été généré par l'humain.

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Dans le sillage de ce que disait Jonathan tout à l'heure sur la question des droits d'auteur et d'une conversation qu'on a eue au téléphone, je me disais que la post-édition s'apparente à ce que l'on fait quand on est dans le domaine de la retraduction, pas la retraduction *from scratch* mais la révision de traduction, plus spécifiquement. Du coup, j'ai enquêté auprès d'une éditrice qui, justement, était en train de travailler sur un manuscrit de révision de traduction, et je lui ai demandé comment c'était traité du point de vue de la rémunération. Elle m'a répondu que c'était traité en pourcentage de droits d'auteur. Donc, un traducteur à qui l'on demande de réviser une traduction existante est payé en droits d'auteur. Elle ne m'a pas dit le pourcentage, je n'ai pas non plus voulu enquêter parce que je savais de qui, de quoi il s'agissait, et que c'était quand même relativement confidentiel.

PEGGY ROLLAND

En pourcentage, et pas avec un à-valoir ?

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Ça, je ne suis pas sûre.

Autre chose, sur la question des formations. Il y a deux jours j'ai découvert – certains d'entre vous qui sont abonnés à la liste « Traductologie » de Nicolas Froeliger l'ont peut-être vu également – un courrier d'une doctorante de l'ESIT qui fait des sondages sur le type de contenus que doit proposer une formation à la post-édition. Elle fait un recueil de données des besoins à la fois des traducteurs et des entreprises.

PEGGY ROLLAND

Un petit ajout, puis nous passerons aux questions du public.

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

Très rapidement, juste pour redire que nous ne sommes pas opposés à la prétraduction automatique, mais pour nous, ATAA et adaptateurs de l'audiovisuel, ça doit rester un outil, et un outil comme un autre, comme on est passé du dictionnaire papier au dictionnaire numérique.

J'ai oublié une précision sur ce qui se passe au niveau des prestataires et qui peut nous alerter : ça m'est arrivé pour la première fois il y a cinq ans, et c'était avec une grande plateforme américaine au

logo rouge. Ils font évoluer nos outils de travail, ils nous imposent de travailler, de traduire dans des tableaux Excel, ou, de plus en plus, sur des plateformes en ligne. Au début, on pensait que c'était au titre de la normalisation, d'ailleurs c'est ce qu'ils mettent en avant. En fait, avec le recul, on comprend petit à petit que c'est une manière d'exploiter plus facilement nos données. Et là, je ne sais pas vers qui me tourner, mais il faut vraiment être vigilant, parce que ce sont des clients qui nous font signer des contrats d'une quarantaine de pages, rédigés en anglais – on est traducteurs, mais je ne suis pas traductrice juridique ! Pour un travail qui va me demander cinq jours, lire un contrat en anglais de quarante pages… On doit signer ça, et ensuite travailler dans ce tableau Excel et nos données vont… on ne sait pas où, mais on en a quand même une petite idée.

PEGGY ROLLAND

Peut-être, Anne-Marie, sur la question de la tarification ? La SFT a mis en place une grille de tarification de la post-édition…

ANNE-MARIE ROBERT

Ce sont plutôt les résultats de l'enquête qui ressortent.

PEGGY ROLLAND

D'accord.

ANNE-MARIE ROBERT

Hors champ littéraire, la pratique, en post-édition professionnelle, veut que l'on soit payé environ les deux tiers du plein tarif. C'est 66 %. Alors pourquoi les deux tiers ? Parce que, hors champ littéraire, on travaille avec des outils de TAO exclusivement, et dans les outils de TAO on a une tarification dégressive qui est mise en place, avec des 100 %, c'est-à-dire des phrases intégralement traduites par des humains, à relire donc, qui vont remonter de la mémoire. Ensuite, de 75 à 99 %, on récupère des phrases traduites par des humains, mais un petit peu différentes, donc on va les mettre à jour, on va les actualiser ; et le troisième cas de figure, c'est les 0 %, les *no match*, que d'habitude nous traduisons intégralement en traduction traditionnelle, et là on ne parle plus jamais *from scratch* comme tu disais, « à vide », on a toujours une prétraduction automatique machine qui est intégrée. Là encore, on fait de la relecture-actualisation sur des humains, sur des remontées humaines, et quand il y a des 0 %, on les post-édite. C'est tout un système. Dans ces grilles tarifaires avec ces analyses machine avec des outils de TAO, tout ce qui est entre 0 et 74 %, en gros, c'est considéré comme devant être traité intégralement – et là c'est prétraduit automatiquement, ça représente à peu près les deux tiers du plein tarif.

Côté rémunération, les industriels se sont bien rendu compte qu'il

fallait calmer le jeu, et la rémunération n'est pas forcément un sujet, ce qui est plutôt un bon point pour nous, mais ça a été un grand combat. Sur ce volet-là au moins, ça s'est à peu près assaini, et dans l'enquête de la SFT, pour les 37 % qui ont déclaré avoir fait de la post-édition, en moyenne, le tarif en post-édition est de 0,09 euro par mot source, c'est quand même plutôt pas mal, il y a eu toute une éducation de faite.

Attention, c'est une moyenne, on a eu pire et on a eu bien mieux. Il faut analyser cela de manière plus complète. Et on note également une tendance à la tarification à l'heure, en post-édition. Et c'est plutôt positif pour nous, parce qu'à la SFT, on se bat pour cela, on aimerait être payé à l'heure et non au mot source. Alors maintenant, pour tout ce qui relève du « *full* n'importe quoi », post-édition légère ou superficielle, la porte est ouverte à tous les excès. On voit des tarifs impossibles… Il faut vraiment éduquer nos donneurs d'ordres, et nos prestataires. En tant que langagiers aussi, on se doit de s'informer et de se former, parce qu'il y a certaines choses qu'on ne peut pas laisser passer. Ou alors, ce sont des gens qui travaillent sur le marché noir, parce que ce n'est pas possible de pouvoir gagner décemment sa vie en payant ses charges sociales et fiscales en France en acceptant des tarifs aussi bas. Même si c'est juste pour enlever quelques petites coquilles, ce n'est pas possible. Là, c'est la syndicaliste qui pique sa crise ! Franchement, il arrive un moment où il faut se poser des questions. En revanche, il faut bien négocier son plein tarif, et c'est encore un autre sujet.

PEGGY ROLLAND

Merci à tous et toutes pour vos interventions. On va prendre quelques minutes pour les questions dans la salle.

JÖRN CAMBRELENG

Si, pour nos Actes, vous pouviez dire vos noms avant d'intervenir, ce serait bien. Merci.

ANTOINE CAZÉ

Merci beaucoup pour cette table ronde très intéressante. Je voudrais juste rebondir sur ce que tu disais, Véronique, sur la révision de traduction, la reprise de traduction, parce que j'en ai fait, c'était il y a quinze ans déjà. C'était pour un grand éditeur français, que je ne peux pas nommer – alors on va lui donner un surnom, je vais l'appeler Gégé. [*Rires.*] Et donc, Gégé m'avait demandé de faire une reprise de traduction de plus de mille pages, et dans le contrat, il n'y avait pas de pourcentage sur les ventes, mais c'était payé au forfait, un forfait bien inférieur à ce qu'aurait été un à-valoir pour une traduction. Et je pense que le raisonnement qui prévalait pour établir le montant de ce forfait, c'était que la révision de traduction, finalement, était beaucoup plus facile à faire, beaucoup moins engageante intellectuellement qu'une vraie traduction. Or, il

s'est avéré que la traduction de départ était désastreuse, et il a fallu énormément réécrire. Je me demandais, d'ailleurs, si on ne pouvait pas considérer les traducteurs automatiques, même s'ils sont parfois très bons, comme des traducteurs relativement incompétents, et aborder la question sous cet angle-là, c'est-à-dire qu'on a quand même une marge de manœuvre, comme tu l'as dit.

J'ai trouvé très intéressant, aussi, ce qu'a dit Anne-Marie sur les qualités requises pour faire de la post-édition. Je crois que c'est vraiment une piste qu'il faudrait creuser, qu'il faut vraiment transmettre ce message… Ça demande de très grandes qualités, égales à celles d'un traducteur : de mon point de vue, il n'y a pas de raison que ce soit moins payé.

Et je me demande si les pratiques ont réellement évolué – c'était il y a quinze ans ce que je vous raconte là. Tu as mentionné un exemple, Véronique, mais est-ce qu'on sait si ce type de reprise de traduction est payé systématiquement en droits d'auteur ?

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Là il s'agit de Gégé, justement. Donc tu vois, Gégé a évolué ! Mais c'est une collection, donc peut-être que dans d'autres collections de chez Gégé, on trouvera d'autres choses.

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

J'aimerais rebondir sur ce que vous venez de dire. Pour préparer cette table ronde, j'ai lu différentes documentations. En fait, quand on révise une prétraduction produite par une machine, comme quand on révise une traduction faite par un humain, on travaille avec deux sources que l'on doit comparer. La mobilisation intellectuelle est beaucoup plus importante, et mobiliser sa créativité propre, produire quelque chose d'original, et trouver une solution originale, en fin de compte, est beaucoup plus difficile. Il y a des études qui le prouvent. Alors pourquoi serait-on moins payé pour faire ça ?

PEGGY ROLLAND

Oui, ça a été très clairement démontré hier lors de l'Observatoire, cette surcharge cognitive en ayant deux textes sous les yeux.

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Est-ce que je peux compléter ? Il me revient un cas personnel : début de carrière, on me demande de réviser une traduction qui est désastreuse. Ce qu'il s'est passé en termes de rémunération, c'est que c'est moi qui ai touché le troisième tiers. Parce que j'ai consacré un temps phénoménal à réviser cette traduction où il y avait des énormités, et comme l'éditeur considérait que le travail avait été mal fait – à la décharge du traducteur, celui-ci n'étant pas traducteur littéraire, l'édi-

teur s'est retrouvé Gros-Jean comme devant, si je puis dire, avec une traduction ni faite ni à faire –, le traducteur initial a touché les deux premiers tiers et moi j'ai touché le dernier tiers. C'est un cas un peu annexe, mais qui relève aussi de la révision/post-édition.

CHRISTINE RAGUET

Je voudrais rebondir aussi. C'était il y a une trentaine d'années, pour une traduction littéraire qui avait été initialement refusée. L'éditeur, pour me rendre service, m'avait donné le texte de cette traduction. Il m'a dit : « Ah tiens, si tu veux l'utiliser. » J'ai essayé. Au bout de deux pages, je l'ai mis à la poubelle et j'ai recommencé de zéro ; ça rejoint ce qui vient d'être dit.

Deuxièmement, j'ai pas mal échangé avec des collègues canadiens, qui sont très en avance sur tout ce qui est post-édition/révision, et il m'a été confirmé que non seulement, pour être post-éditeur, réviseur, il faut avoir des compétences de traducteur littéraire impeccables, mais aussi des compétences de réviseur. C'est-à-dire une formation plus importante.

Ensuite, on a quand même l'impression que l'enjeu essentiel, du point de vue des donneurs d'ordres quels qu'ils soient, est celui de l'argent, et c'est un problème à prendre en compte.

Et enfin, une petite question. En ce qui concerne l'audiovisuel, est-ce que le *fan subbing* ne risque pas de poser des problèmes aux traducteurs existants ? Parce qu'il existe à travers le monde – et ça se pratique depuis longtemps – des traductions quasi immédiates de toutes les séries qui sortent. Les gens les suivent à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, et produisent automatiquement ou presque, j'ignore comment, des traductions. Est-ce que ça ne va pas poser un problème à cette profession, voire à d'autres professions ?

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

Je vais répondre très vite, parce que c'est un tout petit peu, je crois, à côté de notre sujet : le *fan subbing* a posé beaucoup de problèmes à notre profession, lui a causé beaucoup de tort. C'était il y a une dizaine d'années, et il y a eu un effondrement total des tarifs et une dégradation infernale des conditions de travail. Tout d'un coup, on nous a demandé de travailler en vingt-quatre heures, puisque des fans, partout dans le monde, étaient capables de le faire, y compris la nuit et le week-end. Mais on est quand même très loin de la traduction automatique, parce que ce sont des humains qui interviennent presque au black, comme tu disais, sans qualification, sans formation. D'une certaine manière, le public s'est habitué à une qualité dégradée et à des pratiques dégradées, ce qui a été en effet dévastateur, mais finalement on remonte la pente parce que, petit à petit, tout le monde s'est rendu compte que ce n'était pas aussi bien que lorsque le travail était fait par des pros.

PEGGY ROLLAND

Quelques mots, en conclusion… D'abord, je tenais à remercier l'ensemble des participants à cette table ronde pour leur contribution, pour cet échange très riche qui montre la nécessité de faire émerger un dialogue entre les associations professionnelles. On a une cause commune à défendre, et des intérêts communs, il est important de les préserver. J'attire votre attention sur la publication d'un communiqué du STAA, le Syndicat des travailleurs artistes-auteurs – il y a une émulation et une activité assez intenses –, c'est un communiqué qui est paru sur leur site et qui est, je trouve, très bien écrit. Il s'intitule : « Non à l'automatisation des métiers de l'art ». Et je conclurai en vous annonçant que l'ATLF va lancer dans les jours qui viennent une enquête auprès de ses adhérents pour savoir où en est cette pratique. Pour pouvoir en parler, on a besoin de chiffres, donc nous allons lancer une enquête. Et je pense que nous avons quelques pistes de lutte en tout cas, pour notre beau métier de traducteur, de biotraducteur ! Je vous remercie beaucoup.

[*Applaudissements.*]

JÖRN CAMBRELENG

Un grand merci à tous les cinq, c'était passionnant je crois. Je voudrais juste ajouter que, pour moi, c'était très important qu'on interroge les termes… Ont été prononcés les mots « réseaux d'œuvres de l'esprit », quand on utilise le terme « réseaux neuronaux », je rappelle que Jean-Gabriel Ganascia, qui fait partie du Comité national d'éthique et qui était à la première table ronde de l'Observatoire de la traduction automatique, récuse ce terme, il dit qu'il n'y a pas eu de saut technologique, et je pense que c'est vraiment une utilisation idéologique de la terminologie, et que toutes les analogies anthropomorphiques dans notre langage au quotidien doivent être utilisées avec parcimonie et précaution. Je voulais ajouter cela à titre personnel.

[*Applaudissements.*]

ATELIERS DE TRADUCTION

ATELIER DE PORTUGAIS DU BRÉSIL

animé par Raísa França Bastos

« Dos temas medievais » – *Gemedeira*, de Geraldo Amâncio Pereira et José Fernandes Ferreira

L'atelier de traduction du portugais brésilien vers le français s'appuyait cette année sur une forme poétique à la fois orale et écrite, que l'on appelle la littérature de cordel. Ces textes en vers rimés, destinés à être lus, déclamés ou chantés, ont pour particularité de suivre un code formel très précis et structuré, répertoriant plusieurs formes poétiques strophiques à vers réguliers, servant d'appui au déploiement de récits de longueur variable, mais généralement plutôt longs. Héritant des formes des *romances* espagnols et portugais, voire de formes plus anciennes comme la chanson de geste, le cordel brésilien a ainsi une portée à la fois narrative et lyrique. Circulant sur de petits livrets de colportage, imprimés sur du papier coloré bon marché, le cordel fait partie de ce que l'on appelle la littérature populaire, l'expression ne visant toutefois pas à disqualifier la qualité des textes ni l'érudition possible de ses poètes.

En tant que forme orale, potentiellement chantée, nous avons invité les traducteurs·trices participant à l'atelier à prendre en compte cette dimension au sein du travail qu'ils et elles réaliseraient durant deux heures. Il s'agissait bien entendu de chercher à préserver le sens des mots, sans pour autant négliger la dimension sonore. Les traducteurs·trices avaient ainsi pour consigne explicite de privilégier le son lorsqu'un compromis était difficile à trouver et de faire usage de néologismes si nécessaire. Cela se légitimait par le fait que les poètes de cordel, habitués à improviser et à créer des récits longs, ont eux-mêmes souvent recours à la création verbale et aux répétitions, dans le but de préserver le rythme et le dynamisme du récit chanté qu'ils composent et chantent sur la place publique.

Après avoir réalisé une mise au point sur les formes existantes au sein du cordel brésilien, nous nous sommes davantage attardés sur l'une de ses formes les plus courantes, celle de la *sextilha de sete*, c'est-à-dire du sizain à sept pieds. Cette strophe sert de cadre au déploiement de récits chantés, et se caractérise par un schéma rimique marqué par l'existence d'une rime aux vers pairs de chaque strophe ABCBDB. Dans la traduction, il s'agissait de préserver cette rime dans la mesure du possible, ne serait-ce que sous la forme d'assonances, les rimes du

cordel étant souvent pauvres ou grammaticales. Il fallait trouver une manière de préserver le rythme.

Le texte proposé aux participant·e·s de l'atelier était un extrait d'une *cantoria* – texte suivant les strophes traditionnelles du cordel, destiné à être chanté par deux *cantadores*, qui s'affrontent en duel, ou qui composent en duo, autour d'une thématique et d'une forme données. Celle-ci a été composée dans les années 2000 par deux célèbres cantadores – Geraldo Amâncio Pereira et José Fernandes Ferreira – au sein d'un projet visant à reprendre une thématique traditionnelle depuis les débuts du cordel au Brésil : l'histoire de Charlemagne et des douze pairs de France. L'épisode repris ici dans l'extrait choisi était l'histoire de Fierabras, un condensé en dix strophes de toute l'intrigue de cet adversaire des chrétiens, qui vient défier les Francs de trouver un adversaire digne de se battre en duel contre lui, puis est défait par Olivier et finit par se convertir au christianisme.

Cette *cantoria* suivait la forme de la *gemedeira*, c'est-à-dire du « gémissement » ou de la « plainte ». Cela veut dire qu'à chaque strophe, un soupir est poussé par les chanteurs entre l'avant-dernier et le dernier vers. Voici l'exemple d'une strophe :

Dos temas medievais
*por onde a história av**ança**,*
falando em grandes guerreiros
*de escudo, espada e l**ança***
está a de Carlos Magno
ai, ai, ui, ui
*e os doze pares de Fr**ança**.*

Aux contraintes des rimes, il faut ajouter celle du rythme du vers heptasyllabe. Il y a en effet sept accents par vers dans l'original portugais, des accents qui ne correspondent pas nécessairement à des syllabes. Serait-ce possible de les préserver ? Cette consigne a pu servir d'horizon de projection, mais n'a pas nécessairement été suivie, faute de temps.

Le groupe participant à l'atelier était très hétérogène : une trentaine de personnes, dont seulement deux lusophones, et dont la plupart ne maîtrisaient pas une autre langue romane. Ayant réalisé un lexique de peu de mots traduits, nous avons misé sur la transparence des termes, et distribué les strophes en fonction des niveaux de compréhension. Des groupes ont également été réalisés par ceux qui souhaitaient pouvoir échanger entre eux et proposer un travail collectif.

Sur les dix strophes de la *cantoria*, cinq ont pu être traduites, donnant lieu à des propositions originales et justes. Les participant·e·s se sont prêté·es au jeu de préservation des rimes en faisant preuve d'une grande

créativité. Plusieurs d'entre eux ont su se détacher du sens littéral des mots, prenant soin de préserver un texte rythmé, suivant les contraintes formelles du genre. Des néologismes particulièrement intéressants et osés ont été proposés, préservant ainsi le dynamisme créatif propre au cordel. Ainsi, l'un des groupes a modifié le nom de l'émir Balan, qui existe sous ce nom dans la tradition française, afin de le faire rimer avec le terme « chrétien ». En portugais, *cristão* rime en effet avec *Balão*. La solution trouvée fut de détourner le nom propre en y ajoutant la terminaison « -ien », ce qui a donné « Balayen ». Or, c'est précisément ce type d'inventivité sonore qui a été à l'origine des nombreux glissements de cette histoire, transférée par étapes entre l'Europe médiévale et le Brésil contemporain, en passant par diverses formes du français ancien, par le castillan, par des dialectes italiens, par le portugais du Portugal, avant son arrivée au Brésil. Non seulement le rythme et la rime étaient préservés, mais aussi l'esprit de la littérature de cordel.

L'atelier s'est fini en musique. Après avoir montré l'exemple de deux vidéos de poètes de cordel célèbres – Mocinha de Passira et Antonio Barreto – ainsi qu'un extrait sonore du texte traduit, les participant·e·s ont appris la mélodie sur laquelle le texte était chanté, et qui contribuait à l'expressivité portée par l'agencement des vers et des rimes. Le défi principal était de réussir à chanter la traduction en français, malgré le changement d'accentuation inévitablement engendré par le changement de langue. Le cordel brésilien a pour caractéristique la polyrythmie, entre l'accompagnement instrumental réalisé à la guitare, à l'accordéon, au violon ou encore par un instrument de percussion tel que le pandeiro, et le texte chanté, qui propose souvent un décalage des accents par rapport à la base mélodique ou rythmique de soutien. Et quelles ne furent pas notre joie et notre surprise de constater le succès de cette première tentative. Le nombre de syllabes était bien respecté dans les traductions mises en commun, malgré la difficulté à préserver les accents. Nous avons ainsi pu chanter le texte en chœur, refermant la boucle de la traduction d'une forme littéraire qui est à la fois récit et poésie, chant et texte écrit, à travers un processus aussi bien individuel que collectif.

ATELIER D'ALLEMAND

animé par Alexandre Pateau

« La Complainte de Mackie Messer », texte de Bertolt Brecht, musique de Kurt Weill

Le fait n'est peut-être pas connu de toutes les personnes qui ont participé aux Assises de la traduction littéraire cette année, ni même de l'équipe d'ATLAS et du CITL d'Arles, mais l'édition 2023 aura donné lieu à une création mondiale. Pour la première fois dans l'histoire presque centenaire de *L'Opéra de quat'sous*, « La Complainte de Mackie Messer » y a été entendue dans une version chorale entièrement inédite. Pour mieux accueillir et « chauffer » les participantes et participants à l'atelier d'allemand, venus nombreux et le sourire aux lèvres, je les ai en effet invités à entonner la mélodie de cette chanson aussi célèbre qu'inclassable, composée sur un coin de table au plus fort de l'été 1928, littéralement à la veille de la première représentation d'un opéra qui allait bientôt faire tourner les têtes de toute l'Europe.

De nombreux collègues germanistes étaient dans la salle, et je me doutais bien que presque tout le groupe serait capable de fredonner ces quelques notes de mémoire. Mon idée était de leur chanter le texte allemand sur l'accompagnement de ce chœur improvisé, mais je fus surpris de constater qu'au moins dix personnes connaissaient parfaitement ce texte, et voilà que tout le monde se met à chanter, avec une sorte de ferveur polissonne, comme de joyeux écoliers, l'intégralité des six strophes (sur les neuf originellement écrites par Brecht) que j'avais choisi de présenter au groupe, et qui racontent les méfaits et les crimes atroces de « Mackie-le-Surineur » (puisque tel est le premier surnom « officiel » de Mackie Messer, littéralement « Mackie-Couteau », que je leur ai d'abord indiqué, sans leur révéler le nouveau surnom que j'avais choisi pour le fameux malfaiteur).

Ce tour de chant improvisé et extrêmement réjouissant (voire émouvant, pour moi qui venais de passer une année entière à murmurer, seul dans ma petite chambre, cette chanson, tentant désespérément d'en traduire le texte) nous a permis d'entamer la séance avec une belle énergie. La motivation était palpable, l'envie et la curiosité aussi, face à un texte qui, de prime d'abord, semble si séduisant, si simple, avec sa mélodie et son rythme que même un enfant peut suivre sans difficulté.

Mais le propos de cet atelier était précisément de montrer que la traduction de ce texte est quasiment impossible à réaliser en restant

vraiment fidèle au ton et aux images forgés par Brecht. Son quatrain, construit de manière très classique (et donc iambique), épousant parfaitement la mélodie de Weill – mais là réside la première difficulté, car il faut souligner que c'est le texte qui a présidé à la musique, et non l'inverse ; c'est donc la musique de Weill qui a épousé les inflexions du texte de Brecht, rendant une adaptation dans un mètre non iambique encore plus difficile –, son quatrain nous présente deux images, très simples, que je tente de restituer ici mot à mot :

> Et le requin, il a des dents,
> Et il les porte sur son visage.
> Et Mackie, il a un couteau,
> Mais le couteau, on ne le voit pas.

Je venais donc de passer de longs mois dans un face-à-face solitaire avec ces quatre vers, dont j'avais composé plus de cinquante variantes harmonieuses et chantables, mais sans jamais parvenir à en rendre la simplicité et la gouaille toutes simples ; et j'avais des sueurs froides à l'idée que deux ou trois participants de cet atelier réussiraient à trouver une solution parfaite en seulement quelques minutes. Heureusement, je me suis aperçu que l'exercice de *traduction*, et non d'*adaptation*, de ce poème chanté, était aussi épineux pour eux qu'il l'avait été pour moi. À tel point que même au bout d'un quart d'heure, traductrices chevronnées ou traducteurs en herbe me réclamaient un temps additionnel.

Après avoir entendu les premières propositions, toutes très judicieuses et joueuses, ouvrant toutes des pistes fécondes pour aller plus loin et tenter de se rapprocher de la prosodie allemande, j'ai proposé au groupe d'analyser plus finement les rapports entre texte et musique, en découpant le rythme et les temps forts note par note, pour tenter d'établir un schéma prosodique fixe qu'il s'agirait de respecter sans céder à la « licence prosodique », c'est-à-dire sans ajout de notes, ou sans notes liées (chantées *legato*) là où la note originale s'arrête net, tombe comme une rime masculine. C'est d'ailleurs ainsi que nous avons établi notre schéma de rimes : quatre rimes croisées *abab*, avec rime masculine aux vers *a* et rimes féminines aux vers *b*. En nous donnant pour consigne de rimer riche et musical, c'est-à-dire de trouver des rimes frappantes et pleines, qui rehaussent l'image et même, si possible, la font deviner à l'auditeur avant que la fin du vers soit prononcée.

J'ai ensuite proposé au groupe de s'interrompre un instant – les uns et les autres commençant à constater qu'en traduction poétique, quelques minutes de réflexion suffisent parfois à vous causer un léger vertige, un léger abattement, face à la multiplicité et à la complexité des contraintes en jeu, et qu'il va falloir patiemment, inlassablement, tenter de surmonter –, pour leur faire écouter différentes versions de « La Complainte » enregistrées au disque, en français et en anglais. Cette écoute commentée nous

a permis d'entendre qu'absolument aucune des versions existantes – et certainement pas la plus célèbre dans notre langue, celle due à Boris Vian et chantée inoubliablement par Catherine Sauvage – ne tente de coller au texte brechtien, et qu'au contraire, dans le cas de cette complainte (et peut-être de toute chanson), la traduction appelle immanquablement l'adaptation. À l'écoute des nombreuses versions américaines existantes (pas moins de huit), nous avons été surpris de constater que les dents du requin « brillaient » à tous les coups, et même parfois « tels des diamants au plus profond de la nuit », rappelant les néons de Broadway, et non les vieux lampions des kermesses d'Augsbourg et de Berlin.

C'était aussi, du reste, la tendance de certains essais proposés par les participants, qui s'écartaient ici ou là de l'image sobre et populaire de Brecht ; je les ai alors encouragés à reprendre leur réflexion, pour tenter de s'approcher encore davantage de l'apparente pauvreté de l'original. Un participant très inspiré nous a alors proposé le même surnom que celui que j'avais trouvé : « Mac-la-Lame », le mot « lame » permettant d'excellentes rimes, aussi bien féminines que masculines, selon qu'il est chanté, en fin de vers : « la-meuh », ou « lam' ». Cette trouvaille partagée nous a ouvert d'autres voies, et nous avons alors tenté, tous ensemble, de parfaire une version « Mac-la-Lame », que nous enrichissions au tableau grâce à chaque nouvelle proposition. Ainsi sont nées plusieurs versions apparentées, toutes intéressantes et toutes absolument chantables. J'en reproduis ici quelques-unes (en commençant par donner celle de Boris Viana, pour que l'on mesure bien l'écart possible entre des traductions musicales), avec parfois des variantes :

Les dents longues, redoutables,
Le requin tue sans merci.
Le surin au fond de la poche,
Sans reproche, c'est Mackie.
(Boris Vian)

Et le requin se balade,
Et scintillent ses rasoirs,
/ Tout scintillant de rasoirs
Et Macheath cache sa lame,
Il la cache à vos regards.

Et le requin se balade,
Carnassier sans foi ni loi,
Et Macheath a une lame,
Mais sa lame, nul ne la voit.

Et le requin, il se balade,
Ouvrant bien grand ses mâchoires,

Et Macheath a une lame
Qu'il aiguise dans le noir.

Et la mâchoire du requin
Est pleine de couteaux acérés,
Monsieur Macheath, lui, n'en a qu'un,
Et il l'aiguise en secret.

Et le requin se balade,
La gueule pleine de dents.
Macheath aussi a sa lame
Mieux vaut être prudent.

Le requin, il se promène
'vec ses dents de scélérat
Macheath aussi a sa lame
Bien malin qui la verra.
/ Mais vous ne la verrez pas.
/ C'est pas d'main qu'on la verra.

Toutes les participantes et tous les participants se sont pris à ce jeu enivrant, et personne n'a vu passer les deux heures ; nous aurions pu continuer longtemps ainsi, et nous atteler aux cinq autres strophes de cette complainte à double tranchant, qui se dérobe toujours plus à mesure qu'on tente d'en restituer et le sens, et le ton, et la forme, et la prosodie.

La richesse et la bienveillance de ce débat polyphonique m'ont permis, à titre personnel, de mener jusqu'au bout mes réflexions et de proposer, de « La Complainte de Mac-la-Lame », une version enrichie par les échos de cette claire matinée de novembre. (Et que je ne révèle évidemment pas ici.)

ATELIER D'ESPAGNOL

animé par Clément Bondu

La calle del agujero en la media, de Raúl González Tuñón

Pour cet atelier, j'ai proposé de traduire le poème *La calle del agujero en la media* du poète argentin Raúl González Tuñón (Buenos Aires, 1905-1974) dans sa version mise en musique et interprétée par le Cuarteto Cedrón, rendant avec particulièrement de grâce la sensualité, le lyrisme et la mélancolie du texte. L'idée était de prêter une attention spécifique à la musicalité et au rythme intérieurs du poème, tout en imaginant comment créer une traduction française susceptible de donner envie à des chanteurs de s'en emparer, à la façon dont, par exemple, Léo Ferré a pu s'emparer des poèmes d'Aragon. L'ambition n'était en aucun cas de parvenir à une version française versifiée capable d'être mise « en tango » de la même manière que le poème original, mais bien d'ouvrir des questionnements et des possibles sur le passage d'une culture (poétique et musicale) à une autre, en mettant en exergue les spécificités de l'espagnol d'Argentine (accent, bigarrures, *lunfardo*, etc.) et les potentialités mélodiques du français.

J'ai d'abord présenté la vie et l'œuvre de Raúl González Tuñón, afin de remettre ce poème dans le contexte de la création artistique et littéraire à Buenos Aires dans les années 1920. Raúl González Tuñón s'est en effet tenu à mi-chemin entre les préoccupations avant-gardistes du groupe de Florida et de la revue *Martín Fierro* (dont faisaient partie entre autres Jorge Luis Borges, Oliveiro Girondo, Norah Lange, Leopoldo Marechal) et le groupe de Boedo, plus proche de préoccupations réalistes et sociales, dont se revendiquait de son côté Roberto Arlt. Affilié au Parti communiste argentin, Tuñón a toujours gardé une relation de prudente distance, émaillée de tensions avec les structures du parti, tout en partageant profondément avec les écrivains dits « sociaux » une vision humaniste pleine d'empathie pour son peuple. Tuñón a ensuite vécu un temps en Europe à la fin des années 1920, notamment à Paris et à Madrid, où il s'est lié d'amitié avec les poètes Robert Desnos, César Vallejo, Rafael Alberti, Federico García Lorca et Pablo Neruda. Et c'est à Paris qu'il écrit le recueil *La calle del agujero en la media*, publié en 1930. Ses poèmes mêlent descriptions de voyages, quartiers de Paris et de Buenos Aires, villages de la cordillère des Andes ou de la Patagonie, rêveries, personnages de cirque, lieux lointains, marins, qui peuvent évoquer certains tableaux du peintre espagnol Celso Lagar. Le poème, dès sa première strophe, résume parfaitement cette vision mêlant nostalgie et sensation d'exil

(thématiques prégnantes de la littérature argentine), poésie amoureuse et urbaine plus modernistes, et cristallisation enfantine du souvenir.

Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad
y la mujer que amo con una boina azul.
(una calle que nadie conoce ni transita.)
Yo conozco la música de un barracón de feria,
barquitos en botella y humo en el horizonte.

L'atelier a compté de nombreux participants (environ trente-cinq) et j'ai proposé de former de petits groupes de traduction mêlant de façon hétéroclite hispanophones et non-hispanophones, traducteurs aguerris ou néophytes, en travaillant simplement strophe après strophe, revenant régulièrement à l'écoute de la chanson du Cuarteto Cedrón, citant cet extrait d'une interview de Juan Cedrón, fondateur du célèbre quatuor installé à Paris dans les années 1970, fuyant la dictature : *«* Quand j'aime un poème je fais une chanson. Je ne cherche pas mais je trouve dans mes racines tango et milonga une musique pour chanter ce poème-là. J'ai fait des chansons avec des poèmes de Brecht, François Villon, des poètes mexicains comme Posada, un Péruvien, César Vallejo, des chansons sur des poèmes occitans. Il n'y a pas de pays, pas de localisation. Qu'une poésie parle d'amour ou d'autre chose et que cela me touche je fais une chanson. »

Selon l'envie et le désir de chacun, nous avons donc gardé à l'esprit de travailler « à l'envie » et évoqué des traductions possibles pour chaque strophe en débattant des choix possibles. Mon rôle était simplement d'accompagner les propositions de traduction faites par les participants, en relevant principalement les éventuels problèmes d'assonances, d'allitérations, de rythme, de rimes, de hiatus et de couacs qui peuvent très vite empêcher une voix poétique, musicale, d'advenir en français dans sa belle et pleine oralité.

ATELIER DE SERBO-CROATE

animé par Marie Karaś-Delcourt

« Jugo 45 », de Zabranjeno Pušenje

Traduire une chanson en serbo-croate qui parle de l'un des seuls modèles de voiture que les Yougoslaves pouvaient trouver sur le marché durant la période titiste[2] et qui lui rend ses lettres de noblesse alors que nous sommes à l'ère des préoccupations écologiques ? Et pourquoi pas ? Avec tendresse et une certaine *yougonostalgie*[3] assumée, « Jugo 45 » a été composée pour l'album *Agent tajne sile* en 1999, soit quatre ans après la fin de la guerre (1991-1995) par le groupe de rock sarajévien Zabranjeno Pušenje fondé en 1980.

La traduction et la musique sont indissociables l'une de l'autre. Traduire, c'est chercher la musique d'une langue. Creuser plus loin dans sa musicalité. Absorber le tempo et du beat dans la traduction. C'est jouer la partition qui mène à l'interprétation d'un texte comme d'une chanson entre les vibrations, les changements de tonalité ou d'intensité. Considérer chaque langue comme un instrument, avec un son propre, une tessiture particulière. À quoi bon le sens sans la forme, ni la lettre, ni la couleur ?

Et le serbo-croate alors, ça existe toujours ? Avec autant d'appellations différentes que d'opinions sur le sujet, je ne pouvais pas passer à côté des histoires de cette langue qui s'est faite et défaite, construite et déconstruite à mesure que l'Histoire avançait avec ses affres et ses bouleversements. Et quoi de mieux qu'un groupe aussi hétérogène que Zabranjeno Pušenje pour en faire l'illustration à coups de guitares électriques et de mélodies empruntes de folklore et de garage rock ? Une bande d'amis à l'image de la Yougoslavie : plurielle et multilingue qui préfère la tragi-comédie dans un contexte marqué par la guerre et les conflits ethno-politiques.

J'ai pensé que partir des principales particularités de la langue représentait un bon point de départ pour introduire une vision globale

2. Le titisme décrit une période de la Yougoslavie communiste (1945-1991), plus précisément la « République socialiste fédérative de Yougoslavie » (RSFY), fédération constituée de six républiques : la Bosnie-Herzégovine, la Croatie, la Macédoine, le Monténégro, la Serbie (comprenant les régions du Kosovo et de la Voïvodine) et la Slovénie.

3. Phénomène qui traite de la nostalgie qu'éprouvent certaines personnes vivant dans les pays postsocialistes, souvent anciennes républiques de l'ex-Yougoslavie.

tout en évitant l'écueil de la poudrière de l'Europe[4] ou de la balkanisation[5], largement décrites par le monde scientifique occidental. Puis, nous sommes passés à l'écoute de la chanson sans visuel, ce qui a permis de privilégier l'ouïe pour laisser au groupe le temps de s'imprégner des sonorités de cette langue avant de passer à la visualisation du clip vidéo et à la lecture du texte. Ces trois étapes successives nous ont aidés à déchiffrer le texte à travers différentes grilles de lecture et plusieurs dimensions : symbolique, esthétique, socio-historique. Cette recontextualisation a constitué le fil conducteur de l'analyse poétique du texte. Rappelons qu'en serbo-croate, les termes de « chanson » et « poème » ont le même signifiant : *p(j)esma*.

Pour Rilke, la maîtrise de la musicalité de la langue et le travail sur le matériau sonore des mots sont deux conditions inhérentes au processus d'écriture. Il en va de même en traduction. Le système de contraintes de sons et le rythme du texte créant un autre langage, le groupe n'a pas hésité à se lancer dans la lecture à voix haute afin de mieux en saisir la portée musicale. La musique sans la musique. Ainsi, le travail s'est articulé autour de quatre éléments nécessaires à la prosodie[6] : le nombre de syllabes, le nombre de lignes (par section), la cadence[7] et le type de fin[8] (d'une ligne).

Une fois l'étude prosodique mise en place et grâce aux fiches lexicale et terminologique préparées en amont, les participant·e·s ont ensuite réfléchi sur le sens du texte. Comme le serbo-croate est une langue indo-européenne et flexionnelle[9], c'est-à-dire à déclinaisons, j'avais donc précisé le genre, le nombre et le cas de chaque terme afin d'accompagner au mieux le public qui ne connaissait pas la langue. En ce sens, l'activité de mot-à-mot a rassuré les inquiétudes grandissantes à mesure que le public découvrait les caractéristiques morphologiques et syntaxiques de la langue.

Avec la chanson qui tournait discrètement en boucle et le clip en fond

4. « Poudrière des Balkans » ou « poudrière balkanique » ; expression apparue au début du XX^e siècle en référence aux conflits qui se succèdent dans les Balkans aux XIX^e et XX^e siècles.

5. Walther Rathenau, un industriel et politicien allemand, utilise le premier ce concept en décembre 1918 lors d'une interview accordée au *New York Times*. Il désigne un processus géohistorique de fragmentation dans la violence, d'une dislocation d'un État en petits États indépendants. Fig. : Morcellement, émiettement d'un ensemble.

6. La correspondance entre les syllabes accentuées ou atones des paroles et les temps forts ou faibles de la musique.

7. La cadence constitue le rythme obtenu par la succession des accents.

8. Il existe deux types de fin : la fin forte qui tombe sur une syllabe accentuée et la fin faible qui s'arrête sur une syllabe atone.

9. On modifie le radical en ajoutant des affixes exprimant le genre, le nombre, le cas, la personne, le temps, le mode, la voix, etc.

d'écran, c'est avec enthousiasme et humour que le groupe s'est attelé à

la recherche à la fois du registre et du niveau de langue afin de visibiliser l'aspect « oralisant » du serbo-croate. Les participant·e·s ont ainsi découvert quelques termes argotiques spécifiques de Bosnie-Herzégovine et plus précisément de la ville de Sarajevo d'où sont originaires les musiciens. J'avais par ailleurs sélectionné notamment quelques photos de plats traditionnels et relevé quelques sociolectes[10] qui ont, somme toute, facilité les choix stylistiques opérés après diverses propositions d'une grande qualité.

Si l'on peut douter des sons harmonieux que pouvaient cracher les quarante-cinq chevaux de la Jugo 45, notre petite équipe a pu, quant à elle, traduire, restituer et produire un enregistrement audio de cinq couplets sans trop de grésillements et à la sauce *bratstvo i jedinstvo*[11] au sein duquel même les jappements du chien d'aveugle présent ont su trouver leur place.

> *Bilo je to dobro vrijeme/Te na izlet, te malo na more/U kući puno smijeha/U bašći Jugo 45*
>
> C'était vraiment le bon temps/Et en pique-nique, et un peu à la mer/Chez nous, ça riait tant/Dans la cour la Jugo 45

10. « Variété de langue propre à un groupe social, dite aussi dialecte social par ceux qui emploient dialecte au sens large. » (Mounin 1974)

11. « Fraternité et unité » était un slogan populaire de la Ligue des communistes de Yougoslavie.

ATELIER DE SOLRÉSOL

mis en musique par Florian Targa

« Canon en crabe », de Jean-Sébastien Bach

Vingt-huit mélomanes, à quelques décimales et bémols près, étaient réunis en ce dimanche matin pour vibrer à l'unisson d'une proposition quelque peu insensée : la traduction en français d'un palindrome musical, à l'aide d'une chimère idéolinguistique du XIX^e^ siècle, le tout sous la conduite d'un chef d'orchestre hermétique à la musique dont la présence aux Assises avait des allures de fausse note.

J'ai commencé par introduire les participants au solrésol, cette langue musicale artificielle qui se rêvait totale, la création délirante d'un musicien qui y a engouffré sa vie. Simple erreur de visée ? Tel Colomb croyant toucher aux Indes, Jean-François Sudre nous a laissé malgré lui un continent musicalolinguistique en héritage, à condition de tenir la carte à l'envers : plutôt que le français en solrésol, c'est la musique qu'il s'agit de traduire en français, le solrésol jouant ici un nécessaire rôle de langue intermédiaire.

Pour convaincre l'auditoire du bien-fondé de cette proposition, nous avons abordé une contrée encore vierge (à ma connaissance), la communication extraterrestre. Sol-la-fa-fa-do, la petite litanie des *Rencontres du troisième type*, serait-elle cachottière ? Voilà qu'elle peut signifier en solrésol aussi bien « perpétuellement dans le qu'est-ce que c'est », ou « s'il ne grésille point », ce qui, convenons-en, arrange bien nos affaires quand il s'agit d'imaginaire extraterrestre.

Après une dernière mise en bouche théorique et l'invitation à manger le solrésol avec les mains – à prendre des libertés avec sa grammaire au nom de la poétique et du plaisir d'écrire –, le temps de traduction-écriture a commencé. Les gourmets de l'atelier se sont vu jeté, en pâture et en duo, un morceau de choix, le « Canon en crabe » de Jean-Sébastien Bach. Un bref monument palindromique d'écriture musicale, une partition-énigme faite pour être jouée dans les deux sens.

Un petit lexique sur mesure créé pour l'occasion a permis aux participants d'explorer les différentes combinaisons possibles de notes et de dégager leur vocabulaire, la matrice de leur texte. Ces choix sont cruciaux, car il y a une contrainte à laquelle il n'est pas possible de déroger sinon à risquer la cacophonie : l'ordre des notes – et donc celui des mots. La contrainte est forte mais la recette fonctionne, grâce au tour de main des uns et des autres.

Le vocabulaire du solrésol étant basé sur des combinaisons de une à cinq notes et la gamme européenne en comportant sept principales, le nombre de mots différents pouvant être tissés à partir d'une courte partition reste limité ; autrement dit, au pifomètronomètre et dans le cas qui nous intéresse, à un peu plus de cent trente-cinq. Le « Canon en crabe » ayant étant traduit quatorze fois au cours de l'atelier, sept dans un sens et sept dans l'autre, et les textes traduits comportant en moyenne une trentaine de mots-concepts, il était mathématiquement attendu que chaque production entre en résonance avec au moins un texte… et demi.

C'est une lecture chorale qui nous a permis de vérifier empiriquement ce calcul mathématicolangagier quelque peu trouble : la lecture par un duo de son texte pouvait à tout moment être interrompue par un autre duo, lorsqu'un même mot ou concept réunissait leurs deux textes ; la parole se passant au vol, une véritable polyphonie prend naissance, des ponts multiples sont jetés entre des textes qui, tout en ayant leur caractère et leur unicité propres, sont bien autant d'interprétations d'une même partition. Voilà deux morceaux de choix pour ceux qui voudraient y goûter et expérimenter, en suivant les chemins tracés par les mots soulignés, la lecture perpétuelle :

> De dieu ! Jeudi trente juillet de l'année prochaine, il ne se trouvera pas beau : il ira se peigner une mèche. C'est la preuve qu'il est académicien de haut rang. Le vert, dit-on, l'abaisse, alors que c'est un bienfait quand on est mathématicien. Qu'on ne soit pas déconcerté par la mode. Même quand on est un jeune homme académicien, l'élégance, c'est un point essentiel. Une preuve d'universalité. Ne soyez pas dans la malfaisance. Sinon, j'appelle au secours, Satan !

> L'éternel ne se déshonore pas dans la médiocrité ni ne s'égare. À ceux qui s'aiment, la récompense infinie. Avec dignité, ils gravissent la défaite inéluctable. Si les malfaisants vaincus et bafoués s'affranchissent de cette chute, aux bien-aimés le coup de maître. Belzébuth les bienfaisants décourage. La paroisse sera, à condition que les jeunes gens le mal ne fassent pas.

Le temps a manqué pour explorer certaines possibilités entrevues au cours de l'atelier, mais les retours reçus par la suite laissent penser que le solrésol n'est plus une langue morte, que d'autres textes cachés entre les lignes de musique sont en train de trouver une forme écrite nouvelle. Une musicalittérature nouvelle prouvera peut-être bientôt que parler de la littéralité d'une musique n'est pas seulement affaire de subjectivité, mais aussi d'un savoir-faire, fût-il sensible et sujet à interprétation, celui du tradusicien.

La présence fortuite et heureuse d'Augusto de Alencar nous a permis de nous quitter en musique : une petite phrase d'adieu écrite en français et traduite en solrésol a dans ses mains trouvé une forme sonore. La littérature serait-elle sans le savoir un *Ouparpo*, un ouvroir de partitions potentielles ?

TRADUIRE UN REBÉTIKO

animé par Nicolas Pallier et Sotiris Karkanias

Dimanche, 10 h 15. Premier à s'installer dans la salle : mon père ! Régional de l'étape, ou presque, pas encore retraité et, déjà, traducteur en herbe. Du grec. L'arbre ne pousse jamais loin du fruit… La veille, le petit quart d'heure passé sur scène lors du jubilatoire Cabaret littéraire orchestré par David Lescot m'a confirmé une chose, pressentie tout au long du week-end : les Français aiment – et connaissent, ce qui est presque plus surprenant – le rebétiko, qu'il n'est donc même plus besoin de présenter. Les quelques morceaux interprétés en traduction avec le musicien grec (guitariste ce soir-là) Sotiris Karkanias ont visiblement beaucoup plu – j'en suis encore tout ému.

L'atelier rassemble une trentaine de participants, dont, par chance, six hellénophones, ce qui nous permet de constituer autant de groupes homogènes autour de leur « tuteur ». Objectif fixé : rendre en français une chanson du grand compositeur et interprète de rebétiko Vassilis Tsitsanis, en en reproduisant la structure métrique… La carotte : chanter et jouer en fin de séance, puisque Sotiris nous fait de nouveau l'amitié d'être présent, la version que nous aurons retenue (ou bricolée). Le texte ? « Πάλιωσε το σακάκι μου », une belle histoire de veston vieilli, usé, dont son propriétaire sait, impuissant (car incapable de s'en racheter un), qu'il est le signe de son déclassement : dans la Grèce misérable de l'après-guerre, l'attention d'autrui, amis compris, est hypocritement conditionnée par votre apparence… Trois quatrains d'octosyllabes rimés (*aabb*), une langue simple, une certaine liberté dans l'enchaînement des phrases (rapports de conséquence seulement suggérés, avalanche de verbes à presque tous les temps…) La chanson est emblématique du style de son auteur, dont la sensibilité nostalgique n'avait d'égale que la justesse poétique.

Après l'écoute du morceau (dans son enregistrement de 1948[12], dominé par la voix de Stella Haskil) et une brève démonstration de ce qu'est une mesure classique de *zeïbèkiko*, ce rythme en 9/8 si particulier, propre au rebétiko, les six équipes se penchent sur le texte. Le glossaire fourni doit les faire déboucher assez vite sur un mot-à-mot qu'il s'agira de mettre en forme, d'arranger, d'affiner.

Passant de table en table, je constate que 1) on n'a pas vraiment besoin de moi ; 2) les « intraduisibles » du premier quatrain (*μεράκι* et *καημός* qui, l'un et l'autre, peuvent vouloir dire à la fois « chagrin »,

12. On peut le trouver ici : https://www.youtube.com/watch?v=o9o_fWZfQ0w

« vague à l'âme » et « passion », « désir ardent », mais aussi, pour le second, « rêve », « aspiration »…) ne posent qu'à peine les problèmes escomptés (on s'aide du contexte, on paraphrase, on change d'image) ; 3) j'aurais dû déminer d'entrée de jeu quelques contresens prévisibles en précisant certaines spécificités de la syntaxe grecque (et notamment la place libre du sujet[13] et de l'objet autour du verbe).

Les premières ébauches arrivent au tableau, et des questionnements pratiques émergent. Que faire des trois premières syllabes des deux derniers vers de chaque strophe, qui sont volontairement répétées (pour nous donner, en fin de compte, deux endécasyllabes) ? Faut-il qu'elles aient une unité de sens (la césure ne venant pas couper un mot en son milieu, quoique le grec le fasse), faut-il qu'elles « sonnent bien » ? Quelle stratégie adopter, plus généralement, quand le vers obtenu en français demeure, toutes choses traduites par ailleurs, irrémédiablement plus court que son équivalent grec, comme rétréci au lavage ? Est-il autorisé de « faire du remplissage », d'user de chevilles ? Et à l'inverse, quand on manque de place, peut-on élider des *e* muets à tour de bras ?

À ma grande surprise, il apparaît assez vite que chaque groupe tend vers une traduction non seulement « fidèle », mais également rythmée, « musicale », et ce jusque dans la restitution de rimes, et pas forcément pauvres – là où je m'étais figuré que, en deux heures, nous viserions au mieux quelques suffisantes assonances… L'intelligence collective fait des merveilles, les suggestions fusent, et leur qualité me fait même douter de plusieurs de mes choix[14]. Au tableau, les principales variations tiennent au choix du registre de langue (nous convenons que le plus approprié serait un français courant, ni littéraire ni argotique, et pourquoi pas un peu daté), et au nombre de « pas de côté » effectués par rapport à la « lettre » (schizophrénie de ciblo-sourcier : j'encourage les premiers, puis invite au respect de la seconde).

La suite n'est que plaisir. Plaisir de constater une fois de plus que la contrainte métrique, en poésie, pousse à la créativité. Plaisir éprouvé, je crois, par tous, à exposer ses idées, les défendre, les renier, à compter et recompter sur ses doigts, à scruter à la loupe un texte pourtant si lointain. Plaisir de voir mon père remuer sur sa chaise, se creuser les méninges en équipe, demander la parole comme un premier de la classe. Plaisir, enfin, de voter à main levée, strophe par strophe, d'aboutir à une version commune, même composite, et de ressortir (il va être 12 h 40, Jule d'ATLAS me fait de grands signes) bouzouki, guitare et voix : 7, 8, 9… Ai-je omis de vous

13. Pour peu qu'il soit exprimé : en y regardant bien, l'avant-dernier vers comporte un étonnant παλιώσουν sans réel sujet (on ne peut que le déduire de la strophe précédente) ! Licence poétique de l'auteur… ou du grec ?

14. Et en effet, j'emprunterai *in extremis* (dans ma version envoyée aux éditions Aiora) à l'un des groupes une jolie trouvaille, au vers 3 – que tout l'atelier en soit remercié !

dire qu'un *zeïbèkiko* est, avant tout, écrit pour être dansé ?

YORUBA : TRADUIRE UN CHANT SACRÉ

animé par Adrienne Orssaud et Alexandra Satger

L'objet de cet atelier était de traduire une chanson sacrée en yoruba, chantée lors de rituels yoruba à Cuba. Cela impliquait plusieurs choses : d'abord de prêter une grande attention à la musicalité et à la sonorité des paroles du chant, et puis de traduire un texte dont on n'a pas une compréhension fine. En effet, le yoruba, parlé par près de cinquante millions de personnes sur le continent africain, n'est plus parlé à Cuba et les adeptes de ce culte ne comprennent pas les paroles des chants sacrés qu'ils chantent pourtant régulièrement. S'ils ne les comprennent pas, ils en connaissent tout de même l'intention, savent à quelles divinités ils s'adressent et connaissent leurs histoires, et parviennent à se laisser porter par la musique lors des rituels : sans connaître le sens littéral des chants, ils les éprouvent.

Présentation de l'atelier et du chant

Nous avons commencé l'atelier en nous présentant. Nous avons donné quelques consignes, dont une des plus importantes était sans doute de leur rappeler qu'il n'y avait pas d'attente particulière de notre part, qu'ils étaient absolument libres de se tromper, d'explorer, ou de ne pas faire quelque chose. Alexandra a ensuite donné le « contexte musical » du chant sur lequel nous allions travailler : joué lors de rituels, voix accompagnées de tambours… (il était important pour nous de ne rien dévoiler du texte et de son sens à cette étape).

Apprentissage du chant

Nous nous sommes tous levés pour nous rendre dans la pièce adjacente, libre de tout meuble. Alexandra a appris le chant aux participants, en le chantant phrase par phrase, chaque phrase étant reprise en chœur. En même temps, tous faisaient des pas qu'elle avait montrés, qui permettaient de garder le même tempo. L'apprentissage s'est très bien passé. On a rapidement senti un groupe présent et participatif. Le chant a ensuite été chanté en progressant dans la pièce (toujours sur le pas appris au début, mais en avançant lentement, façon dont le chant est chanté lors des rituels).

Premier exercice : écriture

Une fois le chant appris, nous sommes revenus autour de la table, assis. Adrienne leur a donné les consignes d'un premier exercice d'écriture : écrire quelques mots (un ou deux vers, ou plus si l'envie venait)

en utilisant une image, une sensation ou une émotion venue pendant l'apprentissage du chant. Pas de consigne métrique, pas d'obligation d'écrire un texte ayant du sens, en revanche, conserver dans leur texte la qualité sonore du chant original. Nous les avons invités à lire à voix haute leur production pour en éprouver les sonorités (l'espace dont nous disposions le permettait).

Pour ce premier exercice, ils travaillaient un par un. Il était donc question ici de se concentrer sur la musicalité du texte et sur ce que la musique (mélodie, tempo…) évoquait à chacun.

Restitution

Tout le monde a écrit quelque chose, tout le monde a lu son texte et les résultats étaient très divers. Beaucoup ont repris la scansion du chant original. Quelques-uns ont écrit un texte uniquement sonore. Plusieurs, enfin, évoquaient le deuil (ce qui n'est pas sans rapport avec le texte en yoruba !). Toutes et tous, en tout cas, au moment de lire ce qu'ils avaient écrit, ont raconté ce qu'ils avaient ressenti pendant le chant. Il est probable que ce soit dû au fait que la première participante à avoir lu son texte était une personne autiste et qu'elle a expliqué ne pas être à l'aise avec le concept d'émotion et sa façon d'aborder l'exercice. Chacun, naturellement, a ensuite raconté sa propre démarche. Mais c'est aussi dû à la nature du chant sacré, chanté en groupe, surtout avec la progression dans l'espace, qui transporte facilement !

Remise en bouche du chant, retour à la musique

Alexandra a à nouveau fait chanter le chant original dans la pièce à côté, en groupe, en travaillant aussi un peu l'adresse.

Explication du texte

Pendant ce temps, un lexique incomplet était distribué sur les tables.

De retour autour des tables, Alexandra a expliqué le sens global du texte, parlé de la divinité à laquelle il s'adresse et à la particularité de l'usage du yoruba à Cuba – pour le culte seulement. Nous n'avons pas donné de traduction littérale des paroles du chant, et il ne nous a pas vraiment été demandé. Les explications étaient suffisantes.

Deuxième exercice : adaptation

Adrienne a donné de nouvelles consignes. Cette fois-ci, il s'agissait d'écrire par groupes de trois un texte qui corresponde à la métrique du chant, de conserver un élément au moins du premier exercice en se concentrant, bien sûr, sur les qualités sonores des mots employés. Ils avaient suffisamment de temps pour travailler le texte de façon satisfaisante.

Restitution

Pour la restitution, nous sommes restés assis autour des tables. Alexandra a chanté le chant en yoruba, que nous avons tous repris, puis chaque groupe à son tour a chanté son texte, que nous avons tous repris également.

Résultat de l'atelier

Cet atelier a atteint deux objectifs : traduire la musique (lors du premier exercice, où aucune piste sur le sens du texte n'était donnée, où seule la mélodie, le rythme et la musicalité du texte délivraient des indices) et écrire un chant sacré (de nombreux textes obtenus lors du deuxième exercice pourraient vraiment être considérés comme tels).

COMMENT DANSER SANS PIEDS ?

Table ronde animée par Élodie Karaki, avec Leili Anvar, Stéphanie Decante, Benoît de Cornulier et Bernard Kreise

ÉLODIE KARAKI

Bonjour à tous, merci d'être là pour cette table ronde que je suis ravie d'animer et qui réunit Leili Anvar, Stéphanie Decante, Bernard Kreise et Benoît de Cornulier. Bienvenue à tous les quatre. Cette table ronde s'intitule « Comment danser sans pieds ? » Tout un programme, comme vous pouvez le deviner, puisqu'il y a eu, nous allons en parler au début de cette conversation, quelques débats sur la présence ou non de pieds dans la métrique française. Nous allons repartir de ce point-là, précisément, avec Benoît de Cornulier, qui est linguiste. Ensuite, les trois traducteurs qui sont présents témoigneront de leur expérience de traduction d'un système métrique – ici le persan, le russe et l'espagnol – dans un système métrique français. Il va beaucoup être question de poésie et de roman en vers, on va aussi interroger la part du narratif dans ces questionnements rythmiques, et chacun témoignera de ses expériences. Je vous présente nos quatre invités :

Leili Anvar, vous êtes une grande spécialiste de la littérature persane, chercheuse, maîtresse de conférences à l'INALCO et traductrice. Vous avez notamment traduit *Le Cantique des oiseaux* de Farîd-ud-Dîn ʻAttâr, paru chez Diane de Selliers en 2014, accompagné de magnifiques enluminures, dont celles du manuscrit royal, commandité en 1487 à Hérat. Vous avez également traduit *Leyli et Majnûn* de Jâmi chez le même éditeur en 2021, avec cette même richesse iconographique. Je salue vraiment le travail de cette maison d'édition, ses livres sont des merveilles. Je cite également votre dernière parution aux éditions Bruno Doucey en 2021, *Le Cri des femmes afghanes*, qui est une anthologie bilingue de poèmes.

Stéphanie Decante, vous êtes normalienne, agrégée d'espagnol, maître de conférences à Paris-Nanterre. Vous enseignez la littérature, le cinéma, la théorie critique dans le domaine culturel hispano-américain. Vous consacrez vos travaux de recherche aux processus de médiation éditoriale, à la traduction, à la réflexion critique de la littérature hispano-américaine. Vous avez traduit pour les éditions de l'Arbre vengeur, les éditions Gallimard, vous préparez actuellement, et vous en voyez le bout, l'édition d'une partie de l'œuvre de Pablo Neruda – vous allez nous en parler – dans la collection « Quarto » chez Gallimard.

Bernard Kreise, vous êtes traducteur du russe depuis vos études à la Sorbonne, votre travail a été marqué par votre étude des formalistes

russes, par l'enseignement de Meschonnic que vous avez connu et avec qui vous avez travaillé. Vous avez travaillé sur des auteurs du XVIIIe siècle comme Radichtchev, sur des auteurs classiques méconnus en France comme Leskov. Vous avez traduit Nabokov, Tsvétaïeva, notamment *Après la Russie*, qui a paru aux éditions Payot & Rivages, en 1993. Plus près de nous, vous avez traduit Sorokine et Oulitskaïa.

Enfin, Benoît de Cornulier, vous êtes professeur émérite de l'université de Nantes, membre du laboratoire de linguistique de cette même ville, spécialiste de la métrique en poésie littéraire. Vous avez travaillé sur les œuvres de Verlaine, de Rimbaud. Vous êtes aussi spécialiste de la métrique en tradition orale, c'est-à-dire les slogans, les comptines, les chants. Je citerai *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, qui a paru aux éditions Classiques Garnier, en 2009.

Nous allons commencer avec vous, Benoît de Cornulier. Vous allez nous donner quelques repères importants sur la métrique française, je vous laisse la parole.

BENOÎT DE CORNULIER

On m'a posé la question, en souhaitant que j'y réponde : comment danser sans pieds en traduisant de la poésie métrique étrangère en poésie française ? Je me suis demandé quel était le sens précis qui était visé dans cette question. Hier à table, avant de boire, quelqu'un m'a suggéré la traduction suivante : « Ça veut dire : qu'est-ce que l'on doit ou qu'est-ce que l'on peut faire passer de la métrique d'une langue dans une autre ? » Il a donc traduit la question par une question. Première réponse, je vais limiter la question en disant : qu'est-ce qu'on doit ou peut faire passer de la métrique d'un texte étranger dans un texte français ? Je peux supprimer le verbe « doit » parce que l'on ne doit pas ce que l'on ne peut pas. Ça veut dire : qu'est-ce qu'on peut faire passer de la métrique d'un texte étranger dans un texte français qu'on voudrait d'une métrique analogue ? On ne peut pas présupposer que l'on puisse faire passer quelque chose de la métrique d'une langue dans une autre. Il faut espérer que l'on puisse faire passer quelque chose.

Ensuite, j'ai posé des questions qui me rappellent des exercices militaires. On nous disait, avant les exercices, qu'il faut se poser avant toute opération les questions : Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Comment ? etc. Des trucs qui font un peu école de commerce maintenant, mais c'était déjà dans l'armée cinquante ans avant les écoles de commerce. J'ai donc posé la question : quel besoin de quel consommateur ? On traduit pour quel consommateur et quel est le besoin de ces consommateurs ? Il n'y a pas de réponse indépendante de ces questions, me semble-t-il. En particulier, on peut s'interroger à l'infini sur les distinctions de consommateurs, il y a toutes sortes de consommateurs. Quelques questions très grossières : est-ce que l'on traduit pour des consommateurs lettrés ? Est-ce que l'on traduit pour des consommateurs en imaginant que ce

que l'on traduit est uniquement destiné à des gens qui ont une culture métrique française ?

Si on pense ça, on peut poser, plus précisément, la question suivante : quelle culture métrique française ? Parce que la culture métrique française acquise par les étudiants qui entrent en première année du département de lettres modernes à l'université de Nantes, je pourrais dire qu'elle est égale à zéro. On peut toujours présupposer une compétence nulle. Chez certaines personnes, on peut présupposer une certaine compétence métrique. Ce sont des gens qui lisent de la poésie métrique, des vers réguliers, en ayant le sentiment, quand ils rencontrent une erreur d'édition, qu'il y a une erreur, il y a un vers faux, une rime fausse. Ça, c'est un critère : si on est capable de s'apercevoir spontanément et sans compter – car compter n'est pas rythmer – que sur mille vers de Victor Hugo il y en a un qui résiste… Si à chaque fois qu'on a le sentiment qu'un vers tranche sur les autres, ça peut être un indice favorable à l'idée que l'on a senti la ressemblance des autres, donc ce qui fait le rythme régulier des autres. Mais sinon, peut-être que l'on n'a pas de sentiment métrique. Ça m'est arrivé de faire lire des vers à des étudiants en lettres modernes, à l'université de Nantes et quelquefois ailleurs, et de m'apercevoir qu'ils démontraient, par leur lecture à voix haute, non pas en minorité, mais malheureusement en majorité, qu'ils ne sentaient pas la métrique des vers. Par exemple, j'ai fait lire les premiers vers de *Booz endormi* à pas mal d'étudiants, parce que ce n'était pas la peine d'aller très loin : « Bo-oz s'était couché de fatigue accablé », 1, 2, 3, 4, 5, 6, si on compte bestialement comme moi. J'ai eu, trois fois sur quatre, la première fois que j'ai fait l'expérience dans quatre groupes différents la lecture : « "Bouse" s'était couché de fatigue accablé ». C'est vrai qu'il y a des bœufs dans cette poésie, mais Bo-oz, ils le lisaient « bouse ». Ça faisait un vers peut-être de rythme 5/6, mais en tout cas pas de rythme 6/6.

Quand on traduit, à qui s'adresse-t-on ? Est-ce que l'on s'adresse à des étudiants de lettres modernes qui ne sont pas sensibles au rythme de l'alexandrin ? Est-ce que l'on s'adresse à des gens qui vont consommer la poésie ou les vers qu'on leur propose par lecture plutôt, comme une anthologie de « la Pléiade » qui propose des traductions métriques ou supposément métriques de Heine, de Shelley, etc. ? Est-ce que l'on s'adresse à des lecteurs ou à des auditeurs ? Est-ce que ça sera associé à une musique ou non ? S'il y a une musique, ça remet complètement en question la métrique, parce que la métrique littéraire s'évanouit dans la métrique musicale. Ce qui fait que, par exemple, quand on chante la première strophe de *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, qui avait écrit des vers de huit syllabes puis deux alexandrins pour le refrain, les vers de huit syllabes sont cassés, mais personne ne peut s'en apercevoir, et moi, maniaque de métrique, je ne m'en aperçois pas. Il y a des vers de huit que l'on convertit en vers de neuf parce que la métrique

musicale s'est substituée à une autre. Donc, si on entend des vers chantés dans une musique qui a une métrique, il y a de grandes chances que la métrique littéraire potentielle de ces vers ait disparu. Il faut savoir, encore une fois, à qui l'on s'adresse.

D'autre part, quel est le besoin et quelle est la capacité de perception de traitement métrique et de formation de rythme métrique dans la lecture, chez les consommateurs de ce que l'on traduit ? Ce qu'il faut comprendre, c'est que le rythme n'est pas dans les objets. Le rythme alexandrin n'est pas dans un vers sur le papier, il n'est pas dans le bruit d'un vers que quelqu'un a prononcé. Le rythme, éventuellement 6/6, d'un alexandrin ne peut exister que dans une tête par laquelle passe le traitement verbal de cet alexandrin. Ça n'existe pas ailleurs. Donc, ça dépend du logiciel culturel que chacun s'est formé ; or, il est effroyablement variable selon les lecteurs. Ils ont des logiciels différents et vous leur soumettez des vers d'une certaine métrique, mais ils vont cuisiner dans leurs têtes des vers différents en fonction de leurs capacités. Ça peut être pertinent de se poser la question. Pour finir, je vais poser deux autres questions, et une troisième qui en découlera.

La première : qu'est-ce que l'on veut faire passer, si l'on veut faire passer quelque chose ? Peut-être que l'on veut faire passer le ton et le style de la métrique, c'est-à-dire un ton d'une certaine dignité, comme quand Victor Hugo disait : « Je vais faire des drames, est-ce que je les fais en prose ou en vers ? Je vais les faire en vers parce qu'il y a une certaine dignité (il parlait mieux que moi), mais je vais les faire en vers qui ont un rythme assez prosaïque parce qu'ils doivent être assez familiers et modernes. » Donc, il a appliqué un moyen terme dans *Marion de Lorme*, *Hernani* et *Cromwell*, au début de ses productions dramatiques. Il a fait des alexandrins, puis il a fait de la prose aussi. Est-ce que l'on veut faire passer le ton et le style ? On peut se dire : « Là, je traduis du grand vers espagnol de telle allure, ou du grand vers grec d'Homère de telle allure, c'est du grand, c'est épique, qu'est-ce qui ressemble au grand vers épique en français ? » L'alexandrin. On pourrait dire ensuite : quel alexandrin ? Style 1850 ? Style 1870 ? Style 1900 ? Ça suppose que l'on connaisse historiquement ces strates, ces évolutions, parce que ça a beaucoup évolué. Donc, le ton et le style. On peut vouloir donner une dignité : est-ce qu'on veut donner une dignité littéraire ou est-ce qu'on traduit en style métrique de chant ? Est-ce que l'on veut que ça ait un air de chant ? Est-ce que le poème a été fait pour être chanté ? Est-ce qu'il a été écrit dans un style littéraire non pas pour être chanté, mais dans un style évoquant la chanson, comme « L'Invitation au voyage » de Baudelaire ? Ça peut inspirer la traduction. Quel est le ton ? Oralité, culture écrite, etc. Chez Goethe, Heine et d'autres aussi, il faut faire la différence entre des vers qui sont de tradition littéraire et des vers de tradition orale, éventuellement de tradition populaire et éventuellement avec une tonalité ancienne, etc.

Deuxième question : les relations entre métrique et sens. Est-ce que l'on veut faire passer non pas le ton et le style, mais les relations de la métrique au sens ? Qu'est-ce que j'entends par là ? Un sonnet, qu'est-ce que c'est ? C'est un texte associé à une forme métrique globale binaire qui est formée d'une paire de quatrains et d'une paire de tercets. La paire de quatrains est formée de deux quatrains, c'est une tautologie, et les deux tercets forment un groupe de rimes. Chaque quatrain n'est pas simplement un quatrain – le mot « quatrain » est trompeur, c'est un mot de ce que j'appelle la « métrique comptable ». La vérité du quatrain, c'est que c'est 2 x 2. Il est fait de deux paires de distiques. Donc, on a le sonnet, les deux quatrains et les tercets, les deux quatrains divisés en deux paires, et ainsi de suite. On arrive éventuellement à des alexandrins ou à des vers de rythme 4/6 que l'on appelle décasyllabes, mais ensuite, il y a subdivision : chaque vers à l'intérieur du distique se divise en deux suites de mots que l'on appelle des hémistiches. Ça focalise et guide le sens. S'il y a le temps ou l'occasion, on pourra donner un exemple de traduction : quand on traduit Shakespeare, par exemple, il est intéressant de savoir quelle est la division en hémistiches des vers de Shakespeare. De même des vers de Goethe, ou des vers de Dante dans *La Divine Comédie*. Est-ce que ça cadre l'analyse syntaxique, etc. ?

Dernière remarque : si on traduit le ton et le style sans traduire les relations métriques qui sont induites entre séries de mots par des équivalences, si on n'est pas attentif au cadrage métrique et à son contenu de mots, on risque de produire du style métrique qui aura un rapport totalement lâche au contenu sémantique et qui sera analogue à un ronronnement ou à une vielle que l'on fait tourner, mais pas forcément en rapport avec le sens des mots. Est-ce qu'il y a un parallèle entre le premier distique et le second ? Dans chaque distique, entre le premier vers et le second ? Dans le sonnet, il y a une sorte d'opposition dissymétrique entre les deux tercets et les deux quatrains. Ça focalise, ça illumine le sens comme une mise en scène du sens. Voilà ce que je voulais dire en répondant surtout par des questions à la question qui m'a été posée.

ÉLODIE KARAKI

Merci beaucoup. C'est une très bonne entrée en matière. Je retiens cette expression : « sentiment métrique ». L'importance aussi, au-delà des règles, de la perception du rythme. Les traducteurs qui sont là reprendront sûrement à leur compte les enjeux qui peuvent venir de la perception que l'on a du rythme selon notre culture, selon ce à quoi notre oreille a été habituée. Avant de leur laisser la parole, pouvez-vous nous expliquer pourquoi, à un moment donné, il y a eu débat sur la présence ou non de pieds en français ?

BENOÎT DE CORNULIER

Je pensais échapper à ça…

ÉLODIE KARAKI
Mais c'est l'intitulé de la table ronde, on ne peut pas y échapper !

BENOÎT DE CORNULIER
Je me méfiais, mais bon… Je vais donner un exemple. Si on peut afficher ce que j'ai préparé… Voilà. André Van Hasselt est un poète belge assez célèbre chez les gens qui aiment Verlaine, parce que, dans sa correspondance, Verlaine a écrit à l'un de ses copains : « Regarde cette strophe » :

UU_UU_UU_U
UU_UU_UU_
UU_UU_UU_U
U_UU_

Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
À côté du chevet où, ma belle,
Tu rêves la nuit

Verlaine dit à son copain Blémont : « C'est con comme idée et vieux comme style ; mais comme le rythme fait de ce fatras rance de jolies choses. » Ici, vous avez quelque chose d'évident qui est manifesté par cette clé posée en tête du poème, en 1862, par André Van Hasselt, dans ce qu'il appelle, justement, des « études rythmiques ». C'est très particulier, vous avez le sentiment qu'il y a des motifs rythmiques réguliers que l'on peut appeler des pieds, c'est à peu près le sens de « pied » en rythmique métrique. Il traduit ça, parce qu'il a fait de la métrique grecque et latine probablement, et que tous les gens qui faisaient de la versification et de la métrique française au XIX^e^ siècle jusque dans les années 1870 commençaient par la métrique latine. Ils interprétaient tout en brèves et longues. Mais ce n'étaient pas vraiment des brèves et des longues, c'étaient plutôt des voyelles parmi lesquelles tranchaient des voyelles accentuées. Accentuées parce qu'elles sont les dernières voyelles d'une petite suite cohérente de mots. Ou dernières voyelles, plus précisément, non post-toniques, non féminines. Dans ces cas-là, on s'aperçoit qu'en français on arrive à faire des pieds qui sont incontestablement des pieds, et que le type affiche en tête de son poème. On fait des pieds métriques, mais c'est un peu lourdingue, c'est un peu plan-plan parce que l'on a une suite de mots, un pied, une suite de mots, un pied… Il y a une sorte de redondance un peu lourde, une articulation mécanique entre le rythme régulier et la sémantique qui doit rentrer dans les petites cases. Ce Van Hasselt n'a pas été beaucoup imité, mais il y a une trentaine d'études dans ses *Études rythmiques* sur des essais

différents avec des clés rythmiques différentes, qui sont intéressantes. En français, du fait que les expressions sont simplement accentuées sur la dernière voyelle d'une suite de mots à peu près cohérente, on ne peut pas faire de motifs rythmiques réguliers, des pieds, sans que ce soit un peu plan-plan. De sorte que la métrique française s'est contentée de macrostructures rythmiques supérieures, du genre : une suite de rythme de quatre puis une suite de rythme de six. Il y a eu un débat parce que certains voulaient quand même faire des pieds comme en latin. Au XVI^e^ siècle, il y a des gens qui ont dit, comme en français dans certains dialectes, qu'il y avait une distinction phonologique des longues et des brèves. Ils ont essayé de faire des hexamètres à la Virgile. Pas de chance, la distinction des longues et des brèves n'était pas consensuelle dans les diverses régions du français et variait d'un lecteur à l'autre, donc ça ne tenait pas la route. Ça a été des tentatives avortées, dont la plus célèbre a été menée par Baïf, qui a écrit des choses intéressantes, et d'autres comme Jodelle. Puis il y a eu d'autres tentatives théoriques, je dirais moins intéressantes, mais de personnes qui disaient : « Il faut absolument que le vers français soit un hexamètre. » Au XIX^e^ siècle, souvent, on appelait un alexandrin par des mots beaucoup plus chics, comme « hexamètre ». C'est comme l'hexamètre dactylique des Grecs et des Romains, c'est la classe supérieure, ce n'est pas vulgaire, ce n'est pas la langue vernaculaire. On est quasiment de plain-pied avec Virgile et Homère. Je vais prendre au hasard un alexandrin :

> Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine !
> Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine,
> Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons,
> La pâle mort mêlait les sombres bataillons.

« Water/loo Wa/terloo », trois pieds. « Water/loo mor/ne plaine »… Ce sont des hexamètres, on est à la hauteur de Virgile, mais cette analyse est arbitraire. Donc, il y a eu des gens qui ont défendu des analyses qu'ils appelaient accentuelles, qui consistaient plutôt à lire « Waterloo », trois syllabes, on va appeler ça anapeste, ça a de l'allure quand on appelle ça un anapeste. « Waterloo », trois anapestes. « Comme une onde qui bout », deux anapestes, formidable ! On est dans Virgile, Lucrèce ! « Dans une urne trop pleine », il y en plein à la file… Plus que je ne voudrais. Mais je vais prendre « Souvent, pour / s'amuser / les hommes / d'équipage », le début de « L'Albatros » de Baudelaire, ça marche beaucoup moins bien, ce n'est pas un anapeste alors. « Souvent », tiens c'est un iambe, « pour s'amuser », c'est trois brèves et une longue, je ne sais plus comment ça s'appelle. Alors, on fait comme Van Hasselt, ça donne un découpage à motifs irréguliers qu'on peut appeler pieds, mais ce ne sont plus des pieds métriques. Il y a eu des disputes là-dessus, on s'est arraché beaucoup de cheveux,

quand on en avait encore, et ce sont des débats d'un intérêt limité parce qu'ils reposent sur des malentendus.

ÉLODIE KARAKI

Merci beaucoup de nous avoir exposé ce débat. Avant de donner la parole à Bernard Kreise qui va nous faire part de de son expérience, je me tourne vers vous trois, traducteur, traductrices. Ce que pose comme question le propos de Benoît, c'est : en tant que traducteur, jusqu'où peut-on reprendre à son compte une théorie avec ses fragilités, les désaccords ou les malentendus qu'elle soulève ? Comment, chacun, avez-vous procédé ? Benoît de Cornulier disait qu'il n'est pas tant question de ce que l'on *doit* faire mais de ce que l'on *peut* faire. Quel rapport entretenez-vous avec la théorie métrique française, en tant que traducteur ? Quels sont vos partis pris ? Nous parlerons ensuite plus longuement de vos expériences, mais l'un d'entre vous peut-il réagir à cette question de la place de la théorie dans son travail ?

LEILI ANVAR

C'est une question très casse-gueule, parce que c'est un peu embêtant d'avouer en public que l'on ignore la métrique française alors que l'on traduit de la poésie vers quelque chose de prétendument poétique. En même temps, il me semble que ce que j'ai entendu là, c'est qu'on peut tout à fait danser sans pieds et que c'est peut-être la plus belle des danses. On vole, donc c'est parfait. On n'est même plus sur terre, on est une sorte de Noureev de la poésie.

Plus sérieusement, bien sûr qu'on a une certaine idée de la théorie, je force le trait en disant que c'est une ignorance totale, mais je pense que ce n'est pas important d'entrer dans la connaissance de la théorie si on a une lecture assidue, profonde et mémorisée de la poésie française. Beaucoup plus important que de connaître la théorie, c'est d'avoir lu des milliers de vers français et d'en connaître au moins quelques centaines par cœur.

ÉLODIE KARAKI

D'avoir une sensibilité aiguisée, en fait.

LEILI ANVAR

C'est ça. Parce que ça rentre dans l'inconscient de l'écriture. Il y a des choses qui affleurent, dont on ne se souvenait pas forcément, mais qui sont là et, d'un coup, on se surprend soi-même à dire : « Ah oui, ça ressemble un peu à… » C'est plutôt ça que l'on doit mobiliser, la mémoire poétique. Il faut avoir beaucoup lu, peut-être même avoir lu cette poésie française à haute voix, se l'être dite, se l'être assimilée, pour pouvoir ensuite essayer de rendre quelque chose comme un écho français du texte de départ.

ÉLODIE KARAKI

Stéphanie, Bernard, une réaction ? Vous rejoignez le chemin que décrit Leili ? Le fait d'être plutôt dans une mémoire cultivée et d'avoir dans l'oreille le rythme français, quel qu'il soit…

BERNARD KREISE

Oui, tout à fait. Je retiens dans ce que vous venez de dire la notion de sensibilité, parce que toute la théorie qui nous a été présentée est absolument passionnante, mais notre problème en tant que traducteurs, c'est de passer d'une langue à l'autre. Qu'est-ce que je fais d'un système poétique russe, en ce qui me concerne, vers un système poétique français qui ne fonctionne pas du tout de la même façon ? Qu'est-ce que l'on garde de ce système ? On est obligé d'avoir une théorie. À mon avis, on ne peut pas traduire des textes difficiles, des textes littéraires et d'abord des textes poétiques, sans s'être posé la question théorique : traduire, qu'est-ce que ça veut dire ? Je traduis quoi en traduisant ? Qu'est-ce que c'est que le sens ? Meschonnic dit que la poésie, c'est le sens dans tous les sens. Donc, il y a la réflexion théorique et aussi, je crois que c'est en ce sens-là qu'il y a une traduction qu'on dit « littéraire » : il y a le presque-rien, le je-ne-sais-quoi, pour paraphraser qui l'on sait, qui exige non pas une connaissance très savante de la versification, mais une sensibilité face au texte de départ pour aller jusqu'au texte d'arrivée.

STÉPHANIE DECANTE

Je poserais aussi la question en termes culturels : quand on traduit on se trouve confronté à des traditions poétiques différentes, qui sont nourries par des emprunts, mais aussi par des gestes de divergence. Je pense qu'il est important et savoureux de rendre compte de ces phénomènes de réappropriation, de dissonance, ces pas de côté, qui sont pratiqués par les poètes eux-mêmes. Bien sûr, il est nécessaire d'avoir à l'oreille, comme le disait Leili, une certaine mélodie de la poésie française, mais il faut considérer, aussi, la culture poétique dans laquelle baigne l'auteur que l'on traduit et la façon dont il a pu percevoir cette poésie française, que ce soit dans sa version originale ou traduite, ce qui d'ailleurs démultiplie le problème. Par exemple, comment ne pas tenir compte de la double prégnance de la poésie française et de la poésie espagnole en Amérique latine à la fin du XIXe siècle, ne serait-ce que pour percevoir les prises de position des poètes latino-américains, par lesquelles ils forgent et affirment la spécificité du premier grand courant poétique hispano-américain, le modernisme ?

ÉLODIE KARAKI

Oui, il y a les influences qu'a pu connaître l'auteur, vous nous en parlerez avec Neruda.

Bernard, je vous laisse la parole.

BERNARD KREISE

Je vais intervenir de façon beaucoup moins savante que Benoît, mon éminent collègue, et mon intervention est fondée sur certaines théories que je vais signaler, mais je vais essayer de parler de la problématique du traducteur face à un texte poétique, lorsqu'il est confronté, notamment, au problème des pieds. Paul Valéry a écrit que le poème est une hésitation entre le son et le sens. Je crois que, avec « son et sens », nous sommes au cœur de notre problématique. Jakobson, lui, parle du vers comme d'« une figure phonique où la similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique ». Cette phrase est un peu complexe, mais on voit tout de suite le lien immédiat, nécessaire, qu'il y a dans un texte poétique – ou, je dirais, dans un texte littéraire – entre les circuits de sens et de sons. Ces deux définitions expriment bien, pour le traducteur, la difficulté de traduire la poésie. On doit toujours trouver une transposition d'une langue à une autre, de la musique de la langue de départ à la langue d'arrivée, du rythme, de la mélodie propre à un poème, à un poète, à une époque, à un lieu, car il y a toutes les structures extratextuelles qui, évidemment, codent un texte.

Je voudrais rappeler une banalité – vous me pardonnerez – qui me paraît absolument fondamentale, à savoir que le signe linguistique est composé d'un signifiant et d'un signifié. Le signifié, tout le monde le comprend, quoique… Parce que si l'on se réfère à des traductions plus anciennes, par exemple des traductions du XIXe siècle du russe, le mot « vodka » n'était pas connu, donc on traduisait par « eau-de-vie », ou l'« isba » devenait une « chaumière ». Dans les deux cas, c'est une erreur. Le signifié est parfois plus complexe qu'on ne le croit. En revanche, le signifiant est toujours différent. Le mot dans la poésie ou dans un texte littéraire – et j'aime beaucoup la façon dont les Russes appellent un texte littéraire : ils l'appellent un texte artistique qui est pourvu de « littérarité », *literaturnost* en russe – est à l'intersection de plusieurs codes, pour reprendre la terminologie de Lotman. Les formalistes russes ont parlé à ce sujet de l'épaisseur du sens d'un mot dans ce que l'on appelle, en russe, le « texte artistique ». La poésie est, bien entendu, le moment ultime de cette problématique où, puisque nous parlons aussi musique, nous avons une succession de sons organisés et un rythme systématique. L'idée de texte poétique comme succession sonore a été élaborée au début du XIXe siècle avec la notion de langue transmentale. Les futuristes sont allés jusqu'au bout de cette idée de poème qui est exclusivement composé de sons, c'est-à-dire que le sens, le lexique, n'avait plus d'importance et on composait des poèmes uniquement à partir de sons, comme Khlebnikov, qui est traduit, ou Kroutchenykh, qui l'est moins en français. Donc, la poésie devient, dans ces conditions, une succession sonore arbitraire qui jette par-dessus bord, pour employer le mot des futuristes, tout le fatras du vers ancien tel que l'a décrit Benoît.

Dans la problématique de la traduction où tout fait sens dans tous les sens, comme je le disais tout à l'heure, le traducteur est obligé de faire un choix. C'est un choix tout à fait déchirant qui est toujours un sacrifice. Il ne peut pas exister de traduction de poésie sans ce choix, sans ce sacrifice. On est obligé d'omettre des éléments du sens au profit d'autres éléments. Si on veut garder la rime, on va devoir tordre le lexique, on ne peut pas faire autrement. Si on veut structurer le poème en un rythme régulier, on va devoir sacrifier des pans entiers du poème. J'emploie à dessein des termes qui concernent plus la musique, puisque l'on parle de musique. Je n'emploie pas les termes de versification, je parle de rythme et de musique, qui sont vraiment des termes musicaux. Est-ce raisonnable ? Est-ce possible ? C'est la question que je pose. Je n'ai pas, évidemment, à vous donner la solution ultime et la vraie vérité dans ce domaine. Une réflexion théorique est nécessaire avant de se mettre à traduire un texte. La pratique de la traduction suppose une théorie, même si celle-ci n'est pas un véritable système. Je veux dire par là que lorsque l'on fait de la traduction littéraire, la notion de sensibilité au texte me paraît très importante en dehors de la structure froide du texte.

Certains traducteurs estiment que le respect de la rime et du rythme est impossible, comme Nabokov, par exemple. Je cite Nabokov parce qu'il n'a pas seulement été romancier et nouvelliste, il a écrit beaucoup de poésie. Il n'a écrit de la poésie quasiment qu'en russe, et même à l'époque où il n'écrivait plus que des nouvelles ou romans en anglais, il continuait d'écrire de la poésie en russe. Sa façon d'écrire de la poésie en russe était complètement traditionnelle – notre ami Benoît y aurait trouvé absolument toutes les règles orthodoxes de l'écriture de la poésie russe. Curieusement, lorsqu'il a traduit *Eugène Onéguine* en anglais, il a renoncé à tout essai d'en rendre la rime et le rythme au prétexte que c'était totalement impossible. Il a même dit, à propos d'autres traducteurs qui avaient essayé de traduire *Eugène Onéguine* en anglais, que c'était absolument ridicule, il les traite de manière terrible. Il y a dans un poème un moment unique qui combine tous les sens et tous les niveaux du texte (lexical, rythmique, phonique, musical, et ne parlons pas de tout ce qui est extratextuel) en un moment unique qui ne peut être intégralement redit dans la langue d'arrivée. La traduction, dans ce cas-là, risque de n'être qu'une singerie où l'on tombe dans la rime de façon mécanique. J'emploie à dessein ce mot « magie », qui est un mot complètement irrationnel, parce que dans la rime d'un grand poète, je pense par exemple à Pouchkine qui est le dieu de tous les Russes et de tous les russisants, il y a une magie musicale sans qu'on ait jamais le sentiment de voir la rime qui va arriver à la fin du vers.

C'est la raison pour laquelle, et là je vais être extrémiste, je considère la poésie comme essentiellement intraduisible. On ne peut pas traduire de la poésie. Il n'en reste pas moins qu'il faut la traduire. Je suis

bien conscient de cela et je suis le premier à être ravi de lire des textes traduits du japonais, du chinois, du turc ou de l'iranien parce que je n'ai pas accès à ces textes sans cela. Le texte littéraire, ou artistique comme le disent les Russes, et singulièrement le texte poétique, fonctionne sur des significations contextuelles propres à chaque langue, mais qui sont aussi créées par la rime et le rythme. Peut-on danser sur les mêmes pieds d'une langue à l'autre ? On peut dire que la musique du poème suggère, accentue le sens. Le poème est un espace propre à chaque poète dans une continuité entre la forme et le sens. Encore une fois, je dirais que la magie et la musicalité d'un poème sont difficilement restituables en français, notamment à partir du russe, car c'est une langue intrinsèquement musicale avec un accent tonique extrêmement variable et très marqué contre lequel la poésie ne peut pas se faire. On ne peut pas écrire de la poésie russe à l'encontre de l'accent tonique naturel. La musicalité de la langue poétique russe a atteint un sommet avec Pouchkine, comme l'on sait, et le risque de la traduction est de ravaler cette systématicité vivante en une systématisation morte, une sorte de dictionnaire des rimes. J'exagère, bien entendu. Dans un poème, dit Jakobson, la similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Comment rendre dans une autre langue le rapport du phonologique et du sémantisme ? Je ne dis pas que c'est impossible. On peut faire ce que Jakobson dit, c'est-à-dire une transposition créatrice. Mais jusqu'où va-t-on dans la création ? Le traducteur n'est que traducteur, il est créateur secondairement. Le traducteur doit rendre ce qu'un créateur a fait. Si l'on crée une traduction, qui peut être très brillante si on la lit, mais qui est à une distance astronomique du texte original, je ne sais pas si l'on peut encore appeler ça une traduction. Peut-être, je ne sais pas, je pose la question… Jakobson a une formule assez amusante, plutôt que le fameux « *traduttore, traditore* » que tout le monde connaît, il préfère la formule : « Traducteur de quel message ? Traître à quelles valeurs ? »

Il y a quelques années, j'étais venu ici quand on avait parlé de l'infidélité et nous avions comparé toutes les traductions existantes d'*Eugène Onéguine*. C'était tout à fait passionnant parce que la première traduction a été faite par Tourguéniev, qui était à Paris et qui s'est fait aider de Louis Viardot, jusqu'à la traduction la plus récente d'André Markowicz. C'est extrêmement intéressant parce que Tourguéniev renonce à traduire le poème en vers et il traduit en prose. Ce n'est ni le premier ni le dernier à l'avoir fait : je rappelle, par exemple, que Marguerite Yourcenar, qui connaissait si bien l'écriture, a traduit Cavafy en poèmes en prose qui sont un aplatissement terrible des poèmes grecs. J'aurais encore beaucoup à dire là-dessus, mais je vais laisser la parole circuler. Je citerai juste, pour finir, non pas en guise de conclusion, mais en guise de point-virgule, cette phrase de Jakobson : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et non par ce qu'elles peuvent exprimer. »

ÉLODIE KARAKI

Merci beaucoup, Bernard. Avant d'enchaîner avec un autre exposé, peut-être pouvons-nous revenir sur votre expérience de la traduction de Tsvetaïeva et sur deux choses dont vous parlez dans la préface. D'abord, vous soutenez le fait qu'un traducteur peut se présenter comme l'interprète d'une partition et, à cet endroit-là, vous n'êtes pas le seul. Je citerai ce traducteur du grec, Michel Volkovitch, dans un très beau documentaire que sûrement certains ont vu : *Des voix dans le chœur*, d'Henry Colomer. Volkovitch dit : « Les livres, on les aime beaucoup, on les vénère, mais ce ne sont jamais que des partitions. » Il y a tout de suite cette image de la partition qui est là, devant le traducteur. J'aimerais avoir votre réaction à cela, et aussi sur les solutions que vous avez trouvées pour traduire Tsvetaïeva, notamment pour quelque chose que je trouve extrêmement important : ne pas traduire de façon terne, par un plaquage, ce qui, en russe, s'est déployé selon une forme de génie créateur. Là, la trahison est immense : traduire de façon poussiéreuse quelque chose qui, dans la langue d'origine, a été d'une modernité folle. Est-ce que, brièvement, vous pouvez revenir sur ces deux points ?

BERNARD KREISE

En ce qui concerne la partition, oui, je trouve que le traducteur littéraire est aussi un interprète. Non pas au sens de la traduction, mais au sens musical du terme. Si quelqu'un qui ne lit pas la musique regarde la partition, c'est quelque chose de complètement incompréhensible. Si je vous montre un texte russe et que vous ne connaissez pas le russe, vous allez dire : « Oui, c'est très joli, mais je n'y comprends rien. » On va au-delà parce qu'il y a des tas d'interprétations. Par exemple, si on parle de Bach, entre les interprétations sublimes, mais qui paraissent très vieillies, d'Heifetz, il y a plus de cinquante ans, et des interprétations qu'on appelle baroques, il y a une distance absolument énorme. Pour la traduction, c'est pareil. Il faut se poser la question : comment je traduis ? Qu'est-ce que je traduis ?

Je ne crois pas au maintien systématique de la rime, parce que pour maintenir la rime il faut complètement tordre le sens, tordre le lexique, voire laisser tomber un certain nombre de mots si on maintient le rythme, puisque le russe, vous savez, est beaucoup plus court que le français. En nombre de caractères, le français est en gros 25 % plus long que le russe. Je vous donne deux raisons : il n'y a pas de verbe « être » au présent en russe et il n'y a pas d'article. Donc, vous supprimez les articles et vous supprimez le verbe « être » et vous voyez à quel point le russe peut être concis. Or, en français, on ne peut pas supprimer les articles, c'est impossible. Le verbe « être » au présent, ça se discute. Garder un rythme bref suppose de couper le texte. Pourquoi pas ? Parce qu'il se peut que le rythme musical du texte fasse plus de sens – la fameuse phrase « Tout fait sens », le rythme, la brièveté, etc. –, et donc

on va supprimer un certain nombre de mots au profit du rythme.

Par rapport à ce que vous me demandiez, j'ai évoqué l'idée d'une musique intérieure du poème. C'est un peu vaniteux, excusez-moi, la formule est un peu grandiloquente. Je ne peux pas m'empêcher, lorsque je lis Tsvetaïeva, par exemple, de ressentir une musique dans ses poèmes, qu'elle emploie de façon très appuyée. Il y a notamment un poème qui s'intitule « Susurrements de la nuit *» :*

> Susurrements de la nuit : soie
> dispersée de sa main.
> Susurrements de la nuit : soie
> caressant les lèvres.

Etc.

Je vous ai lu la traduction, mais en russe, le travail n'est pas sur la sifflante, il se fait sur la chuintante puisque « soie » se dit *sholk* et ce ne sont pas des susurrements, mais *shopot* en russe, qui veut dire « chuchotements ». Qu'est-ce qui est le plus important ? C'est la succession des chuintantes, puisqu'en russe c'est « ночные шепота », littéralement « chuchotements de la nuit ». Comme on a « soie », *sholk*, j'ai choisi de travailler tout le poème sur les sifflantes sans me poser le problème du respect du rythme des vers, d'une part, et de la rime, d'autre part. J'ai essayé, j'ai passé beaucoup de temps à faire ça, je ne dis pas que c'est réussi, mais vous voyez l'emploi des chuintantes dans le texte de Tsvetaïeva : vous avez *shum*, « un bruit », *ushla*, « parti », *plecho*, « l'épaule ». Le travail de Marina Tsvetaïeva est sur ces chuintantes. Il me paraît plus important de retrouver cette musique intérieure – sous-entendu : pas la musique de la rime – et de rendre la sensation musicale que j'ai du poème en dehors d'une théorie contraignante.

ÉLODIE KARAKI

Merci beaucoup, nous allons enchaîner avec vous, Leili Anvar. On a entendu le nom d'*Eugène Onéguine*, ce chef-d'œuvre de la langue russe qui est aussi le seul roman en vers de la langue russe – Pouchkine a ouvert et refermé la voie. Nous allons aussi parler de romans en vers avec vous, et si je fais cette transition, c'est pour faire allusion à l'un des enjeux rythmiques auxquels vous vous êtes confrontée : la part de narratif dans cette poésie. On sait bien que la narration fait avancer l'histoire, le rythme y a une grande part. Je vous laisse la parole, Leili.

LEILI ANVAR

Oui, merci beaucoup. Je suis tout à fait d'accord avec vous sur le fait que ce qui compte, c'est la musicalité du poème telle qu'on la ressent et comment elle agit sur le déclenchement d'une émotion, et, en particulier chez les poètes persans, sur le déclenchement d'une vision.

Il ne faut jamais séparer la musique de la dimension visionnaire du poème, en tout cas en littérature persane, c'est évident.

Pour pouvoir m'expliquer, je vais essayer de partager avec vous quelques règles générales de cette métrique persane sur laquelle il a fallu beaucoup réfléchir pour, ensuite, essayer de transcrire cette musicalité en français. J'y ai réfléchi parce que j'ai bien vu qu'il était important d'étudier l'architecture, la structure, la fondation d'un système poétique pour pouvoir mieux comprendre en quoi il produit de la musique. Pour les bons poètes, c'est comme connaître l'alphabet : ils n'y pensent pas, ils ne s'assoient pas en se disant : « Je vais choisir tel mètre, là je vais mettre telle rime parce que ça va marcher. » Non, surtout le poète du XIIIe siècle sur lequel je vais conclure, Rûmî, qui ne s'est jamais assis à une table pour écrire quoi que ce soit et qui disait de la poésie de manière spontanée et en apparence totalement improvisée. Il connaissait parfaitement les règles de la métrique, mais il s'en fichait. Mais comme c'est ma conclusion, je ne vais pas aller trop vite… Cependant, il faut quand même que je vous dise quelques mots de cette superstructure.

L'unité de base de la poésie persane est ce que l'on appelle le *beit*. Le *beit* est toujours divisé en deux parties, qui sont les deux hémistiches, le *misra*. Ce qui est intéressant, d'abord, c'est l'étymologie de ce mot. Tout le vocabulaire métrique et prosodique en persan vient de l'arabe, bien que la langue persane ne soit pas, qu'à Dieu ne plaise, de l'arabe. Beaucoup de mots arabes ont été importés, mais la langue reste une langue indo-européenne, sa structure est indo-européenne et ça a évidemment une incidence sur l'expression poétique. Bien que, encore une fois, l'apport arabe soit considérable. Cela représente en soi un sujet de réflexion et un abîme, je dirais, pour toutes les personnes qui travaillent sur la poésie persane et sur la langue persane. Qu'est-ce que ça veut dire, s'appuyer à la fois sur des mots et un système arabes et les traduire et les transcrire dans quelque chose qui est, en apparence, un univers mental radicalement différent ? Par conséquent, il y a déjà un travail de traduction à l'intérieur même de la poésie persane lorsqu'elle émerge à la fin du VIIIe et au début du IXe siècle de notre ère. Quand elle émerge au IXe siècle – nous avons encore quelques textes qui nous restent du IXe siècle –, c'est une langue que nous comprenons. Pour peu que l'on sache le persan correctement, on comprend la poésie d'il y a plus de mille ans, ce qui est assez original – il y a assez peu de langues qui ont une telle continuité, ou une telle rigidité, ça dépend du point de vue. En tout cas, l'unité de base est le *beit*, et le *beit* est divisé en deux. Aujourd'hui, il peut arriver qu'on mette les deux hémistiches l'un en dessous de l'autre, ce qui ne me plaît pas beaucoup, parce qu'on perd l'idée que le *beit* est un et indivisible. Ce sont vraiment deux hémistiches. La meilleure façon de le transcrire est celle-ci : vous avez l'hémistiche, qui se lit de droite à gauche puisque c'est l'alphabet

arabe – autre paradoxe, c'est une langue qui s'écrit dans un alphabet totalement étranger –, puis un blanc, et le deuxième hémistiche. En l'occurrence, ce n'est pas un hasard si j'ai choisi le vers suivant :

[*Elle lit le texte dans sa version originale.*]

> Qui ne voit que la forme est noyé dans mes mots
> Mais qui voit l'invisible en verra les secrets

Je trouvais intéressant, alors que nous discutons de la forme, de vous donner ce vers qui se trouve dans l'épilogue du *Cantique des oiseaux* composé par le poète 'Attâr au XII^e^ siècle, épilogue tout à fait passionnant, parce que nous sommes au XII^e^ siècle et nous avons déjà un poète qui réfléchit sur l'acte d'écrire de la poésie. Qu'est-ce que faire de la poésie ? 'Attâr a une vision spirituelle de la chose, il se pose la question de la légitimité d'une telle action. Mais on voit tout de suite que, bien qu'il fût un très grand maître du *masnavi*, ce genre qu'Élodie a brièvement évoqué tout à l'heure, à savoir les grandes narrations en vers – je ne dis pas « épopée » parce qu'il y a des épopées, des romances amoureuses, il y a des grandes œuvres initiatiques spirituelles, c'est le cas des *Cantiques des oiseaux*, qui est un *masnavi*… C'est un genre dont la seule règle est qu'il doit être monomètre et à rime interne au *beit*. La rime n'est qu'au niveau de chaque hémistiche. En sorte que ça fait AA, BB, CC, DD. Ça peut continuer sur cinquante mille *beit*, soit cent mille vers français, tout de même. C'est le cas, par exemple, du *Livre des Rois*, modèle indépassable de ce qu'est un *masnavi*. Le *beit* commande tout, mais on voit bien que le *misra* joue un rôle important. Ce qu'il faut savoir, aussi, c'est que, bien que les deux parties du *beit* soient totalement interdépendantes, le mètre se répète. Le mètre est établi dès le premier hémistiche d'un poème, quel que soit le genre. Dans le *beit*, on va répéter l'hémistiche, si bien que le *beit* est une sorte de miroir dans lequel les deux hémistiches se regardent ou se font écho. Même avec cet espace entre les deux hémistiches, cela se voit. Ça pose déjà un premier problème : en français, c'est très difficile à rendre. Pierre Lecoq l'a fait dans sa traduction du *Livre des Rois*, parue il y a quatre ou cinq ans aux éditions des Belles Lettres, un énorme ouvrage de mille cinq cents pages, je crois, dans lequel il n'a pas mis une note, ce qui est quand même assez troublant… Mais bon, mille cinq cents pages c'était déjà trop… Il a opté pour une page relativement large sur laquelle il a mis en alexandrins rimés, de gauche à droite en français, un premier hémistiche, puis juste après, le deuxième. Il a juste mis le début de chaque *beit* dans une couleur différente, en bleu, de sorte que l'on voit si l'on est dans le premier hémistiche ou le deuxième. La lecture, en français, est assez rude, tout de même. J'y avais pensé pour *Le Cantique des oiseaux*, puis je me suis fait la réflexion que ce n'était pas possible parce que ça ne correspond pas au génie du français. Il y a une

limite à ce que l'on peut transcrire. J'ai plutôt choisi, dans *Le Cantique des oiseaux* que j'ai traduit en vers, de mettre moins d'écart entre les deux hémistiches d'un même *beit*, si on peut appeler ça comme ça en français. Et après, un peu plus d'écart pour que l'on voie que ce sont des unités basées sur le 2.

C'est très important, parce que le pair est dominant dans l'écriture, la culture et la langue persanes, il y a une rémanence du 2. Ce n'est pas pour rien qu'ils ont inventé le manichéisme, par exemple – Mani est un Iranien. Ce n'est pas un hasard. Il y a cette idée que tout est basé sur le pair et sur le 2, on le voit d'ailleurs dans cette structure du *beit*. La poésie persane est aussi quantitative : elle repose sur l'alternance des longues et des brèves. En réalité, elle a des pieds, c'est même un mille-pattes. Un poème persan, c'est un poème avec plein de pieds qui se baladent partout, sauf que le pied gauche et le pied droit ne sont pas nécessairement de la même pointure, ce qui crée, à l'intérieur de la symétrie, des dissymétries heureuses. Tout le système est basé sur la manière dont le pair et l'impair se contiennent, se répondent et se rétablissent. Ça fait un effet de danse ; pour moi le mot « danse » est parlant, de ce point de vue-là. Ce rythme, on l'appelle *bahr*. Le mètre est appelé *bahr* en persan, ce qui veut dire aussi « océan ». Ça amène l'idée que, quand on entre dans un poème, on se jette à la mer, et on vogue, il y a des vagues, ça monte et ça descend, il y a des mouvements rythmiques qui sont intéressants parce qu'à l'intérieur d'un même mètre on peut avoir des rythmes différents. Je vais vous donner un exemple très célèbre. Rûmî, le poète du XIII^e^ siècle qui est le génie de ça, dit : [*Lecture du texte original*.] Et c'est le même mètre que [*lecture du texte original*] – pourtant vous avez l'impression que vous entendez une autre musique. En fait, c'est la même musique. Structurellement c'est la même musique, mais rythmiquement ce n'est pas tout à fait la même musique. En même temps, il est impossible de le prononcer autrement. ce qui m'a fait penser à votre « Waterloo »… On ne pourrait pas dire le premier comme on dit le deuxième, et pourtant c'est le même mètre. La traduction, c'est :

> J'étais mort, je devins vivant ; j'étais rire, je devins pleurs
> Le règne de l'amour est venu et ma joie devint éternelle

C'est de la poésie lyrique, ce ne sont pas les *masnavi*. Je vous l'ai mis parce que vous lisez le mètre de gauche à droite, mais, bien sûr, il s'écrit de droite à gauche. Pour votre confort visuel, je l'ai mis dans ce sens. Vous voyez, même visuellement, il y a quelque chose de l'ordre du rythme qui est très important.

Il faut bien penser que le francophone regarde de gauche à droite tandis que le Persan regarde de droite à gauche, et ça change tout, mentalement. Ça aussi il faut en rendre compte, ce n'est pas juste une

question de mètre, c'est aussi une question de sens, de mouvement de l'œil. D'ailleurs, très souvent en persan les verbes sont à la fin d'une proposition, donc la rime porte généralement sur le verbe, ce qu'on ne peut pas faire en français. Certains s'y sont essayés, par exemple Jean-Claude Carrière dans sa traduction de Rûmî, et à mon sens le résultat est désastreux. Il a traduit « J'étais pleurs je devins rire » par : « Pleurs j'étais, rire je suis devenu ; mort j'étais, né je suis devenu ». Ça devient absurde parce qu'il a absolument voulu garder la rime. Visuellement, quand on va de droite à gauche la rime termine et, en persan, ce qui est important c'est ce qui est à la fin. D'ailleurs, l'accent tonique est à la fin, en français ce n'est pas du tout pareil. En français, souvent je remplace la rime par des anaphores, je trouve ça infiniment plus intéressant. En français, il y a quelque chose qui attire le regard dans le début, qui est peut-être moins attiré par la fin. D'ailleurs, pour dire « toi et moi » en persan, on dit *man o to*, « moi et toi ». Celui qui traduit *man o to* par « moi et toi » commet une faute majeure. Une faute de rythme parce qu'en persan ce qui est important vient à la fin. Dans « *man o to* », c'est « toi » qui est important. Souvent les étudiants me disent : « Les Iraniens sont égotiques, ils disent "moi" d'abord. » Mais non, c'est parce qu'ils ne sont pas égotiques qu'ils disent « moi » d'abord, parce que ce qui vient avant est moins accentué. C'est ce qui vient après qui est plus accentué.

Tout ça, il faut en rendre compte. Ce n'est pas juste le mètre dont il faut rendre compte, mais aussi tout ce qui, à l'intérieur du mètre, donne le rythme. À la fois le rythme réel, la scansion je dirais, mais aussi le rythme de la pensée, le rythme émotionnel qui préside à ce qui se passe. Peut-être est-ce pour cela que je n'ai pas le temps de faire trop de métrique française, parce que ça nécessite un énorme travail sur ce dont le mètre est porteur… Je ne pense pas qu'il faille transposer le mètre, mais transposer, dans la mesure du possible, ce dont le mètre est porteur. Se dire : pourquoi ce mètre est-il utilisé ? Comment est-il distribué ? Quel effet ça fait chez un locuteur du persan, qui devient récepteur ? Il faut essayer de créer soit les mêmes harmonies, soit les mêmes disharmonies à l'intérieur de l'économie de la grammaire propre à la langue française. Quand je dis « grammaire », je n'entends pas grammaire dans le sens littéral.

Le rythme du *Cantique des oiseaux*, c'est : longue-brève-longue-longue/longue-longue. Je m'arrête volontairement, parce que non seulement les mètres sont divisés en pieds, mais en plus, à l'intérieur du mètre il y a des façons de grouper les pieds entre eux qui ne s'entendent pas nécessairement à l'oreille. Ce pied, c'est : longue-brève-longue-longue/longue-brève-longue-longue/longue-brève-longue, ça se lit [*lecture en VO, puis*] : « Dirigez-vous vers ce seuil divin en frappant des pieds, donnez votre tête et mettez le pied sur le chemin. » Il fallait bien que je choisisse des vers, alors je les ai choisis en fonction de notre titre.

Enfin, et je terminerai là-dessus, le dernier *masnavi* que j'ai traduit est un ouvrage qui s'intitule *Leyli et Majnûn* de Nezâmi ou de Jâmi, en l'occurrence j'ai choisi Nezâmi. Nezâmi est un poète du XII^e^ siècle qui a transposé pour la première fois cette légende arabe en vers persans. Il a raconté cette histoire et Jâmi lui a emboîté le pas au XV^e^ siècle. Il a choisi le même mètre, ce qui est une technique en persan : quand vous choisissez le même mètre et, bien sûr, les mêmes personnages, vous répondez à ce qui a été fait auparavant. Ce mètre est très intéressant : longue-longue-brève/brève-longue-brève/longue/brève-longue-longue. C'est un vers de dix pieds divisés en trois dans la métrique arabe qui est extrêmement complexe. On a quand même une centaine de mètres en persan, dont certains sont des mètres purement persans bien qu'ayant des noms arabes et ayant été inspirés par le système métrique arabe. C'est très compliqué, en persan. Mais, quand on le lit, on fait en général une césure au bout de cinq pieds. La règle, c'est qu'il est divisé en trois, mais en réalité, on ne le lit pas de cette manière. Il a fallu rendre compte de cela : comment Jâmi utilisait ce mètre en étant de temps en temps 5-5, de temps en temps 3-4-3. Je me suis dit que je n'allais jamais y arriver si je le mettais en vers, si je faisais comme pour *Le Cantique des oiseaux* un rythme en alexandrins. J'ai fini par choisir une prose à l'intérieur de laquelle sont cachées des séquences de 3-4-3 ou de 6-6. Il y a des alexandrins, des octosyllabes, des décasyllabes, etc. J'ai essayé de faire une distribution, à l'intérieur de la prose, du nombre des syllabes qui finit par donner une sensation rythmée sans jamais me contraindre, parce que la contrainte de l'alexandrin et de la rime flingue le poème. Non seulement ça fait des vers de mirliton qui, à mon avis, ne sont pas intéressants, mais en plus, on perd le sens. On perd sur tous les tableaux… Je crois vraiment qu'il faut plutôt aller vers la musicalité et essayer de voir comment, en français, on peut rendre quelque chose de cette musicalité.

Je terminerai sur la traduction de ce vers. Le personnage de Majnûn s'appelle Qeys, au début. Qeys veut dire « la mesure », alors que Majnûn veut dire « le fou » ou « le possédé des djinns ». Évidemment, ici, il est fou d'amour pour Leyli, mais *majnûn* est aussi le terme que l'on appliquait aux poètes parce que l'on considérait que le poète était possédé par un djinn et que cette chose qui sortait de lui était un feu, puisque les djinns sont des êtres de feu. La première rencontre entre Majnûn et Leyli, dont rend compte le vers, est auditive. Non seulement il a entendu parler d'elle, donc il va la chercher, mais surtout, quand il arrive devant sa tente : « C'est alors que soudain un tintement de bijoux et de clochettes de pieds se fit entendre, et cette musique transforma son état. »

Majnûn est un poète et, à ce titre, il est particulièrement sensible à la musique. À quelle musique ? Celle que font les clochettes des bijoux de pieds de Leyli, ce qui était considéré comme un tintement hautement

érotique. Je pense que ce n'est pas un hasard que Majnûn tombe amoureux de Leyli en entendant simplement ce tintement de clochettes, qui d'ailleurs, dans la tradition islamique, annonçait, paraît-il, la révélation du Coran lui-même. Le prophète entendait le tintement des clochettes et c'est ce qui lui inspirait les versets du Coran. Quand le poète Jâmi nous dit ça, il nous dit que le poète est celui qui traduit une musique, qui est en fait une musique céleste exprimée par les pieds, qui monte des pieds de la bien-aimée et vient jusqu'au cœur du poète et se transcrit à travers son intellect dans le texte poétique.

ÉLODIE KARAKI

Merci beaucoup, Leili. Cette expression, « rencontre auditive », est vraiment magnifique. Dans l'édition du *Cantique des oiseaux*, dans le texte que vous donnez à lire au début, vous parlez de la traduction comme d'une aventure qui mérite son récit. Vous dites qu'après tout ce travail, cette méditation, cette étude – vous parlez de l'édition critique qui vous a tant aidée pour *Le Cantique des oiseaux* –, s'il restait une difficulté inextricable, la voix de votre père représentait une aide magique. Je pense qu'il est important de se rappeler que la poésie vient sur nos lèvres, qu'elle a une existence auditive. Pouvez-vous nous parler de cette façon de résoudre les problèmes de traduction par la voix ? C'est quelque chose qui vous importe, le lien entre la voix humaine et la poésie ; pour vous, en persan c'est la même chose, ou en tout cas c'est très proche.

LEILI ANVAR

Oui, en l'occurrence c'est la voix de mon père, donc ça a une connotation peut-être plus problématique ou plus intense. En persan, puisque nous avons adopté l'alphabet arabe, les voyelles brèves ne sont pas transcrites. Cela fait une petite difficulté dans la lecture. Au-delà de ça, selon la manière dont on accentue un verbe ou substantif, le sens change. Parfois, je ne comprenais pas bien, en lisant avec les yeux, le sens. En général, je posais la question à mon père. Je disais : « Là je ne vois pas très bien ce qu'il veut dire. » Il regardait, il le lisait d'une façon, d'une autre, puis il disait : « Ah oui, bien sûr, il faut le lire comme ça ! » On mettait l'accent sur le verbe, par exemple, et la phrase devenait grammaticalement juste, le verbe devenait musicalement juste. La métrique était respectée quand on le lisait mal, mais le rythme n'étant pas respecté, la musique n'étant pas respectée, le sens ne sortait pas. Cette lecture à voix haute a été très importante pour comprendre et, à l'inverse, je ne publie jamais une traduction avant de m'être lue à voix haute moi-même. Je m'enferme, bien évidemment, pour ne pas que l'on me prenne pour une folle, mais après tout j'ai d'illustres prédécesseurs comme Flaubert et son épreuve du gueuloir, et je crois beaucoup à l'épreuve du gueuloir dans la traduction. Combien de fois j'ai apporté

des corrections parce qu'à voix haute, ça cloche. « Ça cloche », ça veut bien dire qu'on est à cloche-pied…

ÉLODIE KARAKI
Merci beaucoup, Leili. Stéphanie, je vous passe la parole.

STÉPHANIE DECANTE
Avant tout, et au risque de prendre sur le temps imparti, je tiens à remercier toute l'équipe d'ATLAS pour cet accueil chaleureux, cette organisation au cordeau, ces rencontres stimulantes… Sincèrement, merci.

Danser sans pieds, je crois que, comme tous les participants de cette table ronde, le terme m'a effrayée. Je vous proposerai ici de faire un pas de côté, d'explorer d'autres ressources qui peuvent nous orienter dans nos travaux de traduction en poésie. Un pas de côté pour trouver ce que l'on appelle en danse, précisément, des points d'appui : ces moments apparemment immobiles à partir desquels peut resurgir un dynamisme, un mouvement.

Je suis ici pour évoquer ces questions de rythme, en raison d'un projet de réédition, de révision des traductions, et de retraduction des œuvres de Pablo Neruda. Je vous ferai donc part de mes constatations, de certains dilemmes et de quelques-uns des points d'appui que j'ai pu glaner comme autant de pistes pour opérer des choix de traduction. Pour ces œuvres choisies, à paraître dans la collection « Quarto » de Gallimard (environ mille cinq cents pages), j'ai dû tout d'abord me plonger dans l'océan des œuvres de Neruda : pas moins de quarante-sept livres publiés de son vivant et une trentaine à titre posthume, m'en imprégner, en prendre la mesure, aux deux sens du terme, et mettre en œuvre une sélection. J'ai finalement retenu quinze livres, qui couvrent les années 1920 à 1970 et permettent de percevoir un arc dans la gestation et les différentes colorations que va prendre l'œuvre de Neruda.

Mon parti pris pour cette sélection a été triple : en premier lieu, évidemment, il s'agissait de rendre compte de la trajectoire d'une œuvre qui a évolué au gré des courants littéraires et des événements qui ont marqué cette première moitié du XX^e^ siècle. Mais je souhaitais aussi insister sur le caractère majeur, central et pivot des *Résidence sur la terre*, où se forge ce qui constituera la tessiture de la voix de Neruda. Ce sont en réalité trois recueils, que j'ai retraduits en collaboration avec le poète chilien Waldo Rojas. Mon troisième souhait, et vous verrez que c'est un peu l'esprit de mon pas de côté, a été de mettre à l'honneur les livres d'artiste de Neruda, réalisés en collaboration avec des peintres, des graveurs et des photographes. La découverte de ces livres, le rapport et le rythme qui s'y établit entre le texte et l'image m'ont aussi en partie guidée pour traduire cette voix et ce rythme nérudiens.

Rendre la musique nérudienne a donc tout d'abord impliqué de trouver la scansion de son œuvre ; une œuvre vaste et variée, dont les tonalités, les rythmes et les codes poétiques évoluent au fil du temps. On pourrait dire rapidement qu'il passe du romantisme au modernisme hispano-américain, puis il aborde une période avant-gardiste, puis une poésie engagée à partir de la guerre d'Espagne. Puis il s'oriente vers un chant épique latino-américain, pour retourner ensuite à une poésie qu'il nomme « élémentaire » : une méditation sur les menus détails du quotidien où le rythme, la taille brève des vers et la liberté des rimes renvoient à une forme d'élémentarité, dans tous les sens du terme. On a donc une voix poétique qui est largement héritière de modèles européens (le romantisme, le modernisme hispano-américain, lui-même héritier du symbolisme et du Parnasse) pour s'en émanciper progressivement.

Un détour par ses archives photographiques permet de saisir cette évolution et de la scander : parmi les quelque six mille clichés que recèle la Fondation Pablo Neruda, nombreux sont ceux où le poète prend la pose, incarne, signe corporellement, un instant biographique, un moment éthique, mais aussi un choix esthétique. Il y a, à chaque fois dans ces instantanés, une mise en scène de soi qui révèle aussi une certaine conception de la poésie et de l'esthétique dans laquelle il veut s'inscrire. Et chacun de ces choix implique une certaine conception du rythme : un rythme romantique dominé par le sonnet, mesuré, un rythme avant-gardiste, disloqué, puis le rythme de l'engagement, débridé, puis celui de l'épique (le souffle du chant épique), puis de la méditation « élémentaire », plus posé, plus simple, marqué par l'oralité du quotidien.

S'agissant d'œuvres choisies et réunies, il fallait, me semblait-il, rendre compte à la fois des variations mélodiques comme je viens de le dire, mais aussi d'une sorte de ligne de basse, quelque chose qui pourrait caractériser le rythme de la voix nérudienne.

En le lisant en français, je me suis rendu compte que cette voix était particulièrement brouillée. En effet, l'œuvre de Neruda en France est passée par les mains de pas moins de quatorze traducteurs différents, chacun ayant une conception particulière de la traduction de la poésie, privilégiant ce qui « fait poésie » ou ce qui fait sens en poésie. Ainsi pouvait-on lire des sonnets forcés, des poèmes traduits de façon isométrique alors que l'isométrie était absente de l'original, des rimes imposées ou surimposées, des inversions pas toujours nécessaires, avec toujours ce souci de « faire poésie ». On trouvait aussi une reponctuation des vers, sans doute régie par la volonté de canaliser leur rythme. Dernier point : un ton et un rythme de harangue a été plaqué sur les recueils de *Résidence sur la terre*. Il y avait là un effet de réception qui a eu un impact sur la traduction. Neruda a été introduit en France avec *L'Espagne au cœur* publié en 1938 aux éditions Denoël, avec une

préface d'Aragon. Son œuvre a été identifiée à celle d'un poète engagé, ce qui est juste pour certains recueils, mais pas pour tous, ou pas directement. La visée idéologique de ses éditeurs (Seghers et Éditeurs Français Réunis, soit la sphère communiste du champ éditorial de l'époque) et traducteurs a ainsi donné lieu à des contresens, qui sont, en quelque sorte, des contresens rythmiques. La poésie de *Résidence sur la terre* est avant tout expérimentale : Neruda y plonge les mains dans la matière du langage, la malaxe et lutte pour lui faire dire ce qu'il n'avait jamais dit jusqu'alors… À la lire réduite à des diatribes, des harangues politiques avec des explétifs, des « néanmoins », des « or », des « car », etc., j'ai pris la décision d'en proposer une nouvelle traduction. Il y avait, en outre, une dimension déclamatoire qui n'est pas présente dans l'original : conçu comme une poésie mentale et expérimentale, jouant sur les ellipses, la ponctuation heurtée propre aux avant-gardes esthétiques, ce recueil offre un travail sur le rythme que je me suis efforcée de rendre, au risque de la difficulté.

Mon approche, dans les grandes lignes, a donc été guidée par des constatations d'ordre philologique et idéologique sur la réception des œuvres. Si les *Résidences* ont été reçues en France comme de la poésie engagée déclamatoire, en Amérique latine c'étaient leurs ruptures innovatrices d'une grande modernité qui ont été saluées. Réactualiser la traduction imposait de rendre compte de cette impression de lecture, de cette surprise du lecteur des années 1930 et de revenir au plus près du texte en assumant, entre autres, son âpreté rythmique.

ÉLODIE KARAKI

On va malheureusement arriver à la fin de cette discussion qui doit se terminer impérativement à 16 heures. Est-ce que vous pouvez conclure ?

STEPHANIE DECANTE

Oui, bien sûr. Au-delà des variations, je voudrais me centrer sur cette voix nérudienne : il me semble que ce qui la caractérise, c'est le débordement. Elle naît comme un débordement du carcan du sonnet. Leili disait tout à l'heure que le risque de traduire du sonnet par du sonnet, c'est de faire des vers de mirliton. Et je suis tout à fait d'accord. Néanmoins, avec tout le respect que l'on doit à Neruda, force est de constater que les poèmes d'ouverture de *Crépusculaire* (son premier recueil publié en 1923) ne sont pas très loin des vers de mirliton. En quelque sorte, ce jeune Neruda vocalise, il s'essaie à imiter le sonnet moderniste et ses poèmes ne sont pas d'un grand dynamisme. Rapidement, sa voix va s'émanciper du rythme imposé par le carcan du sonnet, intensifiant les caractéristiques de la langue espagnole, qui est une langue éminemment accentuée. Il y a trois accentuations possibles en espagnol : *pareció*, sur la dernière syllabe, *parejo*, sur l'avant-dernière et *pájaro*, sur l'antépénultième. À partir de là, les variations rythmiques sont d'une infinie

possibilité, ce qui est enrichi par le fait que l'on pratique la synalèphe à la lecture. Ça donne : « *Es que perdí-el camino de regreso* ». Ça va donner lieu en poésie à un débordement rythmique, ce qui renvoie à ce que je disais au début sur l'affranchissement des modèles, tel que l'ont pratiqué les poètes modernistes hispano-américains. Comme dans ce sonnet de Rubén Darío qui est un sonnet de treize vers, divergent et contracté par rapport au modèle venu d'Europe :

Por lamentar a mi conciencia
quedó de un sonoro marfil
un cuento que fue de las Mil
y Una Noches de mi existencia

Synalèphe, enjambement, accentuation font exploser le rythme et le modulent de façon dynamique et c'est ce que Neruda va explorer de façon intensive. Sauf dans certains de ses premiers poèmes, qui sont des sonnets rigoureux où il y a un effet de glose parodique de Ronsard, par exemple. Il était alors pertinent de traduire au plus près le sonnet, au risque de l'effet « vers de mirliton », ne serait-ce que pour mieux faire percevoir au lecteur français le contraste avec ce qui vient ensuite : cette dynamisation de la langue par l'accent.

Pour finir, j'évoquerai deux de ces points d'appui que j'ai indiqués au début et qui m'ont permis de cerner la nature du rythme nérudien : les dessins de Federico García Lorca qui accompagnent les poèmes de *Paloma por dentro* (1934) et semblent en scander graphiquement la composition rythmique, et puis des textes inédits comme celui-ci où Neruda décrit la préparation des *Résidences* en ces termes : « Le mouvement y est continu, la tension aussi. Tout se déroule dans la même région de ma tête, comme porté par des vagues insistantes. » (Correspondance avec Héctor Eandi, 1928). Une houle, un ressac, la force d'un mouvement qui éclate sur la crête de la vague et reprend, un ressassement qui nous emporte… j'avais trouvé là une métaphore qui confirmait ma perception de la dynamique des synalèphes, des inversions, des gérondifs accentués (« poblándose, imponiéndose ») et m'invitait à rendre compte, dans ma traduction, de cette dynamisation de la langue par le rythme nérudien.

ÉLODIE KARAKI

Merci infiniment, Stéphanie, d'avoir foncé à deux cents kilomètres à l'heure pour nous raconter tout cela. Je voudrais vraiment remercier Leili Anvar, Stéphanie Decante, Benoît de Cornulier et Bernard Kreise. Merci infiniment à tous les quatre.

[*Applaudissements.*]

CLÔTURE

RÉSONANCE

par Nicolas Lafitte

[*Enregistrement.*]

> Traduire la musique, *musik übersetzen*, *translating music*, *perevodit' muzyku*, *tireguémou ett hamouziqah*, *se traduce muzica*…

Traduire la musique. Dans le train pour Arles, en lisant le programme des Assises, une armée de questions et de réflexions bien aiguisées a attaqué mon esprit et m'a laissé tétanisé, inquiet quant à ma capacité et ma légitimité à être sur scène aujourd'hui avec vous.

Il y a eu aussi des pensées pratiques : comment est-il possible d'assister à deux rencontres à la fois, n'ayant pas encore le don d'ubiquité ? Comment me plonger dans l'ambiance des Assises et prendre du son toute la journée tout en trouvant le temps de dérusher, monter, recouper les sons enregistrés ? Tout en buvant quand même quelques verres de vin, parce que bon… Comment oser monter sur scène sans avoir même répété techniquement, rien que ça, une seule fois, cette petite performance dans son intégralité ?

J'ai bien tenté quelques respirations profondes, mais au bout de quelques « inspire-expire » sonores et de palpations appuyées sur le bas de mon ventre, je me suis rendu compte que ma voisine de train me regardait, inquiète. Je me devais donc de rapidement contenir mon angoisse ou de trouver une autre solution pour expulser l'envahisseur, ce petit salopiaud qui se nourrissait de mes inquiétudes et grossissait à la vitesse de mon TER en direction d'Arles.

La solution, donc, sortir mon ordinateur et noter tout ce qui me passait par la tête. Traduire la musique, est-ce seulement possible ? Comment un écrivain ou une écrivaine peut-il traduire en mots la musique ? Dans tous les sens du terme, la technique de composition, la superposition des nappes sonores ou de l'orchestration, le rythme de la danse, le caractère de chacun des instruments et de cette clarinette que Mozart a posée là pour donner une couleur particulière à ce qu'il voulait nous traduire… Mais d'ailleurs, comment Mozart arrivait-il à traduire la musique qu'il avait en tête ? N'était-il pas contraint, à un moment ou à un autre, par l'acte même d'écrire ? Et Beethoven, peuchère, lui qui était sourd comme un pot, comment a-t-il traduit sa musique sur le papier ? Et le premier homme ou la première femme à avoir voulu annoter la musique ? Ou même le son

du bruit du vent dans les arbres ou le chant des oiseaux ? Et les moines qui ont commencé à noter leurs chants, et les neumes et Guy d'Arezzo qui un beau jour s'est dit : « Allez hop ! on va prendre les premières syllabes de ce chant-là, ça fera le nom des notes : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. »

Mais d'ailleurs, qui de la musique ou du langage parlé tel que nous le vivons est arrivé en premier ? OK. Traduire la musique.

Je reviens toujours à ces questions d'enfants qui m'ont souvent été posées lorsque j'animais des émissions sur France Musique, et même encore lorsque j'anime des ateliers avec les petits. Les enfants sont étonnants. « Qui a inventé la musique ? » « À quoi ça sert, la musique ? » « Pourquoi on fait de la musique ? » Vous imaginez la naïveté et en même temps l'épaisseur de ces questions d'enfants. Alors, j'ai tenté d'y répondre dans quelques livres, spectacles, podcasts, mais je suis toujours et encore nourri et traversé par ces questions, et par cette question : à quoi sert la musique ?

Et maintenant, depuis trois jours, que traduit la musique ? Que traduit la musique ? Inspire-expire, c'est le premier thème de la première rencontre, on y va …

[*Enregistrement.*]

> « Arles, ici Arles. Assurez-vous de n'avoir rien oublié dans le train. »
>
> [Brouhaha de conversations]
>
> – Non, vous êtes intervenant ?
>
> – Oui.
>
> – Alors vous avez un pass…
>
> […]
>
> – C'est une catastrophe, je vais tout de suite trouver une solution…
>
> – Ça va, vous êtes bien arrivé, bien installé, vous avez eu le temps d'aller à l'hôtel ou pas encore ?

Bien arrivé, oui, oui, merci. Mais finalement les choses ne se sont pas vraiment passées comme prévu, la conférence inaugurale a changé de forme à la dernière minute pour raisons de santé, l'intervenant ne pouvant venir. J'attendais beaucoup de cette conférence. Je pensais qu'en une heure j'aurais une vision d'ensemble de notre problématique – traduire la musique –, que je serais presque sauvé, presque rentré à Marseille. À la place se sont installés sur scène une chanteuse franco-brésilienne et un guitariste. Les lumières se sont tamisées, le fond de la scène a viré au bleu nuit et puis…

[*Extrait : concert inaugural.*]

Et puis quelques notes à la guitare. Trois accords, une voix d'une profonde douceur et la musique qui a fait son apparition, qui est venue là, nous toucher en plein cœur.

Pour débuter ces Assises il fallait pleurer, pleurer comme pour se laver, se sentir tout neuf, porter des vêtements frais. Pleurer puis chanter à l'unisson, voix dans la voix comme main dans la main, écouter la musique traduire le magma intérieur de la chanteuse, le laisser résonner en nous et chanter tous ensemble. Chanter à l'unisson avec des inconnus dans un même lieu, serait-ce la traduction d'un irrésistible besoin pour nous d'être ensemble, de vibrer ensemble ?

Qu'en penserait Jean-Sébastien Bach ? Le violoniste Tedi Papavrami inspire, soulève son archet et pose les premières notes de la « Chaconne », de la *Deuxième partita*.

[*Extrait : « Conversation musicale avec Tedi Papavrami ».*]

On ne pense plus ni musique ou traduction, on écoute, on se tait, on se recueille, on écoute la musique du maître. Au-delà de la beauté et de l'invention, qu'y a-t-il à entendre dans la musique de Bach ? À traduire… L'amour ? La beauté ? La puissance ? La tendresse ?

Sa foi, sans aucun doute.

Bach composait pour Dieu, sa musique était une prière. Je suis certain, en réécoutant cet enregistrement de Tedi Papavrami et en écrivant ces quelques notes, qu'une des raisons pour lesquelles, aux quatre coins du monde, depuis des millénaires, les femmes et les hommes pratiquent la musique, c'est d'inventer un langage magique, une traduction de nos émotions, de nos passions, de nos tourments, à destination d'un Dieu ou de l'invisible, de la nature, de l'infini.

Autre sujet, autre plateau. Je vois Guillaume, le régisseur son qui est là avec son équipe, installer un magnifique Steinway à queue sur la scène.

On teste le PowerPoint.

Intitulé de la conférence : « Écouter pour traduire, traduire pour écouter ».

Là, c'est du sérieux. On va causer du philosophe Adorno et de Beethoven et on va passer un peu de temps sur cette conférence, si vous le voulez bien, parce que je crois qu'elle était véritablement au cœur du sujet :

[*Enregistrement.*]

> Fériel Kaddour : La langue philosophique d'Adorno a la réputation d'être extrêmement difficile à traduire. Presque aussi difficile que celle de Hans Blumenberg, ou plus diffi-

cile encore – c'est un débat que je laisse aux traducteurs. Ce qui nous importe, c'est que c'est une langue qui est difficile précisément parce qu'elle est allée vers la musique. Et, allant vers la musique, elle a été amenée à travailler sur elle-même, à se déplacer en permanence. Pour vous donner une idée, chez Heidegger, la difficulté et les débats sont essentiellement liés à la question du lexique. Chez Adorno, la terminologie n'est jamais fermée sur elle-même, au contraire, elle est toujours ouverte, mouvante, remise en jeu par la pensée et remise en jeu par ce mouvement de la pensée allant vers la musique. Je crois qu'il s'agissait pour Adorno, en philosophant sur la musique, de faire travailler sa langue exactement comme la musique met son propre langage au travail dans une forme. Rendre compte de ce travail, c'était mettre sa propre langue au travail, c'est-à-dire la déplacer, la réinventer, etc.

Sacha Zilberfarb : La première remarque que je pourrais faire sur la langue d'Adorno, c'est qu'elle est redoutable, elle fait peur à tout le monde. Je me souviens d'un ami allemand qui m'avait dit : « *Adorno das ist kein Deutsch, das ist Adorno-Deutsch* », « Adorno ce n'est pas de l'allemand, c'est de l'allemand d'Adorno ». On pourrait dire que c'est de l'Adorn-allemand…

Sacha et Fériel nous ont prévenus : la langue est difficile. Ce qui est absolument passionnant dans cette rencontre, c'est justement la rencontre entre le traducteur et la musicienne-musicologue. C'est comment la musique a aidé à la traduction et comment la traduction et la recherche du terme musical le plus juste, pour les nuances, les carrures, les tonalités, ont aussi éclairé la musicienne, l'interprète et la musicologue. Dialogue de très haut vol entre un piano et les mots.

[*Enregistrement.*]

Fériel Kaddour : Arrive le violoncelle, sur cette huitième mesure et, au lieu d'enclencher la suite pour qu'on ait toujours notre rythme par quatre, il va arrêter ce rythme, il va l'étirer. Si on compte, c'en est fini du rythme de quatre. En réalité on va le retrouver un peu plus tard – il ne s'agit pas d'annuler le rythme de ces carrures par quatre. Ce qu'il se passe, c'est qu'à cet endroit-là, au bout de huit mesures [*accord*], le violoncelle entre et va littéralement étirer la carrure. Au lieu d'avoir quatre, quatre et à nouveau quatre, on va avoir quatre, quatre et six parce que cette entrée du violoncelle va venir étirer tout ça.

Sacha Zilberfarb : « L'étirement de la carrure »… Sans toi je ne l'aurais jamais traduit comme ça, évidemment. J'en étais à « étirement de la section », mais ce n'était pas génial. La question du découpage de la phrase musicale est très précise en allemand, « section » ça n'allait pas et je n'avais pas le mot qu'il fallait. C'est là que tu m'as dit : « Mais non, en fait c'est carrure », ce qui est un forçage. C'est un forçage de la traduction, mais c'est un forçage de la traduction qui permet d'arriver au plus juste de ce qu'Adorno veut faire entendre de la musique.

Fériel Kaddour : Si l'on veut interpréter correctement une partition, il faut équilibrer ces facultés : l'inventivité et la rigueur, la liberté et la précision.

Sacha Zilberfarb : Oui, c'est peut-être le double sens du mot interpréter : jouer et comprendre.

Fériel Kaddour : Absolument.

Je ne sais pas si certains ou certaines d'entre vous étaient là ce jour-là, mais en tout cas, on ressort un peu moins bête qu'on ne l'était, après une conférence comme ça. J'ai l'impression même d'écouter le monde un tout petit peu différemment.

Samedi matin, quinze degrés environ à Arles, grand soleil, direction la médiathèque à l'Espace Van Gogh. Je me jette dans la salle de l'atelier « Traducteur d'un jour ». Le thème : la chanson pop avec Sia et son tube « Chandelier » [*extrait de la chanson*]. Je me suis installé à la table d'Élodie et Clément.

[*Enregistrement.*]

Élodie : Oui, je traduis essentiellement de l'anglais, un peu de l'italien aussi. De la littérature générale, pas mal de polars aussi.

Clément : Je suis en début de carrière, j'ai un premier livre qui sort aujourd'hui et je suis en train d'en traduire un deuxième.

Antoine Guillemain, qui anime cet atelier, est traducteur de l'anglais au français. Il s'est intéressé à la traduction de chansons. Il a même créé un site Internet, « Le Tradapteur », pour s'attaquer aux très mauvaises traductions de chansons anglophones disponibles sur Internet et sensibiliser à l'art de la traduction. Traduire une chanson est un travail qui demande une vision globale. Il n'y a pas une bonne traduction

absolument véridique d'une chanson. Il faut chercher la circulation entre le sens du texte, oui, mais aussi l'environnement musical, les rimes et même les clips. Il faut faire éclater les idées de la chanson pour coller au sens, à la métrique, aux sons, et recomposer ces éclats.

[*Enregistrement.*]

Antoine Guillemain : Je m'adresse tout d'abord à tout le monde pour vous demander : quels sons saillants vous remarquez ?

Dans la salle : Les cris stridents, les espèces de « *iiiiiiiiii* ».

Antoine Guillemain : Ouais, OK. Je marque juste qu'il y a les « *iiii* » en fin de phrase, effectivement c'est le son le plus saillant. « *Chandeliiier* » qui est étiré presque à l'infini.

Dans la salle : Il y a aussi au début le « *I* » qui est très long au début du refrain.

Antoine Guillemain : Le « *I* » du début qui correspond au « *I'm* » de « *I'm gonna swing* », tout à fait.

Dans la salle : Après pour la rythmique, le « *One, two, three, one, two, three* ».

Antoine Guillemain : « *One, two, three, one, two, three drink* ». Est-ce que vous construisez un sens à partir du clip ?

Dans la salle : Le clip, oui, il est super fort. Sur l'enfermement, la femme mécanique, l'enfant-femme mécanique. Le clip est très fort. Après, je ne sais pas si ça a un lien avec la chanson, je ne peux pas dire.

Antoine Guillemain : Qu'est-ce que ça veut dire *chandelier* ?

Le monsieur vous demande : « Qu'est-ce que ça veut dire *chandelier* ? » Moi, j'étais persuadé que c'était « chandelier », tout bêtement. Eh bien non, c'est « lustre ». Ce n'est pas la même chose. Une fois que l'on sait ça, on peut donc commencer à chanter. Parce que, oui, avec Antoine, on chante en atelier.

[*Enregistrement.*]

I'm gonna swing from the chandelier
From the chandelier

I'm gonna live like tomorrow doesn't exist
Like it doesn't exist
I'm gonna fly like a bird through the night
Feel my tears as they dry
I'm gonna swing from the chandelier
From the chandelier

Je vous rappelle que nous sommes en atelier. Alors, comment ont-ils traduit ce refrain, nos amis traducteurs d'un jour de Sia ? Ça n'a pas été si simple, il y a eu débat. Tout le monde était d'accord pour dire que l'héroïne de cette chanson buvait beaucoup trop d'alcool. « *One, two, three, one, two, three* », allez hop un p'tit verre, et puis un autre… Élodie et Clément ont voulu proposer « Du jaja, du jaja… », ça n'a pas été retenu. Il y a eu beaucoup d'autres propositions autour de « elle grimpe au rideau » ou carrément « elle fait des… bêtises » – je vois qu'il y a des enfants.

Il y a eu heureusement quelques tentatives un peu plus poétiques aussi :

[*Enregistrement.*]

Ça ferait… :
Vivre ma vie sans penser à demain
Sans penser à demain

Et alors, je ne sais pas ce qui m'a pris, mais je me suis dit : « Et si je tentais de chanter le refrain traduit par Antoine ? » Voilà ce que ça donne.

Je dois quand même faire une petite parenthèse : j'étais à l'hôtel, comme tous les intervenants, donc je n'ai absolument pas pu répéter cette chanson à l'hôtel puisque je pense que tous mes voisins de chambre m'auraient tué. Donc on y va, je vais crier, c'est une chanson où il faut crier, je suis navré :

Un deux trois et moi je bois
Un deux trois et moi je bois
Un deux trois et moi je bois
Le calice jusqu'à la lie
Moi je veux vivre
De délire en délire
De délire en délire
Moi je veux rire
Comme oublier l'avenir
Oublier l'avenir
Moi je m'envole

Comme l'oiseau qui s'enflamme
Et qui sèche ses larmes
Moi je veux vivre
De délire en délire
De délire en délire
[…]

[*Enregistrement.*]

Moi : On est dehors dans la cour de l'Espace Van Gogh et il y a des gens très sérieux, très silencieux, qui sont en train d'écrire. Raconte-moi ce qu'ils font.

Emmanuelle Pireye : Ils sont en train d'écrire leur troisième texte déjà, il y a beaucoup de participants à l'atelier. Ils sont un petit peu trop serrés dans la salle, du coup je leur ai proposé de sortir à chacune des consignes que je donne pour aller écrire dans le jardin, ce qui est tout à fait magnifique. Chacun est dans sa bulle d'écriture. Je les ai pris en photo parce que je trouve ça très joli.

Moi : Le point de départ, c'est la musique ? Ils doivent écrire sur la musique ?

Emmanuelle Pireye : Oui, la musique c'est un sujet qui n'est pas facile pour l'écriture, alors j'ai donné trois consignes différentes en essayant d'aller vers l'écriture par infusion, d'abord, ensuite par réminiscence, et maintenant on en arrive à l'accumulation. Là, tout le monde est en train d'écrire un texte lié à l'accumulation, autour d'une musique, autour d'un genre musical. J'ai demandé à chacun d'apporter sa propre musique pour qu'on ait des musiques les plus variées possible.

Moi : Comment tu le perçois, toi, ce titre des rencontres : « Traduire la musique » ? Qu'est-ce que ça évoque pour toi ?

Emmanuelle Pireye : Je trouve ça déjà assez merveilleux la traduction, mais pour ce qui est de la musique… Déjà, écrire sur la musique c'est une traduction presque impossible, en fait. La musique, ça me paraît être quelque chose qui nous traverse et qui n'est pas de l'ordre des mots, et donc faire des phrases sur la musique je crois même que j'en suis incapable. Mais chaque fois qu'on me parle d'un livre sur la musique, ça m'excite énormément. Justement parce que c'est comme si l'on était dans une sorte de magma d'incompréhension et que tout d'un coup les

mots pouvaient donner de la forme au chaos. Donc, j'ai essayé de trouver trois exercices pour que les participants de l'atelier trouvent une manière d'accéder à ça, je ne sais même pas si je saurais le faire moi-même !

Mix transition.

[*Extrait musical : « Interpréter l'opéra : une traduction simultanée ? »*]

Le long du quai, les grands vaisseaux,
Que la houle incline en silence,
Ne prennent pas garde aux berceaux,
Que la main des femmes balance.

Il n'y avait aucune raison, a priori, pour que je me passionne un jour pour l'opéra et même pour la musique classique. J'ai grandi dans une petite ville, Brive-la-Gaillarde, où il ne se passait pas grand-chose – pour celles et ceux qui connaissent. J'ai vécu mes dix-huit premières années dans un petit appartement situé au bord d'une avenue bruyante et grise. À la maison, il y avait ma mère, et tout l'amour qu'elle me portait, mais aucun livre, aucun disque, surtout pas de musique classique. Pourtant, je ne sais par quel miracle, la musique a toujours fait partie de moi. Dans ma chambre, que j'appelais mon studio, avec mes micros, mes premières chansons, mes fausses émissions de radio, la musique comblait un manque, sans aucun doute. La musique traduisait peut-être même le manque. Il y a eu l'école de musique, assez tard, où j'ai découvert avec fascination la musique classique et l'opéra, un peu de conservatoire, les bals avec mon saxophone, les groupes de pop quand j'étais ado, la fac de musicologie. Et c'est à la fac de musicologie qu'une professeure géniale nous a proposé de passer une demi-journée à l'Opéra Bastille. Je n'y étais jamais allé et j'en rêvais. Ce jour-là sur le plateau, le metteur en scène Laurent Pelly travaillait sur la production de *L'Élixir d'amour*. Ce jour-là, une voix m'a littéralement attrapé par le cœur, celle de Laurent Naouri. Ce jour-là, j'avais mis un orteil dans un monde de spectacle, de musique, d'art, de culture que je me suis promis de ne plus jamais quitter. Hors de question de rentrer à Brive-la-Gaillarde. Moi, ce que je voulais c'était apprendre, sortir, vibrer et me gorger comme une éponge de tout ce qu'il y avait à entendre. J'ai pensé à ça hier en voyant Laurent Naouri monter sur scène, et je me suis dit : « Profite, écoute, ouvre grand les oreilles. » Comme tout le monde, j'ai vite compris que ce serait une rencontre passionnante, mais aussi pleine d'humour.

[*Enregistrement.*]

Je me souviens de Wajdi Mouawad, il y a un an, qui expliquait à Christopher Maltman : « *And now you learn this and it's like grosse catastrophe!* » Vraiment. Et il ne l'avait pas réfléchi, c'était sorti comme ça.

Bien sûr, ça impacte notre mode de vie en tournée. Quand vous vous promenez – exemple vécu dans Tokyo – en compagnie d'un Italien, d'une Suédoise, d'une Grecque, et que l'Italien ne comprend pas trop l'anglais alors que la Suédoise n'est pas fabuleusement confortable avec l'italien et que la Grecque se sent plus à l'aise en allemand parce qu'elle a été un peu en troupe à Leipzig, les conversations sautent sans prévenir d'une langue à l'autre.

Pas facile les conversations donc, pour les chanteurs. Et Laurent nous a fait une merveilleuse démonstration de la difficulté, parfois, de devoir chanter des textes d'opéra ou des mélodies traduites. Surtout si le traducteur a tenu à traduire mot pour mot. Pourquoi diable ne gardons-nous pas la langue originale pour laquelle le compositeur ou la compositrice a composé ? Exemple avec Benjamin Britten : j'ai tenté un petit montage pour celles et ceux qui n'étaient pas là.

[*Extrait musical.*]

Within this frail crucible of light,
like a chrysalis contained within its silk oblivion.
How lucky is this little light;
it knows her nakedness.
And when it's extinguished,
pour coucher avec elle la nuit tant de beauté n'est jamais chaste.

Ne pas en jouir, c'est du gâchis.

Très, très bel exemple. Hier, il y en avait d'autres, qui prouvent que le compositeur d'opéra compose avec le livret, avec les mots. À l'opéra, la langue doit amener la figure rythmique de la musique, et le rythme et la note choisie appuient une syllabe, une négation, ou que sais-je, quelque chose d'important en tout cas. Arrêtons donc les traductions d'opéras, aujourd'hui toutes les institutions sont équipées de panneaux, d'écrans pour les surtitrages.

Mais il est vrai que là encore des problèmes se posent, comme nous l'a fait remarquer Laurent Naouri avec beaucoup d'humour. On pense par exemple aux Belges, aux traducteurs et aux régisseurs des surtitres qui doivent tout afficher en français et en flamand, et aux spectateurs qui doivent se débrouiller avec tout ça et suivre quand même, éventuellement, ce qui se passe sur scène.

[*Extrait musical : « Interpréter l'opéra : une traduction simultanée ? ».*]

L'opéra, la chanson et la poésie à l'honneur, ce samedi après-midi à Arles. La poésie de Klaus Merz et de Werner Lutz, je suis saisi à nouveau par le sens mélodique et rythmique, par la composition de leurs poèmes. Comme il est complexe de traduire la poésie ! Là encore, les règles sont floues. Peut-être n'y en a-t-il pas vraiment, d'ailleurs. Il faut essayer, tenter, chercher, fouiller dans la matière. La traductrice Marion Graf dit même que parfois il faut trahir, trahir le sens d'un mot au profit du son. Oui, il faut écouter la musique des mots, se poser face à l'équation, tenter de trouver une solution pour lier les sens et la musique.

[*Enregistrement : « Traduire comme interpréter… ».*]

> Marion Graf : Peut-être ce poème très bref de Klaus Merz, que Jörn va nous lire. Au dernier vers, j'ai nettement trahi le sens pour le son. J'ai suivi le rythme, j'ai suivi la musique, pour une traduction sonore. Vous entendrez le mot *Schutt* en allemand, qui veut dire « débris », « gravats ». En français, je l'ai traduit par « chute ».
>
> Jörn Cambreleng :
> « Autour du rocher »
> Se mettre à la place
> de la pierre.
> Dans l'oreille
> le pouls des millénaires :
> chute, chute, chute
>
> *Sich hineindenken*
> *in den Stein.*
> *Nur den Puls*
> *der Äonen am Ohr:*
> *Schutt, Schutt, Schutt*

Mix transition.

Je viens d'arriver au théâtre d'Arles, j'ai couru pour pouvoir assister à la fin de la rencontre, j'avoue que je ne sais même plus pourquoi ni quel est le thème de la rencontre, mais ce n'est pas grave.

[*Enregistrement : « Traduire la rime par la rime… ou pas ».*]

> Poétiquement parlant, il faudrait traduire ce « comment », ce « feu », les vers qui se brisent, avec tous leurs conflits, avec toutes leurs tensions, toutes leurs ruptures.

Ici, au théâtre d'Arles, nous parlions aussi de poésie. La poésie de Marina Tsvetaïeva. J'ai vaguement le souvenir d'une émission sur France Culture qui retraçait sa vie, je me souviens d'une femme passionnée et passionnante qui aimait la langue et qui maniait la rime pour contrer, dénoncer, lutter. Puis, lors de la conférence, je capte cette phrase :

[*Enregistrement.*]

> C'est pour cette raison peut-être que Tsvetaïeva dit : « Pour moi tous les mots sont petits, depuis toujours. » Nous avons cette impression qu'il faudrait accentuer, surcharger le mot de reprises lexicales, de parallélismes syntaxiques, d'échos prosodiques pour qu'il rende le sentiment voulu. Les mots sont infiniment plus petits, nous avons cette impression-là : les mots sont infiniment plus petits face aux sentiments.

« Les mots sont infiniment plus petits que les sentiments », voilà la phrase dans son intégralité. Cette petite phrase m'obsède, encore là, en vous parlant. Je comprends bien que les mots sont infiniment plus petits que les sentiments, mais la musique, elle, pourrait-elle sauver nos sentiments et leur offrir une langue complète et pleine ?

Traduire la musique pour tenter de traduire la complexité, l'épaisseur et toutes les nuances de nos sentiments, pour pouvoir encore mieux les observer, peut-être en faire le tour, les toucher du doigt, juste un peu. Je garde aussi une idée de Youlia, qui animait cette conférence : traduire la rime par la rime ne sert à rien, mais :

[*Enregistrement.*]

> Mais si la rime rime avec la vie et s'inscrit dans le système poétique du poète, à ce moment-là, peut-être, ça vaut le coup d'essayer. Merci.

Mais que penseraient donc nos chers ordinateurs de cette superbe conclusion ? Comment pourraient-ils se nourrir du travail de Youlia, Sacha, Marion, Agnès, de votre travail ? Clément, jeune traducteur adorable et passionnant, rencontré le matin même à l'atelier « Sia » où vous l'avez entendu chanter, a bien voulu jouer les témoins cachés du grand témoin, à la conférence sur la traduction automatique. On comprend que la traduction fait partie d'un grand tout vertigineux qui pousse la science et la « culture tech » de la Silicon Valley à inventer l'être humain du futur. Après la

révolution industrielle qui a remplacé le corps par la machine, la révolution numérique tend à remplacer et compléter les capacités de notre cerveau, les capacités du cerveau du traducteur, qui se retrouve donc à utiliser le numérique, à le combattre aussi ou à courir un peu après les machines.

Et là, je cherchais une transition, et ce matin en me levant avec bien trop peu d'heures de sommeil au compteur, m'est venue l'idée de convoquer la parole sage d'une célèbre chanteuse – j'ai honte de ce que je vais faire –, comédienne, présentatrice télé adorée de la génération 1980 dont je fais partie. Comme le disait Dorothée, donc :

> Allô, allô, monsieur l'ordinateur
> Dites-moi, dites-moi où est passé mon cœur
> Je vous appelle au bureau du Bonheur
> Car je sors à l'instant du ministère des Pleurs

Voilà, je n'étais pas trop sûr de mon effet là-dessus, de convoquer Dorothée aux Assises, n'importe quoi…

Il n'a pas été question de Dorothée, malheureusement ou heureusement, dans la conférence de Martin Pénet et son imposant tour de chant de l'adaptation dans la chanson depuis le caf'-conc' jusqu'à nos jours. On a entendu « Viens poupoule, viens poupoule, viens ! » de Mayol, on a entendu la voix grave et sublime de Suzy Solidor, on a entendu Mistinguett, Charles Trenet et Piaf. Toutes et tous ont interprété des adaptations en langue française et on a pu percevoir à quel point l'adaptation était aussi intimement liée à la géopolitique et à l'histoire, aux conflits, aux guerres, aux troupes alliées ou ennemies qui envahissaient tour à tour Paris et la France. On a bien compris aussi que la chanson et l'adaptation en chanson étaient une histoire de rayonnement culturel. Et, dès le début, quand même, de marketing.

[*Extrait musical : « Petite histoire de la chanson traduite », version française de "Lili Marleen"*.]

Ce matin, il semblait y avoir des valises partout dans les rues d'Arles. Des roulettes sur les pavés jouaient la basse continue, les cloches de la ville battaient la mesure, au loin, la mélodie d'un chandelier.

Maya Michalon, elle, est venue avec une valise bleue dans l'amphithéâtre de l'Espace Van Gogh où sont posés ses livres de chevet, j'aperçois *Amour Chrome* de Sylvain Pattieu, *Au piano* de Jean Echenoz, *Zaï zaï zaï zaï* de Fabcaro, *Germinal* d'Émile Zola : Maya a des goûts très éclectiques. Ah oui, il y a aussi *L'Écume des jours* de Boris Vian. Chez lui, tout est musique.

[*Extrait : « La valise musicale de Maya Michalon ».*]

> À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. Lorsque l'on joue un air lent, un système de registre est mis en action, de façon que la dose ne soit pas augmentée – ce qui donnerait un cocktail trop abondant – mais la teneur en alcool.

[*Extrait musical : « Je bois » de Boris Vian*]

Transition absolument parfaite avant d'aborder ma conclusion, pour parler soirée, fête, alcool, cigarette, discussions enflammées, joutes de traducteurs et de traductrices. Je ne m'attendais pas à ça messieurs-dames, vraiment… Car il faut le savoir, c'est important, le traducteur et la traductrice aiment la fête, aiment danser. Certains se défendent même très bien. Le traducteur aime aussi traduire des chansons des Spice Girls.

[*Enregistrement.*]

> – « Yo, j'vais te dire ce que je veux alors dis-moi ce que tu veux. »
> – Ah non…
> – « Alors dis-moi ce que tu veux, ce que tu veux vraiment, vraiment. »
> – « Je vais te dire, je vais te dire, je vais te dire ce que je veux vraiment, vraiment. »
> – Non, ce n'est pas ça !
> – Non !

Le traducteur chante aussi le karaoké, il traduit tout ce qu'il trouve, même les Beatles en ch'ti :

[*Enregistrement.*]

> Rue d'la Dèche, din mes orels et din mes z'youx
> Trempés sous le ciel des banlieues blue(s)
> Je m'assois et pendant c'temps à
> Rue d'la Dèche, y a un pompier avec un sablier
> Et dans sa poche, y a la tronche de la reine
> I querre garder prope son camtar d'pompier

C’est un’ prope camtar
Rue d’la Dèche, din mes orel et din mes z’youx
Fourrer ses doigts dans un kebab à quatre balles
En été, pendant c’temps

De la joie, y a d’la joie dans ces Assises, « Bonjour bonjour les hirondelles ». Et surtout « merci, merci » pour ces moments où se mêlent intelligence, écoute sensible, rires, fraternité, sororité.

Cet exercice m’a demandé de m’enfermer pendant quelques heures pour couper, trancher, malaxer les sons. Tout comme dans votre travail face à un texte, il m’a fallu faire des choix, tout faire voler en éclats, m’imprégner à nouveau de ce que j’avais entendu, faire voyager la matière à travers mon magma intérieur pour vous donner à entendre mon interprétation de ces trois jours passés ensemble. Mais il manque bien des voix et des ambiances, j’ai des heures d’enregistrement, mais voilà, c’est comme ça. C’est l’exercice de présenter un travail inachevé, ou en tout cas qui s’achève maintenant. Mais c’est joli aussi.

L’éclat, le magma, la résonance, l’interprétation, la mélodie, le rythme, la poésie, l’écoute, le silence.

Je ne sais pas pourquoi, depuis que je suis descendu du train et que j’ai quitté par la même occasion ma voisine, peut-être encore un peu inquiète pour moi, j’ai une chanson qui ne m’a pas lâchée. Elle s’intitule « La Rivière », c’est une chanson du dernier album de Pomme. Aucun rapport avec la traduction, mais elle était là, cette chanson, elle coulait sans cesse dans mon oreille même si j’étais pourtant bien concentré sur vos paroles, je vous le promets.

Peut-être est-ce la proximité du Rhône qui coule à grande vitesse tout près d’ici. Je ne sais pas, mais elle était là. Ce matin je me suis décidé, je me suis dit que j’allais vous la chanter pour conclure sur un air tout simple, tout doux :

Viens avec moi de l’autre côté
Accroche-toi, on va traverser
Retiens ton souffle si tu peux
Ne t’arrête pas, ferme les yeux
Il te faudra parfois te cacher
Braver le froid, sentir le danger
Mais souviens-toi toujours
Si tout ça c’est trop lourd
À porter

Retrouve-moi à la rivière
J’ai ramassé les plus belles pierres
Envole-toi si tu préfères
Je reste là les bras ouverts

Tu apprendras tous les noms des fleurs
Ça t'aidera à soigner ton cœur
Ne te perds pas en chemin
Il y a des choix qu'on ne fait pas bien
Pense à ça

Retrouve-moi à la rivière
J'ai ramassé les plus belles pierres
Envole-toi si tu préfères
Je reste là les bras ouverts

Le train passé
Ne repasse pas
La nuit tombée
Tout s'allume déjà

Retrouve-moi à la rivière
J'ai ramassé les plus belles pierres
Envole-toi si tu préfères
Je reste là les bras ouverts
Je te connais, tu as souffert
Tu as gardé sous tes paupières
Tant de secrets, tant de colère
Et sur ton front de la poussière
Tant de secrets, tant de colère
Et sur ton front de la lumière

« La Rivière », Pomme

[*Applaudissements.*]

BIOBIBLIOGRAPHIES
DES INTERVENANTS DES 39es ASSISES

AUGUSTO DE ALENCAR

Brésil, France, écriture musicale, instruments anciens (flûtes à bec, basson Renaissance), instruments traditionnels (cornemuses, vielle à roue, flaviol, cuatro), flûte traversière, percussions, chant, danses (traditionnelles, de salon, de la Renaissance), théâtre, photographie, vidéo, prise de son et sonorisation, éclairage, etc. Essayez de mettre tout cela dans un ordre quelconque et vous aurez un aperçu étrange des activités d'Augusto de Alencar. Pour peaufiner le tableau, imaginez qu'en ce moment même, peut-être qu'il joue de la musique dans un château de la Loire. Ou alors, il est au milieu d'une tournée à pied de son monologue sur la marche et le passage de flambeau entre une mère et son fils. En tous les cas, aux premiers quarante jours qu'il arrivera à libérer, il partira comme toujours, un sac sur le dos, pour explorer à pied quelque mille kilomètres d'une contrée inconnue, pour alimenter ses rêves à écrire, et pour trouver d'autres sens à tout le reste.

YAËLLE AMSALLEM

Yaëlle Amsallem est doctorante au sein du département de management à l'ESCP Business School où elle enseigne la théorie des organisations. Ses recherches explorent les enjeux organisationnels et sociétaux posés par les nouvelles technologies, l'état d'esprit de la Silicon Valley et la transformation des formes de capitalisme. Elle est chercheuse invitée à l'université de Berkeley et donne un cours sur la Silicon Valley et les enjeux des nouvelles technologies à l'école nationale des Mines de Paris. Elle publie régulièrement des articles dans la presse (*The Conversation*, *Usbek et Rica*, *Slate*). Avant sa thèse, elle a étudié la philosophie à l'université Paris-Sorbonne, ainsi que le management à l'ESCP Business School et à l'université de Caroline du Sud, aux États-Unis. Elle a également travaillé en tant que chercheuse sur les nouvelles technologies au sein du cabinet de conseil Accenture.

LEILI ANVAR

Leili Anvar est une spécialiste reconnue de la littérature persane. Elle est maîtresse de conférences à l'INALCO, chercheuse et traductrice. Elle a notamment publié les traductions suivantes : *Le Cri des femmes afghanes. Anthologie de poèmes*, éditions Bruno Doucey, 2022 ; *Leyli et Majnûn* de Jâmi, éditions Diane de Selliers, 2021 ; *Le Cantique des oiseaux de 'Attâr*, traduction en vers, éditions Diane de Selliers, 2014 ; *Paroles de Vérité*, d'Ostad Elahi, Albin Michel, 2017 ; *Malek Jân Ne'mati, la vie n'est pas courte mais le temps est compté*, éditions Diane

de Selliers, 2007, essai sur la vie de Malek Jân Ne'mati ; Rûmî, *Entrelacs*, 2004, essai sur Rûmi suivi d'une anthologie ; *Orient. Mille ans de poésie et de peinture* (traduction des textes persans), éditions Diane de Selliers, 2004.

VÉRONIQUE BÉGHAIN

Véronique Béghain est professeure à l'université Bordeaux Montaigne, où elle enseigne la littérature américaine, la traduction et la traductologie et dirige le master « Traduction pour l'édition : anglais-français ». Elle a notamment traduit, pour la Pléiade, O. Wilde, F. S. Fitzgerald, J. London, G. Orwell, C. Brontë et, pour d'autres éditeurs, Delmore Schwartz (Ombres, 1992), Rivka Galchen (Actes Sud, 2009), Sarah Rose Etter (Do, 2016), Joanna Walsh (Do, 2018). Elle traduit également dans les domaines de l'art et des sciences humaines. Elle a dirigé le volume *Quand l'Europe retraduit The Great Gatsby* (PUB, 2013), codirigé les volumes *Le Traducteur et ses lecteurs* (GRELQ, Sherbrooke, 2017) et *Les Traducteurs de bande dessinée* (PUB, 2019). Elle codirige la collection « Translations » aux PUB. Elle a animé des ateliers de traduction en lycée, à l'ETL-CNL, à l'ENS et au CETL (Bruxelles). Elle préside l'association Matrana (Maison de la traduction en Nouvelle-Aquitaine), qui met en valeur les traducteurs littéraires et sensibilise le grand public aux enjeux de la traduction littéraire.

CLÉMENT BONDU

Né en 1988, Clément Bondu est écrivain, traducteur, metteur en scène et réalisateur. Il s'est formé en lettres à l'École normale supérieure de Lyon et en théâtre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Ses textes rassemblent poésie, romans, théâtre, livrets d'opéra. Ses films jouent aux limites du documentaire et de la fiction. Il met en scène différents spectacles avec sa compagnie Année Zéro. Il a publié deux livres de poésie : *Premières impressions* (L'Harmattan, 2013) et *Nous qui avions perdu le monde* (La Crypte, 2021). Son premier roman, *Les Étrangers*, est sorti en septembre 2021 aux éditions Allia. Clément Bondu est par ailleurs le traducteur du *Journal* d'Alejandra Pizarnik (Ypsilon éditeur).

ANAÏS BOUTEILLE-BOKOBZA

Anaïs Bouteille-Bokobza a commencé à traduire dans les années 1990, quand elle vivait en Italie : des sciences humaines, de l'histoire de l'art, du droit… Cela lui a donné l'idée de faire une thèse en sociologie de la traduction, l'occasion d'interviewer bon nombre d'éditeurs et traducteurs de littérature. L'idée fait son chemin. Quelques années plus tard, rentrée en France, elle alterne contrats de recherche en sociologie et travaux d'écriture. L'occasion se présente un jour de traduire un roman, et c'est parti ! Depuis, elle a travaillé

avec plusieurs éditeurs (Calmann-Lévy, Jean-Claude Lattès, Denoël, Les Escales, Dalva…), alternant les genres, noir (*L'Essence du mal*, de Luca d'Andrea), suspense (*Le Chuchoteur*, de Donato Carrisi), jeunesse (*Et pourtant, le bonheur est là*, d'Enrico Galiano), initiatique (*Une famille comme il faut*, de Rosa Ventrella) ou féministe (*La Ligne de couleur*, d'Igiaba Scego).

JÖRN CAMBRELENG

Venu du théâtre, il a notamment traduit pour la scène Friedrich Schiller, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Elfriede Jelinek, Andreas Marber, R. W. Fassbinder et Anja Hilling. Un temps lecteur pour France Culture, il a longtemps été un observateur attentif des écritures dramatiques contemporaines. Après avoir été en charge de l'École supérieure de théâtre de Bordeaux-Aquitaine, il donne la priorité à son activité de traducteur (théâtre, roman, nouvelles et quelques essais de Walter Benjamin), puis se consacre à la cause de la traduction littéraire en tant que directeur d'ATLAS. Il y développe une vie littéraire ouverte au public ainsi qu'une politique de partenariats internationaux et de professionnalisation de jeunes traducteurs. En 2020 paraît aux éditions L'orma sa traduction d'un choix de lettres de Kafka : *Comment ne pas éduquer les enfants*, suivie en 2021 d'un choix de lettres de Rilke : *La vie commence chaque jour*.

RÉMI CASSAIGNE

Normalien, ancien lecteur de français à l'université de Stockholm, diplômé du CNSMD de Lyon, Rémi Cassaigne partage son temps entre écriture, traduction et musique. Luthiste au sein de plusieurs ensembles de musique ancienne, dont la Gioannina, créé avec la harpiste Nanja Breedijk, il explore par ailleurs, à la guitare et avec la complicité de la chanteuse Françoise Masset, le répertoire de la mélodie et de la chanson, par des chemins de traverse : la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, les compositrices scandinaves autour de 1900, la musique dans les tranchées de Verdun, les métamorphoses du papillon. Auteur de nombreuses traductions du suédois, il a publié deux romans.

BENOÎT DE CORNULIER

Benoît de Cornulier est professeur retraité de l'université de Nantes, membre du laboratoire de linguistique de Nantes depuis 2010. Il poursuit sa recherche sur le rythme de la poésie versifiée en rapport avec le sens, en poésie française principalement (surtout sur Rimbaud et Verlaine), ainsi que sur le rythme des comptines dans des langues diverses. Cette recherche rencontre, à l'occasion, des problèmes de transposition d'une forme ou d'un style dans un autre y compris à l'intérieur d'une seule langue, par exemple, dans l'importation parfois tentée de formes de tradition orale et (quasi) musicale dans des œuvres de poésie littéraire. À l'oc-

casion d'un concert de madrigaux italiens mis en musique par Gesualdo, il s'est intéressé à la mise au point de livrets mettant sous les yeux du public une traduction juxtalinéaire facilitant la perception du rapport de la parole à son cadrage musical.

STÉPHANIE DECANTE

Stéphanie Decante est ancienne élève de l'ENS et maîtresse de conférences à l'université Paris-Nanterre où elle enseigne la littérature, le cinéma et la théorie critique dans le domaine culturel hispano-américain. Membre du laboratoire CRIIA et du réseau MEDETLAT, ses travaux de recherche portent sur les processus de médiation éditoriale, traduction et réception critique de la littérature hispano-américaine en France. Après avoir longtemps traduit de la poésie hispano-américaine contemporaine dans diverses revues, elle traduit de la prose et de la poésie pour le compte des éditions de l'Arbre vengeur et Gallimard. Elle prépare actuellement une édition des œuvres réunies de Pablo Neruda (présentation, sélection, établissement de textes et documents iconographiques, traduction et révision de traductions) à paraître dans la collection « Quarto ».

JEAN-MICHEL ESPITALLIER

« Dans son refus obstiné de céder à l'esprit de sérieux que l'on exige des grandes personnes, Espitallier persiste à jouer avec les mots en préservant tout le sérieux que les enfants mettent dans leurs jeux », Bertrand Leclair, *Le Monde des livres*. Écrivain, poète, musicien, Jean-Michel Espitallier est l'auteur d'une vingtaine de livres, dont, pour les derniers : *La Première Année*, Inculte, 2018 ; *Cow-Boy*, Inculte, 2020 ; *Centre épique*, éditions de l'Attente, 2020 ; *Tueurs*, Inculte, 2022 ; *Du rock, du punk, de la pop et du reste*, Pocket, 2022. Dernières créations : « Sergent Pepper, suite… », France Culture, 2017 ; « Musiques 68 », Radio Nova, 2018. Il a codirigé la revue *Java* (1989-2006) et travaille sur plusieurs projets multimédias, parfois comme batteur, notamment avec la chorégraphe Valeria Giuga, le bassiste Kasper T. Toeplitz et le duo Kristoff K.Roll (dont le double CD *World is a Blues* vient de paraître).

RAÍSA FRANÇA BASTOS

Raísa França Bastos est franco-brésilienne. Élevée dans une famille de musiciens, son approche de la traduction en est fortement marquée, tout comme son travail artistique. Enseignante de français, docteure en littérature comparée, ses recherches s'attachent à comprendre les processus de circulation d'histoires traditionnelles entre langues et cultures romanes. Son travail de traduction s'enracine aussi bien dans la poésie que dans la prose littéraire et théorique : elle a ainsi traduit plusieurs livrets de colportage brésiliens en français – dont *L'Arrivée de Paul Zumthor au royaume de l'infini*, Antonio Barreto (2015) – et réalisé des versions françaises de paroles de chansons populaires brésiliennes pour des spectacles. En 2022

paraît la traduction d'un essai d'Hélène Cixous : *O riso da Medusa*, en partenariat avec Natália Guerellus, publiée chez Bazar do Tempo. Raísa est également directrice artistique de la Compagnie Jabuticaba, où elle développe des projets de musique et de théâtre.

MARION GRAF

Marion Graf est traductrice et critique littéraire spécialisée en poésie. Elle a traduit une quinzaine de livres de Robert Walser, plusieurs recueils de Klaus Merz et d'Erika Burkart, ainsi que de nombreux romanciers et poètes alémaniques et russes, et des ouvrages pour la jeunesse. Elle dirige *La Revue de Belles-Lettres*, revue de poésie paraissant à Genève. Dernières traductions parues : *Cubes danubiens*, de Zsuzsanna Gahse (Hippocampe éditeur, 2019) ; Gottfried Keller, « Les Lettres d'amour détournées », in *Les Gens de Seldwyl*a (Zoé, 2020) ; Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser* (Zoé, 2021) ; *Presque étranger pourtant*, de Thilo Krause (Zoé, 2022).

ANTOINE GUILLEMAIN

Antoine Guillemain travaille depuis 2012 à la fois comme traducteur littéraire et comme traducteur spécialisé, de l'anglais au français. Il a traduit une dizaine de romans et un essai scientifique. Il a par ailleurs été initié aux spécificités de la traduction audiovisuelle au sein de Dubbing Brothers, première société française de doublage, et son mémoire de master s'intéressait à la « tradaptation » de chansons dans un contexte audiovisuel. En 2015, il lance « le Tradapteur », site Internet doublé d'une chaîne YouTube, dans une démarche expérimentale de vulgarisation traductologique. Son pari : parler de traduction au grand public à travers le prisme de la chanson. Son credo : à une époque où la traduction automatique séduit de plus en plus, il est vital pour les traductrices et traducteurs d'adopter d'autres médiums pour toucher les non-initiés et les inciter à penser la traduction autrement… Originaire de Rouen, Antoine réside depuis dix ans à Manchester, en Angleterre.

LAURA HUROT

Laura Hurot est traductrice de l'allemand et professeure de français langue étrangère à Linz en Autriche. Elle a suivi un cursus d'études germaniques à la Sorbonne et s'est spécialisée en histoire des idées. Ses domaines de travail sont notamment les sciences humaines et le théâtre, avec une prédilection pour les œuvres et la pensée de la Mitteleuropa. Face à l'accélération toujours plus grande des processus de traduction et à la pression exercée sur l'ensemble de la profession, Laura Hurot a développé le concept de « slow translation » dans le but non seulement d'aider les traductrices et traducteurs à se positionner autour de valeurs durables, mais aussi d'engager un processus de réflexion collective sur les effets à long terme de la traduction automatique.

FÉRIEL KADDOUR

Ancienne élève de l'École normale supérieure, du Conservatoire national supérieur de musique de Paris et de l'École normale de musique Alfred Cortot, Fériel Kaddour mène aujourd'hui une double carrière de pianiste et de musicologue. Elle partage ses activités entre concerts (France, Allemagne, Royaume-Uni, Italie), enseignement (à l'École normale supérieure), et recherche (Pays germaniques – UMR 8745). Elle a soutenu sa thèse de doctorat (« Le geste du pianiste ») en décembre 2009, et rédige actuellement un essai sur le lied. Ses travaux portent tant sur des questions d'interprétation musicale que sur les rapports entre musique et poésie, et sur les écrits musicaux d'Adorno. En février 2014 est paru son premier enregistrement, consacré à la musique pour piano du compositeur russe Anatoly Alexandrov. Un deuxième disque, consacré à Chopin, paraîtra prochainement.

ÉLODIE KARAKI

Docteure en littérature et diplômée de Sciences-Po, Élodie Karaki anime des rencontres littéraires dans différents lieux et manifestations (Oh les beaux jours !, les Rencontres de Chaminadour, les Correspondances de Manosque, la Comédie du Livre, les Nouvelles-Hybrides…). Elle est aussi conseillère littéraire pour le festival Lettres d'automne, à Montauban. Elle mène par ailleurs régulièrement des ateliers de critique littéraire en milieu scolaire, dans l'enseignement supérieur et en bibliothèques. Sa chronique littéraire, « Cabanes », est disponible en podcast sur Radio Grenouille.

MARIE KARAŚ-DELCOURT

Marie Karaś-Delcourt est traductrice littéraire, enseignante en langues et chanteuse polyglotte. Elle a suivi une formation linguistique à la Sorbonne, à l'ISIT et à l'INALCO en anglais, espagnol et serbo-croate, et a étudié l'italien en autodidacte. Elle découvre l'ex-Yougoslavie lors d'un voyage humanitaire en Bosnie-Herzégovine où elle cofonde l'association MIR qui organise des ateliers artistiques et d'écriture. Entre 2012 et 2018, elle se forme au chant, au théâtre et à la mise en scène avec l'écriture et la publication d'une pièce bilingue *¿El duende, dónde está el duende?* (L'Harmattan, 2014). Elle participe à l'atelier serbo-croate de théâtre et de chant de la Sorbonne et de l'université de Zagreb, et bénéficie d'une formation pluridisciplinaire à l'Institut Grotowski en Pologne où elle étudie le théâtre physique et le chant polyphonique. En 2020, sa traduction théâtrale *Peau d'orange* est sélectionnée par le réseau Eurodram pour une lecture publique et elle y rejoint le comité. Après une résidence au CITL en 2021, elle est publiée chez l'Espace d'un instant en juin 2022. Elle poursuit ses recherches traductives à la croisée des études de genre,

de la sociolinguistique et travaille en tant que traductrice-animatrice dans le cadre du projet Quai des langues (ATLAS). Depuis 2021, elle publie des traductions de pièces de théâtre, de poèmes et de chansons dans plusieurs revues (*CAFÉ*, *Jef Klak*, *les Jaseuses*).

SOTIRIS KARKANIAS

Né en Grèce en 1985, Sotiris Karkanias est guide-conférencier, musicien, et traducteur à ses heures (du français vers le grec). Il a étudié l'histoire et l'archéologie à l'université d'Athènes, avant de suivre un master d'histoire et de théorie du cinéma à l'université Montpellier III. Jouant du piano et de la guitare depuis son plus jeune âge, il se produit depuis le début des années 2000 sur diverses scènes musicales dans la région d'Athènes, tout en accompagnant régulièrement, en studio, de nombreux compositeurs et chanteurs grecs contemporains. L'un de ses genres de prédilection est le rebétiko.

WALTRAUD KOLB

Waltraud Kolb est professeure assistante de traduction littéraire au Center for Translation Studies de l'université de Vienne, en Autriche. Elle a étudié la traduction (de l'anglais, du français et du portugais vers l'allemand), et détient un doctorat en littérature comparée. Ses recherches actuelles portent notamment sur l'usage des outils numériques et de la traduction automatique dans le champ littéraire, et en particulier, sur l'aspect cognitif de la traduction littéraire et des processus de post-édition. Elle est aussi traductrice professionnelle, interprète certifiée pour l'anglais et l'allemand, et membre du bureau de l'Austrian Association of Literary Translators. Ses traductions les plus récentes incluent des nouvelles de Caleb Azumah Nelson et Deb Olin Unferth.

BERNARD KREISE

Bernard Kreise a accompli ses premières traductions alors qu'il était encore étudiant à la Sorbonne. Son travail de traducteur a été marqué par son étude des formalistes russes et l'enseignement d'Henri Meschonnic, ce qui l'a fait envisager le texte littéraire dans la profondeur de son sens et de sa forme, même si au cours des années il a tempéré cette théorisation de la traduction pour tenter de rendre le « je-ne-sais-quoi » et le rythme propres à chaque auteur. Il a travaillé sur des auteurs anciens, depuis Radichtchev (fin du XVIII^e siècle) jusqu'à des auteurs vivants, comme Sorokine ou Stepnova, essayant aussi de faire connaître des auteurs classiques et pourtant méconnus en France, comme Leskov. Estimant que la poésie est intraduisible, il n'a guère traduit de poètes, hormis Tsvetaïeva, notamment, pourtant l'auteure la plus intraduisible qui soit.

NATACHA KUBIAK

Après des études d'histoire de l'art et divers emplois dans le domaine culturel, Natacha Kubiak rejoint le Centre national du livre en 2003. En tant que chargée de la coordination internationale, elle suit notamment les soutiens aux librairies francophones et les aides aux éditeurs ou traducteurs étrangers ainsi que les partenariats avec les institutions culturelles étrangères et françaises. Depuis 2015, elle est adjointe au chef du département de la création au CNL, responsable des commissions du pôle fiction.

NICOLAS LAFITTE

Nicolas Lafitte a étudié la musicologie avant de travailler, pendant dix ans, pour France Musique où il a notamment coprésenté « La Matinale culturelle » auprès de Vincent Josse et l'émission pour les enfants « Klassiko Dingo ». Il est l'auteur de *Musique pas bête*, paru chez Bayard Jeunesse et Radio France, dont il a signé une adaptation scénique et de *Chantons pas bête !* paru chez Bayard Jeunesse. Pour la scène, il a écrit de nombreuses formes pédagogiques et musicales dans lesquelles il joue aussi (Opéra de Bordeaux, Mars en Baroque, Ré Majeure…). Il est l'auteur de nombreuses formes audiovisuelles toujours à propos de la musique, comme des podcasts pour l'Opéra de Paris, le chœur Accentus ou des vidéos pour l'Orchestre de chambre de Paris ou le festival international de piano de La Roque-d'Anthéron. Il est également programmateur pour le musée d'Orsay, conseiller artistique du festival Oh les beaux jours ! à Marseille et codirecteur artistique du festival Tous en sons ! en région Sud.

VALENTINE LEŸS

Valentine Leÿs est agrégée de lettres, et elle a vécu un bout de temps dans l'est de Londres où elle a débuté sa carrière de traductrice. Elle traduit des romans (pour Dalva, NiL, Liana Levi…) et des sciences humaines (pour Amsterdam, Ithaque, B42 et quelques revues pointues). Elle est aussi interprète de conférence en anglais et en italien, à Marseille et ailleurs.

FRÉDÉRIC LOISEAU

Frédéric Loiseau est guitariste, compositeur, arrangeur, directeur artistique et pédagogue. En 2007 sort son premier disque avec le pianiste Carl Schroeder : *Red Shoes*, « disque d'émoi » (*Jazz Magazine*), « CD de la semaine » (FIP), « Must » (TSF), « coup de cœur » de l'Académie Charles Cros et nominé aux Djangos d'or de la guitare. Il est également membre de Pee Bee (*Welcome to the PB*, 2010 ; *All Of Us 13*, 2013 ; *Dolce Vita*, 2017 et *Pee Bee or not to be*, 2020) et du Chamber Jazz Quintet (*Looking Back*, 2010 ; *For All We Know,* 2013). *Smile*, en trio avec Benoît Sourisse à l'orgue et André Charlier à la batterie, sort en

2014. Il donne une série de concerts avec Sheila Jordan en 2017. Il est le codirecteur artistique et le guitariste, compositeur et coarrangeur du projet *La Bonne Chanson* avec Natalie Dessay, Laurent Naouri, Guillaume de Chassy, Thomas Savy, Arnault Cuisinier et Fabrice Moreau. Il joue *En sourdine* en duo avec Laurent Naouri (Alpha Classics, 2020). En 2019, il joue en duo avec Natalie Dessay autour de Georges Brassens. Il est le directeur artistique du projet de piano solo de Guillaume de Chassy autour de Barbara en 2019 et de *Scènes d'intérieur* en 2021. En 2022 sort le nouvel opus de son trio avec André Charlier et Benoît Sourisse : *D'instant en instant.*

XAVIER LUFFIN

Xavier Luffin est professeur de littérature arabe à l'Université libre de Bruxelles, et membre de l'Académie royale de Belgique. Il travaille notamment sur la littérature arabe contemporaine, en particulier sur la littérature soudanaise. Il est l'auteur de nombreuses traductions de l'arabe vers le français, de romans et de nouvelles d'auteurs du Soudan (Abdelaziz Baraka Sakin, Ahmad al-Malik, Amir Tagelsir, etc.) mais aussi d'autres pays arabes : Égypte, Liban, Israël, Irak, etc. Récemment, il a également publié une anthologie de poèmes classiques : *Poètes noirs d'Arabie*. *Une anthologie* (VI-XII^{e} siècle), Bruxelles, EUB, 2021. Sa traduction d'un troisième roman d'Abdelaziz Baraka Sakin est paru chez Zulma.

RUDOLF LUTZ

Rudolf Lutz (né en 1951) est un pianiste, organiste, claveciniste et improvisateur suisse actif au niveau international. Outre son activité de chef d'orchestre à la tête de la Fondation J.-S. Bach de Saint-Gall, il s'engage depuis sa retraite dans des projets et des tâches de composition les plus divers. En outre, le lien entre les mots et la musique le fascine depuis des décennies. Klaus Merz, Gerhard Meier, Werner Lutz, Gianna O. Cadenau sont des écrivains avec lesquels il a souvent organisé des soirées musicales et littéraires. Le thème de la « traduction » le préoccupe également : comment traduire les notes et les signes d'une partition en musique sonore, comment une composition naît-elle d'un texte, qu'il s'agisse d'une cantate, d'un lied, d'une chanson ? Il n'a donc pas eu à réfléchir longtemps lorsque Marion Graf lui a demandé de participer à une petite équipée à Arles !

YOULIA MARITCHIK-SIOLI

Née en 1981 à Moscou, Youlia Sioli vit avec et entre deux langues, deux villes – Lyon et Moscou. Nourrie par la profondeur du décentrement, elle enseigne depuis 2007 la littérature française et la littérature russe dans différentes universités en Russie (Moscou) et en France (Lyon, Grenoble). Elle est l'autrice de plusieurs articles sur l'œuvre de

Marguerite Duras et des livres *Les Formes hybrides de l'écriture dans le roman contemporain* (2010) et *Marguerite Duras. « La Mer d'encre noire »* (2012). Traductrice d'écrits théoriques, elle se penche sur l'étude de la poétique du rythme d'Henri Meschonnic et a traduit en russe son ouvrage *La Rime et la Vie* (2014). Elle travaille actuellement sur les études de genre, l'historicité de l'héritage littéraire de l'émigration russe en France, notamment sur l'écrire au féminin et la littérature mineure.

LAURENT NAOURI

Après ses études à Londres, Laurent Naouri est rapidement engagé sur de nombreuses scènes nationales puis internationales. Son répertoire particulièrement diversifié comporte une quarantaine de rôles, depuis les premiers baroques jusqu'aux opéras contemporains. Plusieurs incarnations vont marquer sa carrière, les Quatre Rôles Maléfiques (*Les Contes d'Hoffmann*), Golaud (*Pelléas et Mélisande*), le comte Almaviva (*Les Noces de Figaro*), le rôle-titre de Falstaff ou encore Germont (*Traviata*). Plus récemment, il interprète les Quatre Rôles (*Les Contes d'Hoffmann*) à la Scala, au Liceu de Barcelone, au Metropolitan Opera de New York, à l'Opéra de Paris, Sharpless (*Madame Butterfly*) au Metropolitan Opera ainsi qu'à l'Opéra de Paris, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) à Aix-en- Provence et Tokyo, Scarpia (*Tosca*) à La Monnaie de Bruxelles. Parmi ses projets : le conte des Grieux (*Manon Lescaut*) à Barcelone, Don Pasquale à Paris, et Pandolfe (*Cendrillon*) à New York.

MARGOT NGUYEN BÉRAUD

Traductrice littéraire de l'espagnol, Margot Nguyen Béraud a traduit en français les œuvres de fiction d'une vingtaine d'auteurs latino-américains ou espagnols : Kiko Amat, Cristina Morales, Iván Repila, Roberto Arlt, Agustina Bazterrica, Laïa Jufresa, Melba Escobar, Jordi Ledesma, Antonio Ortuño, Andrea Abreu… En parallèle de ce métier, elle anime régulièrement des formations et des ateliers, et accompagne les traducteurs qui débutent ou qui aiment partager leurs doutes (tutrice pour le Centre de traduction littéraire de Lausanne, à la Fabrique des traducteurs au CITL d'Arles, au dernier atelier Vice-Versa franco-espagnol à Madrid…). Engagée avec ATLAS depuis presque ses débuts en traduction (et présidente de l'association depuis 2020), elle y a développé les ateliers tous publics Traducteur d'un jour ainsi que le programme Quai des langues.

ADRIENNE ORSSAUD

Adrienne Orssaud est traductrice de l'espagnol vers le français. Ayant grandi en Argentine et travaillé dans la recherche sur la littérature argentine contemporaine, elle a une connaissance intime de l'écriture contemporaine sud-américaine. Elle s'intéresse particulièrement

à des textes à charge politique ou qui s'éloignent des codes de l'écriture européenne. Elle a notamment traduit les romans *Le Dieu Maïs* de Cucurto (Le Nouvel Attila) et *L'Écrivain raté* de Roberto Arlt (Sillage). Elle traduit aussi de la poésie, du théâtre et de la philosophie. Elle s'est également formée au théâtre (conservatoire dramatique de Montpellier) et à la musique (fin de 2e cycle en piano classique), des pratiques qu'elle continue de développer par de nouvelles expériences. Elle fait partie du collectif de traducteurs Delta.

NICOLAS PALLIER

Né en France en 1985 et venu au grec moderne au début des années 2010, Nicolas Pallier vit à Athènes où il travaille comme traducteur littéraire et professeur de langues. Il a notamment traduit *Victoria n'existe pas* de Yannis Tsirbas (Quidam, 2015), *Une fois (et peut-être une autre)* de Kostis Maloùtas (Éditions do, 2019) et *Dans les règles de l'art* de Makis Malafékas (Asphalte, 2022). Fasciné par le rebétiko depuis ses premiers pas d'adulte dans le pays (et, désormais, modeste joueur de bouzouki), il prépare pour les éditions athéniennes Aiora un volume consacré au genre, comprenant une soixantaine de chansons traduites pour être dites en musique.

TEDI PAPAVRAMI

Arrivé d'Albanie en 1982, Tedi Papavrami découvre en la France un pays et une culture qui lui étaient totalement étrangers. C'est sa curiosité, alliée à des exigences intellectuelles et artistiques lui permettant de franchir la distance entre son violon et d'autres horizons, qui singularisent cet interprète rare dans le monde musical. En 2000, après la disparition du traducteur albanais Jusuf Vrioni, il reprend auprès des éditions Fayard la traduction de l'œuvre d'Ismaïl Kadaré. En 2013, il publie *Fugue pour violon seul*, récit autobiographique (Robert Laffont). Auparavant, Tedi avait entamé une carrière de soliste et de musicien de chambre. Son disque, comprenant les six *Sonates pour violon seul* et la *Sonate pour deux violons* d'Eugène Ysaÿe – en compagnie du violoniste Svetlin Roussev – reçoit en 2014 les diapasons d'or et choc des revues *Diapason* et *Classica*. Parallèlement, il travaille avec le pianiste François-Frédéric Guy autour des dix sonates de Beethoven : leur enregistrement paraît en 2017. Il travaille actuellement avec le violoncelliste Xavier Phillips autour de l'intégrale des trios de Beethoven. En 2021 paraît la sonate « À Kreutzer » de Beethoven et la *Deuxième sonate* de Prokofiev, avec la pianiste Martha Argerich (Avanti Classics) ainsi qu'une intégrale des Sonates et partitas de Bach (Alpha). Tedi enseigne le violon à la HEM de Genève depuis 2008. Il jouera aux Assises avec un violon construit pour lui en 2022 par le luthier David Leonard Wiedmer.

ALEXANDRE PATEAU

Alexandre Pateau se passionne depuis plus de quinze ans pour la traduction poétique, avec une affinité particulière pour les liens entre texte et musique. Il a notamment contribué à faire découvrir en langue française le poète allemand Jan Wagner, dont le recueil *Les Variations de la citerne*, traduit à quatre mains avec Julien Lapeyre de Cabanes (Actes Sud, 2019), a reçu en 2020 le prix de traduction poétique Nelly-Sachs et le prix Max-Jacob. Dans le champ musical, Alexandre Pateau a traduit plusieurs cycles de lieder (dont *La Belle Meunière* de Franz Schubert et Wilhelm Müller), et il a consacré l'année 2022 à la nouvelle traduction complète de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, qui paraîtra à L'Arche en 2023 et constituera le texte de la nouvelle mise en scène de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française, qui sera créée au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 2023.

EMMANUELLE PÉCHENART

Diplômée de l'INALCO et titulaire d'un doctorat en sciences du langage à l'EHESS, Emmanuelle Péchenart traduit de la littérature en langue chinoise depuis les années 1980, romans et poésie modernes ou contemporains de Chine, de Taïwan ou de la diaspora (parmi ses auteurs et autrices de prédilection figurent Ma Desheng, peintre et poète, Eileen Chang, grande figure de la littérature du XX^e^ siècle, Zhang Xinxin, écrivaine, metteuse en scène, ou encore Qiu Miaojin, écrivaine taïwanaise météore). Un temps assistante de recherches sur l'histoire de la ville chinoise à l'Institut français d'architecture, elle participe aux travaux de l'Observatoire de l'architecture de la Chine contemporaine – Cité de l'architecture et du patrimoine. Elle s'intéresse particulièrement aux échanges entre traducteurs et à la transmission des pratiques, et intervient dans des actions de formation.

STÉPHANIE PENOT-LENOIR

Professionnelle passionnée et engagée, Stéphanie Penot-Lenoir exerce le métier d'adaptatrice pour le sous-titrage, le voice-over et le doublage depuis 2002. Intéressée très tôt par le cinéma et les langues étrangères, elle a vite su qu'elle aimerait faire son métier de ces deux passions. Après un diplôme en traduction audiovisuelle, elle a fait de courts débuts en free-lance. Elle a ensuite pris en charge en tant que salariée la supervision de l'adaptation de programmes télévisuels. Après un détour de quatre ans par des fonctions administratives et commerciales, elle a repris l'adaptation en 2015. Spécialisée d'abord en voice-over, elle a progressivement gagné la confiance de ses clients pour multiplier les projets de fiction, en sous-titrage et en doublage. Investie au sein de l'Association des traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel (ATAA) depuis 2020, elle s'intéresse tout particulièrement aux questions d'automatisation de la traduction et d'amélioration des conditions de travail.

EMMANUELLE PIREYRE

Autrice de littérature, Emmanuelle Pireyre alterne dans son travail d'écriture la publication de livres et les performances scéniques. Ses textes observent de près les évolutions du monde contemporain, science, religion, sexualité, dont ils s'attachent, par la fiction, à voir ce qu'ils transforment dans nos vies intimes. Elle a écrit des fictions radiophoniques pour France Culture et collabore régulièrement avec d'autres artistes, en particulier Olivier Bosson et Gilles Weinzaepflen. Elle a obtenu en 2012 le prix Médicis pour *Féerie générale* et en 2020 le prix Franz Hessel pour *Chimère*. En 2022 elle a fait paraître aux Éditions de la Philharmonie un ouvrage sur Franz Liszt et la musique bohémienne. Liszt, célèbre virtuose invité de toutes les cours européennes, entretenait depuis l'enfance une passion vibrante pour le peuple bohémien, sa musique et ses danses, qu'il détaille dans l'ouvrage *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.* Emmanuelle Pireyre lui ayant fait quelques emprunts de formules particulièrement lyriques pour l'écriture de *Chimère*, elle rend au grand pianiste compositeur, avec cet ouvrage, la monnaie de sa pièce.

NICOLAS RICHARD

Nicolas Richard est traducteur et romancier. Il a par ailleurs retapé des appartements à Brooklyn, posé nu pour des étudiantes, pratiqué l'escalade en falaise et été manager de groupes de rock. Bien qu'il affirme « ne pas rechercher la difficulté pour la difficulté », il est régulièrement chargé de traductions réputées particulièrement délicates. Il a notamment traduit Thomas Pynchon, Jim Dodge, Hunter S. Thompson, Philip K. Dick, Miranda July, Art Spiegelman, Richard Brautigan, James Crumley, Harry Crews, Nick Hornby, Richard Powers, Patti Smith, Nick Cave, Woody Allen ou David Lynch. Il est également l'auteur des dialogues français du film *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino. Membre du collectif Inculte, il est coauteur (sous le nom de Niccolo RICARDO) avec Caïus Locus (Kid Loco) du traité *Les Soniques* aux Éditions Inculte en 2009, et auteur des romans *Les Cailloux sacrés* (Flammarion, 2002) et *La Dissipation* – roman d'espionnage (Éditions Inculte, 2018). En 2005, il a publié un recueil de nouvelles, *Week-end en couple avec handicap*, aux éditions Les petits matins. En 2021 paraît *Par instants, le sol penche bizarrement* aux éditions Robert Laffont.

ANNE-MARIE ROBERT

Titulaire d'un master de traduction professionnelle de l'ITIRI (université de Strasbourg), Anne-Marie Robert exerce en tant que traductrice technique, informatique et marketing indépendante depuis vingt-cinq ans, de l'anglais et de l'espagnol vers le français. Devenue formatrice-consultante dans ses domaines de spécialité (nouvelles technologies, TAO, post-édition, localisation informatique et multimédia,

communication technico-marketing, prestations de services en traduction), elle enseigne dans plusieurs masters de traduction en France et participe en tant qu'experte à des projets de l'Union européenne. Elle est également activement engagée dans le tissu associatif et institutionnel professionnel, au sein de la SFT (le syndicat français des traducteurs et des interprètes professionnels) et de l'UNAPL (l'Union nationale des professions libérales).

PEGGY ROLLAND

Linguiste, germaniste de formation, Peggy Rolland travaille plusieurs années dans le journalisme, avant de s'établir en tant qu'autrice et musicienne. Traductrice de l'allemand et de l'anglais, elle a une prédilection pour la jeunesse et les sciences humaines. Autrice et compositrice de chansons depuis vingt ans, elle lance en 2015 le collectif Fausse Note pour lequel elle anime de nombreux ateliers d'écriture créative auprès de publics scolaires ou en situation d'isolement. En 2016, elle mène un projet d'écriture au sein d'un centre d'hébergement d'urgence à Paris, album-invisibles.fr, qui a fait l'objet du documentaire *Un jour, ça ira*, réalisé par Stan et Édouard Zambeaux, sorti en salles en 2018. Peggy Rolland est également membre du CA de l'ATLF dont elle est secrétaire depuis 2022.

SOPHIE ROYÈRE

Après des études supérieures partagées entre les Alpes, le Vaucluse, la côte atlantique et l'Italie, Sophie Royère se consacre à la traduction littéraire (de l'italien). Elle travaille régulièrement avec diverses maisons d'édition, ainsi qu'avec des sociétés de production de cinéma et des compagnies de théâtre italiennes. Elle aime collaborer avec des écrivains et artistes pour les faire découvrir en France. Elle a également été coordinatrice éditoriale pour plusieurs maisons d'édition, ainsi que membre fondatrice du collectif franco-italien de services éditoriaux Meridiem. Écrivains traduits : Elsa Morante, Marco Missiroli, Cristina de Stefano, Alessandro Barbero, Giampaolo Simi… Collaborations théâtre et cinéma : Alice Rohrwacher, Ricci/Forte, Marco Bellocchio, Antonella Questa…

ALEXANDRA SATGER

Après des études de piano classique, Alexandra fait ses premiers pas de chanteuse au sein de la Gospelize it Mass Choir à Montpellier. Elle poursuit des études de jazz à Londres, puis à La Havane, où elle découvre l'univers des cérémonies et chants sacrés de la *santería* cubaine. Elle se forme à l'IMFP, à Salon-de-Provence, puis complète un DEM de musique traditionnelle afro-cubaine au conservatoire de Toulon. Elle crée et dirige depuis une dizaine d'années un grand chœur de musiques sacrées caribéennes, Afrimayé, ainsi que plusieurs

projets scéniques : *Louise and the Po boys* (jazz New Orleans), *Madam Waits* (concert cabaret poétique autour du répertoire de Tom Waits) et *Souvnans*, octet de jazz et chants sacrés des Caraïbes. Elle est aussi chanteuse, arrangeuse et comédienne au sein de la Rara Woulib, compagnie de théâtre et musique en espace public.

JONATHAN SEROR

Jonathan Seror est responsable juridique de l'ATLF depuis 2017. Il conseille les adhérents sur leurs droits, les assiste en cas de litige avec leurs éditeurs et participe aux réunions de concertation avec les pouvoirs publics afin de faire évoluer la réglementation applicable aux auteurs. Il enseigne par ailleurs le droit des contrats (contrats d'édition et de traduction) au sein du master 2 de Traduction littéraire à l'université Paris-Diderot (Paris-VII) et assure des formations juridiques à Paris et en région en partenariat notamment avec les structures régionales du livre. Ancien avocat, il a prêté serment en 2010 et a exercé pendant six ans au sein du cabinet d'affaires Fidal Direction Internationale. Titulaire d'un master 1 en droit des affaires (université Panthéon-Assas Paris II) et d'un master 2 en fiscalité des affaires (université Paris Dauphine), Jonathan a orienté son expertise en droit de la propriété littéraire et artistique ainsi qu'en droit fiscal des auteurs. Jonathan est membre de l'Association française pour la protection internationale du droit d'auteur.

FLORIAN TARGA

Membre des éditions Tendance Négative et cofondateur de la revue *CAFÉ*, consacrée aux littératures étrangères minorées, Florian Targa partage ses journées entre l'édition, la traduction, et surtout ses activités de médiateur. Spécialiste des questions de plurilinguisme et de diversité linguistique, il travaille aujourd'hui à l'INALCO où il s'est formé aux études et à la langue arabes. Animateur d'ateliers d'écriture, il s'intéresse à l'écriture créative entre les langues et fait partie du comité d'organisation du concours INALCO de la nouvelle plurilingue. Oiseau de nuit sans passion pour les cabarets, il cherche dans l'astronomie à faire vibrer sur un même ton l'invisible et l'indicible, et à faire résonner ses rêves inachevés de calme et d'astropoésie. Pas musicien pour un sou, son exploration du solrésol flanqué de deux oreilles mineures plutôt qu'absolues est la preuve sonnante et trébuchante qu'on peut traduire en musique sans savoir son solfège.

EMMANUEL VARLET

Après une maîtrise d'arabe, un master d'édition et quelques années au Caire, Emmanuel Varlet s'est consacré à la fiction contemporaine arabophone. Il a notamment traduit Jabbour Douaihy (Liban), Salim Barakat (Syrie/Suède), Gamal Ghitany (Égypte), ainsi que nombre

d'autrices et auteurs de la nouvelle génération, tels Rosa Yassin Hassan (Syrie) ou Hassan Blasim (Irak/Finlande). Entre 2012 et 2016, il a dirigé le domaine arabophone au sein de la collection « Cadre vert » des éditions du Seuil. Aujourd'hui installé à Montpellier, il est chargé de mission Création, Vie littéraire et Médiation à Occitanie Livre & Lecture.

SACHA ZILBERFARB

Sacha Zilberfarb est né et vit à Paris. Après avoir mené des études de littérature allemande, il a enseigné quinze ans en région parisienne. Il se consacre à la traduction depuis 1999. Dans le champ littéraire, il a traduit notamment des romans d'Edgar Hilsenrath (en collaboration avec Jörg Stickan), des nouvelles de Stefan Zweig, des lettres de Rainer Maria Rilke, des récits d'Emmy Hennings. Dans le domaine des sciences humaines, il a traduit la psychanalyste Helene Deutsch, le sociologue Hartmut Rosa, le musicologue Carl Dahlhaus, le philosophe Theodor W. Adorno, le théoricien de l'art Konrad Fiedler, les historiens de l'art Werner Spies, Aby Warburg et Heinrich Wölfflin, l'artiste Daniel Spoerri.


atlas
ASSISES DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE