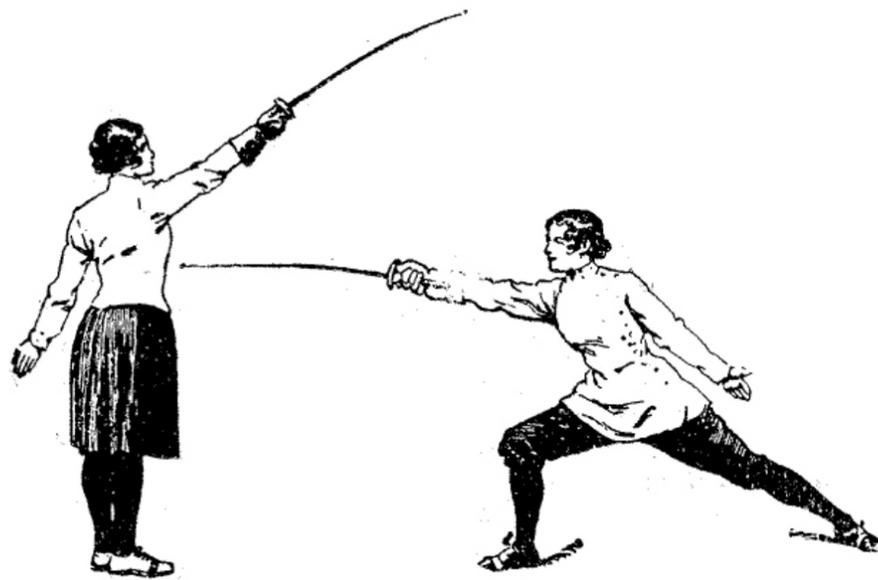


le persil

journal inédit, le persil est à la fois parole et silence.
Ce numéro triple rend hommage aux traducteurs
et à leur art. Il a été réalisé par Danielle Gavin,
avec le concours de Daniel Rothenbühler et de
Daniel Vuataz, et coûte :

15 CHF ou 12 Euros

traductionlittérairetraductionlittéra
ductionlittérairetraductionlittérairet
tionlittérairetraductionlittérairetrad
littérairetraductionlittérairetraducti
térairetraductionlittérairetraductio
airetraductionlittérairetraductionlit



un art à part entière

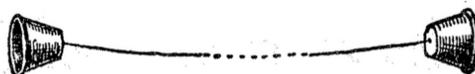
Les nids de poules de Marius Daniel Popescu

Deux demandes autour de la traduction présentées par

Danielle Gavin

Il est, par nécessité, conducteur de bus à Lausanne, écrivain (autre nécessité), père fondateur et rédacteur en chef du journal Le Persil. Il pensait, rêvait, écrivait sa vie, La vie, en roumain. Il a quitté la Roumanie, s'est établi dans un autre pays, quadrilingue celui-là, et dont il a appris une des langues, le français, dans laquelle aujourd'hui il pense, rêve, écrit, aime, rit, pleure, pique ses colères. Qui d'autre méritait mieux que lui de figurer en tête de ce numéro ?

Marius Daniel Popescu est l'auteur de recueils de poèmes composés en roumain, d'autres en français : *4x4. Poèmes tout-terrains* et *Arrêts déplacés* ont paru à Lausanne, aux Editions Antipodes, en 1995 et 2004. Il est également l'auteur de deux romans écrits en français (français de Suisse ?), *La Symphonie du loup* et *Les Couleurs de l'hirondelle*, publiés en 2007 et 2012 à Paris chez José Corti ; le premier a été traduit en roumain (mais oui !), sa langue maternelle : *Simfonia lupului* ; trad. Emanoil Marcu, Bucarest, Editura Humanitas, 2008.



(D. G.) – Dans ton pays, Marius, souvent tu retournes, où ce journal est imprimé. Tu y retrouves ceux des tiens qui vivent encore. Tu revisites les lieux de ton enfance, de ton adolescence, de ton entrée dans la vie adulte. Tu emmènes avec toi ta fille, petite qui grandit vite, pour lui montrer ton pays d'origine, qui est aussi, mais pour moitié, celui de ses ancêtres. Parce qu'on est fait de la chair de son pays, de ses pays quand il y en a deux ou parfois même plusieurs, il est bon, pour savoir qui l'on est, de les connaître. Marius, quelle richesse à tirer de tes allers et retours ! Mais dis-nous : qu'as-tu ressenti lorsque tu as pris entre les mains ta *Symphonie du loup* en français puis celle traduite en roumain ? Livres d'abord tenus fermés, objets pesants, preuves matérielles de l'aboutissement d'un long périple. Livres ensuite ouverts, feuilletés et parcourus, preuves symboliques de ton existence, de ton génie. T'es-tu reconnu dans ce double miroir ?

(M. D. P.) – J'aimerais te « répondre » seulement en quelques mots et ces mots se bousculent, s'entrechoquent dans les vibrations des sens que tu me transmets en parlant de mon parcours, de mes « langues », de ma fille. J'organise les mots, mes mots pour toi et pour les autres, je pense à « mon histoire » et je vibre avec toi, avec vous ; les mots sont des larmes et c'est en larmes que je revois tout mon « parcours » roumano-ruisse : je suis né une deuxième fois dans ton pays et j'ai fait, à mon tour, naître des livres dans ta langue maternelle et j'ai fait naître ce journal au nom « d'oiseau » (*ndr : le persil n'est pas un oiseau, mais une humble plante culinaire ; étant comme lui sans prétention, le journal est dit, ici, porteur d'un nom léger comme une plume*) ; chaque mot est une larme et chaque larme est une traduction d'un bonheur ou d'un malheur, mes mots d'ici parlent de ce monde que j'habite avec toi, avec vous, avec ma fille, avec Béatrice ma compagne, mes mots d'ici parlent d'un monde de là-bas, un monde de la mémoire et aussi de l'actualité. S'exprimer ne veut pas dire pleurer. Je ne sais pas comment je suis arrivé là, à écrire à vivre à penser à... en français. C'est la vie, c'est le destin, c'est la foi. Je sais que je fais partie du Tout, je sais que tu fais partie de ce Tout, je sais que de ta langue maternelle à ma langue maternelle il n'y a pas de station de bus. Il y a seulement la station Debout et c'est Debout que je passe d'une larme en français à une larme en roumain, c'est Debout que je travaille avec Toi, avec Vous toutes et tous, à ce que nous avons encore à faire par ici, par là, par ailleurs.

(D. G.) – Marius, chaque langue est porteuse d'une manière d'être au monde. Le traducteur devrait, tant que faire se peut, connaître, tant soit peu, la culture, la littérature, la géographie, l'histoire, l'économie du pays dans lequel l'œuvre à traduire a été conçue. Afin d'éviter des erreurs de compréhension, parfois graves, parfois cocasses. Les mots font image et les images c'est traître, porteuses de tellement de sens, les uns évidents, les autres cachés, secrets. Raconte à tes lecteurs, Marius, l'anecdote des nids de poules, plaisamment révélatrice d'une des nombreuses facettes de la complexité de l'art de traduire :

(M. D. P.) – Les « nids de poules » existent, maintenant, seulement dans des pays « en cours de développement », comme « le parti unique » le disait ! Oui, mon traducteur de *La Symphonie du loup*, du français en roumain – Emanoil Marcu – malgré le fait qu'il avait traduit Cioran et plein d'autres auteurs francophones, quand il a dû traduire ces « nids de poule », en roumain, il l'a fait en disant que sur les routes roumaines tu peux je peux vous pouvez trouver des poules avec leurs poussins, dans leurs nids... au milieu de la route ; comme quoi la traduction, même pour les plus grands traducteurs, reste un « nid de poules » !

Peter Utz et « l'autrement dit » des traductions littéraires

Peter Utz nous a remis la partie introductive d'une conférence, rédigée en allemand, ensuite traduite par ses soins en français et donnée à l'Université de Lausanne, le 20 mai 2008 ; cette conférence est une présentation du premier chapitre de son livre intitulé Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen : Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil (Munich, Carl Hanser, 2007). Dans ce livre, il confronte les œuvres célèbres de la littérature allemande, de L'Homme au sable de Hoffmann au Procès de Kafka et à L'Homme sans qualités de Musil, à leurs traductions multiples en français et en anglais, pour les redécouvrir, mais « autrement », sous cette lumière étrangère. En même temps, il essaye de donner un nouveau profil au statut même de la traduction et du traducteur.

« C'est en traduisant moi-même ce texte en français, comme je le peux » – dit P. Utz à la fin de son intervention – « que le texte s'est transformé, et j'ai ainsi créé mon propre "autrement dit" – j'espère avoir contribué de la sorte à me faire comprendre autrement, même avec mes propres mots. » A notre tour, nous avons pris la liberté de faire subir au texte de la conférence quelques modifications avant de la publier dans ces pages – un « autrement dit » autorisé et co-signé par l'auteur.

Dans le chapitre introductif de son ouvrage, Peter Utz expose les six thèses qui, à ses yeux, caractérisent et devraient régir la perception de la traduction. Les voici telles que présentées lors de sa conférence, avec ici et là quelques adjonctions de la part de l'auteur et des corrections de la nôtre.



1. Le paradoxe identitaire de la traduction

La traduction est soumise à un paradoxe identitaire fondamental : on lui demande d'être « fidèle », voire « équivalente » à l'original. Cela veut dire : elle devrait être pratiquement identique à l'original et ainsi s'effacer derrière lui. Pourtant, la traduction existe, elle est une pratique culturelle indispensable que l'on reconnaît comme telle, dès lors qu'on la soumet à la critique. Pour ne pas la piéger dans ce paradoxe identitaire, il faut changer radicalement de perspective : la traduction n'est pas une machine à copier, elle crée un autre texte, qui n'est pas le doublon de l'original, mais un autre original, représentant le texte source dans la nouvelle langue. Comme représentation de l'original, elle est une interprétation du texte source qui a pris forme dans cette autre langue. Ainsi, elle y

ajoute du sens, en le recréant. Que ce processus de création soit interminable, que traduire soit une « tâche sans fin », comme le dit Schlegel, n'est pas un signe de faiblesse, mais de force, une fois que l'on a compris que la culture dans son ensemble ne peut être considérée que comme un processus de création et d'échanges permanents.

2. La traduction a valeur de modèle pour entrer en communication avec ce qui nous est étranger

Ce qui nous est propre ne se définit que face à l'autre. Des échanges complexes entre ce qui nous semble propre et cet autre constituent alors l'essence de toute création d'identités et d'appartenances. La traduction opère ces échanges, et elle témoigne des difficultés du transfert entre deux systèmes dont elle reconnaît par là même la différence. Elle ouvre le regard vers l'autre, elle permet le dialogue. Mais elle peut également servir à retourner le regard : elle nous donne ainsi, de l'extérieur, une vision de nous-mêmes, elle sert en quelque sorte de lunette d'approche dirigée vers l'intérieur de ce qui nous est propre. Par ce regard externe, détourné, elle permet une mise à distance, une aliénation volontaire de ce qui nous est trop familier.

C'est dans cette perspective que je lis dans mon ouvrage les textes allemands de Hoffmann à Musil à travers leurs traductions françaises et anglaises, pour les découvrir sous un jour nouveau. Les traductions affichent ainsi des différences et des tensions qui sont inhérentes à l'original. Les dissonances entre les différentes traductions témoignent alors de l'interprétabilité du texte source, de ses facettes et de ses sous-entendus multiples. De la sorte, le texte original donne à entendre dans les traductions un écho multiple et souvent dissonant, qui est cependant l'objectivation de la polysémie qui lui est propre.

3. Traduire veut dire « lire » des cultures

L'actuel débat des sciences de la culture insiste souvent d'une manière plus ou moins métaphorique sur le fait que les cultures ont besoin d'être lues comme si elles étaient des textes, car elles sont des systèmes de symbolique et de signification complexes. La traduction doit être comprise comme une pratique – elle-même culturelle – qui prend cette affirmation à la lettre, et reconnaît cette « lisibilité » de la culture tout en mettant en œuvre la complexité de cette lecture. Car elle reconnaît mot par mot la différence culturelle, la non-identité entre signe et signification, et la plus-value d'une lecture qui produit du sens pour comprendre cette altérité. La traduction prouve donc que toute culture est un système complexe de valeurs, de significations et de pratiques que l'on ne peut pas comprendre si l'on reste confiné totalement à son intérieur.

4. La traduction peut confirmer les images données d'une culture, mais elle peut également les défaire

La traduction peut agir dans deux sens : avec les images de l'autre qu'elle crée et véhicule, elle peut raffermir, cimenter les contours des cultures, notamment quand elles sont confinées dans des états nationaux. Elle les confirme alors dans leur vision propre, elle crée et renforce ainsi ce qui en elles est devenu canonique ; elle a donc un effet normatif, conservateur. Dans cette optique,



la traduction sert à consolider une image de la culture qui la veut homogène et définie. Mais traduire peut également servir à ouvrir des horizons, à rendre les frontières culturelles perméables. Les normes linguistiques se relativisent, les « fautes » perdent de leur valeur absolue dès lors que l'on compare et met en contraste des traductions d'un même texte réalisées à différentes époques et dans différentes langues. Dans l'écho multiple des traductions, la dissonance n'est plus l'exception, mais la règle. Nous nous rendons compte que la culture en soi est quelque chose d'hybride et d'évolutif.

5. La traduction reflète les rapports de forces culturelles, mais elle ne doit pas forcément les reproduire

Dans la vision traditionnelle du rapport entre le texte original et la traduction, c'est l'original qui domine. Le marché, le droit d'auteur et la critique considèrent la traduction comme un ouvrage secondaire, comme une sorte de colonie de l'original, ne pouvant acquérir un statut indépendant. Les lois du marché confirment cette position de pouvoir : les cultures dominantes traduisent moins mais se font traduire plus. Et la position d'un éditeur sur le marché est souvent plus décisive pour le succès d'une traduction que sa qualité littéraire. Chaque lecture de traductions doit tenir compte de ces effets de pouvoir.

Cependant, si on lit d'une manière comparative différentes traductions d'une œuvre et si on les confronte à l'original, ces effets se relativisent. Une lecture de l'original à travers ses traductions peut même les retourner. Tout comme les auteurs de la littérature coloniale mettent en scène un mouvement du « *writing back* » en récupérant et transformant la langue des colonisateurs, une lecture de l'original par l'intermédiaire de ses traductions peut se comprendre comme un « *reading back* ». En plaçant la traduction et l'original à un même niveau, cette lecture permet de les engager dans un dialogue productif. En conséquence, le statut même de l'original change : il perd son autorité immuable qui ne peut que faire échouer toute tentative de traduction, pour devenir le point de départ d'un procès de compréhension qui est interminable, dans la langue propre tout comme dans les langues étrangères.

6. Dans la traduction, le traducteur doit apparaître

Une traduction réussie doit être « transparente » et le traducteur doit rester « invisible » : cette conception normative et traditionnelle replonge la traduction dans le paradoxe identitaire. Par là même, le traducteur est réduit à une dépendance mercantile, il est mal payé, considéré comme un travailleur d'arrière-plan, relégué dans les coulisses de la scène littéraire.

Par contre, une lecture contrastive des différentes traductions fait apparaître le traducteur ; celui-ci devient lui-même l'auteur d'une nouvelle œuvre, qui prend elle-même corps dans la langue qui lui est propre. Une autre voix devient alors audible, différente de celle de l'original ; la traduction est un « autrement dit ». Ainsi, elle peut se faire reconnaître comme une activité productive, bien plus que reproductive. En outre, les nouvelles voix qu'elle fait entendre et les nouvelles perspectives qu'elle ouvre sur l'original nous rendent sensibles et attentifs à des aspects de l'original que nous n'aurions même pas ou pas encore découverts, faute de distance par rapport à nous-mêmes.

Les traducteurs ne sont alors plus, comme on les a souvent décriés, les « *traduttori-tradittori* », les traîtres de l'original. Bien au contraire, ils sont les plus « fidèles » des lecteurs, puisqu'ils sont obligés de lire le texte source mot à mot, de tenir compte de tous ses aspects, de l'ausculter également au niveau du rythme et de la forme. C'est ainsi qu'ils donnent, dans leur langue, une nouvelle forme à l'original.

C'est de cette hypothèse que part ma lecture de quelques classiques de la littérature allemande à travers leurs traductions en français et en anglais. Car ce que la traduction dit « autrement » par rapport à l'original fait partie intégrante de ce que l'original a à nous dire.

Peter Utz, né en 1954, est depuis 1987 professeur ordinaire de littérature allemande à l'Université de Lausanne. Il a publié sur la littérature allemande du XVIII^e au XXI^e siècle et compte parmi les plus grands connaisseurs de l'œuvre de Robert Walser. Il a contribué à mettre sur pied le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne (CTL) et à le pourvoir d'une chaire universitaire. Peter Utz est co-éditeur de la collection « Schweizer Texte. Neue Folge » et a siégé au Conseil de fondation de Pro Helvetia de 2006 à 2012. Parmi ses nombreuses publications, citons seulement sa grande monographie sur Robert Walser, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers « Jetztzeitstil »* (Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1998 ; en français *Robert Walser : Danser dans les marges*, Genève, Zoé, 2001).



La traduction, une métaphore

Camille Luscher

Je traduis de l'allemand au français. Je traduis – Ich übersetze. L'allemand, clairement évocateur, joue avec ses composants über-setzt, passe *par-dessus, de l'autre côté*. Le français, plus cachottier, recèle pourtant la même étymologie – traduire, du latin *traducere* : « conduire au-delà, faire passer d'un point à un autre ». Traduire, donc, implique un mouvement. Déplacement, transport, en latin comme en grec : *metaphora*.

D'où, peut-être, que « traduction » et « métaphore » jouissent tous deux d'une acception très large désignant une *transposition*, dont procède tout acte artistique. Le *mot* est une « métaphore » de l'objet qu'il désigne, il est aussi la « traduction » en lettres de l'image. Ou encore l'œuvre littéraire, conçue comme une « métaphore » du sensible ou comme la « traduction » d'un texte original – originel – indisponible. Ces acceptions, d'une largeur propre à en menacer la pertinence, permettent néanmoins de rapprocher suffisamment les termes pour qu'ils s'éclaircissent l'un l'autre.

Une théorie de la métaphore (la « théorie de l'interaction » développée par Max Black : 1962), présente celle-ci comme une opération cognitive créatrice d'une nouvelle image grâce à une interaction entre deux objets. Elle induit une similitude ou une relation d'identité supérieure par son dynamisme à celle d'une comparaison, ainsi de l'exemple : « l'homme est un loup ». Un mot – *l'homme, le loup* – est considéré comme une constellation de significations, sorte d'entrée encyclopédique composée de caractéristiques autant linguistiques que culturelles, historiques ou locales. A travers cette métaphore, *l'homme* est donné à voir sous un autre jour par son interaction avec les caractéristiques généralement attribuées au *loup*. La métaphore du *loup* applique un filtre sur la constellation de significations de *l'homme* mettant en avant certaines caractéristiques – aussi surprenantes que la métaphore est bonne – et en reléguant d'autres au second voire à l'arrière-plan. De même le *loup* se trouve modifié par la mise en métaphore qui fait apparaître ses caractéristiques humaines. Il y a *interaction*.

La métaphore est à la fois vraie et fausse. Elle est vraie par l'affirmation d'une identité que l'on ne saurait nier ; *l'homme est un loup*, voilà une affirmation incontestable bien qu'on la sache pertinemment fausse. Nécessairement fausse, car la métaphore vit de ce paradoxe. Elle ne vise qu'à mettre en veilleuse les significations qui la nient – *l'homme n'a pas de pelage gris* – et la fondent tout à la fois. Si ces caractéristiques incompatibles venaient à disparaître, en effet, c'est-à-dire si, la métaphore accomplie, *l'homme* devenait véritablement *loup*, la métaphore disparaîtrait elle aussi, cédant le pas à la tautologie.

En affirmant métaphoriquement que *la traduction est une métaphore*, je crée donc une identité entre les deux procès et présente la relation d'interactivité entre les deux objets d'une métaphore comme analogue à la relation liant un original et sa traduction, d'où découle une deuxième métaphore : *la traduction est l'original*. Ce qui, outre l'intérêt suscité chez le (rare) lecteur avide et capable de comparer l'original à sa traduction, permet de décrire un processus de la traduction littéraire.

Dès lors l'original et la traduction sont placés dans une relation métaphorique semblable à celle décrite plus haut. Dans une œuvre, le réseau de significations serait d'abord à considérer autour de chaque mot, puis autour d'une phrase, d'une page et finalement de l'œuvre entière – sachant que tout dans l'œuvre participe à la construction du sens. Chaque niveau est à son tour et simultanément objet du processus de la métaphore-traduction. Si bien que l'on peut en venir à considérer la langue, ou plutôt « l'esprit de la langue » de l'original et de la traduction comme objets de la métaphore. L'esprit de la langue, c'est l'intraduisible, l'insaisissable que les traducteurs s'efforcent de recréer et qui se retrouve entre les lignes, entre les pages de la traduction, dans un filet invisible, tissé entre elle et l'original absent. Car la traduction est, au sens propre, une métaphore *in absentia*. De cette manière, la traduction participe à la mise en relation des langues. L'original *projette* sur la traduction son réseau de significations en même temps qu'il opère une sélection, ou, pour revenir à la métaphore précédente, en même temps qu'il appose un *filtre* sur la constellation de significations de la traduction, créant une similitude entre les langues. Cela se produit subtilement, dans la syntaxe, le rythme et les agencements. Les traces de cette

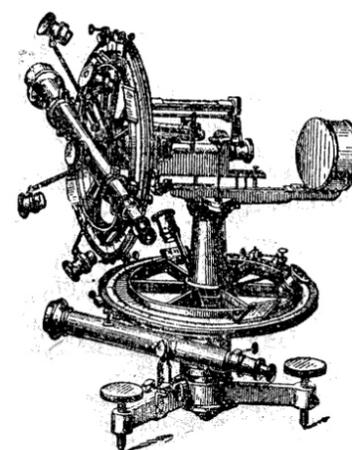
interaction doivent rester imperceptibles pour le lecteur non averti ; au mieux relèvera-t-il une teinte particulière, une indicible couleur dans la traduction.

La traduction est l'original. C'est vrai, indéniablement, et c'est en même temps nécessairement faux, car en briguant cette identité la traduction aspire à son annihilation : la traduction parfaite n'est plus une traduction. Or elle doit exister et exister indépendamment de l'original dont elle ne s'astreint pas seulement à reproduire le *sens* (comme le ferait par exemple une interprétation) mais aussi la *forme*. Entrent ici en jeu les significations mises en veilleuse de la constellation de l'œuvre traduite, ou, si l'on veut bien, de sa langue : la traduction nie les différences de la langue qui la compose, se calque sur la constellation de l'original mais ne peut malgré tout éviter de se signifier aussi soi-même, éclairant à son tour l'original d'une lumière nouvelle, lui offrant un prolongement, une variante.

Le rapprochement, évidemment, a ses limites. Comme toute métaphore, celle-ci est à la fois vraie et fausse, et porteuse d'une infinité d'interprétations. On en retiendra l'image d'une traduction sur le fil, évoquant sans cesse un original dont elle est tributaire et qu'elle doit en même temps renier pour s'assurer un statut de texte autonome. La traduction doit exister en révélant l'impossibilité inhérente à son existence. S'affranchir de l'original et le laisser paraître entre ses lignes. Elle se présente comme un processus métaphorique engendrant une dynamique d'échange entre les textes. Grâce à elle deux objets aussi différents que deux langues entrent en interaction, se rapprochent et s'éclairent mutuellement.

Septembre 2010

Camille Luscher, née en 1987, a obtenu un Bachelor en lettres françaises et allemandes à l'Université de Lausanne et poursuit aujourd'hui un Master of Arts in Contemporary Arts Practice (CAP) à la Haute école des arts de Berne. Elle est la première étudiante à faire le CAP en se spécialisant dans la traduction littéraire (allemand-français). Elle a déjà traduit avec succès *Sez Ner* de Arno Camenisch (Lausanne, Editions d'en bas, 2010) en tutorat avec la traductrice Marion Graf (voir ce numéro du *Persil*, p. 37) et prépare actuellement la traduction du deuxième livre d'Arno Camenisch, *Hinter dem Bahnhof*. Elle traduit régulièrement des proses courtes et des poèmes, principalement d'auteurs suisses, pour la scène et diverses revues littéraires – *Revue de Belles-lettres*, *Nord Sud Passage*, *Le Persil*, *Hétérographe*.



Un jeu... un jeu ? Ben voyons !

« Le jeu du téléphone arabe (...) consiste à faire circuler rapidement de bouche à oreille à travers une file de joueurs, une phrase inventée par le premier d'entre eux puis récitée à voix haute par le dernier. L'intérêt du jeu est de comparer la version finale de la phrase à sa version initiale. En effet, avec les éventuelles erreurs d'articulation, de prononciation, les confusions entre des mots et des sons, la phrase finale peut être tout à fait différente de la phrase initiale (...) » (Wikipédia, 18 mai 2012). Toujours selon Wikipedia : le jeu du téléphone arabe reposerait sur la croyance que le bouche à oreille est « un moyen de communication plus répandu dans le peuple arabe ». Le terme lui-même se dit *Stille Post* en allemand, *Chinese whispers*, *Telephone game* ou *Russian scandal* en anglais, *Telefono senza fili* en italien, *Telefono escacharrado* en espagnol. Suivant les langues l'appellation signifie, entre autres, *téléphone muet*, *chuchoté*, *sourd*, *sans fil*, *cassé*, dont « l'erreur grossit en se transformant de bouche en bouche ».

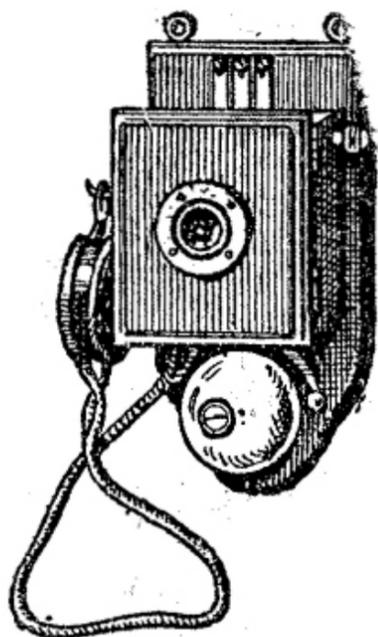
Dans le cas présent, *Le Persil* a demandé à un premier traducteur de traduire dans sa langue cible une phrase dont nous avons gardé secrètes les références. Chaque joueur devait ensuite nous proposer le nom d'une personne à qui nous pourrions envoyer la phrase traduite par ses soins, et ainsi de suite...

« Siegen und triumphieren mögen herrlich sein, soviel sie wollen, immer aber bleiben am Erfolge die Tränen von Enttäuschten und Zugrundegerichteten kleben, was jedenfalls unschön ist. »

« Vaincre et triompher peuvent se parer de toute la splendeur qu'on voudra, les larmes des déçus et des perdants resteront toujours collées au succès, ce qui est vilain, indiscutablement. »

[Robert Walser]

« No matter how much conquest and triumph adorn themselves with splendor, the tears of those who are disappointed and have lost stick to the victory; and this is, indisputably, unbecoming. »



« Per quanto la conquista e il trionfo si adornino di splendore, le lacrime di coloro che hanno subito lo smacco e hanno perso s'incollano alla vittoria; e questo è, indisputabilmente, disdicevole. »

« Mögen Triumph und Eroberung sich auch mit Glanz umgeben, der Unterlegenen Tränen und Schmach haften dem Sieg doch an; und das ist unbestreitbar verwerflich. »

« Aunque la conquista y el triunfo se envuelvan con esplendor, a la victoria se adhieren no obstante las lágrimas y la humillación de los vencidos; y eso es indiscutiblemente abominable. »

« Obwohl sich Eroberung und Triumph mit vollem Glanze schmücken, wird der Sieg doch von den Demütigungen und Tränen der Geschlagenen getrübt; und das ist äusserst schmerzlich. »

« Schegie che conquista e triumf s'orneschan cun cumpleina splendur, vegn la victoria tuttina turblada dallas humiliaziuns e las larmas dils schlagai; e quei ei ordvart dolorus. »

Le commentaire de Danielle Gavin

Les traducteurs ont aimé jouer, se souvenant sans doute des plaisirs de leur enfance, mais, adultes consciencieux, ils ont relevé le défi dans le plus grand respect de la déontologie propre à leur art. Il faut dire que la phrase ne se prêtait guère aux facéties, énonçant une vérité hélas aussi ancienne qu'actuelle ! Les différences apparues témoignent de la complexité des langues et de leur riche potentialité. L'aphorisme de Robert Walser, écrivain suisse de langue allemande, n'a pas changé de sens, mais les mots pour le traduire sont apparus dans toute leur diversité...

Le beau commentaire que voilà. Oui, mais ! La nuit porte conseil, la nuit le cerveau travaille tout seul, la nuit parfois tu te réveilles, tu penses à ce que tu as écrit la veille, pourquoi précisément à cela, quel « bon » ange te tend la perche (il égratigne ton amour propre tout de même !), quel ange donc t'a soufflé à l'oreille que tu as dit des bêtises, qu'il faudra te corriger, tu cherches comment, tu trouves et tu peines à te rendormir, par peur d'oublier tes noirs repentirs. Alors, le lendemain tu te remets au travail et cela donne :

1 : demander à des traducteurs de traduire une phrase sans leur dire qui l'a écrite et dans quelle œuvre et qu'il s'agit d'un aphorisme (cela, tout un chacun pouvait le deviner, mais le fait de le dire aux joueurs les aurait peut-être mis sur la piste...) : c'est cruel, car peut-on traduire bien sans connaître le contexte, la biographie, la bibliographie, la pensée, le style d'écriture de l'auteur, sans s'imprégner de son univers ?

2 : c'est « méchant » et « injuste » : tous les joueurs n'étaient pas censés, sinon connaître Walser, du moins se souvenir de tout ce qu'il a écrit et dans quelle œuvre ; pas censés non plus s'être exercés lors de leur formation à traduire du Walser, pour apprendre dans quel piège il ne faut pas tomber avec cet auteur en raison de ses particularités...

3 : peut-être que comme toi (mais tu as des circonstances atténuantes, tu n'es pas du métier, même si grâce au persil tu commences à le connaître un petit peu mieux), peut-être qu'ils ont oublié ou délibérément renoncé aux règles régissant leur art (voir sous 1) et n'ont plus songé qu'à restituer au mieux le sens de l'aphorisme et donc cherché à améliorer la phrase pour que ce sens saute aux yeux des lecteurs à leur première lecture ?

4 : les joueurs ont dû se dire que le style de la phrase était passablement tortueux, mais la faute en revenait-elle à l'auteur ou aux traducteurs précédents ? Pour en avoir le cœur net, il aurait fallu qu'ils sachent à quel endroit de la chaîne ils se trouvaient... Quoi qu'il en soit, le petit Lucifer sommeillant en chacun de nous, s'est peut-être réveillé chez eux : « Moi, je vais la leur traduire mieux, leur montrer ce que je sais faire. Je ne vais quand-même pas les laisser m'accuser de la maladresse des autres, que diable ! »

Se sont prêtés au jeu (dans l'ordre alphabétique) :

**Arno Camenisch, Hans Leopold Davi, Silvia Davi,
Marion Graf, Maria Raffaella Bruno Realini,
John Taylor et Christina Viragh.**

L'aphorisme de Robert Walser était tiré de :

Das Bild des Vaters (1916), in *Das Gesamtwerk*, t. 3, Genève, Hambourg, Verlag Helmut Kossodo, 1978 (1967).

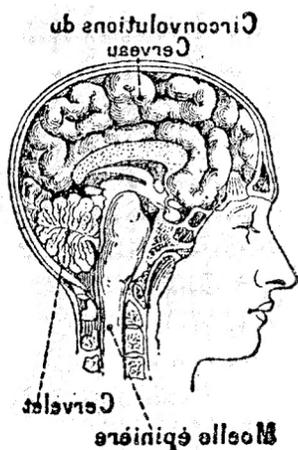
*Lecteur, qui que tu sois, sois indulgent :
la traduction n'est pas une science,
et l'art est beau parce qu'il est faillible !*



Pour aller plus loin : *Le Miroir aux traducteurs oder wie würden Sie das übersetzen* : Robert Walser, *Der Spiegel*, Corinna Bille, *Parabole : Eine Übersetzungswerkstatt des CTL = Un atelier de traduction du CTL*, animé par Yla von Dach, avec des contributions de Françoise Fornerod et Peter Utz (*CTL Travaux du centre de traduction littéraire*, n° 7, Lausanne, 1992).

Les valeurs pédagogiques de la traduction littéraire

Daniel Rothenbühler



La traduction littéraire à l'école ? Au premier abord l'idée est contestée. Lors des lectures en classe, les professeurs des langues premières ne proposent que rarement des œuvres traduites et les professeurs des langues étrangères s'efforcent de les bannir, soucieux de donner à lire à leurs élèves des textes en langue originale, tout en sachant qu'ils recourent en cachette aux traductions. Pour l'écriture, les thèmes et les versions n'ont plus la cote dans les cours de langues modernes et ne semblent pas avoir leur place en langue première.

Or ces derniers temps et dans toute la Suisse, il y a de plus en plus de professeurs qui découvrent les valeurs pédagogiques de la traduction littéraire sous d'autres angles. Comment cela se fait-il ?

L'arrivée de la traduction littéraire dans les écoles

Il faut revenir vingt ans en arrière, en 1992, au moment où Monique Laederach, auteure, traductrice et critique littéraire bilingue ainsi que professeure au Gymnase et à l'Université de Neuchâtel lance le programme « Collection ch dans les écoles » avec l'aide de la Fondation ch pour la collaboration confédérale et du Pour-cent culturel Migros. Comme professeure d'allemand, elle a découvert qu'elle arrive mieux à motiver ses élèves pour l'apprentissage de cette langue, si elle les fait régulièrement rencontrer des auteurs contemporains qui ont des choses intéressantes à raconter sur ceux de leurs textes qui ont été lus en classe et sur plein d'autres sujets.

L'idée de base est donc de faire le lien avec la littérature et la vie culturelle, sociale et politique de la région linguistique dont les élèves se voient obligés d'apprendre la langue. Etant traductrice, Monique Laederach souhaite que les élèves découvrent aussi que la traduction n'est pas un simple moyen de transfert mais un art à part entière qui mérite d'être reconnu et étudié en tant que tel. C'est pourquoi son programme prévoit la présence des traducteurs à côté des auteurs invités.

Cette idée a du succès tout au long des années 1990. Les couples d'auteurs / traducteurs se font inviter dans les écoles post-obligatoires de toutes les régions linguistiques de Suisse. En 2005, quand les fonds mis à disposition par le Pour-cent culturel Migros sont épuisés, la Fondation Sophie et Karl Binding prend la relève et finance encore plus de rencontres consacrées à la traduction dans les écoles de toute la Suisse. Les professeurs s'intéressent à ce genre d'expériences parce que cela leur permet de développer aussi le travail interdisciplinaire, impératif incontournable des nouveaux programmes scolaires mais difficile à réaliser.

Encouragements des élèves à la traduction littéraire

En même temps, un concours de traduction est mis sur pied à l'intention des élèves des écoles post-obligatoires à l'occasion de la manifestation « 4+1 traduire » qui a lieu pour la première fois à Frauenfeld en 2006. Organisé tous les deux ans, le concours a déjà été reconduit quatre fois.

Cette année, vingt ans après le lancement du programme « Collection ch dans les écoles », la Fondation ch et la Fondation Oertli lancent le « Prix/Premio/Premi-Oertli-ch-Preis » pour récompenser les meilleurs travaux de maturité portant sur la traduction littéraire. Tout travail de maturité élaboré entre novembre 2011 et novembre 2013 dans une des quatre langues suisses et consacré à ce sujet, qu'il s'agisse d'une traduction ou d'une étude portant sur une traduction, pourra être envoyé par l'élève ou par son professeur au secrétariat de la Fondation ch pour être soumis à un jury composé d'experts des quatre régions linguistiques suisses. (Pour de plus amples informations : <http://www.chstiftung.ch/ch-reihe/4-1/uebersetzungswettbewerb>).

De tels travaux ont déjà été réalisés dans le passé, ici et là, mais sans trouver d'écho au-delà des écoles dont les professeurs ont sensibilisé leurs élèves à la traduction littéraire. Ces professeurs se sont rendu compte des multiples valeurs pédagogiques de la traduction littéraire à l'école.

Les valeurs et les vertus de la traduction littéraire

Tout d'abord, de même que l'écriture créative, la traduction littéraire éveille chez les élèves l'envie de traiter la langue non pas comme un simple outil de communication et de cognition mais aussi comme détentricer d'une valeur esthétique qui fait appel à leur créativité. Dès les premières expériences dans ce domaine, ils prennent plaisir à trouver des expressions et des tournures à même de donner le jour à un équivalent poétique du texte original.

Ils se voient en même temps obligés de procéder à une lecture insistante de l'œuvre étrangère ; cet exercice, contrairement à l'explication de texte, n'a pas comme objectif de réaliser une analyse argumentée. Pour une fois, les élèves ne doivent donc pas expliciter leur analyse et leur compréhension, mais ils peuvent la transformer en imitation créative de l'original. La traduction littéraire les place ainsi dans une situation analogue à celle qu'ils rencontrent parfois dans les cours de théâtre : ils abordent le texte donné avec respect, et essaient de le saisir le plus exactement possible, non pas pour

le persil journal le persil

l'expliquer, mais pour le transposer dans une autre structure ; ils lient, pour ce faire, analyse, imitation et création de manière à la fois consciente et intuitive.

En reproduisant le plus fidèlement possible dans leur propre langue ce qu'ils ont souvent plutôt flairé et deviné que vraiment compris dans la langue étrangère, ils vivent les différences qui existent entre leur langue et celle du texte original de manière plus intense qu'avec une étude comparative théorique. Cette expérience les oblige à reconnaître aussi les limites de leur propre langue et de leur culture. Ils s'ouvrent à l'univers linguistique et culturel dont témoigne le texte original et retournent ensuite à leur propre langue et à leur culture pour les relativiser et les revitaliser. La traduction littéraire ne leur permet pas de se contenter du simple constat des différences inhérentes à l'altérité. Car celle-ci se matérialise dans des structures, des tournures et des images qui, lors de la traduction, doivent être prises en compte et demandent des stratégies de compréhension et d'expression complexes.

La traduction littéraire sollicite et enseigne ainsi une pensée complexe d'un autre type que celle à l'oeuvre dans les sciences et dans toutes les disciplines raisonnantes. Elle exige précision, rigueur

et clarté tout comme imagination, inventivité et originalité. Elle fait appel au goût pour l'imitation et pour l'expérimentation.

Enfin, elle forme aussi le caractère car elle demande à la fois de la persévérance et du courage. Persévérance, parce que le traducteur n'a pas le droit d'éviter les difficultés mais doit y faire face jusqu'au bout, courage, parce qu'il doit juger et décider et défendre les décisions prises. La traduction littéraire met ainsi les élèves dans la situation de prendre conscience très concrètement des valeurs et des critères esthétiques qui fondent notre comportement langagier et culturel.

Après des études de langues et littératures allemandes et françaises aux Universités de Heidelberg et de Berne, **Daniel Rothenbühler** a écrit une thèse de doctorat sur Gottfried Keller et publié des travaux sur différents auteurs suisses de langue allemande du XIXe au XXIe siècle. Il est membre de la commission éditoriale de la « Collection ch », co-éditeur de la collection « Edition spoken script » et préside l'Association des Amis du journal *Le Persil*. Il vit à Berne et enseigne au Gymnase de Köniz-Lerbermatt près de Berne ainsi qu'à l'Institut littéraire suisse de Bienne.



4+1 traduire – übersetzen – tradurre – translatar

Un festival consacré à la traduction littéraire

Depuis huit ans, un festival littéraire suisse rend honneur non seulement aux auteurs mais aussi aux traducteurs et traductrices. Après Frauenfeld en 2006, Bienne en 2008 et Coire en 2010, c'est Vevey qui a accueilli en mars dernier le festival « 4+1 traduire übersetzen tradurre translatar », manifestation organisée par les grands promoteurs de la traduction littéraire en Suisse : la Fondation ch pour la collaboration fédérale, Pro Helvetia, le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne (CTL) et le Collège de traduction Looren .

Etant donné que la région lémanique est habitée par un nombre croissant d'anglophones et que l'anglais est au centre de la traduction littéraire dans le monde entier – comme langue cible et comme langue source – les organisateurs ont décidé cette fois-ci de compléter les quatre langues suisses par l'anglais comme langue hôte. Cette décision s'est révélée très judicieuse, preuves en soient le grand nombre d'anglophones dans le public ainsi que la qualité des lectures et des débats consacrés à la traduction de et vers l'anglais. Non seulement l'auteur anglais Jonathan Coe et son excellente traductrice française Josée Kamoun ont convaincu un public nombreux, mais encore et entre autres, le débat intitulé « L'anglais n'existe pas » a donné une idée de la richesse des variations de l'anglais dans le monde entier, une diversité qui devrait nous amener à ne plus parler de « l'anglais » tout court.

Très riche et très variée était aussi l'offre des manifestations : les traductions présentées ne se limitaient pas seulement aux cinq langues officielles mais incluaient aussi, par exemple, le dialecte bernois et l'écossais avec le « Goalie » de Pedro Lenz, et elles touchaient tous les domaines de la littérature : la prose narrative comme la poésie et le théâtre, la littérature enfantine où l'image prédomine tout comme le « *spoken word* » orienté vers le son. Le public avait le choix d'assister à des lectures plurilingues, à des débats et aussi à des présentations scéniques de la traduction. Et les professionnels (traducteurs, auteurs, éditeurs, promoteurs et critiques) avaient l'occasion d'élargir le réseau de leurs contacts ou d'approfondir ceux-ci.

Pour la quatrième fois, le festival « 4+1 » a permis de faire découvrir la traduction littéraire à un large public et de donner aux traducteurs et traductrices une visibilité qui leur fait défaut, même dans un pays quadrilingue comme la Suisse où une véritable littérature nationale ne peut être constituée que par des œuvres traduites. Pour que le travail essentiel des traducteurs et des traductrices soit encore mieux connu et reconnu, leurs efforts se voient aussi encouragés et récompensés par des prix. La manifestation s'est ainsi ouverte par deux remises de prix : celle du prix pour les lycéens ayant participé au concours de traduction littéraire lancé dans les écoles du niveau secondaire II des cantons de Fribourg, Genève, Vaud et du Valais et celle du 10^e Prix lémanique de la traduction, décerné à M^{me} Andrea Spingler (Allemagne) et à M. Jacques Legrand (France).

D. R.

Aléas et surprises autour d'une traduction

Janine Massard

En 1992 parut *Trois Mariages* aux Editions de l'Aire à Vevey. En décembre de l'année 1993, une lettre d'un éditeur alémanique atterrit chez moi : il s'intéressait à faire paraître le livre en allemand dans le cadre de la Fondation ch et me demandait de lui proposer le nom d'une traductrice ou d'un traducteur.

J'ai tout de suite pensé à Yla von Dach que je connaissais des Journées littéraires de Soleure ; elle avait traduit *La Femme séparée* de Monique Laederach, une référence pour moi ; elle avait la réputation d'être une traductrice tout en subtilité. Yla von Dach s'est engagée en faveur du texte, a fait son travail et puis, plus de nouvelles de l'éditeur... cependant des rumeurs agitaient le landerneau : la maison d'édition était en plein marasme, courait à la déroute ! Ce qui fut confirmé peu après, bloqua la traduction, ralentit la publication : la procédure de liquidation de l'édition était amorcée, irrévocablement. Yla von Dach avait déjà remis sa traduction à la Fondation ch. Mais de publication point, le silence roi. Je passe sur les différents épisodes, nœuds et coups de théâtre ; néanmoins le livre a dû attendre quelques années encore pour sortir avec une belle couverture en quadrichromie, sous le titre *Drei Hochzeiten*. Sauvée de l'oubli, la traduction a paru chez eFeF-Verlag, en 1999, six années après la première lettre de l'éditeur alémanique – reçue alors, pour la petite histoire, par courrier express !

Une fois publié, le livre nous valut à Yla von Dach et à moi une dizaine d'invitations dans des classes gymnasiales en Suisse allemande, invitations échelonnées sur plusieurs années. La Fondation ch pour la solidarité confédérale avait diffusé le texte dans les écoles supérieures. Si quatre séances de lecture avec commentaires sur le texte en langue originale et sur sa traduction furent offertes par ch, dans la plupart des cas les écoles nous invitèrent à leurs frais : le texte suscitait de l'intérêt. J'ai ainsi découvert des lieux où je ne serais jamais allée sans cette motivation-là : Sarnen, Appenzell ou encore une école nichée dans la forêt des hauteurs zurichoises, à Oerlikon, ou au Gymnase Stadelhofen de Zurich. Il y eut aussi l'accueil chaleureux, le bonheur de voir son texte étudié, pris au sérieux par des professeurs ; on savoure le plaisir d'être l'auteur d'un morceau compris, analysé et saisi jusque dans les moindres détails – tandis que la publication est un moment de crispation, on se demande de quelle façon le livre sera reçu, s'il intéressera la critique, bref une anxiété est toujours au rendez-vous. Mais, face à une classe qui a étudié un texte de soi, on fait, en compagnie de la traductrice, un voyage au bout des mots avec un sentiment de reconnaissance pour la personne qui a si bien compris nos « fleurs de méninges », interprétant des particularités volatiles parfois, un peu mystérieuses à son auteure, imprégnant de son talent le nouveau texte. Et puis, lors des séances de lecture, il y a l'écoute du texte transféré puis transformé par l'autre langue dont la musicalité frappe l'oreille. On se découvre ; on en profite

aussi pour se poser des questions sur l'écriture ; on prend ainsi quelque distance vis-à-vis de soi plutôt que de son propre texte et on en conclut, provisoirement, qu'écrire c'est s'intéresser à une situation donnée et la dire en se mettant à la hauteur des personnages et que la traduction véhicule la pensée.

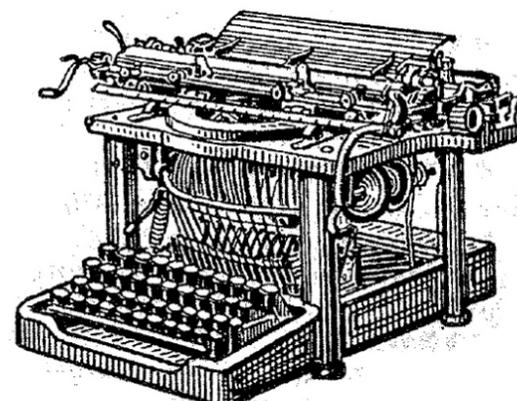
Du bonheur d'être traduite, me suis-je dit plus d'une fois lors de ces séances.

Durant ces périples, des professeurs nous ont avoué ne rien connaître de la littérature qui se produisait en Suisse romande, à part Chessex bien sûr. Une anthologie de textes et nouvelles émanant de différentes plumes contemporaines et diffusé dans le milieu des professeurs de français leur aurait rendu service. Cependant, un tel ouvrage n'existe pas ! Pareil dans l'autre sens, car qui connaît les écrivains alémaniques contemporains à part quelques noms célèbres ?

En 2010, lettre laconique de l'éditeur de *Drei Hochzeiten* : le livre était épuisé, il n'était pas prévu de le rééditer ; lettre reçue au retour d'une nouvelle présentation du livre, en Appenzell puis à Zurich. Ainsi malgré nos excellents contacts dans les classes, malgré l'intérêt manifesté par les professeurs pour ce livre et sa traduction, quelque chose se terminait brutalement. Un petit grappin de tristesse m'a serré la gorge à l'idée que l'ouvrage épuisé était promis à la disparition, malgré les bons échos et les fonds débloqués pour le faire connaître au-delà de notre frontière linguistique.

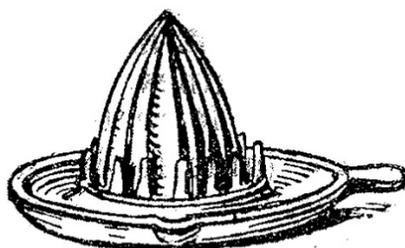
Reste la présence du livre dans les bibliothèques, ai-je pensé !

Auteure de nouvelles, de récits et de romans, pour une part autobiographiques et souvent d'intérêt sociologique, dénonçant les douloureuses injustices sociales et les conséquences de la pauvreté, **Janine Massard** a reçu de nombreux prix. Plusieurs de ses textes ont été traduits, en allemand, en italien, en tchèque. La nouvelle qui donne son titre au recueil, « Childéric et Cathy sont dans un bateau », a été traduite en roumain et publiée dans la revue *Familia* (Oradea, nov.-déc. 2011), ainsi qu'en russe (in *Littérature étrangère*, Moscou, n° 7, juillet 2012). *La Petite Monnaie des jours* (Lausanne, Editions d'En bas, 1985 ; rééd. Lausanne, L'Age d'Homme, 1995) a paru en 1997 à Moscou, aux Editions Phenix, traduite en russe par Irina Volevitch. *Trois mariages* (Vevey, Editions de l'Aire, 1992 et 2011), a été traduit en allemand par Yla von Dach, sous le titre *Drei Hochzeiten* (Berne, eFeF-Verlag, « Collection ch », 1998).



Le traducteur disparaît

Yla von Dach



Tout à coup, cette phrase s'est présentée à mon esprit comme une question appelant à être creusée : *Le traducteur disparaît ?*

D'emblée, je n'entends pas cette affirmation dans le sens des naturalistes qui, inquiets, observent la disparition des abeilles par exemple...

Toutefois, je vois le traducteur disparaître, indubitablement.

Il disparaît de façon moins apparente, moins préoccupante aussi que tous ces animaux qui, par la faute de l'homme surtout, disparaissent à l'heure actuelle de la surface de la terre.

Mais la disparition du traducteur n'est pas moins intrigante pour autant, car force est bien régulièrement de constater : *Le traducteur disparaît.*

Et si cette phrase a surgi dans mon esprit en raison d'une absence personnelle dont je tenais à m'excuser auprès d'un public qui, pour une fois, s'attendait à ce que le traducteur (la traductrice en l'occurrence) fasse acte de présence, elle ne s'appliquera certainement que très accessoirement à un concours de circonstances somme toute banal et tout à fait anecdotique.

Je la soupçonne bien plus fondamentalement liée à quelque chose qui constitue le travail et le sort du traducteur en général : *Le traducteur disparaît.*

En creusant un peu plus, on relèvera tout d'abord un côté plutôt superficiel des

choses. Le côté le plus évident : quand on parle d'un auteur traduit, je veux dire d'une de ses œuvres publiées en traduction, on parle en général de l'auteur, et très peu, ou pas du tout, du traducteur. Ce qui nous paraît tout à fait normal.

Mais quand on parle du *style* d'un auteur traduit, en faisant l'éloge de la beauté de sa langue par exemple, on ne parle toujours que très rarement du traducteur.

Pourtant c'est à lui, dans ce cas, que l'on doit de pouvoir goûter à ce goût, ce rythme, ce timbre, à cette couleur et ce parfum qui non seulement font la beauté d'une œuvre littéraire mais qui sont tout simplement indissociables de son impact sur le lecteur.

Soit ! On ne va tout de même pas en glorifier le traducteur qui n'est que le porte-voix du créateur !

En tant que traducteur même, on comprend peut-être mieux que quiconque le fait d'être ainsi négligé.

Dans un livre d'entretiens sur sa vie « entre deux langues », la grande traductrice de Dostoïevski, Svetlana Geier, interrogée sur les raisons de cette invisibilité récurrente des traducteurs, a eu une réponse surprenante peut-être, mais pertinente à mes yeux : *C'est que, dit-elle, quand une traduction est bonne, elle passe inaperçue. On a l'impression de lire un original.*

Ah oui, c'est ça, le but du traducteur ! :

- que sa traduction ne s'en ressente pas d'être une traduction
- que ce texte traduit trouve sa propre dynamique
- qu'il résonne de la beauté inhérente à la langue d'arrivée

tout en faisant écho, le plus intimement possible, à cet AUTRE qui le précède, ce texte, ce monde, cet univers que le traducteur essaye de restituer, d'une langue à l'autre.

Et vous voyez : curieusement, plus il s'approche de son but, plus le traducteur, aux yeux des lecteurs, disparaît !

Toutefois, le traducteur sait qu'il ne peut pas rivaliser avec l'Original. Que

ce dernier reste inépuisable, qu'il garde à jamais une part intraduisible pour peu qu'il s'agisse d'une œuvre d'une certaine envergure, et même si elle ne fait pas partie de celles que l'histoire finira par retenir comme « les plus grandes ».

L'Original, pour le traducteur, est à jamais inatteignable.

Comment pourrait-il en être autrement ?

Tout auteur vole de ses propres ailes, librement, alors que le traducteur, dans son envol amorcé, est toujours retenu par un fil. Le fil qui le relie à l'Original.

Qu'il ait l'audace ou bien pire, l'inconscience de rompre ce fil – et il commencera à justifier le cliché évoqué inmanquablement quand il est question de traduction : *traduttore traditore...*

Car si le lecteur est libre et même appelé à broder, à partir d'un texte, sa propre histoire, cela ne vaut pas pour le traducteur qui, lui, en se laissant aller sur cette pente, trahira non seulement son auteur mais en quelque sorte lui-même.

De traducteur, il deviendra pique-assiette, voire parasite, à moins qu'il ne fasse de son envol (et de ce vol, dans plusieurs sens du terme) carrément son programme, comme l'a fait Brice Matthieussent par exemple, dans son livre « La Vengeance du traducteur ».

Mais ce n'est pas cette voie qui m'intéresse ici.

J'aimerais creuser encore un peu plus la question du pourquoi et du comment *le traducteur disparaît.*

Je me sens devoir aller au-delà du manque de visibilité et de reconnaissance, au-delà de la situation matérielle déplorable qui en résulte, au-delà de cette problématique quotidienne inéluctable dans une société qui paie surtout ce et ceux qui se font voir.

Pénétrons donc plus loin, à l'intérieur, dans le travail du traducteur quand il est en train de se faire.

Très vite, après une lecture ordinaire, de surface, au niveau de l'intelligibilité ordinaire, c'est dans un espace sous-langagier que le traducteur va pénétrer.



En lisant et en relisant, il traverse, couche par couche, la surface des mots et des phrases, ce tissu surgi de l'immense potentiel informe dans lequel l'auteur a puisé.

A la différence de ce que l'Allemand appelle *Sachtext* – indiquant explicitement par ce terme qu'il s'agit d'un texte construit autour d'une chose, d'un « sujet-objet » plus ou moins précis autour duquel gravite la réflexion – à la différence de ce genre de texte donc, le texte littéraire ne se résumera jamais à un « sujet-objet » dont on pourrait extraire l'idée, en quelque sorte, en posant la question : *De quoi parle-t-il ?*

(Quant à celle, pire, mais si souvent posée néanmoins : *Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ?*, on devrait en faire un usage extrêmement limité ou même se l'interdire souvent, vu les dégâts qu'elle a pu faire... Passons !)

Le texte littéraire ne parle pas d'un sujet ou d'un objet, il est lui-même « sujet-objet », multiple, profond, mystérieux, insaisissable, avec des reflets changeants infiniment signifiants, aux prises avec nos imaginaires.

En traduisant, il faut y plonger corps et âme.

Et c'est là que le traducteur tend à disparaître encore. Mais *disparaître*, ici, n'est plus vraiment le mot. C'est un mot de surface, un mot terre-à-terre. Me viennent plutôt des termes comme « s'évaporer » ou encore : « verduften »...

Vous savez que ce terme allemand de « verduften » désigne en général l'acte de quelqu'un qui se sauve pour échapper à une situation désagréable. Le terme a donc une connotation plutôt négative.

Or, pour peu qu'on se détache très légèrement de ce sens commun, on repérera, dans « verduften », la trace d'un petit parfum flottant dans l'air. Il y a là un « Duft » présent dans l'absence – tout comme dans l'évaporation, la vapeur se rappelle à celui qui écoute tout ouïe plutôt qu'avec sa seule tête...

Avec notre « Duft » et notre « vapeur » repérés, nous sommes déjà un peu sous la surface. C'est un autre entendement qui s'amorce... Nous entrons dans un impalpable espace de

sens, dans un espace de relations et d'associations musicales, rythmiques, imagées et colorées, dans le silence même de la langue qui vibre encore de tous ses potentiels avant de se concrétiser sous une forme de surface.

Et le traducteur continue. En lisant et en relisant, il sent l'attraction des profondeurs obscures du texte. Obscurément, il plonge dans un au-delà des mots, là où son texte n'est encore qu'intention, potentiel vibrant de sa cohérence originelle.

Obscurément, là, le traducteur n'y est plus vraiment. Il ne peut pas vraiment dire qu'il est allé là. Mais je crois que cela arrive. Cela peut arriver justement quand d'une personne ordinaire faisant son métier, il devient tout ouïe soudain, tout sismographe. Quand tout à coup, dans un certain oubli de soi, il est toute présence à quelque chose qui le dépasse.

Cette « chose » qui n'est pas une chose, bien sûr, va s'imprimer en lui à son insu et il va s'en imprégner en silence.

A un moment donné, de façon inattendue souvent, cette empreinte resurgira : dans la trouvaille d'une expression au bout d'une recherche désespérée, et dans les impondérables surtout, dans l'infini des petites décisions prises pour donner au texte sa nouvelle forme.

Dernièrement, j'ai lu un livre du physicien Hans-Peter Dürr, ancien collaborateur de Werner Heisenberg, ancien directeur de l'Institut Max Planck pour la physique et l'astrophysique. Sous le titre « Geist, Kosmos und Physik : Gedanken über die Einheit des Lebens », M. Dürr réunit un certain nombre de réflexions sur la physique quantique et l'unité de la vie. En évoquant son travail de chercheur, un moment, il dit : pendant cinquante ans, j'ai travaillé sur la matière, car je voulais savoir, *was die Welt im Innersten zusammenhält*. (Comme le Faust de Goethe, donc, il voulait connaître l'essence du monde, ce qui fait sa cohérence, ce qui le tient ensemble tout au fond.)

Et qu'est-ce qu'il a trouvé ? *J'ai travaillé pendant cinquante ans sur la matière, dit Dürr, et finalement, je me suis aperçu que la matière n'existait pas.*

Il a fait le saut quantique. Il a franchi le seuil de l'intelligible et il s'est retrouvé dans un espace inconnu qui n'était point un espace (concept encore connu) mais plutôt une sorte de potentialité des possibles, de liens, un je-ne-sais-quoi qui dépasse les mots et l'entendement.

Je pense que la littérature offre au traducteur une expérience qui n'est pas si éloignée de celle-là.

Le traducteur, à force de sonder son texte, plonge dans une dimension où la langue n'existe pas, même si c'est à partir de là qu'elle se concrétisera.

Le traducteur y plonge et il revient.

Car tout en s'étant éclipsé aux yeux du monde et de lui-même, le traducteur n'a pas disparu vraiment. Il s'est évaporé, il est « verduftet », par moments, et ne s'est pas perdu pour autant.

Aussi, toute traduction portera le timbre de sa voix, il y aura un petit parfum qui y flottera, une petite vapeur qui s'en échappera et qui lui est tout à fait personnelle, au traducteur, mais qui reste impalpable et ne se voit pas...

Un beau jour, le texte sera là. Avec les honneurs, l'auteur le recevra une deuxième fois.

Au traducteur restera le goût d'un bonheur et d'une légèreté étranges allant de pair avec ce qui, sous les feux de la rampe, s'apparentera à notre vieux constat. Du traducteur, donc, on ne parlera pas.

Château de Lavigny – Août 2010

Yla Margrit von Dach, écrivain de langue maternelle allemande, a publié deux récits : *Geschichten vom Fräulein* (Aarau, Sauerländer, 1982) et *Niemand's Tage-Buch* (Gümlingen, Zytglogge, 1990) ainsi que *PhiloZoo : Cortège der Tiere*, une fantaisie illustrée inspirée par le Carnaval des animaux de Camille Saint-Saëns (Verlag die Brotsuppe, 2007). La traduction littéraire lui sert de gagne-pain. Par ses nombreuses traductions – œuvres de Catherine Colomb, Monique Laederach, Sylviane Roche, Henri Roorda, Catherine Safonoff, Alexandre Voisard – elle contribue à faire connaître la littérature de Suisse romande en Suisse allemande et dans les pays germanophones. On lui doit aussi la traduction du roman de François Debluë, *Troubles fêtes* (Lausanne, L'Age d'Homme 1989 et 1995), publié sous le titre *Jubel Trubel* (Zürich, Benziger, 1993).

Novalis

Novalis

Hinüber wall ich
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust seyn.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb' im Schooss.
Unendliches Leben
Wogt mächtig in mir
Ich schaue von oben
Herunter nach dir.
An jenem Hügel
Verlischt dein Glanz –

Ein Schatten bringet
Den kühlenden Kranz.
O ! sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Dass ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut –
Ich lebe bey Tage
Voll Glauben und Muth
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.

Hymnen an die Nacht,
Cologne, Anaconda, 2006, p.
41 (écrit vers 1800).

Armel Guerne

*Par-delà je m'avance,
Et c'est chaque souffrance
Qui me sera un jour
Un aiguillon de volupté.
Quelques moments encore
Je serai délivré –
Ivre, je m'étendrai
Dans le sein de l'Amour.
D'une vie infinie
La vague forte monte en moi
Tandis que je demeure
Du regard attaché à toi
Là-bas dans tes profondeurs.*

*Car sur ce tertre, ici,
Tout ton lustre s'efface :
C'est une ombre qui ceint
D'une couronne de fraîcheur
Mon front.
Ma Bien-Aimée, que ton aspiration
Oh ! puissante m'attire
Que j'aïlle m'endormir
Et que je puisse aimer !
Cette jouvence de la Mort
Je la ressens déjà,
Tout mon sang se métamorphose
Baume et souffle éthéré.*

*Vivant au long des jours je vais
Plein de foi et d'ardeur ;
Avec les nuits je meurs
En un embrasement sacré.*

*Les Disciples à Saïs, Hymnes à la
nuit, Chants religieux, Paris,
Poésie Gallimard, 2000, p. 129*

Gustave Roud

*Je vais franchir la cime ;
Chaque peine bientôt
Sera la pointe vive
D'un délice nouveau.
Un peu de temps encore,
Et libre pour toujours,
Enivré je repose
Dans le sein de l'amour.
Une vie éternelle
Sourd et déferle en moi ;
De ces hauteurs j'abaisse
Mes regards jusqu'à toi.
Sur ce tertre funèbre
Ton éclat cède et meurt –*

*Une Ombre me couronne
De paix et de fraîcheur.
Aspire-moi, chère Ombre,
Prends tout mon être, pour
Qu'auprès de toi je goûte
Le sommeil et l'amour !
Aux flots de la mort
Je me sens renaître,
En baume, en éther
Se change mon sang.
Chaque jour je vis
De foi, de courage,
Et meurs chaque nuit
Au feu de l'extase.*

*Les Disciples à Saïs, Hymnes
à la nuit, Journal intime,
Montpellier, Fata Morgana,
2002, p. 79*

Serge Meitinger

*Je vais vers l'au-delà,
Et toute peine
Sera un jour un aiguillon
De l'extase.
Encore quelques temps
Et une fois délivré
Je gis, enivré
Dans le sein de l'Amour.
La vie infinie
Coule puissamment en moi.
Je regarde d'en haut
Vers toi en bas.
Près de ce tertre
S'éteint ton éclat –*

*Une ombre apporte
La fraîche couronne
O ! aspire-moi, Bien-Aimée,
Avec force vers toi,
Que je m'endorme
Et puisse aimer.
Je sens de la mort
Le flux rajeunissant.
Mon sang se change
En baume et en éther.
Je vis des jours
Pleins de foi et de courage
Et je meurs pendant les nuits
Dans un embrasement sacré.*

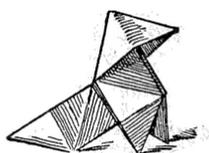
La Revue des Ressources, [http://
www.larevuedesressources.org/
hymnes-a-la-nuit-de-novalis,184.
html](http://www.larevuedesressources.org/hymnes-a-la-nuit-de-novalis,184.html)

trois
traductions
à comparer



Commentaire sur trois traductions françaises de Novalis

Frédéric Wandelère



C'est un vieux débat. Pour ma part, je préfère de très loin les belles infidèles aux laideurs scrupuleuses de la fidélité à tout prix.

Je dois à Schubert, Schumann, Wolf et d'autres compositeurs, le cadeau de la poésie allemande. C'est par le lied que j'ai connu Goethe, Eichendorff, Mörike, Heine, Wilhelm Müller, Keller, Trakl... et, en même temps, les énormes difficultés qui se présentent quand on entreprend de les traduire ! Placé au centre d'un conflit entre le sens et la musicalité, le traducteur de lieder ne peut ignorer que le choix d'un Maître signifie que la part musicale du poème retenu est essentielle. Ce conflit interne au poème peut être transposé en un conflit entre la poésie et la musique. Il a été traité symboliquement par le vieux Strauss, et son librettiste Clemens Krauss, dans son dernier opéra, *Capriccio*, sous-titré « ein Konversationsstück für Musik », où le poète Olivier et Flamand le compositeur se disputent les faveurs de la Comtesse Madeleine. La Comtesse ne se prononcera pas. Le suspens, l'indécision sur quoi se clôt l'opéra vaut, *mutatis mutandis*, pour le traducteur, porté par deux loyautés antagonistes, celle qui est due au sens et celle qui est due à l'invention formelle. L'opération de la traduction consistant à séparer dans un premier temps la forme et le sens, à déconstruire le poème, la reconstitution qui suit bute sur le remariage de l'âme et d'un corps autre...

Dans les exemples que vous me soumettez des traductions du poème de Novalis, mon adhésion va immédiatement à celle de Gustave Roud. Je suis moins sévère que vous [D. Gavin] vis-à-vis de la version d'Armel Guerne, qui a trouvé une certaine tonalité, malgré ses imperfections. En revanche, sans vouloir accabler S. M., qui s'est évidemment donné de la peine, je dois dire que sa version est musicalement affreuse. On a l'impression que ce traducteur n'a pas d'oreille, ou du moins n'écoute pas ce qu'il vient d'écrire. Les maladroites consonantiques sont continuelles – « je vais vers », « je gis », « s'éteint ton », « mon sang se change » – et les enchaînements syntaxiques ne sont pas moins laids : « Encore quelques temps / Et une fois délivré, / Je gis, enivré / Dans le sein de l'Amour. » Horreur aussi : « La vie infinie / Coule puissamment en moi. / Je regarde d'en haut / Vers toi en bas. » Novalis ne peut passer dans ce français-là ; on n'imagine, on n'admet à aucun moment que de tels vers puissent avoir été écrits par un génie... Quel lecteur de poésie française supporte ces platitudes ? Tout semble artificiel, sans vie ; nul pouvoir ne se dégage de ces vers.

Pour avoir été confronté aux mêmes problèmes, me trouvant en situation de traduire des poèmes extrêmement difficiles à rendre en français, je sais que les solutions partielles, terme à terme, ne suffisent pas, que les difficultés de l'étage supérieur, celui de la proposition et de la phrase, sont loin d'être résolues. Ces difficultés s'exacerbent par la syntaxe allemande, résolument étrangère à la française. C'est par l'unité de ton que les contradictions peuvent se résoudre : les grands traducteurs de la prose allemande l'ont compris. Mais la poésie versifiée est un casse-tête supplémentaire. Il faut résolument renoncer à rendre vers à vers, tourner les inversions, naturelles en allemand mais progressivement hideuses en français. Je dis progressivement parce que, s'il est évident qu'une inversion passe merveilleusement bien à l'occasion, dès qu'elle se répète, ce qui valait comme trouvaille se dévalue comme procédé. C'est la seule faiblesse de la traduction de Roud dont les inversions enchaînées empoisonnent la déclamation française :

*Aux flots de la mort
Je me sens renaître,
En baume, en éther
Se change mon sang.*

Il faudrait rudoyer l'articulation allemande, imposer l'ordre : sujet, verbe, compléments, et donc bousculer celui des vers d'origine. C'est d'ailleurs ce que recommandait Estienne Dolet qui souhaitait qu'on traduise « sans avoir esgard à l'ordre des mots » de la langue d'origine. « Ung bon traducteur [...] fera en sorte, que l'intention de l'auteur sera exprimée, gardant curieusement la propriété de l'une, & l'autre langue. » Il se gardera de rendre « mot pour mot », « ligne pour ligne, ou vers pour vers » (Estienne Dolet, *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, Dolet, 1540).

On pourrait dire que plus le poème est musical, plus il est difficile à traduire. Certains poètes très musiciens, comme Rückert par exemple, dont le pouvoir poétique repose sur une diction d'une grande délicatesse¹ plus que sur du sens, relativement conventionnel, demandent une attention, une légèreté, une invention qui semblent souvent hors de portée du traducteur. C'est aussi le cas de Felix Dahn

le persil journal le persil

(1834-1912), Hermann von Gilm (1812-1864), Richard Dehmel (1863-1920), tous poètes qu'affectionnait Richard Strauss. Strauss vivait d'ailleurs dans la familiarité, l'intimité de la poésie – comme Schubert soixante ans plus tôt. Pas seulement la « grande » poésie, qu'il admirait avec un parfait discernement, mais aussi une poésie plus commune. Cette familiarité lui permet de s'adresser avec une simplicité déconcertante à un poète de génie, Hugo von Hofmannsthal, en pleine rédaction du livret d'*Ariadne auf Naxos*, pour lui demander d'écrire « un joli petit solo pour la fin : poétique et mélancolique ».²

Chez un compositeur comme Hugo Wolf, dont le flair poétique est infaillible et la fréquentation des génies caractéristique, la veine familière est également sensible. C'est elle qu'il suivra dans l'*Italienisches Liederbuch*, recueil de poèmes italiens des XVII^e et XVIII^e siècles que Paul Heyse avait choisis et traduits. Wolf en retiendra 46, qu'il mettra en musique au cours de trois flambées d'inspiration, en 1890, 91 et 96 :

Auch kleine Dinge können uns entzücken.

C'est presque un programme qui se définit là. Heyse, qui sera Prix Nobel en 1910, n'a pas laissé d'œuvre personnelle qui se soit imposée : seules ses traductions survivent, les poèmes mineurs qu'il a traduits bénéficiant d'une liberté et d'un ton qui les élèvent, sinon à la hauteur des chefs-d'œuvre, du moins à celle des merveilles dont les pouvoirs se vérifient et se perpétuent d'époque en époque.

F. W.

Notes

¹ Richard Strauss avait une « prédilection » pour ses « fioritures », voir Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal, *Correspondance 1900-1929*, Paris, Fayard, 1992, p. 126, magnifiquement traduite par Bernard Banoun.

² *Op. cit.*, p. 309. Autres exemples nombreux dans cette correspondance, parmi lesquels : « Est-ce que vous ne pourriez pas intercaler quelques beaux vers à cet endroit [...] ? », p. 46.



Je ne sais vraiment pas pourquoi
Je n'ai plus de fourmis chez moi ;
Les escargots c'est par erreur
Qu'ils voyagent parmi les fleurs.

*Ich hätt das wirklich gern kapiert
nicht eine Ameis wohnt bei mir;
die Schnecken haben sich verlaufen
wenn sie im Blumenbeete krauchen.*

Le soir les papillons
Tournent dans la maison.
Le chien dort, les chats rôdent
La nuit près d'Anne-Claude

*Abends schwirrn die Falter immer
vom einen in das andre Zimmer.
Es schläft der Hund, bei Katz ist's Mode
zu stromern nachts um Anne-Claude.*

Ces vers de Frédéric Wandelère sont tirés de *Hilfe fürs Unkraut – Secours aux mauvaises herbes* (trad. Elisabeth Edl et Wolfgang Matz, Munich, Carl Hanser Verlag, 2012, pp. 110-111). Le livre, préfacé par Philippe Jaccottet, contient une postface très éclairante de ses deux traducteurs. Voici ce que l'auteur nous dit de son recueil : « Pour ce qui concerne la traduction de mes propres poèmes, j'ai recommandé la plus grande liberté à mes traducteurs, préférant de très loin, au nom des principes évoqués plus haut, un poème qui "sonne" en allemand, qui soit vraiment poème – au prix même d'une transformation, d'une métamorphose du sens ou d'une partie des sens de l'original – plutôt qu'un poème qui traduise fidèlement les idées, les motifs d'origine mais qui serait plat, maladroit dans sa langue d'accueil – comme on le voit parfois ! La chose n'est pas si simple puisque le poème marie le sens avec des métaphores, des expressions idiomatiques, des clichés miraculeusement poétiques comme : "toute honte bue", "le ciel de plomb", "l'air de rien", "en coup de vent", "être aux anges", "prendre langue avec", "faire de l'œil"... Ces expressions se combinant avec des citations masquées, des détournements de formule, la tâche des traducteurs qui s'engagent dans la recherche des équivalences devenait infernale. Seule une certaine liberté pouvait accueillir l'invention nécessaire à la renaissance du poème sous une véritable forme allemande. J'ai été servi au-delà de mes mérites, et c'est ce qui pouvait m'arriver de mieux. »

Frédéric Wandelère vit et enseigne à Fribourg. Nombre de ses poèmes ont été traduits en allemand, en italien et anglais. Lui-même traducteur, familier du rapport entre texte et musique, il a traduit de nombreux *lieder*, entre autres de Wolf, Schumann, Mahler et Schubert. Frédéric Wandelère vient de publier à Munich, chez l'éditeur Carl Hanser, un volume bilingue composé de poèmes tirés de trois de ses recueils (*Leçons de simplicité*, *Quatre tombeaux de vent* et *La Compagnie capricieuse*).

Jules Supervielle

Paul Celan

Beat Christen

Nous avons demandé à Beat Christen s'il accepterait de se livrer à un exercice difficile : nous lui avons envoyé la traduction par Paul Celan d'un poème de Jules Supervielle, mais sans lui indiquer les noms de l'auteur et de son traducteur. Beat Christen s'est prêté courageusement à ce jeu de « rétro-traduction ».

Pointe de flamme

Tout le long de sa vie
Il avait aimé à lire
Avec une bougie
Et souvent il passait
La main dessus la flamme
Pour se persuader
Qu'il vivait,
Qu'il vivait.

Depuis le jour de sa mort
Il tient à côté de lui
Une bougie allumée
Mais garde les mains cachées.

Jules Supervielle, *Gravitations, Le miroir des morts*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 200

Flammenspitze

Sein Leben lang
liebte ers, beim
Licht einer Lampe zu lesen
und oft
strich er mit seiner Hand
über die Flamme hin,
um sich zu vergewissern,
dass er lebte,
lebte.

Seit dem Tag seines Todes
hält er neben sich
eine entzündete Kerze,
aber die Hände hält er verborgen

Jules Supervielle, *Gedichte*, trad. Paul Celan, Francfort, Insel Verlag, 1968, p. 13.

maintenant

depuis toujours
pour lire il se tient
près d'une lampe à huile
et puis souvent
il passe sa main
par-dessus la flamme
pour bien sentir
qu'il est vivant
vivant

depuis le jour
de sa mort il tient
près de lui une bougie
allumée mais ses mains
impassibles

Retro-traduction inédite de
Beat Christen, 2012.



Après avoir reçu la traduction de Beat Christen, nous lui avons envoyé le poème de Supervielle et révélé le nom du traducteur, Paul Celan ; nous lui avons alors demandé de nous dire comment il avait vécu cet exercice et ce qu'il pensait du résultat une fois confronté aux trois différentes versions. Voici ses réflexions :

Les réflexions de Beat Christen :

A moins d'utiliser l'écriture pour saisir ce qui se passe à l'instant présent, l'écrivain à l'oeuvre prend congé du monde. Pris par un texte, un lecteur lui aussi se passe du monde. Tous deux entrent dans une sphère que déploie leur esprit à travers le texte. Sont-ils encore là ? Sont-ils toujours vivants ? Le doute s'installe. Ils sont sans corps, pour ainsi dire morts.

Mourir et lire (et écrire) ont plus qu'une rime à partager. C'est, me semble-t-il, ce paradoxe que Supervielle évoque dans *Pointe de flamme*.

« Tout le long de sa vie / Il avait aimé (à lire) ». Ah ! le pauvre, on le comprend d'emblée, il doit être bien mort à présent... On pressent par trop la suite. Le traducteur Celan corrige le plus que parfait par l'imparfait. Un peu moins trépassé, le « personnage » de Supervielle n'en appartient pas moins au passé. Le traducteur Christen ranime le mort et lui demande de se tenir (droit), car il ne faut pas vendre la mèche.

« (...) lire / avec une bougie », poursuit Supervielle. Celan traduit « beim / Licht einer Lampe zu lesen ». Pour l'oreille contemporaine (dès le milieu du vingtième siècle ?), une lampe est une source lumineuse *électrique*. Cela s'accorde mal avec la possibilité de passer sa main *dessus la flamme*. Le traducteur Christen envisage d'abord de mettre une bougie, mais hésite tout de même. Si Celan met une lampe, il doit bien s'agir d'une lampe, n'est-ce pas ? Christen envisage une lampe vacillante. D'emblée, cela donnerait à voir la flamme mais alourdirait le vers. Finalement, il opte pour la lampe à huile. Le vers n'en reste pas moins trop long. Trop servile, ce traducteur Christen. Un peu frustré peut-être, il blâme sèchement le traducteur Celan pour son enjambement pseudo-mystique : « beim / Licht einer Lampe zu lesen » (à la / lumière d'une lampe). Par contre, il le loue pour avoir donné un peu de musique au texte de Supervielle. Partant de l'allitération que lui offre la traduction littérale du premier vers, il crée une allitération récurrente : « Sein Leben lang / liebte ers, beim / Licht einer Lampe zu lesen ». Le traducteur Christen soupçonne cependant que cette recherche musicale a poussé Celan à abandonner la bougie. De la musique, oui, mais pas à n'importe quel prix, moralise Christen et vante d'autant plus volontiers ses propres plus-values, l'une musicale et l'autre sémantique. Par la similitude des premiers vers de chaque strophe et par l'emploi du verbe tenir, il accentue le rapprochement entre la situation et l'attitude du lecteur, respectivement du mort.

Dans la traduction de Celan, le personnage passait sa main pardessus la flamme pour *s'assurer* qu'il vivait. Le traducteur Christen fait *sentir* au personnage « qu'il est vivant », car une flamme chauffée, voire brûle. C'est une sensation. C'est elle qui le ramène à la vie ici et maintenant. Christen insiste là-dessus. La sensation a de quoi rassurer, semble vouloir dire Celan. C'est pour *se persuader*, écrit Supervielle. Comment se persuader que l'on vit ? N'est-ce pas plutôt une affaire de mots, de pensée ? Pourtant, la réponse au doute vient de la matière, dit le traducteur Christen.

Le commentateur Christen le reprend. Avec toute la vie foisonnante que crée une œuvre dans l'esprit du lecteur, une flamme qui brûle un peu peut tout de même faire piètre figure. Le lecteur de Supervielle cherchera précisément à répéter cette sensation *pour tenter de se convaincre* que sa vie est du côté de sa main, de la bougie, et non pas du côté du monde de la lecture.

« Qu'il vivait, / Qu'il vivait. » Le choix du traducteur Celan semble plus judicieux que celui de l'auteur Supervielle. Le connecteur est certes indispensable au fonctionnement de la phrase, mais ce qui importe, c'est ce soupir de soulagement du personnage en sentant la flamme : « dass er lebte / lebte. » La répétition du seul verbe est bien plus parlante et évite celle, lourde, du connecteur. En plus, elle signifie aussi le côté éphémère de la sensation et prépare le silence entre les deux strophes. (Elle préfigure même la disparition du personnage.)

Avec la deuxième strophe, le traducteur Celan suit pour ainsi dire mot à mot Supervielle. La récurrence de « hält » (pour *tient* et *garde*) semble être le fait de la langue allemande elle-même, plutôt que d'être un effet recherché par Celan. Le traducteur Christen évite de prêter une intention quelconque au mort. Aux mains qu'il tient ou garde cachées chez le traducteur Celan et l'auteur Supervielle, le traducteur Christen préfère les mains *impassibles*. Une phrase sans verbe. Un emploi particulier de cet adjectif. Cela accentue l'arrêt, l'absence de tout mouvement, de toute sensation, émotion. Et renvoie à la première strophe: la main ne *pass*e plus par-dessus la flamme.

Mais fallait-il vraiment dire que la bougie était allumée ? Le commentateur en veut à Supervielle, Celan et Christen ! Et lance un appel fervent aux traducteurs : *Free, free, set them free !*

Le texte pose la question de la présence. Le traducteur Christen opte pour le titre *maintenant*. Le poème donne ainsi à revoir le geste que contient ce mot assez curieux.

Pour Friederich Daniel Ernst Schleiermacher, la voie sublime de la traduction consiste à ne pas montrer l'auteur tel qu'il se serait *traduit* lui-même (s'il maîtrisait la langue de la traduction aussi bien que la sienne), mais comme s'il l'avait d'emblée *écrit* dans la langue de la traduction. Traduire, c'est dire presque la même chose que l'original, en négociant les pertes et les compensations, dit Umberto Eco. Un traducteur cherche à saisir dans l'esprit ce que l'auteur voulait dire et à le rendre autant que possible dans la traduction. Il s'agit de préserver au mieux les qualités de l'original. Pour le commentateur Christen, le traducteur Christen n'en est pas un. On dirait que l'original, pour lui, est à venir. A l'instar du peintre chinois qui cherche à saisir le geste essentiel d'un arbre, d'un oiseau *en devenant* la plante ou la bête, le soi-disant traducteur Christen cherche à cerner le cœur du geste vivant dont la manifestation textuelle se trouve devant lui. Pour ensuite non pas le traduire, mais le *refaire* dans l'autre langue. De ce fait, il s'arroge la liberté de modifier l'original et véhicule la prétention inadmissible de faire mieux que l'auteur.

Beat Christen a fait des études de philosophie, d'allemand et de français. Auteur d'essais et de poèmes, il a la particularité d'écrire et de publier ces derniers à la fois en français et en allemand. *Poser un lapin / Versetzt* fait partie d'un coffret composé de cinq recueils d'auteurs suisses et français (Beat Christen, Francine Clavier, Jacques Moulin, Jean Portante, Fabio Pusterla). Il a été imprimé en typographie, relié et diffusé au Salon du Livre 2001 par les Editions Empreintes à Moudon. A la fin du recueil de poèmes *Leer / Réel*, deux textes de Martin Zingg et Daniel Maggetti présentent le poète sous des titres révélateurs : « Un auteur qui fait équipe avec lui-même » et « Entre les langues ». Ces deux textes sont précédés d'une analyse rédigée par le poète lui-même et intitulée « La récréation ». Un mélange bilingue de proses et de poésies, *Wie ein wie Qu'homme*, est à paraître d'ici au printemps 2013 à Lausanne aux Editions d'en bas.

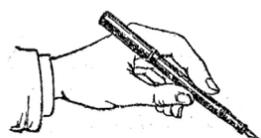


Pour compléter son commentaire, Beat Christen nous a proposé de publier un extrait du chapitre « La récréation » faisant suite à ses poèmes dans Leer / Réel. Leer / Réel, titre dont le jeu de mots est une vraie réussite, ouvre une fenêtre nouvelle et fascinante sur les potentialités et les empêchements propres à chacune des deux langues dans lesquelles les poèmes sont écrits.

La traduction, c'est l'heure de la récréation. J'écoute la langue comme on écoute un morceau de musique. J'écoute la langue parler. J'entends ce qu'elle dit, ce qu'elle ne dit pas, n'arrive pas à dire, ce qu'elle dit mieux que l'autre langue. Libéré du sens, mes oreilles s'ouvrent aux sens et aux sons. Les mots : comme le poète au bord de la langue, le garçon cherche les cailloux qui sautillent sur l'eau, il observe jusqu'où un caillou va et combien de fois il rebondit, et il recherche d'autres cailloux. Il assemble ceux qui ont une veine ronde, ceux qui sont striés, ceux qui sont noirs, ceux qui sont roux, ceux dont les veines enlacent le caillou comme un filet, ceux qui sont tout plats et qui produisent, sous l'impulsion du geste juste, plein de ricochets dont les ondulations se croisent et recréent, au fond de l'eau, le filet lumineux des vagues qui avancent vers le lieu où il est.

En récrivant le poème, je le travaille comme l'image provisoire et fragile d'un kaléidoscope. Le moindre changement, le moindre déplacement modifie toute la constellation des formes et des couleurs. Je cherche à recréer l'image originale. Je travaille avec les débris d'un verre qui n'était jamais entier. La réplique casse le statut de l'original, et m'amène à recréer la réplique avec les débris de l'image originale... Le coup d'arrêt de la création – avec la détente, le doute et le vide qu'il peut provoquer – a retenti et n'arrête pas d'être retenu.

Beat Christen, *Leer / Réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, pp. 79-80.



Note de la rédaction

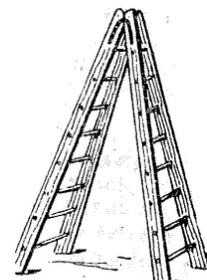
Bernard Böschenstein, professeur retraité de littérature comparée, a analysé la manière dont Paul Celan a traduit les œuvres de plusieurs poètes, et en particulier trente cinq poèmes de Jules Supervielle, sur une période allant de 1955 à 1968. Il a constaté une évolution allant de pair d'une part avec la manière d'écrire de Supervielle et d'autre part avec celle de Celan. Il a montré que Celan recourait à « deux méthodes totalement divergentes » ; soit « [il créait] des équivalents novateurs, particulièrement audacieux et libres dans la transposition, fruits d'une réflexion inspirée, d'une élaboration inventive », soit il procédait à « une transcription scrupuleuse, souvent [à] un mot à mot humble [...] ».

D. G.

« Supervielle reconstruit par Celan », *Revue d'Allemagne*, vol. 16, n° 4, 1984. Le même texte a paru en allemand sous le titre « Supervielle in Celans Fügung », in *Von Morgen nach Abend : Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, éd. B. Böschenstein, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Faire connaître la poésie suisse romande outre-Atlantique : Lausanne – New York aller-retour. Récit d'une verticalité entre identité et altérité

Myriam Moraz & Tim Keane



Dans cette périlleuse entreprise qui consiste à traduire de la poésie, il y a eu, au départ, une envie et une émotion partagées, de même qu'une envie de partager une émotion. Dans cette aventure (en effet, aller d'une langue à l'autre en poésie se construit toujours comme une aventure) nous avons la chance d'être deux et d'être chacun de part et d'autre du miroir. Il convenait donc, dans ce contexte, d'aller du français à l'anglais puisque nous avons choisi de faire connaître, outre-Atlantique, quelques poètes suisses-romands, Pierre-Alain Tâche et Pierre Chappuis notamment.

Notre choix, à l'intérieur des recueils, s'est porté plus particulièrement sur des poèmes qui mettaient en scène des espaces helvétiques, si possible alpins, afin d'éprouver ce rapport de verticalité en parallèle avec les métropoles américaines d'une part, et en opposition avec l'horizontalité des étendues nord-américaines d'autre part. Il s'agissait aussi de montrer un paysage helvétique dans sa spécificité, de même que de partager une écriture poétique telle qu'elle existe aujourd'hui en terre romande.

Dès lors, comment, selon l'acception de Lewis Carroll, traverser pour atteindre l'autre côté du miroir, et permettre aux lecteurs américains de nous accompagner en territoire inconnu ? Le verbe « traverser » est employé à dessein pour éviter le paradigme qui consiste à désigner le traducteur comme un passeur. Le terme de « passeur » évoque soit le royaume des Morts où Charon est

- 1 *J'ai beaucoup appris ma vie durant
 dans les livres
 et en dehors
sur l'amour.*
- 5 *La mort
 n'en est pas le terme
Il est une hiérarchie
 qui se peut atteindre,
 je pense,*
- 10 *à son service.
 Une fleur magique est
 sa récompense ;
un chat qui aurait vingt vies.
 Si nul ne venait à l'éprouver*
- 15 *le monde
y perdrait.*

Le rythme s'y reflète assez bien, mis à part peut-être entre le 11^e et le 12^e vers où il eût été préférable de terminer en français sur la syllabe fermée de « magique » qui rappellerait celle de « guerdon » en anglais. Il serait possible de rejeter le « est » sur le vers suivant, ce qui permettrait de conserver un nombre de syllabes équivalent à l'original en anglais « is a fairy flower ».

Traduire des poètes suisses romands en anglais américain – la précision est importante car le rendu en anglais peut varier d'un côté à l'autre de l'Atlantique – exigera justement de faire des choix à plusieurs niveaux, rythmiques, lexicaux, syntaxiques. Encore fallait-il retrouver le rythme, qui fait partie intégrante de l'écriture poétique, pour y mouler les sons. Il s'agissait aussi de construire une verticalité, cette verticalité spécifique de l'environnement visuel des paysages helvétiques donnant leur cadre aux poèmes choisis. Sons et rythme, créant une réalité transcendante au discours, se mettent alors au service du sens. Ce rythme peut dès lors aussi être typographique, une impression visuelle, comme sur une partition de musique, transmettant à l'oreille une mesure a priori. Peut-être le choix du titre d'un poème de Pierre Chappuis pourra-t-il illustrer nos propos ? *Eboulis*, titre également donné au recueil dont il est tiré, *Eboulis et autres poèmes*, a posé d'emblée un problème de traduction. Ce terme, désignant une topographie familière à un locuteur habitué au monde alpin est moins fréquent pour un citoyen urbain américain (surtout sur la côte Est). Plusieurs solutions s'offraient pour essayer de faire du sens : « Fallen Rocks », « Rockslide » ou « Scree ». Après avoir hésité longuement, privilégiant tantôt l'un, tantôt l'autre de ces trois termes, le choix définitif s'est porté sur le dernier, « Scree ». Etrange allez-vous penser alors que nous laissons entendre que le rythme était l'aspect privilégié ? En effet, le premier « 'Fallen 'Rocks » aurait transmis les trois syllabes constituant le titre initial mais il manquait le caractère tendu du /i/ final. La prononciation antérieure des /o/ donne un effet beaucoup plus doux. En outre, bien qu'il y ait trois syllabes comme en français, le rythme est différent car l'anglais va faire entendre un rythme binaire, en accentuant à chaque fois la syllabe initiale des deux termes « 'Fallen 'Rocks », ce qui de toute façon efface le compte syllabique. Le deuxième « Rockslide » ne comporte que deux syllabes avec un accent à l'initiale du mot mais transmet avec le /s/ sourd, quelque chose de la tension du /i/ dans la syllabe finale « slide » même si elle est diphtonguée. En revanche, le rythme reste équivalent avec un accent principal à l'initiale, suivi

d'un accent secondaire sur la deuxième partie de la construction. « Scree » présentait l'avantage de donner un écho vocalique /i/ au titre en français, écho encore mis en évidence par l'accentuation unique qui correspondait aussi au rythme en français de par l'accent qui tombe dans ce cas sur la dernière syllabe /li/ de « *Eboulis* ». Cet exemple illustre bien le fait que le choix ne dépend pas que d'un seul critère, mais résulte de la prise en compte de différents faisceaux vu l'absence d'équivalence d'une langue à l'autre. Même le rythme ne peut présenter une adéquation simple, car le rythme propre à chacune des deux langues se marque très différemment. En effet, le compte syllabique n'est pas forcément représentatif. Par ailleurs, nous sommes également obligés de prendre en considération ce qu'évoquent certaines expressions pour des natifs. Ainsi, « Fallen Rocks » renvoie immédiatement aux panneaux de signalisation routière indiquant les dangers de « chute de pierres », ce qui ne correspond pas à l'univers poétique construit par Pierre Chappuis.

Comme dans tout le poème la rime est libre, nous ne nous sommes pas souciés de cet aspect, ce qui finalement nous a aussi simplifié la tâche. Dans le premier vers, il a été possible de jouer sur l'assonance /èRbèRapé/ (« herbe est râpée ») pour faire entendre les mêmes sonorités en anglais /grasizgréitid/ (« grass is grated ») tout en gardant le même nombre de syllabes adaptées à un rythme semblable. Quant à la suite du vers :

*L'herbe râpée, l'alpage, usé au point de lâcher
The grass is grated, the alpine pasture, worn out, slackened*

L'anglais ayant souvent la particularité d'une formulation plus synthétique, il était pertinent d'étoffer le propos, ce qui justifie l'usage de l'adjectif « alpine » pour situer l'alpage. Ces deux exemples laissent entrevoir le travail de construction qui se tisse entre l'anglais et le français, entre le rythme et le son, à la recherche d'un rendu du sens dans lequel le lecteur anglo-saxon puisse s'installer et recréer l'univers aride de cette montagne qui menace de s'abîmer sur elle-même.

Nous avons eu la chance d'avoir un relecteur implacable en la personne du poète lui-même, ce qui nous a conduits à quelques modifications dont l'une d'elles mérite d'être signalée. Partant d'une considération sémantique, Pierre Chappuis a remarqué que nous avions quelque peu édulcoré une image qui se voulait forte. Ainsi, dans la deuxième partie du poème, alors que le propos s'anthropomorphise dans une vision sanguinolente, « chair vive » était devenue « living flesh » ; l'adjectif « vive » comportait un aspect positif qui ne tenait pas compte de l'idée de « chair à vif », rendue de manière plus réaliste par « raw ». Ce choix nous renvoie directement aux tableaux de Francis Bacon peignant à grands traits des pièces de viande fraîche. Initialement, en tant que lectrice francophone, j'avais également proposé le terme « raw », mais il avait été écarté par mon collègue new yorkais ; or il permet de retrouver l'allitération de la consonne « R » très présente dans le vers en question « *Au demeurant, chair vive, écrabouillée* » qui devient « For all that, rawflesh, flattened »⁶.

Dans une perspective anglophone, la perception est différente et je vais laisser ici la parole à Tim Keane afin qu'il donne un aperçu, non plus du résultat final, mais des différentes étapes du travail et des interrogations qui peuvent surgir avant d'avaliser la version qui a été proposée aux revues américaines concernées.

Myriam Moraz

La parole à Tim Keane

Avec ou sans l'aide de ma langue, je marche constamment dans un environnement changeant ; et comme la phénoménologie nous le rappelle, nous agissons sur cet environnement, de même qu'il agit sur nous. En lisant « Eboulis », poème hypnotisant et insolite de Pierre Chappuis, même en tant qu'anglophone, je peux suivre le travail de photographe du narrateur et sa réponse dans le monde physique, aux éléments majestueux en même temps qu'hostiles du paysage alpin. Le poème me rappelle cette constatation de Merleau-Ponty : « L'« instant du monde » que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous le jeter, et sa montagne Sainte-Victoire se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix. »⁷ Le peintre donne à voir l'état initial, l'objet en train d'apparaître, en train de s'organiser avant même que nos yeux ne l'aient saisi. Dans ce sens, sans avoir besoin de savoir de quelle montagne en particulier parle Pierre Chappuis, je peux en lieu et place percevoir le processus visuel en cours et le rythme de ce dernier. Le poème de Chappuis est avant tout une lutte pour articuler les contradictions entre ce qui peut être sublime dans les éléments immédiats de notre monde et le fait que ce même sublime dans son immédiateté happe le poète et cela alors qu'il essaie de rendre son apparence au travers d'expressions fragmentaires et d'une série d'adjectifs et de modalisateurs en latence. La langue de Chappuis fait ce que la langue ordinaire ne peut pas faire en temps normal. Son poème freine la sensation et la perception pour capturer ces moments infinitésimaux dans des mots, afin d'appréhender cette même sensation et perception. Quand Chappuis écrit que « l'herbe est râpée », pourquoi ai-je tout d'abord proposé « the grass is undone » avec le sens imprécis mais attendu de « défait » (undone) ? Dans une étape ultérieure, le choix de « worn out » permet d'immobiliser la perception comme si l'objet est déjà dans l'accompli, dans l'achevé. Le choix final, « the grass is *grated* », apparemment plus littéral mais aussi plus précis quant au caractère d'altérité inhérent à ce que le promeneur voit, s'impose au lecteur anglophone. Il lui permet de rendre le caractère alarmant de ce que l'on perçoit de l'herbe, c'est-à-dire l'herbe dans son aridité comme celle qui s'accroche dans les failles et à la surface des roches alpines. Après avoir travaillé à la traduction de poètes suisses-romands pendant quelques années et être entré dans les nuances de la langue française en usage, au travers

– *Say it, no ideas but in things – nothing
but the blank faces of the houses and
cylindrical trees bent, forked by
preconception and accident – split,
furrowed, creased, mottled stained –
secret – into the body of the light !*

*from above, higher than the spires, higher
even than the office towers, from oozy fields
abandoned to grey beds of dead grass,
black sumac, withered weed-stalks,
mud and thickets cluttered with dead leaves –
the river comes pouring in above the city
and crashes from the edge of the gorge
in a recoil of spray and rainbow mists –*

d'une poésie à l'imagerie concrète, je ne peux m'empêcher de porter un regard rétrospectif sur notre travail et de penser à « language and landscape » dans les deux sens du mot anglais. Cela me pousse à concevoir la langue comme un paysage et l'acte de traduire comme une esquisse métaphorique avec tous les problèmes que présente cet acte. En tant que nom, « landscape » – assimilé à paysage mais de manière beaucoup plus limitée – évoque l'intégrité immédiate d'un endroit donné : ses formes, ses reliefs, sa matière, ses frontières. Pourtant en tant que verbe, « to landscape » implique quelque chose de tout à fait différent. Dessiner un paysage correspond à démystifier un endroit, en façonnant ou en remodelant une étendue donnée de terrain selon nos propres représentations, nos propres désirs ou un imaginaire qui nous est propre. Ainsi parvenu au terme de notre traduction et m'étant arrêté pour prendre du recul, je me suis rendu compte que dans les versions antérieures j'avais montré une certaine arrogance face au poème et que j'avais remodelé le terrain du poème au lieu de transmettre, autant que faire se peut en anglais, le paysage dans son intégrité. Le paysage appelle le spectateur à se décentrer, de même que la poésie présente au lecteur une singularité visible afin de restituer une incongruité dans l'expérience vécue, une vérité oubliée qui, à force d'avoir été nivelée et vulgarisée, s'est transformée en cliché. Violer le poème original, modeler la langue en traduisant, reviendrait à faire du poème quelque chose qu'il n'est pas. Ce serait s'approprier les mots en les contrôlant, en contradiction avec ce qu'un paysage peut représenter pour ceux qui sont disposés à saisir tout ce qu'il offre et le laisser comme il était avant d'avoir croisé notre route. Ce n'est pas là la moindre des tâches du traducteur et probablement une tâche frisant l'impossible. Pourtant l'idéal vaut toujours la peine d'être examiné. En lisant et en traduisant les poèmes de Pierre Chappuis, j'ai commencé à penser à leurs pendants américains et à leur style visuel, économique et cadencé, dans lequel l'espace sur la page est aussi important pour le sens que l'espace rempli de caractères d'imprimerie. Comme Pierre Chappuis, William Carlos Williams a une manière d'appréhender le rythme propre à réveiller notre sens d'un lieu en relation avec le lieu lui-même. Dans le cas de Williams, il s'agit de Paterson, dans le New Jersey, qui représente un microcosme pour la topographie du milieu du XX^e siècle en Amérique :

– *Dites-le, pas d'idées hors les choses –
rien que la façade aveugle des maisons
et les arbres cylindriques
courbés, fourchus de naissance ou par accident –
fendus, ravinés, parcheminés, tavelés, tachés –
secrets – dans le corps de la lumière !*

*De là-haut, au-dessus des flèches des églises, au-dessus même des gratte-
ciels des bureaux, sourdant de champs bourbeux
abandonnés à la paille grise d'herbes mortes,
sumac noir, tiges flétries,
boue et fourrés encombrés de feuilles mortes –
le fleuve déferle au-dessus de la cité
et dégringole par-dessus le rebord de la gorge
rebondissant au milieu des embruns et des brumes irisées –⁸*



Arrivés au terme de cette promenade typographique et visuelle, cadencée et sonore, entre verticalité et horizontalité, géographie que d'aucuns, par l'intermédiaire des mots, pourront peut-être reconnaître, à laquelle ils pourront s'identifier, je me permettrai de conclure en ces termes. Les débats intellectuels autour de la traduction littéraire ont tendance à me lasser, bien que je détecte, dans la lecture des essais sur le sujet, de Dryden à Derrida, qu'il y a des enjeux philosophiques et linguistiques bien réels qui excèdent mon appréciation⁹. En omettant la question culturelle et politique légitime de l'anglais comme facteur d'uniformisation et de langue privilégiée d'un colonialisme globalisant, on voit pointer la célèbre image d'Umberto Eco qui désigne le traducteur comme un traître, nous conduisant peut-être vers une autre réalité qui montre la poésie elle-même comme trahissant le langage ordinaire¹⁰. Personne, dans quelque langue que ce soit, ne parle de manière aussi détournée qu'un poème ne peut le faire. Personne ne recourt à des métaphores

énigmatiques, ni ne juxtapose des images si particulières dans son discours quotidien. Cela semble une évidence. Le point de vue de la langue dans la poésie me rappelle que le monde que j'habite est à la fois étranger dans son essence et en constante évolution. Dans la poésie, comme dans les replis du discours ou de l'écriture ordinaire, la langue peine, lutte, et manque le plus souvent de s'occuper de cette altérité et de ce mouvement. Or, c'est cette tension entre ce qui m'est habituel et ce qui m'est étranger, entre mon identité et l'altérité – qu'elle soit culturelle, sociale, géographique ou linguistique – que notre dialogue anglais-français s'efforce d'absorber afin de faire partager cet univers poétique qui nous fascine tous deux.

Tim Keane

Texte traduit de l'anglais par Myriam Moraz

Notes et bibliographie

¹ Le débat est éternel, souvent soulevé par Henri Meschonnic dans ses nombreux ouvrages notamment dans la *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

² « The Descent of Winter » (1928), trad. Y. Di Manno (« La Tombée de l'hiver »), *Java*, n° 4, été 1990.

³ « The Desert Music » (1955), in *Poèmes / Poems*, trad. J. Saunier-Ollier, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

⁴ W. C. Williams, *Paterson* (1955), trad. Y. Di Manno, édition bilingue, Paris, José Corti, 2005.

⁵ W. C. Williams, *Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, Paris, Points poésie, 2007

⁶ Il est évidemment possible de discuter l'effet de l'allitération vu la nature différente du /R/ en français et en anglais.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

⁸ Traduction de J. Saunier-Ollier, in William Carlos Williams, *Poèmes / Poems*, op. cit.

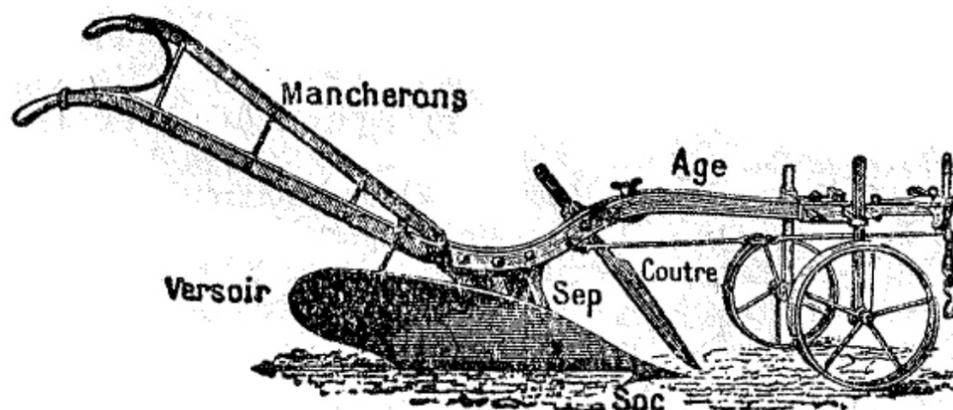
⁹ John Biguenet, Rainer Schulte (éds), *Translation : an anthology of essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago press, 1992.

¹⁰ Umberto Eco, « A rose by any other name », trad. William Weaver, in *Guardian Weekly*, 16 janvier 1994.

Myriam Moraz est Maître d'enseignement et de recherche à l'Ecole de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Elle a publié des études sur la traduction, la phonétique, la prononciation, la temporalité.

Tim Keane est Maître assistant d'anglais à Cuny (City University of New York) ; il détient un doctorat en littérature comparée (littératures modernes irlandaise et française). Poète, traducteur et auteur de fictions, il a publié chez Cinnamon Press en 2007 un recueil de poèmes, *Alphabets of Elsewhere*. Ses traductions paraissent dans de nombreuses revues. Il prépare un ouvrage sur la poétique de l'autobiographie.

Ensemble Tim Keane et Myriam Moraz ont traduit en anglais notamment le poème de Pierre Chappuis, *Eboulis*, et deux poèmes de Pierre-Alain Tâche, « Midi dernier », « Matin d'octobre à Chavornay » (dans la revue *Silk Road*). Ils préparent une anthologie qui rassemblera des traductions en anglais de poètes suisses romands contemporains.



Pierre Chappuis

Eboulis / Scree

Translated by
Tim Keane & Myriam Moraz

I

I

L'herbe est râpée, l'alpage, usé au point de lâcher.

The grass is grated, the alpine pasture, worn out, slackened.

Des arêtes percent et des moignons, des dents.

Ridges have pierced through, and stumps, teeth.

A ces confins se terrent encore de précaires abris ; dans les cailloux, des moutons paissent.

In these limits, flimsy sheds are still burrowed; sheep are grazing upon the gravel.

Plus que de rares lichens.

Nothing but rare linden.

Plus d'herbe, bien que s'enhardisse un papillon trompé par la chaleur de midi.

No longer grass, though a butterfly, emboldened, ventures forth, tricked by noon-heat.

II

II

L'Un est décombres, lave, bave, monceaux, coulées, dévalement.

The One is rubble, lava, spittle, heaps, flows, down-rushing.

Pics, rochers en leur vigueur même, aigus, agressifs, promettent ruine.

Peaks, rocks in their full force there, sharp, relentless, promising ruin.

Montagne en cendres, en loques.

Mountain in ashes, in rags.

Vomi, moisissure, guenilles, tout-à-l'égout.

Vomit, mildew, tatters, sewage.

Qu'aurait fractionné l'ombre.

That the shadow would have split.

Terni (mais le gris ne l'éteint).

Tarnished (but not faded by the gray).



le persil journal le persil

Rouillé. *Rusted.*

Qui s'est brisé, crocs, crache, cassures, riens. *That shattered itself, fangs, spittle, splits, nothings.*

En tas, amassé là, amoncelé. *In heaps, amassed there, gathered.*

S'est bitumé, taché, piqué, tronqué. *That asphalted itself, stained, pocked, truncated.*

Montagne rebutée ; tirée en bas, délitée, démolie. *Mountain repulsed; drawn down, flaked, demolished.*

Cailloux, caillasse, quartiers de granit, de gneiss inégaux, uniformes, piranésiens, forment dépôt. *Pebbles, strewn stones, blocks of granite, of uneven gneiss, uniform, piranesian, forming residue.*

Pêle-mêle, prodigieusement, se chevauchent. *Pell-mell, prodigiously, overlapping.*

En vrac, prodigieusement : carie, angles vifs, feuilles friables, débris, déchets. *Jumbled, prodigiously : cavity, sharp angles, crumbly leaves, remains, refuse.*

Tranchants. *Cuttings.*

Au demeurant, chair vive, écrabouillée. *For all that, raw flesh, flattened.*

Diarrhée tout aussi bien. *And just as well, diarrhea.*

Une hémorragie, une démenagée, et rien à dire. *A hemorrhage, a spewing, and nothing to say.*

Arêtes, amalgame, cris. *Ridges, medley, cries.*

Craquelures. *Craquelures.*

Torrents brandis comme torches, fissures de lumière, glacier vert-de-grisé qui se dressent, se déchaînent. *Torrents brandished like torches, fissures of light, grayish green glacier, rearing up and unleashing.*

(Ce dédale, ce dépotoir.) *(This maze, this dumping ground.)*

Qui s'effritent, muets, immobiles, tempétueusement s'effondrent. *That crumble away, mute, motionless, are tempestuously collapsing.*

Cloaque, déjection ; un lit de poussière. *Cesspool, dejecta; a dust-strewn bed.*

le persil journal le persil

Montagne annulée.

Mountain voided.

Pyramidal océan de silence où parcelle, particule ne bronche.

Pyramidal ocean of silence where no fragment, no particle falters.

Toute action antérieure.

All action, previous.

L'instable, l'instable tient tout.

The unsteady, the unsteady holds it all.

III

III

Moindre, le sentier perdu, perdu, retrouvé, perdu.

Lower, the lost path, lost, found again, lost.

Plus haut, là où la glace est une mer entourant des récifs...

Further up, where the ice is a sea surrounding reefs...

Des pistes s'y noient, toujours refaites selon un cheminement juste, ancestral.

Tracks drown themselves there, unceasingly recovered in accord with a proper, ancestral progression.

Plus haut seulement.

Even further up.

Absolu miroir.

Absolute mirror.

Dans le demi-jour pluvieux du retour, de grandes dalles mouillées y répondent.

In the rainy half-light of return, large soaked slabs respond back.

Vitres en éclats, avant la nuit.

Glass in smithereens, before night falls.

Pierre Chappuis, *Eboulis et autres poèmes*, précédé de *Soustrait au temps*, Moudon, Editions Empreintes, 2005.

Pierre Chappuis, *Eboulis / Scree*, trad. en anglais par Tim Keane et Myriam Moraz, Cerise Press, été 2010, issue 4.

<http://www.cerisepress.com/02/04/eboulis-scree/>

Né en 1930 en Suisse, dans la région de Berne et des monts du Jura, **Pierre Chappuis** a étudié à l'Université de Genève avant d'enseigner la littérature française à Neuchâtel où il habite encore aujourd'hui. Ses principaux livres sont *Le Biais des mots* (1998), *Dans la foulée* (1996), *D'un pas suspendu* (1994), *La Preuve par le vide* (1992), *Moins que glaise* (1990) et *Eboulis et autres poèmes* (1984 ; 2005). Dépassant l'immobilité par la mise en œuvre de la forme discontinue, sa poésie précipite le lecteur au-delà du vide et offre les perspectives concrètes qui transforment l'eau, les nuages et les pierres qui tombent en idées et instants, en souvenirs et rêves éveillés. Le dynamisme des poèmes ouvre des champs créatifs complexes qui appellent directement l'imagination du lecteur. Toujours conscient du fossé entre la réalité et le langage, chaque nouveau travail confronte et dépasse ce défi d'une manière différente, plaçant l'auteur dans la lignée des expérimentateurs tels Michel Leiris, Pierre Reverdy et André Bouchet.

Comment j'ai découvert Friedrich Glauser en le traduisant

Claude Haenggli

Je suis Suisse et traducteur en français de nos deux principales autres langues nationales, l'allemand et l'italien. En 1997, un spécialiste de Robert Walser et de Friedrich Glauser m'a demandé de lui trouver, dans *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, un passage cité à la fin de *Gourrama* de Friedrich Glauser, un roman qui raconte ses expériences de la Légion étrangère. C'est ainsi que j'ai découvert cet écrivain de Suisse allemande, connu surtout pour ses romans policiers. J'ai alors traduit en 2000 *Dans les ténèbres*, un autre récit largement autobiographique, que Glauser considérait comme l'un de ses meilleurs textes.

Friedrich Glauser : cet écrivain suisse de langue maternelle française, né à Vienne, écrivant en allemand, eut une vie particulièrement mouvementée. Membre du mouvement Dada en 1917 à Zurich avec Tristan Tzara et Hugo Ball, ami de cœur de la célèbre danseuse Marie Wigman et de plusieurs de ses élèves, il passa ensuite plus de la moitié de sa vie en prison et dans des établissements psychiatriques, à cause de sa morphinomanie. Il fut aussi sergent-chef de la Légion étrangère, laveur de vaisselle à Paris, mineur à Charleroi, jardinier près de Bâle et en Beauce, avant de recevoir une consécration tardive par la mise en scène au cinéma de ses romans policiers. L'homme et ses textes me fascinent donc de manière égale. Sa mort en Italie en 1938, à l'âge de quarante-deux ans, à la veille de son mariage, a aussi quelque chose de la tragédie antique et nous a privés prématurément d'un très grand romancier.

On considère souvent Friedrich Glauser comme un auteur régional. Si son style, dans ses romans policiers (qui se passent dans notre pays) passe pour très « suisse », c'est parce qu'il avait une extraordinaire faculté d'adaptation aux milieux dans lesquels il se trouvait. En revanche, sa personnalité était tout autre que traditionnellement suisse. Il parlait l'allemand avec un léger accent viennois et le français comme un Parisien. Le 29 janvier 1937, il écrivit même à Martha Ringier : « La Suisse n'a jamais été ma patrie, du moins je ne peux pas la ressentir comme telle. La France, c'est quelque chose de tout différent. Il y a plus d'espace, moins de services administratifs qui marchent sans arrêt sur nos cors aux pieds, on ne s'occupe pas des gens tant qu'ils se tiennent tranquilles. » Un an auparavant, de l'asile psychiatrique où il était enfermé, il lui décrivit sa situation ainsi : « Je me demande souvent pourquoi le destin a voulu que je vienne au monde en tant que Suisse et que j'écrive maintenant des romans "suisse", qui ne sont pas suisses du tout, car tout est observé du dehors et je n'ai en réalité que peu d'affinité avec les êtres que je décris. »¹

Pour les lecteurs de langue française, les romans policiers de Friedrich Glauser rappellent ceux de Georges Simenon ou de Léo Malet, dans lesquels la description du milieu social est au moins aussi importante que l'intrigue. La connotation autobiographique de tous ses textes le rapproche aussi d'auteurs célèbres ayant utilisé des épisodes de leur vie pour construire leur œuvre et observer la société dans laquelle ils ont vécu. Je pense ici à ceux que je considère comme les deux plus grands écrivains de langue française du XX^e siècle : Marcel

Proust et Louis-Ferdinand Céline, à qui je n'hésite pas à comparer Friedrich Glauser.

On m'a demandé parfois comment je me tirais de la difficulté de traduire en français les passages où Glauser fait parler ses personnages en suisse-allemand. Pour moi, ce n'est pas difficile, car je comprends relativement bien cette langue, étant né près de la ville bilingue de Bienne. Glauser n'utilise d'ailleurs l'un des dialectes alémaniques de Suisse que lorsque les circonstances l'exigent expressément. La plupart du temps, il se sert du Bernois, le dialecte de son célèbre inspecteur Studer, mais aussi parfois d'autres variantes de suisse-allemand, si ses personnages viennent d'une autre région, comme par exemple du canton d'Appenzell.

Je m'efforce toujours, en traduisant un passage en dialecte, de m'imaginer comment s'exprimerait une personne de langue française, placée dans la même situation, avec ses mots de tous les jours. Je ne dois alors pas avoir peur d'utiliser des expressions complètement différentes. Par exemple, au début de *Dans les ténèbres*, dans la cuisine d'un hôtel de la rue Lafayette, où le héros, Frédéric (Glauser) avait été engagé comme plongeur, le chef de cuisine, venant de la Suisse centrale, commençant son repas, lui demande : « Wotsch au ? » Il serait alors tentant de traduire cette expression suisse-allemande par « T'en veux aussi ? », ce qui serait la rabaisser au niveau du parler négligé. En réalité, ces mots sont utilisés par tous les Suisses allemands, quelle que soit leur classe sociale. J'ai donc contourné la difficulté en traduisant ainsi : « En veux-tu aussi, me demande-t-il en dialecte. »

Toutefois, comme je savais que Glauser connaissait parfaitement le français et qu'il avait même proposé à ses éditeurs de traduire lui-même ses romans, j'ai beaucoup craint de ne pas être à sa hauteur et me suis demandé sans cesse comment il l'aurait fait à ma place. C'est pourquoi j'ai tâché de donner l'impression qu'il avait écrit directement son texte en français. Une fois pourtant, j'ai dû donner ma langue au chat. Il avait écrit : « Madame lässt eine geschälte Kartoffel ins Wasser pflotschen. » Le suisse-allemand est dans ce cas beaucoup plus riche que l'allemand littéraire et le français, qui n'ont pas de verbe équivalent à « pflotschen ». J'ai finalement traduit cela tout bêtement par « Madame laisse tomber une pomme de terre dans l'eau », car je ne voulais pas utiliser une périphrase pour décrire la pomme de terre qui fait « Pflotsch » en atteignant la surface du liquide. Le texte en aurait été inutilement alourdi et tout le charme du verbe formé à partir de cette onomatopée aurait disparu. J'ai cependant beaucoup regretté de ne pas pouvoir faire ressentir aux lecteurs de langue française la beauté du verbe « pflotschen »...

Friedrich Glauser, *Im Dunkel*, Basel, Gute Schriften, 1937 ; Friedrich Glauser, *Dans les ténèbres*, trad. Claude Haenggli, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000.

Claude Haenggli, licencié ès sciences de l'Université de Neuchâtel, est journaliste libre et traducteur littéraire. On lui doit une traduction assortie d'une préface du *Gioco del Monopoly* de Giovanni Orelli (*Le Jeu du Monopoly*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997). Claude Haenggli a aussi traduit plusieurs récits de Jeremias Gotthelf : *Die Wassernot im Emmental* (paru sous le titre *L'Araignée noire* – trad. Blaise Briod – suivi de *Le Déluge en Emmental*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2010) ainsi que *Das Erdbeeri Mareili et Hans Berner und seine Söhne* (paru sous le titre *La Mariette aux fraises* suivi de *Elsi l'étrange servante* – trad. Blaise Briod – et de *Hans Berner et ses fils*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2010).

¹ Friedrich Glauser, *Briefe*, vol. 2, éd. B. Echte, Zurich, Arche Verlag, 1991.

Deux poèmes de Massimo Gezzi traduits en allemand par Jacqueline Aerne et en français par Mathilde Vischer

I

I ricordi della prima neve

(K.)

Era tutto così chiaro, intorno al tavolo.
I capelli raccolti, le mani serrate
attorno alle posate. Parlavamo, incuranti
dei fumi nucleari che volteggiavano lenti,
arricciandosi in vapori d'alta quota.
Avrei voluto dirle che il suo indice parallelo
alla forchetta, i sorrisi forzati che concedeva
tra un accesso di pianto e l'altro
bastavano a salvarla, come le luci che qualcuno
accendeva e spegneva, nel condominio dirimpetto.
A volte la trovavo da sola, giorni dopo,
a spiare quello in alto, che lavorava tutta la notte.
C'è ancora il suo palmo stampato contro il vetro.
Affiora quando fa freddo, con i ricordi della prima neve.

Erinnerung an den ersten Schnee

(K.)

Alles war so hell rund um den Tisch.
Die Haare waren hochgesteckt, die Hände
um das Besteck geschlungen. Wir sprachen, ohne
den Nukleardampf zu beachten, wie er langsam
anstieg und sich zu einer Wolke rollte.
Ich hätte ihr sagen wollen, wie sehr ihr dünner Finger
neben der Gabel, ihr verkrampftes Lächeln,
das sie zwischen zwei Tränenausbrüchen zuließ,
genügt hätten, sie zu retten, wie das Licht,
das an- und ausging, im Haus gegenüber.
Tage später, sah ich sie manchmal alleine, wie sie
ihn da oben beobachtete, der die ganze Nacht arbeitete.
Am Fenster blieb der Abdruck ihrer Hand. Er erscheint,
wenn es kalt wird, mit der Erinnerung an den ersten Schnee.

Les souvenirs de la première neige

(K.)

Tout était si clair autour de la table.
Les cheveux en chignon, les mains serrées
sur les services. Nous parlions, négligeant
les fumerolles nucléaires qui voltigeaient lentement,
dessinant des boucles en altitude.
J'aurais voulu lui dire que son index parallèle
à la fourchette, les sourires forcés qu'elle concédait
entre deux accès de pleurs
suffisaient à la sauver, comme les lumières que quelqu'un
allumait et éteignait, dans l'immeuble d'en face.
Bien des jours plus tard, je la trouvais parfois seule
épiant celui d'en haut, qui travaillait toute la nuit.
On voit encore sa paume marquée contre la vitre.
Elle affleure quand il fait froid, avec les souvenirs de la
[première neige.



II

La pioggia non serve

Dicono che lavi, la pioggia di settembre :
i marciapiedi tappezzati di impronte,
gli asfalti anneriti di copertoni
consumati, le foglie impolverate dal sole
o dai fumi del traffico. Ma sporgiti un secondo
dal balcone, dai un'occhiata :
la gronda costipata sta cedendo
sotto il carico dell'acqua,
le castagne selvatiche rimbalzano
a coppie sul cemento compatto. Si bagnano
le scarpe delle donne che ritornano a casa.
La pioggia non serve alla città :
un velo appena più spesso dell'aria
ma capace di appannare gli abitacoli
e di ingolfare gli incroci, imparagonabile
al fumo rarefatto che si leva
da una forra bagnata, ai primi raggi dell'alba.
La pioggia non serve :
il cemento non assorbe e le antenne
non succhiano l'acqua dalle gronde
(ma il tamburo di gocce sull'asfalto :
chi potrebbe immaginare quella musica, senza ?)

Der Regen nützt nichts

Man sagt, er wasche alles weg, der Septemberregen :
die speckigen Spuren von den Trottoirs,
die dunklen Reifenstriemen vom Asphalt,
den Staub der Abgase und der Sonne
von den Blättern. Doch stehe mal kurz
auf den Balkon und schaue hinaus :
Die Dachtraufe läuft über und stürzt
bald ein unter der Last des Wassers,
Roskastanien prallen dumpf
auf den festen Beton. Heimkehrende
Frauen bekommen nasse Schuhe.
Der Regen ist nutzlos für die Stadt :
ein Schleier, kaum dichter als Luft,
der Autoscheiben beschlägt und
Kreuzungen verstopft, kein Vergleich zu
den zarten Dunstschwaden, die im ersten
Morgenlicht aus den feuchten Gräben steigen.
Der Regen nützt nichts :
Der Beton nimmt nichts auf und die Antennen
saugen kein Wasser aus den Dachrinnen
(trommelnde Tropfen auf dem Asphalt :
wer kann sich diese Musik vorstellen, ohne sie ?)

La pluie est inutile

On dit qu'elle lave, la pluie de septembre :
les trottoirs tapissés d'empreintes,
les asphaltes noircis de pneus consumés,
les feuilles empoussiérées par le soleil
ou les gaz du trafic. Mais penche-toi un instant
au balcon, jette un coup d'œil :
la gouttière constipée cède
sous le poids de l'eau,
les châtaignes sauvages rebondissent
deux par deux sur le ciment compact. Les chaussures
des femmes qui rentrent à la maison se mouillent.
La pluie n'est pas utile à la ville :
un voile à peine plus épais que l'air
capable d'embuer les habitacles
et de noyer les carrefours, incomparable
à la fine fumée raréfiée qui se lève
d'un ravin inondé, aux premiers rayons de l'aube.
La pluie est inutile :
le ciment n'absorbe pas et les antennes
ne pompent pas l'eau tombant des gouttières
(mais le tambour des gouttes sur l'asphalte :
qui pourrait imaginer cette musique, sans elle ?)

le persil journal le persil

Les deux poèmes de Massimo Gezzi sont extraits de *L'attimo dopo* (Rome, Luca Sossella Editore, 2009). La traduction allemande par Jacqueline Aerne est inédite ; « La pluie est inutile », de Mathilde Vischer, a paru dans *Le Courrier* du 20 décembre 2011. Voir aussi *In altre forme / En d'autres formes / In andere Formen : dieci poesie in tre lingue* (Massa, Transeuropa, 2011), recueil contenant dix poèmes de Massimo Gezzi accompagnés de traductions de Jacqueline Aerne et Mathilde Vischer.



Né en 1976, l'écrivain italien **Massimo Gezzi** a étudié les lettres modernes à l'Université de Bologne ; son mémoire porte sur la poésie de Bartolo Cattafi. Auteur, entre autres, de deux recueils de poèmes, *Il mare a destra* et *L'attimo dopo*, il s'est vu décerner plusieurs prix. Massimo Gezzi a co-signé avec Thomas Stein le volume *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana* (Pise, Pacini, 2010) et dirigé l'édition du *Diario del '71 e del '72* d'Eugenio Montale (Milan, Mondadori, 2010). Il est également traducteur de l'anglais pour diverses maisons d'édition (Mondadori, Baldini Castoldi Dalai). Il est actuellement assistant en littérature italienne à l'Université de Berne. Entre poésie du quotidien et préciosité, son univers poétique est marqué par Gozzano, Saba, Montale et plus près de nous Fabio Pusterla.

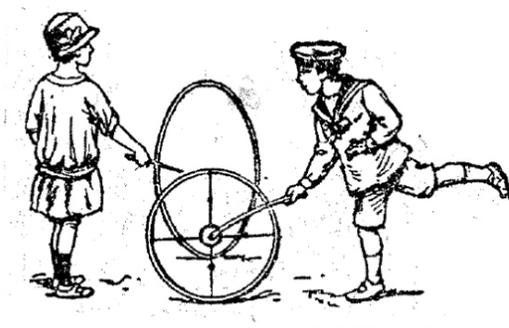
Mathilde Vischer est traductrice littéraire et enseigne à la Faculté de traduction et d'interprétation de Genève. Elle a traduit en français des auteurs contemporains, parmi lesquels Felix Philipp Ingold, Fabio Pusterla, Alberto Nessi et Pierre Lepori. Sa thèse de doctorat, publiée en 2009 à Paris aux Editions Kimé, traite de la problématique de la traduction (*La Traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*). Elle est notamment membre du comité de rédaction de *Viceversa Littérature* et du festival de littérature et de traduction « Babel » (Bellinzone).

Jacqueline Aerne a étudié à Bâle et à Bologne la littérature italienne, ainsi que l'histoire de l'art et la germanistique. Elle a été assistante, puis lectrice en littérature italienne au Département d'études romanes de l'Université de Bâle. Depuis 2002, elle enseigne la traduction littéraire au Centre de langues de l'Université de Bâle, à l'Université de Zurich ainsi qu'au Centre de langues de l'Université de Tübingen.

1uno3three7sieben5cinci9neuf
doi2quattro4zehn10six6opt8
1one3trais7sept5fünf9nueve
zwei2patru4diez10sei6huit8
1unu3trois7sette5tschintg9nine
dus2vier4zece10seis6och08

Langue empruntée, langue natale

Denise Mützenberg



Je venais de franchir un pont jeté sur le torrent. C'était en Engadine, par un après-midi brûlant de 1977. Comment les premiers mots romanches me sont-ils venus dans la bouche ? « Cur ch'eu discuurrà rumantsch... » (« Quand je parlerai romanche... ») Le poème coulait en moi comme l'eau du torrent. J'ai dû le noter illico. Cette langue, pourtant, je la balbutiais à peine. Il me faudrait par la suite vérifier l'orthographe, la grammaire, les tournures. Mais je ne m'en souciais guère. Une sorte de candeur m'habitait, la même qu'en cet été de ma prime adolescence, dans les vernes, où, transportée par la beauté de toute chose, butant contre l'infirmité du langage, sa banalité ordinaire, j'avais griffonné sur un bout de papier : « Der Himmel ist blau, die Sonne scheint ». Comme si la langue étrangère, tout juste découverte, à cause du halo d'incertitude qui entourait chacun de ses vocables, était mieux à même de cerner l'indicible, de traduire ce que j'éprouvais si violemment.

Claire Krähenbühl et Denise Mützenberg, *Le Piège du miroir ou le livre des jumelles*, Vevey, Editions de l'Aire, 2002

On peut dire que cet instant contient en germe toute l'histoire improbable des Editions Samizdat ! Des poèmes maraudés dans une langue de rencontre durant une dizaine d'années. Puis, lors d'une nuit de voyage vers l'Atlantique, l'envie de les traduire pour mes amis... Mais les éditer ? Qui accepterait de publier un tel ovni ? Alors, m'y risquer moi-même ? L'imprimerie fut vite trouvée : mes voisins du « Cachot » au Grand-Saconnex ; le titre, arrêté après moult tâtonnements : « Dschember Schamblin » (« arolle jumeau ») et, comme nom d'édition, ce mot « samizdat » qui clignotait en moi depuis belle lurette !

C'était il y a vingt ans.

Je m'étonne rétrospectivement de l'accueil réservé au petit livre vert surgi de nulle part. (Comme éditrice, aujourd'hui, je déconseillerais sans doute son titre imprononçable à l'auteur ingénu qui le proposerait.) Et cependant il eut bien plus d'échos que mes recueils en français : « La plus grande joie, m'écrivait le poète Albert Py, vient de la découverte, que vous me faites

faire, que la parole poétique est toujours un romanche qui monte en nous, à la fois autre langue et la nôtre, empruntée et propre, essayée (c'est le travail !) et aussitôt merveilleusement reconnue. »

La belle aventure aurait pu en rester là.

Pourtant, trois ans après l'arolle jumeau, j'éditai ma jumelle, Claire Krähenbühl (*Voix éparses*) puis un second titre bilingue : *Fractales & replis / Recuos & fractais* de l'émouvant Luiz-Manuel, le poète lusitanien qui nous invitait à nous perdre avec lui dans l'hyperespace...

Je fantasmais alors autour d'une collection de livres uniquement ouverte à des auteurs jouant comme Luiz entre deux langues. Nous les attendons encore ! Mais au gré des rencontres, Samizdat a trouvé peu à peu ses marques : une poésie d'ici et de maintenant (Anne Bregani, Philippe Rebetez, Silvia Härr, Laurent Cennamo), mais aussi, fidèle à ses débuts, une ouverture à d'autres territoires : le Tessin d'Orelli ou de Ketty Fusco ; la Mesolcina italophone des Grisons avec Remo Fasani ; l'Engadine, toujours, à travers ses poètes rassemblés dans une anthologie à paraître.

On peut rêver d'autres pistes, d'autres chassés-croisés, à l'image de celui que nous proposa Chappaz à l'aube de notre histoire : son *Office des morts* traduit en romanche ladin par Andri Peer (*Office des morts = Uffizi da funaral*, Genève, Samizdat, 1996). Ces vers qui avaient accompagné ma jeunesse : « Nous avons mangé une baie / plus douce que l'aurore. Nous ne reviendrons pas », voilà qu'ils avaient désormais le goût du vallader de Sent : « inavo nu tuornarana »...

Et voilà surtout que Chappaz partageait ma fascination. Il écrivait à Andri Peer : « Je les suis mes vers, grâce au français en regard et je les comprends dans ta langue et m'émerveille : ils roulent comme des cailloux dans un torrent et brillent, brûlent comme des diamants. » Mais ce qui me trouble encore aujourd'hui, c'est l'étonnant aveu qu'il adressait à son traducteur : « Aucune langue n'est plus belle que le romanche. Elle est ma vraie langue natale. » Alors qu'il lui avait déjà confié un an auparavant : « Je deviens poète en étant traduit » !

Denise Mützenberg a plusieurs cordes à son arc. Auteure d'un livre écrit avec sa sœur Claire Krähenbühl pour témoigner de la gémellité (*Le Piège du miroir ou le livre des jumelles*, Vevey, Editions de l'Aire, 2002), elle a composé également des nouvelles et des poèmes, dont un recueil écrit à trois voix avec deux autres écrivains, sa sœur Claire et Luiz-Manuel : *Fugato* est suivi de sa traduction en portugais par Luiz-Manuel et en italien par Solvejg Albeverio Manzoni, Ketty Fusco et Carla Ragni. Ce recueil a été publié en 2003 par la maison d'édition Samizdat, créée par Denise Mützenberg en 1992. Cette petite entreprise éditoriale fête donc son vingtième anniversaire, marqué par une suite d'événements qui se déclinent tout au long de cette année. Quant au mot *samizdat*, d'origine russe, il signifie « auto-édition » ; mais ici, loin de désigner la pratique du compte d'auteur, il dit plutôt la confidentialité, le secret, le risque et l'indépendance d'esprit.

Charles Ferdinand Ramuz ou les différentes acceptions du verbe traduire

Danielle Gavin

Nul ne peut penser sans les mots, sauf peut-être les animaux, mais c'est là une tout autre problématique ! Cependant, précédant la pensée humaine, il y a l'expérience vécue. Penser, parler, écrire : n'est-ce pas *traduire en mots* cette expérience ?

Il arrive que des écrivains exilés choisissent d'écrire non pas dans leur langue maternelle, mais dans une autre langue, apprise dès lors qu'ils ont quitté le pays où ils sont nés. Ecrivent tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre ou définitivement dans leur langue d'adoption. N'y a-t-il pas ici un déplacement psychique, mental, un transfert, une sorte de traduction de leur vécu le plus profond dans une nouvelle forme de pensée ?

Les poètes s'expriment dans un langage poétique différent de celui de la prose et, sauf volonté délibérée, différent de celui de la vie quotidienne. N'y a-t-il pas là, sinon une traduction, du moins la création d'une nouvelle, d'une autre langue ?

A cet égard, Ramuz (1878-1947), romancier poète, est exemplaire. A ses yeux, le rôle, la mission, l'utilité de l'écrivain est de « refaire » ce que les autres « font », car « ils ont ou auront une fois besoin que quelqu'un dise ce qu'ils font, sans quoi ce qu'ils ont fait n'aura pas été fait entièrement ». Il faut que l'homme puisse se dire « (...) je sais qui je suis, je sais où je suis, et pourquoi j'y suis, je sais d'où je viens ». Affirmation à compléter par cette autre : « (...) la vie telle qu'elle est est bien incapable de suffire à l'homme, s'il ne l'agrandit pas d'abord, s'il ne l'embellit pas, même faussement, mais de son mieux. » (C.F. Ramuz, *Recherche de l'être*, in *Oeuvres complètes*, vol. 18, *Ecrits autobiographiques*, Genève, Slatkine, pp. 111 et 112, et *Questions*, Paris, Bernard Grasset, 1936, p. 218). Refaire, agrandir, embellir, œuvrer pour les autres, à l'aide de l'art, cet artifice : n'est-ce pas un peu traduire dans un langage autre une vision de l'homme et de l'existence ?

Lors de leurs premières parutions, les œuvres de Ramuz suscitèrent une vive polémique, eurent des défenseurs (dont Claudel et Céline) et des détracteurs. D'aucuns reprochèrent à Ramuz, en France comme en Suisse, de maltraiter la syntaxe française. « Ce qui m'agace un peu chez lui, c'est une extrême gaucherie. Son style bute tout le temps sur des cailloux : style de montagnard avec des hauts et des bas, mais quelle originalité », a confié Jules Supervielle à son ami Etiemble (Etiemble, *Supervielle*, Paris, Gallimard, 1960, p. 260). Si *Derborence* a eu peu de succès, affirma un critique parisien, c'est parce que ce roman a été « trop mal traduit » ! L'anecdote est aussi savoureuse qu'intéressante. Ramuz considérait justement le français classique enseigné de son temps aux écoliers suisses romands comme une langue morte, médiatisée et figée par une codification officielle et centralisatrice, comme une mauvaise traduction, par trop différente des multiples façons de parler au quotidien en usage tant dans les provinces françaises qu'en Suisse. Mais si les personnages de ses romans sont des montagnards, des paysans ou des vigneron – des

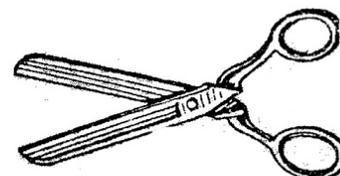
gens simples au parler simple – Ramuz ne leur emprunte que de très loin leur façon de s'exprimer. Il a inventé une langue poétique, orale, vivante, une « langue-geste », étant désireux de restituer au plus près de leur réalité, de leur authenticité, les émotions les plus profondes, primitives, propres non pas aux seuls habitants de sa région, mais à l'Homme considéré dans ce qu'il a de permanent et d'universel, dans son rapport avec la nature et son exposition au destin. N'y a-t-il pas là une forme particulière de traduction, mais belle et bonne, de l'ordre de l'artifice esthétique ?

L'anecdote rapportée ci-dessus figure dans **la thèse soutenue par Anne-Laure Pella à l'Université de Lausanne et intitulée *D'une langue l'autre : l'écriture de C.F. Ramuz à travers le prisme de sa réception germanophone* (à paraître à l'automne 2012 à Genève, Editions Slatkine)**. Ce travail examine le rapport de Ramuz avec la langue française ainsi que son attitude ambiguë face à la question de la traduction, notamment lorsque l'auteur revendiquait le particularisme « intraduisible » de son écriture, tout en envisageant de laisser traduire ses œuvres en d'autres langues. Il existe aujourd'hui quelque trois cents textes de Ramuz traduits dans plus de trente langues différentes.

En lisant cette thèse, j'ai été frappée par le fait qu'un des premiers et plus importants traducteurs de Ramuz en allemand, Werner Johannes Guggenheim (1895-1946), ait pu partiellement dénaturer, infléchir la pensée de l'écrivain, en recourant discrètement à divers procédés (utiliser par exemple des expressions adverbiales qui renforcent ou lénifient celles de la langue source) ; ceci dans le but d'atténuer la charge critique de certains textes de Ramuz comme *Besoin de grandeur* (1937), afin de rendre l'œuvre du romancier recevable pour ses lecteurs suisses allemands, c'est-à-dire plus conforme à leur vision culturelle de la littérature et au rôle attribué à la culture dans le contexte politique des années 1930. « Trahison » d'un traducteur bien intentionné, aimant l'œuvre du poète et soucieux de faire connaître et accepter Ramuz dans la partie germanophone de la Suisse, qui était alors plus consciente du danger menaçant le pays en raison de la montée des totalitarismes voisins. Paradoxalement, ces traductions en allemand ont aussi permis à Ramuz d'être diffusé dans l'Allemagne hitlérienne, où son œuvre a été lue en conformité avec l'idéologie nationaliste !

Avec raison, et les auteurs des textes publiés dans ce journal ne disent pas autre chose, les traducteurs refusent d'être taxés de traîtres et revendiquent leur part de créativité. La mise en évidence par Anne-Laure Pella des enjeux liés à la traduction des textes de Ramuz révèle et justifie les raisons, la nécessité qu'il y a de traduire encore et encore les œuvres des écrivains, de soumettre les traductions à une lecture vigilante, de les comparer entre elles, de les confronter avec l'original, de s'appuyer sur elles pour découvrir ce qui parfois nous échappe dans la langue source des textes, et par là même de reconnaître à sa juste valeur le rôle propre des traducteurs.

Danielle Gavin est l'auteure de *Vivre une thérapie : histoire de pères*, témoignage paru sous le nom de plume de Cendrine Merle (Lyon, Editions Chronique sociale, 1999). Venue sur le tard à la poésie, elle a entre autres participé à un colloque sur Jules Supervielle (*Jules Supervielle aujourd'hui : actes du colloque d'Oloron-Sainte-Marie*, Presses universitaires de Pau, 2009). Elle travaille à un essai présentant les apports bénéfiques de l'acquisition d'une culture poétique pour l'exercice professionnel des psychiatres et psychothérapeutes.



Trouver sa voie dans la traduction

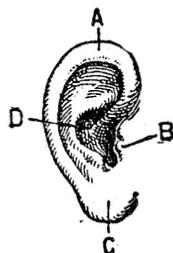
Olivier Sillig

Si mes livres étaient traduits en japonais ou en mandarin, j'étudierais leur couverture, l'édition, les caractères employés, l'odeur de l'encre, mais je n'essaierais pas d'en lire le moindre mot.

Pour l'instant, certains de mes romans ont été traduits en allemand. Je parle un peu l'allemand, mais je ne le comprends pas (éloge dérisoire à l'absurde pédagogie vaudoise qui m'a linguistiquement façonné). De cet allemand subsiste juste assez de curiosité déplacée pour chercher à déchiffrer quelques lignes – la toute première fois, je me suis même inquiété de l'apparente trop grande fidélité, un à un, de la traduction.

En 2010, mon gros roman *La Cire Perdue* est devenu *Schule der Gaukler*, traduit à quatre mains (ou deux mains : je ne sais si mes traductrices sont ambidextres ?). Elles se sont bien débrouillées, il paraît que la traduction est excellente. La seule question qu'elles m'ont posée en cours de traduction concernait Lao Tseu : nulle part elles ne trouvaient l'équivalent allemand de la citation à laquelle je me référais dans la version française. J'ai blêmi. J'ai cherché. Et j'ai découvert que, malgré la réputation documentaire solidement établie d'Hergé, il ne fallait pas faire confiance à Tintin. Ce n'est que dans *Le Lotus Bleu* qu'un fou prétend que Lao Tseu a dit : « **il faut trouver sa voie** ». Le second fou, c'est moi. »

Artiste récompensé par de nombreux prix et distinctions, **Olivier Sillig** fait œuvre de peintre, d'informaticien, de cinéaste et sur son site web se déclarait « de plus en plus résolument romancier ». Il est l'auteur de sept romans parus chez différents éditeurs. *Skoda* (Paris, Buchet Chastel, 2011) a été traduit en allemand par Claudia Steinitz (*Skoda*, Zurich, Bilgerverlag, 2012). *Cire perdue* (Orbe, Bernard Campiche, 2009) a été traduit en allemand par Barbara Heber-Schärer et Claudia Steinitz sous le titre *Schule der Gaukler* (Zürich, Bilgerverlag, 2012).



Beat Sterchi, le bernois, et moi

Antoine Jaccoud

Je livre ici deux extraits de *Désalpe*, ma dernière pièce de théâtre, dans sa version originale française, et les mêmes fragments en dialecte bernois.

C'est bien sûr Beat Sterchi qui a traduit ce texte en bärntütsch, comme il avait traduit une autre de mes pièces, *On liquide* (« Fertig schnätz ! », Belp, Teaterverlag Elgg, 2009), quelques années plus tôt. L'auteur de *La Vache* est bien sûr un expert du bernois, je le sais, je le rejoins de temps à autre sur les scènes pour un moment de joyeuses lectures publiques et musicales avec le groupe Bern ist überall. Mais il n'y a pas que cela qui fonde ma relation de confiance absolue à son égard. Je crois écrire pour être *dit* bien davantage que pour être lu. Je fais des empilements, des répétitions, souvent *je pose des tuiles les unes sur les autres* pour dire l'obsession, ou l'impuissance, et donner à jouer aussi. Il faut avoir vu Beat dire son texte « Migros Denner Coop » pour apprécier la manière avec laquelle il réussit à produire sur le public un effet proprement hypnotique avec des paroles d'une trivialité apparente (mais si subversive !) ; il faut l'avoir entendu dire – ou *chantonner* pourrait-on dire – son poème « Baum » pour se rendre compte de la capacité de Sterchi à faire de la poésie avec rien, ou plutôt avec quelques morceaux de bois. Mais il y a autre chose encore. J'aime à créer, et à faire parler, des personnages simples, voire presque simples, qui énoncent des clichés, sont un peu brouillés avec la langue, disent parfois des conneries avec le plus grand aplomb. Il faut un certain sens de l'observation pour fabriquer de telles créatures, il en faut autant pour traduire ce qui sort de leur bouche. J'aime à penser que Beat trouve les équivalences adéquates à leur verbiage dans les cafés de Berne, ou même d'Espagne, qu'il connaît si bien. Et puis dans une sorte de camp littéraire que j'avais une fois animé avec lui, Beat avait donné aux élèves qui avaient pour tâche de produire de la littérature à partir de là où ils se trouvaient ce simple précepte : « *Prenez les petits chemins* »... Ma confiance dans sa capacité à traduire ma langue vient aussi de là, de ce moment où je l'ai trouvé tout simplement inspirant et juste, *à ras du monde*. Il est probable, au fond, qu'un même *habitus* nous lie. On connaît ce concept sociologique qui définit ce moule d'influences sociales, éducatives, qui détermine nos pratiques aussi bien que notre vision intime du monde. J'ai le sentiment que nous sortons du même moule, Beat Sterchi et moi, même si celui-ci a été conçu d'un côté et de l'autre du rideau de rösti.

Désalpe

Antoine Jaccoud, *Désalpe : ode à l'hiver perdu, pour quatre cors des Alpes et trois cors des plaines / Alpabzug : es Lied vom Winter, wo's nüm git. Für vier Alphörner u drü Schtimme us em Mittuland*, trad. en dialecte bernois par Beat Sterchi, musique Quatuor Dacor, Le Locle, Editions G d'Encre, 2011 (avec un disque compact de 61 min.).
Désalpe sera joué au Schlachthaus de Berne **les 16, 17 et 18 novembre 2012**, ainsi qu'à Lausanne, à l'Espace Culturel des Terreaux, **les 10, 11, 12 et 13 janvier 2013**.

Scène 7

On regrette la Ratrac.
On l'aimait bien notre Ratrac.
Un véhicule exceptionnel.
Fallait la voir grimper la pente de jour comme de nuit
Avec ses phares qui tournaient sur le toit

Et sa sirène.

Elle avait remplacé le mulet, la Ratrac.

Le mulet était bien.
Mais la Ratrac était mieux pour damer les pistes.

Le mulet était fort.
Mais la Ratrac était plus forte que deux mulets.

600 000 qu'on l'avait payée.
Contre mille balles le mulet.

L'argent, on le brassait
Alors on le dépensait.

Scène 10

Que s'est-il passé ?
Que s'est-il passé ?
(bis)

Il a fait froid pendant des années.

Et puis peu à peu
Il a fait chaud
Tiédasse même
Il a fait chaud et on a vu tout s'effondrer.

La montagne.
Nos commerces.
Nos vies.

Scène VII

Dr Ratrac.
Mir vrmissè dr Ratrac.
Mir hey ne drum gärn gha üse Ratrac.
Ja, dr Ratrac.

E wahnsinnegi Maschine.
Das muess me eifach gseh ha,
wie dä Ratrac über das Züg dsdüruuf isch.
Tag u Nacht.
U die Schynwärfer.
Wo kreise, uf em Dach vor Kabine vom Ratrac.
U de die Sirene, won er het gha, dr Ratrac!

Dr Ratrac, dä isch für ds Muutier cho.

Nüt gäge ds Muutier,
aber für d Pischte isch dr Ratrac besser gsi.

Ds Muutier isch schtarch gsi.
Aber dr Ratrac isch schtercher gsi aus zwöi Muutier zäme.

600 000 hei mir zaut.
We me dänkt, im Vrglych zum Muutier,
wo tuusig Schtutz het gchoschtet.

Mir hei Schtütz gschefflet.
De hei mir se o chönnä usgäh.

Scène X

Was isch passiert ?
Was isch passiert ?

Jahrelang isch es chaut.

U när nadis nah,
ische es warm worde.
Sogar läi.
Es isch ds warm worde
und mir hei grad chönnä zueluege,
wie dr ganz Troum isch gschmuetze. (geschmolze)

D Bärg.
Üsi Betriibe.
Üses Läbe.



le persil journal le persil

On nous a dit : vous auriez dû lire les journaux.
On nous a dit : vous auriez dû écouter les experts.
On nous a dit : vous auriez pu vous préparer un peu.

Mais nous on travaillait.
On travaillait jour et nuit.

On n'avait rien le temps de faire.

On n'avait pas le temps de penser.
On n'avait pas le temps de discuter.

On avait tout juste le temps de manger.

Et encore

Debout.

Debout comme les chevaux!

Mais si on avait changé quelque chose.
Si on avait laissé un peu la Range Rover au garage
Si on avait moins chauffé au mazout
Si on avait moins déboisé
Si on avait moins vu grand
Si on avait pas voulu brasser
Et brasser encore.

Est-ce que ça aurait été différent ?

Si c'était à refaire
On referait pareil.
Tout pareil.

Ou alors, si c'était à refaire
On ferait rien.
On lancerait des cailloux aux touristes
On écouterait le curé.
Et on se foutrait du reste.

Me het is gseit: Werum heit dr de nid Zytig gläse?
Me het is gseit: Werum heit dr de nid uf d Experte glost?
Me het is gseit: Werum heit dr de nech nid ä chly druf
iigschteut?

Aber was weiter, mir hei gschaffet.
Mir hei Tag u Nacht gschaffet.

Für settigs hei mir ke Zyt gha.

Mir hei ke Zyt gha zum Grüble.
Mir hei ke Zyt gha zum Diskutiere.

Mir hei grad knapp Zyt gha zum ässe.

U das de im Schtah.

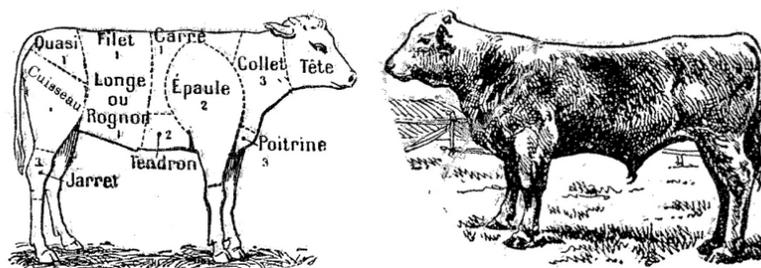
Schtändligse hei mir gässe.

Schtändligse wie d Ross!

U we mr öppis anders gmacht hätte.
We mr dr Range Rover me im Garage hätte la schtah.
We mr weniger Heizöu vrbruucht hätte.
We mr weniger Waud abghouzet hätte.
We mr chli weniger gross hätte wöue usecho.
We mir nid äso viu Gäüt hätte wöue scheffle.
U immer no meh Gäüt scheffle.

Wär's de anders ussecho?

We mr no mau chönnte vo vor afa.
Würde mrs doch wyder gliich mache.
Ganz genau gliich.

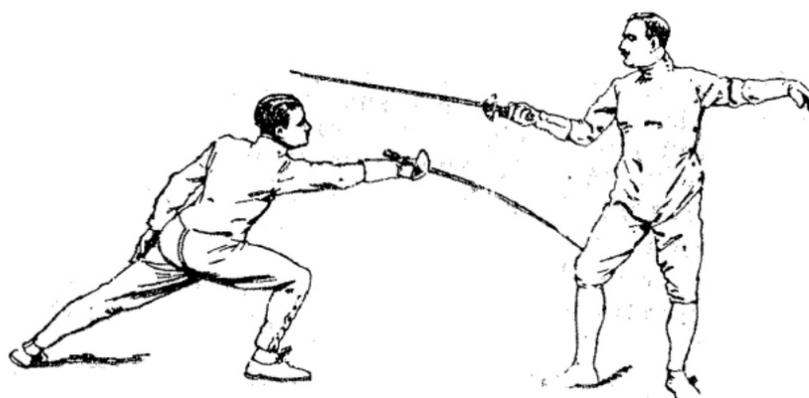


Antoine Jaccoud est dramaturge et scénariste de films. Il a travaillé avec de nombreux cinéastes suisses (Dominique de Rivaz, Denis Rabaglia, Jean-Stéphane Bron, etc.). Il est le co-auteur des scénarios de *Home* et de *L'Enfant d'en haut*, films d'Ursula Meier. Le Théâtre en Flammes, compagnie fondée par Denis Maillefer, a créé une partie de ses pièces, parmi lesquelles *Je suis le mari de Lolo* (Editions Humus, Editions Dumerchez, 2002, avec des dessins de Massimo Furlan), *Le Voyage en Suisse* et *On liquide*, textes que l'on trouve, avec d'autres du même auteur, dans le recueil *En attendant la grippe aviaire et autres pièces* (Orbe, Bernard Campiche, 2006).

Beat Sterchi joue avec la langue, écrit, publie, traduit, enseigne (à l'Institut littéraire suisse de Bienne). Il a composé de nombreuses oeuvres pour le théâtre, éditées à Belp (Teaterverlag.Egg), et notamment : *Nid lugg lah gwinnt : kraftmeierisches Lautgemälde in einem halben Akt* (1997), *Anne Bäbi im Säli, oder, Gotthälff im Ochse* (2004), *Eiger, Mord und Jungfrau : ein Organhandeltheater* (2008), d'après le roman policier de Paul Wittwer. Il fait partie avec Antoine Jaccoud du Spoken-Word-Ensemble dénommé Bern ist überall, groupe d'écrivains de langues différentes qui déclament des textes sur scène, sous la forme d'une performance, avec accompagnement musical ; Bern ist überall a publié le CD *Im Kairo* en 2006 et le disque compact *Partout*, en 2008 à Lucerne (Ed. Der Gesunde Menschenversand). Beat Sterchi est aussi l'auteur d'un roman, *Blösch* (Zurich, Diogenes, 1985), traduit en français par Gilbert Musy sous le titre *La Vache* (Zoé, « Collection CH », 1989 ; « Zoé-poche », 1998). Le roman existe aussi sous forme d'une lecture bilingue par lui-même et Marlyse Pietri (disque compact, Médiacentre fribourgeois, 2003). Enfin, il a publié en 2010 sous le titre *Ging Gang Gäng*, une série de textes en dialecte (Lucerne, Ed. Der Gesunde Menschenversand, « Edition spoken script n° 3 », 2010).

La traduction : un défi

Jean Richard



Bref aperçu historique

Les Editions d'en bas s'engagent en traduction dès la première année de leur existence, en 1976, avec la publication de *La Redresse*, roman autobiographique d'une de ces « plumes révoltées d'Outre-Sarine »¹, Arthur Honegger – révélant, selon la presse suisse, « la face cachée de la Suisse ». Le traducteur de ce livre n'est autre que Gilbert Musy, l'un des compagnons fondateurs des Editions d'en bas aux côtés de Michel Glardon et, surtout, l'un des meilleurs traducteurs romands de la littérature suisse alémanique.

Suivront au cours des années des traductions d'ouvrages et de dossiers critiques sur la Suisse ; des ouvrages d'histoire – notamment les livres importants de Stefan Keller, *Délit d'humanité*, sur l'Affaire Grüniger, traduit par Ursula Gaillard et de Jacques Picard, *La Suisse et les juifs, 1933-1945*, traduit par Marianne Enckell et Ursula Gaillard – ; des ouvrages de littérature comme les textes de Thomas Hürlimann traduits par Gilbert Musy, des coups de cœur littéraires comme *A la ville de Paris* de Peter Bichsel traduit par Gilbert Musy et Ursula Gaillard, les romans d'auteurs issus de l'immigration (par exemple, *La Route du couchant* de Yusuf Yesilöz traduit par Marianne Enckell ou *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta* d'Aglaja Veteranyi traduit par Marion Graf).

En 2001, se met en place une collaboration importante avec le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne (CTL) et le Service de presse suisse (éditeur de la revue *Feuxcroisés* devenue depuis *Viceversa littérature* dont les Editions d'en bas sont coéditeurs pour la version française), avec la création de la « Collection bilingue » où paraissent des textes importants de la littérature suisse et étrangère et qui met en avant le travail inestimable des traductrices et des traducteurs.

Pro Helvetia accorde aux Editions d'en bas, à deux reprises, pour les années 2010-2011 et 2012-2013, de participer au programme « Moving Words » dont l'un des volets est la promotion de la traduction littéraire et l'autre est le soutien à la relève des traductrices et traducteurs. A ce dernier titre, un premier mentorat a été mis en place, en 2009, entre Camille Luscher et Marion Graf pour le livre d'Arno Camenisch, *Sez Ner* ; et un deuxième mentorat est en cours entre Charlotte Gloor et Ursula Gaillard pour le livre de Klaus Merz, *Die Argentinier*.

La traduction littéraire et la responsabilité des éditeurs et des politiques culturelles publiques

Dans un entretien publié dans le n° 1 de la revue *Feuxcroisés* de 1999, Gilbert Musy répond ainsi à la question de savoir s'il vit bien de son métier de traducteur :

« Oui, je suis très riche : je dispose de mon temps ! Depuis de très nombreuses années, je vis en concubinage avec une femme merveilleuse [...] et cette femme enseigne. Je vis bien car la plus grande partie de mon revenu, en ce qui concerne l'argent, c'est elle qui le gagne. Mes rentrées sont beaucoup trop modestes. Etant donné que je travaille à la maison, que j'ai le bonheur de pouvoir m'occuper un peu plus de ma fille que les pauvres pères qui sont absents du matin au soir, le tout s'équilibre. Je suis très heureux de



ma vie, très triste que cette activité soit si mal payée, parce que tout le monde n'a pas la chance d'avoir une femme aussi formidable que moi. »

En quelques lignes, Gilbert Musy dénonce le problème des conditions économiques dramatiques dans lesquelles vivent la plupart des traductrices et traducteurs en Suisse, en Europe et dans le monde.² En comparaison des tarifs en vigueur dans l'économie ou dans les administrations publiques, la traduction littéraire est payée trois fois moins. Depuis plus de quarante ans, le tarif de 40 francs la page de 1800 signes en langue cible (il vient de passer à 50 francs pour la prose, et de 80 francs à 100 francs le poème), tarif payé par Pro Helvetia au titre de subvention à la traduction, a été considéré par les éditeurs comme la norme et non pas comme une aide subsidiaire. En matière de soutien à la traduction, le système de la subsidiarité fédérale (commune, canton, confédération) disparaît comme par enchantement. Pourtant, il est aussi de la responsabilité des communes et des cantons de soutenir la traduction et des éditeurs d'exiger ou de trouver un traitement correct des traductrices et traducteurs. Trop souvent la traduction littéraire est payée à l'aune de la « haute valeur ajoutée symbolique » de la littérature. La traductrice ou le traducteur serait ainsi payé par un supplément symbolique : quel honneur que de traduire Robert Walser ou Derek Walcott !

De surcroît la carence économique se conjugue au manque de reconnaissance du rôle et du travail des traductrices : timidement leurs noms apparaissent enfin sur la quatrième de couverture, voire en petit sur la première de couverture. Les ouvrières et les ouvriers de la traduction seraient au service de l'Œuvre et donc en position subalterne. Suite à la lecture du livre de Christophe Claro, *Le Clavier cannibale* (Paris, Editions Inculte, 2009), j'ai décidé de donner la même place et la même dimension des caractères typographiques au nom propre du traducteur ou de la traductrice qu'à celui de l'auteur ou de l'autrice. L'enjeu n'est pas seulement celui de la reconnaissance symbolique, mais aussi celui d'une conception radicale de la traduction. Le travail de traduction ne consiste pas seulement à être au service d'un texte, mais surtout à le recréer dans une autre langue. La traduction est une création à part entière qui a lieu dans un double cadre contraignant : œuvrer dans le texte et dans la langue.

La traduction littéraire et le lectorat

Les politiques culturelles d'un pays multilingue comme la Suisse doivent assurer non seulement la diffusion des œuvres entre les langues, ainsi que des conditions économiques et tarifaires justes, mais elles ont intérêt aussi à assumer deux tâches fondamentales pour soutenir la qualité des traductions : le travail de lectorat et la relève des traductrices et des traducteurs par la formation et la mise en place de de mentorats.

Une étude récente sur le lectorat des traductions dans les maisons d'édition en Suisse romande³ révèle et relève le rôle diversifié de ce travail qui est différent de celui de la correction des textes ou des épreuves. Aux Éditions d'en bas, comme ailleurs, le lectorat d'une traduction en collaboration avec la traductrice ou le traducteur est semblable au travail de lecture et de remaniement d'un manuscrit original avec l'autrice ou l'auteur – dans le monde anglo-saxon, il s'agit d'« editing ». Peu importe qu'il ait lieu en interne ou en externe, un tel travail est gage de qualité pour un catalogue qui œuvre dans le long terme et doit donc être budgété et trouver un soutien financier. L'édition de traductions est à ce prix et un tel investissement est incalculable en termes culturels.

La relève de la traduction littéraire

L'un des bénéfices importants du programme « Moving Words » de Pro Helvetia est l'instauration d'une formation à la traduction littéraire sous la forme d'un mentorat accompagnant une traduction entre une traductrice ou un traducteur novice et un-e professionnel-le. Camille Luscher a travaillé avec Marion Graf pour la traduction en français de l'ouvrage bilingue allemand-sursilvan d'Arno Camenisch, *Sez Ner* (Bâle, Urs Engeler, 2009). Sur une période de trois mois, de nombreux va-et-vient ont permis un travail d'affinage d'une version brute, parfois trop littérale, à une version peaufinée, allégée, rythmée (oralement). Je me permets de citer Camille Luscher qui résume bien ce travail formateur nécessaire :

« La collaboration avec Marion Graf a été pour moi plus qu'une correction minutieuse. Les délais fixés avec elle m'ont permis de jalonner mon travail de manière efficace. Les retours réguliers, les encouragements, les conseils m'ont donné la motivation, la confiance dont j'avais besoin pour continuer. Que l'on se sent perdue, parfois, seule face à ce qui n'est encore que ruine d'un texte déconstruit phrase par phrase ! Entendre les propres doutes d'une professionnelle me rassurait dans mes découragements. Elle s'inquiétait parfois de ne pas pouvoir apporter une solution définitive à certaines questions, de tâtonner, elle aussi, mais cela même m'apportait les réponses dont j'avais besoin, m'encourageait à me questionner sans cesse à nouveau, à ne rien considérer comme acquis, tout en croyant à la reconstruction, à la cohérence (re)trouvée. Ne rechignant pas devant le double effort de saisir le texte et

le persil journal le persil

ma propre perception, elle cherchait toujours à comprendre ce qui m’avait menée à privilégier telle ou telle possibilité. Jamais elle n’a tenté d’imposer sa solution, au contraire titillant, questionnant toujours, elle me faisait confiance si je persistais dans une voie. C’était alors moi qui, plus tard, me ravisais, recorrigeais, les détails auxquels elle avait su me rendre attentive.»

Isabelle Rüf, *Le Temps*, 3 avril 2010 : « Avec sa traduction française de *Sez Ner*, Camille Luscher nous donne à lire la belle “Pierre de Rosette” qu’Arno Camenisch a offerte aux alpages suisses. »⁴

Jean Richard

Notes

¹ Cf. Ursula Gaillard, « Les ponts suspendus », in *Luttes au pied de la lettre, 1976-2006*, Lausanne, Editions d’en bas, 2006.

² Rapport sur les conditions de travail des traductrices et des traducteurs en Europe www.ceatl.eu/situation-actuelle/conditions-de-travail?lang=fr

Une enquête semblable a été menée dans le domaine anglophone www.dalkeyarchive.com/aboutus/?fa=Translation

Voir également un site de ressource formidable sur la traduction : www.portail-translation.fr/portail

³ Etude menée par Anne-Laure Pella au Centre de traduction littéraire de l’Université de Lausanne pour le compte de Pro Helvetia (une étude semblable a été menée par Liliane Studer auprès des éditeurs de Suisse allemande) : www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Moving_Words/Lektoratsstudien/Rapport_lectorat_traductions_litteraires_Suisse_romande_F.pdf

⁴ Voir l’article de Camille Luscher aux pp. 4-5 de ce numéro du *Persil*.



Note de la rédaction

Les Editions d’en bas ont leur place dans ce journal à plusieurs titres. On trouve dans leur catalogue aussi bien des oeuvres traduites, que des oeuvres paraissant presque simultanément en d’autres langues et des éditions bi- et même trilingues : Fabio Pusterla, *Une voix pour le noir : poésies 1985-1999*, trad. de l’italien par **Mathilde Vischer**, a été édité en 2001 en collaboration avec le Centre de traduction littéraire et le Service de presse suisse ; Sandrine Fabbri, *La Béance / Das endlose Schweigen*, trad. en allemand par **Yla von Dach**, date de 2009 ; Arno Camenisch, *Sez Ner*, 2010, trad. de l’allemand par **Camille Luscher**, est trilingue (allemand, sursilvan et français) ; *Sexualité* de Pierre Lepori, ainsi que l’explique le site web de l’éditeur, se présente « comme une aventure éditoriale singulière. Se déroulant entre Milan, Genève et Zurich, le roman suit effectivement ses personnages à la trace et paraît simultanément en trois éditions distinctes » : italienne (Bellinzona, Casagrande), française (Lausanne, Editions d’en bas), et allemande (Bienne, Verlag die Brotsuppe, trad. des versions française et italienne par **Jacqueline Aerne**). Une version trilingue, à tirage limité, est vendue à la Libreria Piumogna, à Faïdo.

D. G.

p e r s i l
p a r s l e y
p e t e r s i l i e
p e r e j i l
p r e z e m o l l o
p ä t r u n j e l
π e τ ρ υ σ η κ α
μ α ï ν τ α ν ó ς

– *Inédits* –

*Voyager au loin, c'est partir « à l'étranger », se déplacer vers un monde autre, tellement autre parfois qu'il devient « étrange », allant jusqu'à paraître absurde aux yeux du voyageur. Savoir voyager – et cela n'est pas évident – c'est accepter la relativité du soi, accepter que l'autre pense différemment dans une langue différente. Une langue que l'on ne peut jamais traduire parfaitement, même après avoir exploré (sur place et/ou dans les livres) le milieu géographique, historique, culturel, religieux qui en constitue la substantifique moelle. Les voyages de **François Debluë** initient lecteurs et traducteurs curieux de l'ailleurs.*

Plusieurs textes de François Debluë ont fait l'objet de traductions en différentes langues : allemand, anglais, espagnol, arménien. Conversation avec Rembrandt, publié chez Seghers en 2006, a été traduit en chinois. Invité en Chine à l'occasion de la sortie de cette traduction, l'écrivain nous a confié qu'il n'avait « pas grand-chose à en dire : elle s'est faite sans moi (ce qui n'a rien d'étonnant) ». Mais il a relaté, dans un livre à paraître à l'automne 2012, l'expérience qu'a été pour lui ce voyage – « Pour la première fois de ma vie, je me suis trouvé totalement décentré par rapport à ma culture d'origine, mes repères, mes mythologies ». Voici, avec l'autorisation de l'éditeur, deux extraits de cette confrontation, deux chapitres de ce tout prochain livre. (D. G.)

Une certaine Chine

François Debluë

Jardins du Pouvoir

Impatientes de pouvoir et de fraîcheur en été, des générations d'Empereurs ont ordonné que l'on érige collines et montagnes dans la plaine de Beijing, que l'on y creuse des canaux et que l'on y aménage un lac aux eaux paisibles.

Une armée de jardiniers a pour mission de dessiner les jardins du nouveau Palais d'Été ; une armée d'architectes et d'ingénieurs y dresse des pagodes, des pavillons, des palais et un temple des Fragrances de Bouddha autour d'une statue qui jamais ne sortira

de là : seule une porte basse y livre passage aux hommes prêts à s'incliner.

Une armée de peintres recouvre les édifices de rouges et de bleus plus beaux et plus intenses que tous les rouges et tous les bleus du monde connu.

Emblème du Pouvoir, le jaune est réservé aux tuiles vernissées.

Mais le Pouvoir ne s'arrête pas au toit des pagodes et des temples. Son regard et son ambition portent plus loin et plus haut. Le ciel a beau être changeant, capricieux, tumultueux, qu'à cela ne tienne : on érigeria le Palais des Nuages Ordonnés ! Le ciel n'aura qu'à bien s'y tenir et à se conformer aux vœux de l'Empereur ou à ceux de l'Impératrice, parfois bien plus redoutables que ceux de son mari, on le sait.

Ci Xi, l'Impératrice, a entendu parler de sa marine militaire, et elle voudrait inspecter une partie au moins de sa flotte. Elle n'a pas pour autant l'intention de se déplacer jusqu'aux

rives de l'océan où mouillent ses navires. C'est pourquoi elle ordonne que l'on fasse venir ces bâtiments aux Jardins d'Été. Les fleurons de sa marine, décorés et chamarrés, défilent sur le grand lac que l'on n'a pas tardé à agrandir pour la circonstance. Les ordres sont les ordres. À grands renforts de pétards et de feux d'artifice, on présentera à l'Impératrice une escadre impeccable.

Il y a maintenant plus d'un siècle que l'Impératrice a quitté ce monde, en dépit des nombreuses ascensions qu'elle aura faites de la Colline de la Longévité Millénaire érigée au centre des Jardins. Plus d'un siècle aussi que ses navires sont passés par les grands fonds de l'océan où l'on n'avait pas tardé à les ramener après leur parade sur le lac. Mais le Bouddha qui occupe tout l'espace du temple des Fragrances, lui, n'a pas bougé. Il lui en faudrait plus que cela. La mort d'une impératrice ne l'impressionne pas plus qu'un changement de dynastie, pas plus que la chute d'un empire ou que le renversement d'une dictature.

Un peu plus bas, d'ailleurs, sur le flanc de la même colline, côté lac, la Bodhisattva aux douze visages, aux vingt-quatre bras et aux mille mains (excusez du peu), assise sur sa fleur de lotus aux neuf cent quatre-vingt-dix-sept pétales ne bouge pas davantage que son collègue d'au-dessus. On la comprend : mille mains, tous ces visages et tous ces bras font une telle complication qu'il paraît plus raisonnable, en pareilles conditions, de se consacrer à la seule méditation.

Voyager

Le déplacement est la loi.

Personne ne nous l'impose, cependant : c'est notre curiosité, c'est notre appétit du monde qui nous y engagent – sans nécessaire esprit de conquête. Il ne s'agit pas de dominer qui ni quoi que ce soit : il s'agit de découvrir, d'approcher, d'apprendre à connaître, de rencontrer. Ce sont des manières de donner vie à la vie – et non des moindres.

Voyager, c'est la chance de sortir de ce cercle dont nous imaginions être le centre au seul motif que nous avions coutume de nous y tenir. Or, on s'en souvient, le centre est partout et (ce que nous avons plus de peine à concevoir sans vertige) la circonférence nulle part.

Et puis, nous ne savons bien que ce que nous savons d'expérience. Les livres et l'imagination ne suffisent pas. Sur terre (et au-delà, depuis quelques décennies), il convient parfois d'aller voir et vérifier par soi-même ; de renoncer à ses habitudes de penser comme à ses habitudes de paysages et de voisinages ; d'accepter ce déséquilibre de soi-même et cette épreuve du relatif qui naît de la rencontre

A la surface des eaux qu'une légère brume maintient endormies ce matin, de grandes jonques glissent, lentes et silencieuses, où n'ont pris place que d'invisibles passagers.

Des forêts riveraines, invisible elle aussi, une lointaine fanfare disperse les accents d'une musique à la fois gaie et solennelle.

On respire la douceur fraîche d'un matin d'automne. On se retient de penser aux rigueurs de l'hiver à venir.

de l'autre, de la surprise (bonne et moins bonne) et de toutes les *différences*.

Le miroir du même s'use, se fatigue – et un jour vient où il ne suffit plus, et il faut partir.

On reviendra (on l'espère tout de même), avant de repartir quelquefois, aussi longtemps qu'on en aura la force et les ressources. Il sera toujours temps de mourir, ici ou là.

Entre-temps, les différences nous enseignent nos limites. Elles nous disent aussi un peu de ce que nous sommes.

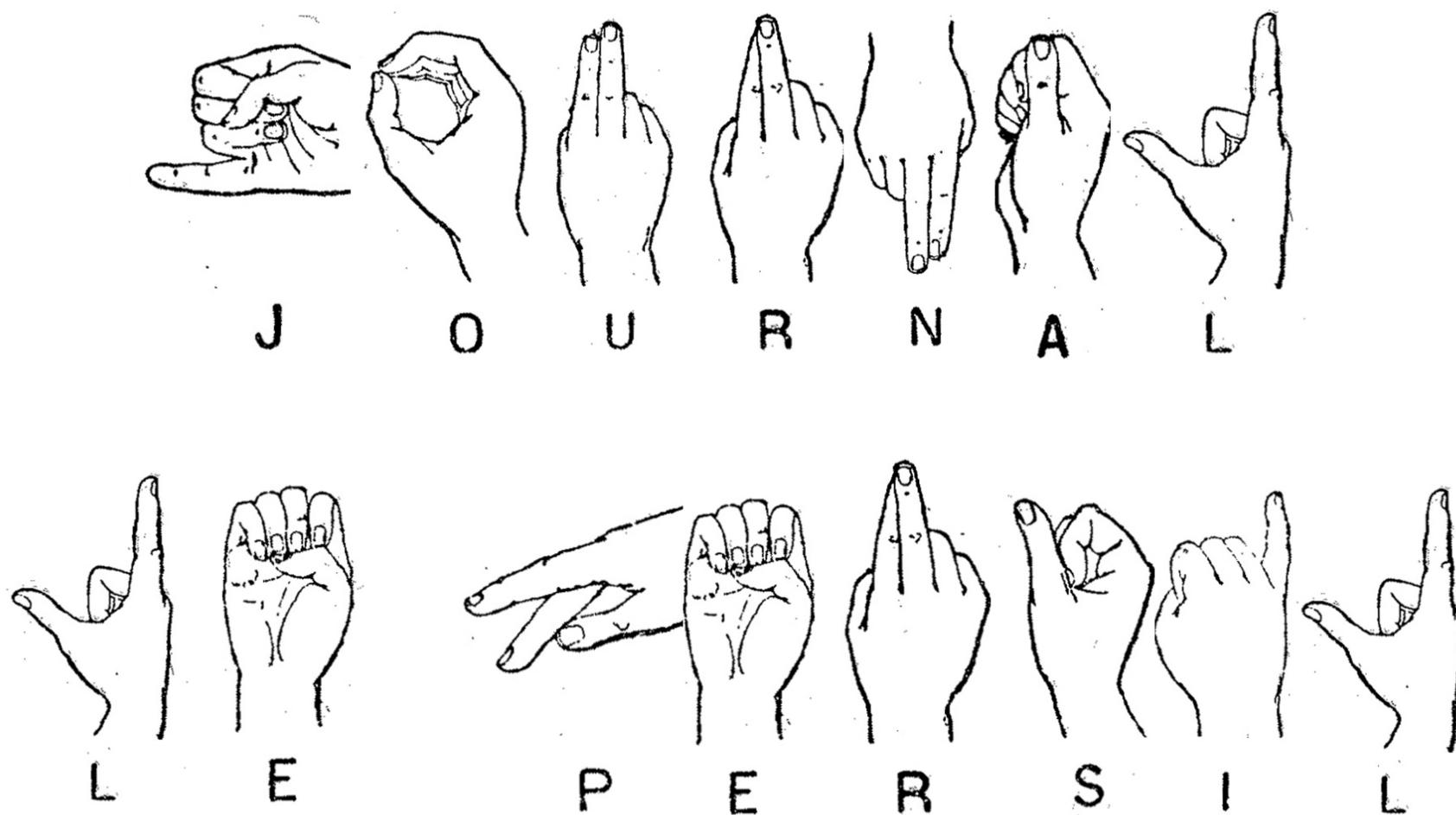
Pour cela, nous aurons renoncé un instant à nos repères familiers, à nos codes, à notre langage, à nos habitudes de faire et de penser, à nos cultures et à la plupart de nos héritages.

Ses valises ont beau être pleines, plus le voyageur s'éloigne de son port d'attache, plus il est nu – pour autant bien sûr qu'il ait renoncé à se déplacer en ces sortes de troupes qu'une organisation transplante en leur garantissant qu'ils auront droit à toutes leurs habitudes durant leur voyage, y compris celle de retrouver leur cher steak-frites et celle de jouer des parties de cartes locales en chantant des chants patriotiques dans leur patois d'origine.

Grâce au ciel, l'espace d'un instant, le temps paraît suspendu. Sans doute est-ce que tous les nuages en ont été éloignés pour prendre place, docilement, au Palais des Nuages Ordonnés.



François Debluë est écrivain et poète. Il a reçu en 2004 le prix Schiller pour l'ensemble de son œuvre. Il est notamment l'auteur des *Saisons d'Arlevin*, poème composé pour la Fête des vigneronns de 1999. *De la mort prochaine* (Meaux, Editions de la revue *Conférence*, 2010) est constitué de proses poétiques et de poèmes. Le journal *Le Persil* a publié en 2009 (n° 29-30) des extraits de deux ouvrages en cours d'élaboration, lesquels viennent de paraître : *Par ailleurs*, recueil de poèmes nés de voyages en Irlande, Arménie, Flandre et Chine (Lausanne, Empreintes) et le roman *Fragments d'un homme ordinaire* (Lausanne, L'Age d'Homme).



Le persil journal, numéros 53-54-55, avril-mai-juin 2012

Réalisation : Danielle Gavin

Avec le concours de Daniel Rothenbühler, Daniel Vuataz et l'Association des Amis du journal *le persil*

Illustrations : *Nouveau Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1937

Les auteurs gardent tous leurs droits sur les textes et les images

Mise en page : Daniel Vuataz

© pour le journal *le persil*
Marius Daniel Popescu
Avenue de Floréal 16, 1008 Prilly, Suisse
Tél : 0041.21.626.18.79
E-mail : mdpecrivain@yahoo.fr
Abonnement, 12 numéros : CHF 55.-
Compte postal : 17-661787-4

Association des Amis du journal *le persil*
Président : Daniel Rothenbühler
Vice-président : Louis-Philippe Ruffy
Secrétaire : Daniel Vuataz
Caissier : Daniel Kamponis
E-mail : lepersil@hotmail.com
Compte postal : 17-743406-0

Ce numéro triple a été publié avec l'aide de :

PRO HELVETIA fondation suisse pour la culture, du **CANTON DE VAUD / Suisse**,
de **LA LOTERIE ROMANDE / Suisse** et du **POUR-CENT CULTUREL MIGROS / Suisse**.

Imprimé en Roumanie par S. C. Tipotex S. A. Tirage : 1000 exemplaires.