

« Les étrangères »

« *J'aimais déjà les étrangères
Quand j'étais un petit enfant* »
Vers d'Aragon, air connu

La rédaction de la revue que je dirige me demande quelques lignes à propos de mon expérience de traducteur de littérature anglaise, italienne et latine – je laisserai de côté la traduction de textes relevant des sciences humaines, comme le grand livre de Martin Lowry sur Alde Manuce¹, car ils posent des problèmes très différents. Dans une revue aussi sérieuse que le *BBF*, voici donc des propos légers, en tout cas fort peu théoriques et exagérément personnels, par lesquels je tente de rendre compte *alla bell'e meglio* de ce qui a été pour moi, pendant une quinzaine d'années, une activité quasi quotidienne aboutissant à la publication, chez différents éditeurs, de trente ouvrages aussi divers que le *Secret* de Pétrarque², les *Accouplements bien réglés* de Carlo Emilio Gadda³ ou les contes d'Oscar Wilde⁴.

François Dupuigrenet
Desroussilles

École nationale supérieure
des sciences de l'information
et des bibliothèques
dupuigre@enssib.fr

L'imitation de Tom Sharpe

Le hasard m'a fait traducteur. En 1978, je dirigeais aux éditions du Sorbier une collection de littérature étrangère, « L'Étrangère », où, à côté d'écrivains de tradition allemande que j'avais découverts par le truchement de l'italien – je reviendrai sur ce jeu de masques accumulés –, écrivains tels qu'Arthur Schnitzler⁵, Ingeborg Bachmann⁶, ou le très mystérieux Franz Zeise, l'auteur halluciné de *L'armada* et de *Don Juan Tenorio*, je décidai un jour de publier, pour la première fois en France, Tom Sharpe. C'est parce que je ne trouvais aucun

traducteur assez téméraire, ou assez indifférent au qu'en dira-t-on, pour traduire en français les œuvres loufoques de cet auteur satirique, sorte de croisement entre P.G. Wodehouse et Frédéric Dard tirant à boulets rouges sur l'Angleterre thatchérienne, que je me suis mis à la tâche. Ainsi naquit en français *Wilt ou comment se sortir d'une poupée gonflable et de beaucoup d'autres ennuis encore*⁷, bientôt suivi de *Wilt 2 ou comment se débarrasser d'un crocodile, de terroristes et d'une jeune fille au pair*⁸, de *Porterhouse ou la vie de collège* – qui annonçait assez exactement, par une étrange prémonition, ce que serait ma vie à l'Enssib –, et des deux romans sud-africains de Tom Sharpe, *Outrage public à la pudeur* et *Mêlée ouverte au Zoulouland*.

Je me suis alors rendu compte, au cours de séances de traduction au petit matin, qui précédaient mon dé-

1. *Le monde d'Alde Manuce*, Cercle de la Librairie, 1987.

2. Rivages, 1991.

3. Avec Marina Fratnik, Le Seuil, 1980.

4. Dans l'édition des *Œuvres* dirigée par Jean Gattégno pour la Bibliothèque de la Pléiade et qui parut après sa mort, en 1998. Des éditions séparées ont paru avant et après celle de la Pléiade dans différentes collections publiées par Gallimard.

5. *Le retour de Casanova*, 1978.

6. *Trois sentiers vers le lac*, 1979.

7. Le Sorbier, 1978 ; 10-18, 1984.

8. Le Sorbier, 1982 ; 10-18, 1985.

Archiviste paléographe, **François Dupuigrenet Desroussilles** a été conservateur à la bibliothèque de l'Académie de France à Rome, puis chargé de cours de civilisation italienne à l'université de Genève, et conservateur à la Bibliothèque nationale avant d'être nommé, en 1995, directeur de l'Enssib. Connu pour ses nombreuses traductions notamment d'ouvrages italiens et anglais, il est le directeur de publication du BBF.

part pour la BN – où je changeais illico d'identité en cataloguant des bibles de l'Ancien régime, encore une histoire de traductions – que le travail du traducteur relève d'abord de l'imitation. Comme les élèves des collèges d'autrefois, appelés à imiter les auteurs antiques pour mieux se pénétrer de leur leçon, le traducteur littéraire est un écrivain qui en imite un autre. C'est un exercice qui a ses lettres de noblesse, comme la transcription en musique ou l'imitation des maîtres en peinture, mais qui provoque chez le traducteur novice une sorte d'effroi devant l'infinité des variantes verbales possibles pour « rendre compte » d'un texte original qui lui, par définition, reste fixe – quels qu'aient été les aléas de sa genèse et de sa publication.

Si les lois du marché et les règles modernes du droit d'auteur font qu'on ne produit plus, comme au début du XIX^e siècle, des traductions simultanées des auteurs contemporains – c'est ce qui arrivait régulièrement, par exemple, à Fenimore Cooper, à Alessandro Manzoni, à Walter Scott dans la France de la Restauration et de la Monarchie de juillet, ou, à la même époque, à Alexandre Dumas en Lombardie autrichienne –, le fait qu'on publie régulièrement de nouvelles traductions d'auteurs classiques ou devenus tels – Homère, Dante, Shakespeare, mais aussi bien maintenant Dostoïevski ou Kafka –, montre bien, je crois, que traduction rime avant tout avec variation. Une traduction est toujours une variation sur un thème, un texte en sursis.

La vérité des masques

À ce texte par nature fuyant, il faut pourtant savoir donner une fixité, une unité, et cette unité passe, je ne saurais le dire mieux, par un certain ton qu'il faut lui imposer, une certaine voix. Prenant cette fois la comparaison du théâtre, il faut mettre un masque et se tenir à la « *vérité du masque* » (Oscar Wilde). Il y a des aspects comiques à cela, car le masque est d'abord l'image que l'on a de l'auteur lui-même. Je m'explique. Comme j'ai beaucoup traduit de romancières de langue anglaise – Margaret Atwood, Celia Dale, Elizabeth von Arnim, Barbara Pym, Elizabeth Taylor –, je suis réellement devenu, pendant les quelques mois – et les quelques heures par jour –, d'une traduction, aussi bien une jeune baronne en Poméranie, souffrant de la grossièreté de son vieux mari (Elizabeth von Arnim) qu'une vieille fille pas assez jolie dans l'Angleterre des années 1950 (Barbara Pym). La presse des années 1980, très entichée des « romancières anglaises » m'en renvoyait d'ailleurs l'image : dans nombre de comptes rendus on me citait comme Françoise Dupuigrenet Desroussilles, une femme ne pouvant être bien traduite que par une femme, c'était l'idée d'alors.

Prenons un autre exemple. *Le baron Bagge* de l'écrivain autrichien Alexander Lernet-Holenia (1897-1976), paru en 1936, est un des plus beaux récits oniriques qui soit, et une magnifique chronique de la cavalerie, sur le front de l'Est, pendant la Première Guerre mondiale. Ne connaissant pas un mot d'allemand, je l'ai lu dans la traduction italienne parue en 1982 chez Adelphi, et cela m'a donné le désir de le publier dans une autre collection que je dirigeais au Sorbier et qui, parce qu'elle était illustrée de dessins originaux, s'intitulait « Pour vos beaux yeux ». J'ai confié la traduction à un germaniste confirmé, et surtout un poète que j'admirais profondément : Eugène Guillevic. Les circonstances ne lui ayant pas permis

de la mener à bien dans le temps voulu – le livre devait impérativement paraître au mois de septembre et nous étions en juillet –, j'ai dû passer trois semaines d'été, en Provence, à dicter d'après l'italien un texte nouveau. C'était une supercherie merveilleuse. Nécessité faisait loi, m'obligeant – heureuse obligation, et qui me ravissait, moi qui avais lu et relu *L'âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin –, à entrer par effraction dans la tradition du romantisme allemand – Lernet-Holenia a souvent été comparé à Kleist. La traduction paraît, a du succès⁹. Quelques mois plus tard je reçois du ministère autrichien de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, une lettre qui m'informe que j'ai gagné le prix du « rayonnement de la culture autrichienne » pour ma traduction. Catastrophe ! Il va y avoir réception à l'ambassade, pensé-je, discours officiels, conversations aimables, etc. On découvrira l'imposture et on arrachera mon masque. Heureusement la lettre du ministère ne me demande que mon RIB pour virer le montant du prix. Après avoir été baronne anglo-prussienne, je pouvais continuer tranquillement d'être écrivain autrichien.

Mais au-delà de ces anecdotes, la question du ton est sans doute une des plus mystérieuses, en même temps que des plus tangibles, parmi celles que posent la traduction. Tous les traducteurs connaissent la difficulté des premières phrases, de ces incipits desquels devrait découler tout le livre et qu'on est souvent amené à réécrire de bout en bout, le texte achevé, ou en tout cas très avancé, pour qu'ils ne jurent pas avec lui. Combien de fois n'ai-je pas roulé dans ma tête la première phrase du *Crime de Lord Arthur Savile* d'Oscar Wilde¹⁰, avant d'arriver à : « *C'était la dernière soirée que Lady Windermere donnait avant Pâques, et, plus nombreux encore qu'à l'ordinaire, les invités se pressaient à Bentinck*

9. Le Sorbier, 1984 ; Babel, 1989.

10. Folio bilingue, 1994.

House. » Peu à peu les cadences et les figures de Flaubert, tant admiré de Wilde, s'étaient imposées à moi. Le texte pouvait commencer.

Le temps fait tout à l'affaire

J'ai mentionné Flaubert à propos d'Oscar Wilde. Si on traduit toujours avec sa culture, son savoir, ses lacunes, ses souvenirs et ses manies, on ne traite pas de la même manière un contemporain, même relatif, et un auteur éloigné dans le temps. La première idée que l'on a souvent est de traduire un écrivain étranger ancien dans le style d'un écrivain français à peu près contemporain, d'où mon « traduire Wilde en Flaubert », ce qui est prétentieux mais bien commode et se remarque à peine tant le style descriptif de Flaubert est passé depuis un siècle dans la prose la plus courante, celle de Simenon par exemple. Jusqu'où aller dans ce sens ?

Il m'est arrivé de traduire le *Secretum* de Pétrarque¹¹, un dialogue latin imaginaire, daté de 1347, entre saint Augustin et François (Pétrarque) lui-même. Comment traduire cela ? On sait qu'Émile Littré, pour quelques passages, et André Pézard, pour l'œuvre entière, italienne et latine, ont traduit Dante en moyen français. C'est un magnifique exercice de style et de science, mais pratiquement illisible pour un Français moyennement cultivé d'aujourd'hui. Comment rendre sensible à la fois l'éloignement d'une culture classique et chrétienne - le dialogue est écrit dans la langue même de saint Augustin, celle d'un rhéteur virtuose de la fin de l'Antiquité -, et la proximité d'une anthropologie nouvelle, celle de la vie inté-

rieure ? J'ai essayé de choisir, dans ce cas, l'écriture la plus « blanche » possible, ou, si l'on préfère, une voix assourdie, très neutre. Bref, comment traduire une langue morte dans une langue vivante ? L'échange est inégal.

Lorsque j'ai édité pour la « Petite bibliothèque » de Rivages l'Apocalypse de saint Jean¹², j'ai, à l'inverse, préféré donner la traduction de Bossuet, d'une langue éloignée de nous, mais encore lisible, qui n'a rien de neutre tout en traitant évidemment avec le plus grand respect le texte sacré.

Les amis inconnus

Si, pour finir ce bavardage, nous en revenons aux contemporains, et plus spécialement aux vivants, il existe dans mon expérience, quant à la traduction, deux catégories d'auteurs : les indifférents - style Tom Sharpe, tout lui convenait -, et les attentifs - tous les autres. Parmi ceux-ci on distingue encore les inquiets, voire les angoissés, qui ne se consolent pas, au fond, que leur livre vive dans une autre langue que la leur, et ceux que j'appelle les amis inconnus - par goût pour Supervielle -, qui se découvrent tels à l'occasion de la traduction et s'émerveillent, au contraire, de voir un autre qu'eux tenter d'animer une créature aux métamorphoses de laquelle ils prêtent volontiers la main.

Cela m'est arrivé avec un écrivain anglais, célèbre surtout pour ses pièces de théâtre qui ont été montées avec succès dans le monde entier, y compris à Paris, Michael Frayn. En 1993, j'ai traduit de lui pour les éditions Salvy, sous le titre *L'art et la manière*, un roman épistolaire, *The trick*

of it, dont le héros était un professeur d'université anglais tombant peu à peu amoureux de l'objet de sa recherche - une romancière australienne. Comme un spectateur d'une de ses pièces - Claudel, dit-on, applaudissait à tout rompre les représentations des siennes, s'écriant : « *C'est génial, vive Claudel !* » -, Michael Frayn trouvait très amusant de se lire en français et m'encourageait vivement, comme on fait au théâtre mais pas dans le roman - au moins on ne le dit pas -, à « *sortir du texte* » dès que l'occasion s'en présentait. Il avait beaucoup aimé, entre autres, que je reprenne à Hergé le « *plus de pif paf* » du fou des *Cigares du pharaon* - quand il contemple son pistolet vide -, pour l'appliquer aux pannes sexuelles du narrateur.

Envoi

Et voilà, je n'ai pas manqué de retomber, après mille autres, sur le couple infernal traduction-trahison. Tous les efforts bienvenus des traducteurs littéraires modernes ont tendu, à juste titre, à faire prendre au sérieux un métier qu'ils font sérieusement et à le faire respecter, notamment, des éditeurs. Mais faire sérieusement un métier n'empêche pas de le considérer sans trop d'esprit de sérieux. George Steiner a consacré tout un chapitre de sa somme de 1975 sur la traduction, *After Babel*, à « *la fausseté créatrice* ». Passer d'une langue à l'autre, c'est toujours mentir car *Il labbro è mentitor* (Donna Elvira dans *Don Giovanni*) et, pire encore, trahir un secret. Le traducteur est le voyeur de ce secret dont il tente de communiquer le goût, un traître nécessaire.

11. Rivages, 1991.

12. Rivages, 1997.

Juin 2003