

Enjeux, difficultés et joies de la traduction des dialogues et des dialogismes (entretien avec une traductrice)

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
UR ÉTUDES ROMANES / CENTRE DE RECHERCHES IBÉRIQUES ET
IBÉRO-AMÉRICAINES
c.lepage@parisnanterre.fr

1. Textualités. Considérez-vous que la traduction des dialogues présente une difficulté particulière ? Le cas échéant, de quelle nature ?

Caroline Lepage. Incontestablement. Et cela pour plusieurs raisons. En premier lieu, parce qu'il arrive fréquemment qu'il s'agisse de passages d'une œuvre où la langue est la plus vivante et à ce titre, le traducteur doit rester constamment en contact à la fois avec la langue étrangère qu'il traduit et sa propre langue telles qu'elles évoluent au jour le jour, pour ne pas risquer de passer à côté non tant du sens – dès lors qu'aujourd'hui, avec internet, plus grand-chose ne demeure encore hors de portée pour la compréhension – que d'éventuelles connotations, etc. qui peuvent facilement influencer sur l'interprétation et l'évaluation que l'on fera d'un personnage ou d'une situation. Pour ce qui est de sa propre langue, le traducteur doit, effectivement, ne pas demeurer figé dans l'expérience qu'il peut en avoir à un moment donné, *a fortiori* quand il prend de l'âge, parce qu'il risque de plaquer des termes, des expressions et des formules passées de mode depuis plus ou moins longtemps sans qu'il s'en rende compte ou sans qu'il veuille s'en rendre compte. Or, sa traduction s'en trouvera pénalisée, peut-être un peu ridicule. Inversement, le traducteur devra se garder de chercher à trop inscrire son texte dans le présent lexical de sa traduction, car l'usage de tel ou tel terme, de telle ou telle expression et de telle ou telle formule peut être particulièrement adapté et bienvenu pendant quelques mois, mais rapidement rendre la traduction obsolète. Parfois, il faut savoir renoncer à se faire plaisir ponctuellement, avec une façon de dire les choses en prise directe

avec l'actualité la plus immédiate, au bénéfice d'une solution davantage neutre, mais à la durée de vie plus assurée. Ensuite, parce que d'expérience, je crois pouvoir affirmer que pour beaucoup d'auteurs, ce sont des passages singulièrement ardu à écrire, que certains réduisent d'ailleurs au strict minimum. Connait-on tant d'écrivains que cela qui réussissent véritablement leurs dialogues, en dehors, bien sûr, de l'inimitable Cervantes ? Y a-t-il, dans nos mémoires de lecteurs admiratifs de telle ou telle œuvre, capables de retenir des pages entières, beaucoup de dialogues ? C'est d'ailleurs l'évidence même : il s'agit, d'une part, de rendre le plus naturellement possible dans le texte tout ce qu'est et, plus encore, tout ce que comprend l'oralité, c'est-à-dire des mots, mais aussi un ton, des bruits, une gestuelle, les expressions d'un visage, etc. – ce que rendent si péniblement les incises informatives et compensatoires ; il s'agit, d'autre part, d'être capable d'avoir une réelle pluralité de voix (a fortiori quand de nombreux personnages sont convoqués), adaptées aux contours du « caractère » du personnage, le cas échéant de ce qu'il a vocation à représenter et du discours qu'il est supposé porter... ; cela sans pour autant en faire une simple affiche sans épaisseur. L'idée n'étant pas que le personnage ne soit que ce qu'il dit, ne dise que ce qu'il est.

Il faut donc du talent pour éviter de tomber dans l'artificialité, la caricature ou l'uniformisation des dialogues, qui rendent vite les protagonistes creux et insuffisamment convaincants pour jouer leur rôle dans la diégèse et la construction du sens. On comprend pourquoi, en toute logique, la traduction des dialogues présente une difficulté particulière, pourquoi elle constitue des zones parfois complexes à travailler pour le lecteur-traducteur. Car ce qui peut passer inaperçu pour un lecteur lambda apparaît nettement sous la loupe du traducteur, qui doit certes se mettre au service du texte, mais sans que cela implique qu'il en soit correcteur ou réécrivain.

J'entends par là que le traducteur a le devoir, quoi qu'il arrive, de composer avec la matière dialogue du texte, quelle qu'elle soit... – j'insiste car c'est aussi vrai pour les dialogues que pour le reste.

La troisième difficulté, pour le traducteur, est la même que celle qui s'est posée à l'auteur : la question du naturel et de la fluidité... Avec l'obstacle supplémentaire que le naturel et le fluide dans la langue originale ne l'est pas nécessairement dans la langue d'arrivée : il convient d'abord être capable de le mesurer, ensuite de déterminer comment éviter l'écueil et un

échec de fait, avec un renoncement subséquent, qui pousserait à une solution de facilité ou un à contournement de l'obstacle. Cela suppose des aménagements (sur la ponctuation, le lexique, la conjugaison, la syntaxe, etc.), dans la sobriété toutefois, et en respectant au maximum la version originale.

La quatrième difficulté consiste à résister à la tentation d'imposer sa propre façon de parler aux personnages. Nous avons tous, et le traducteur ne fait pas exception, des termes, des constructions et des expressions que nous aimons particulièrement, que nous employons couramment, sans d'ailleurs en avoir toujours conscience, se rapportant à des « tics de langage ». Il faut se garder de les mettre en bouche des personnages qui, en dépit de la familiarité que l'on va construire avec eux au fil des semaines, voire des mois et des années, restent les personnages d'un auteur que nous ne sommes pas. La tentation est moins grande s'agissant des passages narratifs. Et il faut en être bien conscient car à terme, cela peut constituer un vrai cas d'ingérence du traducteur.

Ce qui va de pair avec le risque de l'uniformisation, souvent le corollaire d'une lecture trop rapide du texte ou d'une compréhension superficielle des personnages, de l'usage qu'en fait chaque auteur. On peut ainsi passer à côté de subtiles nuances dans le choix de tel ou tel mot que dira un personnage, dans tel ou tel lieu, dans tel ou tel contexte... Pour résumer : tous les personnages ne doivent pas s'exprimer de la même manière, parce que les dialogues construisent aussi ces précieux outils de la fiction. Une chose est sûre : le traducteur ne peut pas faire l'économie d'une lecture à voix haute de la traduction des dialogues, éventuellement par un tiers, pour s'assurer, dans le résultat de son travail, de la fluidité, du naturel ainsi que de sa fidélité à l'esprit ayant animé l'auteur.

2. Textualités. Avez-vous le souvenir d'une difficulté particulière concernant la traduction d'un dialogue ? Quelles stratégies / solutions avez-vous trouvées pour la résoudre ou, éventuellement, la contourner ?

Caroline Lepage. Pour cette question je vais plutôt prendre un exemple de ce que l'on pourrait considérer comme une forme de dialogisme, avec les incidences et conséquences, inattendues, mais bien concrètes, que cela peut avoir sur la traduction. Le roman est *Pasado perfecto*, du Cubain Leonardo Padura Fuentes. Le problème portait sur à peine quelques mots, au départ,

placés de surcroît dans cette sorte de zone blanche du péri-texte auctorial qu'est la dédicace. Et pourtant, cela m'aura occupée plusieurs semaines et causé bien des tourments.

Cette dédicace consistait en : « Para Lucía, con amor y escualidez ».

À première vue, rien de bien compliqué ici, l'auteur faisant simplement référence à son épouse... À un détail près, de taille. Ce curieux « escualidez ».

Si l'on regarde ce que dit le Diccionario de la Real Academia : « cualidad de lo que es escualido ». Pour « escualido », on lit : « 1. adj. Flaco, macilento. / 2. adj. p. us. Sucio, asqueroso. » On conviendra que cela est troublant.

Prenons chaque terme proposé. Cela donne les versions suivantes : d'un côté, « Pour Lucía, avec amour et maigreur », « Pour Lucía, avec amour et décharnement » ; de l'autre côté, « Pour Lucía, avec amour et saleté », « Pour Lucía, avec amour et dégoût ».

D'un point de vue de la logique du sens, la dernière est la moins bizarre, mais guère flatteuse pour l'hommage d'un écrivain à la femme de sa vie.

À cette étape de mes réflexions, je me suis évidemment tournée vers les divers interlocuteurs hispanophones, en premier lieu cubains, que j'ai dans mon entourage et tous me répondaient la même chose : oui, c'est étrange et ils me confirmaient les définitions du dictionnaire de référence. Je n'étais pas encore entrée dans le roman proprement dit que je me trouvais déjà confrontée à un sacré nœud de résistance.

Or, la difficulté a pris de plus amples proportions quand, avançant dans ma lecture du texte, j'ai découvert que le fameux « escualidez » et ses dérivés revenaient de manière récurrente..., à des endroits et dans des moments stratégiques, avec la déduction qui s'imposait : il y avait bien là quelque chose de crucial pour la construction et l'irrigation du sens dans cette histoire que j'allais traduire. Impossible de contourner l'obstacle ou de biaiser.

Pour pleinement m'imprégner de l'imaginaire et de l'univers fictionnel de Padura Fuentes, en traductrice et non plus en simple lectrice, j'ai relu les trois autres volets de la tétralogie havanaise des « Quatre Saisons » à laquelle appartient *Pasado perfecto* et, surtout, regardé à la loupe la façon dont les traducteurs français de *Máscaras/Électre à Havane* – René Solis

et Mara Hernández – et de *Paisaje de otoño/L'Auntome à Cuba* – François Gaudry –, édités en France avant *Pasado perfecto*, bien que le troisième de la série quand *Pasado perfecto* est le premier. Là, je me suis rendu compte qu'« escualidez », « escualido », etc. revenaient tout aussi régulièrement et tout aussi stratégiquement que dans *Pasado perfecto* et que la traduction française retenue était « dépouillement » et « dépouillé ». La solution, appuyée et dérivée sur le / du premier sens proposé par le DRAE (« adj. Flaco, macilento ») paraissait très convaincante, et même heureuse. Je n'avais alors plus qu'à me couler dans les pas de mes prédécesseurs... sans états d'âme puisque cela fonctionnait et parce que, quand on prend la suite, dans une série, l'idée est de maintenir la cohérence des choix opérés, y compris, je crois, quand, pour une raison ou une autre, on peut les trouver contestables (je pense, par exemple, à la traduction de certains surnoms dans cette tétralogie de Padura Fuentes).

L'affaire semblait donc réglée. En réalité, je n'arrivais pas à être pleinement satisfaite, parce que quelque part dans mon esprit demeurait un vague doute, très imprécis, mais tenace : il y avait autre chose à comprendre et à rendre dans cette étonnante dédicace. Traduire ce roman m'a pris trois mois... débusquer la solution pour traduire « Para Lucía, con amor y escualidez » m'a également pris trois mois.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle j'en parle encore, tant d'années après (*Passé parfait* est sorti en 2000), et que j'y pense ici. Cette solution, qui, je l'avoue, était devenue une petite obsession personnelle (je ne sais à combien de mes ami·e·s et collègues j'ai posé la question), je l'ai trouvée par hasard, par association d'idées – ce qui est très souvent le cas, vous diront les traducteurs, assez comparables à des enquêteurs lancés à la poursuite du coupable d'un forfait.

J'ai un peu oublié les détails, mais en substance, un jour, je me suis souvenue d'une nouvelle de l'auteur étasunien J.D. Salinger intitulée « For Esmée, with love and squalor ».

À partir de là, tout prenait sens, évidemment. Padura Fuentes s'est par la suite beaucoup étendu dans les multiples entretiens qu'il a donnés sur l'importance qu'ont eue, pour lui, les auteurs étasuniens, Hemingway, Chandler... et Salinger. Intéressant et habile dialogue transtextuel, ici, entre, d'un côté, une dédicace et un leitmotiv et, de l'autre côté, le titre d'une nouvelle. Intéressant, habile et déterminant dès lors que le lecteur francophone doit

savoir, comprendre et mesurer dès le péritexte que l'écriture de *Pasado perfecto* et de la suite de la tétralogie est placée sous le sceau des importants postulats, notamment métatextuels, du texte bref de J.D. Salinger.

Comment s'y prendre ? La première étape est naturellement d'aller voir la traduction française publiée de « For Esmée, with love and squalor ». Elle donne ceci : « Pour Esmée, avec amour et abjection ». De nouveau, pas de considérations à avoir sur l'à-propos ou non de la traduction de « squalor » par « abjection », car la seule chose qui compte, en l'occurrence, c'est que le lecteur francophone connaît cette nouvelle sous ce titre-là et qu'*in fine*, seule une reprise littérale, « Pour Esmée, avec amour et abjection », peut lui permettre de faire le lien – déjà suffisamment ténu – entre les deux œuvres.

En effet, sauf que cela suppose de renoncer à ce qui semblait pourtant convaincant et de rigueur, « Pour Esmée, avec amour et dépouillement » – eu égard à la logique et à l'éthique de l'harmonisation exigeant de se caler sur le travail des traducteurs précédents pour que les lecteurs entendent le jeu d'échos entre *Passé parfait* et *Électre à La Havane (Máscaras)*.

Que choisir, donc ? Il y avait là une sorte « conflit de loyauté » et après avoir longtemps pesé les choses, j'ai opté pour le respect de l'intention de l'auteur, précisément parce que cela concernait bien davantage que strictement une dédicace.

Il n'en reste pas moins que le résultat, « Pour Lucía, avec amour et abjection » a désarçonné ceux qui n'y décodaient pas immédiatement l'allusion à Salinger, ce que je comprends, bien entendu.

Impossible, en effet, de mettre une note de bas de page pour justifier un choix de traduction, à plus forte raison celui-ci..., car ce qui relève de l'allusion chez Padura serait devenu une maladroite explicitation dans la traduction. Sans doute cela est-il d'ailleurs apparu trop bizarre à la longue puisque l'éditrice a fait disparaître la dédicace dans les réimpressions ultérieures du roman.

Une décision à mon avis lourde de conséquences, mais c'est une autre histoire...

3. Textualités. Entre l'espagnol et le français, il y a souvent un écart entre la valeur à accorder à la familiarité ou à l'argot, dont les traductions littéraires ne sont pas sans poser de réels problèmes – *a fortiori* dans les dialogues. Même s'il est bien difficile

de généraliser sa pratique ou même de parler de recettes, comment vous y prenez-vous pour équilibrer les choses ?

Caroline Lepage. Cet écart est bien réel, en effet, et suppose des aménagements qu'apprennent à faire un peu d'expérience, une connaissance « de terrain » de la langue de départ (une langue bien vivante et en mouvement constant, en l'occurrence), et une excellente maîtrise de la langue d'arrivée ; j'entends par là, la possession et l'usage assumé d'une palette lexicale la plus étendue et la plus variée possible, à envisager comme une simple matière de travail, quel que soit son registre, quelle que soit sa provenance, quelles que soient ses formes et sonorités, etc., et non comme un stock de pièces étiquetées et hiérarchisées où aller sélectionner en priorité les supposées plus belles pièces de la collection ou celles que l'on chérit le plus, pour une raison ou pour une autre – ce qui est, je crois la tentative de plus d'un jeune traducteur quand il débute. Face à la responsabilité de traduire de la Littérature, avec la fameuse majuscule, il peut dresser une frontière à la fois artificielle et dangereusement limitative entre ce qu'il estime avoir un droit de cité dans une œuvre littéraire et ce qui ne l'a pas.

De mon point de vue, cet élément-là ne compte pas, en fait, parmi les grands problèmes que rencontre le traducteur de l'espagnol vers le français. Surtout, il faut savoir résister à l'envie de se faire plaisir en traduisant littéralement ces passages argotiques, en particulier quand il s'agit d'expressions particulièrement « colorées » et drôles. La tentation est évidemment grande, dans ces cas-là, de vouloir montrer ce que l'on sait et ce que l'on sait faire. Sur ce point, tout est question d'équilibre, nécessaire pour rendre l'idée et, surtout, le ton sans pencher vers une solution, qui n'est pas non plus exactement celle de l'édulcoration pudibonde, garantissant que le personnage ne sera pas modifié dans sa façon de s'exprimer et, de fait, dans ce qu'il a vocation à dire et à représenter. En somme, dans la perception qu'en aura le lecteur francophone.

Dans ma carrière de traductrice, j'ai notamment été confrontée à cette question avec la pièce de théâtre *Bajarse al moro*, de l'auteur espagnol José Luis Alonso de Santos. Comme il s'agissait de ma première traduction publiée, j'ai dû un peu batailler pour savoir où placer le curseur de la négociation, mais pour cette raison même, cela a été extrêmement formateur, y compris parce qu'après, je n'ai plus eu d'états d'âme sur la « belle » langue et les autres.

4. Textualités. Quand vous vous immergez dans une traduction, avez-vous l'impression d'engager une forme de dialogue avec l'auteur ou s'établit-il une frontière entre lui et vous, qui ne laisserait de place que pour le récit et ses voix ?

Caroline Lepage. Je crois, du moins dans mon cas, que c'est l'un et l'autre, mais pas au même moment de la traduction. Au tout début, il n'y a que le texte et moi... – plus exactement, je m'efforce de faire en sorte qu'il n'y ait que le texte et moi. Pour plusieurs raisons.

D'une part, et il y a là un postulat théorique que j'assume pleinement, parce que celui et ceux que j'ai envie et que je choisis d'entendre quand j'ouvre la première page d'un roman ou d'une nouvelle n'est pas l'auteur, mais un narrateur et des personnages. Je n'aime guère les confusions entre instances du texte et instances du hors-texte. Je laisse donc l'auteur au seuil, à l'*incipit*, et je deviens la lectrice-traductrice de son univers fictionnel – pas de sa psychologie mise en récit.

D'autre part, parce que je dois être capable de faire une première lecture en étant exclusivement une lectrice. Cela peut paraître curieux pour quelqu'un qui ne traduit pas, mais l'expérience de la traduction est à la fois la meilleure et la pire des choses pour le rapport que l'on peut entretenir avec les livres. La meilleure, parce qu'on a, je pense, un rapport particulier (privilegié ?) avec la langue qui s'y déploie autant qu'à l'histoire qu'elle raconte ou aux idées qu'elle construit et défend. Et là, je parle bien de langue et non simplement de style. Dans *langue* il y aussi, entre autres, la respiration de l'écriture, parfois ample, parfois courte, etc. La pire, parce qu'une déformation professionnelle ne tarde pas à s'installer, de plus en plus accentuée pour certains, et vous en venez (j'en suis venue) à traduire tout ce que vous lisez et, surtout, à retraduire... ; retraduire les traductions des autres traducteurs et, cas extrême : se retrouver à lire un texte écrit en français en oubliant que ça n'est pas une traduction et se surprendre à avoir des considérations comme si, justement, il s'agissait d'une traduction. La traduction peut devenir une obsession et une mauvaise habitude, on l'aura compris. Donc, dans cette découverte du texte à traduire, il faut savoir redevenir un « vrai » lecteur, de nouveau apte à écouter un récit pour lui-même et non pour ce qu'il donnera dans le processus de métamorphose vers une autre langue. Ce à quoi j'essaie d'être sensible, c'est aux effets produits. Je sais que pendant tout le travail de traduction, je devrais me souvenir de ce que

j'ai ressenti en lisant telle ou telle page, en finissant un chapitre, en arrivant au terme de l'histoire... si j'ai aimé un personnage, si j'ai été émue par une situation en particulier, intriguée par un dialogue. L'idéal, à mon avis, avant de commencer une traduction, est de prendre le temps d'écrire une page, après cette première lecture de l'œuvre, pour exprimer toutes ces impressions. Cela peut n'être pas très articulé, *a fortiori* pas argumenté, car il ne s'agit pas de faire une dissertation scolaire-universitaire, mais de modestement constituer une mémoire de cette expérience-là, qui, par la force des choses et par nécessité, s'effacera / doit s'effacer pour qu'il ne reste justement qu'un travail avec le texte. Ces quelques lignes, je les consulterai à mi-parcours de ma traduction... quand je serai tellement absorbée par la tâche, avec toutes les difficultés encore à surmonter, que j'aurais besoin de revenir au texte comme texte et de me remémorer ce que la traductrice en a pensé et a éprouvé. Je conseille d'y revenir une dernière fois, juste avant l'ultime lecture de la traduction, celle que l'on fait sans plus regarder la version originale, celle qui sert à contrôler que le roman, et non plus strictement le texte, est en place.

C'est précisément parce que dans la dernière ligne droite, le texte redevient progressivement un roman et retrouve finalement son statut d'œuvre, qu'en bout de parcours, le narrateur et les personnages cèdent à leur tour la place à l'auteur... On en arrive au moment où le traducteur se tourne vers lui, virtuellement ou concrètement, et, d'une manière ou d'une autre, lui adresse une sorte de petit discours, toujours teinté d'une pointe d'angoisse, parfois aussi de culpabilité, pour l'assurer qu'il a fait de son mieux et qu'il espère avoir été à la hauteur, malgré ses défaillances et malgré ce qui, probablement, lui a échappé. Le traducteur sait bien que pour beaucoup d'auteurs confier son texte à un tiers pour qu'il devienne autre et un peu autrement peut être vécu comme un déchirement et une dépossession, se révéler pénible et douloureux... C'est une grande responsabilité pour le traducteur et il y pense – en parle – systématiquement au moment d'envoyer sa traduction à l'éditeur.

5. Textualités. Le dialogue en traduction va parfois bien au-delà du texte seul ; il arrive, en effet, qu'il comprenne, par choix ou par force, des échanges directs avec l'auteur. Cela vous est-il arrivé ? De quelle nature étaient ces échanges ? Et en quoi avez-vous l'impression que ce dialogue hors texte a influencé votre

manière de traduire le texte, que ce soit sur des points ponctuels ou de manière plus globale ?

Caroline Lepage. À vrai dire, je n'ai que rarement eu des échanges directs avec les auteurs pendant le processus de la traduction. J'en ai eus, peu nombreux, après... J'ai ainsi eu l'occasion de rencontrer, brièvement, Leonardo Padura Fuentes – dont j'ai traduit, je l'ai dit, *Pasado perfecto*, pour les Éditions Métailié –, lors d'une rencontre-signature avec des lecteurs dans une librairie parisienne (je me suis présentée à lui, un peu intimidée ; il a été charmant, à l'évident contente de rencontrer l'une de ses traductrices, m'a présentée à son épouse, la célèbre Lucía, m'a dédié la version cubaine du roman sur laquelle j'avais travaillé et a accepté que je lui écrive pour répondre à un entretien écrit ensuite publié dans la revue *813*...) et Alejandro Jodorowsky, dont j'ai traduit *El niño del jueves negro* et *Albina y los hombres-perros*, également pour les Éditions Métailié, qui nous avait invitées à déjeuner, avec Anne-Marie Métailié et quelques autres personnes, pour fêter la réception d'un prix littéraire qui lui avait été décerné pour ce qui après traduction était devenu *L'Enfant du jeudi noir*. J'avais apprécié le geste... peu nombreux étant, en effet, les auteurs à prendre contact avec leur(s) traducteur(s).

Concernant, donc, le dialogue avec l'auteur pendant le processus de traduction, cela m'est arrivé avec l'Uruguayenne Cristina Peri Rossi, dont j'ai traduit une sélection de poèmes, pour les Éditions Dans l'Engrenage, et avec la Cubaine Daina Chaviano, dont j'ai traduit le roman *La isla de los amores infinitos*, pour les Éditions Buchet-Chastel.

Pour Peri Rossi, la difficulté est évidemment encore plus grande s'agissant de poésie... Je me souviens m'être trouvée dans une impasse absolue face à un poème parce qu'il était impossible de traduire littéralement alors que cela était pourtant impératif pour respecter un jeu de l'auteure à partir d'une liste classée par ordre alphabétique. Plusieurs des mots une fois traduits, en particulier dans les W, X, Y et Z, ne commençaient pas par la bonne lettre. Un vrai casse-tête, sans solution. Le cauchemar du traducteur. J'ai tourné et retourné cela dans tous les sens, avec je ne sais combien de dictionnaires et de dictionnaires des synonymes. Peine perdue ! Face à mon impuissance et évident échec, je me suis décidée à écrire à l'auteure, dont j'avais fait la connaissance lors d'un dîner organisé par l'une de ses éditrices espagnoles, à Barcelone. Sa réponse a été claire : peu importante le terme,

peu importe le sens... ce qui compte, c'est l'alphabet et la musicalité. Et elle me laissait choisir le terme que je voulais. Immense responsabilité, n'est-ce pas ?

Daina Chaviano est quelqu'un d'extraordinaire, que j'apprécie beaucoup à la fois en tant qu'auteure et en tant que personne : outre qu'elle est l'une des premières femmes à avoir écrit et publié de la science-fiction à Cuba (elle a même reçu le prestigieux Premio Nacional de Literatura David de Ciencia ficción), sous une forme très originale (je conseille en particulier la lecture de *Fábulas de una abuela extraterrestre*), elle fait preuve d'une très grande générosité (elle m'a envoyé l'intégralité de ses œuvres) et n'est pas avare de son temps (si nous n'avons pas eu l'occasion de nous rencontrer en vrai, nous avons eu une discussion téléphonique de presque deux heures pendant la période où je traduais... nous avons finalement moins parlé du roman que je traduais que de choses et d'autres, de femme à femme – je garde un très bon souvenir de ce moment « amical », qui m'a ensuite fait entendre précisément sa voix à elle, avec sa gentillesse, son humour et son excentricité, au creux de mon oreille quand je travaillais sur le texte. Cela n'a pas influé sur ma façon de traduire, mais j'ai aimé cette pointe de dimension affective dans l'affaire). Avec elle, le dialogue extra-textuel dans le processus de traduction s'est déroulé d'une manière très originale : quand les droits de *La isla de los amores infinitos* ont été achetés en France, le roman avait déjà été traduit dans plusieurs langues et d'après ce que Daina m'a dit, certains des premiers traducteurs, d'ici et d'ailleurs, lui avaient posé des questions de compréhension, de lexique, etc. et cela lui avait donné l'idée de rédiger une sorte de texte d'accompagnement de son roman, une glose avec des explications, assez nombreuses... Je regrette de ne plus avoir le fichier en question, car rétrospectivement, je me rends compte que cela aurait donné la matière d'un bel article – j'imagine déjà le titre : l'auteur, le traducteur et un tutoriel ou quelque chose comme cela –, mais à l'époque, cela m'avait amusée 1) qu'elle prenne la peine de / qu'elle tienne à (amicalement et sans doute aussi un peu autoritairement) accompagner le traducteur dans son travail d'interprétation et, d'une certaine manière, de réception. 2) de voir la façon dont elle s'y prenait pour s'expliquer / se justifier dans ses choix. Je dois confesser que pour moi, ce support a davantage constitué un objet de curiosité pour la critique littéraire universitaire que je suis, car j'ai eu conscience – j'ignore si à tort – qu'en tant que traductrice, je devais garder une certaine distance vis-à-vis de ce qui y était écrit... Com-

ment traduire une poétique, faite d'implicite, de suggestions, de chuchotements et de silence quand tout est explicité, décrypté, dit à haute voix ? Le passage par l'arrière-cuisine n'est pas toujours une très bonne chose, *a fortiori* quand par-delà le sens, on tient à rendre aussi les effets produits.

Sinon, je reconnais ne guère contacter les auteurs quand je travaille... Quand je suis face à une difficulté, je procède aux recherches qu'il faut pour trouver la solution, partant du principe que cela relève de la responsabilité du traducteur. Je suppose que cela doit inquiéter un écrivain quand son traducteur le sollicite à tout bout de champ pour se faire aider.

Les collaborations-relations entre certains auteurs et certains traducteurs sont célèbres et ont donné lieu à de longues réflexions... Je n'ai pas connu cela, en tout cas pour l'instant.

6. Textualités. Dans le cas où vous auriez traduit un auteur disparu, avez-vous éprouvé des regrets ou une frustration de ne pas avoir eu la possibilité de dialoguer avec lui autour de points du texte sur lesquels son éclairage aurait été le bienvenu ou alors le fait de le savoir mort conditionne-t-il votre rapport au texte, comme, précisément, un dialogue d'une toute autre nature ?

Caroline Lepage. Jusque-là, je n'ai traduit que des auteurs vivants, mais il m'arrive par exemple de me dire que certains romans de Gabriel García Márquez, notamment *Cien años de soledad*, mériteraient d'être retraduits... La version française de ce grand roman date tout de même de plus de 50 ans. J'y pense en particulier depuis la mort de l'écrivain, en 2014. Je n'ignore pas qu'il s'est montré assez critique à l'égard de la traduction de Carmen et de Claude Durand – sans doute présente-t-elle des failles, incontestablement (ayons la générosité de rappeler que la difficulté de la tâche n'était pas mince, surtout à l'époque... sans internet) et, sans doute aussi, la maîtrise relative du français de García Márquez lui donnait-il un regard légèrement biaisé sur le résultat et cela le rendait-il un peu injuste – alors qu'il ne tarissait pas d'éloges à l'égard de la traduction en anglais. Autant dire que là, je renverserais plutôt la question pour répondre : c'est à présent que García Márquez n'est plus de ce monde pour examiner / juger une éventuelle retraduction que j'envisagerais un tel projet. Sans compter que je me sens davantage compétente qu'il y a quelques années. Je suppose qu'un tel projet ne figure pas à l'agenda de l'éditeur français de García Márquez, les éditions Grasset, malheureusement. Il est regrettable, d'ailleurs, que ces

questions, qui détient les droits, empêchent qu'on ait enfin les romans et les nouvelles du Prix Nobel de littérature 1982 dans la collection La Pléiade de Gallimard alors que d'autres auteurs du *Boom* y ont fait leur entrée depuis un moment déjà.

7. Textualités. Il arrive aussi qu'il y ait dialogue – un dialogue qui peut d'ailleurs prendre la forme d'une négociation – avec la maison d'édition pour laquelle on travaille... Avez-vous une expérience de dialogue avec l'éditeur qui aurait directement influé, même ponctuellement, sur votre traduction d'un texte ?

Caroline Lepage. Le dialogue avec la maison d'édition fait partie intégrante du travail du traducteur. On peut le décomposer en deux étapes : avant et après que la traduction a été rendue.

Avant, quand l'éditeur vous contacte pour vous proposer de traduire un texte précis – ce qui, en dehors des évidentes questions techniques (combien de temps pour traduire, avec quel contrat et quelle rémunération) peut mener à des échanges sur le contenu, par exemple en fonction du type de contrat qui a été signé avec l'éditeur original (je me souviens d'un exemple précis, unique dans l'expérience que j'ai accumulée au cours de ces années, je tiens à la préciser [ce qui signifie que j'ignore si c'est monnaie courante], où un éditeur – dont je tairais le nom – qui m'avait sollicitée pour traduire des sortes de mémoires, sous forme d'entretien, d'un chef d'État latino-américain – décédé depuis, mais dont je tairais également le nom – m'a prévenue qu'il y aurait sans doute un travail d'édition à réaliser en même temps que de traduction parce que la version en espagnole était trop longue [pas loin de 600 pages, si mes souvenirs sont bons], contenait beaucoup de répétitions et présentait un certain nombre de problèmes de mise en forme, mais qu'en effet, cela avait été prévu et même calibré en amont et que j'avais donc une marge de manœuvre pour produire une version en français qui relevait de la traduction, de la recomposition et d'une forme de réécriture)... ou avant quand vous, vous le contactez pour lui proposer un projet. Avec le temps, une relation de confiance peut s'établir entre éditeur et traducteur. J'en profite pour rendre hommage à la regrettée Marie-Thérèse Caloni, des Éditions de La Table Ronde, une excellente éditrice et avec laquelle j'ai eu une relation particulièrement privilégiée et marquée par un vrai respect mutuel. Pour moi, elle a été et demeure un modèle. On peut alors passer de l'étape où on traduit ce qu'on nous propose et qui nous inté-

resse à celle où l'on peut soi-même prospecter en Espagne et en Amérique latine pour essayer de faire la promotion d'autres auteurs et d'autres textes, dès lors, bien entendu, qu'ils peuvent entrer, de près ou de loin, dans la ligne éditoriale de la maison pour laquelle on travaille. Pour continuer avec l'exemple de La Table Ronde, Marie-Thérèse Caloni m'avait sollicité pour la traduction du magnifique roman *La enredadera*, de l'Espagnole Josefina Aldecoa. Un vrai choix de cœur de l'éditrice et un vrai coup de foudre pour moi, en tant que lectrice et en tant que traductrice. Je l'ai dit à plusieurs reprises : c'est sans doute le texte que j'ai préféré traduire dans toute la carrière, commencé en 1996, si je ne me trompe pas. Ensuite, Marie-Thérèse Caloni m'a demandé de lire un roman d'une autre Espagnole, Clara Sánchez, *Un millón de luces*, pour me demander mon avis, savoir si je pensais que cela méritait d'être traduit. Preuve qu'elle connaissait bien son métier : j'ai commencé ce livre un soir et je ne l'ai pas lâché tant que je ne l'ai pas terminé, aux premières heures du petit matin, lendemain... épuisée, mais séduite. Et Marie-Thérèse Caloni m'a fait entièrement confiance quand je lui ai dit « Oui, c'est remarquable, il faut absolument le traduire ! Etc. [un long etc. en réalité, car j'avais beaucoup de choses à dire] ». Ce rôle et le dialogue que cela suppose sont très importants, car le traducteur qui se tient au courant de l'actualité littéraire des pays dont il traduit la langue peut repérer ce qui passe sous les écrans radars des éditeurs, logiquement davantage concentrés sur les auteurs, sur les titres à succès gros tirages des grandes maisons d'édition étrangères, *a fortiori* s'agissant de l'Amérique latine... Or, quand on sait qu'une grosse partie des auteurs latino-américains de premier plan sont aujourd'hui publiés en Espagne (Tusquets est aux avants-postes), eu égard à la réalité du marché du livre sur le sous-continent (beaucoup d'excellents petits éditeurs qui publient des bijoux, mais dont les forces sont malheureusement bien insuffisantes pour espérer intégrer les puissants réseaux de la diffusion à l'étranger... Ce qui, d'ailleurs, leur fait perdre les fameux auteurs de premier plan dans leurs pays respectifs, au bénéfice des éditeurs espagnols), on mesure qu'il y a là une sorte de mission de découvreur, pour aller dénicher les beaux textes de ces auteurs qui ont quelque chose à raconter, avec des écritures souvent moins formatées que celles d'auteurs plus installés. Il s'agit alors d'entrer en dialogue avec l'éditeur pour lui vanter les mérites de tel ou tel, en plaidant la cause d'un auteur et d'un texte certes inconnus, mais qui valent véritablement le détour et l'investissement. Pas facile, il est vrai, d'imposer des nouveaux

auteurs dans un marché du livre français saturé. Comme beaucoup d'autres choses dans le métier de traduction, ce travail s'apprend.

Après, une fois la traduction rendue, s'ouvre généralement une phase de dialogue avec l'éditeur, le plus souvent amène, mais aussi, parfois, un peu tendu, quand le texte est passé entre les mains de la correctrice et du correcteur et qu'il retourne du côté du traducteur pour une ultime lecture : il peut y avoir des demandes d'explications ou de justifications... les impératifs des uns n'étant pas nécessairement / pas toujours les mêmes que ceux des autres. Raison pour laquelle on peut parfois parler de négociations plus que d'un dialogue au sens strict du terme. Dans mon cas, j'ai eu l'occasion de le dire, ces négociations ont un jour tourné court quand la traduction que j'avais remise avait été complètement réécrite, dans un sens qui me semblait inadapté, voire inepte par rapport à ce que l'auteur avait voulu faire, tant d'un point de vue de l'écriture que de la construction de ses personnages et de l'histoire. La question n'était pas que j'étais vexée, mais que je percevais comme une trahison à l'égard d'un projet littéraire... au bénéfice de formules convenues et de clichés destinés à lisser et rendre ordinaire. L'éditeur étant propriétaire du texte, je n'ai eu d'autres choix que d'accepter les modifications opérées, tout en refusant de signer la traduction. Une belle déception.

Une chose est sûre : ce dialogue ou ces négociations influent, à un degré plus ou moins incident, certes, mais influent sur le travail du traducteur, en particulier dans le choix des titres. Là encore les objectifs de l'éditeur et ceux du traducteur peuvent diverger. Je parlais précédemment de ma traduction du roman de Daina Chaviano, *La isla de mos amores infinitos*. Or, dans la version initiale que j'avais rendue, j'avais opté pour une traduction littérale du titre : *L'île des amours infinies*, car dans « infinies », il y a les doubles coordonnées de l'espace et du temps. Ce qui, en l'occurrence, était essentiel dans la mesure où la diégèse se déroulait à la fois à Cuba et à Miami entre les 18^e et le 20^e, avec des histoires d'amour et des récits historiques (la Révolution, l'exil, etc.) qui s'entrecroisaient, se prolongeaient par-delà les époques et par-delà les territoires, etc. Pour le coup, l'éditrice a souhaité et finalement imposé le titre français *L'Île des amours éternelles*, ayant estimé que cela sonnait mieux à l'oreille et était davantage évocateur pour le lecteur parce que cela rappelait la formule $X + Y = \text{amour éternel}$... ou quelque chose comme cela.

Je donnerai un dernier exemple, celui de ma traduction de *Pasado perfecto*, qu'une fois rendue à l'éditrice, il m'a fallu reprendre quelques semaines ou quelques mois plus tard parce que dans l'intervalle, Padura Fuentes avait publié une version un peu modifiée de son roman en Espagne, chez Tusquets et qu'il avait semblé plus « adapté » de s'appuyer sur cette ce *Pasado perfecto*-là pour la traduction. Ce « dialogue » a nécessairement influé sur ma traduction et, globalement, sur ma lecture-interprétation du roman, que j'ai en quelque sorte lu et traduit dans deux « langues », en cubain et en cubain légèrement modulé pour le lectorat espagnol. Il était évidemment extrêmement intéressant de voir les variations, car il ne s'agissait pas toujours de coquilles. Mais c'est une autre histoire qui trouverait curieusement sa place dans une réflexion sur traduire-retraduire.

8. Textualités. Dans le cas où vous auriez traduit un auteur déjà traduit par d'autres (pour d'autres titres), avez-vous eu des échanges avec eux, si ce n'est directement, du moins par traduction interposée...

Caroline Lepage. J'ai déjà évoqué le « dialogue » qu'il m'a fallu établir avec les autres traducteurs, René Solis, Mara Hernández et François Gaudry, quand j'ai été confrontée à la traduction de la fameuse dédicace, « Para Lucía, con amor y escualidez », de *Pasado perfecto*, l'une des quatre volets de la tétralogie havanaise de Padura Fuentes. Un dialogue qui m'a aidée et qui, finalement, m'a conduite, comme je l'ai expliqué, à rompre le pacte de solidarité/continuité avec eux, au bénéfice du pacte de solidarité/continuité de la transtextualité. Il y en a eu un autre avec eux, plus précisément avec René Solis et Mara Hernández puisque ce sont eux qui, avec leur traduction de *Máscaras*, ont en premier fait exister et parler les personnages de Padura Fuentes en français. Il y a donc eu dialogue par la force des choses puisqu'il me fallait regarder de très près les choix qu'ils avaient opérés et m'y couler/plier. « Mes » Conde, Flaco, Conejo, Tamara et les autres devaient notamment s'exprimer comme les leurs. L'idée n'est, bien entendu, pas de créer une rupture, car le lecteur francophone attend une vraie continuité dans une série, à plus forte raison dans une série comme celle-ci, dont le succès repose pour une grande partie sur les personnages, justement... encore moins la cacophonie. Cela suppose, éventuellement impose, une sorte de dialogue à trois : l'original et les traductions précédentes. Ce qui était d'autant plus ardu ici qu'il y avait plusieurs autres traducteurs pour un même ensemble, la paire Solis-Hernández et Gaudry. J'ai

ainsi pris des notes dans un petit carnet pour me faire une sorte de mini-lexique qui constituait un filtre traductif à / pour ma propre traduction. Globalement, cela a plutôt bien fonctionné et j'ai beaucoup aimé regarder d'aussi près comment et pourquoi mes collègues traducteurs avaient fait tels ou tels choix. Car il est très différent de lire une traduction en simple lecteur, de lire une traduction en traducteur et, dans le cas qui nous occupe, de lire une traduction en traducteur-continuateur. En réalité, il n'y a guère eu qu'un point de divergence dans ces curieux dialogues à quatre traducteurs par textes interposés : la traduction d'un surnom. Le personnage est une espèce de tombeur, qui, adolescent, séduisait toutes les filles au lycée et collectionnait les aventures. Pour cette raison, ces camarades de classe l'avait appelé Miki-Cara-de-Jeva. À Cuba, « Jevo », « Jeva » – je cite un site de lexique cubain : « Normalmente las utilizamos para nombrar a la novia o novio, y en algunas ocasiones los chicos se refieren a mujeres con las que no tiene ninguna relación sentimental. » Ce qu'on pourrait traduire littéralement par Miki-Tronche-de-Meuf ou quelque chose comme cela. Peu satisfaisant. La solution pour laquelle ont opté René Solis et Mara Hernández est Miki-les-Belles-Minettes. Je me souviens que quand j'ai lu cette traduction, je l'ai trouvée peu convaincante, d'une part, parce que cela ne claqué pas assez pour faire un surnom, d'autre part, parce qu'il me semblait que le terme « minettes » était assez ringard. Personnellement, j'aurais préféré quelque chose comme Miki-le-Beau-Gosse, qui me semble d'ailleurs plus près de la version originale. On pouvait s'inquiéter que l'expression « Beau gosse » vieillisse vite et préférer une valeur sûre : Miki-Gueule-d'Amour... Mais bref, quels que soient les états d'âme que je pouvais avoir sur la traduction du surnom de ce personnage, il était hors de question qu'il soit débaptisé et de rebaptisé en cours de route, dans *Passé parfait*, qui serait le troisième roman de la série publié en France. Il est donc, à regret, resté Miki-les-Belles-Minettes... Une petite concession pour une dialogue en bonne harmonie, en somme.

9. Textualités. Dans le cas où vous auriez retraduit un texte (pour un même titre) déjà traduit par un autre, avez eu des échanges avec lui, si ce n'est directement, du moins par traduction interposée... ?

Caroline Lepage. Cela ne m'est jamais arrivé, ayant toujours traduit des inédits en français, mais j'imagine que cela ne doit pas être simple de se situer par rapport à une traduction antérieure pour en imposer une autre

(on se souvient encore de la polémique entre Aline Schulman et Jean Canavaggio au moment de la retraduction puis re-re-traduction de *Don Quijote*). La question se pose alors de savoir si le dialogue ne se fait pas avant tout entre traducteurs et si le texte original n'en pâtit pas, dans certains cas..., par exemple quand / si on s'impose d'absolument traduire autrement certains passages, etc., pour imprimer sa marque, alors que la traduction retenue par un ou des prédécesseurs était parfaitement satisfaisante. Avec des grands textes comme l'est le roman de Cervantes, il y a nécessairement un dialogue tendu et inquiet avec ceux qui ont traduit-retraduit avant vous. Si j'en reviens à mon *Cien años de soledad* – tiens, j'utilise le possessif..., déjà. Il faut savoir que pour un traducteur, les auteurs traduits sont SES auteurs et les textes traduits SES textes : si je devais un jour le traduire, la question d'un dialogue direct avec les époux Durand ne se poserait pas puisqu'ils sont l'une et l'autre décédés. Mais, outre que j'ai le texte en français assez bien en tête, je pense que je retiendrais l'option lecture d'un chapitre de la version originale et, immédiatement après, lecture de ce même chapitre en français avant de le relire une dernière fois en entier en espagnol avant de me lancer. Ce serait moins pour voir comment ils ont traduit tel ou tel mot, telle ou telle phrase, tel ou tel paragraphe, que pour voir et entendre quelle musicalité ou simplement quel rythme ils ont donné à la phrase marquezienne et prendre la mesure du respect de l'ampleur d'un souffle dans la manière de raconter – ce à quoi je suis particulièrement sensible chez García Márquez. On dit souvent que le traducteur visualise tout ce qu'il lit pour rendre visible quand il traduit... et aussi qu'il entend tout ce qu'il lit pour rendre audible quand il traduit. Me concernant, c'est tout à fait cela. Dans la traduction de Carmen et Claude Durand, je serais attentive à repérer là où, donc, je vois et entends... là où je ne vois pas et n'entends pas, ou pas assez. Une fois cela établi, je couperais en quelque sorte le micro des traducteurs pour ne plus écouter que la voix et regarder ce que projette la caméra de l'auteur.

10. Le dialogue pour le métier de traducteur, cela suppose aussi, parfois, de rencontrer le public, avec l'auteur ou sans, pour parler de l'œuvre... avec l'ambiguïté qu'on n'est pas l'auteur du texte, tout en l'étant tout de même un peu. Pouvez-vous nous dire si cela vous est arrivé et comment s'est passé ce dialogue ?

Caroline Lepage. Cela ne m'est arrivé qu'à deux reprises seulement, il y a très longtemps, pour l'une comme pour l'autre.

La première était une présentation « classique » de ma traduction de *Pasado perfecto*, de Padura Fuentes lors d'une rencontre mensuelle qu'organisait Claude Fell à la Maison de l'Amérique latine pour présenter l'actualité des parutions pour le domaine hispano-américain. Je sais qu'il y a eu des questions et des commentaires, mais je ne me souviens pas du tout des détails.

La seconde est un peu spéciale et peut-être assez décalée par rapport à la question, mais, à mon avis, plus intéressante : quand la traduction que j'ai faite, en collaboration avec François Bonfils, de la pièce du dramaturge espagnol José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, a été mise en scène et jouée par les membres de l'Atelier théâtre de la Sorbonne. L'auteur n'avait pas fait le déplacement, mais il n'était pas pour autant une entité abstraite et étrangère, loin de là, car, outre que nous avions travaillé sur cette œuvre-là, précisément, pendant toute l'année de notre préparation du concours de l'Agrégation externe d'espagnol, dans le cadre de l'épreuve de linguistique (ce qui crée un lien très particulier avec un corpus, comme le sait tout candidat, y compris des années après), nous avons eu des contacts chaleureux avec lui. François Bonfils et moi l'avions contacté directement, ignorant absolument les usages (le passage par l'éditeur, éventuellement un agent, etc.), à l'époque (rétrospectivement, je suis amusée par la naïveté de notre démarche et j'imagine qu'il a dû se demander de quelle planète nous débarquions pour nous y prendre de la sorte), pour lui dire que nous avions beaucoup aimé son texte et que nous avions envie de le traduire. Il nous avait gentiment encouragés et cédé les droits de sa pièce avec une immense générosité quand nous lui avons dit que nous voulions proposer notre manuscrit aux Presses de la Sorbonne Nouvelle – je précise que cela n'allait pas de soi, car l'originale faisait partie du catalogue de la prestigieuse maison Catedra. Nous avons eu énormément de chance, il faut bien l'avouer. Je le mesure davantage aujourd'hui et je ne peux que remercier encore plus José Luis Alonso de Santos d'avoir fait confiance aux petits blancs-becs insoucians que nous étions. Quoi qu'il en soit, on peut dire que dans ce cas-là, la rencontre entre l'œuvre traduite et le public était « totale », cette forme de dialogue que génère le spectacle vivant, car c'est cela la particularité de la traduction du théâtre – une évidence, mais quelle évidence lorsqu'on l'éprouve « en vrai » : on entend et on voit ce que jusque-là, on a traduit pour soi-même, dans le meilleur des cas ce qu'on a prononcé, encore et encore, seul ou à deux devant un ordinateur, pour trouver le mot, le ton et

le rythme justes et qu'on a, le cas échéant, vaguement joué pour soi-même au moment de s'assurer que la traduction « passait » le cap de l'oralité... On a, soudain, en direct, le résultat produit sur le spectateur. Ce que l'on ne peut même pas – veut surtout pas ? – imaginer quand on traduit de la fiction, à part, évidemment, mais dans de moindres proportions et de manière radicalement différente, quand cela fait l'objet de lectures publiques. Très intense, très inquiétant... et, finalement, très émouvant d'être dans la salle, assis dans son fauteuil, quand le rideau se lève sur de jeunes comédiens-étudiants incarnant les personnages qui nous avaient accompagnés pendant des mois au cours du processus de passage vers le français et de dire « nos » dialogues que nous avons traduits, pesés, soupesés, peaufinés et, s'agissant d'une co-translation, sur lesquels nous avons parfois débattu pendant de longues heures. Je crois me souvenir que nous avions un exemplaire du texte à la main et qu'il nous arrivait de suivre ce qui se racontait sur scène. J'imagine que tout traducteur de théâtre éprouve la même chose, mais, en l'occurrence, c'était aussi ma première traduction, tout court... Sacrée expérience pour une première !