



*“Traduire, c’est parfois
refaire un texte avec
le sentiment de ne plus
savoir écrire.”*

Claro

*Il est l’homme des auteurs difficiles, comme
Thomas Pynchon. Comment se glisse-t-il dans
leur langue ? Les secrets d’un curieux métier.*

Quiconque a lu les romans de William T. Vollmann, Thomas Pynchon ou le récent *Golden Gate*, de Vikram Seth, a forcément eu une pensée émue pour le traducteur. Claro serait-il l'homme de l'impossible, des textes difficiles et des auteurs compliqués ? Tous reconnaissent aujourd'hui son talent pour transmettre l'écriture d'un autre et convaincre le lecteur d'entrer dans un roman au style apparemment déroutant. Pynchon, « The Pynch », comme il l'appelle, en est un bel exemple. Cette exigence, cette passion de la langue, cette confiance dans le lecteur sont aussi la devise de la collection Lot 49, qu'il codirige avec Arnaud Hofmarcher aux éditions Le Cherche midi. Traducteur, éditeur, auteur de romans, critique parfois acerbe du monde de l'édition, Claro s'explique ici sur sa façon de penser. Sans sous-titre. Car ce cannibale du clavier dit les choses sans détour.

Comment définir le traducteur ? On dit parfois qu'il est un « passeur », mais, dans votre dernier livre, *Le Clavier cannibale*, vous semblez préférer le terme de « faussaire » ?

Il y a évidemment plusieurs sortes de traducteurs. Le terme de « passeur », à mon sens, s'applique moins à la traduction proprement dite qu'à l'effort déployé par certains pour dénicher des textes et leur trouver un éditeur. Plus que des « passeurs », je dirais que nous sommes des « passoires ». On met des choses dedans, ça décante, ça dégouline et on en fait un autre plat. Je préfère ainsi l'image du faussaire, qui ne reproduit pas à l'identique mais fait « à la manière de ». Un bon traducteur n'est

« Un bon traducteur est un écrivain assez étrange : il est un double de l'auteur qu'il traduit et dont il doit intégrer le style, la vitesse, la rythmique. Et en même temps, un écrivain dans sa propre langue. »

pas forcément un écrivain, mais sûrement quelqu'un qui se sent obligé, presque moralement, de le devenir le temps d'une traduction. C'est donc un écrivain assez étrange : il est un double de l'auteur qu'il traduit et dont il doit intégrer le style, la vitesse ou la rythmique. Et en même temps, un écrivain dans sa propre langue. Le poète et traducteur Emmanuel Hocquard le dit très justement : « *Je ne traduis pas, j'écris des traductions.* »

Vous dites qu'il faut être fidèle au texte à 90 %.

La fidélité ne signifie pas qu'il faut rester collé au texte. Elle consiste à retrouver l'impulsion, c'est-à-dire ce qui a poussé l'auteur à écrire le livre, et à l'assumer dans une posture d'écriture, pas simplement de transposition ou d'équivalence. Le texte original est comme une voiture : si l'on veut rouler avec, il faut démonter son moteur pour comprendre comment elle fonctionne. Dès le premier jet de la traduction, on est dans l'écriture, et celle-ci n'est possible qu'à l'issue d'un travail préparatoire sur le texte, pour être sûr d'avoir compris la langue. **Vous commencez à traduire une vingtaine de pages pour voir comment se dessine la suite ?**

Oui et les éditeurs devraient toujours demander un essai au traducteur, quelles que soient sa renommée ou son expérience. Un traducteur ne devient pas meilleur avec le temps et la somme de ses traductions. Nous ne sommes pas des plombiers. Chaque texte présente ses difficultés propres et vous remet en cause. On peut ainsi aimer des textes et ne pas arriver à les traduire. **Inversement, peut-on ne pas aimer un texte et bien le traduire ?**

Quand un texte est vraiment indigent du point de vue de l'écriture, qu'il n'y a rien à se mettre sous la dent en matière de langue, je n'y arrive pas parce que ça ne m'amuse pas. Je ne ressens aucune envie et mets deux fois plus de temps à le traduire.

L'envie, c'est aussi ce que vous appelez « la mise en déséquilibre ». De quoi s'agit-il au juste ?

Quand on travaille sur la traduction de certains textes, on finit, à l'intérieur même de sa propre langue, par ne plus savoir, par devenir myope ou presbyte. Vous vous souvenez de cette expression de Gilles Deleuze : « *bégayer dans sa propre langue* » ? C'est exactement cela. Cette « mise en déséquilibre » est un moment très intéressant quand on aime les mots et l'écriture, parce qu'elle nous oblige à chercher comment un texte peut se tenir, se redresser. Les dictionnaires ne nous sont alors d'aucune aide, ils servent à tout sauf à traduire. Ce moment est vertigineux, il s'agit de refaire un texte avec le sentiment de ne plus savoir écrire. Ce qui est normal puisque traduire c'est d'abord défaire un texte, y compris dans sa propre langue.

Avec Thomas Pynchon, déconstructeur savant et inspiré du récit, de la langue et de la syntaxe, l'exercice est redoutable. Il vous a fallu presque deux ans pour traduire son dernier roman, *Contre-jour*. Avez-vous été bloqué à certains moments ?

Même si je bloque à certains endroits, je traduis mot à mot et je continue d'avancer. Quand, au bout d'un an et demi, je reprends la traduction, techniquement je ne suis plus le même, j'ai un regard neuf. Je vérifie le rythme. Comme si on me donnait un texte écrit en français pour l'améliorer. En traduction, il ne faut pas chercher, il faut trouver. Dans ce cas précis, il s'agissait de comprendre le Pynchon, plus que l'américain. Parce qu'il n'y a que lui qui parle le Pynchon. Quand on est familier d'un auteur, on connaît son lexique. Si je vois tel mot, je sais qu'il l'utilise

souvent ou, au contraire, pour la première fois. Je dispose alors de trois ou quatre synonymes possibles, parce qu'ils sont pynchoniens à ce moment-là dans la phrase. Dois-je mettre plutôt le passé simple ou le passé composé ? Quel niveau de langue dois-je choisir ? Il faut le sentir tout de suite, car le cerveau fonctionne comme un ordinateur. Quand je travaille sur un mot en particulier, c'est comme s'il y avait un petit menu déroulant qui me suggère trois ou quatre possibilités, pas plus. Et il me dit : pour que ta phrase se tienne, il faut choisir celui-ci. C'est la même chose qu'avec les chaînes de causalité et d'effets chez Descartes : pour qu'il y ait un vrai raisonnement, il faut que l'esprit aille très vite. Donc, le Pynchon, il faut l'aimer et le lire beaucoup : plus on en est familier, plus on a d'empathie. **Son invisibilité est légendaire. Il ne donne jamais d'interview. Vous avez eu des contacts avec lui ?**

Brice Matthieussent et moi en avons déjà eu, par fax, en 2000, quand nous avons traduit *Mason & Dixon* (2001), sur des questions concernant le vocabulaire du XVIII^e siècle. Il nous avait répondu, sur une dizaine de pages. On redoutait ses réponses, mais il était plutôt patient, même quand il nous répondait : « *Si vous aviez regardé dans l'Oxford English*

Dictionary, vous auriez vu qu'à la page 2324 il y avait la solution ! » Et pour *Contre-jour*, le dernier que j'ai traduit, c'est lui qui a choisi le titre, plutôt que *Jusqu'au jour* ou *Face au jour*, que j'avais proposés. Il a tranché. ■

A lire

Le Clavier cannibale, de Claro, éd. Inculte, 298 p., 16 €.

► **Y a-t-il des textes intraduisibles ? On cite souvent le cas de *Finnegans Wake*, le livre à la structure et à la langue si complexes que publia James Joyce en 1939...**

C'est une notion que je ne peux admettre. Chaque texte exige les modalités de sa traduction. Un texte extrême pour telle ou telle raison, qu'elle soit musicale ou syntaxique, nécessite, comme les autres, d'inventer sa traduction. *Finnegans Wake* est un cas limite évidemment, parce que le texte original mêle plusieurs langues ! Mais c'est très bien que la traduction ait été faite.

Il faut aussi insister sur l'importance de la relecture de la traduction. Un éditeur peut en effet l'améliorer largement. Nous, traducteurs, pouvons réussir certains passages très compliqués et en rater d'autres, plus simples, parce que nous avons concentré notre énergie ailleurs. Personnellement, j'aime qu'un éditeur, ou son équipe, retravaille le texte. Quand vous rendez une traduction de mille feuillets et que l'on vous dit « *c'est formidable* », j'ai quelques inquiétudes.

Vous avez traduit des auteurs contemporains comme Vollmann, Pynchon, Thomas Sanchez, John Barth...

Un auteur classique ne vous tente-t-il pas ?

Pour la collection Lot 49, au Cherche midi, nous cherchons à revisiter un texte classique depuis un an et demi, et nous ne trouvons pas. Il y en a que j'aurais aimé traduire, mais ils le sont déjà et très bien, comme *Lolita*, de Nabokov, ou *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry. Je suis plus à l'aise avec des écritures contemporaines, plus bizarroïdes.

De nouvelles traductions, qui se présentent comme une modernisation du texte, sont-elles nécessaires ?

La question de la modernité est compliquée. Un jour, Vollmann

“Un livre sur deux est une traduction. A une époque, il s'agissait de faire connaître des auteurs. Maintenant, si un bouquin marche aux Etats-Unis, il faut à tout prix acheter ses droits. C'est idiot.”

m'a demandé : « *Combien de temps penses-tu que tes traductions vont tenir ?* » Sur le coup j'avais trouvé la question assez déconcertante, mais en réalité il avait raison. Des traductions peuvent être périmées. Celles qui vieillissent le plus sont celles qui ont incorporé de l'argot, comme les anciennes *Série noire*. Pour prendre un exemple, bien que je ne traduise pas l'espagnol, si je devais traduire *Don Quichotte*, de Cervantès, à l'ancienne, c'est-à-dire dans un style équivalent à l'original, ce serait plus un pastiche qu'autre chose. Il faudrait lire des pages et des pages de l'époque pour se remémorer la langue. Ce serait une parodie. Inversement, une traduction moderne devra éviter trop de modernisme. Les retraductions sont rares, pour des questions financières. Il faut donc savoir choisir parce qu'une traduction doit durer longtemps.

A ce propos, vous mettez en cause le système des traductions qui, selon vous, obéit plus à une loi de marché qu'à une nécessité littéraire.

Toute la question est, en effet, de savoir pourquoi on traduit tel ou tel texte. La production est telle qu'on ne peut pas tout absorber : un livre sur deux est une traduction et trois ou quatre sur dix sont traduits de l'anglais. A une certaine époque, il s'agissait de faire connaître des auteurs. Maintenant, si un bouquin marche en Angleterre ou aux Etats-Unis, il faut à tout prix l'acheter. On assimile les livres à des produits, mais c'est idiot : un livre qui se vend à cent mille exemplaires aux Etats-Unis ne rencontrera pas forcément le même succès en France, même avec une promotion d'enfer. On spéculé, les livres sont cotés et les éditeurs achètent des droits à 30 000 ou 60 000 euros, avec pour

résultat de bousiller l'économie du livre. C'est une tendance inquiétante qui devient systématique. Acheter à prix d'or un manuscrit n'est pour certains qu'un acte de pouvoir, une manière de se positionner pour d'autres livres à succès potentiels. J'aurais tendance à plaindre ceux qui agissent ainsi : ils achètent cher, ça leur coûte cher en traduction, et, du coup, ils peuvent perdre de l'argent. Si j'achète les droits d'un roman pas cher et qu'il se vend à deux mille exemplaires, je m'y retrouve mieux que d'autres qui achètent pour des fortunes un manuscrit qui se vendra à quarante mille exemplaires. Sans compter que certains auteurs américains mal connus aux Etats-Unis peuvent l'être beaucoup plus en France, c'est le cas de Hubert Selby, par exemple.

Pour votre collection Lot 49, comment cherchez-vous les livres ?

C'est une affaire de goût. Arnaud Hofmarcher et moi aimons les auteurs riches d'un vrai travail sur la forme, comme Robert Coover, William Gaddis, William Gass, Richard Powers et nous pistons ceux qui sont dans leur mouvance. Nous cherchons sur Internet, outil idéal puisque rhizomique, pour savoir ce que lisent ceux qui ont aimé Gaddis. Et on finit par découvrir Mark Leyner ou Ben Marcus. Et notre réseau d'auteurs ou d'éditeurs nous alerte aussi sur tel ou tel auteur.

Avec vos propres romans, comme *Madman Bovary*, exploration audacieuse de *Madame Bovary*, on a l'impression que vous vous débarrassez de la camisole du traducteur pour vous lâcher un peu.

Oui et non, parce qu'il y a le même plaisir physique de la langue. Avec *Madman Bovary*, je voulais tenter de deviner ce qu'il y avait derrière les phrases du roman de Flaubert, ce qui se serait passé si elles avaient disjoncté. Car il n'y a qu'à lire sa correspondance

pour comprendre que Flaubert était un volcan. Quand je lis *Madame Bovary*, j'ai l'impression que c'est un asile de fous. Je me suis amusé à réveiller cela.

Vous n'aimez pas que l'on parle de la littérature française comme si elle était homogène. Mais certaines tendances du roman actuel vous agacent.

J'ai l'impression qu'il y a eu un repli bobo-bourgeois dans la narration, comme si on voulait rompre avec certaines avant-gardes romanesques, pourtant intéressantes, des années 60. Il semble qu'aujourd'hui on préfère l'atonal, la frilosité sur la forme et le langage. Dès qu'un auteur a plus de trois cents mots de vocabulaire, on commence à dire que c'est exubérant ou trop riche en calories. Certains romans sont écrits de la même façon que des articles de la presse féminine, ce sont des romans de société : vous avez 30 ans, vous prenez trop de coke ou vous sortez trop le soir, et on développe avec un peu de savoir-faire. Des éditeurs et des auteurs ont intégré tout cela : ils ciblent un type de lectorat, alors que c'est le livre qui doit fabriquer le lecteur. Lire Proust est une expérience de lecture. Comme l'est *Golden Gate*, de Vikram Seth, qui vient de sortir : cinq cent quatre-vingt-quatorze sonnets et plus de huit mille alexandrins que j'ai traduits du tétramètre iambique, que l'auteur a utilisé en hommage à *Eugène Onéguine*, de Pouchkine ! J'ai dû mettre cinq ou six ans, parfois en arrêtant six mois, mais c'est une expérience formidable, car le texte est très vivant. Le terme d'*expérimental* est aujourd'hui banni. Or, il faut toujours faire confiance au lecteur ■ PROPOS RECUEILLIS PAR GILLES HEURÉ
PHOTO OLIVIER ROLLER POUR TÉLÉRAMA