



HAL
open science

Entretien avec le traducteur **Thierry Davo**

Thierry Davo

► **To cite this version:**

Thierry Davo. Entretien avec le traducteur Thierry Davo. Crisol Série numérique, 2022, 23, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/434>. hal-04377241

HAL Id: hal-04377241

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04377241v1>

Submitted on 7 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entretien avec le traducteur Thierry Davo

THIERRY DAVO

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE
thierry.davo@wanadoo.fr

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

Thierry Davo. La traduction des dialogues pose un problème spécifique, celui de la crédibilité. Un problème qui est tout d'abord celui du rapport de l'écrit à l'oral. Écrire, ce n'est pas parler, parler ce n'est pas écrire. Déjà, la simple transcription « fidèle » d'une parole orale sonne faux. À la publication de *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, la critique avait été presque unanime à saluer la prouesse. Seul, à ma connaissance, Paul Nizan n'était pas tombé dans le piège et avait attiré l'attention sur l'aspect extrêmement artificiel, « faux », de cette fausse prose orale. Le théâtre espagnol classique avait déjà inventé le sayagués, censé reproduire le parler paysan, en fait caricature destinée à faire rire le public éclairé. Il s'agissait de l'idée du parler péquenaud que s'en faisaient les élites lettrées. Un archaïsme par-ci par-là, une diphtongue où il n'en faut pas et pas de diphtongue là où il en faut, un « de que » mal venu et le tour est joué, tout le monde se marre. *L'affaire Tournesol*, de Hergé, traduit en sarthois, a rencontré un franc succès au Mans ; je ne suis pas certain qu'il ait été compris à Cérans-Foulletourte, Courceboeufs ou Saint-Mars-la-Bruyère.

Je me suis rendu compte de cette difficulté une première fois en retranscrivant des enregistrements. J'avais donné à relire nos entretiens à François Rauber, pianiste, compositeur et orchestrateur de Jacques Brel, qui me les avait retournés avec quelques corrections. L'oral ne passe pas obligatoirement la barrière de l'écrit. Aragon et Elsa Triolet avaient également retouché, plus que sérieusement, les entretiens qui seraient publiés par Seghers sous le titre *Aragon parle avec Dominique Arban*. Je m'en étais aperçu une deuxième fois en vivant une expérience fort intéressante : assister à des représentations d'adaptations théâtrales d'œuvres que j'avais traduites. On

a beau polir, repolir, faire relire son texte, le soumettre sans fin à l'épreuve flaubertienne du « gueuloir », par plusieurs paires d'oreilles, chacune avec sa sensibilité propre, leurs propres attentes ; dans ma traduction des *Instructions pour vivre sans peau*, de Rafael Menjívar Ochoa, les acteurs avaient apporté trois modifications. Autrement dit, malgré tout le soin apporté à honorer la phrase de Laure Guille-Bataillon « plus je vieillis, plus je pense que la seule fidélité que l'on doive est la fidélité au rythme », trois manières de dire (mots ou syntaxe) avaient échappé à ma vigilance et, pour des « gueuleurs » professionnels, passaient peut-être à l'écrit, mais ne passaient pas à l'oral.

Récemment, je travaillais avec des étudiants de troisième année de LEA sur la traduction d'un reportage, où il fallait bien marquer stylistiquement la différence entre le discours journalistique, qui d'ailleurs n'est pas unique (la stylistique du *Monde Diplomatique* n'est pas la même que celle de *L'Équipe*, de *Charlie Hebdo* ou de *France Soir*) et le niveau de langue et/ou le jargon propre à chaque personne interviewée. L'habitant sympa de la place *Chueca*, de Madrid, qui entre chez un fleuriste pour se renseigner, ne s'exprime pas de la même manière que le très sérieux président de la Fédération Espagnole des Producteurs de Fruits, légumes et Plantes Ornementales. Rendre cela, tout en nuances, sans tomber dans la caricature, voilà tout le défi qui rend passionnante, malgré le poids des ans, la pratique de la traduction. Dans mes entretiens avec Cora Vaucaire, elle m'expliquait pourquoi tant d'acteurs (Reggiani, etc.) étaient passés du théâtre à la chanson : « dans une soirée, il n'y a pas un auteur au monde qui m'écrirait une chanson où je pourrais avoir *Le roi Renaud*, *La rue s'allume*, *Pauvre Rutebeuf*... non ce n'est pas possible. Jamais on ne me donnera un rôle où je pourrai être en même temps cocasse, émouvante, dramatique, mourante... » Dans une traduction, il faut non pas comme au théâtre, où l'on joue un rôle, mais comme dans un récital, où on les joue tous, savoir varier à l'infini les différents registres. J'ai du mal à imaginer que l'on puisse être attiré par la traduction si l'on n'est pas joueur.

2. Textualités. Avez-vous le souvenir d'un dialogue particulièrement difficile à traduire ? Quelles stratégies / solutions avez-vous trouvées pour la résoudre ou, éventuellement, la contourner ?

Thierry Davo. Il va de soi que les dialogues les plus difficiles à traduire ont été les premiers. Dans *Historia del traidor de nunca jamás*, de Rafael Men-

jívar Ochoa, s'expriment un étudiant en I.U.T., des militants d'organisations clandestines du Salvador des années 80 (avec toute leur rhétorique militante), des flics menant un interrogatoire, des flics faisant un rapport (voir *Pantaleón y las visitadoras...*), un exilé salvadorien discutant avec un exilé argentin... La stratégie que j'avais intuitivement adoptée – et qui est restée inchangée depuis – avait consisté à me mettre dans la peau de chacun des personnages. C'est d'ailleurs le plus gros des observations que je fais à mes étudiants lorsqu'ils ont un dialogue à traduire : Vous diriez ça comme ça ? Vous diriez vraiment « *j'écris* une liste » avant d'aller faire vos courses ? Face à des étudiants de LEA, avec qui nous traduisons surtout des articles, je ne cesse de leur répéter que je ne suis pas prof et eux, étudiants, mais stagiaires dans un journal et moi, rédacteur en chef. Et que si une phrase est trop longue, c'est autant d'espace en moins pour la pub. Pour en revenir à cette histoire d'Argentin, *che* peut être traduit par *con*, mais uniquement si l'on a un éditeur installé au sud de la Loire. Au nord, la chose est plus complexe.

Dans un premier temps, Alain Mala, l'éditeur français de Rafael Menjívar, avait prévu de ne publier que les textes dits « littéraires » de Menjívar. Mais, au retour d'une virée en Bretagne à laquelle je n'avais pas participé, ils m'ont annoncé qu'ils s'étaient mis d'accord pour publier aussi les « polars ». Je n'avais jamais lu de polar, ou, enfin, jamais jusqu'au bout, et j'avais essayé de négocier : je continuerais à traduire les textes « littéraires » et je connaissais quelqu'un qui, ayant déjà traduit *Los años marchitos*, pourrait se charger de la traduction des « polars ». Mais aucun des deux n'avait accepté. Depuis que Rafael Menjívar Larín, le père de Rafael, lui avait raconté que sa *Cantata*, qui aurait dû ouvrir les commémorations du 5^e centenaire de la Découverte de l'Amérique à la U.N.A.M. avait dit à son fils – qui n'avait que quelques vagues idées de français – que ma traduction était meilleure que l'original, Rafael avait décrété que je serais son traducteur jusqu'à la fin des jours de l'un des deux. J'ai donc dû m'y mettre. *Façons de mourir* est une trilogie composée de cinq romans (« les trois mousquetaires étaient bien quatre », rappelle Menjívar) racontant la même histoire – la rivalité et la lutte à mort entre deux brigades de la police mexicaine. Menjívar explique sur son blog que l'on ne connaît qu'une partie de la vérité, à travers une lucarne, et qu'il faut multiplier les lucarnes pour approcher au plus près toute la vérité. De fait, et sans que nous en ayons parlé, les prisons panoptiques (genre Fleury-Mérogis) ont une forme de pentagone

parce que c'est la seule figure géométrique qui n'offre aucun angle mort. L'histoire nous est donc racontée par chacun de ses cinq intervenants, tour à tour narrateur, protagoniste, personnage secondaire ou mort de chacun des quatre autres romans. Il y a un journaliste, un fils à papa, un flic, un acteur raté... Autant de tons, de tics de langages à respecter, avec leurs nuances – le mot *cabrón* n'a pas du tout le même sens selon le contexte. Ce qui reste relativement facile à gérer dans les parties narratives, mais qui se complexifie à l'infini – on pense aux jeux de miroirs de *La dame de Shanghai* – lors des dialogues. Là encore, une seule solution : se mettre, ou essayer de se mettre, dans la peau du tueur à gages, de la veuve du tueur en série, du serveur de café qui se prend pour le duc de Bordeaux, de la journaliste un peu futile qui revient de Madrid en ayant attrapé le *ceceo* et qui propose, en minaudant, mais *sin cecear* : « ¿Te invito a tomar un café ? ». Phrase où bien évidemment, rien n'est motif à *ceceo*.

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 ?

Thierry Davo. La traduction de textes de Ricardo Sumalavia ou de Carlos Calderón Fajardo ne m'a pas posé ce genre de problèmes, mais pour ce qui concerne Rafael Menjívar, ce problème se pose, déjà, à la base. Écrivain salvadorien ayant vécu la majeure partie de sa vie active au Mexique, il choquait dans son propre pays natal, où il était plus ou moins considéré comme on le considérerait en France une poissonnière du port de Marseille. Menjívar avait, chez lui, une réputation de charretier. Le genre du polar n'arrangeait rien. Mais il était important pour moi de ne pas tomber dans la caricature. Pas question de faire du San Antonio ou de parodier *Les tontons flingueurs* ou *Hôtel du nord*. Dans ce dernier film, la scène qui précède immédiatement celle d'*Atmosphère*, *atmosphère* est un chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre que je ne souhaitais pas imiter. J'ai absolument cherché l'équilibre. Éviter les imparfaits du subjonctif, sans toutefois sombrer dans la caricature, qui aurait été un manque de respect envers les personnages. J'avais, en effet, remarqué qu'à aucun moment Menjívar n'utilisait de terme argotique, et Dieu sait s'ils sont nombreux, pour désigner ses policiers. La seule fois où l'on trouve le mot « flic », c'est dans la bouche d'un d'entre eux qui,

se voulant menaçant, prévient : « je suis un flic ». Partout ailleurs, il parle de policiers. Il fallait respecter cela.

4. 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 ?

Thierry Davo. Dans ma pratique de la traduction, le dialogue avec l'auteur est permanent. Il faut dire aussi que je dialogue avec tout le monde. Avec ma grand-mère, décédée en 1990, mais pas seulement. Et je pense sincèrement que, comme je l'ai déjà dit, on ne peut pas traduire sérieusement Shakespeare si l'on n'a pas fait la tournée des pubs en sa compagnie. Nous sommes des littéraires, nous n'avons pas attendu Bill Gates pour développer d'insoupçonnables capacités dans ce qu'on appelle aujourd'hui *le virtuel*, et même si je sais qu'existent d'autres modalités de traduction, plus « scientifiques », et je les respecte, je suis pour ma part incapable de traduire l'épisode de la mort de D'Artagnan au siège de Maastricht si je n'ai pas, auparavant, humé le fumet du pâté en croûte. Car, comment laisser la voix à un auteur si on ne la connaît pas ? J'ai fait la connaissance de Rafael Menjivar peu de temps après avoir commencé à traduire son premier roman et cela a été le début d'un long dialogue. Aujourd'hui, sur le profil facebook de sa veuve, mon statut est « *cuñado* ». Lorsque j'ai fait la connaissance de Carlos Calderón Fajardo, à la FIL de Lima, je n'avais encore lu qu'un seul de ses livres. J'ai lu ses autres romans dans la foulée. Je lisais le matin, nous en parlions l'après-midi ; c'était tout à fait étrange et fort intéressant comme situation. Quand j'ai commencé à traduire *El fantasma nostálgico*, nous en discutons. Il n'était pas toujours évident de déterminer si le sujet d'un verbe à l'imparfait était *il*, *elle*, ou *je*. Pour lui, cela faisait partie d'un projet rédactionnel, mais moi, cela ne m'arrangeait pas du tout. Je ne me rappelle pas avoir eu besoin d'éclaircissements de la part de Ricardo Sumalavia, lors de ma traduction de *Mientras huya el cuerpo*, dont le titre est, de loin, ce qui m'a posé le plus de problèmes, car il s'agissait d'une citation dévoyée de Samuel Beckett, qu'il fallait respecter, tout en respectant le dévoiement ainsi que la grammaire... Je n'ai rencontré

Francisco Metz qui après la sortie de *La salud en la mochila*. Poignée de main de gratitude mutuelle et/ou réciproque.

Mais oui, pour moi traduire est un dialogue, multiple. Dialogue avec le texte, essentiellement, mais derrière le texte il y a tout le reste, dont l'auteur, deux langues, un arrière-texte etc. Et si l'auteur est trop mort pour répondre à mes questions, à mes questionnements, faire tourner les tables reste la meilleure des techniques. J'aime bien quand un auteur lève le pouce, se marre ou, au contraire, fronce les sourcils en lisant par-dessus mon épaule. Ce sont des indices qui ne trompent pas.

5. 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 ?

Thierry Davo. Je n'ai jamais considéré que le fait qu'un auteur soit mort puisse être un prétexte valide pour bâcler le travail. J'avais promis à Carlos Calderón Fajardo de traduire *El fantasma nostálgico* et *El bibliotecario de las catacumbas*. J'ai eu beaucoup de mal à me mettre à traduire le deuxième, comme je redoute d'ailleurs de retourner à Lima depuis qu'il est décédé, mais je l'ai fait. Je lui en avais fait la promesse. Je pense, et cela ne vaut pas que pour les auteurs, qu'il faut toujours penser que les gens ne sont pas morts et qu'ils sont juste allés jouer à la belote avec leurs voisins de cimetière. Donc ça les emmerde qu'on les dérange et il faut donc le faire avec une grande parcimonie et uniquement lorsque l'on est vraiment bloqué. Avec Alain Mala, nous avons travaillé sur la traduction du dernier roman de Rafael Menjívar Ochoa. Et nous avons autant ri qu'à l'époque où Rafa était là ou que l'on pouvait lui envoyer un message auquel il répondrait dans l'heure. Nous avons juste le sentiment d'être libres. L'auteur était mort, il n'avait qu'à ne pas mourir, après tout.

6. 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 ?

Thierry Davo. Un éditeur a ses exigences. Vous ne pouvez pas vous présenter chez Ferrari en disant : je veux courir pour vous, mais je suis allergique au rouge, je veux courir sur une voiture bleue. Kundera a fort bien montré ce que cela a donné pour la perception que nous avons de Kafka et de Dostoïevski, un éditeur parisien soucieux du prestige de sa « maison » ne pouvant accepter de publier un roman écrit par un *moujic* ou préférant le titre de *Métamorphose* à celui de *Modification*, alors que Michel Butor n'aurait certainement pas porté plainte puisqu'il n'était pas encore né. Je pense qu'entre gens civilisés, les conflits se règlent ou bien par l'argumentation ou, bien, en cas d'impasse, par du donnant-donnant. En 35 ans, je n'ai vécu qu'un conflit grave. Alain Mala avait décrété que *Terceras personas* serait publié sous le titre *Ils*. Et il ne voulait pas en démordre. J'ai appelé l'auteur à la rescousse, et Alain a fini par céder. C'est mon plus mauvais souvenir, car c'est la seule fois de ma vie où j'ai dû recourir à une autorité pour obtenir gain de cause.

7. 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...

Thierry Davo. Non. Cela ne m'est jamais arrivé. En août 2002, j'étais à San Salvador, où Rafael Menjívar, en tant que directeur de La casa del escritor, m'avait invité à animer un atelier autour de *Pedro Páramo*. J'étais assis en tailleur à l'ombre, en train de découvrir le manuscrit de *Instruccions para vivir sin piel*, que Rafael venait de terminer, quand, soudain, j'ai entendu le frrrt caractéristique du fax. Quelques minutes après, Rafael est apparu et m'a tendu un rouleau de papier en me disant « Aprende », qui était la formule qu'il utilisait pour recommander un texte dont la lecture l'avait impressionné. C'était une nouvelle de Claudia Hernández. Je l'ai lue et, abasourdi, j'ai relevé la tête. Rafael m'a dit en pointant le rouleau de papier du doigt : « Ella tiene 26 años ». J'apprends, 19 ans plus tard, que Métaillé vient de publier le premier roman de Claudia Hernández. J'ai comme l'impression que si j'étais moins sauvage, j'aimerais faire la connaissance de son traducteur. Si parler ne m'emmerdait pas autant, je suis certain que nous aurions des choses à nous dire. Il s'était produit à peu près la même chose avec Horacio Castellanos Moya et son roma *El asco*.

8. 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... ?

Thierry Davo. Depuis quelques années, je m'amuse, après avoir travaillé une traduction avec mes étudiants, à leur fournir la traduction « officielle », celle du commerce. Nous travaillons dessus. J'aime bien, c'est une leçon, pour eux et pour moi. Et aussi un motif de fierté, il leur arrive de trouver des solutions plus satisfaisantes. Parfois, ils sont indignés. Après avoir bien transpiré sur une phrase de Vicente Blasco Ibáñez ou de José María Arguedas, ils sont scandalisés de découvrir qu'une phrase de quatre lignes qui leur avait fait suer sang et boyaux était réduite à une seule ligne ! J'aime bien aussi, après avoir traduit la première séquence de *Pedro Páramo*, leur distribuer les deux traductions actuellement disponibles. Nous élaborons ensemble une troisième proposition. Pour des raisons que j'ignore, France Brel (la fille de Jacques) m'aime bien et elle me demande mon avis chaque fois qu'un chanteur de langue espagnole, en Espagne, en Argentine, en Israël, demande l'autorisation d'enregistrer une chanson. J'ai ainsi sur mon disque dur une foultitude de versions en espagnol de *Quand on a que l'amour* ou *Ne me quitte pas*. Je demande aux étudiants de traduire *Ne me quitte pas*, avec comme cahier des charges que ce soit chantable (*No me dejes* est trop court, *No me abandones* peut s'avérer trop long, démerdez-vous). Je fais ça en première année, ça les excite bien et ils débordent d'imagination. Et pour finir, je leur fais écouter les différentes maquettes dont je dispose en mp3.

9. Textualités. 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 ?

Thierry Davo. Rafael Menjivar et moi avons été invités à Arles, dans le cadre d'une série de rencontres « un traducteur et son auteur ». Autrement dit, l'invité principal, c'était moi. Rafael a pris la parole pour dire : « Thierry Davo et moi, c'est comme Lucky Luke et Jolly Jumper, sauf qu'avec le temps on ne sait plus trop qui est qui ». Il s'agissait d'un cadre bien spécifique, tout acquis à la problématique de la traduction. En revanche, j'ai par-

ticipé à un salon du roman policier où j'ai dû dédicacer 4 livres en tout et pour tout sur l'ensemble du week-end, à mes deux voisins de table, à l'organisateur du salon et à une ex-étudiante qui passait par là. Mais les lecteurs de polars aiment lire des histoires atroces qui se sont produites près de chez eux. Dans d'autres manifestations, j'ai pu constater chez les participants, une sorte de commisération. La question qui revient sans cesse, sous une forme ou une autre, se résume toujours à « vous n'êtes pas frustré » ? Ben non. Pas du tout. Silence... Question suivante ? « Ben oui, mais quelque part, quand même, vous devez bien vous sentir frustré ? » Et là je fonds en larmes. Non pas parce qu'intérieurement, je suis frustré, mais parce que je viens de me rappeler que Claire Brétécher est morte. Donc, mis à part un petit cercle de gens qui sont conscients de ce que nous faisons, et là les témoignages abondent, nous avons juste dactylographié le texte, pour simplifier. Quand j'ai appris que Claudia Hernández avait été traduite, mon premier réflexe a été d'aller voir qui était le traducteur. Mais je dois être un animal bien étrange. Nous sommes combien, en France, à vouer un culte à Laure Guille-Bataillon ? Dans une des rares nouvelles qu'il ait écrites, Aragon raconte la vie d'un type qui a, sur sa cheminée, les œuvres de Shakespeare traduites par François-Victor Hugo. Il les utilise comme classeur. Il glisse ses factures dans *Le marchand de Venise*, les lettres de femmes jalouses dans *Othello*, etc. Mais, c'est un leitmotiv, chaque fois qu'Aragon cite les œuvres de Shakespeare, il précise bien que c'est dans la traduction de François-Victor Hugo...