

# L'intimité contre l'exotisme

Traduire en écrivant, en lisant

René de Ceccatty

C'est par hasard que je suis arrivé au Japon, mais ce n'est pas par hasard que ma rencontre avec la culture japonaise a pris une telle importance dans ma vie personnelle et littéraire. Or, avec la littérature japonaise, mon lien n'a jamais été d'exotisme, mais d'intimité. Aussi, est-ce avec désintéret que je lis des livres japonais ou des livres français se rapportant au Japon, qu'il s'agisse d'essais ou de romans dont l'action est en référence avec ce pays, qui mettent en avant la question de l'exotisme. Ma rencontre avec la littérature japonaise a été intérieure, elle correspondait à quelque chose que je recherchais moi-même et elle m'a révélé quelque chose que peut-être j'ignorais en moi-même. Même si la familiarisation progressive d'une culture exige des précautions et un apprentissage, on le sait, on ne comprend l'autre qu'en reconnaissant l'autre en soi. C'est l'altérité en moi-même, le déplacement intérieur que j'ai recherché dans la fréquentation de la culture japonaise et non la confrontation d'un moi culturellement identitaire avec un environnement exotique ou, pire encore, la confrontation d'une altérité exotique avec une définition de ma propre identité. Je ne me suis jamais situé comme un personnage culturellement formé dans un décor exotique que serait le Japon et je n'ai pas tenté, non plus, d'assimiler le Japon en le soumettant à des fantasmes ou des stéréotypes. La puissance des stéréotypes forgés par les Français qui se tournent vers le Japon résiste hélas souvent à la compréhension de sa culture. La puissance des stéréotypes forgés aussi par un certain type de littérature japonaise destinée à l'étranger (chez des écrivains des générations précédentes, comme Kawabata ou Mishima, mais aussi chez des écrivains plus récents comme Ryû

Murakami ou Haruki Murakami) résiste aussi à la création littéraire telle que je l'entends. Je voudrais simplement dire, en guise de préambule, que la travail de traduction et de lecture que j'ai fait, avec l'aide de Ryôji Nakamura, c'est-à-dire avec un Japonais vivant en France et connaissant parfaitement les deux cultures, m'a permis de comprendre un certain nombre d'écrivains avec lesquels j'ai pu approfondir mes recherches littéraires, avec lesquels j'ai pu, personnellement, en tant que lecteur, mais aussi en tant qu'écrivain, comprendre ce qu'était pour moi la littérature, comme quête de la vérité. Je parle ici d'écrivains comme Sôseki, avant tout, mais aussi Akutagawa, Ôgai, Kafû, les écrivains de cette génération-là. Puis plus tard Fumiko Hayashi et plus près de nous, Yûko Tsushima (que je suis en train de traduire avec Ryôji Nakamura), écrivain qui est allée très loin dans la réflexion et dans l'usage de l'intimité. Et qui, finalement, recoupe des préoccupations qui sont les miennes, dans mes propres livres, sur la quête de soi. Je mets à part certains écrivains japonais qui relèvent d'un autre univers stylistique, qui ont un autre projet littéraire, comme Kenzaburô Ôé et Kôbô Abé ou même Yukio Mishima, que nous avons traduits, mais qui n'ont pas rencontré en moi un écho du même ordre, dans le champ de l'intimité.

Voilà maintenant près de trente ans que je traduis du japonais avec Ryôji Nakamura. Je n'ai jamais traduit du japonais sans lui et nous avons toujours travaillé ensemble, lui et moi, lisant ensemble les textes que nous traduisions. Bien qu'il ait une connaissance du japonais évidemment beaucoup plus profonde que moi, et, par ailleurs, une connaissance du français parfaite, une connaissance sans la moindre comparaison avec la connaissance que j'ai du japonais, nous nous astreignons à cette discipline de lire côte à côte le texte japonais, oralement. Et à partir de cette traduction orale, nous établissons ensemble une version écrite de la traduction française.

Mais je voudrais évoquer, devant vous plusieurs points, pour décrire ce travail commun, mais aussi comprendre les conditions dans lesquelles un texte venu d'une autre culture s'intègre à la culture

française. Dans la mesure où parallèlement à mon activité de traducteur, je suis écrivain, critique et éditeur, j'ai moi-même longuement réfléchi à ce qui permettait à un texte de franchir la frontière, c'est-à-dire surmonter les difficultés de l'incompréhension culturelle.

Vous me permettez, tout d'abord, de retracer mon cheminement et de vous faire part de mes interrogations personnelles. J'ai, aussi loin qu'il m'en souvienne, eu un rapport très fort, très nécessaire avec la littérature et j'ai au même moment commencé à réfléchir à la traduction, aux différences culturelles et à l'écriture. Très jeune mes premières tentatives d'écriture ont été accompagnées de tentatives de traduction. On pourrait dire qu'écrire, c'est déjà traduire. Oui, écrire, c'est se poser la question du passage d'un monde privé et intérieur, à un monde public et, si l'on veut extérieur, qui répond à des exigences de communication, qui obéit à des lois collectives. Mais bien entendu, ce monde extérieur, qui est le monde de l'autre, de l'autre qui va vous lire, doit pouvoir être un monde intérieur, redevenir un monde intérieur, dans la mesure où le lecteur doit pouvoir assimiler cette expérience de l'autre qu'est l'écrivain, en s'identifiant à lui. Le lecteur doit trouver sa place dans ce monde de l'autre qui se tourne vers lui. Il peut trouver sa place avec facilité dans la littérature de divertissement, comme les enfants qui s'assimilent aux stéréotypes que leur propose, avec plus ou moins de finesse, la littérature enfantine. La littérature de genre, la littérature d'aventures (policrière ou historique), qui est rarement approfondie et raffinée sur le plan du style et sur le plan de l'analyse psychologique, permet des identifications rapides, mais bien entendu superficielles. La vraie littérature, beaucoup plus exigeante, rend l'identification plus subtile entre le lecteur et les éléments divers qui constituent un livre, plus lente, moins immédiate. C'est bien entendu cette littérature-là qui m'a intéressé, mais j'ai également touché, comme lecteur, comme traducteur et comme écrivain même, aussi à une lecture plus superficielle.

Je suis donc parti de cette conviction, très précoce, que je devais, en

écrivain, quel que soit le degré de maîtrise auquel je parviendrais, considérer l'écriture comme un passage, avec allers et retours, entre un monde intérieur et privé et un monde extérieur et public, avec un retour dans le monde intérieur du lecteur.

La traduction proprement dite, c'est-à-dire le passage d'une langue à l'autre, m'est apparue comme une activité essentielle très tôt, parce que j'ai grandi à l'étranger, en Afrique du Nord, en Tunisie, dans un pays qui était celui de mon grand-père maternel (le père de ma mère était tunisien), mais qui était colonisé par des français (la famille de mon père, d'origine française, s'était installée en Tunisie et la famille de ma grand-mère maternelle était également d'origine française et installée successivement en Algérie et en Tunisie). Être né dans un pays étranger où l'usage du français répondait à une volonté colonisatrice donne nécessairement une conception très critique de cette langue. Si j'étais né en France, je n'aurais probablement pas eu avec le français le même rapport. En Tunisie, on parlait arabe, italien et français. J'ai appris à écrire en français et en arabe en même temps (ma mère nous avait inscrits, mon frère et moi, dans une école franco-arabe), expérience essentielle parce qu'il était fondamental que j'apprenne la relativité des écritures et des langues. Il n'y avait pas une seule écriture. L'écriture n'était pas unique, n'était pas absolue, n'était pas identitaire. Et la langue elle-même n'était pas unique. Les choses, les êtres, les sentiments n'avaient pas, chacun, une essence linguistique leur correspondant, mais plusieurs masques, plusieurs chants possibles. Par ailleurs, j'étais élevé par une nourrice italienne, qui me parlait dans sa langue. Elle était d'origine sicilienne. Et les mots les plus affectueux, elle me les disait dans sa langue. Autre expérience déterminante pour mon rapport à une autre culture, plus proche de la culture française, mais infiniment différente aussi, la culture italienne, qui orientera une part importante de ma vie intellectuelle.

J'ai pris, donc, dans mon enfance, conscience de la relativité des langues et de leur caractère conjoncturel, fortuit et historique en même temps. Cette non-appartenance à une langue identitaire qui serait le français a probablement orienté mon destin d'écrivain-

traducteur et m'a définitivement orienté aussi vers l'étranger, puisque outre le Japon et l'Italie, j'ai eu des rapports privilégiés avec l'Angleterre où j'ai vécu et à laquelle j'ai consacré plusieurs livres (*Babel des mers* et *l'Or et la poussière*) — j'ai pendant une assez longue période traduit des romans anglais et j'ai beaucoup écrit sur la littérature anglaise, sur Horace Walpole, mais aussi sur la romancière contemporaine Barbara Pym, et j'ai récemment adapté pour le théâtre musical *Alice au Pays des Merveilles* — et avec l'Argentine (je travaille depuis de longues années avec le metteur en scène argentin Alfredo Arias, pour lequel j'ai même traduit de l'espagnol deux textes importants, *Cachafaz* de Copi et *Fausto criollo* d'Estanislo Del Campo).

Ma conscience n'était pas seulement linguistique, mais, cela va de soi, politique et historique, pour des raisons familiales. Ma mère ayant beaucoup souffert dans son enfance du racisme colonial (elle était française, mais avait un patronyme arabe, et, orpheline de son père, elle était intégrée à un milieu français auquel elle était liée familialement et culturellement, mais pas en totalité), elle nous a légué à mon frère et à moi une sorte de défiance à l'égard d'une France impérialiste et xénophobe, arrogante et étroite, et nous a profondément ouverts non seulement vers les autres cultures, mais aussi les autres manières de penser, de se penser et de penser les autres. Bien entendu, notre père n'était pas en désaccord avec elle sur ces points fondamentaux, mais plus par une générosité personnelle et par un tempérament d'artiste (il peignait et il jouait du piano, quoiqu'il n'ait pas fait de ces prédispositions artistiques, son métier, imitant malheureusement son père, qui avait abandonné la composition musicale pour devenir commerçant, et sa mère qui également musicienne avait renoncé au chant auquel elle se destinait) que par conviction politique. Mon père avait passé tout le temps de la guerre aux Etats-Unis (il s'était engagé dans l'armée américaine à dix-sept ans) et avait donc lui aussi opté pour un pluriculturalisme. Mais de façon beaucoup moins douloureuse que ma mère.

C'est par hasard que j'ai été envoyé au Japon à l'âge de vingt-cinq

ans, pour y enseigner la philosophie et échapper au service militaire. Jusque-là, comme pays étranger dont la culture pouvait me révéler à moi-même, j'avais choisi l'Italie, j'avais voulu continuer à approfondir ma collection de l'italien quand j'étais jeune adolescent, une fois que mes parents ont quitté la Tunisie pour s'installer en France, et quand j'ai voulu rester en contact avec ma nourrice italienne qui elle s'était remariée à Tunis, puis avait regagné la Sicile. Mais le Japon, je ne l'ai pas choisi. C'est un hasard, mais un hasard qui a déterminé ma vie. Et de ce hasard, j'ai fait, si l'on veut, une nécessité intérieure.

J'essaie de me représenter ce qu'était mon état d'esprit lorsque je suis arrivé au Japon, alors que j'avais 25 ans, connaissant très peu la littérature japonaise, sinon par les auteurs alors traduits (Mishima, Tanizaki, Kawabata, essentiellement). J'étais professeur de philosophie, mais la littérature m'intéressait davantage. Je ne pensais pas devoir enseigner, non pas que cette tâche m'ait pesé, au contraire, j'avais un certain goût pour la communication. Goût que j'ai conservé, et qui fait que régulièrement je m'exprime en public comme ce soir. Mais la littérature primait. Je venais de signer mon premier contrat, en tant qu'auteur. Mon livre n'ayant pas paru, personne au Japon ne me savait destiné à devenir écrivain. Mon premier livre, encore inédit donc, était un recueil très libre de textes poétiques et autobiographiques, qui retranscrivaient des expériences sentimentales et sexuelles, mais sous forme parfois obscure, où j'empruntais à des légendes, à des mythes, à des tableaux, à des contes, des modèles, qui me permettaient de m'exprimer. On peut dire alors que je me traduisais à travers d'autres personnages dont j'empruntais le masque.

Mon séjour au Japon, décidé fortuitement puisque je n'avais pas demandé ce pays pour y enseigner, mais qu'il m'a été proposé, a eu des conséquences très importantes sur ma vie personnelle, sur ma vie professionnelle et sur ma vie littéraire. Le lien avec le Japon ne s'est jamais distendu. Il s'est approfondi. J'ai donc écrit mes propres livres et lu les livres de mes contemporains, avec en arrière-fond constant la littérature japonaise. J'ai traduit, avec Ryôji Nakamura, de très nombreux auteurs classiques et contemporains. Les écrivains que j'ai

choisis avec Ryôji Nakamura sont un miroir de ma conception de la littérature. Je voudrais préciser un peu ce qui a présidé à ces choix. Nous avons commencé par traduire de la littérature classique.

J'étais philosophe de formation, je donnais des cours de philosophie (sur Foucault, Barthes, Merleau-Ponty, notamment) et naturellement je souhaitais remonter dans la culture japonaise à ce qui me semblait le plus singulier. Ryôji Nakamura, qui était ici mon étudiant, m'a conseillé de lire avec lui *Shôbôgenzô* de Dôgen. Ce texte du fondateur de la secte sôtô zen avait en effet la réputation d'être un des textes les plus novateurs de la pensée philosophique japonaise. Plusieurs chapitres pouvaient être lus en écho avec des textes auxquels je m'intéressais alors, ceux de Heidegger, auquel j'avais consacré mon mémoire de maîtrise. Nous avons donc traduit ensemble seize chapitres, parmi les plus célèbres, de cette œuvre monumentale, qui depuis a été intégralement traduite.

Puis nous avons poursuivi par la traduction de grandes œuvres classiques (*Le journal de Tosa*, *le Journal d'Izumi-shikibu*, le chapitre *Kagerô* du *Genji monogatari*, l'intégralité de *Hyakunin isshû*, *Torikaebaya monogatari*, *Towazugatari*, des contes du moyen-âge, des extraits d'œuvres de Saikaku, Zeami, Chikamatsu, Bashô etc. et un chapitre de la *Structure de l'iki*, de Shûzô Kuki). C'est donc à travers la littérature classique que je suis arrivé à la littérature contemporaine. Je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir avec cette littérature un rapport académique. Je m'adonnais, avec Ryôji, à cette traduction d'autant plus librement, qu'elle ne correspondait à aucun devoir universitaire, à aucune commande. C'était un libre choix. Nos principes de traduction étaient d'une totale liberté, mais très respectueux, bien entendu, du sens et de la forme. La seule contrainte que nous nous étions imposée était de traduire sous forme de deux alexandrins les *waka* qui apparaissaient dans les journaux de cour de Heian. Ce rapport que j'ai avec la littérature classique japonaise n'est donc pas un lien intellectuel. Je pense qu'il est essentiel, pour un écrivain, d'avoir avec la littérature un lien très direct, très créatif. La traduction est assurément ce qui permet de pénétrer au plus profond du travail

des autres écrivains et de connaître de la façon la plus intérieure, la plus intime même une autre culture.

Je ne suis donc arrivé à la littérature contemporaine que dans un deuxième temps. A mon retour en France, après un séjour en Angleterre où j'ai retrouvé Ryôji et où nous avons fait toutes ces traductions classiques, j'ai commencé à avoir des activités éditoriales de conseiller littéraire pour la littérature italienne et pour la littérature japonaise, entre autres chez Gallimard. Et nous avons alors proposé de traduire un auteur qui n'était pas très connu en France, mais dont deux livres avaient déjà été traduits : Kenzaburô Ôé. *Le Jeu du siècle* (*Man'en gannen no futtobôru*) a eu un grand succès critique. Puis nous avons traduit plusieurs autres livres de cet écrivain qui devait obtenir le Prix Nobel, comme vous le savez. Sans la détermination et la connaissance profonde que Ryôji Nakamura avait de la littérature japonaise et de la littérature française, je pense que le destin de Kenzaburô Ôé aurait été tout autre en France.

Nos choix ont obéi à une certaine idée que nous avions l'un et l'autre de la littérature, à notre sensibilité commune et à notre capacité d'entrer en sympathie avec des œuvres littéraires. On ne peut pas traduire n'importe qui, n'importe quoi à n'importe quel moment. On peut cependant traduire pour des raisons extrêmement différentes. Quand on est soi-même écrivain, on cherche dans l'œuvre des autres un miroir, une chambre d'écho mais aussi un dépaysement. Ce dépaysement ne peut pas être total, puisque l'on doit être le guide dans cette terre étrangère.

L'œuvre de Ôé a des qualités romanesques évidentes, une ampleur de pensée, une générosité de vue humaine et politique qui s'imposent, une conception de la structure et de l'analyse des sentiments et des situations, qui font de lui un écrivain majeur. L'orientation récente de son œuvre, où ce qui n'était qu'un arrière-fond ou des références récurrentes (je parle des données familiales, pas du village de l'île de Shikoku, devenu un lieu symbolique plus que réel) et des échos littéraires, devient désormais le centre de sa création. Ôé, comme d'autres écrivains, a beaucoup joué sur les événements politiques, les

lectures d'autres écrivains (Blake, Dante ou Lowry, Céline, Kurt Vonnegut, etc.) ou un travail anthropologique et ethnologique. Mais le jeu a fini par repousser au second plan l'enjeu de l'intrigue. Je dois dire que personnellement ce qui m'a passionné dans l'œuvre d'Ôé est sa capacité analytique.

Puisque la question est posée de connaître les critères qui président au choix d'une œuvre à traduire, je dois clairement poser le problème de l'œuvre très complexe de Kenzaburô Ôé. Nous avons été très sévères, Ryôji et moi, avec cette œuvre, dont nous avons sélectionné de grands romans, mais que nous n'avons pas traduite intégralement. Nous avons, outre le livre que j'ai cité, et son discours du prix Nobel (*Aimaina Nihon no watashi, Moi, d'un Japon ambigu*) et quelques essais critiques, choisi : *M/T to mori no fushigino monogatari, M/T et l'histoire des merveilles de la forêt, Natsukashii toshi e no tegami, Lettres aux années de nostalgie, Memushiri kouchi, Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants*, et trois nouvelles, *Shisha no ogori, Hato et Seventeen*, réunies sous le titre *Le faste des morts*).

Il est évident qu'on choisit de traduire des textes en fonction de ce que l'on estime être la littérature, la nécessité littéraire, mais aussi en fonction de ses propres capacités à traduire ces textes, dans un style qui nous semble être lisible en français (à la fois étranger et nouveau et compatible avec la sensibilité française, mise en place par son histoire et sa fréquentation des autres cultures). La décision, par exemple, de préférer des textes de jeunesse (comme *Arrachez les bourgeons* ou *Le faste des morts*) à des textes plus récents vient à la fois d'affinités personnelles avec le premier Ôé et d'un regard critique sur une certaine complaisance intellectuelle et familiale que nous trouvons dans les textes les plus récents. Ôé, après son Prix Nobel, a eu une stature différente dans son pays. Il a revendiqué, comme toujours, une position très critique à l'égard d'options des différents gouvernements qui se sont succédés, mais sa notoriété internationale l'a conduit à ne plus se soucier de constructions romanesques élaborées : ses livres deviennent une sorte de journal intellectuel de ses lectures et de sa vie familiale où ses enfants deviennent des

personnages plus ou moins symboliques, avec la figure de Hikari, son fils handicapé mental. Alors que ses premiers livres jusqu'aux *Lettres aux années de nostalgie* mêlaient avec un art incomparable son monde intérieur, familial, originaire et ses réflexions politiques ou littéraires. Je suis désolé de ne pas être plus précis sur nos critères, mais malheureusement il s'agit, le plus souvent, d'instinct et d'intuition, dans ce qui commande une telle décision.

Les autres écrivains japonais que nous avons traduits ensemble, nous les avons choisis soit pour leur importance dans l'histoire littéraire (comme Kôbô Abé dont nous avons traduit les trois derniers livres *Mikkai*, *Rendez-vous secret*, *Hakobuné sakura maru*, *L'arche en toc*, *Kangarû nôto*, *Cahier-kangourou*) et pour la richesse de leur imaginaire, soit pour la dimension stylistique et psychologique qu'ils avaient (comme Mishima dont nous avons traduit les *Kinjiki*, *Amours interdites* et un recueil de nouvelles choisies par nous, *Asa no jun ai*, *Une matinée d'amour pur*). Les autres écrivains que nous avons traduits, comme Fumiko Enchi ou Yasushi Inoué, correspondaient à des préoccupations du moment. Fumiko Enchi, qui est l'auteur d'une version moderne du *Genji*, nous intéressait à cause de ce que, comme Tanizaki, dont nous avons traduit également deux livres, *Manji* et *Yoshino kuzu*, elle pouvait dire sur la culture classique, tout en construisant une intrigue psychologique d'un grand raffinement (*Onna men*, *Masques de femme*).

Mais notre principal travail a été la traduction de Sôseki (*Meian*, *Clair-obscur*, *Kôjin*, *Le voyageur*, *Kusamakura*, *Oreiller d'herbes*, *Nihyaku tôka*, *Le 210<sup>e</sup> jour*, *Garasudo no uchi*, *A travers la vitre*, *Watakushi kojîn shugi*, *Mon individualisme*). Avec Sôseki, nous avons eu la fierté de faire d'*Oreiller d'herbes*, un classique, qui a atteint un large public. Notre idée était de proposer aux lecteurs cultivés un équivalent de *l'Eloge de l'ombre* de Tanizaki. Les lecteurs français se sont familiarisés avec cette œuvre complexe et analytique, parce qu'ils avaient soudain devant eux un autre Proust. C'est une des chances qu'offre la littérature traduite dans une autre culture. Les références deviennent autres et l'on est peut-être moins intimidé par l'enjeu, le

poids des valeurs culturelles. Un Français lit Sôseki différemment d'un Japonais, parce qu'il n'a pas le sentiment de s'attaquer à un monument de la littérature. Il y a une sorte de naïveté dans l'approche, toutes proportions gardées.

Bien que de nos traductions, le plus grand succès ait été obtenu par *Les Amours interdites*, de Mishima (mais ce succès tient à la notoriété de cet écrivain en France et à la nature même du livre, qui est son grand roman homosexuel), il est certain que les plus grands livres que nous ayons traduits sont *Oreiller d'herbes*, *Clair-obscur* de Sôseki et *Le jeu du siècle* de Kenzaburô Ôé.

Sur mon rapport à la littérature japonaise, je suis amené à m'exprimer assez souvent dans mes critiques littéraires dans le *Monde*. Je dois dire que je suis souvent extrêmement embarrassé devant la confusion des valeurs. Les écrivains japonais traduits sont maintenant nombreux, mais au fond ceux qui se détachent, à mes yeux, comme écrivains véritables sont rares dans les générations récentes. Après la génération de Mishima, Abé et Ibuse ou celle de Ôé, à l'exception de Kenji Nakagami et de Yûko Tsushima, il ne me semble pas voir se dessiner d'œuvre de très grande envergure. En tout cas, soyons plus modestes dans nos jugements, d'œuvre qui puisse me parler directement bien que ayons traduit, Ryôji et moi, d'autres écrivains de grande qualité (comme Taeko Kôno, Kazumi Yumoto, Fumiko Enchi).

Un jour une revue m'a demandé de choisir des livres japonais à conseiller à des lecteurs français. Et je me permets de me citer ici :

« *Lorsque le mal de vivre s'accroît, l'envie vous prend de vous installer dans un endroit paisible. Dès que vous avez compris qu'il est partout difficile de vivre, alors naît la poésie et advient la peinture.* » Aux premières pages d'*Oreiller d'herbes*, Sôseki Natsumé donne le ton de la plupart de ses livres, romans ou essais. Et à vrai dire, ce bref récit, que lui-même appelait « roman-haïku », pourrait être une introduction pour quiconque désirerait s'initier à la littérature japonaise. Ce lecteur néophyte idéal entrerait ainsi d'emblée dans un univers complexe, mais intemporel. Souvent surnommé le Proust japonais, Sôseki

(désigné par son prénom de plume, comme le poète Bashô) paraît faire le pont entre la littérature classique et la littérature moderne.

Subtil psychologue, humoriste raffiné, connaisseur de l'art occidental (il séjourna en Angleterre et en Ecosse), Sôseki devait fonder le roman moderne, mais réfléchir sur l'essence de l'art japonais. Obsédé par les infimes indices de la vie, par les tremblements secrets de l'existence, il est tour à tour prosaïque, comme en témoigne son ultime œuvre inachevée, *Clair-obscur*, et d'une extrême profondeur dans la mise à nu des âmes. Héritier de la grande littérature classique, il est également tourné vers une modernité littéraire, ce qui permettra de le comparer, non seulement à Proust, mais aussi à Virginia Woolf. On l'aura sans doute compris, c'est avec cet écrivain que j'ai personnellement ressenti la plus grande affinité, dans mon travail de traducteur accompli depuis près d'une vingtaine d'années en compagnie de Ryôji Nakamura.

On traduit pour comprendre une autre culture, bien sûr, mais aussi pour se comprendre et peut-être, en partie, se déprendre de soi. Cet exercice de voltige — où la différence radicale des systèmes d'écriture joue un rôle évidemment non négligeable... — est également un exercice d'optique : on rapproche et on éloigne la cible, on ajuste l'objectif. Soudain le point qui semblait le plus éloigné devient le plus proche de soi. C'est ce phénomène que l'on vérifie dans la traduction des textes classiques.

Et je ferai, maintenant, un deuxième détour. Le détour par mon métier d'éditeur. Je suis actuellement au comité de lecture des éditions du Seuil et je m'occupe d'un certain nombre d'écrivains (étrangers et français) qui ont des points communs, en tout cas un, essentiel : leur priorité est l'élaboration d'une langue personnelle, qui n'appartient qu'à eux, quelle que soit leur démarche par ailleurs. Je me suis toujours tenu à part de toute mode, dans mes propres livres, dans mes choix de traductions, dans mes choix éditoriaux, dans mes critiques, parce que je ne crois pas aux polémiques littéraires et que la revendication de l'appartenance à une génération me paraît fallacieuse et même mensongère.

Sans doute ma pratique des littératures étrangères, ma fréquentation de textes classiques (italiens, japonais, anglais et français) m'ont donné une sorte de suspicion à l'égard de l'idée même de contemporanéité. Je me suis senti proche tour à tour de saint François Xavier, de Pétrarque, de Mme du Deffand et d'Horace Walpole, de Sade, de Leopardi, de Sibilla Aleramo, de Barbara Pym, d'Umberto Saba, de Violette Leduc, de Pasolini, de Sandro Penna. J'ai circulé dans leurs œuvres, soit en écrivant des fictions inspirées d'événements réels (comme *l'Extrémité du monde*, sur le voyage de saint François Xavier jusqu'à Kagoshima et Yamaguchi ou comme *l'Or et la Poussière*, sur l'amitié amoureuse de Mme du Deffand et d'Horace Walpole) ou en écrivant des essais (sur Violette Leduc, Pasolini, Sade et Pétrarque, Sibilla Aleramo) ou de longues préfaces. Cette promenade littéraire et culturelle est pour moi fondamentale. Cela ne signifie évidemment pas que je me désintéresse de ce qu'écrivent mes contemporains, mais si je puis dire « pas en tant que contemporains ». Je pense que le temps littéraire est autre, même si nous sommes entourés d'événements politiques internationaux qui nous marquent tous et nous sommes soumis à des évolutions éditoriales graves, à la loi du marché etc. Mais l'enjeu littéraire est bien entendu ailleurs.

J'ai créé successivement trois collections qui sont nécessairement le reflet de ma conception de la littérature. La collection « Haute enfance », dont j'ai dû finalement abandonner la direction chez Gallimard, au moment où j'ai travaillé au Seuil. Mais cette collection, par ses choix, disait assez ce qui, pour moi, avait valeur littéraire : j'y ai publié des écrivains français et étrangers (parmi ceux-là Luchino Visconti, Giuseppe Bonaviri, Rabah Belamri, Junichirô Tanizaki et Kenzaburô Ôé) qui tous cherchent, par la littérature, un cheminement vers eux-mêmes que la vie ne peut pas leur offrir. Ce n'est pas nécessairement une littérature de la « frustration ». Le problème n'est certainement pas le « manque » (la vie manquerait de quelque chose), mais le « surplus », le « complément » : la littérature offre quelque chose d'essentiel que la vie ne peut pas offrir. On peut

parfaitement vivre sans littérature. Mais il y a des êtres humains qui se sentent mutilés si la littérature leur est interdite. Et c'est à ces êtres-là que je m'intéresse.

La première collection que j'ai créée au Seuil s'intitulait (je suis obligé d'utiliser, hélas, l'imparfait) « Solo ». « Solo », comme une voix solitaire qui se détache d'un chœur. J'y ai publié là aussi des écrivains étrangers (Pasolini, l'Argentine Silvia Baron Supervielle, l'Allemande Anne Weber, le Polonais Gustaw Herling), mais aussi des français qui ont sur leur culture un regard déplacé. J'ai beaucoup incité des écrivains à écrire sur eux-mêmes. Beaucoup de ces livres sont autobiographiques, mais tous ne le sont pas. Leurs auteurs peuvent retenir de leur vie personnelle des éléments restreints, obsessionnels et construire toute une fiction à partir de cette obsession (c'est le cas de Catherine Lépront, par exemple).

Cette collection va se prolonger par une autre collection, que j'intitule « Réflexion » (en français il y a un jeu de mots possible entre la réflexion comme « pensée » et la réflexion comme « reflet dans un miroir ») et qui débutera en janvier 2007. Et dans cette collection je voudrais réunir deux préoccupations sous une même forme : celle de la pensée critique, à laquelle je me suis toujours adonné et que j'aime retrouver dans mes lectures, pensée critique sur la littérature, mais aussi plus généralement sur le rapport à la création et au monde en général, et celle du « récit de soi », du retour à soi-même, de l'intimité.

Il est certain que la propre évolution de mes livres a conduit mes choix éditoriaux. Lorsque j'ai commencé à écrire, je m'inspirais de très près d'événements personnels, mais mes premiers livres (écrits pour deux d'entre eux pendant mon séjour au Japon) étaient à la fois très éclatés dans leur narration, assez cérébraux dans leurs raisonnements, assez allusifs dans leurs références. J'étais, à ce moment-là, sous l'influence de lectures philosophiques (Barthes, Derrida, Foucault, Heidegger, Kierkegaard) et de passions littéraires (Genet et Violette Leduc). La pratique de la traduction m'a conduit à une plus grande limpidité, à une plus grande linéarité, sans doute, du reste, à cause de

la difficulté même des textes que je traduisais. Ensuite, la diversification de mes traductions m'a donné un instrument linguistique et littéraire plus riche et plus maniable qui m'a, comme c'est souvent le cas, conduit vers la simplicité. La traduction d'un livre italien, *Un peu de fièvre* de Sandro Penna, m'a particulièrement influencé, ainsi que celle de *l'Odeur de l'Inde* de Pasolini.

C'est quand est parue notre anthologie *Mille ans de littérature japonaise* (en 1982) et qu'est devenu évident que le Japon occuperait une part essentielle de ma vie intérieure, que s'est posé le problème de mon rapport à la culture japonaise. Comment et sous quelle forme l'intégrer à mes livres ? Ryôji Nakamura s'intéressait beaucoup à l'arrivée des Jésuites au Japon et c'est lui qui m'a donné l'idée d'un livre sur saint François-Xavier. Cela a été mon premier détour. Plutôt que de parler de mon expérience japonaise, j'ai préféré choisir le masque d'un personnage qui était éloigné de moi sur le plan spirituel et idéologique, mais avait fait une découverte culturelle intérieure assez forte pour ébranler ses convictions missionnaires. Dans ce livre, j'écris quelque part : « Je constatai une chose, à savoir qu'en écrivant, je devenais absent du monde, ou j'accentuais cette sorte d'absence qui caractérisait mon séjour au Japon. » Oui, c'est certainement cette absence que j'ai tenté de décrire, à travers la vie d'un homme qui avait passé au Japon à peu près le même temps que moi (entre août 1549 et automne 1551) et avait renoncé à évangéliser non seulement le Japon, mais même la Chine. Accablé par son ignorance, face à des adversaires qui avaient une formation théologique (bouddhiste, bien entendu) plus aguerrie à la rhétorique et à la polémique que lui, il se laissa mourir. J'aimais cette absence, cette ignorance, ce renoncement, cette image si contraire à la vision triomphante des colonisateurs.

Il n'est pas sûr que ce livre ait été tout à fait compris lors de sa parution. Bien entendu, un lecteur attentif pouvait comprendre à quel point je critiquais l'évangélisation du Japon. C'était le doute que je voulais mettre en scène. L'impossibilité de réduire idéologiquement une autre culture. Il va reparaitre en janvier prochain et je dois dire que j'en suis heureux, parce qu'il correspond à un moment important

de mon rapport à la littérature.

Mon livre suivant se conforma à un modèle littéraire semblable, puisqu'il s'agissait également d'un roman à base de documents historiques, mais écrits avec autant de liberté. *L'or et la poussière* avait pour protagoniste Horace Walpole, l'auteur du *Château d'Otrante* et Mme du Deffand, célèbre marquise qui tenait salon et était l'amie intime de Voltaire. Je voulais comprendre la naissance de la sensibilité romantique, à travers la confrontation de deux personnalités intellectuelles antagonistes et fascinées l'une par l'autre. Un dilettante anglais qui tentait de faire de sa vie et de ses maisons une œuvre d'art et mettait en place les bases des grands romans fantastiques et romantiques anglais, et une rationaliste froide que la passion allait surprendre dans la vieillesse. Cynique, Mme du Deffand allait devenir sentimentale. Lyrique et sentimental, Walpole allait devenir plus froid que Valmont. Je pourrais, bien entendu, m'étendre longuement sur ce livre qui m'a permis d'exprimer toutes sortes de hantises (dont celle de l'amour non partagé et du surgissement du sentiment amoureux dans le lien de l'amitié), mais je retiendrai surtout que ce nouveau détour me permettait de parler de la culture anglaise que je découvrais juste après la culture japonaise, lors du séjour que j'ai fait dans le Devon, à mon retour du Japon.

Progressivement j'arrivais à une forme de récit plus direct et autobiographique. Mes deux livres suivants ont pourtant été des romans, *Babel des mers* et *La sentinelle du rêve*, en effet, m'ont conduit à évoquer le Japon, mais de façon encore détournée, puisque je ne nommais pas le pays et lui donnais même un autre nom. *Babel des mers*, qui est un roman à plusieurs narrateurs. Dans *Babel des mers*, dont le texte, mais on ne s'en rend compte qu'à la fin, est écrit par le personnage principal (une vieille romancière imaginaire, Harriet Norman), je posais la question de la vérité de la fiction. Ce personnage de romancière imaginaire deviendra également la narratrice de mon livre Aimer. Dans *La sentinelle du rêve*, j'évoquais également mon séjour au Japon, mais le pays portait un autre nom et le livre était tout entier centré sur les recherches du Pr Jovet sur le

fonctionnement du rêve. Comme *Babel des mers*, *La sentinelle du rêve* comportait des figures d'écrivains (Violette Leduc, Pasolini et Michel Foucault). Ces deux romans étaient donc réflexifs sur l'imagination romanesque et sur la définition de la vérité comme croisement des regards des personnages.

Mais ce n'est qu'avec *l'Accompagnement* que je suis parvenu à ce qui sera ma voie littéraire. En 1992, mourait un ami *proche* qui était le directeur littéraire des éditions Rivages, pour lesquelles j'avais traduit Sôseki avec Ryôji Nakamura. Il était lui-même écrivain et m'a demandé de l'accompagner durant son dernier séjour et son agonie à l'hôpital. Il est mort du sida. Je me suis trouvé dans une position étrange et difficile, devant rendre compte d'une situation dramatique en tentant de m'effacer moi-même. Ce livre qui était le contraire d'un roman m'obligeait à réfléchir profondément sur la nécessité littéraire et sur les limites de l'objectivité. C'était un exercice horriblement périlleux, puisque je devais, sans être trop froid et distant, refuser tout pathos. La publication de ce livre m'a rendu exigeant sur la position sociale d'un écrivain, la position que je désirais avoir dans la société.

J'ai toujours eu en horreur le jeu de représentation de soi auquel se prêtent trop souvent les écrivains pour promouvoir leur livre et élaborer une image distincte du vrai travail de l'écriture. Je le dis d'autant plus volontiers que je travaille dans le domaine théâtral et que je fréquente donc beaucoup des êtres dont c'est le métier de se représenter, de se donner en spectacle, aussi bien dans leur travail proprement dit, que dans ce qui l'entoure (la promotion d'un spectacle) et dans leur vie personnelle même. Mais on est, en littérature, dans un tout autre domaine. Sans aller jusqu'aux positions extrémistes de Maurice Blanchot et de Julien Gracq, on peut adopter des voies moyennes qui refusent, en tout cas, certains compromis déplaisants, surtout lorsqu'on aborde une matière totalement autobiographique. Mais totalement autobiographique, cela ne signifie pas mimétique de la vie, ou transparente.

Lorsque j'ai commencé à écrire *Aimer*, je me trouvais dans une situation extrêmement pénible, parce que je voulais raconter une

passion, mais je craignais d'être emporté par elle, précisément, c'est-à-dire que je craignais que la tyrannie du regard amoureux m'enlève des armes littéraires. J'ai donc eu l'idée de faire raconter mon histoire à quelqu'un qui lui serait à la fois extérieur et intérieur : un personnage que j'aurais inventé moi-même, Harriet Norman, cette romancière imaginaire que j'avais forgée dans *Babel des mers* et que certains journalistes, au moment de la sortie de ce livre, avait crue réelle. Il faut dire que mon roman comportait une interview et une bibliographie et que, sans le savoir, j'avais tracé le portrait de Barbara Pym, romancière dont je découvris l'œuvre après avoir terminé la rédaction de *Babel des mers*. Il est tout de même rare d'aller d'un personnage de fiction à un être réel. La réalité semblait avoir été produite par la fiction. Je me rappelle mon étrange sentiment quand pour la première fois j'ai écrit dans le *Monde* sur Barbara Pym. J'avais l'impression d'écrire sur Harriet Norman, c'est-à-dire sur mon propre personnage.

C'est donc un de mes personnages qui m'a permis de raconter ma propre histoire, puisque j'imaginai que je découvrais, après la mort de Harriet Norman, un manuscrit qui racontait ma propre histoire. Ce subterfuge, finalement assez compliqué, et qui révèle un rapport de l'écrivain à soi plutôt difficile, n'a pas été commenté dans la presse abondante qui a accueilli la sortie de mon livre. Le livre a été réduit au récit d'une passion d'un homme pour un homme. J'ai été piégé à la fois par mon entreprise littéraire et par ma vie, par ma personnalité même. Pourquoi ? Par mon entreprise littéraire, parce qu'elle était à la lettre infinie. En achevant *Aimer*, je pensais qu'il était absolument nécessaire de faire entendre la voix d'Hervé, dont je connaissais la version. Mais je n'avais pas la force de l'écrire moi-même à ce moment-là. J'ai donc attendu. Et c'est alors que la vie et ma personnalité m'ont piégé, puisque je n'ai pas cessé de voir Hervé et que j'ai souhaité poursuivre ce livre. J'ai donc écrit successivement *Consolation provisoire* et *l'Eloignement*, récits qui font entendre la voix d'Hervé, sur cet amour impossible. Et *Fiction douce*, où je réfléchis à l'illusion de tout amour, à l'illusion romanesque en tant que telle, en

faisant apparaître deux vieux écrivains au bord de la mort, morts du reste peu après la parution de *Fiction douce* : Adolfo Bioy Casares et Paul Bowles. Cette fois-ci c'étaient deux écrivains réels qui venaient dans mes livres.

Mon cycle s'est achevé avec la mort d'Hervé, le 10 octobre 2002. Mon livre, qui clôt le cycle d'Hervé et relate sa mort, *Une fin*, est paru en septembre 2003. J'y raconte donc la mort d'Hervé, victime d'une rupture d'anévrisme. Cette mort met un terme à mon rapport sur terre et incarné avec lui. Mais un personnage ne meurt pas. Un amour ne meurt pas. On peut me taxer de naïveté. Oui, c'est possible, j'assume ce risque. Bien entendu, ce n'est pas de ma vie qu'il est question ici, mais de l'élaboration de livres. Je ne vais pas substituer au contenu de mes livres où la part de vérité et celle de fiction sont soigneusement dosées, le récit de ma vie. Ma vie, vous le savez, est constituée par mon rapport à la littérature sous des formes variées, mais unifiées en même temps : rédaction de mes livres, traduction, édition, critique, théâtre. Tout tourne autour des mots écrits et parlés. La construction de mon rôle social ne m'intéresse pas. Je ne suis pas, bien que j'occupe des positions dites stratégiques (éditeur et critique), un homme de pouvoir. Mais en revanche m'intéresse la construction d'un monde littéraire. C'est ce que je poursuis, mais la construction d'un monde qui n'est pas autonome (de pure fiction) et qui n'est pas dépendant non plus exagérément des éléments vécus. En cela, je me distingue scrupuleusement du système dit de « l'auto-fiction » qui regroupe des écrivains de qualités trop disparates. Je ne me sens pas proche de ces écrivains-là.

Dans *Une fin*, c'est l'article indéfini qui est important. La fin d'une vie n'est pas la fin d'un cycle, ni la fin d'un amour. Aucune histoire intérieure ne peut s'achever. Un écrivain, je me le suis souvent dit, est un être humain pour lequel la réalité n'est jamais close, les événements jamais définitifs. C'est pour cela qu'il est si difficile d'écrire les biographies d'écrivains. On peut le faire, je l'ai fait moi-même, mais pour une romancière qui disait que seule sa vie avait été son chef-d'œuvre, Sibilla Aleramo. Mais on se trompe quand on croit

que le déroulement des événements d'une vie, la lecture même de textes intimes (journals, correspondance) en disent plus long et plus vrai que les livres eux-mêmes. Non il n'y a pas d'un côté une réalité et de l'autre un miroir plus ou moins déformant. La réalité, seuls les livres permettent d'y atteindre.

Je poursuis une écriture intime (mon prochain livre, *Un père*, qui paraîtra en janvier 2007, appartient à cette veine-là). Mais parallèlement j'ai écrit des textes où je suis plus tourné vers la lecture. Je parle ici de mes essais critiques, de mes monographies (Violette Leduc ou Sade et Pétrarque) et de mes biographies (comme celle de Sibilla Aleramo ou de Pasolini, parue en 2005) ou des dialogues que j'ai écrits, en reprenant des correspondances et des journaux intimes, comme *Le mot amour* (paru également en 2005). A partir de personnages réels, je réfléchis sur l'écriture, l'intimité, la création, le sentiment amoureux.

Je voudrais, si vous le permettez, conclure par cette remarque : le sentiment du déplacement. Je pense que c'est, en effet, le premier paradoxe qui caractérise un écrivain. Il n'est pas à sa place, il n'a pas de place. On écrit non pas pour trouver sa place, mais pour dire que l'on n'a pas de place. J'étais au Japon un étranger, mon apparence physique le manifestait assez, mais j'étais, en même temps, chez moi, puisque j'étais en train de m'initier à une culture qui allait tant déterminer ma vie intellectuelle et personnelle et que je venais de rencontrer un ami qui allait m'accompagner dans mon entrée en littérature. Ce déplacement, il ne fait pas de toute qu'il caractérisait ma situation dans le monde depuis plus longtemps encore, pour d'autres raisons biographiques et ma conception personnelle de la sexualité. Il y a donc eu une sorte d'écran dont j'ai joué. Mes trois premiers livres ont été écrits dans une relative indépendance par rapport à la culture japonaise, mais le troisième, quoique situé en Tunisie et à Rome, se ressent de ce déplacement. En quittant le Japon, j'étais très incertain sur mon avenir. La littérature serait centrale, c'était la seule certitude que j'avais. Je ne pensais plus pouvoir partager cette passion par l'enseignement. La traduction et la

publication de mes propres livres me paraissaient primordiales : un chemin préférable. De quoi voulais-je témoigner ? De rien de plus que ce déplacement. Un déplacement sexuel qui me semblait une garantie d'autonomie intellectuelle et humaine. Mais je ne savais pas ce que serait ma fonction sociale. Il se trouve que, pour survivre, j'ai dû avoir plusieurs sortes d'activités en rapport avec la littérature et que j'ai constaté que ce que l'on appelait « livre » ou même « roman » n'était pas définissable par une essence commune et incontestable. J'ai dû traduire pour survivre et même écrire, en m'instrumentalisant moi-même, par mimétisme, dans des publications destinées à un public féminin. Ce n'est pas quelque chose que je regrette, parce que cela m'a permis d'affiner mon regard et mon exigence concernant ce que j'attendais de la littérature.

Comment est-ce que je vois mon avenir ? Moi-même, bien entendu, je ne le sais pas. Je ne crois pas abandonner l'écriture intime et la traduction. Je viens de traduire avec Ryôji Nakamura, un roman dit de genre, *Out*, de Natsuo Kirino. C'est un excellent thriller, mais s'il est admirablement construit, il n'a de style que dans sa construction et ses analyses psycho-sociales (c'est l'histoire de trois collègues dans une usine, trois ouvrières qui font des « paniers-repas », les bentô japonais, et qui aident une quatrième qui a assassiné son mari, à se débarrasser du cadavre, en le découpant au scalpel et à la scie, et en dispersant les morceaux de chair dans des sacs poubelles qu'elles jettent dans des locaux de déchetteries, et dans un parc public). Elles font si bien le travail qu'elles sont contactées par la mafia pour le recommencer avec d'autres cadavres. C'est un livre de suspense et d'horreur, mais où l'auteur se sert de l'intrigue pour exprimer son regard sur le Japon contemporain, les rapports entre les sexes, la vie professionnelle et la vie conjugale, la pègre, l'argent, le sexe. Le livre a donc une puissance que lui confère l'intelligence de l'auteur. Mais les personnages sont, bien entendu, des stéréotypes tels qu'on en voit dans la littérature de genre, ici traités avec une certaine finesse, parce que l'auteur va assez loin dans les descriptions des fantasmes sexuels et dans la reproduction des raisonnements de

personnes humbles, frustrées, flouées. Mais la traduction, soumise à une lisibilité par un grand public, exige qu'à des stéréotypes littéraires et linguistiques soient substitués dans la langue française d'autres stéréotypes. Et c'est là que le fait d'être deux, appartenant à deux cultures, est fondamental. De même qu'est fondamentale l'expérience de traduction dans des registres très divers.

Mais, s'il est passionnant de faire ce type de travail (ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un bon livre), il l'est infiniment plus de traduire un livre vraiment littéraire, comme celui que nous traduisons en ce moment de Yûko Tsushima, *Kaze yo, sora kakeru kaze yo, ô vent, ô vent qui parcourt le ciel*. Il est certain que dans cette entreprise, c'est le style qui devient premier. Je dois dire que c'est sans doute la première fois que je comprends l'écriture japonaise contemporaine. Le choix des caractères, la syntaxe même, le ton deviennent pour la première fois transparents. Jusque-là, j'avais des affinités profondes avec la littérature classique et avec la pensée de Sôseki. J'avais une immense admiration pour les univers imaginaires de Kôbô Abé et de Kenzaburô Ôé (avec les réserves que j'ai dites) ou avec l'intelligence perverse de Tanizaki et de Mishima, mais c'est la première fois que j'ai un sentiment d'évidence. Il se peut que le rapport de Tsushima se rapproche de manière très intime de ce que moi-même je recherche non pas dans la vie, mais dans la littérature. Mais jusque-là, il y avait entre la langue japonaise et moi comme un voile, comme un écran. Pour la première fois, cet écran tombe.

Passer d'un autre système d'écriture, le système complexe de l'écriture japonaise qui est à la fois idéogrammatique et syllabique, à la fois sémantique et phonétique (ce qui est au fond une monstruosité, puisque cela réclame du lecteur, deux formes contradictoires d'usage des signes), à un autre système d'écriture, lui totalement abstrait, le système alphabétique, exige une forme de virtuosité, à laquelle sont habitués les véritables bilingues (comme Ryôji Nakamura, et plusieurs traducteurs français qui travaillent seuls, mais comme je ne suis pas). Il faut arriver, pour avoir le sentiment d'avoir fait non seulement une bonne traduction, mais une traduction nécessaire, qui corresponde à

une nécessité intérieure pour le traducteur, à ne pas penser une traduction comme une transcription, une transposition, une approximation, mais une intégration naturelle à la culture d'arrivée. Je ne parle évidemment pas seulement de fidélité au sens et à l'intention de l'original, mais de construction esthétique. Bien entendu, la place de l'œuvre traduite ne peut pas être la même dans le pays d'arrivée que dans le pays d'origine. Les références non seulement au reste de l'œuvre de l'auteur, mais à l'histoire et à la culture ne seront pas les mêmes.

Les lecteurs de Yûko Tsushima traduite en français ne sont pas des lecteurs du *Genji monogatari*, de Fumiko Hayashi, de Sôseki, de Mori Ôgai, de Kôbô Abé et même de Mishima, ce sont des lecteurs de Montaigne, Racine, Balzac, Flaubert, Stendhal, Marcel Proust, Jean Genet, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Patrick Modiano ou Hélène Cixous. Comment faire pour que ces lecteurs-là reconnaissent comme leur appartenant, appartenant à leurs habitudes stylistiques et culturelles une œuvre venue d'ailleurs, déplacée et en même temps familière ? Bien que je connaisse moi-même l'arrière-fond culturel des écrivains japonais que je traduis (du moins les grandes lignes) et que je travaille avec un Japonais qui lui les connaît parfaitement, c'est dans un univers linguistique français que s'inscrit désormais l'œuvre.

Une fois les idéogrammes perdus, une fois perdu le bruissement de la culture japonaise (c'est-à-dire l'histoire, les références inconscientes, les valeurs culturelles du « beau style » japonais, que reste-t-il ? Selon moi, l'essentiel demeure. Une grande œuvre est toujours maintenue dans une autre langue, parce qu'elle y est transfigurée. Je pense que l'originalité d'un écrivain est internationale, transculturelle. Et en disant cela, je ne prétends pas qu'un auteur doive renoncer à tout ce qui fait la spécificité de sa culture. Non, pas du tout. Mais c'est son rapport à cette culture, son regard critique ou passionnel, qui, lui, est transculturel. Il faut à la fois admettre l'appartenance et la non-appartenance d'un écrivain à sa propre culture. Les cultures asiatiques ont tout comme les cultures européennes et arabes un rapport très

lourd au passé. Elles se sont construites avec et contre ce passé. Des normes passées ont continué à s'imposer aux écrivains modernes qui ont écrit avec et contre elles.

La rencontre des cultures européennes au XIXe siècle a constitué un choc, comme en témoignent par exemple les œuvres de Mori Ôgai, de Sôseki pour le Japon. Schnitzler, Ibsen, Carlyle, Strindberg, Walter Pater, Laurence Sterne, ont marqué ces écrivains. Mais, bien entendu, Sôseki, Ôgai, Kafû, Akutagawa et plus tard Tanizaki, Kawabata, Mishima, Ôe, Shôhei Ôoka, Abé, et plus tard encore Yûko Tsushima ont surtout dialogué avec leur culture japonaise. Mais non pas pour se définir japonais, mais pour définir leur propre monde dans cet environnement là. Exactement comme Hélène Cixous, en France, écrit dans la langue de Montaigne et de Stendhal, mais contre eux, parce que sa langue à elle est contaminée par Joyce, Kafka et Freud, comme Ôé a une langue contaminée par Sartre, l'école historique des Annales, par Malcolm Lowry, par Kafka également, par William Blake etc. Et c'est en dernière instance dans cet univers multiculturel qu'on lit les œuvres, mais sans jamais oublier que l'écriture originale s'est faite dans un dialogue strictement japonais, conscient ou inconscient, et que la lecture de la traduction se fera dans un dialogue strictement français. Un Français lit Tsushima par rapport à Benjamin Constant ou disons Duras, plus que par rapport à Osamu Dazai, même si l'on sait que c'est son père.

Je pense que connaître le contexte du pays d'origine n'est fondamental que pour lire les écrivains les plus médiocres, parce qu'ils n'écrivent que dans un système figé de repères, pour un certain public, dans certaines conditions, à une certaine époque et qu'une fois perdu ce réseau de données, l'œuvre ne se maintient plus en vie. Loin de moi l'idée que connaître l'environnement culturel et historique d'un pays est inutile pour comprendre un écrivain. C'est même nécessaire, cela va de soi, pour le traduire et même pour l'évaluer dans un premier temps. Mais sa valeur et sa force dans le pays d'arrivée dépendent d'autres critères, qui tiennent à la sensibilité et à la culture de ses lecteurs. Je ne parle pas ici de destin commercial, de succès

public, mais d'une échelle de valeur littéraire qui dépasse ces facteurs. Car le vrai pays de la lecture et donc celui de l'écriture est universel.