

# Rencontre avec Gérard Berréby et les Éditions Allia

par [Marie Hornain](#) · 12 janvier 2021 · <https://mondedulivre.hypotheses.org/8402>

*Le 5 mars 2020, nous avons eu l'honneur et le plaisir de nous entretenir avec Gérard Berréby, fondateur des éditions Allia. Voici la retranscription de cette rencontre, qui s'est tenue au bistrot de la bibliothèque Méjanes, à Aix-en-Provence, sous la direction de M<sup>me</sup> Barbara Dimopoulou.*

**Delphine :** Le catalogue se construit comme une vaste bibliographie qui n'a presque pas de limites chronologiques puisqu'il part de l'Antiquité jusqu'à l'extrême contemporain. Dans ce catalogue, il y a douze sections qui organisent les titres et, dans chaque section, il y a différents axes de réflexion. Nous avons remarqué que ce catalogue ne se présentait pas vraiment sous forme de répertoire chronologique, ni même alphabétique ; mais aussi que chaque titre appartenait à un réseau thématique dans la structure du catalogue. Et chaque titre renvoie à un autre. Nous nous sommes donc demandés pourquoi vous aviez choisi de construire le catalogue de cette manière ?

**Gérard Berréby :** C'est la première fois que l'on s'attaque à l'organisation d'un catalogue, dans un premier temps sous sa forme chronologique. Mais dans la chronologie, on a intégré de la thématique. Vous pouvez très bien avoir affaire à un auteur contemporain qui se retrouve dans la section de l'Antiquité parce qu'il a travaillé sur la philosophie chinoise antique, par exemple. La construction du catalogue ne s'opère pas tant à travers des noms phares, des personnalités, mais beaucoup plus par le contenu, et le contenu situé dans un contexte historique. Ce qui est aussi intéressant de noter, à mes yeux, c'est que, dans une première prise de contact avec l'ensemble des publications, on a l'impression d'avoir un travail extrêmement disparate. Mais quand on entre dans le détail, dans la matière, dans le concret de toutes les publications, on s'aperçoit que ce n'est pas du tout par hasard que tel auteur se retrouve à côté de tel auteur. Et malgré la multiplication des thématiques abordées, il y a – et ça a été notre volonté dès le départ – la construction d'une certaine cohérence. Pour résumer, que ce soit des auteurs contemporains ou des auteurs d'il y a trois ou quatre siècles, c'est-à-dire morts ou vivants, personne, à défaut d'être amis les uns avec les autres, personne ne doit se sentir en mauvaise compagnie, ne serait-ce que si l'on prend un index alphabétique. Il y a donc quelque chose qui se joue et qui fait l'originalité de notre maison, dans la mesure où je ne connais pas beaucoup de démarches éditoriales qui correspondent à celle-là.

**Lisa :** On a remarqué dans le catalogue au format pdf qu'il y avait certaines notices où les textes d'auteurs étaient grisés. Pourquoi ?

**G. B. :** Ce doit être très certainement ce qui distinguait le dernier catalogue par rapport à l'avant-dernier. Et tout ce qui est grisé est ce qui a été publié entre les deux.

**Lisa :** D'accord, et est-ce que vous avez un nouveau catalogue en préparation ?

**G. B. :** On a un nouveau catalogue en préparation. Ça fait dix ans qu'il est en préparation, depuis 2010. Bien sûr, on a été gagnés par la numérisation des choses, donc tout est en ligne, disponible et mis à jour. Mais on prévoit pour 2022... Car le problème est que nous préparons un catalogue, mais nous ne souhaitons pas qu'il y ait de hiérarchie : c'est-à-dire que nous voudrions donner la même valeur à tous les livres, du point de vue de la notice, et vu qu'on se rapproche presque des 1 000 titres maintenant, c'est un catalogue qui va faire dans les 500 pages. Et donc, ça a un coût certain, mais ce n'est pas ça qui nous arrête. On va le faire. Mais on va le faire pour une date anniversaire, c'est-à-dire pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la maison, en 2022.

**Barbara Dimopoulou :** Ensuite, c'est Juliette qui va commencer la partie sur la traduction dans le catalogue, qui est l'objet principal de notre interview.

**Juliette :** À la naissance d'Allia, les traductions représentaient le quart de vos publications. Et cette part a augmenté jusqu'à représenter 50 % entre 1996 et 2005. Ça s'est stabilisé après 2006, et cette part représente un peu plus de la moitié des ouvrages qui ont été alors publiés. On voulait savoir si vous connaissiez combien cela représente en moyenne de titres traduits par an, et si vous aviez un commentaire à faire dessus ?

**G. B. :** Je ne suis pas capable de vous répondre, mais comme vous avez travaillé dessus, vous allez me l'apprendre...

**Juliette :** Alors, cela représente à peu près 55 % pour les traductions, ce qui fait environ une dizaine de titres traduits chaque année. Entre 13 et 19 ces dix dernières années.

**G. B. :** Et donc, quelle est la question ?

**Juliette :** Eh bien, avez-vous un commentaire à faire ?

**G. B. :** J'ai un commentaire à faire. Je comprends que vous soyez obligés de dégager des orientations comme ça, des statistiques pour donner du sens et trouver des questions auxquelles je puisse répondre, mais au quotidien ça ne se passe pas du tout comme ça. Il n'y a pas de réflexion en amont pour dire que l'on va faire 30 ou 40 % de traductions, ou 10 % de livres classiques, ou 20 % de livres contemporains... Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'au quotidien c'est quelque chose de vivant et de mouvant. Et quand on dit *vivant* et *mouvant*, c'est-à-dire que ce n'est pas figé dans le temps, c'est le résultat des choses de la vie, de ce que nous découvrons nous-mêmes dans ce moment, des rencontres que nous avons avec nos auteurs, avec nos traducteurs, et des gens qui s'intéressent à notre travail, qui sont des gens extérieurs, qui n'écrivent pas vraiment. Et c'est à travers tous ces échanges que l'on peut voir une tendance monter ou une tendance descendre pendant une période, et elle peut revenir six mois après, ou un an après. Ça ne veut pas dire que ça n'a pas de sens, mais en tirant des statistiques comme ça, il ne faut pas les figer non plus, parce que c'est très aléatoire. Si je parle avec vous pendant une heure, et que vous allez me parler de projets que je trouve hyper excitants, ça va m'orienter dans une direction qui n'a pas été la mienne jusqu'à

présent. Je vais y consacrer du temps et généralement, quand je consacre du temps, ça se transforme en livre qui s'ajoute aux autres livres. Donc, il peut y avoir à ce moment-là une tendance qui monte ou une autre tendance qui descend. Ça ne veut pas dire que ça n'a pas de sens, mais il ne faut pas lui attribuer un sens trop prononcé, c'est-à-dire un calcul stratégique en amont, comme si nous voulions faire ça, de cette manière, etc.

**Clémentine :** Nous avons aussi remarqué que, dans les œuvres traduites du catalogue, l'anglais est la langue dominante, suivie de l'allemand et de l'italien. C'est en phase avec ce que le marché français présente actuellement. Nous avons aussi remarqué que les langues généralement considérées comme plus rares le sont aussi dans votre catalogue. Et ensuite, nous nous sommes intéressés à vos premiers titres traduits. Par exemple, *En avant Dada* de Richard Huelsenbeck, *Le complexe de l'argent* de Franziska zu Reventlow, *Le secret c'est de tout dire* de Gianni Giovannelli, *Du Prince et des Lettres* de Vittorio Alfieri... Et donc, on a aussi constaté que c'était traduit à partir de l'allemand et de l'italien. Nous nous demandions si ces premiers titres ont été déterminants dans vos choix de langues à traduire.

**G. B. :** Ce que vous soulevez comme problème, c'est que les proportions des langues à partir desquelles nous traduisons correspondent à peu près aux proportions du paysage éditorial français, mais correspondent aussi aux langues parlées dans le monde, et il y a des dominantes. Donc, si vous voulez, c'est sans surprise.

Par exemple, vous prenez les textes traduits du japonais dans mon catalogue, si je fais un rapide calcul de mémoire et je crois ne pas me tromper, nous en avons six. Six titres traduits du japonais, sur actuellement à peu près 850 titres, c'est difficile de sortir une statistique... D'un autre côté, à moins d'être spécialisé dans la traduction du japonais, comme il existe certaines maisons, notamment Picquier qui a traduit du chinois et du japonais, je pense que c'est un peu normal de se retrouver dans les proportions d'une époque et des langues parlées à travers les différents pays. Car l'écrasante dominante des publications se fait en langue anglaise. Après, on peut rentrer dans le débat « Est-ce que c'est une bonne chose ou pas ? » On peut en parler. Mais si vous voulez, c'est une donnée objective, et je ne suis pas surpris qu'on l'ait suivie.

Et les auteurs qu'on a choisis au début le montrent bien... Vous avez commencé par évoquer le premier titre traduit qui est Richard Huelsenbeck avec *En avant Dada*, et une partie de notre catalogue concerne les avant-gardes artistiques, culturelles et littéraires. Ensuite, vous avez pris *Le complexe de l'argent* de Franziska zu Reventlow. Ça, c'est à titre personnel. J'avais lu le livre en italien que j'avais beaucoup aimé et donc j'avais décidé d'en faire une traduction. Et vous parlez d'un livre, *Le complexe de l'argent*, qui a dû être publié, si je ne me trompe pas, en 1990 ou 1991, à peu près. Et nous en donnons une nouvelle édition prochainement parce qu'il est totalement épuisé et que l'on exploite notre catalogue. On ne laisse pas les titres mourir et on les remonte. Et le troisième livre que vous avez cité, avant le quatrième, c'est le livre de Giovannelli, *Le secret c'est de tout dire*, qui se rattache à une partie de notre travail qu'on peut nommer, par facilité et rapidité, la « critique sociale ». Et de l'autre côté, Vittorio Alfieri, qui est un classique de la littérature italienne, a un sens beaucoup plus politique dans notre choix, notamment avec le premier livre que nous avons publié de lui qui s'intitule *Du Prince et des Lettres*. Celui-ci, on ne l'a pas traduit parce que ça venait de l'italien, mais pour le contenu de l'ouvrage lui-même. C'est-à-dire que la grande thèse d'Alfieri était la séparation entre l'écrivain et les institutions, ce qu'on

appelait à l'époque le Prince qui était le bienfaiteur des écrivains. Et lui, Alfieri, conseillait aux écrivains de se tenir à distance du Prince, de l'argent, du financement... En somme tout ce que demandent les écrivains aujourd'hui. Il trouvait qu'il y avait contradiction entre le fait de créer une œuvre personnelle et le fait de s'aliéner à l'Institution ou au Pouvoir pour être financé pour la réaliser.

**Clémentine : J'avais une autre question : quels sont globalement vos tirages moyens ?**

**G. B. :** Oh ! Il est très rare que l'on démarre à moins de 3 000 pour un premier tirage.

**Clémentine : Et est-ce que les tirages de titres traduits sont équivalents aux tirages moyens des titres francophones ?**

**G. B. :** Ce serait faux de vous donner une réponse que vous pourriez utiliser de manière systématique. Tout à l'heure, j'ai dit que c'était vivant et mouvant, mais aussi dans notre activité il y a énormément de choses contradictoires auxquelles nous devons faire face pour pouvoir avancer. S'il y avait des vérités établies, pas seulement intellectuelles mais aussi techniques et financières, je pense que je pourrais venir à Aix-en-Provence deux jours par semaine pour me la couler douce et me changer les idées. Je ne dis pas qu'on se la coule douce à Aix-en-Provence, mais pour moi, quand j'y viens, c'est loin de ma base, donc c'est un peu des vacances, Si on est toujours présents et actifs au quotidien, c'est parce que rien n'est vraiment définitif. Donc, je pourrais vous faire une réponse et en même temps, lorsque je m'écoute, elle est relative...

**Mathilde : On a constaté que, sur le catalogue, vous ne faisiez pas de distinction entre la littérature francophone et la littérature traduite. On suppose que c'est délibéré. Pouvez-vous nous expliquer ce choix ?**

**G. B. :** C'est délibéré parce que je pars d'un principe qui est que, dans le travail que nous faisons, rien de ce qui est humain ne nous est étranger. À partir du moment où rien de ce qui est humain ne nous est étranger, on va partout. Et pour aller partout, par exemple, on publie des livres sur la musique populaire telle que la musique punk, la musique rock, la soul... Les gens appellent cette collection « la collection musique », mais nous, nous ne lui avons jamais donné de nom. Ce sont les autres qui donnent un nom. Nous avons des livres dans un petit format, les gens l'appellent « la petite collection ». Mais nous, on ne l'a jamais nommée, et surtout on ne l'a jamais écrit. Et d'autres appellent la « toute petite collection » ce qui est une collection à trois euros. C'est pareil, nous, on ne lui a jamais donné de nom. C'est-à-dire que l'on parle de littérature classique, ancienne, extrême contemporaine, comme par exemple avec les livres de Simon Johannin qu'on a publiés, que vous devez connaître. Que ce soit *L'été des charognes* ou *Nino dans la nuit* (des livres qui ont eu un grand succès auprès du public), quand des auteurs ont 25 ans, c'est-à-dire un peu plus âgés que vous ou à peine, on ne veut pas faire de distinctions parce qu'on pense qu'au fond il n'y en a pas. Je vais prendre l'exemple d'un auteur contemporain, dont on a publié une dizaine de livres, qui s'appelle Éric Chauvier. Il est anthropologue de formation et de profession. Mais en même temps, quand les anthropologues lisent ses livres, ils disent « Mais ce n'est pas un anthropologue ! » Et les romanciers disent « Mais ce n'est pas un romancier ! », parce qu'il utilise des outils de l'anthropologie pour écrire des romans.

Donc ils le rejettent, personne n'en veut. Je pense que le fond du problème est là : c'est qu'aujourd'hui, me semble-t-il, aucune discipline ne se suffit à elle-même pour embrasser les problèmes qu'on voudrait aborder.

Donc on a fonctionné par décloisonnement de genres, et le premier décloisonnement que nous avons opéré, c'est que chaque livre que l'on publie a autant de valeur que les livres précédents, ou le prochain à venir. On ne l'enferme pas dans une case ou dans une catégorie, parce que je pense que c'est une chose assez dangereuse, à commencer pour les individus. À partir du moment où vous buvez beaucoup de café et que vous fumez une cigarette, on va vous mettre dans une case « café-cigarette », et puis après, une fois que vous êtes « café-cigarette », on ne vous voit plus autrement. Et c'est réductif, d'une certaine manière. Un autre va être mis dans une autre case, et ça fait des cloisonnements comme ça, où l'on devient en quelque sorte étrangers aux uns et aux autres parce que, malgré nous, on a une image qui est la nôtre. Ce n'est pas un mensonge, mais c'est réductif dans la mesure où l'on nous voit seulement à travers cette image. Ça empêche que l'on montre autre chose. Eh bien, pour les livres, c'est pareil : j'aime bien que tout se mélange.

**Marie : Dans une interview sur France Culture, vous avez parlé du fait que vous ne recevez pas d'aide du CNL pour l'extraduction. En consultant les rapports, on a vu cependant que vous receviez des aides concernant l'extraduction, par exemple pour le titre de Michèle Bernstein en 2005...**

**G. B. :** Excusez-moi, je suis obligé de vous interrompre pour vous expliquer un mode de fonctionnement à propos de ce que vous avez trouvé, parce que ce que vous avez trouvé est juste, mais c'est faux. C'est juste que quand un éditeur étranger nous achète les droits du livre de Michèle Bernstein, *La nuit* par exemple, ou *Tous les Chevaux du Roi* que nous avons publié, nous signons un contrat avec cet éditeur. Le principe administratif du fonctionnement du ministère de la Culture et du CNL fait que l'éditeur étranger remplit une demande d'aide au CNL pour publier l'ouvrage en allemand, en grec ou en ce que vous voulez. L'aide passe par notre maison, et elle est reversée à l'éditeur qui achète les droits. Quand j'ai dit que nous ne touchions pas d'aides du CNL, c'est que pour tous les livres publiés par Allia, il n'y a pas d'aide. Et si vous en avez trouvé publiquement, c'est parce qu'il est vrai que nous avons reçu une aide, mais ce n'est pas tout à fait vrai parce que l'aide, c'est l'obligation du fonctionnement administratif qui fait qu'on a l'impression que c'est nous qui la recevons. Or, ce n'est pas de l'argent que nous recevons nous, mais que nous donnons à l'éditeur étranger qui demande à la France une aide à la traduction.

**B. D. :** Il y avait d'autres exemples, mais j'imagine que c'est pareil pour tous ces livres qui figurent dans les listes d'extraduction du CNL.

**G. B. :** Oui, c'est ça.

**Marie :** En revanche, nous avons trouvé que concernant le *Zibaldone* de Leopardi, vous aviez reçu une aide du Centre national des études leopardiennes à Recanati, en Italie. Nous voulions donc savoir si vous obteniez d'autres aides, ou par quel biais vous en sollicitiez.

**G. B. :** Nous n'avons pas reçu d'aide pour nos propres livres de la part de l'administration française parce que nous n'en avons pas demandé ; ce n'est pas qu'on nous l'a refusée. Il s'est avéré que quand j'ai commencé à publier l'œuvre complète de Leopardi en 1991, et avec un certain retentissement, j'ai été contacté par le Centre d'études leopardiennes à Recanati. Ils m'ont invité à venir les voir parce qu'ils étaient très intéressés par le travail que nous faisons. Ils m'ont proposé une participation pour aider à la publication. Et, dans ce cas-là, je l'ai acceptée.

**Gayané :** **Ma première question tourne autour de la promotion des livres traduits. On voulait savoir quelles manifestations vous organisez autour de la promotion de ces titres. Est-ce un travail qui diffère de la promotion des titres francophones ? Par exemple, est-ce que les traducteurs sont invités en même temps que les auteurs contemporains ?**

**G. B. :** Pour répondre plus précisément à vos questions, concernant les traductions que nous publions, on fait le même travail que pour tous les autres livres. Après, il y a des choses qui accrochent et d'autres qui accrochent moins. Il y a des livres qui peuvent être lus par un public beaucoup plus large et d'autres pas. Le but, en quelque sorte, n'est pas de chercher à obtenir le même résultat pour tous les livres parce que, par essence, ça n'est pas possible, on ne parle pas de la même façon à tout le monde, et les livres ne parlent pas à tous les publics de la même façon. Donc, il y a un travail qui est fait pour faire connaître les livres, mais qui n'est pas spécifique à la littérature étrangère.

**Gayané :** **Est-ce que vous pouvez nous parler de vos projets immédiats en traduction ? Il y a *L'Éthique de Spinoza* qui est sortie début février...**

**G. B. :** *L'Éthique*, c'est très particulier. Ça va vous intéresser parce que je travaille avec un traducteur de Spinoza qui est quelqu'un qui a enseigné à l'École normale supérieure, qui a tenu un séminaire sur Spinoza pendant très très longtemps et qui s'appelle Bernard Pautrat. Il a également traduit pour Allia plusieurs textes de Spinoza, dont le *Traité de l'amendement de l'intellect*, un de ses textes les plus célèbres, qu'il propose avec un nouveau titre. En général, dans la traduction, il est rare qu'un traducteur apprécie un autre traducteur. Si je repointe la traduction, c'est sûr que je vais corriger plein de choses et que je vais donner une autre traduction que je pense meilleure que la précédente. C'est la règle. Et là, je me suis retrouvé confronté à un problème très particulier : Bernard Pautrat, qui a donné une traduction de *L'Éthique* lui-même, qui existe en « Points Seuil » depuis plusieurs années et qui est lue par tous les étudiants travaillant sur Spinoza, découvre quelque chose qu'il ignorait complètement en tant que grand connaisseur de Spinoza, *spinoziste* devant l'éternel dirait-on... Il découvre qu'il a existé une traduction de Spinoza qu'il ne connaissait pas et pour lui, c'est un véritable scandale. Et donc, il se lance dans la lecture de cette traduction de Spinoza et il se dit « Mais elle est très bonne ! » Et là, c'est comme ça qu'il commence à m'en parler. Et c'est quand même une chose assez unique dans l'histoire de la traduction : nous avons une traduction du latin d'un texte extrêmement classique – le texte fondamental de Spinoza, à savoir *L'Éthique* – une traduction en français qui date de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui est présentée au début du XXI<sup>e</sup> siècle par le grand traducteur de Spinoza contemporain, qui lui rend ainsi un très grand hommage. Cette

traduction était parue chez Hachette à l'époque pour les deux premières parties, et la suite était restée sous la forme manuscrite. Alors inutile de vous préciser qu'à l'époque on écrivait sur des feuilles, à la main, avec un porte-plume. Et donc, il a fallu retranscrire le manuscrit de la traduction de Spinoza. Et la démarche d'un traducteur qui sort de l'oubli un autre traducteur, alors que le traducteur en question a lui-même traduit ce livre-là, c'est la première fois que je vois ça. Parce qu'en général, quand on est avec des vrais traducteurs professionnels sur un même sujet, ils pensent qu'ils sont les seuls et qu'ils sont les meilleurs. C'est très rare qu'il y ait une discussion, disons, civilisée. D'habitude, c'est plutôt « Si vous vous attaquez à un auteur que je traduis, je vais vous sabrer tout de suite, parce que c'est pas possible que quelqu'un d'autre que moi fasse la même chose. » C'est une question de corporatisme aussi, mais c'est la première fois que je vois un cas comme ça.

### **Gayané : Même si ce sont des traducteurs d'époques différentes ?**

**G. B. :** Oui. Et puis surtout, un traducteur qui met à l'honneur un autre traducteur, pour le même livre traduit par tous les deux. Et il m'a confié qu'il a compris certaines choses, parce que c'est quand même un ouvrage philosophique assez touffu et assez dense, et donc il y a des choix conceptuels qui s'opèrent dans l'adaptation d'une langue à une autre. Et Bernard Pautrat, le dernier traducteur, m'a dit que, quand même, cette traduction lui avait fait remettre en question certaines choses, qu'il n'a pas définitivement entérinées pour modifier sa traduction, mais qui l'ont fait quand même réfléchir. Et je trouve ça pas mal comme démarche parce que c'est un milieu, vous savez, le milieu intellectuel, qui ne brille pas toujours par son honnêteté et sa rigueur.

**Jeanne :** **On va rester sur les questions concernant les traducteurs. On a fait une petite liste de traducteurs qui revenaient souvent chez Allia. Par exemple, Line Amselem, Monique Baccelli, Christophe David, Boris Donné, Héloïse Esquié, Jean-Marc Mandosio, Bernard Pautrat et Bertrand Schefer. Est-ce que vous pouvez nous parler un peu de vos collaborations avec ces traducteurs ? Dans quelle mesure ce sont eux qui apportent des titres, comme Bernard Pautrat ? Ou, est-ce que c'est vous qui allez les chercher ?**

**G. B. :** C'est très variable. Il y a des traducteurs qui arrivent et qui nous apportent un projet et on en parle. Il arrive aussi que nous soyons à l'initiative d'un livre et on demande à l'un de nos traducteurs de traduire. Et après sur la fidélité, le temps que travaille avec nous un traducteur, c'est comme dans la vie, c'est des alliances qui s'opèrent. On a des amis avec lesquels on passe un certain temps et on fait un bout de chemin, d'autres avec lesquels on passe une semaine ou trois mois et puis, il y en a d'autres avec lesquels on reste très longtemps. Et à la place que j'occupe, je me dois de faire attention aux gens que je fais rentrer dans la maison, pour qu'il y ait un équilibre avec tous les gens qui y travaillent au quotidien, parce que tout le monde n'est pas toujours commode et arrangeant. Il faut que je trouve des équilibres comme ça. Et pour répondre à votre question, je dirais que c'est comme dans les relations humaines. Parce qu'on peut dire que des gens qui traduisent, il y en a plein. J'en profite aussi pour vous faire des remarques qui sont le résultat d'observations au quotidien de la fréquentation des traducteurs. Pour être un bon traducteur, il ne s'agit pas de parfaitement connaître la langue à *partir de laquelle* on traduit, mais il faut parfaitement maîtriser la langue

*dans laquelle* on traduit. Je m'explique : si vous traduisez un texte de l'anglais par exemple, vous vous devez de parfaitement bien connaître la langue française, avant de parfaitement connaître la langue anglaise. Et pour ces langues-là, si vous avez une base de connaissance de langues classiques, à savoir les langues anciennes, c'est une chose qui vous aidera énormément. Et je dois dire que nous avons quelques problèmes et un peu de conflits dans la maison d'édition avec les traducteurs, parce qu'on se retrouve dans des moments où nous avons des phrases qui ne sont pas construites, qui n'obéissent pas aux règles grammaticales de base, qui n'obéissent pas aux règles de la concordance des temps, de la ponctuation, de tout ce qui fait la langue française, comme on pourrait dire la langue allemande ou la langue italienne. Et donc, on se retrouve avec des petits conflits ou des conflits plus importants, avec des traducteurs qui pensent avoir traduit, mais si vous voulez, *traduire* est une chose, mais *donner à lire dans une langue* est autre chose.

Après, il y a des écoles, il y a des tendances et il y a des modes. Je ne vais pas faire le procès de certaines écoles et de certaines modes, mais actuellement il y a une tendance où on engage des collectifs de traducteurs pour retraduire *Ulysse* de Joyce, par exemple. Des exemples comme ça, il y en a. Et il est vrai que dans ces nouvelles traductions, nous avons des corrections qui sont assez énormes, comme améliorations. Mais d'un autre côté, quand Joyce a été traduit, c'était une époque où on ne pouvait pas traduire si on n'était pas soi-même écrivain. C'est-à-dire que, par exemple, pour traduire Joyce, on avait Valery Larbaud, qui était aussi un ami de Joyce, qui le côtoyait, ils travaillaient ensemble, etc. Et je suis d'accord pour entériner le fait qu'un certain nombre de traductions du passé en français sont fautives, mais je veux dire très belles littérairement parlant. Et on insiste à vouloir retraduire des choses qui ont déjà été traduites, certainement avec des améliorations terminologiques ou techniques, mais pas toujours heureuses d'un point de vue littéraire. Donc, si vous voulez, de toute façon, vous trahissez par nature. En traduisant, je ne dirais pas qu'il faut avoir la trahison dans l'âme, mais on trahit en faisant cela. C'est-à-dire qu'une chose qui est exprimée dans une langue, si proche soit-elle de la langue française, est obligatoirement différemment exprimée qu'en français. Et donc, plutôt que de chercher à traduire mot à mot, peut-être qu'il faut comprendre l'esprit et parler, je ne dirais pas de transposition et d'adaptation, mais un peu aussi. Parce qu'après on va vous mettre au chômage et on va utiliser des logiciels de traduction. Parce que le but c'est ça. Il y a des logiciels de traduction qui sont de plus en plus performants et est-ce que c'est la solution ? Je ne le crois pas. Mais c'est une tendance.

**Chika : Vous avez parlé de la retraduction. J'ai une question sur une traduction ancienne de Paul-Louis Courier pour l'Âne de Lucius de Patras, et aussi de Michelet pour la Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même. Vous avez maintenu des traductions anciennes. D'où vient cette décision ?**

**G. B. :** Par exemple, pour l'Âne de Lucius de Patras, il a été traduit par Paul-Louis Courier qui est un écrivain et un pamphlétaire qui a une maîtrise de la langue ancienne, à mes yeux, tout à fait admirable. Pour la *Vie de Giambattista Vico*, c'est après consultation. C'est un livre que j'aime beaucoup parce que, Giambattista Vico, c'était un philosophe qui vivait à Naples, et quand il est mort il y avait son cercueil dans l'appartement, qui était à l'étage, et il y avait ses étudiants venus pour lui rendre hommage. Et les étudiants étaient censés porter le cercueil pour l'emmener au

cimetière. Et puis, ils ont commencé à avoir des mots parce qu'ils n'étaient pas tout à fait d'accord pour savoir qui allait porter le cercueil, parce qu'il y avait des tendances différentes chez les étudiants admirateurs de Giambattista Vico. Et ce qui s'est passé et qui m'a vraiment séduit, parce que je me suis dit, un homme qui provoque ça doit être beau, fondamentalement... Et donc ce qu'il s'est passé, c'est que les étudiants ont abandonné le cercueil au milieu de la pièce ; ils sont sortis et ils se sont battus, à mains nues, à coups de poing, pour régler le problème. Et la traduction de la biographie de Vico, écrite par lui-même... c'est que je l'avais lue dans cette traduction ancienne, et puis j'ai consulté le traducteur – parce qu'il y a un traducteur contemporain qui a traduit un autre livre de Vico et qui l'a publié en même temps – qui m'a dit que la traduction passait très bien. Donc, comme je l'aimais, je l'ai choisie comme ça. Voilà pour *l'Âne* traduit par Paul-Louis Courier, et pour Vico traduit par Michelet. De la même façon, j'ai publié plusieurs textes d'Edgar Allan Poe en reprenant les traductions de Charles Baudelaire. Mais pour les *Marginalia*, la traduction a été effectuée par Lionel Menasché.

**B. D. : Michelet a été celui qui a introduit Vico en France.**

**G. B. :** Oui. Et ça, ce sont des choses, si vous voulez, que je pense qu'on ne peut pas effacer. Parce que, historiquement, ça a du sens. Que Michelet introduise, comme vous venez de le rappeler, et c'est tout à fait utile, Vico en France, ce n'est pas comme quelqu'un d'autre. Michelet est un grand historien. Son œuvre est encore valable aujourd'hui. C'est-à-dire que l'obsession de la nouveauté, je ne sais pas si c'est toujours une chose utile, nécessaire et justifiée.

**Chika : Et le contre-exemple serait donc *Bartleby* de Melville, ou *De la vieillesse de Cicéron*, que vous avez fait retraduire. Ce doit être la troisième ou la quatrième retraduction. Comment est prise la décision de passer à cette retraduction ?**

**G. B. :** Comme je l'ai expliqué au début de mon intervention, chaque livre a sa place dans l'organisation du catalogue. Il y a quand même une assez grande cohérence. J'ai voulu y intégrer *Bartleby* de Melville parce que c'est un texte qui, je pense, a sa place dans le catalogue, ou les textes de Cicéron – on en a traduit deux, et il y en a un troisième qui sortira au mois d'août prochain et qui s'appelle *De l'amitié*. Dans ces cas-là, on demande une nouvelle traduction parce que les traductions existantes sont déjà chez des éditeurs, et là c'est un travail de commande : on commande une nouvelle traduction. Mais c'est parce que nous avons la volonté d'avoir ces titres au catalogue même s'il existe d'autres traductions.

**Jeanne : Je reviens sur la question de la littérarité de la traduction. Certains de vos traducteurs sont aussi des auteurs ; est-ce que c'est important pour vous qu'ils soient auteurs ? Et est-ce que vous les avez plutôt connus comme traducteurs, ou comme auteurs, comme par exemple Line Amselem ?**

**G. B. :** Line Amselem, je l'ai connue comme traductrice.

**Jeanne : On a aussi relevé le cas de Patrick Ourednik, est-ce que vous pouvez nous en parler ?**

**G. B. :** Oui, je peux vous en parler, d'autant plus que c'est quelqu'un dont il est difficile de parler parce que c'est un mauvais coucheur, un emmerdeur, mais très sympathique. Je veux dire qu'il a le don de fâcher tous ceux qui travaillent dans la maison d'édition, sauf moi. C'est problématique mais ça se passe comme ça. Patrick Ourednik est tchèque. Il a émigré en France en 1968, après le Printemps de Prague, et il a traduit plein d'auteurs, que ce soit Rabelais ou Queneau, du français au tchèque, et il a une assez bonne réputation en tant que traducteur en République tchèque. Et puis, un jour, il m'envoie une lettre – je ne le connaissais pas – où il me parle de son livre *Europeana*, et où il m'envoie quelques extraits de presse en anglais concernant ce livre-là, et quelques pages d'*Europeana* en anglais, parce qu'il était paru aux États-Unis déjà. J'ai compris assez vite qu'il y avait quelque chose qui se passait, donc je lui ai répondu, on s'est rencontrés et on a décidé de publier le livre. Patrick Ourednik écrivait essentiellement en tchèque même s'il maîtrisait très bien le français, et il se faisait traduire. Le problème c'est qu'il faisait mener une vie d'enfer à ses traducteurs et, au départ, à sa traductrice. La règle, c'était que la personne qui faisait la traduction devait remettre la traduction à lui, et pas à moi. Et c'était des discussions à n'en plus finir, et c'était toujours lui qui avait le dernier mot. Mais il faisait réécrire toute la traduction parce que rien ne lui convenait. Jusqu'au jour, mais il a fallu du temps, où il s'est mis à écrire en français, comme son dernier livre.

**Jeanne : Il n'a jamais, lui, traduit ses propres livres ?**

**G. B. :** Non, il refuse ; mais, en revanche, il va reprendre votre traduction et il va l'amender un nombre incalculable de fois parce que rien ne lui convient jamais tout à fait. Mais il faut dire qu'en général dans la vie, rien ne lui convient jamais tout à fait. Il y a des personnalités comme ça, on n'y peut rien, il faut faire avec. Mais je trouve que c'est un très bon auteur qui a une vraie démarche littéraire, qui apporte quelque chose dans le paysage français parce que la manière de construire ses récits, et l'humour qu'il y injecte est quelque chose qui n'est pas du tout répandu dans nos contrées. C'est un peu l'esprit tchèque qu'on trouve chez Jaroslav Hašek, ou des écrivains comme ça, mais de façon beaucoup plus contemporaine. Et puis, il est plein d'ironie et de critique. Il écrit un livre en travaillant sur un manuel qu'il a acheté en librairie et qui s'appelle *Comment écrire un roman*. Il applique les règles, et en même temps, il les applique avec beaucoup d'intelligence et de recul critique. Ce qui fait que ça donne des situations où il écrit un roman policier où il y a une enquête à propos d'un meurtre, et on lui pose des questions sur la construction et il dit : « Mais vous ne pouvez pas me critiquer, j'applique les règles du manuel *Comment écrire un roman*. » Toute une provocation comme ça qui est tout à fait bienvenue.

Et si vous voulez, l'autre problème, c'est qu'il est lui-même traducteur du français en tchèque, et assez réputé, ce qui fait que les traductions du tchèque au français de ses propres livres, c'est hyper compliqué. Je sais que, récemment, il y a eu un traducteur français basé à Prague, qui était humainement très gentil, très humble, et qui a dit à un moment : « Mais, je ne comprends pas, l'auteur ne m'a pas répondu. » Et j'avais envie de dire « Mais c'est tout à fait normal, mon gars, il ne faut pas t'inquiéter, c'est pas contre toi spécialement, c'est contre tout le monde qu'il est comme ça ». Et il ne

comprenait pas, il avait fait plein d'efforts pour travailler. L'autre a pris la copie, il a corrigé...

Et puis aussi, ce qu'il faut savoir c'est qu'en étant traducteur, si vous travaillez dans le domaine contemporain, vous allez être obligatoirement en discussion et en échange avec les auteurs, pour des problèmes techniques, des choses incompréhensibles, parce que vous n'avez pas la même culture que l'auteur. Il peut parler d'une émission de radio dans le sud des États-Unis dont vous n'avez jamais entendu parler, des problèmes techniques comme ça auxquels on est confrontés. Et puis, d'un côté, la relation va être très agréable, très gratifiante, mais en même temps, terriblement sous contrôle. Ce n'est pas juste « Vous êtes en train de traduire mon livre, je vais vous donner toutes les réponses qui vous manquent pour résoudre tous les problèmes que vous rencontrez », mais c'est aussi une relation – elle n'est pas fondamentalement basée là-dessus – perverse, de domination, de pouvoir, d'utilisation de l'autre pour l'emmener dans un choix que, peut-être vous, vous n'auriez pas fait, mais lui a l'avantage et le pouvoir de l'avoir écrit donc, lui peut dire avec plus d'autorité que vous ce que ça voulait dire. C'est très intéressant mais il ne faut pas avoir peur de la critique, parce que ça, c'est une chose fondamentale. C'est-à-dire que vous faites ça et puis on va vous dire « Attention, là ça ne va pas ! » Et vous vous prenez ça dans la tête et puis, déjà pour se remettre en selle... Nous on croit qu'on a fait un super travail, on va l'avancer, et on se prend une baffé, alors on recommence. Il faut avoir l'esprit un peu curieux, un peu combatif et ne pas avoir peur de la critique ; et la critique, c'est qu'à un moment, ce qu'on a fait, c'est pas bon. Il faut pouvoir l'assumer psychologiquement, surtout quand on débute et qu'on se prend un coup de massue sur la tête comme ça. Mais c'est des choses très courantes.

**Jeanne : Et vous, vous pouvez entrer dans un débat, pour essayer de gérer des situations similaires ?**

**G. B. :** Par la force des choses, je me retrouve confronté à plein de problèmes qui ne sont pas obligatoirement les miens. Quand, par exemple à mon travail il y a une fille qui travaille dans le bureau d'à côté qui vient me voir et qui me dit à propos de Patrick Ourednik « Mais qu'est-ce qu'il a celui-là avec moi ? », je lui réponds « Comment ça ? », et elle me dit « Regardez », et je regarde le mail : il fait un mail de cinq mots. Je suis poli parce que c'est quelqu'un qui travaille avec moi, mais intérieurement je ris parce que je vois toute l'ironie qu'il y a, mais c'est une ironie assassine. Et puis, si vous voulez, la meilleure façon de ne pas avoir de problèmes, c'est de rester tranquillement chez soi, hein ! Mais à partir du moment où vous vous confrontez à quelque chose, *a fortiori* à un texte, et jusqu'à nouvel ordre, la personne qui a écrit le texte est très attachée à ce qu'elle a écrit. Donc, si sympathique que vous puissiez être, quand il va recevoir ça et qu'il connaît la langue, il va dire « Mais ça ne va pas du tout, c'est mon premier livre qui va être introduit en France ! » Et alors là, on entre dans un autre type de rapport, interfère l'éditeur qui est au milieu pour temporer et l'un et l'autre, pour que le projet ne capote pas. Il y a des fois où ça se passe plutôt bien, mais il y a plein de fois où il y a des interférences qui ont posé des problèmes.

**B. D. : On va changer un peu de problématique, pour parler du paratexte de vos productions.**

**Marine :** À ce propos, Genette disait « attention au paratexte ». Or, dans une interview dans *La Typographie du livre français*, sous la direction d'Olivier Bessard-Banquy, vous semblez l'avoir pris au mot puisque, selon vous, en disant « attention talent », le public pense confusément « attention arnaque ».

**G. B. :** Je confirme.

**Marine :** On en a déduit que c'était sûrement la raison pour laquelle vos quatrièmes de couverture sont très sobres et quasiment muettes, puisque vous ne mettez qu'une brève citation, alors qu'en revanche, il y a un épitexte important sur votre site, avec de nombreuses notices, des ressources annexes, des biographies, etc. Et finalement la structure même de votre catalogue donne énormément d'informations. Justement, est-ce que vous pourriez nous en parler davantage, tout en nous disant qui rédige ces notices ?

**G. B. :** C'est nous. Et il y a un style, le style de la maison. Et puis, si je vais publier votre livre et que je vais vous dire : « Je vais écrire que vous êtes l'écrivain le plus génial de votre génération », j'aurai l'air d'un con parce que tout le monde fait ça. Tous les livres publiés qui passent totalement inaperçus et qui vont au pilon et que personne ne lit, si vous en faites une collection et que vous lisez le « *blurb* » comme on dit en anglais, il y est toujours dit cela, avec plein de superlatifs. Donc, on met trois fois rien. Et puis les extraits de quatrièmes de couverture sont lapidaires, extrêmement elliptiques, et ne veulent pas dire grand-chose. Je sais qu'il y a un livre où il y a écrit « J'aime le chocolat » ou une connerie comme ça. Avec *Nino dans la nuit*, qui a été un vrai succès, sur la quatrième de couverture on peut juste lire « Paradis ? », et à l'intérieur de l'ouvrage on ne trouve aucune description du contenu. Ce qui n'a pas empêché le livre d'être un des romans les plus remarquables de la rentrée d'hiver 2019.

C'est-à-dire que je ne participe pas du tout au discours ambiant sur les lecteurs. Parce que, si on tient compte de tous ces discours, les lecteurs seraient un petit peu demeurés. Je considère que les gens sont majeurs, vaccinés et capables de comprendre par eux-mêmes, sans qu'on leur fasse de l'explication de texte de ce qu'ils vont lire et de comment ils doivent le lire. J'étais agacé par tous les commentaires sur les textes, à l'intérieur même du livre : les préfaces, les postfaces, les rabats, les quatrièmes de couverture... et toujours pour dire que c'est très important. Alors, vous allez me dire « Vous avez publié ce livre mais ça ne vous intéresse pas en fait ? ». Mais je vais vous dire une chose, ce n'est pas parce qu'il n'y a rien que ça ne m'intéresse pas : on y a mis le texte et tous les livres m'intéressent. Ils sont traités à peu près de manière égale, c'est-à-dire de la même façon, avec le même style de présentation envers le lectorat.

Concernant le lectorat, tout d'abord, s'il n'y avait pas de lecteurs, ça ferait longtemps qu'on n'existerait plus et je ne serais pas là en train de parler devant vous. Donc c'est une méthode qui est plus ou moins payante ; et elle est payante dans la mesure où cette frustration volontaire que nous provoquons chez le lecteur qui arrive et qui dit « Merde, mais il n'y a rien », forcément, s'il garde le livre quelques minutes entre les mains, il est obligé d'aller voir plus loin, et plus loin, c'est dans le texte lui-même. Je pense que c'est tout à fait délibéré, j'assume complètement, c'est une provocation, un snobisme, appelez ça comme vous voulez, mais je n'aime pas, à titre personnel, que l'on me dise comment je dois lire un livre. Donc c'est pour ça que je n'aime pas trop les préfaces, les commentaires, les notes explicatives, etc. C'est-à-dire que si je veux

parler d'un auteur, j'écris un essai sur cet auteur et je le publie sous mon nom à part entière ; mais je ne vais pas me servir de la publication d'un texte pour écrire, comme c'est très souvent le cas, cinquante pages de préface pour faire passer mon histoire à moi.

**Marine : Justement, qui fait le choix des citations, vous personnellement ou l'auteur, lorsqu'il est vivant ?**

**G. B. :** Ce sont les personnes qui lisent les épreuves et qui les corrigent, il y en a plusieurs. Ça passe entre plusieurs mains, qui proposent deux, trois, quatre, cinq citations, et puis à la fin, il y a une synthèse qui se fait et quelqu'un qui tranche. Pendant une époque c'était moi, là ça fait un moment que je ne tranche plus. Il y a une autre personne qui s'appelle Danielle Orhan, qui s'occupe de ça et qui tranche *in fine* pour choisir la citation.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que tout est pensé, tout est organisé. Et en même temps, c'est fait dans une énorme souplesse et il n'y a pas de personne véritablement attirée pour quelque chose. Toutefois, c'est très ferme, c'est-à-dire qu'il y a une ligne qui est très directive. C'est dans cette direction que l'on travaille, et il faut la comprendre et rentrer dedans pour y mettre son coup de patte après. On ne peut pas arriver et faire le contraire de ce qui se fait : on ne travaille pas ici, on va travailler ailleurs. Mais en même temps, ce n'est pas toujours la même chose, parce que j'ai un peu peur de la sclérose. La sclérose, c'est quand on est assis sur son siège, qu'on fait une chose une fois, dix fois, cent fois et qu'après, on continue à la faire jusqu'à la deux-centième fois. Et c'est là où je pense qu'on commence à perdre un peu de sa pertinence. C'est pour ça que, régulièrement, j'aime bien demander à d'autres gens, enlever un dossier à quelqu'un, le donner à l'autre, et voir comment ça fonctionne.

**Marine : On avait une question aussi par rapport à vos choix de polices de caractère, pour certains niveaux de titre dans le catalogue, qui nous ont fait penser à celle de *Lucky Luke*.**

**G. B. :** Ah, la police Western ? Ah ben là, on a bien rigolé. Pour les polices de caractères, ça c'est une maladie de graphiste, ils ont besoin de changer. Il y a une chose que je trouve un peu ennuyeuse, c'est le besoin de changement. Ce n'est pas parce qu'on fait une chose différemment qu'elle est obligatoirement meilleure. Par exemple, la police de caractère qui est à l'intérieur de nos livres, de presque tous maintenant, et que l'on utilise tout le temps, c'est le Plantin. Et je ne vois pas pourquoi je vais faire six polices de caractères différentes. Je trouve qu'il est très bien pour lire, qu'il a la graisse suffisante pour ne pas fatiguer l'œil, sur un papier légèrement ivoiré, ça ne fatigue pas, avec l'interlignage et les plans que nous avons autour, et je trouve que ça fonctionne assez bien.

Maintenant, quand on a fait le catalogue, on s'est amusés, à vrai dire. La première fois où l'on a utilisé cette police Western, on ne l'a pas fait dans le catalogue, c'est un auteur qui l'a utilisée. C'est Boris Donné, qui est un dix-huitiémiste qui enseigne à l'université d'Avignon, mais qui est parisien, pour un livre qu'il a consacré à Guy Debord. Lui est un auteur très spécial, c'est-à-dire qu'il a besoin d'avoir la mainmise et le contrôle sur absolument tout ce qu'il fait. Et donc il a les logiciels de mise en page sur son ordinateur, et quand il amène un texte, il l'apporte et c'est lui qui veut faire la

mise en page en quelque sorte. Et là, il m'a apporté la police Western qui m'avait beaucoup amusé et, à ce moment-là, j'ai dit « Tiens, quand on va faire le catalogue, on va mettre ça pour les titres ». Je ne le referais pas, mais c'était pour rire, parce que je pense que nos polices de caractères... Si vous voulez, il y a une chose que les graphistes ne comprennent pas, c'est qu'une page de livre est faite pour être lue. Et la lecture se fait avec l'œil, et l'œil est un organe qui se fatigue. Et normalement, quand on conçoit la présentation d'un ouvrage, on devrait travailler pour le confort et le repos de cet organe, à savoir l'œil ou les yeux, qui nous permettent de lire. Je vois des choses : par exemple un caractère beaucoup trop maigre, ou quand on commence à tourner la page pour la mettre comme ça à la lumière pour mieux lire, ou quand on a des lignes qui sont écrasées les unes sur les autres... Il y a des règles de base que le lecteur n'a pas besoin de connaître. C'est-à-dire que c'est une cuisine. Si vous me dites que c'est agréable à lire, je suis très content parce que vous avez été sensibles à tous les efforts que nous avons apportés dans la confection de la page. Ce n'est pas votre boulot, ce n'est pas votre histoire : vous, vous achetez un livre et vous le lisez et point barre, on n'en parle plus. Tout le monde n'est pas comme ça, mais nous on soigne tout ça. Et l'histoire de vouloir mettre dans une page un titre, un intertitre, trois polices de caractère différentes, des choses comme ça, ça amène à de la confusion. On ne comprend plus le rapport, la hiérarchie, etc. Pour faire joli, il y a d'autres façons. Donc, il ne faut pas tomber dans ce piège de la nouveauté. Un livre, c'est une chose classique, et la page d'un livre ne peut pas être renouvelée à l'infini. J'en ai envie mais je ne le fais pas. Vous savez, il y a une époque où l'on mettait dans les livres, à la fin du dernier mot, sur la ligne d'en dessous, le premier mot de la page suivante. Comme ça, en tournant la page, vous avez déjà le premier mot, il n'y a pas de rupture. Et c'est pour ça, si vous voulez, qu'il y a un classicisme dans la présentation de l'ouvrage. Je ne parle pas de la couverture mais de la présentation d'une page. Et je le répète sans cesse : une page est faite pour être lue. Par exemple, si on met des couleurs ou des choses comme ça, on le fait du point de vue esthétique, mais on ne pense pas un seul instant qu'une couleur, par exemple, du noir sur un fond violet dans un magazine, c'est illisible. Vous pouvez le faire en gros titre pour marquer le coup et parce que c'est joli. La lecture est une chose qui se fait ligne après ligne. C'est tout bête, il y a une page et on tourne la page, et on va à la suivante. Il faut tenir compte de ça, il faut tenir compte de l'organe dont on se sert pour ça, c'est-à-dire ne pas trop vite le fatiguer.

**B. D. : Vous reconnaissez ici tous les principes de Jan Tschichold, dont l'ouvrage *Livre et typographie* a d'ailleurs été publié chez Allia. Tous ces principes du classicisme, du confort de la lecture dans le livre.**

**G. B. :** Exactement. Ce que Jan Tschichold écrit dans son ouvrage est assez saisissant, et coïncide avec la position que je défends. Il a notamment cette formule : « Une typographie parfaite est certainement le plus aride de tous les arts. » Il en conclut que la seule récompense que reçoit le typographe c'est « la conscience de servir anonymement » certaines œuvres remarquables.

**Saliou : Est-ce que vous tenez compte des informations, des idées de titres apportées par les lecteurs ?**

**G. B. :** Oui ! On a la particularité de recevoir de la part de gens que nous ne connaissons pas et qui sont forcément des lecteurs de nos livres, des suggestions de publications ou des propositions de traductions. La première des choses, c'est qu'on note et on regarde. On ne publie pas tout ce qui nous est proposé évidemment, mais il y a pas mal de livres qui ont été publiés. Si vous voulez, par exemple, je vous écoute très attentivement parce que ça m'intéresse énormément de voir la perception que vous avez de notre catalogue. Et nous n'avons aucun point commun, ne serait-ce qu'une question d'âge, de culture, de géographie... Le fait que vous analysiez le travail à travers le catalogue et tout ce qui est public sur ma maison, me donne une idée de comment vous la percevez différemment de moi, c'est-à-dire de manière complémentaire. Et ce qui est intéressant quand des gens nous proposent des textes, c'est qu'ils connaissent notre travail parce qu'ils ont lu un certain nombre de livres et qu'ils aimeraient participer à la chose mais de manière informelle. C'est comme ça que j'ai découvert des auteurs ou des livres que je ne connaissais pas avant et que nous avons publiés. Généralement, à la personne qui nous a suggéré la chose, on lui envoie deux, trois, quatre exemplaires, pour dire merci.

**Jeanne :** Sur quelle base rémunérez-vous vos traducteurs ? Est-ce que cela varie ?

**G. B. :** D'abord, il y a deux choses qui sont différentes. Il y a des commandes que nous passons à des traducteurs. En général, actuellement, on paye 18,10€ le feuillet, et un pourcentage de 1% une fois l'à-valoir couvert. Après c'est très variable. Par exemple, pour le livre *Le Bateau-usine* de Takiji Kobayashi, une femme a traduit le livre. Le texte est dans le domaine public, tout comme *Jeu et théorie du duende* de Federico García Lorca et *Je vis sans vivre en moi-même* de Thérèse d'Avila. Ce sont trois textes qui sont dans le domaine public. Alors, *Le Bateau-usine* marche très bien, et la traductrice n'a rien touché mais elle touche 5 % à chaque exemplaire vendu. Pour *Je vis sans vivre en moi-même*, la traductrice touche les mêmes conditions, c'est-à-dire 5 % par exemplaire vendu mais ça ne se vend pas, c'est comme ça. Et *Jeu et théorie du duende* par exemple, ça se vend très bien. Je crois qu'on a fait 45 000 exemplaires, la traductrice touche 5 %.

Donc c'est un peu la loterie aussi. C'est-à-dire que quand on publie un texte du domaine classique, c'est notre position, on ne propose pas d'à-valoir, ou un petit à-valoir et 5 % par exemplaire vendu. Il est évident que quand on vend 700 exemplaires à la fin de l'année, et qu'on paye le traducteur, ça va pas très loin, mais quand au bout de quelques années on va vers les 20 000, 45 000 exemplaires comme *Jeu et théorie du duende*, forcément, quand on envoie le relevé à la traductrice de Lorca, il est toujours positif.

**Jeanne :** Donc ça c'est quand vous passez des commandes comme vous l'avez dit. Est-ce que ça change quand ce sont les traducteurs qui viennent vous proposer leurs textes ?

**G. B. :** C'est variable, en général. Par exemple, pour les livres dans la collection de musique, en général, dans 70 ou 80% des cas, c'est nous qui passons la commande. Mais, par exemple, nous avons une traductrice du japonais qui a traduit trois romans parce qu'elle a eu une subvention au Japon pour les traduire. Elle est venue nous les

proposer, et je lui ai proposé un contrat avec un pourcentage. Les livres n'ont pas marché. Comme elle a été payée par la subvention, la suite s'est réglée comme ça. Autre exemple, les gros livres sur la musique qui font 500 ou 600 pages et qui sont des traductions contemporaines, parce que ces livres-là n'ont jamais été traduits et ne sont pas dans le domaine public, c'est un contrat de traduction. Et actuellement, les tarifs pour les langues comme l'anglais, l'allemand, l'italien, c'est 18 ou 20 euros, ce qui n'est pas génial mais ce qui n'est pas misérable non plus par rapport à la moyenne du marché.

**B. D. : Oui, nous on pense aux tarifs de l'ATLF, et c'est à peu près cette fourchette-là.**

**G. B. :** Par exemple, en Italie, les traducteurs sont beaucoup moins bien payés qu'en France. Je ne sais pas pourquoi.

**B. D. : En Espagne aussi, les traducteurs sont très mal payés. C'est avec l'Allemagne que nous sommes à peu près à égalité.**

**G. B. :** Et puis, il y a un problème aussi, et ce n'est pas agréable ce que je vais vous dire. Dans les contrats que nous établissons avec les traducteurs, nous avons introduit une clause, parce qu'on a rencontré aussi beaucoup de problèmes. Vous me pardonnez, mais c'est le résultat d'une expérience quotidienne. C'est-à-dire que nous recevons des copies qui posent des problèmes dans leur écriture même, qui sont truffées de coquilles, de fautes d'orthographe, de fautes d'accords, de fautes de grammaire, de fautes de conjugaison et on ne peut pas laisser passer cela. Donc, il y a quelqu'un qui fait ce travail dans la maison d'édition, et la clause que l'on a introduite, c'est que passée une certaine proportion de fautes, on pénalise la traduction. C'est moi qui suis à l'origine du fait qu'on relise une traduction, qu'on la nettoie. Parce que je comprends que le traducteur ait oublié une phrase... à qui ça n'arrive pas ? Qu'il y ait une petite faute ici ou là, ma foi, c'est humain, mais quand c'est quasiment à toutes les pages qu'il y a des corrections à faire, et bien on a introduit un paragraphe dans le contrat, une clause, qui pénalise cela. Parce que je ne peux pas payer un traducteur et quelqu'un de la maison d'édition pour le corriger et remettre le texte en français. Parce que le fond du problème, et j'insiste là-dessus, c'est qu'il arrive qu'on relève un contresens. Quand on en relève un ou deux, c'est normal. Une faute de traduction, c'est normal. Mais quand ça devient une méfiance de la personne qui relit, parce qu'elle trouve déjà très bizarre que le traducteur ait laissé cette connerie et deux pages plus loin encore telle connerie, ce qui fait qu'elle va traquer systématiquement parce qu'elle n'a pas confiance...

Les problèmes fondamentaux qu'on a avec les traducteurs, c'est la langue française. Pardonnez-moi, mais le fond de ma pensée c'est que je me retrouve face à des problèmes où je me suis dit « Ils écrivent avec leurs pieds ». C'est-à-dire que la connaissance de la langue française, ils ne l'ont pas. Et c'est la première chose qu'il faut avoir si vous voulez avoir un contrat professionnel, parce que tous les interprètes connaissent la langue. Et puis bon, vous allez en Italie, vous vivez là-bas, c'est sympathique. Les gens sont agréables. On peut parler, mais traduire c'est une autre histoire. Désolé mais ce sont des choses qui reviennent de manière récurrente.

**B. D. : Oui, nous avons étudié le rapport Assouline qui fait état de ce type de problème. Des éditeurs qui ont des problèmes avec certains traducteurs, et inversement le traducteur qui a des problèmes avec certains éditeurs.**

**G. B. :** Et puis aussi les problèmes qu'on a avec les traducteurs, les traducteurs qui ont des problèmes avec les éditeurs, c'est qu'on travaille aussi avec des gens dont la qualité première est la susceptibilité très prononcée. Or, on travaille dans un domaine où la première de notre fonction est la fonction critique. Et la fonction critique ne s'entend pas bien avec un caractère susceptible. Donc, ce sont des batailles de position comme ça, avec « Comment ? Moi j'ai traduit ça, je suis sûr de mon fait ! » Un jour, je me souviens très bien, il y avait un traducteur de l'italien qui travaillait avec quelqu'un dans la maison d'édition. Et la personne vient dans mon bureau, elle me dit « Je ne peux pas continuer à travailler, j'arrête ». Tout de suite, je lui dis « Mais quel est le problème ? » Elle me dit : « Je ne peux pas discuter dix minutes pour une faute de concordance de temps, pour m'expliquer. À partir du moment où il y a une faute de concordance de temps, c'est une faute. La faute de concordance est là, et je ne vais pas faire un cours à chaque deux lignes pour expliquer le bien-fondé de la correction. » J'ai dû intervenir et j'ai remis les choses en place. Et donc, les petits problèmes comme ça, si vous voulez, sont extrêmement répandus.

**Dorian : On va aborder des questions peut-être un peu plus spécifiques. Notamment les textes bilingues, qui sont présents dans le catalogue. On aurait voulu savoir comment et pourquoi vous choisissez de publier certains titres en bilingue, notamment certains titres de poésie.**

**G. B. :** Pour la poésie, pour moi, ça s'impose. On ne peut pas toujours le faire, mais je crois que ça s'impose. Et puis, il n'y a pas toujours un fondement objectif. Des fois, ce sont des caprices aussi, et des fois, c'est technique. Par exemple, si on veut publier un texte qui est trop bref, on va mettre la langue originale pour lui donner un peu plus de volume, comme pour les *Notes sur la mélodie des choses* de Rilke. Et puis aussi, si c'est un auteur qu'on aime particulièrement ou dont la traduction est très sensible. Par exemple, quand vous traduisez un texte de García Lorca ou un texte de Rilke en poésie, on ne le fait pas toujours parce que des fois ça fait des livres trop volumineux. Mais je crois que même si ça ne sert pas à 70% des lecteurs qui ne connaissent pas la langue originale, pour certaines poésies je pense que ça a du sens de mettre la langue originale. Après il peut y avoir des cas particuliers, comme avec *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Initialement le texte a été publié en édition bilingue. Puis il a été réédité au format poche, dans la petite collection, mais en français seulement.

J'essaie de répondre au plus près de vos questions, mais tout ne s'explique pas de manière rationnelle. Mais tout est présent. Il a quelque chose qu'on retrouve, c'est pensé. Des fois, par exemple, quand on traduit Cicéron, ce n'est pas nécessaire de mettre du latin, parce que je ne crois pas qu'il y ait 2 % des lecteurs qui lisent le latin. Mais c'est un peu une provocation pour rappeler à toute la population qu'elle ne lit plus de latin, et que c'est une langue qui a existé et qui pourrait exister encore. C'est-à-dire que les raisons ne sont pas toutes les mêmes selon les cas. Par exemple, pour Cicéron, c'est ça : j'ai dit « Allez, on met du latin ! », parce qu'il faut qu'on sache que cette langue existe, et qu'on ne dise pas simplement « C'est traduit du latin ». Et même

si 98 ou 99 % des lecteurs n'en feront rien, disons qu'on s'offre le luxe de cette petite provocation. Pour la poésie, ça a plus de sens.

**Dorian : Et pourquoi avoir fait retraduire *Le Nez de Gogol* par une personne qui ne se considère pas comme traducteur ? Quel est l'intérêt de retraduire une œuvre qui est déjà connue par beaucoup de personnes comme *Le Nez* ?**

**G. B. :** D'abord parce que c'est un texte que j'aime beaucoup. Puisque vous me posez la question, je vais rentrer dans le détail de l'histoire. J'ai découvert un artiste sud-africain qui s'appelle Kentridge en allant voir une exposition au musée du Jeu de Paume. Je me retrouve dans une salle pour voir un artiste que j'ignorais complètement, que j'ai découvert lors de cette exposition et qui avait fait une installation à partir du *Nez de Gogol*, qui m'a beaucoup plu. Et à ce moment-là, j'ai publié l'ouvrage d'un jeune écrivain qui s'appelle Arthur Larrue, dont j'ai publié le premier roman. Donc on se voit, on discute. Puis un jour, il vient me voir en disant : « J'ai commencé une traduction du *Nez de Gogol*, est-ce que ça pourrait vous intéresser ? » Et tout de suite, j'ai dit : « Oui ça m'intéresse beaucoup. » Je connaissais *Le Nez*. C'est un classique qu'on a lu, peut-être qu'on oublie. Mais j'avais vu cette exposition qui avait remis au goût du jour, dans ma mémoire, ma lecture du *Nez*, et qui m'a obligé à le relire. Et voilà comment on m'a proposé de le retraduire, *a fortiori* par quelqu'un qui n'est pas traducteur professionnel. C'est-à-dire que je vous raconte comment ça s'est passé, parce qu'il y a des choses qui se passent comme ça, c'est aussi bête que ça. Vous savez, aujourd'hui tout le monde a le plus grand mal à y croire, mais le livre est arrivé au courrier comme environ 850 manuscrits qu'on reçoit tous les ans, et pareil pour Arthur Larrue que je ne connaissais pas. C'est un paquet qu'on reçoit dans une enveloppe comme on en reçoit des tonnes.

**Chika : J'ai surtout étudié les ouvrages traduits du russe et j'ai trouvé que, parmi ces ouvrages, il y a peu de classiques des grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Et c'est assez récemment que vous avez publié *Le Nez de Gogol* (2014) ou *La Roussalka de Pouchkine* (2017). Est-ce que vous avez pour projet de publier prochainement des classiques russes du XIX<sup>e</sup> siècle ?**

**G. B. :** Non. Non et en même temps, ça dépend. Ce qu'il faut comprendre, c'est que dans notre travail, c'est très fluctuant et c'est énormément basé sur les échanges avec l'extérieur. Alors, à une époque, c'était la Poste. Maintenant, c'est devenu le courrier électronique, les mails. Avant c'était le téléphone qui fonctionnait, beaucoup moins maintenant. Et après, ça dépend. Je vais vous voir vous, vous allez me parler d'une chose. Ça dépend de comment vous allez m'en parler.

Je vais vous donner un exemple : j'ai publié un livre qui a assez bien marché chez nous, qui est un livre sur le punk, américain principalement, qui s'appelle *Please Kill Me* (2006). C'est un livre assez gros, qui est constitué de témoignages, d'entretiens croisés. C'est-à-dire que ce n'est pas un entretien avec vous sur 50 pages, puis un entretien avec vous, puis un entretien avec vous. Plutôt, vous, vous parlez de quelque chose et ensuite vous, vous parlez de quelque chose, et il y a le nom de la personne à chaque fois. Le livre a été conçu de cette manière-là, très originale, et il a eu un certain écho quand on l'a sorti en France. À une époque, quelqu'un m'a parlé de ce livre et puis je n'ai pas bronché, j'ai écouté, parce que j'écoute les gens qui me parlent mais ça

n'a rien provoqué... Et puis il y a une deuxième personne, quelques temps après, qui me reparle de ce livre et puis pareil ça m'a rien fait. Et puis un jour, je rencontre un type, c'est un cinéaste, on bavarde et il m'a dit « Il y a une chose que tu devrais faire et qui serait vachement bien dans tes livres sur la musique, c'est *Please Kill Me* », et il a commencé à m'en parler. Et là, tout de suite, j'ai demandé le livre à l'éditeur américain. On a commencé à le regarder. La chose s'est mise en marche.

C'est vous dire : si vous voulez parler d'un projet qui vous tient à cœur, c'est pas de votre faute, mais vous êtes condamnés à en parler de manière à ce que ça provoque mon désir, mon envie – quand je dis moi, c'est un autre, c'est tout le monde – pour que mon oreille retienne un petit peu ce que vous m'aviez dit et que derrière je me dise « Ah, ça a l'air intéressant ça, il faut que j'aille voir, je connaissais pas ». Je demande le livre. On le reçoit. Qui est-ce qui va le lire ? Qui est-ce qui va faire les notes de lecture ?, etc. Et si vous me dites « Ouais, c'est un roman qui a été publié là... C'est un auteur qui a 28 ans, qui est aux États-Unis... Et puis c'est intéressant... ». On peut dire ça de 40 000 choses, et si vous n'arrivez pas à trouver la substantifique moelle de la chose qui éveille la curiosité de votre interlocuteur... Vous allez me dire « Mais c'est pas mon boulot, moi je suis traductrice ». Mais la vie est faite comme elle est faite, il faut aussi savoir parler, c'est comme ça. Donc, pour les russes, il y a quelques textes mais autrement... Pourtant, j'ai lu beaucoup de littérature russe classique mais la faire retraduire, je n'en ai pas senti le besoin. D'autant plus que beaucoup de littérature russe classique a été retraduite... On a l'impression que le traducteur a des travailleurs immigrés dans une cave, en train de travailler pour lui, tellement il sort des quantités qui dépassent l'entendement, pour moi. Mais paraît-il que c'est très bien, je n'en doute pas, je ne les ai pas lus. Mais, si vous voulez, demain il va peut-être y avoir une rencontre qui me stimule et qui me donne envie de faire quelque chose parce qu'un traducteur me montre qu'il a apporté quelque chose dans cette nouvelle traduction d'un classique, et peut-être que là, je vais avoir envie.

**Chika : J'ai aussi travaillé sur *Élégies de Duino* (2015) de Rilke et je reviens à la question de Dorian sur les éditions bilingues. Vous avez publié trois livres de Rilke jusqu'à présent et les deux précédents sont dans une édition bilingue. *Élégies de Duino* n'est pas dans une édition bilingue. Pourquoi avez-vous choisi de ne pas publier une édition bilingue de ce livre ?**

**G. B. :** Par exemple, quand on a fait les *Notes sur la mélodie des choses* de Rilke (2008), on a fait une édition bilingue. La question, elle est technique. C'est que le texte est très beau. Il n'en existe pas d'autres éditions. La seule traduction que l'on trouve des *Notes sur la mélodie des choses*, c'est dans la Pléiade. Donc, je l'ai sorti dans cette collection à 3 euros. Des livres pas chers du tout comme vous l'avez remarqué. Et le texte en français seulement n'était pas suffisamment long. Donc, c'est d'une manière aussi opportuniste qu'on l'a mis en allemand aussi. On sort une traduction qui a déjà existé, d'un écrivain suisse qui s'appelle Gustave Roud, qui a fait une traduction des *Lettres à un jeune poète*. Il s'avère que je travaille avec un traducteur de l'allemand, qui est professeur de philosophie en classe prépa, et qui m'a dit : « Il y a une excellente traduction que j'aime beaucoup des *Lettres à un jeune poète* que vous devriez faire. » J'avais lu ce livre-là et sa traduction, mais je n'avais pas lu la traduction par Gustave Roud. Et quand je l'ai lue, j'ai été littéralement séduit. Donc, j'ai fait les démarches pour avoir les droits et pour le publier. Mais comme les *Lettres à un jeune poète* est un

livre suffisamment long, on ne va pas le faire en bilingue, parce que d'abord on fait des livres pas chers, et si en plus ils doublent de volume, c'est délicat. Donc si vous voulez, encore une fois, la réponse je peux la faire au cas par cas. Et je ne vous cache pas que, des fois, le bilingue, c'est pour donner un peu plus d'épaisseur aux livres.

**Clémentine : J'ai lu *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre* de Mike Davis (1998). J'ai fait des recherches dessus, et c'est un chapitre tiré de *Ecology of fear*, qui n'a pas été traduit en France. Pourquoi avez-vous choisi de ne sélectionner qu'un seul chapitre de l'œuvre ?**

**G. B. :** Eh bien, c'est significatif et révélateur de notre démarche. Pour Mike Davis, ce chapitre-là m'a paru particulièrement révélateur et comme apportant quelque chose de vraiment nouveau dans sa pensée, et dans la pensée en général. La preuve, c'est que le livre en entier existe en français, mais il n'a pas rencontré de carrière particulière. Le fait de l'avoir fait dans notre collection, à un prix très abordable, et de ne prendre que le chapitre le plus intéressant selon moi, c'est toujours subjectif. Je n'oblige pas tout le monde à partager mon point de vue, mais j'ai la faculté de pouvoir l'imposer en rendant un livre public. C'est quand même un avantage. Donc j'ai pris ce chapitre parce que je considérais que c'était mieux comme ça. Comme l'agent de l'auteur a accepté, on a signé un contrat et on l'a sorti, et le livre a été régulièrement réimprimé chez nous. Et ses autres livres, pardonnez-moi, je ne les trouve pas suffisamment critiques. La critique n'est pas suffisamment avancée comme dans le chapitre de *Au-delà de Blade Runner* qu'on a publié.

**Marie : En 2013, vous avez publié un texte de John Cage, *A Composer's Confessions*. Vous l'avez publié dans une version bilingue et dans une version seulement en anglais ?**

**G. B. :** Non, pour les éditions bilingues des *Confessions d'un compositeur* de John Cage, vous l'avez en français, vous tournez le livre et vous l'avez en anglais. Et, au milieu, c'est la séparation.

**Juliette : Dans les autres livres bilingues que l'on a vus, il y a toujours sur une page l'original et sur l'autre la traduction.**

**G. B. :** Oui, c'est en regard. Si vous voulez, pour les textes de Cicéron ou de Rilke, c'est en regard parce que ça a du sens de les avoir pour la traduction. Pour les *Confessions d'un compositeur*, c'est une langue assez commune je dirais, qui n'a pas de particularités stylistiques ou d'originalité personnelle, donc on a fait deux couvertures, il y a une couverture en français, et à l'envers elle est en anglais, et les deux sont identiques. Ça nous a amusé de faire comme ça.

Et puis il faut savoir une chose. Il y a des gens qui travaillent tous les jours, c'est-à-dire que c'est passionnant ce que l'on fait, mais il y a des gens qui viennent du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre, qui prennent des vacances obligatoires, et qui travaillent dans la maison d'édition. Ils sont très bien, je ne vais pas les critiquer une fois que je suis à l'extérieur. Mais il y a des jours, comme tout le monde, où ça faiblit un petit peu. Il y a des jours où ils s'ennuient un petit peu, et donc il y a des jours où il faut qu'ils

s'inventent une petite histoire. Par exemple, il y a une personne qui travaille avec moi et qui m'a dit « Si on le fait comme ça, ça serait pas mal », et effectivement c'est bien, ça change, ça fait une petite rupture dans le quotidien. Parce que c'est très beau, mais quand une personne fait des livres tous les jours, après... Vous comprenez, elle recommence toujours les mêmes livres donc il faut qu'elle trouve quelque chose qui lui donne un peu de « punch », un peu d'énergie pour casser la routine. Comme, par exemple, quand on a commencé à mettre des portraits sur la quatrième. Ou pour *Le Bateau-usine* de Takiji Kobayashi, on a repris l'illustration en couverture sur la page à l'intérieur. Après, il y a des gens qui copient nos principes, alors on arrête et on invente autre chose.

**Saliou : En 2019, vous avez publié *Pour une critique de la violence* de Walter Benjamin, traduit par Antonin Wiser. Pourquoi avoir attendu 2019 pour le publier ? Est-ce que vous cherchez des résonances dans l'actualité en publiant ce texte ?**

**G. B. :** Vous avez tout compris. Si vous voulez, on en a des classiques à notre catalogue, je crois que c'est le quatrième de Walter Benjamin qu'on sort. Et quand on sort précisément la *Critique de la violence*, on ne fait pas un discours dans une préface pour expliquer pourquoi on le publie parce que, comme je l'ai dit tout à l'heure, je considère que le public est assez grand pour comprendre. Et vous l'avez compris, on l'a sorti dans un contexte bien précis où l'on assiste dans la société à un développement de la violence comme il n'en existait pas auparavant, parce que la violence, elle, a toujours existé. Mais là, elle a pris une proportion tout à fait nouvelle, si je puis dire. Et sortir ce livre-là, dans ce moment-là, a du sens. Puisque vous prenez l'exemple de la *Critique de la violence* de Walter Benjamin : il y a un journaliste indépendant qui fait parler de lui actuellement, notamment sur les réseaux sociaux, plus précisément sur Twitter, et qui s'appelle David Dufresne, « davduf », et qui recense toutes les violences policières, etc. Et, comme par hasard, il a repris un tweet de quelqu'un qui parlait de notre édition de la *Critique de la violence*, en le re-tweetant à son tour et en y ajoutant un commentaire, en disant que c'était un livre « terriblement actuel ». L'été passé, suite au décès du jeune Steve après une intervention policière, nous avons partagé sur les réseaux une citation à-propos de l'ouvrage, qui a été ensuite partagée des dizaines de fois sur Facebook. Et donc, quand on publie des choses du domaine classique, que ce soit en littérature, en philosophie ou dans le domaine esthétique, c'est bien souvent pour donner à lire notre réalité contemporaine. Ce n'est pas un caprice comme ça.

Pour vous donner une tout autre idée (mais je ne serais pas capable de le faire comme vous en donnant une année, parce que j'ai oublié), voici un exemple un peu plus provocateur. Vous savez, on était en plein problème de pédophilie, on y est toujours d'ailleurs, mais c'était en Belgique avec l'affaire de Marc Dutroux et des grandes manifestations contre ces criminels. Donc, l'ambiance commençait à être un petit peu pesante. Et on a publié un livre érotique, à ce moment-là précisément, d'un auteur français qui était dans le milieu des symbolistes avec Mallarmé et Marcel Schwob, et qui s'appelait Pierre Louÿs. Il a écrit un roman dévastateur, très érotique, qui s'appelle *Trois filles de leur mère*. Et ce qui était intéressant dans ce livre-là, c'est que c'est une histoire complètement scabreuse, d'une mère qui pratiquement prostitue ses trois enfants, et tout le monde s'envoie en l'air dans la joie et la bonne humeur. Et la démarche de Pierre Louÿs a été reprise par certains psychanalystes pour montrer, qu'à

travers ce livre, l'auteur n'était pas qu'un érotomane qui multipliait les scènes érotiques dans un roman, mais qu'il montrait qu'il existait une sexualité infantine. Un thème également amplement développé dans l'ouvrage *Confession sexuelle d'un anonyme russe*, précédemment publié. Donc si vous voulez, dans tout le débat (auquel on ne participe pas, parce qu'on ne participe pas au débat, nous sommes une maison d'édition, je refuse d'être une maison d'édition militante dans tous les sens du terme), on fait une chose, on la met. Vous, vous dites « 2019, *Critique de la violence*, c'est en rapport avec ça ». Parfait ! Si vous ne le voyez pas et que vous l'avez éludé, ce n'est pas plus mal pour moi, ce n'est pas obligé. Mais ce que je refuse, c'est de dicter une lecture. Vous me posez la question, je remets la chose dans son contexte, je vous explique pourquoi nous l'avons faite et les raisons pour lesquelles nous avons décidé de le faire. Après vous me direz « Pourquoi vous ne l'écrivez pas en présentation de l'ouvrage ? » Peut-être par pudeur, peut-être pour que les gens découvrent tout ça par eux-mêmes. Mais quand on me pose la question, que ce soit sur une édition bilingue ou sur une chose comme ça, je vous réponds au plus près de comment ça s'est passé. C'est-à-dire que les explications ne sont pas toujours nobles, et elles ne vous grandissent pas toujours, mais ça ne veut pas dire qu'elles sont déshonorantes non plus. Je pense qu'on devrait regarder un petit peu comme ça, que ce soit pour le cas de Pierre Louÿs et la sexualité infantine et la pédophilie, ou que ce soit pour la *Critique de la violence* au moment où nous vivons dans une société ultralibérale et qui montre que ce genre de société peut très bien survivre avec un exercice de la violence quotidienne contre une bonne partie de la population de cette société.

**Lisa : Vous avez publié les deux premiers titres des *Miscellanées* de Ben Schott, et le troisième titre, *Les Miscellanées sportives*, a été publié par les Éditions du Sous-sol et traduit par deux autres traducteurs. Pourquoi ? Quel est votre lien avec cette maison d'édition ?**

**G. B. :** Les Éditions du sous-sol ont été fondées par Adrien Bosc, qui a été stagiaire il y a neuf ans aux éditions Allia. C'est comme ça que je l'ai connu. Par rapport à beaucoup d'autres stagiaires qui passent chez nous, c'est un garçon extrêmement rapide, qui comprenait beaucoup de choses. Il n'était pas nécessaire de répéter deux fois pour qu'il comprenne et qu'il emmagasine. Et il avait une autre faculté qui n'était pas courante, c'est que quand il écoutait quelqu'un parler, en l'occurrence moi, il savait très bien faire la part des choses. C'est-à-dire que ce qui ne l'intéressait pas dans ce que je disais, ça ne le dérangeait pas du tout donc il mettait de côté, mais ce qui l'intéressait, il posait des questions. Et puis aussi, lorsqu'il a terminé son stage, avant de commencer à faire des livres, il a créé une revue qui s'appelle *Feuilleton*, et il m'a demandé d'être rédacteur en chef de la revue. J'ai accepté et je l'ai aidé pendant vingt numéros. Ça c'est pour le rapport, après il a fait son chemin, et il est à la direction du Seuil en plus de diriger les Éditions du sous-sol. Pour moi ce n'est pas du tout une surprise.

Pour les *Miscellanées*, ça a été un *best-seller* chez nous, au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'on en a fait 260 000 exemplaires, ce qui est énorme. Je trouve que c'était bien parce que ça a apporté une bouffée d'air aux livres qu'on publiait, et en même temps, pour ce genre d'ouvrage qui parle un peu de tout, qui est assez divertissant, assez fouillé, rigoureusement fait. Et depuis, le terme de « *miscellanées* » est revenu dans énormément de titres, de pâles copies ont été faites, qui ont plus ou moins bien marché ailleurs. Et puis j'ai trouvé que l'idée de faire le deuxième volume fonctionnait

sur *Les Miscellanées culinaires*. Après il fallait que je me libère de ça. C'était très bien, je ne regrette pas du tout de l'avoir fait mais, si vous voulez, j'avais l'impression d'instituer quelque chose, et puis j'ai lâché.

Bien évidemment, Adrien Bosc était très intéressé par les livres que j'avais publiés, et notamment les livres qui avaient très bien marché. Il a eu la politesse de me demander si j'allais faire le troisième volume, et je l'ai libéré de tout inquiétude en lui disant que je ne le ferais pas et qu'il y aille, mais ça n'a pas marché. Et il n'a pas voulu prendre le traducteur que j'avais pris précisément pour les deux premiers volumes et qui s'appelle Boris Donné, qui est quelqu'un avec qui il est extrêmement difficile de travailler mais qui fait un travail remarquable. Ça aussi, c'est une autre facette des choses : si vous êtes emmerdant, il faut que vous ayez les moyens d'être emmerdant. Et le seul moyen d'être emmerdant, c'est d'avoir les qualités à la hauteur de ce que l'on propose : là on peut se montrer détestable. Il est compliqué de travailler avec Boris Donné, mais il fait un excellent travail. Je l'avais fait travailler dans la revue *Feuilleton* pour la traduction d'un texte et il a été très mécontent du traitement. Mais en tant que rédacteur en chef, je m'occupais d'établir les sommaires de la revue, et toute l'administration, le suivi, etc., je ne m'en occupais pas. Et Boris Donné a très mal vécu le suivi de son travail. Il pensait que cela allait se passer comme avec moi, mais non. Le directeur du Sous-sol n'a pas du tout envisagé de le prendre parce qu'il a reçu des lettres de réclamations.

**Gayané :** Dans quel contexte intervenait la publication des *Confessions de Nat Turner* ? Il nous semblait que l'intention était de rétablir l'accès au document alors qu'il y a eu l'adaptation littéraire par William Styron et l'adaptation cinématographique par Nate Parker...

**G. B. :** L'adaptation cinématographique est sortie en France à peu près en même temps que notre publication, mais l'adaptation littéraire de Styron était sortie bien avant. Alors, pour les *Confessions de Nat Turner*, je reçois un email de quelqu'un qui, apparemment, on le comprend dès les premières lignes, connaissait bien mon catalogue. Puis il me dit : « J'ai traduit le texte de Nat Turner », et il me développe le pourquoi du comment. Je lui ai répondu de passer me voir parce que je pense que c'était une chose à faire de publier le document « brut ». C'est-à-dire que Nat Turner a existé, mais il était incapable d'écrire car il était analphabète. C'est donc l'avocat qui l'a défendu qui a recueilli son témoignage. C'est à partir de ce témoignage que Styron a fait son livre, qui a les qualités propres à cet auteur et qui a son intérêt. Je voulais sortir le document original et bien montrer aussi que c'est un document d'une grande révolte, de quelqu'un qui est analphabète et qui est à l'origine de changements dans la société américaine. Je voulais montrer aussi les différentes facettes : on avait quelqu'un qui était tombé dans la religion et qui avait étudié la Bible, ce qui peut paraître contradictoire face à une forme de libération sociale, mais c'est quelque chose d'aliénant qui lui a donné cette force de pouvoir et de conviction pour parler à ses « frères », comme il disait, et pour les entraîner avec lui. C'est ainsi que la révolte s'est embrasée.

**Marine :** J'ai étudié *Des forces étranges* de Leopoldo Lugones, et je me demandais si c'était la complexité de l'auteur, entre ses idéologies néfastes – puisqu'après il est devenu fasciste – et son talent d'écrivain indéniable, qui a motivé la publication de cette œuvre.

**G. B. :** Alors, pour ce qui est de la littérature sud-américaine, avec Lugones par exemple, ce sont des auteurs considérés comme mineurs, mais qui ont eu une influence certaine sur les écrivains des générations suivantes, et qui sont devenus représentatifs de la littérature sud-américaine. Au premier chef, on peut parler de Borges pour la littérature sud-américaine mais, de manière plus contemporaine, on peut parler de Bolaño qui connaissait très bien les écrits de Lugones. Aussi, ce n'est pas parce que Lugones a évolué, est devenu fasciste d'une manière qui ne soulève aucune équivoque, qu'il ne faut pas publier son œuvre, qui est intéressante. C'est la même chose avec Clemente Palma, et son roman *XYZ*, également traduit par Samuel Monsalve. C'est un excellent roman, très atypique pour son époque, pourtant, l'auteur a aussi écrit des choses très douteuses sur les natifs américains, dans une veine positiviste. Ce qui n'empêche pas que son roman *XYZ* soit d'un grand intérêt.

**Marine :** Il y a Lugones, et Jeanne a étudié une œuvre de Papini, qui lui aussi était fasciste...

**G. B. :** Il n'a pas toujours été fasciste ! Je connais assez bien Giovanni Papini. Je trouve que Giovanni Papini a écrit des ouvrages comme *Gog* ou *Le Livre noir* qui sont des ouvrages littéraires très puissants et qui n'ont absolument rien de fascisant. Quand il a fait partie du mouvement futuriste en Italie, Papini a écrit des manifestes et des déclarations très intéressants. Maintenant, on peut aller beaucoup plus loin, et là je fais une digression : est-ce que l'extrême avant-gardisme, d'une certaine manière, nous conduirait dans une certaine logique vers le fascisme, comme ça a été le cas pour Lugones et pour Papini ? Parce que Papini n'était pas seulement de droite, il est devenu bigot, c'est-à-dire religieux, papiste... c'est quand même le grand écart. On peut se poser cette question, et il y a des gens qui la posent d'ailleurs.

**Marine :** Que ces auteurs soient allés vers les extrêmes politiques, est-ce encombrant pour vous dans votre catalogue ?

**G. B. :** Pour moi, c'est un acte de liberté. C'est-à-dire que je parle avec vous et vous allez me dire quelque chose, et je note que vous me dites une chose très intéressante. Donc je la mémorise, éventuellement je la note, et je dis « J'ai parlé avec une étudiante à Aix-en-Provence qui m'a dit ça. » Si je suis votre logique... évidemment vous n'êtes pas célèbre et vous n'êtes pas une personnalité publique. Mais si je dois faire une enquête sur vous, pour savoir qui vous êtes, tout ce que vous avez fait et tout ce que vous avez dit pour reprendre la phrase que j'ai trouvée intéressante, et que vous avez milité quand vous étiez jeune dans un mouvement d'extrême droite, ou quand vous avez vieilli ou que sais-je, l'horreur que vous voulez, vous vous l'appliquez, ce n'est pas mon problème. Je suis coincé, c'est-à-dire que je ne vais finir qu'avec des gens avec lesquels c'est pur sucre, on est d'accord, c'est catholique ou c'est clean, employez le mot que vous voulez. En réalité, je m'en fous, s'il y a quelqu'un qui dit une chose intéressante et que 10 ans après... Ce n'est pas du tout mon histoire. Et si cette œuvre est puissante, il faut la mettre au jour et il faut montrer ses contradictions. En même temps, pour prendre un contre-exemple, avec un auteur comme Louis-Ferdinand Céline, par lequel revient souvent le débat sur la distinction entre l'œuvre et l'auteur,

j'ai fait des choix différents. Par exemple, en publiant *L'Art de Céline et son temps* de Michel Bounan, ou encore *Céline en chemise brune* de Kaminski.

**Marine : Et même si l'auteur écrit une œuvre très intéressante et qu'il est nazi ou n'importe quoi au moment où il l'écrit, est-ce que là vous la publieriez ou pas ?**

**G. B. :** Je ne sais pas... Ce n'est pas que je dégage en touche, mais comme la question ne s'est pas posée à ce jour, je ne sais pas. Mais me connaissant un peu, je juge sur pièce. Et puis, je pense qu'il faut prendre des risques. Je pense qu'il ne faut pas trop travailler dans le sens du public, le caresser dans le sens du poil. Je pense qu'un public, ça se bouscule. Il y a une chose qui me fait très peur dans ce que je fais, c'est quand il y a des gens qui commencent à comprendre un peu le travail de ma maison d'édition et qui m'attribuent des responsabilités. Tout de suite, je me sens écrasé. Je fais ça parce que j'ai envie de faire ça. Il y a des choses qui m'intéressent, des choses qui me plaisent, mais je n'ai aucune responsabilité envers personne. Il faut me laisser tranquille. Je fais ce que je fais, ce n'est pas un problème, et je continue à le faire, mais il faut me foutre la paix. Je ne passe pas devant une cour martiale parce que j'ai publié ça qui est de telle tendance, et puis ça qui est d'une tendance autre. Allez vous faire foutre. Excusez-moi, c'est mon point de vue. Je l'assume complètement, comme vous le voyez. Je réponds à toutes vos questions et quelles que soient vos questions. D'un autre côté, je ne veux pas qu'on m'oriente dans une direction ou dans une autre. Et je pense que quand un public commence à prendre l'habitude d'un certain type de publications, et que ça commence à ronronner, et qu'on est en terrain conquis, à ce moment-là, je fous un coup de pied et je fais autre chose pour bousculer.

Je sais qu'à un moment, dans les années 90, on a commencé à publier des classiques italiens, Leopardi, etc. Et il y a un ami qui me dit : « C'est pas mal là, tu te spécialises dans les classiques italiens, tu trouves une identité, ça commence à marcher. » J'ai dit : « Ouais c'est super, bienvenu au club. » Et puis, le mois d'après, on a sorti un texte d'un dadaïste qui s'appelle Francis Picabia. Le texte était *Jésus-Christ rastaquouère* (1992), parce que je me voyais pas étouffer sous les classiques de la littérature italienne, même si j'aime beaucoup ça. Je ne les ai pas rejetés, j'ai continué de les publier mais, entre-temps, je glisse quelques missiles qui détournent l'attention.

Il y a des choses qui relèvent beaucoup de la subjectivité et, bien évidemment, quand on fait une chose comme ça, la personne qui fait ces choses-là a un poids dans les choses qui se font. Son rôle est déterminant. Je ne supporte pas d'être enfermé quelque part. Même quand je suis assis, il faut que je me lève. Si je suis debout, il faut que je m'asseye, il faut que ça bouge quoi, que ça soit vivant. Dès qu'on tente de me caser quelque part avec ce que je fais, j'ai toujours le ressort pour montrer autre chose qui casse mais qui reste dans la cohérence de l'ensemble, et surtout qui casse l'idée qu'on va pouvoir me mettre dans une boîte. Ça, à mes yeux, c'est très important. Très chic, la boîte avec des décorations et des reconnaissances, mais c'est un peu le début de la fin pour moi, et c'est un peu pour ça que le mouvement est intéressant. Que quelqu'un ne soit pas parfaitement lisible dans son pourtour complet, et que du côté de l'épaule, il nous sorte quelque chose d'assez pertinent... Je prends la chose qui est assez pertinente, et après, le reste, il va voir ailleurs.

J'imagine mal qu'on puisse faire des choses comme ça parce que, pour moi, c'est l'exercice de la liberté au quotidien. Et donc, la liberté, c'est d'obéir à ce qu'on pense que l'on pourrait faire, mais ne pas obéir à un diktat, surtout de bienveillance, de

politiquement correct et aussi de politiquement incorrect, parce que ça revient au même. C'est l'opposé mais c'est les deux faces d'une même pièce. Tout ça participe du fait que, régulièrement, il faut qu'on invente quelque chose qui casse le rythme dans lequel certains nous enferment, parce que ça, en même temps, c'est un danger. On ne tient plus compte de ce que vous publiez. On dit : « C'est dans le style d'Allia ». Alors je veux bien, c'est juste, mais en disant ça, on ne répond pas à la publication. Par exemple, je vais vous faire un développement sur un sujet quelconque, et vous allez me répondre du tac au tac : « Mais vous êtes complètement parano ! » Ça arrive tous les jours. On l'est tous un petit peu d'ailleurs... Mais je ne dis pas que la personne qui dit « t'es quand même un peu parano » a un avis. En me disant cela, elle ne répond absolument pas à ma remarque. Elle attribue une classification mentale psychiatrique à ma remarque, une façon de s'en débarrasser, mais elle ne répond pas à ce que j'ai dit. Vous dites parano, un autre c'est hystérique, chacun a son histoire, mais ce sont des choses qui reviennent dans les conversations quotidiennes comme ça. C'est une excellente façon de ne pas répondre à un propos qui nous gêne, et de lui attribuer une valeur négative qui représente quelque chose qui est censé être rejeté par les gens bien, les gens qui réfléchissent, les gens intelligents. On ne peut pas accepter d'être parano ou hystérique, ça ne se fait pas...

**Dorian : J'avais quelques questions sur *Marseille* de Richard Cobb et sur Kobayashi Takiji. Ça revient peut-être à poser la même question que Clémentine sur Mike Davis, mais pourquoi avoir choisi de publier uniquement *Marseille* qui est tiré des *Promenades* de Richard Cobb, alors que c'est un ouvrage bien plus long ? C'est un choix personnel, une préférence ?**

**G. B. :** Un choix personnel et subjectif, comme dans beaucoup de livres de genre, par exemple les voyages. Même si Cobb écrit assez bien sur ses voyages, quand je lis ça, tout n'est pas égal et tout ne me touche pas de la même façon. Je trouvais que le livre sur Marseille avait un effet particulier. Et très souvent, isoler un texte et le mettre en relief comme ça, facilite la découverte d'un auteur, qui n'aurait peut-être pas trouvé ses lecteurs si on avait pris le texte en entier. Mais en même temps, en faisant *Marseille*, on n'a pas charcuté. C'est un texte entier qui est tiré d'un volume sur différents endroits où il a voyagé.

**Dorian : Et est-ce que c'est l'actualité politique de l'époque au Japon, avec la crise économique et les tensions sociales, qui vous a motivé à faire une traduction du *Bateau-usine* de Takiji ? Est-ce que c'est ça « donner à lire la réalité contemporaine » comme vous avez pu le dire tout à l'heure ?**

**G. B. :** Alors, je vais être encore plus précis et je vais abonder dans votre sens. C'est que le *Bateau-usine* est un classique de la littérature prolétarienne japonaise, et si vous connaissez un peu les livres japonais, il y a une collection de classiques d'un petit format, sur un papier très souple et très bon marché, où tous les classiques de la littérature existent. Et ce livre-là existait, mais personne ne s'y intéressait vraiment. Et puis un jour, il y a une chanteuse punk qui est passée à la télévision. Avec son groupe, ils ont joué un morceau, je ne me souviens plus du nom. Et elle a parlé de Kobayashi et du *Bateau-usine*. Et alors là, le *Bateau-usine* est redevenu vivant ! Ils l'ont réimprimé, et c'est à partir de là qu'il a commencé à être traduit à l'étranger. La chanteuse punk

japonaise qui passe à la télévision et profite de son audience pour remettre en avant un écrivain qui a été assassiné par les flics, pour s'être battu contre l'exploitation sur ces horribles bateaux (des usines en mer, en quelque sorte, d'où le titre), je trouvais que cela envoyait un message fort. D'abord pour la redécouverte de cet écrivain qui avait complètement disparu, même au Japon. Il existait, il était publié, mais c'était rare que les gens le lisent. Et là, tout le monde s'est mis à le lire, notamment dans la jeunesse japonaise. Donc, j'ai pensé qu'il se passait quelque chose.

Mais je ne suis pas à l'origine de sa découverte en France, c'est-à-dire que le livre a été publié par une petite maison d'édition qui a fait un premier tirage à 2 000 exemplaires – je le sais parce que je me suis rapproché d'eux après. Le livre a commencé à être un succès et ils ont été incapables d'assumer la situation : ils ont fait faillite. J'ai donc retrouvé la traductrice, et on a repris la traduction après un début d'existence avorté de l'ouvrage aux Éditions Yago, en 2009. Et nous, nous l'avons repris en 2015. On en est à la cinquième édition. Et quand on voit la vie qu'a eue ce pauvre Kobayashi, qui a été vraiment – c'est dit sommairement à la fin du livre – tabassé par les flics et qui en est mort, je trouvais que c'était une espèce d'hommage à une littérature prolétarienne... Par exemple, une fois que j'ai fait ce livre-là, il y a une traductrice qui est venue me voir pour qu'on traduise un autre livre de Kobayashi. Je me suis retrouvé dans l'embarras. C'est-à-dire que je ne peux pas publier un deuxième livre d'un auteur si le livre que je vais publier est moins bon que le premier. Mais ça, c'est un choix. Et il a été publié par une autre maison d'édition, les Éditions Amsterdam. Ils ont sorti un texte comme ça, mais je ne l'ai pas fait. J'avais tout à fait la possibilité de le faire dans la mesure où, d'abord, j'ai fait connaître largement cet auteur en France, et faire un deuxième livre de lui, c'était banal, dans le cours normal des choses. Mais on a aussi cette exigence, même pour les auteurs contemporains, c'est-à-dire que si vous écrivez un roman et que je le publie, ça ne vous concerne pas mais ça vous concerne obligatoirement. Si je trouve votre deuxième roman bon mais moins fort que le premier, je vais avoir des problèmes pour le publier, parce que j'ai cette tendance, qui est peut-être un défaut, allez savoir, de penser qu'on doit toujours s'améliorer, se surpasser. Mais on n'est pas obligé de partager ce point de vue.

**B. D. : Nous nous approchons de la fin de cet entretien, mais notre travail sur les Éditions Allia ne prendra pas fin ici. Les étudiants vont aussi rédiger des articles à partir de notre conversation d'aujourd'hui, mais aussi à partir de recherches personnelles. Les sujets ont déjà été définis. Les articles sont en élaboration, et on va peut-être aussi en publier un ou deux sur le blog du master. Les étudiants vont, tout simplement, vous annoncer maintenant le sujet de leurs futurs articles, et vous aurez peut-être le temps de les lire quand ils seront publiés sur le blog.**

**G. B. :** S'ils sont réussis à nos yeux, on pourrait peut-être aussi les intégrer à notre site internet, à la rubrique du livre.

**B. D. : Donc, raison supplémentaire pour faire un effort !**

**G. B. :** Évidemment si, au-delà de ce que je vous ai dit, vous avez besoin, au moment où vous travaillez, d'avoir une réponse à une ou deux questions que vous n'avez pas eue, vous pouvez toujours nous la poser.

**Clémentine et Delphine : On voudrait faire quelque chose en rapport avec l'art plastique en traduction chez les Éditions Allia.**

**G. B. :** Ah oui, ça il y a des choses pas mal. Il y en a un qui est très bon déjà, c'est *L'Art est en danger*. Et il y a un livre de Günther Anders sur *George Grosz* qui est vachement bien. Ou encore *Comment peindre abstrait*, qui est une sorte d'ovni que nous avons publié en 2018, avec une couverture en papier cartonné et des dessins comiques imprimés en couleurs.

**Marine et Jeanne : On souhaiterait faire notre article sur les auteurs controversés chez Allia, d'où ma question de tout à l'heure justement, avec celle sur le paratexte. Pas entrer forcément dans le fond, mais plus insister sur le paratexte.**

**G. B. :** Vous pensez à quels auteurs controversés ?

**Marine : Lugones et Papini.**

**Saliou : Et Chomsky aussi.**

**G. B. :** Un auteur contemporain qui est mort récemment et dont on a publié l'œuvre depuis 1990 – et c'est beaucoup plus dans le champ du domaine politique et de la critique sociale qu'il a été assez controversé –, c'est Michel Bounan. On a publié un premier livre qui s'intitulait *Le Temps du sida*, où il a été considéré comme charlatan, homophobe et mystique. Évidemment, chose que je considère comme tout à fait infondée.

**B. D. : Mais ce n'est pas en traduction...**

**Lisa et Marie : On voulait travailler autour des *Miscellanées* et montrer en quoi, pour nous, cela marque un peu le côté éclectique du catalogue et les diversités de propositions.**

**G. B. :** Il y a une chose qui pourrait vous intéresser, mais je ne sais pas si vous l'avez déjà expérimentée. Quand vous allez sur notre site internet, vous allez sur « recherche » et vous cliquez par exemple sur *Miscellanées*, où il y a un résumé de l'ouvrage. Et en haut à gauche, vous avez une rubrique qui s'intitule « About and around », et là vous avez toute la presse qui est stockée. Par exemple, tout à l'heure, quelqu'un parlait de John Cage. À la rubrique des livres de John Cage, il y a plein de morceaux de musique qui sont là. Depuis qu'on a publié *Sur la musique populaire*, il y a plein de morceaux de musique qui sont accessibles en ligne.

**Gayané : Avec Dorian, on travaille sur la philosophie traduite dans le catalogue Allia, et on s'intéresse à la façon dont vous publiez à la fois des auteurs classiques et des textes inédits, ou alors des publications qui montrent une facette inédite d'un auteur très connu.**

**G. B. :** Ça va de l'Antiquité jusqu'à nos jours.

**Gayané : Et puis la façon dont tous ces penseurs cohabitent. Et le paratexte, qui est assez [G. B. : *misérable*] réduit par rapport à des éditions universitaires. Ou bien les choix de traducteurs qui tranchent par rapport aux éditions universitaires.**

**G. B. :** Mais vous savez, c'est simple à comprendre. C'est parti d'une expérience, un jour, où j'étais avec un traducteur de Marsile Ficcin et de Leopardi –mais à l'époque il ne traduisait pas Leopardi– qui s'appelle Bertrand Schefer et qui est un latiniste. Et on parlait de projets. J'avais sur la table un certain nombre de livres, et quand je prenais la préface qu'il y avait au début et les notes, ça faisait ça quoi [beaucoup de pages]. Voire plus. Ce qui fait que, un peu par bravoure au départ, on a dit : « Eh bien, on va faire des textes que GF fait, mais on va les faire complètement différemment ! » Et on s'est aperçus que ça répondait quand même à une demande du public, parce qu'il y a plein de choses comme ça qui étaient un prétexte pour les universitaires de les écrire et de les publier, mais qui en fait étaient peu lues.

**Gayané : Aussi, si l'on peut dire, les paratextes sont extérieurs. Par exemple, il y a des livres séparés qui parlent de Nietzsche.**

**B. D. :** C'est ça. Le paratexte, c'est tout une construction pour chacun des titres d'Allia. On commence par un titre, et on trouve le paratexte dans le reste du catalogue. Le catalogue a en lui-même une fonction de paratexte.

**G. B. :** En fait, c'est une addiction et c'est une prison. Vous mettez un doigt et vous vous retrouvez complètement broyé par un livre qui appelle un autre livre. Par exemple, je connais plein de gens qui ont découvert plein de publications de notre catalogue en lisant le livre de Greil Marcus, *Lipstick Traces*, où il est question à la fois de musique punk, de Johnny Rotten et des Sex Pistols, et en même temps, il est question des mouvements millénaristes, du mouvement dada, et des mouvements lettriste et situationniste. Ça fait quand même beaucoup de choses. Et donc les gens qui ont découvert ce livre-là ont vu qu'il y avait des ramifications avec d'autres livres qu'on avait publiés sur des mêmes thématiques, et ça donne à lire beaucoup de choses.

**B. D. :** Donc, le travail de recherche que vous devez faire par vous-mêmes, c'est Allia qui l'a fait à votre place pour votre bibliographie. Vous avez déjà un schéma directeur.

**Chika :** On va travailler sur les auteurs russes et leurs traducteurs. Malévitch et Larionov, ceux que vous avez publiés juste après la fondation de votre maison.

**G. B. :** Il y a aussi Blok et Mandelstam. Il y a un autre livre dans le domaine esthétique, qui est traduit du russe : c'est un livre de Pavel Florenski, qui s'appelle *La Perspective inversée*. Et ça, c'est une anecdote assez amusante sur la carrière d'un livre. C'est un essai théorique d'un philosophe russe sur la perspective inversée, c'est-à-dire la perspective dans les icônes. Et quiconque connaît un peu les icônes sait qu'il n'y a pas de perspective dans les icônes : elle est inversée. Et évidemment, on en donne naturellement une très belle édition, illustrée, etc. Mais le livre ne rencontre aucun écho. Un fiasco. Et puis, tout d'un coup, on s'aperçoit que le livre se vend très bien. Il

s'est passé une chose, c'est qu'il y a eu une rétrospective à Beaubourg de David Hockney, il n'y a pas longtemps. Et David Hockney reçoit les journalistes pour parler de sa rétrospective. Puis je lis dans *Le Monde* un article consacré à cette exposition, et le critique qui est spécialisé dans ce domaine-là est un universitaire français qui s'appelle Philippe Dagen. David Hockney inverse la situation et ne répond pas à la question, mais pose une question au journaliste. Et il lui dit : « Mais est-ce que vous connaissez *La Perspective inversée* de Pavel Florenski ? » Pris de court, le journaliste lui dit « non ». Alors, à ce moment-là, David Hockney lui offre un exemplaire en français. Et le journaliste raconte ça dans son article. En un rien de temps, David Hockney a épuisé tout le tirage qu'on avait fait. C'est fou hein ? Alors qu'avec tous les articles qu'il y a pu avoir...

**B. D. : Ça tient parfois à peu de choses. De façon informelle, avant de nous séparer, et puisque dans le public nous avons aussi les étudiants de master 1, vous pouvez poser vos questions hors sujet pendant que moi je vais voir nos consommations. Et je reviens vers vous.**

**Corentin (M1) : Comment vous faites pour choisir les illustrations sur les couvertures ?**

**G. B. :** Danielle Orhan, qui travaille chez Allia depuis plus de dix ans, s'occupe de presque tout ce qui concerne les couvertures. Elle est historienne de l'art de formation, c'est-à-dire qu'elle a fait une thèse en histoire de l'art. Et elle a une qualité qui est assez rare, c'est qu'elle connaît l'histoire de l'art et qu'elle n'est pas prisonnière d'un genre. Ça, c'est très important. C'est-à-dire qu'elle peut proposer pour la publication d'un livre, par exemple *Paradoxes et problèmes* de John Donne, un grand photographe contemporain, comme elle peut proposer une image dessinée par Victor Hugo. Et donc, si vous voulez, c'est décloisonné dans le genre et dans les époques. Elle n'est pas prisonnière d'une école qu'elle aime particulièrement. Elle aime une école particulièrement, je le sais, mais dans son travail, elle arrive à décloisonner et à aller dans plein d'autres directions, d'où la qualité iconographique des ouvrages. Par exemple, ça [la couverture du *Bateau-usine*], c'est un peintre belge qui s'appelle Thierry De Cordier, et qui permet une couverture extrêmement réussie. Danielle Orhan a une connaissance extrêmement large sur le plan iconographique pour trouver, selon moi, la bonne image presque à chaque fois.

**Gayané : Mais elle dit que c'est toujours à partir du texte que l'image vient, et pas une image comme ça.**

**G. B. :** Ça va, ça vient, c'est variable.

**Delphine : J'avais lu dans une de vos interviews que parfois l'image n'avait pas de lien avec le texte. Et c'est pour attirer le lecteur au livre.**

**G. B. :** Aussi.

**Zolzaya (M1) : J'aimerais savoir, votre manière de traduire, c'est comment ? Sur le sens du texte ou mot à mot ?**

**G. B. :** Je pense qu'il y a un premier jet, qui est un peu une traduction littérale. Et après on retravaille le texte pour lui donner une formulation littéraire plus aboutie, parce qu'il ne faut pas oublier que ça va être lu. Et pour que ce soit lu, il faut donner l'envie que ce soit lu. Quand je tourne les pages d'un livre, si je n'arrive pas à les tourner, je m'arrête. Et donc le style, l'écriture est très importante. C'est-à-dire que ce n'est pas parce que la phrase est abrupte qu'il faut la transposer de manière abrupte. Comme je l'ai dit tout à l'heure, les langues n'obéissent pas aux mêmes règles. Donc, il y a une adaptation.

**Corentin : Quels sont les liens que vous entretenez avec les éditeurs des autres maisons d'édition ?**

**G. B. :** Je n'en ai pas trop. Vous savez, je n'en ai pas trop pour la bonne et simple raison que déjà j'y travaille, donc ça me prend tout mon temps. Et si une fois que j'ai fini, je vais encore voir des gens de ce milieu-là, je ne m'en sors plus quoi. Et puis, je n'aime pas beaucoup parce que c'est un milieu, comme certains milieux, assez incestueux. C'est-à-dire qu'ils sont les uns sur les autres, et je pense que c'est bien d'être à l'écart. J'en connais quelques-uns mais pas vraiment. Et puis je n'ai pas besoin d'entretenir de relations.

**B. D. : Est-ce que vous tenez compte de la concurrence d'autres maisons d'éditions ? C'est une question récurrente quand on parle d'édition.**

**G. B. :** Eh oui, oui. Alors, quand on parle de concurrence, je vais vous répondre. On est spécialistes pour faire ce qu'on appelle, en terme économique, du *dumping*. C'est-à-dire qu'on casse les prix. Et alors on dit : « Mais c'est pas possible ! » Alors j'inverse le problème : comment est-ce possible que nous puissions le faire et que vous, vous sortiez le même livre à 10 euros ? Quelque part, il y a quelque chose qui ne va pas. Parce que je ne l'ai pas inventé. Si je l'ai fait, c'est que c'est possible.

**Corentin : Oui mais ça doit se répercuter aussi. Par exemple, les imprimeurs, vous ne pouvez pas les prendre en France quand même.**

**G. B. :** Pas très loin, ils sont en Espagne.

**B. D. :** En Espagne ou en Italie aussi, ça reste... écoresponsable.



**Marie Hornain**

Diplômée du master Monde du livre de l'Université d'Aix-Marseille en 2020, je suis actuellement étudiante en master 2 LLCER Études hispaniques et latino-américaines au sein de la même université.

[More Posts](#)