

## **“La traduction d'une oralité populaire mythique: la langue de Louis-Ferdinand Céline en italien (résumé)”**

Si les mots n'avaient qu'un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et libérer “les certitudes du langage”, il n'y aurait pas de littérature

(R. Barthes, *Critique et vérité*)

Notre étude a pour objet la traduction en italien d'une oralité mythique, telle qu'elle est proposée dans le roman *Mort à crédit* de L.-F. Céline. Dès le titre de notre thèse, nous avons adopté l'adjectif “mythique” en entendant par celui-ci une oralité au deuxième degré qui, loin du soi-disant “parler vrai” (mythe littéraire s'il en est), réutilise dans l'univers fictionnel du roman les structures et le lexique de la langue du peuple, en les brassant avec les particularités stylistiques de l'auteur. Ce statut particulier de l'écriture suscite des problèmes de traduction à plusieurs niveaux, dont nous essaierons de rendre compte.

Notre recherche comparatiste part aussi bien des données historiques et sociologiques que stylistiques et traductologiques, pour se tourner ensuite vers les aspects plus pratiques de l'activité traduisante.

Dans la première partie de notre thèse nous concentrerons notre attention sur quelques personnalités du XXe siècle (Benjamin, Berman, Derrida, Meschonnic) qui ont contribué avec leurs travaux à développer une réflexion critique durable, et toujours actuelle, dans le débat traductologique. Leurs théories seront réétudiées à l'aune de la poétique célinienne, afin de mettre en relief les raisons profondes qui déterminent, chez Céline, son rejet de l'acte traductif. Ce rejet doit être lu selon la dichotomie: original vs copie, tout à l'avantage du premier. La grande importance attribuée à l'original au détriment de ses reproductions témoigne, chez Céline, de la persistance d'un “mythe des origines” dont Benjamin avait été le porte-parole à travers l'idée de *reine Sprache* (la “langue pure”). En effet, là où l'écriture est considérée comme la reproduction technique d'un système (linguistique et culturel), l'oralité semble garder en elle le “mythe” organique de la langue première: ce “noyau” expressif, vif et naturel qui sera ensuite mis à l'épreuve de l'histoire et de la civilisation. Toutefois, les résultats auxquels l'homme de lettres et le critique parviennent sont très différents. Si, comme Antoine Berman l'affirme à la relecture de l'essai de Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, la “langue pure” est, pour le philosophe allemand, la recherche d'une vérité orale propre à toute langue, c'est par la traduction que cette oralité est constamment recherchée; elle n'est pas un noyau originaire perdu, voire le produit d'un

processus de croissance historique, par lequel a lieu un “rapprochement” à la vérité. On comprendra, au vu des autres théories ici présentées et discutées, le but précurseur qui se cache derrière l'écriture célinienne: la “subversion” pulsionnelle de sa langue populaire – ou mieux, de son “dialecte” - témoigne de l'urgence de ramener l'oralité – au sein du palimpseste de l'écriture même – à une langue inentamée par l'histoire. Nous parlerons donc, à ce titre, d'une oralité mythique. En effet, nous croyons, avec Roland Barthes, que le meilleur antidote contre le mythe, est peut-être de le mythifier à son tour, en bâtissant un mythe “artificiel”. Ce mythe de deuxième degré, savamment reconstruit par des fragments d'une unité perdue – appelée par Barthes “mythologie” - est à notre avis l'arme avec laquelle L.-F. Céline contrecarre la nature désormais conçue dans sa dimension historique: la “naturalité”. Ces aspects, que nous estimons essentiels pour notre recherche, une fois abordés dans le premier chapitre seront recontextualisés de manière plus approfondie tout au long de notre étude.

Après un aperçu théorique sur l'enjeu de la retraduction en tant que prise de conscience de l'“historicité” foncière du travail traductif, toujours lié à des raisons contextuelles d'ordre sociolinguistique et socioculturel, dans le troisième chapitre du premier volet nous nous enquêtrons sur les raisons du rejet de la traduction chez Céline, en montrant que sa position négative vis-à-vis de la “reproduction” est liée à la conviction d'une unicité de l'original, qui se veut ancré au présent de l'énonciation. Dans le deuxième volet de notre thèse nous reparcourons le contexte historique et culturel de la France au cours de la première moitié du XXe siècle. C'est au moment où le “roman parlant” est en plein essor et fait son entrée de plein pied dans les lettres françaises que l'épopée célinienne entame ses démarches. Dans ce cadre nous allons déceler les principaux aspects de la poétique de l'auteur, avec quelques considérations sur son style personnel. L'idée, formulée par Spitzer, du style en tant qu'“écart” de la norme nous a paru très pertinente puisque, dans la tradition littéraire française, la norme a une valeur symbolique où l'identité culturelle semble se reconnaître et se définir idéologiquement: la déviation stylistique d'un individu par rapport à la norme générale doit représenter un pas historique franchi par l'écrivain; elle doit révéler une mutation dans l'âme d'une époque – mutation dont l'écrivain a pris conscience et qu'il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve. Les analyses de Roland Barthes s'avèrent également très utiles pour notre étude. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes repère les raisons historiques d'une construction “mythique” stable du langage littéraire en France, où l'écriture n'est que le signifiant même du mythe, à savoir une forme déjà pleine de sens que la Littérature adopte en tant qu'institution. Le critique met l'accent sur le rôle joué par les événements historiques dans la mise en cause, il y a un siècle environ, de l'institution littéraire, entraînant une

transformation progressive de la conscience de l'écrivain par rapport à celle-ci. Aux écrivains, en effet, il ne reste qu'à prendre conscience de la nature fictive de la langue littéraire en considérant cette dernière comme une construction idéologique d'origine bourgeoise. D'où la tendance, de plus en plus diffusée, à aller vers une "anti-nature" du langage, que Céline interprète de façon exemplaire. Le renversement de la norme, ce dont l'écriture était le garant, a été l'acte radical par lequel certains écrivains ont essayé de dénoncer la Littérature en tant que système mythique destiné à entretenir les privilèges symboliques de la classe dominante. Chacune de ces tentatives artistiques est donc là pour témoigner la "mise à mort" symbolique de la Littérature; et le silence a souvent été la seule solution pour dénoncer la fiction. En tant qu'interruption d'un "allant de soi" de la parole, souvent jugé "naturel", le silence met en question la première et la plus essentielle des fonctions du mythe, et par conséquent, sa fonction suggestive: la répétition et la récurrence.

En général, les auteurs de cette période analysée poursuivent un idéal d' "authenticité" se fondant sur la langue orale, familière ou argotique, en insistant polémiquement sur le décès du "langage académique". Comme le rappelle Céline à André Rousseaux: "Il faut s'y résigner. La langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort".

Afin d'approfondir ce sujet, nous nous sommes basé sur les différents témoignages paratextuels laissés par l'auteur même (lettres à des amis, traducteurs et écrivains; articles de journal, essais, enregistrements audio-visuels, extraits de ses romans); témoignages souvent très précieux que nous avons pu consulter directement en Italie ou à l'étranger, au cours de la préparation de ce projet de thèse.

Dans le troisième volet du présent travail, consacré à la réception et à la "transposition" de l'œuvre de Céline autant de la part des traducteurs que des metteurs en scène, nous avons essayé d'approfondir la question, devenue légendaire, de la soi-disante "petite musique" célinienne. Au milieu de la question se trouve la transposition, à travers la mise en valeur de l'aspect performatif, d'une langue qui possède tous les traits de la théâtralité et du langage gestuel. En effet, même s'il s'agit de deux approches différents sur le plan sémiotique, tous les témoignages des interprètes de Céline mettent l'accent sur ce dénominateur commun. Nous nous trouvons donc d'accord, a posteriori, avec l'avis de Alessandro Ghignoli qui met l'accent sur la pregnance étymologique du terme "emotion", qui dérive du latin "motus".

Finalement, dans le dernier chapitre du troisième volet consacré à des aspects pratiques concernant la traduction, nous allons comparer entre eux quelques exemples tirés des versions italiennes de *Mort à crédit* de Giorgio Caproni et de Giuseppe Guglielmi (traducteur, ce dernier, d'autres romans céliniens). Cet atelier traductif, "ouvert" à des réflexions ultérieures, sera

accompagné d'une proposition personnelle. Rappelons, à ce propos, ce que Luciano Anceschi déclarait dans son essai *Del tradurre*, en recommandant vivement l'étude des traductions existantes d'un texte en tant que voie privilégiée pour la connaissance d'une civilisation littéraire:

Le traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità: quel modo di leggere, quel gusto particolare che nel discorso critico esige di essere trasposto, sia pure per immagini, in un ériger en lois, qui può essere dato immediatamente nel modo con cui nel passaggio dal testo originale al testo tradotto si sottolineano certe ragioni formali, se ne trascurano, ignorano, dimenticano altre. [...] Una storia del gusto del tradurre può essere uno degli spiragli più rilevatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria<sup>1</sup>.

Nous avons également jugé opportun de reproduire partiellement, en index, le tapuscrit de la version integrale de *Mort à crédit* achevée par Guglielmi en 1989. Par contre, pour des questions juridiques concernant les droits de l'œuvre publiée chez Garzanti, nous n'avons pu reproduire, du tapuscrit<sup>2</sup> de Caproni contenant la revision entamée de la traduction de 1981, que quelques extraits, intégrés parmi les lexies choisies<sup>3</sup>. A côté de ce document, d'autres feuillets montrent que Caproni annote souvent des questions traductives sous forme de listes à soumettre – nous supposons – à l'attention des collègues et amis<sup>4</sup>. Ces doutes traductologiques déjà résolus ou à résoudre, sont tous regroupés sous le titre: “En attente”.

Il est important de remarquer que les deux tapuscrits sont, à présent, inédits<sup>5</sup>. Au delà de leur importance documentaire, ces feuillets témoignent non seulement d'un tableau historique de la langue italienne, mais aussi de la sensibilité de deux intellectuels qui ont voulu re-crée, avec de remarquables difficultés, le mythe de la “petite musique” célinienne. Pour cela, nous avons jugé opportun d'intégrer leur travail dans le cadre de notre recherche.

---

1

Cité in F. Nasi, “Prima dei *Translation Studies*: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento”, in *Testo a fronte*, n. 50, 1 semestre 2014, p.20.

<sup>2</sup> Le tapuscrit est conservé dans les Archives “Alessandro Bonsanti” du Gabinetto G.P. Vieusseux de Florence. Note des Archives: “Nous demandons aux institutions culturelles, aux rédacteurs et à toutes les personnes intéressées qui, nécessitent de citer des documents de toutes sortes, y compris des livres, contenus dans les collections Alessandro Bonsanti, d'utiliser en guise de référence les initiales ACGV”.

<sup>3</sup> Par l'aimable autorisation de Attilio Mauro Caproni.

<sup>4</sup> Les dictionnaires de G.Esnault (*Dictionnaire des argots*, Paris, Larousse, 1965) et G.Sandry (*Dictionnaire de l'argot moderne*, Paris, édition du Dauphin, 1953) sont mentionnés à plusieurs reprises par Caproni.

<sup>5</sup> Pietro Benzoni a publié, en plus de quelques extraits du tapuscrit de Giorgio Caproni, deux passages intégraux. Cfr. l'annexe à son volume *Da Céline a Caproni: la versione italiana di Mort à Crédit*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

## Chapitre I: Après Babel

Le débat sur la traduction n'est rien d'autre que le reflet de sa nature antinomique. D'un côté nous affirmons la nécessité de traduire en tant que nécessité de rencontre et de connaissance. Dans une telle optique, la traduction est un acte toujours possible, voire souhaitable. De l'autre côté, traduire implique le renoncement à l'originalité: si l'acte de création est "reproductible" il est ontologiquement réduit par cette même opération. Dans cette antinomie se situe le préjugé épistémologique de l'impossibilité de traduire: mythe "négatif" visant à défendre l'original dans son caractère irremplaçable. En 1987, Jean-René Ladmiral proposait d'opter pour une "morale temporaire" en acceptant la coexistence pacifique d'aspects pragmatiques, de théories fragmentaires, de résultats acquis en renonçant provisoirement à l'élaboration d'une théorie unitaire.

Le paradoxe sur l'impossibilité de traduire, qui date des Romantiques allemands, repose sur l'idée de Humboldt, mais antérieure à lui, qu'à des langues différentes correspondent des perceptions différentes de la réalité, et qu'on ne peut pas, par cela, changer d'expression sans changer de message; d'autant plus que la synthèse d'expression et de contenu peut être attribuée non seulement à chaque langue mais aussi à chaque acte de langage. La question donc, est d'ordre ontologique, car elle concerne d'abord le problème de l'identité individuelle et collective. Finalement, jusqu'à quel point un individu est-il disposé à concéder, à renoncer aux traits les plus authentiques de sa personnalité à l'avantage de la collectivité? De ce même compromis de nature politique naissent les sociétés et les cultures; sur celui-ci se base l'idée même de communauté. Et nous verrons que Céline n'est pas disposé à négocier son originalité, en identifiant dans le "style" lui-même le trait de "saillance" et d'éminence, par lequel le sujet transcende la communauté. Le style, en tant que marque idiosyncrasique d'un individu, est, pour le dire avec Barthes, "obtus": intraitable et pas négociable.

Une autre condition préjudicielle qui s'avère hostile à l'acte de traduire demeure dans l'ambiguïté du verbe "précéder" qui, selon l'acception classique du terme signifie "avoir la prééminence". Traditionnellement, en effet, nous avons la tendance à considérer que ce qui précède dans l'ordre chronologique jouit d'une primauté axiologique: antériorité est priorité. Dans cette perspective, le mythe de l'original et le mythe de l'origine coïncident: toutes les traductions et les retraductions ne seraient alors que la tentative posthume de reconstruire une Babel déchue et brisée. Chaque tradition porterait en elle un vice d'origine en acceptant, pour le dire avec George Steiner, la condition ontologique de l'"après Babel". Ce préjugé, comme nous le verrons, touche de très près la poétique célinienne; par le style, marque non négociable d'authenticité, l'auteur se rapproche son

“autorialité” et réagit à la condition d’être “posthume” par le refus de l’histoire, qui est un refus de la médiation et de la “réparation”. Ainsi, le côté “obtus”, intraitable du style tel que le définit Roland Barthes semble très pertinent au cas Céline et se lie à la nécessité de préserver son moi de la dégénérescence représentée par la civilisation, afin de le ramener à un plaisir archaïque, ancestral, non exempt, bien sûr, de douleur. Paolo Fabbri rappelle que dans le langage adamique – fantasme collectif d’une unité prélinguistique – chaque mot adhérait au monde, et il n’y avait pas de place pour le métalangage: ni pour celui de la science, ni pour celui de la poésie. Le langage montre ainsi, dans son *hic et nunc*, la présence immédiate du monde. En d’autres termes, le rêve de l’*Ursprache* n’est que le désir d’appréhender une dimension pacifique entre le sujet et le monde, où chaque image est exprimée par un mot et chaque rapport par une liaison syntaxique. La conscience de la tradition culturelle en tant que travail de “réparation” d’un traumatisme ancestral ressurgit lors du traumatisme de la guerre, *qui est comme une blessure infligée à l’histoire*; blessure qui ressuscite le mythe tragique des origines. Et il arrive que les langues reviennent à revisiter leur atavisme, comme l’atteste la renaissance de microlangues hermétiques: de l’argot populaire à celui des tranchées.

Babel apparaît, finalement, comme la métaphore sémiologique par excellence de la dérive actuelle du sens, de la dispersion herméneutique qui va intéresser n’importe quel procès linguistique: ce qui produit, certes, à chaque nouvelle génération, un “inachevément du sens”, comme le note Zumthor, et une “fragilité relative” mais aussi “beaucoup d’adaption”. Contrairement aux mythes grecs dont nous nous sommes nourris, poursuit Zumthor, celui de Babel ne comporte pas de héros, et donc nous provoque avec moins d’insistance: le récit babélien ne connaît de personnage que collectif et sans nom; par là même, l’image qu’il transmet flotte un peu et n’interpelle qu’indirectement le sujet que je suis, que vous êtes. “L’énigme de Babel”, suggérait Steiner en 1989, est peut-être le signe d’une “multiplication vitale des libertés mortelles”. Les paraboles, comme les mythes et les images, précise Zumthor, sont “inachevées” et nous invitent à les repenser à chaque fois, à reconstruire un métalangage pour penser le monde.

Un corollaire de la définition post-babélienne de la traduction est sa dimension “morale”. En effet, elle ne peut pas faire abstraction de la responsabilité du traducteur, toujours confronté au choix de compromis entre fidélité et infidélité. Si l’on retient que l’acte de traduction est un acte de réception, dans la vision de Walter Benjamin la traduction est un rapport de vie: l’écart entre les langues qu’elle met en valeur est à l’origine d’un enrichissement herméneutique. C’est, comme nous l’avons annoncé, cette “moralité” de récupération que Céline refuse.

Peter Kofler remarque, quant à lui, que le terme *Aufgabe* peut signifier “tâche” mais aussi “abandon”. Bref, il y aurait une voie négative du sens en vue de sa rédemption: escatologie qui se

situé, pour la tradition juive, à la fin de l'Histoire et non pas au delà d'elle. Kofler souligne également que, selon Benjamin, la posture du traducteur est paradoxale: il est à la fois constructeur et destructeur de sens; de la fragmentation post-babelienne commence en effet, selon lui, le procès de la recomposition. L'essai de Benjamin s'adresse de façon polémique contre l'idée "bourgeoise", formaliste, du langage en tant que moyen ("Mittel") qui "communique", à laquelle il oppose l'idée de la langue comme "medium" qui se communique. En cela, comme nous le comprenons, sa position ne s'éloigne pas de celle de L.-F. Céline. Mais la distance est nette lorsque les perceptions respectives de l'acte de traduction sont confrontées l'une à l'autre. La possibilité de traduire une œuvre, selon Benjamin, demeure dans son importance historique. Les œuvres traduisibles sont les œuvres qui participent à la dialectique historique, qui mettent en valeur le contraste entre le nouveau et le déjà vécu d'une forme artistique. Acte réparateur selon Benjamin, la traduction donne à l'original, figé dans son unicité, la possibilité d'être mémorisable: à cause de sa nature éphémère, la traduction rachète l'œuvre en tant qu' "étape de [la] vie". Viceversa, c'est à cause de son servilisme réparateur, que Céline dénie la valeur et la fonction de la traduction, en défendant le caractère éternel de l'œuvre, où le mythe de l'origine et le mythe de l'originalité se rencontrent.

À côté de Céline, Benjamin considère la traduction, non pas comme un acte de communication, mais comme une "mise en œuvre" de la langue. Mais c'est dans son devenir historique que les deux approches, comme on a vu, se séparent. Une traduction n'est possible, selon le philosophe allemand, qu'au moment où l'œuvre, mûre, est entrée dans la phase de sa *Fortleben*, soit, de sa "vie continue". Ainsi l'acte de traduction est un acte chronologiquement "tardif" mais essentiellement "précurseur": c'est grâce à lui que la temporalité de l'œuvre change: elle passe de la *Fortleben* à la *Überleben*. Suivant Benjamin, Berman aborde la question "mimétique" de la traduction: on ne peut pas parler d'imitation ou de calque servile, mais de mimesis dynamique de la "force" du texte (voir à ce propos la notion humboldtienne de *energeia*). Pour Berman la langue pure n'est que l'"essence dialectale" sous-jacente à toute œuvre; seulement l'attention à la dimension expressive du signifiant pourra permettre sa réalisation.

L'essai de Jacques Derrida *Des tours de Babel* montre que les mots en eux-mêmes cachent une instabilité et une tendance à la dérive sémantique. Le titre de l'ouvrage, qui est déjà intraduisible, se veut dès l'abord comme une réflexion métalinguistique sur la plurivocité.

Le philosophe français voit dans la traduction - comme Céline le fait d'ailleurs - un véritable acte de violence. Un acte qui, toutefois, s'avère nécessaire pour expérimenter le concept même de *différance*. Pour Derrida, en effet, la traduction est "l'expression de la *différance* entre signifiant et signifié" et le traducteur ne peut pas se dispenser d'indiquer avec des traces paratextuelles (gloses, notes, préfaces) cette poussée excentrique vers la dérive du sens. L'acte traductif devient ainsi

révélateur aussi bien de la tension infralinguistique et interlinguistique, que de la vitalité propulsive de la sémiose. Expression ante litteram de cette *différance*, l'écriture devait apparaître à Céline un mal nécessaire.

La poétique du traduire d'Henri Meschonnic se détache polémiquement du terme "théorie". Le présupposé qui l'anime est qu'il n'est pas possible de diviser l'unité du couple signifiant-signifié. C'est cette séparation mécanique, élaborée par la pensée logique, qui pousse à concevoir la traduction comme une simple traduction du sens tout à l'avantage de l'inessentiel, tel que Benjamin l'avait annoncé. Le but de Meschonnic est justement celui de reconduire le rythme, sur le sillon des études anthropologiques menées par Émile Benveniste, à sa manifestation "intérieure", en l'associant à l'idée de *Gestalt*, toujours susceptible de transformation et d'adaptation. Le rythme, en effet, est l'organisation même du sens du discours. Étant donné que le sens est l'activité propre du sujet d'énonciation, le rythme n'est que l'organisation du sujet en tant que discours dans et à travers son propre discours. La chute du rideau séparant le langage en tant qu'entité abstraite de l'expérience immédiate - "intérieure" - du sujet a, comme Meschonnic le précise, une forte valeur éthico-politique. Elle démontre de manière efficace, selon nous, ce que Céline se proposait: revendiquer le droit de vivre d'un individu que les logiques historiques, politiques, ou militaires ont condamné à la réification.

Pour en venir à l'ancienne thèse de la fidélité du traducteur, elle devient signe de faiblesse face au constat du vieillissement des traductions. Un dicton allemand que Benjamin aimait citer affirme: "Einmal ist keinmal", propos que nous pourrions (re)traduire en disant qu'une fois ne suffit pas ou ne veut rien dire. La retraduction, acte éminemment historique, représente une illustration de cette affirmation. Si l'activité du retraduire des œuvres déjà traduites est très ancienne, la spécificité de cette opération a été pendant longtemps négligée dans les études de traductologie.

Le moment de la retraduction ne fait qu'accentuer le problème ontologique de la traduction en tant que reproduction; *mise en abyme* de l'acte traductif lui-même, il est ontologiquement diminutif, mais pragmatiquement essentiel: moment imprescindible dans l'histoire de la réception d'une œuvre. La retraduction diffère de la "première" traduction pour son statut doublement paradoxal. Sa présence, en effet, témoigne à la fois de l'échec de la traduction en tant qu'acte herméneutique et de l'espoir que cette pratique "post-babélie" continue de susciter. De par sa nature, la retraduction possède une particularité: elle permet à un seul texte d'acquérir sous plusieurs versions le patrimoine d'une langue étrangère.

Si on parle du XXI<sup>e</sup> siècle comme l'"âge de la retraduction", c'est parce que la postmodernité nous appelle à un questionnement radical de l'œuvre, qui, à l'aune de la reproduction



technique de tout objet, est confrontée avec son statut “temporaire”: temporalité de l’“original”, temporalité de la/des traductions précédentes, temporalité du travail, à quoi s'ajoute la contingence spatio-temporelle de traductions en langues différentes. La retraduction, en somme, met en valeur la “situation” de l’œuvre, qui se manifeste, à travers ses couches successives, dans son éminente “incidence” de palimpseste créatif, tandis que l'original ne peut que survivre en tant que mythe de l’origine. La retraduction semble donc être une entreprise encore plus “utopique”, dans la mesure où elle suppose qu'une évolution, dans la compréhension d'un texte, est possible et que cette évolution pourrait aller dans le sens d'une amélioration ou, pour le dire avec Benjamin, d'un “enrichissement herméneutique”. Dans cette optique, le crédo optimiste d’une “coopération interprétative”, reflet de la coopération sociale, est destiné à une révision. On comprend alors la teneur “prophétique” des idées céliniennes, d’autant plus qu’elles visent directement la toute-puissance des moyens de reproduction mécanique à l’avènement de la société du commerce.

Selon Philippe Roussin, l'attitude de Céline vis-à-vis de la traduction est dictée par une idée vitaliste de la littérature et de la langue. Une dichotomie serait mise en place entre la “vraie littérature”, étouffée pendant des siècles par la mécanique rationaliste, et la “littérature-traduction”, qui, s’appropriant les cultures précédentes à partir d’objets symboliques – les textes classiques – en vue d’un accroissement herméneutique, a imposé politiquement, dans ce cadre même, sa propre autorité. De sorte que la traduction, reflet du mythe du progrès, devient une métaphore étendue du caractère imitatif de la langue française, scellé par la suprématie de l’écriture sur la parole vivante. Il est nécessaire de souligner, avec Philippe Roussin, que le réquisitoire célinien contre la traduction telle qu’elle est présentée dans *Bagatelles pour un massacre* – dans le cadre d’un massacre généralisé de la tradition – est historiquement déterminée. Elle s’inscrit, en effet, et trouve ses raisons propres dans le cadre d’un nouveau débat suscité par la reproduction technique de l’art et d’une massification conséquente. Dans le même ouvrage Céline s’oppose polémiquement à l’exaltation, de la part des avant-gardes, de la technologie et de l’expérimentation, et c’est dans ce contexte qu’il refuse la pratique de la traduction, en l’associant à d’autres pratiques reproductives, tels que le montage ou le collage.

Céline considère la traduction comme l’ hyperonyme de toute reproduction; en tant que telle, elle représente, a priori, une dégénération de l’original car elle rend l’identité méconnaissable. Bref, le mépris pour la traduction affecterait aussi bien l’identité numérique que son identité spécifique.

Bien qu’il ne s’agisse pas tant de l’unicité de l’œuvre que de l’unicité de ce qui y est exprimé, Céline peut être considéré, à côté de Benjamin, un défenseur de la valeur absolue de l’art, à l’âge de la reproduction technique. Et le style, en tant que signe distinctif et identitaire, ne peut être associé

qu'à l'émotion, qui, de fait, est l'expression immédiate de la subjectivité elle-même. Contre l'historicité et la fragilité des œuvres "reproduites" et "reproductibles", Céline affiche le présent "mythique" d'un *hic et nunc* où se réalisent pleinement l'identité et l'originalité: à savoir, l'unicité.

## Chapitre II: Une oralité populaire mythique

Nombreux sont les écrivains qui invoquent régulièrement la langue parlée en tant que modèle à opposer à la tradition écrite, en faisant du langage des banlieues un levier argumentatif mythique pour changer de façon radicale la littérature. Dans cette circonstance, nous avons comparé les idées d'Henry Poulaille et de Blaise Cendrars avec le *modus operandi* de Céline. Pendant tout le XIXe siècle, le roman français a accordé de plus en plus d'espace à la vie des humbles et à leurs milieux. Le déplacement de la position d'énonciation – jusqu'à présent fidèle à des espaces topiques – vers des lieux périphériques, entraîne une superposition de registres, et une plurivocité de plus en plus accentuée. Au cours des dernières décennies du même siècle, à la suite de changements d'ordre social, les classes sociales les plus humbles obtinrent, suite à une attention politique croissante, un statut de premier plan. Le cloisonnement des voix qui, dans le roman classique, assurait le maintien d'une hiérarchie sociale entre les intellectuels et le milieu populaire, est définitivement abattu. Dorénavant, l'écrivain est confronté à une ambiguïté ontologique: sa conscience ne s'accorde plus avec son être. C'est à ce moment-là que les formes d'écriture, selon Roland Barthes, se multiplient:

Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne: des écrivains sans Littérature<sup>6</sup>.

Céline est reconnu comme le premier romancier à avoir violé le tabou culturel qui pèse depuis toujours sur le cloisonnement des voix: le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* se présente en tant qu'être double. Il est en même temps l'observateur extérieur du peuple des faubourgs et des banlieues, et l'un d'eux. Jérôme Meizoz nous rappelle que cette prise en charge de la langue populaire de la part des écrivains est perçue par les puristes comme une véritable déviance; une infraction à l'unité linguistique toujours considérée comme le rempart de l'unité nationale:

La plupart des écrivains qui ont, d'une manière ou d'une autre, recouru à la transposition narrative du parler se sont vu, à un moment ou à un autre, reprocher l'incorrection de leurs usages. Faire entrer dans l'énonciation littéraire une variante émanant de l'autre absolu de la bourgeoisie lettrée (le "peuple"), constitue à l'époque un affront au bon usage. Pour les grammairiens normatifs et les critiques professeurs, le recours à un registre différent s'assimile à une faute de langue. Or, la catégorie du péché contre la langue est un espace particulièrement balisé et sensible, dans un état centralisé dont l'imaginaire national s'ancre dans le mythe d'une langue française universelle<sup>7</sup>.

---

6

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, pp.62-64.

<sup>7</sup> J.Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p.27.

La littérature est ainsi dénoncée, comme la langue même, en tant que posture et “narration” dominantes, sur le prestige de laquelle se base depuis des siècles une identité commune.

On entend par “récit oralisé” toutes les formes narratives qui se veulent comme acte de parole et non pas comme acte d’écriture et qui, dans ce but, puisent dans le langage vivant de l’oralité. Le récit oralisé est donc premièrement un “artefact littéraire”; une “oralité mythique”, ou selon les mots de Jean-Pierre Martin, une “fiction de voix”.

Dans ce cadre, l’oralité peut être lue comme un mythe précisément parce que le mythe est avant tout une forme d’expression. Pour reprendre la pensée de Barthes sur les mythologies contemporaines, “le mythe est une parole”: il n’est pas défini par son message mais par la façon avec laquelle on le prononce. Barthes ajoute à ce sujet que les mythes éternels n’existent pas, car c’est l’histoire humaine qui fait passer le réel à l’état de parole, c’est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique.

Un paragraphe à l’intérieur de ce chapitre est consacré au sujet de la voix, mythe littéraire chez Céline. Qu’est-ce que c’est, que le “parlé” en littérature, sinon un fantasme de voix qui nous ramène à une identité mythique perdue?

La voix [...] Paradis, nature et bonheur de la langue émotive, origine perdue et retrouvée de l’écriture, elle nommerait un lieu magique d’énonciation, un lieu qui pourrait n’être pas seulement linguistique, mais par exemple social et affectif, de haine et de révolte (Céline), ou encore insituable, existentiel et symbolique (Beckett)<sup>8</sup>.

Jean-Pierre Martin traite la question de l’oralité de retour; celle que Zumthor définit “oralité seconde”. En effet, la voix dans l’écriture reflète la fiction d’un imaginaire, l’utopie d’un secret. Un mythe, un mirage, au mieux, une métaphore, qui ne fait que redoubler le mythe et la métaphore de la voix sensible. Elle pourrait être un malentendu que la littérature de ce siècle a entretenu comme jamais. Martin reconnaît chez Céline le désir de transposer en termes érotiques dans l’écriture - et la typographie en tant que signe vivant n’est qu’un précipité gestuel - la langue du peuple. Ces traits sont souvent si caractéristiques qu’ils sont souvent pris pour des “effets peuple”. La typographie même, vitalisée, vise à rendre le tremblement articulatoire, ou le bruit de l’émission vocale. La ponctuation est donc à reconsidérer dans sa fonction: il ne faut pas l’entendre en tant que marque logique, voire comme marque rythmique et gestuelle; avec ses différentes pauses, elle trace une prosodie, une disposition du texte; elle est en même temps un instrument érotique, valorisant la respiration et ses oscillations. Bref, le “roman parlant” peut être, aussi bien *roman des voix* que *roman de la voix*.

---

<sup>8</sup> J.-P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p.14

Significatif dans ce sens le parallèle, proposé par Jean-Pierre Martin, entre Céline et Marguerite Duras. Effectivement, la voix serait pour les deux écrivains un remède contre la guerre des langues, puisqu'elle irait au-delà de ce partage culturel. Une telle hypothèse s'avère intéressante pour deux raisons: d'une part, elle confirmerait l'idée que la langue célinienne est une langue non socialement contextualisée. D'autre part, elle évoquerait un "plaisir" archaïque de la langue, que Roland Barthes a appelé, comme l'on sait, "le plaisir du texte".

Comme Roland Barthes nous le rappelle, l'écriture à haute voix appartient à la signifiante; elle est portée par le *grain* de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps.

Du point de vue linguistique, l'écriture à haute voix est, pour ainsi dire, une instance régressive qui ne tient pas compte des traits phonologiques, en tant que traits différentiels à valeur instrumentale, utilisables en vue de la transmission d'un message, mais elle considère la phonétique comme une expression immédiate de la *phoné*:

son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage<sup>9</sup>.

Là où la langue orale dans le roman peut se définir, selon Catherine Rouayrenc, un sociolecte de convention, un "parler réduit au code", dans l'écrit, l'oral est, par conséquent, un langage dont on veut qu'il soit perçu comme populaire. L'oral ne saurait passer tel quel à l'écrit, écrit et oral se sont éloignés et c'est précisément le caractère conventionnel de ce code qui est la condition de la lisibilité et de la littérarité de ce qui, dans l'écrit, relève de l'oral. C'est donc, paradoxalement, l'écriture qui, mobilisée, tient lieu d'oralité authentique. C'est elle qui prend en charge le "grain" de la voix.

Pour en venir à la question, pour nous si importante, de la "petite musique" célinienne, il nous semble nécessaire de rappeler, avec Roland Barthes, que le style a toujours été expliqué dans le cadre d'un système binaire, ou mieux, d'un paradigme mythologique à double sens, tel que la dichotomie Norme-Écart. Or, si le style est, pour Céline, la marque principale de l'intégralité du sujet, la seule possibilité de ramener à un seul terme ces antinomies est donnée, semble-t-il, par la musique. Cette dernière constitue en effet, pour Céline, le seul principe qui unit la vie à l'écriture. En tant que "grain" de la parole, elle offre, par son éminente gestualité, une réalisation sémiotique pure, porteuse du caractère unique de l'expérience. Le processus, à savoir la manière de représenter est, ici, plus important que le résultat.

---

<sup>9</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, pp.104-105.

L'histoire je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils sont le style qu'ils lui donnent<sup>10</sup>.

Henri Godard entend par “style” le fait de considérer les particularités de son usage de la langue comme les indices d'une manière d'être dans le langage, et tenter de mettre celle-ci en rapport avec sa manière d'être dans le monde<sup>11</sup>. Cela est valable pour tous les arts qui privilégient le “style”, à savoir, la modalisation. Parmi ces arts, la musique occupe une place de premier plan. Nous analyserons la “petite musique” célinienne à travers quelques images métaphoriques telles que le métro, le bâton, la légèreté. Une mention spéciale est réservée à l'argot et à son rôle dans la constitution de cette “musique”. L'hypertrophie expressive de l'argot a une fonction libératrice; son élan pulsionnel déchaîne une sémiose incontrôlable. En même temps, elle est jubilatoire, en ce qu'elle permet de construire, à travers une réinvention langagière, de nouveaux “originaux”. Ainsi, le néologisme, marque du subjectif, côtoie avec l'argot socialisé, pour recréer une sorte de langue “mythique” (plusieurs mots entrés successivement dans les dictionnaires d'argot sont en fait des néologismes céliniens). La néologie est sans doute l'aspect le plus marquant d'une idiosyncrasie artistique. Elle atteste, au plus haut point, la présence de l'“original”. La raison principale du caractère “mortifère” de la langue littéraire, selon Céline, demeure précisément dans sa pauvreté terminologique. Cette pauvreté n'est pas que terminologique; elle touche aussi à la syntaxe, emblème historique d'une stéréotypie normative. Céline adresse sa polémique contre l'*ordo naturalis* (connu aussi sous le nom d'ordre direct) marqué par la séquence progressive et la cadence majeure, en affirmant que l'“ordre naturel” n'est que celui qui est inscrit dans le corps, selon l'exigence d'expression personnelle. La dislocation syntaxique, la décumulation, l'inversion, la segmentation du discours, l'aposiopèse en tant qu'interruption de la chaîne syntaxique alternent à l'intérieur de ses romans créant un véritable *crescendo e decrescendo* émotif, que Godard qualifie de “sismographie rythmique”.

---

<sup>10</sup> Cfr. *Lettres à Albert Paraz: 1947-1957*. Edition Établie et annotée par Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>11</sup> Cfr. H. Godard, “Notice”, in L.-F. Céline, *Romans I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, pp.1309-1416.

### **Chapitre III: Pour un atelier de traduction**

Une fois ces préliminaires sur la langue éclaircis, nous allons nous occuper du défi que Céline lance au traducteur. Au singulier brassage linguistique créé par le romancier, s'ajoute le problème de l'idiosyncrasie argotique, mi-personnelle, mi-sociale. Il est nécessaire de rappeler que Céline ne traite jamais l'argot comme un "objet esthétique" ou "réaliste". Le sous-code qu'il choisit n'est pas du tout l'argot courant de l'époque, mais plutôt l'argot "symbolique" de Villon ou Mandrin: langue topique du risque et de la haine, comme l'atteste la phrase célèbre qui donne le titre à l'un de ses écrits: *L'argot est né de la haine*<sup>12</sup>.

Mais c'est surtout par le biais des traductions de Giorgio Caproni et Giuseppe Guglielmi – tous les deux poètes et traducteurs de nombreux auteurs français (Caproni a traduit Genet, Cendrars, Verlaine, Apollinaire, Char, Frénaud, Prévert; à Guglielmi nous devons la traduction de Queneau, Gide, Deleuze et Starobinski ) - que nous retracerons les marques principales de la poétique de Céline et notamment telles qu'elles apparaissent dans le deuxième roman de l'auteur, *Mort à crédit*.

Nous avons choisi d'appeler le texte-source "antigraphe". Par ce terme emprunté à la paléographie, nous essayons de résoudre le problème ontologique de l'"original", tel qu'il est véhiculé par le substantif correspondant. Le mot "original", tout en reproposant le grand sujet du mythe de l'origine, situe la traduction – comme le montre la traductrice Franca Cavagnoli – au rang de "copie" et la taxe ainsi d'objet d'une qualité inférieure. Chaque stratégie de traduction demande préalablement l'individuation d'une ou plusieurs "dominantes" du texte. Dans notre cas spécifique, la dominante est constituée par le rythme. Pour ces raisons, nous avons suivi, dans notre commentaire à la traduction, un ordre précis des problèmes linguistiques: niveau phonostylistique, niveau syntaxique, niveau lexical.

Un problème ultérieur est représenté par le décalage socio-culturel entre le français et l'italien. En France, le changement de registre est surtout sociolectal et socio-historique, du moment que les langues régionales n'ont pas survécu, sinon de manière résiduelle, à cinq siècles d'unité et de centralisation linguistique et culturelle. Par contre, la langue italienne est, selon Josiane Podeur, "polydialectale", et c'est surtout au niveau diastratique qu'on observe des variations de registre. Bien que l'unification linguistique soit désormais achevée grâce aux médias, les langues régionales agissent encore profondément dans la conscience des italophones. Pour résumer, à une dominante diatopique de l'italien correspond une dominante diastratique du français. Comme nous le rappelle Josiane Podeur, la littérature italienne, est essentiellement connotée diatopiquement là où l'argot, de type diastratique, est un fait social.

---

<sup>12</sup> Cfr. L.-F. Céline, *L'argot est né de la haine!*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2009.

Dans le dernier chapitre de notre thèse, que nous avons baptisé “l’atelier de la traduction”, en tant qu’espace ouvert à l’exercice et à la réflexion, les lexies proposées seront directement suivies du numéro de la page de l’édition de référence ou du feuillet numéroté du tapuscrit.

Il convient de préciser que la confrontation entre traductions différentes n’implique aucun jugement de valeur; son but est exclusivement celui d’un “enrichissement herméneutique”.

### Exemples:

**9) Fallait voir ses hanches! Un vrai scandale sur pétard... Toute plissée sa jupe... Pour que ça tienne bien la note. L'accordéon du fendu. [519]**

**C:** *Bisognava vedere le sue anche! Un vero scandalo a retroscarica...Tutta pieghettata la gonna...Per tenere bene la nota. La fisarmonica del fendimento. [8]*

**G:** *Bisognava vedere le sue anche. Un vero scandalo come culatta... Tutta a pieghe la sua sottana... Per tenere ben su la nota. La fisarmonica dello spacco.[12]*

**F:** *Bisognava vedere le anche! Un vero scandalo scoppiettante sul retro...Tutta plissettata la gonna...Perché tenga bene la nota. La fisarmonica della fessura.*

Il s'agit d'un exemple de phrase fragmentée syntaxiquement, composée de cinq membres de longueur différente, chacun avec son autonomie phono-syntaxique, où s'alternent des clauses de suspension (trois points) et des clauses d'énonciation (point et point d'exclamation). A remarquer, dans le dernier membre, l'allitération de la consonne dentale sonore \d\.

Dans la version C2, Caproni choisit le terme italien “spacco” plus ambigu que le français “fendu”: de cette manière, il laisse en suspens l'attribution des deux référents, liés entre eux par métonymie (“jupe/sexe féminin”). Nous aussi nous avons jugé opportun de garder l'ambiguïté de l'original. “Pétard” est un terme argotique pour “fessier”, mais il est également employé dans le registre familier pour “tapage”, “scandale”<sup>13</sup>. Le mot “culatta” choisi par Guglielmi renferme, selon le dictionnaire de Ferrero, deux définitions: 1) “poche postérieure des pantalons”, 2) “fille”, péjoratif utilisé par la pègre romane<sup>14</sup>. Il obtient ainsi un effet semblable à celui que nous transmet l'antigraphe. Notre version périphrastique: “scandale sur pétard” vise à conserver, en une seule expression, l'ambiguïté sémantique du substantif “pétard”.

<sup>13</sup> Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/pétard>. Page consultée le 10/12/2014.

<sup>14</sup> E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani – dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano, 1991, p.114.



**10) “Tu les crois malades?... ça gémit... ça rote.... ça titube... ça pustule... Tu veux vider ta salle d'attente? Instantanément? même de ceux qui s'en étranglent à se ramoner les glaviots? [521]**

**C:** “Li credi malati?... Uno geme... un altro rutta... quello barcolla.. questo è un luogo pieno di pustole... Vuoi vuotar la sala d'aspetto? Istantaneamente? ... anche di quelli che s'accaniscono ad espettorare fino a farsi schiattare il petto? [10]

**G:** Tu li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi ci ha le pustole... Vuoi vuotare la tua sala d'aspetto? All'istante? Anche di quelli che si strangozzano a spazzarsi via gli scatarri? [14]

**F:** Li credi malati?...Chi geme....chi rutta...chi barcolla...chi ha le pustole...Vuoi vuotare la sala d'aspetto? All'istante? Anche di quelli che si strangolano a raschiarsi via i catarri?

Cet exemple montre une séquence paratactique d'unités phonétiques et prosodiques indépendantes entre elles, avec une alternance rythmique des clauses de suspension et des clauses d'interrogation. De plus, nous pouvons observer que la séquence synonymique (qui, sur le plan rhétorique, est reconnaissable en tant que “correction”), symétrique et anaphorique, constitue une célèbre figure métrique, rempart de la classicité: l'alexandrin quadriparti, qui est ainsi parodié.

Le verbe “ramoner” a une importance métaphorique particulière. Avant d'indiquer l'action de “nettoyer le conduit d'une chose quelconque”, le verbe français signifiait, selon le TLFi, “débarasser de la suie qui y est déposée, l'intérieur d'un conduit de cheminée, d'un appareil, d'un tuyau, par raclage ou par un autre moyen”<sup>15</sup>. À travers ce comparant, le corps humain est réifié et dégradé.

Dans la première version Caproni rehausse le registre de la dernière phrase à des fins parodiques. Il obtient ainsi un jeu paragrammatique par dérivation interne: “espettorare”/”petto”. Dans la rédaction suivante nous remarquerons un rapprochement de registre par rapport à l'antigraphe (“anche di quelli che si strozzano cercando di spazzarsi la gola dei loro scaracchi?”). Cette restitution est efficace sur le plan phonostylistique, en ce qu'elle exploite la valeur intensive de la relation sifflante+consonne. Ce procédé est encore plus marqué chez Guglielmi (“strangozzano”, “spazzarsi”, “scatarri”) qui emploie un verbe intensif (“strangolare”+“ingozzare”) construit par crase et qui est censé être un néologisme car on n'en trouve aucune trace dans les dictionnaires que nous avons consultés.

A remarquer, en plus, la différente restitution du démonstratif anaphorique “ça”. Guglielmi traduit de façon plus cohérente par rapport à Caproni qui tend à la normalisation des variétés d'expressives et à la paraphrase (“uno... un altro...quello...questo è un luogo...”). Il répond, entre autre, à la

<sup>15</sup> Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/ramoner>. Page consultée le 10/12/2014.

stylistique de l'italien qui, pour des raisons de *varietas*, conseille d'éviter la répétition, la remplaçant avec un substitut paradigmatique. En même temps, le rythme incisif, typiquement gestuel, de Céline, soumis à un mouvement explicatif, le cède au discours. Guglielmi restitue plus fidèlement la construction syntaxique du français; il ajoute, en tant que marque d'oralité, la forme pléonastique du pronom adverbial “ci” (“ci ha le pustole”). Dans toutes les solutions choisies, nous remarquons que le jeu paronomastique entre “attente”, “instantanément”, et “s'en étranglent” n'est pas rendu.

**63) *Ma mère avec sa jambe en laine à la traîne, elle butait partout.* [546]**

**C:** *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, incespicava dappertutto.* [34]

**C2:** *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, s'inciampava dappertutto.* [36]

**G:** *Mia madre con la sua gamba di lana a rimorchio, incespicava dappertutto.* [46]

**F:** *Mia madre con la gamba di lana a strascico, s'inciampava ovunque.*

Enoncé à cadence mineure, déplacé et disjoint avec sujet anteposé et pronom anaphorique. Le premier membre, plus répandu, est proleptique et descriptif; le deuxième, présente une cadence conclusive, tranchante et théâtrale.

Caproni normalise avec une phrase incidente tandis que Guglielmi, renonçant à la segmentation logique, restitue l'effet d'oralité et la syncope présente dans le texte source, et dérivant du brusque contretemps de la cadence mineure. La clause “buter partout”, rapide car quadrisyllabique et à dominante dentale, n'a pas une restitution efficace en italien, où elle prend une allure périphrastique, suite à l'augmentation considérable de la masse phonique qui ralentit sensiblement le rythme. La conséquence est, encore une fois, la réduction de la valeur scénique de l'image. Au niveau sémantique, le mot “incespicava” choisi par les deux traducteurs est efficace car il amplifie le mot “inciampare”; ce dernier verbe, qui témoigne d'une normalisation du signifié, réduit pourtant la masse phonique de la clause. Il s'agit encore une fois d'un compromis entre son et signification. Ce compromis est bien représenté par le deuxième choix de Caproni: le verbe réflexif à fonction intensive “s'inciampava” augmente la teneur connotative de l'image sans augmenter la quantité des syllabes.

Nous remarquons aussi le calembour “laine-traîne”, et la paronomase: “butait-partout”, qui ne trouvent pas d'équivalents exacts en italien.

**70) *Elle pavanait la cliente, chassait les monceaux de bricoles, gloussante, revient encore sur ses pas... éparpille... Toujours picoreuse, cacotante...querelleuse pour le plaisir. A deviner la convoitise on s'écarquillait les chasses, y avait du choix dans la tole... Grand-mère elle arrêtait***

*pas d'aller à la remonte...d'aller piquer du "rossignol" à la salle des ventes... Elle rapportait de tout, des toiles à l'huile, des améthystes, des buissons de candélabres, des tulles brodés par cascades, des cabochons, des ciboires, des empaillés, des armures et des ombrelles, des horreurs dorées du Japon, et des vasques, des bien plus loin encore, et des fourbis qui n'ont plus de noms, et des trucs qu'on saura jamais. La cliente elle s'emoustille dans le trésor des tessons. [553]*

**C:** *La cliente si pavoneggiava, dava la caccia ai mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna sui suoi passi...sparpaglia...Sempre razzolante, coccodante...attaccabrighe per il gusto. Per indovinare le brame tenevamo gli occhi sbarrati, ce n'era da scegliere nel nostro gabbio... La Nonna non si stancava di correre alla rimonta...d'andare a pizzicar "mercetta" nella sala vendite... Portava di tutto, quadri ad olio, ametiste, cespugli di candelabri, tulli ricamati alla strappa, pietre non sfaccettate, cibori, animali imbalsamati, armature e ombrellini, orrori dorati del Giappone e coppe di paesi ancor più lontani, nonché certi aggeggi ormai senza più nome, e così che un nome non l'avranno mai. La cliente va in sollucchero in tanto tesoro di cocci. [41]*

**G:** *Lei si pavoneggiava la cliente, dava la caccia nei mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna ancora sui suoi passi... sparpaglia... Sempre a razzolare, a far coccodè... litigiosa per il piacere. A indovinare la voglia ci si sgranava le palle degli occhi, c'era della scelta nel locale... Nonna smetteva mai di andare alla rimonta... di andare a pizzicare dei "fondi" alla sala aste... Riportava a casa di tutto, quadri a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascade, pietre grezze, cibori, animali impagliati, armature e ombrelle, certi orrori dorati del Giappone, e delle coppe, merci più lontane ancora, e zavagli senza più nome, e dei così che non si saprà mai. La cliente si scalda nel tesoro delle minutaglie. [55]*

**F:** *Si mostrava la cliente, scacciava i monticelli di cianfrusaglie, languida, torna sui suoi passi... sparpaglia...Sempre becchettante, civettante, questuante per il piacere. A indovinare la voglia si sbarrava l'occhio, c'era scelta nel locale...La nonnina non la smetteva mai di andare alla rimonta...di andare a beccare il ninnolo alla casa d'aste...Portava via di tutto, tele a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascata, cabochon, cibori, impagliature, armature e ombrelle, orrori dorati del Giappone, e lavabi, e altro più lontano ancora, e armamentari senza più nome, e aggeggi che non si sapranno mai. La cliente si eccita nel tesoro dei cocci.*

Il s'agit d'un passage composé de clauses suspensives juxtaposées en asyndète. Le premier énoncé, caractérisé par la dislocation et la prolepse du sujet grammatical à travers le pronom cataphorique ("Elle-la cliente") est repris, par symétrie inversée, dans la clause finale ("La cliente-elle") où le pronom de rappel est anaphorique. A l'hypotypose caractérisant le début de la phrase axée sur une

séquence de postures qui déclenchent le désir masculin, suit une énumération chaotique qui dénote l'accumulation d'objets dépourvus de toute valeur et de toute fonction. Par ce procédé, Céline retrace un portrait avilissant et décadent du personnage anonyme ("cliente"), à la merci des pulsions et du mauvais goût, tel que le souligne sa dégradation au rang d'animal de basse-cour, et le rapport nourriture-sexe ("piquer", "picorer"). La co-présence du désir sexuel et du désir compulsif d'accumuler est bien rendue, au niveau phonique et prosodique, par le jeu d'allitérations sur la vélaire /k/ et sur les occlusives /p/ et /b/ ; ces dernières consonnes, en tant que consonnes occlusives, restituent la tendance à accumuler de la part du personnage, qui, à notre avis, incarne la réification d'une longue tradition culturelle basée sur la possession. Les consonnes occlusives caractérisent aussi bien les gestes de la femme ("picoreuse-cacotante-querelleuse") qu'une partie des objets qu'elle achète ("candélabres-cascades-cabochons-ciboires"). Cette marque n'est que partiellement rendue par les traducteurs.

Le lien analogique établi entre ces trois niveaux thématiques est scellé par une clause finale où, en une seule image concentrée et amplifiée par le jeu paragrammatique sur la dentale /t/ ("cliente-emoustille-trésor-tessons"), deux attitudes compulsives: l'excitation et la collection d'objets, sont mis sur le même plan.

Du point de vue lexical, le mot "châsse" est, par analogie morphologique, un équivalent argotique du substantif pluriel: "yeux"; la restitution au niveau connotatif est difficile à cause du défaut de paradigme endémique de la langue italienne: à savoir, la pauvreté paradigmaticque concernant les termes concrets, et, de surcroît, anatomiques, à cause de la censure que la tradition religieuse a opérée de longue date sur le corps et ses représentations. Par "rossignol" nous entendons, toujours dans le cadre d'un sous-code argotique, un objet d'occasion sans valeur. En ce qui concerne le mot "cabochon", celui-ci étant employé comme un gallicisme par les autres langues étrangères, nous avons opté pour l'emprunt direct, au lieu de fournir une paraphrase descriptive. Quant à "fourbi", il s'agit d'un cas d'hyponymie. Emprunté au jargon militaire ("equipaggiamento") il désigne, dans le langage familier, un amas d'objets accumulés, sans valeur ni utilité ("armamentario"). Dans certains cas, il faut remarquer que la préterition ou l'hyponymie rendent compte de l'impossibilité de "nommer" les choses, en raison de leur misère; leur nom propre est alors remplacé par des noms collectifs et génériques, ou des périphrases vagues ("horreurs dorés"; "des bien plus loin encore"; "des fourbis qui n'ont plus de noms"; "des trucs qu'on saura jamais").

***84) En peignoir enrubannée, elle se prélassa Mme Pinaise, sur le divan. Lui il me fait passer par-derrière, il me donne des petites claques d'amitié, il me pelote un peu... Ma mère, par terre, elle s'évertue, elle brasse, elle brandit la camelote... Dans l'effort son chignon trisse, sa figure***

*ruisselle. Elle est affreuse à regarder. Elle s'essouffle! Elle s'affole, elle rattrape ses bas, son chignon chahute... lui retombe dans les yeux. [562]*

*C: In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Il marito mi tira indietro, mi dà delle piccole pacche in segno d'amicizia, mi palpeggia un pochetto... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, brandisce in aria la robaccola.... Nello sforzo la pettinatura le si sfascia, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Si sfiata, perde la testa, riacciuffa le calze che le scappan via, lo chignon le va a soquadro...le ricasca sugli occhi. [49]*

*C2: In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle piccole pacche amichevoli, mi palpeggia un po'... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, sbandiera violentemente la robaccola [**scrittura precedente: brandisce la robaccola**]... Nello sforzo, la pettinatura le va a ramengo, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Ha il fiatone, perde la testa, riacciuffa le calze, lo chignon [**sottolineato nel dattiloscritto**] le si sfascia [**lezione precedente: scompiglia**]... le ricade sugli occhi. [52-53]*

*G: In vestaglia tutta infiocchettata, lei si slunga la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare da dietro, mi dà delle piccole pacche di amicizia, mi palpa un poco... Mia madre, in terra, si dà da fare, rimescola, brandisce la mercanzia...Nello sforzo le si allenta la crocchia, la faccia è tutto un rivolo. È spaventosa da guardare. Si sfiata! Perde la testa, si riacchiappa le calze, la crocchia traballa...ricasca sugli occhi. [66]*

*F: In vestaglia tutta infiocchettata, si adagia, Mme Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle pacchette amichevoli, mi liscia un po'...Mia madre, per terra, si adopera, rimesta, brandisce la paccottiglia...Nello sforzo, la crocchia cede, la faccia cola. È orribile da guardare. Si affanna! Impazzisce, riacciuffa le calze, la crocchia non regge... ricade negli occhi.*

Enoncé fortement disjoint, construit par juxtaposition de clauses brèves. L'énoncé est disloqué avec apposition et prédicat verbal antéposés, avec reprise du pronom cataphorique ("elle"). La "dégradation" de la syntaxe semble ici tenir lieu de signal métanarratif de la dégradation morale des personnages. Les deux traducteurs parviennent à une solution convaincante.

L'effet grotesque et "postiche" de l'attitude aristocratique de la femme en un contexte décadent, est rendue aussi à travers la présence de deux registres qui produisent un effet de distanciation; à l'imitation parodique du registre soutenu qui se réclame ironiquement d'une topique descriptive du roman classique, se superpose un registre bas, qui met en évidence l'appartenance au contexte évoqué plus haut.

Du point de vue lexical, la version de Caproni s'avère donc inappropriée: le mot "spappolata",

appartenant au registre bas est employé au lieu du verbe réfléchi “se prélasser” (“adagiarsi”) qui parodie par contre le registre soutenu de la mondanité aristocratique. Le choix de Guglielmi, également peu efficace, tombe sur le verbe causatif: “slungare”, probablement dans le but de restituer en italien, par la valeur d'intensité du /s/ prosthétique et sa consonance ainsi établie avec la sifflante initiale de “signora”, la richesse phonostylistique célinienne. “Peloter” est rendu de façon appropriée par Caproni et Guglielmi, qui ont donné une connotation érotique au verbe français (en effet, “peloter” signifie “lusingare”, “lisciare a parole”). Une véritable méprise de la part de Caproni, répétée dans sa deuxième version, est celle du verbe “brasser”, traduit par la périphrase: “produrre birra” (“fa la birra”), alors qu'il faudrait le prendre dans l'acception plus ample de “rimestare”. La tentative de traduire le jeu paragrammatique: “elle brasse-elle brandit” aboutit au même résultat. Le choix de Guglielmi (“rimescola”) est plus appropriée, mais encore peu efficace. Elle ne traduit que le sens, en négligeant les aspects phonostylistiques évoqués. En ce qui concerne le couple paronymique “chignon-chahute”, Caproni opte, dans la première version, pour l'emprunt direct du gallicisme “chignon”, qu'il restitue en tant que tel, connotant l'emprunt par la marque métagraphique de l'italique. Le verbe “chahuter” est restitué avec une amplification connotative inadéquate au contexte (“le va a soquadro”); solution qui, entre autres, ne prête pas attention à l'aspect phonique et lexical. Cependant, Caproni révisé cette solution dans la version suivante. L'aspect phonostylistique est restitué par le choix de la “chuintante” ou sifflante palatale (“lo chignon le si sfascia”), tandis que le renoncement à l'italique atteste l'appropriation définitive du gallicisme, ce qui rend le texte plus homogène. La version de Guglielmi (“le si allenta la crocchia”) est essentiellement descriptive.

## Conclusions

La critique de la traduction est, selon Kant, une méthode d'analyse et d'évaluation basée sur la déconstruction de l'objet total dans ses parties. Le mot "critique", dans le cadre de notre travail, a essayé de travailler le particulier; pourtant il n'est pas synonyme de "jugement", et se veut plutôt comme un acte d'explication. Ramener le discours du traduire à sa "raison pratique" signifie reconnaître, en tant que préjudicielle, la présence d'un principe général théorique et linguistique, lui opposant comme valeur de repère le cas spécifique. Comme le suggère Roberto Sanesi dans ses observations sur la traduction poétique, partir, dans notre approche critique, de la considération de son propre "objet" (objet ici représenté par le roman *Mort à crédit*), équivaut à supposer que c'est justement l'"objet" qui suggère, voire établit, une méthode. En abordant la poétique de Carlo Emilio Gadda, Ezio Raimondi remarque que, au niveau de la relation entre langue et dialecte, c'est, bien plus qu'une hiérarchie, une osmose qui doit s'établir; elle est nécessaire pour que la langue de création puisse s'appuyer sur la langue réelle. Une fois cette langue "réelle" retrouvée, les difficultés principales auxquelles les traducteurs sont confrontés ne sont plus d'ordre conceptuel, mais phonoprosodique, phonostylistique ou phonolexical. N'empêche que ces "phénomènes" ont une valeur également ontologique. Par exemple, Céline emploie fréquemment la "syncope", à savoir le déplacement de l'accent du temps "fort" au temps "faible". S'il s'agit d'une figure rhétorique bien connue dans la tradition européenne (il suffit de penser à quelques exemples de vers boiteux dans la tradition classique), son emploi systématique indique un déplacement épistémologique de la tradition française à la tradition afro-américaine, qui avait répandu, à travers le jazz, le nouveau rythme, obligeant à considérer l'eurythmie comme un "complexe culturel" européen. En même temps, l'ordre naturel, principe d'harmonie, est exposé à des secousses, à des ressacs, qui sont comme des questionnements.

En général, nous avons remarqué que la plupart des choix traductifs aussi bien de Caproni que de Guglielmi s'orientent vers une traduction de la "littérature" et de son appareil "discursif". En effet, ils choisissent assez fréquemment des solutions de compromis, notamment au niveau lexical, qui paraphrasent ou surinterprètent. La paraphrase et la surinterprétation relèvent de ce même préjugé: en effet, la première intervient sur le plan syntagmatique, en diluant le rythme et ramenant la langue à son flux discursif. La deuxième opère sur le paradigme, amplifiant un choix lexical neutre, et lui attribuant ainsi, *a posteriori* le statut de la "littérarité". Par contre, certains mots appartenant au registre trivial sont souvent "normalisés", et ramenés au registre familier ou neutre.

A y regarder de plus près, nous remarquons d'autres procédés qui sont attribuables au préjugé discursif: par exemple, le "rattrapage", par la normalisation et la continuité organique, du

décousu et de la dislocation syntaxique céliniennes. Cette tendance, récurrente chez Caproni, dénote une attitude préjudicielle: à savoir, la “correction”, ou, autrement, la “réparation”, opérée *a posteriori* sur la “faute originelle” représentée par le texte de Céline. Caproni intervient également au niveau du vocabulaire, traduisant la relation neutre nom+déterminant (ex “petite musique”) par des formes suffixales à valeur diminutive, augmentative, péjorative qui ont, en italien, une forte connotation affective. Nous observons tout de même que Guglielmi a recours, pour traduire des termes argotiques ou idiosyncrasiques, à des vocables probablement issus de quelques dialectes dont nous n'avons pas trouvé trace dans les dictionnaires spécialisés que nous avons consultés. Un aspect fréquent et non moins surprenant est la présence, chez les deux traducteurs, de calques morphologiques qui produisent un contresens sémantique. Nous ne savons pas si ces calques sont dus à des analogies justement morphologiques avec l'italien (ce qu'on appelle “faux amis”) ou à un simple défaut d'attention.

La difficulté majeure pour les deux traducteurs – et pour nous aussi – est représentée par le pronom démonstratif neutre “ça”. En ne trouvant pas d'équivalent exact, Caproni et Guglielmi ont choisi des solutions diverses selon les cas. Nous pouvons constater cependant, à ce sujet, une plus grande cohérence chez Guglielmi, surtout lorsque le pronom est employé dans des séries anaphoriques.

Au niveau du registre, aussi bien Caproni que Guglielmi normalisent ce que nous appelons le “régime mixte” (forme directe + indirecte), en choisissant la seule forme indirecte, donc “éminemment” narrative.

En ce qui nous concerne, nous avons essayé en général de garder, là où elle est, à notre sens, nécessaire, l'ambiguïté sémantique entre le sens propre et le sens transposé. Nous espérons, également, avoir restitué un certain dynamisme sur le plan rythmique.

L'Europe s'est proposée culturellement et historiquement en tant que lieu collecteur et créateur de langues, de langages, de cultures. “La traduction est la langue de l'Europe”, écrivent Camilla Miglio et Marianna Rascente, pour reprendre le dicton de Umberto Eco. Nous nous trouvons certes au sein d'un procès de changement épistémologique qui a vu la traduction, s'émanciper, au cours de dernières décennies, en tant qu'activité herméneutique, des autres pratiques d'écriture; elle a conquis ainsi une autonomie opérationnelle, avec ses propres lois poétiques, éthiques, herméneutiques. Nous avons désormais dépassé la phase historique où il fallait renoncer, en même temps, à la traduction et à la tradition et, pour cela, au moins en partie, nous savons gré à Louis-Ferdinand Céline. Nous tenons à conclure notre *excursus* sur la traduction avec les mots d' Antoine Berman, qui s'avèrent à nos yeux prophétiques pour la génération future de



traducteurs:

La définition ultime de la traduction, c'est de libérer dans l'original écrit sa charge d'oralité. Mouvement infiniment difficile, qui devrait être l'unique désir du traducteur<sup>16</sup>.

La traduction, semble constituer désormais, semble-t-il, la seule forme de survie herméneutique dans le palimpseste global.

Valeria Ferretti

---

<sup>16</sup> A. Berman, *L'âge de la traduction: La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, textes rassemblés par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.180.