

TATIANA MUSINOVA
Université de Haute-Alsace

CÉLINE EN RUSSIE.
LA TRADUCTION DE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*
PAR YURIY KORNEEV

La traduction dans n'importe quelle langue d'un ouvrage de Louis-Ferdinand Céline, auteur réputé difficile, voire «intraduisible» compte tenu des emplois particuliers par lesquels il enrichit sa propre langue, mériterait déjà qu'on s'y intéresse. De ce fait, la traduction en russe de son premier roman *Voyage au bout de la nuit*¹ réalisée par Elsa Triolet en 1934 est en soi un petit événement dans l'histoire de la traduction russe. Il a fallu attendre soixante ans pour qu'une nouvelle traduction, faite en 1994 par Yuriy Korneev², apporte aux lecteurs russes contemporains une nouvelle approche du roman.

Le Saint-Pétersbourgeois Yuriy Korneev (1921–1995) est connu des lecteurs russes comme traducteur des célèbres *Chanson des Nibelungen*, *Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume d'Orange*, *Mémoires de Saint-Simon*, des romans de Simenon et de dizaines d'autres ouvrages de la littérature d'Europe occidentale. Sous le régime soviétique, il alternait son activité de traducteur avec son travail de secrétaire d'une association d'écrivains du Parti Communiste et d'enseignant dans une école spéciale du KGB. Après la chute de l'URSS, la traduction devient son activité principale. Traducteur réputé, Korneev a été décoré de l'Ordre français des Arts et des Lettres en 1991.

À l'époque de la perestroïka et de la fin de l'URSS (1985–1991), les formes les plus dures du contrôle d'État ont disparu. Dans ce contexte politique, un certain nombre de traductions de Korneev ont vu le jour, dans un style assez audacieux, surtout s'agissant du vocabulaire, comme les *Ballades* de Villon, mais aussi le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, roman écrit dans un style oral-populaire

¹ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris 1952 [1932].

² Л.Ф. Селин, *Путешествие на край ночи*, Прогресс-Бестселлер, Москва 1994; L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, trad. du français Y. Korneev, Éditions Progrès-Bestseller, Moscou 1994.

révolutionnaire. Il serait très instructif pour nous de prendre connaissance de commentaires de Korneev sur les particularités sur lesquelles il s'est arrêté lors de la traduction du roman de Céline, mais le traducteur russe n'en a laissé aucun, son décès étant survenu un an après la parution de l'ouvrage.

Toutefois, essayer de comprendre sa méthodologie de travail sur une telle œuvre, analyser les résultats obtenus par le traducteur, nous a paru primordial. Comment un traducteur étranger arrive-t-il à rendre dans une autre langue ce français si travaillé qui était celui de Céline: imagé, recréé, inventé, néologisé, violent et violent, qui horrifiait par sa grossièreté et par sa vulgarité? Parvient-il à trouver des équivalences aux structures lexicales, grammaticales et syntaxiques dans la langue-cible?

Traduire, c'est avant tout savoir démêler les nœuds du style de l'auteur. Quand il s'agit d'une œuvre littéraire, et *a fortiori* d'un ouvrage rédigé par un auteur comme Céline, chez qui le style est manifestement très recherché, une simple compréhension demeurant au niveau sémantique risque d'être insuffisante. Il est indispensable de pouvoir «comprendre» son style afin d'y pénétrer, autrement dit, de savoir préciser et décrire la nature de son travail sur la langue, de comprendre et assimiler l'effet qu'il a cherché à créer, de découvrir et appréhender la façon dont il construit son écriture.

Dans le cas de Céline, cet impératif devient une nécessité absolue de la traduction, dans la mesure où l'auteur ne s'est pas contenté de créer son propre style en s'écartant des sentiers battus du style littéraire en vogue à son époque, mais il a provoqué un vrai bouleversement dans ce domaine en y introduisant l'oralité, autrement dit, en fusionnant les langages parlé et écrit littéraire.

Dans sa monumentale *Poétique de Céline*, Henri Godard précise en effet que le succès de Céline «c'est d'avoir réussi à faire passer son écrit pour de l'oral»³. Ce changement stylistique se base sur un travail de déconstruction de la syntaxe «ordinaire» de la langue pour en créer une nouvelle, dont l'usage n'est pas limité au dialogue, mais étendu au narré.

Ainsi, ayant affaire à un tel livre, il fallait que le traducteur soit en mesure d'effectuer le même type de travail stylistique sur sa propre langue et sa syntaxe, ce qui laisse entendre que sa liberté était limitée non seulement par le sens mais aussi par les méandres du style de l'auteur.

Compte tenu du travail stylistique accompli par Céline, il est certain que l'un des problèmes majeurs auxquels Korneev a été confronté lors de son travail sur *Voyage au bout de la nuit* était l'effet d'oralité qu'il fallait saisir et restituer dans la traduction. La sensation d'avoir affaire chez Céline à une expression orale plutôt qu'à de l'écrit devient manifeste à la lecture de son texte à voix haute: pour s'en convaincre, il suffit d'ailleurs d'écouter les enregistrements du texte de *Voyage au*

³ H. Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, Paris 1985, p. 25.

bout de la nuit par le comédien Denis Podalydès qui a tenté de saisir la respiration de l'écriture de Céline⁴.

En écoutant ce texte, nous nous rendons compte du rythme de la parole qui se reflète dans l'écriture de Céline, de la sonorité des mots, des expressions, du vocabulaire. Tous ces éléments se retrouvent dans l'ouïe, imprègnent le cerveau, ajoutant du sentiment dans l'écrit et touchant l'inconscient du lecteur.

Ainsi, pour mieux comprendre ce travail de restitution de l'oralité dans cet ouvrage, il serait nécessaire de donner un bref aperçu des principales caractéristiques de l'oral vis-à-vis de l'écrit normatif et de rappeler en quoi les conditions de l'élaboration du discours sont différentes de celles de l'écrit.

Généralement parlant, mis à part les cas de «lecture à voix haute» d'un texte rédigé et préparé au préalable, le discours est souvent un énoncé improvisé, parfois hésitant, imprécis, haché, confus, composé de phrases à la syntaxe parfois douteuse et qui peuvent être mal ficelées, incomplètes, contenant des mots superflus, intempestifs, mal appropriés, inexacts et même totalement erronés ou hors de propos. Ainsi sont volontairement élaborées les phrases de Céline. Alors qu'en revanche, l'écrit «classique» corrige, ordonne, organise, aménage, relie les segments pour les rendre plus cohérents, plus «exacts», plus facilement intelligibles. Dans l'écrit, tout ce qui se révèle en fin de compte inutile, futile, grotesque, maladroit est effacé.

Contrairement à l'écrit, dans l'oral, une fois le mot sorti de la bouche, il n'est plus possible de l'effacer, de le faire oublier, ou plus exactement, il devient nécessaire de faire une nouvelle phrase pour effacer l'effet de la précédente. En même temps et paradoxalement, le discours oral a aussi conscience d'être volatile (alors que l'écrit «reste»), il a la hantise de l'oubli et par conséquent, il lui arrive de s'appesantir, de se répéter, d'insister, de rappeler et de souligner le message de son propos. Les phrases céliniennes sont justement truffées de fautes délibérées, de corrections, de répétitions et de rappels de ce genre-là.

Parfois, au lieu d'aller droit au but, le discours hésite, tâtonne, commence par la fin, revient au début, s'oriente de façon indisciplinée au fil de l'évolution de la réflexion ou de l'interaction des sentiments. Le discours évolue aussi en fonction des réactions de l'interlocuteur: parfois, lorsque le message est passé, il coupe court ou au contraire insiste, persiste et se répète; parfois il bifurque en cours de route en rencontrant un éventuel point d'interrogation explicite ou implicite (mimiques, gestes...); parfois il argumente ou se raidit, confronté à une éventuelle controverse ou à une critique (directement exprimées ou tacites); ou encore, il change de sujet face au désintérêt manifeste qu'il suscite. Il lui arrive aussi de se fatiguer au point d'en arriver même à oublier des verbes ou des

⁴ En accord avec Gallimard, texte intégral de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, lu par Denis Podalydès, 16 CD, Frémeaux et Associés, Paris 2003.

compléments, dépérissant au fur et à mesure, se défaisant en cours de route sans prendre la peine de s'achever: c'est ainsi que sont construites les phrases de Céline.

Au-delà de ce qui est strictement dit et des mots choisis pour le dire (niveau du langage), la manière dont cela est dit (le ton, l'accent mis sur les mots ou syllabes, la prononciation), ainsi que le non-dit, les silences et hésitations, de même que tout ce qui est suggéré par l'expression non verbale (gestes, mimiques, postures, etc.), et même l'environnement dans lequel se déroule la communication (conditions physiques, psychologiques et sociales des lieux et des sujets concernés), permettent d'ajouter ou de supprimer des nuances, de mieux affirmer son propos ou de le récuser, de semer le doute, d'ironiser, de provoquer, de compromettre ou de soumettre, et, surtout, de développer toute une gamme de jeux affectant les sentiments.

Dans tous ces domaines, les moyens à la disposition de l'écrit se limitant à la ponctuation, l'expression écrite célinienne se devait de recourir à une série d'artifices: un usage plus particulier et non conventionnel de la ponctuation (notamment ses fameux «trois points», ses nombreux points d'exclamations, ses virgules placées en fonction du rythme «oral» de la phrase, etc.); un jeu subtil sur le niveau de langage (culture populaire, mots familiers, argot, expressions et dictons populaires, etc.); une déformation délibérée de l'orthographe (entre autres pour suggérer l'utilisation d'accents régionaux); une utilisation de mécanismes émotionnels particuliers pour agir sur l'inconscient (associations d'idées, images suggérées, jeux sur les phonèmes et sur la musicalité des mots et des phrases, usage du langage grossier ou des sous-entendus sexuels, de la scatologie, etc.); un recours aux onomatopées, etc.

Une fois bien compris et assimilé ce mécanisme de production de l'effet d'oralité, le traducteur doit encore adapter cette démarche à la structure de sa propre langue. Autrement dit, pour Korneev, il faut refaire en langue russe le même travail que Céline en langue française. Par conséquent, ce travail impose au traducteur de s'éloigner systématiquement de la simple retranscription dans la langue russe des mots, phrases et formules utilisés par l'auteur pour pouvoir mieux coller à son style. Il est évident qu'une telle démarche de recherche d'équivalences ne va pas sans créer une série de difficultés particulières, qu'il pourrait être intéressant d'évoquer ici à travers quelques exemples.

Une des premières difficultés de traduction porte sur la «petite musique» de Céline, c'est-à-dire la manière dont il oriente ses choix de mots de manière à pouvoir jouer sur les phonèmes, la sonorité des mots et le rythme de la phrase. La lecture de la traduction russe prouve qu'il est parfois impossible de restituer une sonorité semblable dans une autre langue en gardant le même sens. Dans des cas pareils, Korneev tente d'orienter ses propres choix de mots de manière à reproduire un effet musical équivalent là où cela reste possible:

Il s'empressait Baryton, guidé par Parapine, de se mettre au goût du jour, au meilleur compte bien sûr, au rabais, d'occasion, en solde, mais sans désespérer, à coup de nouveaux engins électriques, pneumatiques, hydrauliques, sembler ainsi toujours mieux équipé pour courir après les lubies des petits pensionnaires vétilleux et fortunés (VBN 423).

En russe, Korneev, poursuivant le but de sauvegarder cet effet de la sonorité originale, propose une phrase dont la résonance est très proche de celle de Céline et qui devient possible grâce aux constructions syntaxiques et combinaisons de consonnes, constituant les deux tiers de l'alphabet cyrillique :

Под руководством Суходрокова Баритон спешил подстроиться к современным вкусам и обзавестись, разумеется подешевле — со скидкой, по случаю, на распродажах, — новыми электрическими, пневматическими, гидравлическими приспособлениями, чтобы выглядеть технически оснащенным не хуже остальных и удовлетворять запросы маленьких пациентов из состоятельных семей (ПКН 190).

Ou encore, dans un paragraphe sur la fête foraine, on est en face de la même sonorité et du même rythme que dans l'original :

On peut dire qu'on en a eu alors de la fête plein les yeux! Et plein la tête aussi! Bim et Boum! Et Boum encore! Et que je te tourne! Et que je t'emporte! Et que je te chahute! Et nous voilà tous dans la mêlée, avec des lumières, du boucan, et de tout! Et en avant pour l'adresse et l'audace et rigolade! Zim! (VBN 477).

Comparons avec la version de Korneev où, grâce à une série de phrases elliptiques exclamatives et à l'alternance des consonnes б-в-г-д: [b] – [v] – [g] – [d], le traducteur atteint les mêmes effets sonores si importants pour Céline :

Напраздновались мы, можно сказать, под завязку. Нет, выше головы. Бим! Бом! И опять бом! Крутись! Шуми! И мы в самой давке, где огни, галдеж и все такое. И вперед — кто ловчей, смелей, смешливей! Дзинь! (ПКН 214).

Cette dernière comparaison nous donne également une idée de l'acrobatie à laquelle il se livre avec les onomatopées, les «Zim!» devenant des «Дзинь!», les coups de feu en «Tzim Tzim» (VBN 479) devenant pareillement des «Дзинь Дзинь!» (ПКН 215), le bruit du bouchon sautant d'une bouteille de champagne: «Ping et pong!» (VBN 478) transformé en «Пиф-паф!» (ПКН 214), soit le bruit de tir d'un fusil, ou encore «Cuic! Cuic!» (VBN 375), onomatopée reproduisant le cri ou le pépiement d'un oisillon, d'un poussin, symbolisant la faiblesse, l'impossibilité d'affronter un danger, devenu en version russe «Крышка! Конец!» («c'est fini, c'est perdu») (ПКН 170).

Voici encore quelques exemples de parallèles que nous révélons entre les onomatopées françaises et russes :

Eh hop! (VBN 225)	Хоп! (ПКН 105)
Hé, Ferdinand! (VBN 232)	Эй, Фердинан! (ПКН 109)
Tac! Tac! (VBN 261)	Хлюп! Хлюп! (ПКН 121)
Bim! Bim! (VBN 312)	Там! Там! (ПКН 143)

Et hop! (VBN 419)	И гоп! (ПКН 188)
Ah! (VBN 420)	Ах! (ПКН 189)
Ô! (VBN 420)	О! (ПКН 189)
Wrrroum! (VBN 425)	Хлоп! (ПКН 190)
Flac! Flac! (VBN 470)	Бац! Бац! (ПКН 211)
Clic! (VBN 479)	— Звяк! (ПКН 215)
Rron... et rron... (VBN 487)	Р-р! Р-р! (ПКН 218)

L'usage fréquent chez Céline des expressions populaires ou des dictons n'engendre pas trop de difficultés au niveau des correspondances sémantiques pour Korneev. Par exemple, pour l'expression française «tendre la perche à quelqu'un» (VBN 414), signifiant «fournir l'occasion de se tirer d'embarras», il emploie l'expression russe équivalente: «бросить спасательный круг» (ПКН 186) (lancer la bouée de sauvetage). Cependant, il n'est pas toujours possible pour autant de trouver des équivalences adéquates qui utilisent les mêmes images, les mêmes associations d'idées, et restituent les mêmes résonances acoustiques ou niveaux de langage. Par exemple, quand le soldat Robinson propose à Bardamu de désertier, il dit: «C'est la nuit qu'il faut le faire ça, le jour, il n'y a plus d'amis, tout le monde travaille pour la galerie, le jour, tu vois, même à la guerre c'est la foire...» (VBN 43), où l'expression populaire «travailler pour la galerie» signifie «agir pour impressionner les autres», propre souvent au milieu artistique.

Dans la traduction de Korneev, «Такие вещи делаются ночью. Днем, понимаешь, всякий тебе враг, всякий перед другим выставляется, даже на войне. Она ведь тот же базар» (ПКН 25), parce qu'il était quasiment impossible de trouver une expression équivalente, le traducteur a fait appel à un verbe du même niveau stylistique, du même niveau populaire, «выставляться» (ПКН 25) (s'exhiber, s'exposer). Ainsi, on garde la même valeur sémantique, mais on perd partiellement l'intensité de l'image, la référence à la galerie, au travail d'artiste.

Une perte au niveau de la sémantique mais aussi au niveau du pittoresque se laisse observer lorsque nous analysons la traduction de l'expression «avoir quelqu'un dans le nez», qui signifie «détester quelqu'un», dans la phrase: «Ils nous avaient même dans le nez les commerçants, on pouvait le dire» (VBN 416). La langue russe ne permettant pas la création d'une expression similaire, Korneev utilise le verbe «недолюбливать»: «Поэтому коммерсанты Виньи-сюр-Сен нас недолюбливали» (ПКН 187), dont le sens est «ne pas aimer assez».

Cependant, les asymétries des structures lexicales dans les deux langues peuvent aboutir à un bien plus grand effet pittoresque dans la traduction. Par exemple, dans le passage humoristique où Robinson propose à Bardamu de raconter des mensonges à une femme qui a perdu son fils pendant la guerre, en disant: «Elle a du chagrin, tu comprends, cette femme-là, et du moment alors qu'on lui parle de son fils, elle est contente... C'est rien que cela qu'elle demande... *N'importe quoi... C'est pas durillon* [Т.М. souligne]» (VBN 107). Pour les phrases soulignées, les formules choisies par Korneev: «Понимаешь, старуха убивается

по сыну и, что бы ты о нем ни говорил, будет довольна. Большого ей и не надо. *Мели что хочешь: мозоли на языке не наживешь*» (ПКН 53) donnent une touche humoristique très forte. Premièrement, pour «N'importe quoi...», Korneev utilise l'expression populaire «Мели что хочешь» où le verbe «молоть» est souvent utilisé dans la combinaison «молоть языком» signifiant «faire aller sa langue». En ce qui concerne la deuxième phrase: «C'est pas durillon», où «durillon», emploi abusif d'un terme anatomique et déformation fantaisiste de «dur», au sens de «difficile», le traducteur, en jouant sur la polysémie du terme et en lui ajoutant une touche humoristique, va jusqu'à utiliser une expression: «мозоли на языке не наживешь», qui veut dire «tu ne te feras pas d'ampoules sur ta langue».

En ce qui concerne les accents populaires et régionaux, suggérer que le locuteur est d'origine populaire/paysanne en déformant l'orthographe ou la syntaxe ne pose pas trop de problème en soi, à condition bien entendu que le traducteur puisse prendre la liberté de porter cette déformation non pas nécessairement à l'endroit précis où l'auteur l'avait mise dans le texte original, mais là où elle est faisable dans sa propre langue. En revanche, les accents régionaux n'offrent pas la même flexibilité: quand Baryton parle à Bardamu de Parapine, il utilise l'adverbe «entièremeng» (entièrement) (VBN 419), grâce auquel le lecteur français comprend sans effort particulier qu'il est du Midi de la France. Certes, le traducteur aurait pu imaginer une autre déformation (comme dans le cas de l'accent populaire) pour suggérer un accent régional russe, mais il ne pouvait s'arroger le droit de transposer l'accent d'un Marseillais de la Méditerranée dans le dialecte d'un habitant de la Mer noire.

Autre problème: l'usage célinien des conjonctions de coordination. En effet, Céline utilise abondamment la conjonction «et» afin de créer un effet d'oralité. Cependant, utiliser le «и» russe (équivalent du «et» français) dans les mêmes proportions n'aurait pas donné le même résultat, car la langue russe, qui préfère les virgules, en fait habituellement un usage beaucoup plus modéré que le français avec ses «et». Pour simplifier: mettre automatiquement quatre «и» là où Céline met quatre «et» aurait produit dans la langue-cible un effet cacophonique démesuré par rapport à la version française. On aurait certes pu pondérer en utilisant par exemple deux «и» à la place de quatre «et», mais on aurait alors perdu l'effet d'oralité. Il a cependant été possible pour Korneev de contourner cette difficulté grâce aux ressources de la langue russe, qui dispose soit d'autres conjonctions (par ex. «а» (mais): «Et qu'est-ce qu'on en a?» (VBN 9) — «А что с этого имеем?» (ПКН 11)), soit de la juxtaposition dont l'emploi répété permet de reproduire l'effet recherché par Céline: «Et je te frappe des pieds! et des suffocations! et des strabismes affreux!»⁵ (VBN 274) — «Война объявлена! Она топала ногами, задыхалась, дико скашивала глаза» (ПКН 126) (remplacement de «et» par les virgules), soit même de garder les conjonction «и» dans les séries

⁵ Ponctuation de Céline.

de phrases elliptiques sans pour autant verser dans une cacophonie allant au-delà de ses intentions: «Et qui se battent! Et qui marchent! Et qui envoient des baisers!» (VBN 69) — «И сражаться. И маршируют. И посылают воздушные поцелуи» (ПКН 36).

L'usage fréquent et varié de termes argotiques, injurieux ou scatologiques ne pose pas non plus de difficulté en soi, dans la mesure où la langue russe est également très riche en la matière et où le traducteur trouve des homologies sémantiquement et stylistiquement légitimes des termes suivants:

1) Termes argotiques

balancer au jus (jeter dans l'eau) (VBN 77)	— вытряхнуть в воду (ПКН 85) (jeter dans l'eau)
pas bézef (pas beaucoup) (VBN 240)	— с гулькин нос (ПКН 112) (de la taille d'un bec de pigeon)
un radin (avare) (VBN 415)	— форменный жмот (ПКН 186) (un radin formel)
butter (tuer) (VBN 454)	— кончить (ПКН 204) (en finir)

2) Termes scatologiques

faire pipi (VBN 117)	— мочиться (ПКН 57) (se mouiller)
merde (VBN 129)	— дерьмо (ПКН 63) (merde)
caca fumant (VBN 155)	— дымя шееса говно (ПКН 76) (caca fumant)
une fiente (VBN 229)	— говешка (ПКН 107) (une petite selle)

3) Insultes, gros mots, jurons

salaud (VBN 130)	— сволочь (ПКН 63) (salaud)
fumier (VBN 131)	— говноед, дерьмо (ПКН 63) (celui qui mange du fumier)
enculé (VBN 187)	— пидер (ПКН 89) (un homo)
Nom de Dieu! (VBN 314)	— черт тебя побери (ПКН 144) (que le diable te prenne)
Merde! (VBN 315)	— жопа (ПКН 145) (le cul).

La seule exception est l'argot militaire: on remarque facilement que Korneev est en difficulté pour trouver un équivalent stylistiquement valable par exemple, pour: piston (capiston/capitaine) (VBN 42) — капитан (capitaine) (ПКН 25), colon (colonel) (VBN 18) — полковник (colonel) (ПКН 21), juteux (adjudant) (VBN 35) — фельдфебель (adjudant) (ПКН 21). Mais il n'en reste pas moins que le choix précis des mots correspondants exigeait beaucoup de rigueur afin de garder le même niveau de langue (ni plus ni moins ordurier, grossier ou violent), en tenant également compte des glissements éventuels de sens ou de nuance que le temps écoulé a pu produire sur l'argot de l'époque de Céline.

En ce sens, les nombreuses références à la culture populaire de l'époque devaient également être traitées avec une attention particulière, en raison de dis-

semblances à la fois spatiales et temporelles par rapport à la culture russe d'aujourd'hui.

Comment donc adapter aujourd'hui, par exemple, le paragraphe où Céline définit «par la négative» la fête foraine telle qu'elle existait en France au début du siècle:

C'est la musique à la mécanique qui tombe des chevaux de bois, des automobiles qui n'en sont pas, *des montagnes pas russes* du tout et du tréteau du *lutteur* qui n'a pas de biceps et qui ne vient pas de Marseille, de la femme qui n'a pas de barbe, du magicien qui est cocu, *de l'orgue qui n'est pas en or*, derrière le tir dont les œufs sont vides. C'est la fête à tromper les gens du bout de la semaine... (VBN 310) (T.M. souligne).

En effet, il n'y a jamais eu de «montagnes russes pas russes» dans les parcs d'attraction en Russie, ni «d'orgue qui n'est pas en or» et encore moins de «tir dont les œufs sont vides». Traduire tout cela mot à mot, en restant fidèle au sens, quitte à mettre des notes en bas de page pour expliquer ce que c'est, n'aurait-il pas alourdi le texte et supprimé l'effet littéraire soigné de Céline?

Autrement dit, même si son choix peut être discutable, le traducteur a-t-il eu tort «d'adapter» Céline, afin de pouvoir donner au lecteur russe la même impression de définition indirecte d'un faux Luna Park, quitte à devoir s'éloigner résolument de la sémantique précise du texte? Ainsi «l'orgue qui n'est pas en or» est devenu un «облезлая шарманка» (ПКН 142) qui veut dire «un orgue de Barbarie pelé, minable, miteux», et «le tir dont les œufs sont vides», où il s'agit de l'absence de balles dans les fusils, est traduit par «тип без призов» (ПКН 142), signifiant «le tir sans prix, sans cadeaux».

Céline est aussi un auteur qui aime jongler avec sa langue n'hésitant pas à créer des néologismes. Là encore, le changement de langue ne permettant pas de recréer les mêmes jeux de mots ou allusions, le traducteur doit faire un choix entre la fidélité à la lettre du texte et la fidélité à son esprit. La première solution est, certes, plus facile et offre plus de sécurité face à d'éventuelles critiques... mais peut-on décemment prétendre traduire Céline, sans relever son défi linguistique et sans au moins essayer de faire preuve d'une créativité qui soit à la hauteur d'une telle mission? Essayons de cerner de quoi il en retourne, à travers quelques exemples.

Créer des néologismes comparables à ceux de Céline? Pourquoi pas? À condition que leur sens soit aussi limpide que les siens, comme dans le cas de l'adjectif «drapeautique» (VBN 69) (qui a le culte du drapeau national) qui devient «знаменопоклонник» (ПКН 36), néologisme de Korneev, et qui possède la même sémantique que celle de Céline. Ce qui n'est pas toujours si évident, comme par exemple pour le verbe «beloter» (VBN 145), inventé par Céline pour dire «jouer à la belote». En russe, il existe aussi un mot signifiant ce jeu de belote, «белот», qui ne poserait pas de soucis si la structure de la langue russe, afin de transmettre la nuance populaire du verbe célinien, n'obligeait Korneev à construire

une formule péjorative: «дуться в белог» (ПКН 170), signifiant «jouer passionnément à la belote». Ou également, le substantif «garnisaires» (VBN 127) pour désigner les soldats en garnison qui est traduit par Korneev comme «офицерье» (ПКН 62), invention péjorative pour désigner l'ensemble des officiers.

Les noms propres du roman de Céline sont très souvent des clins d'œil au lecteur, avec des jeux de mots comme dans le cas du sergent Branledor (qui, sans doute, «se branle et dort» ou «se branle d'or»), du bateau Papouatah (où les gens doivent se faire «empapahouter», «sodomiser») ou du docteur Parapine (qui use de sa «pine»?). Il est difficile de donner une signification précise aux noms propres élaborés par Céline, compte tenu de leur caractère expressif et éloquent basé sur des procédés de jeux de mots et des allusions humoristiques. Le traducteur peut-il se permettre ici de les transformer pour rendre ces allusions humoristiques compréhensibles au lecteur russe? La réponse affirmative s'impose, et nous voyons comment il arrive à rester fidèle aux allusions et transpositions facétieuses en russe:

- le commandant Pinçon (pinçon: marque qui reste sur la peau qui a été pincée, pincer) (VBN 23)
- Укуссон (ПКН 19);
- Madame Hérote (fait sur érotique) (VBN 72) — Эрот (ПКН 37);
- Roger Puta (fait sur putain) (VBN 102) — Роже Блядо (ПКН 51);
- Branledore (fait sur se branler: 'se masturber') (VBN 91) — Манделома (ПКН 46);
- la Société Pordurière (mêlant portuaire et ordurière) (VBN 128) — Сранодан (ПКН 62);
- l'amiral Bragueton (fait sur braguet) (VBN 112) — Адмирал Мудэ (ПКН 55);
- le capitaine Frémizon (fait sur frémissant), (VBN 119) — Дрожан (ПКН 58);
- San Tapeta (fait d'une tapette [un homosexuel passif] un saint!) (VBN 179) — Сан-Педе (ПКН 86);
- L'Infanta Combitta (fait sur infante, qui désigne la fille du roi d'Espagne et sur bitte qui signifie pénis) (VBN 181) — Инфанта Сосалия (ПКН 87);
- Sanzillon (fait sur la préposition sans et la terminaison du nom million) (VBN 462) — Нигроша (ПКН 208);
- Vassou (fait sur l'impératif vas et l'adjectif soûl) (VBN 462) — Пропейс (ПКН 208);
- La Garenne-Rancy (nom fictif mais imaginé sur le modèle de La Garenne-Colombes, ou Clichy-la-Garenne et d'autres noms réels de localités françaises comme Drancy, et qui a une sémantique particulière, la garenne rancie étant la campagne gâtée, pourrie) (VBN 237) — Гаренн-Дранье (ПКН 111).

Le lecteur russe remarque que la traduction des noms propres de Korneev, faisant partie du travail de transposition de l'intention célinienne, frappe par son expressivité et ses marques sémantiquement audacieuses.

Korneev a pu ainsi réaliser, en 1994, au moment de la démocratisation de la société russe, un travail sur une œuvre qui avait bouleversé l'histoire de la littérature française dans les années 1930. Au travers de cette traduction, l'originalité du style célinien a pu être présentée aux lecteurs russes contemporains, et cette version est actuellement la plus lue en Russie. Mais force nous est de constater que Korneev a dû affronter de multiples difficultés lors de la transposition et de la restitution des marqueurs du style célinien.

L'expérience, le savoir-faire du traducteur et sa connaissance parfaite de la langue russe lui auront permis, en travaillant sur un texte comme celui de *Voyage au bout de la nuit*, de chercher des arrangements face aux astuces du style célinien, à l'écart temporel, spatial et culturel, et de tendre vers l'effet atteint par Céline dans la langue-source. L'analyse des différents exemples dont la liste citée dans le présent article n'est point exhaustive, met en évidence l'effort fourni par Korneev dans le souci de fidélité à l'œuvre de Céline.

SOURCES D'EXEMPLES

VBN: L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris 1952 [1932].

ПКН: Л.Ф. Селин, *Путешествие на край ночи*, Прогресс-Бестселлер, Москва 1994; L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, trad. du français Y. Korneev, Éditions Progrès-Bestseller, Moscou 1994.

CÉLINE IN RUSSIA. TRANSLATION OF THE NOVEL *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT* BY YURIY KORNEEV

Summary

Translation into a foreign language of the work of Louis-Ferdinand Céline, the author known as really difficult to translate, is always considered as a milestone in the evolution of contemporary translation. In our article, the question we ask is how foreign translators achieve to render in other languages this Celinian French so vivid, violent, and horrifying by its rudeness and vulgarity.

Searching an answer to this question, we have tried, using the example of the Russian translation of Céline's first novel *Journey to the End of the Night* performed by Yuriy Korneev, to describe the obstacle course that a translator carries out in order to make an adaptation of the original text.

Working over Céline's masterpiece, a translator begins his work by studying the original style of the author in order to understand the nature of work on the language and catch on the effect much-sought by Céline. The restitution of the orality effect is a fundamental part of the stylistic work gone by the translator.

Thus, in our article we draw on the major difficulties of translation that are: the "little music" of Céline formed on the basis of the choice of words to play on phonemes, the sounds and the rhythm of the sentence and onomatopoeia; the semantic matching between the two languages, using the same images and ideas association; transposition of regional and popular accents; translation of slang, scatological and offensive terms; spatial and temporal dissimilarities with the culture of today; plays on words and allusions, etc...

Thus the translator working on a Céline's novel is constantly coping with many difficulties that are sometimes really impossible to overcome, so that the translation is "swaying," becoming sometimes too soft and neutral, sometimes too brutal and repugnant.

Key words: adaptation, stylistic work of the translator, translation difficulties, Céline, Russian translation