

LES traducteurs expérimentés savent, sans parfois s'en rendre compte, que toute traduction est fondée sur l'intertextualité. On se rend compte, cependant, que c'est l'intertextualité qui rend quasi impossible toute transposition exacte d'une langue dans une autre, puisque le jeu intertextuel se perd inévitablement au cours de la traduction¹. Pourtant, l'art de la traduction s'appuie justement sur l'intertextualité, bien que, le plus souvent, ce soit de manière inconsciente. Pour résoudre cette contradiction, ne faudrait-il pas questionner l'idée d'exactitude ?

Est-ce que la texture verbale de l'œuvre-source se perd complètement au cours de la traduction ? Pas nécessairement, parce que nous ne percevons jamais un texte littéraire en son état isolé ; tout en lisant, nous assimilons tous ses éléments sur le fond du corpus des textes déjà connus. C'est-à-dire que nous juxtaposons son registre linguistique à ceux qui nous semblent apparentés et que nous l'opposons à ceux qui lui sont étrangers. Ainsi, le choix syntaxique et surtout lexical que le traducteur est censé faire n'est point arbitraire, ni imposé par l'usage moyen, mais défini par des correspondances historiques et littéraires. Bien sûr, la matière langagière ne sera plus la même dans le texte rendu en une autre langue ; en revanche, elle sera équivalente à celle du texte-source si les repères ont été bien choisis.

Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, Julia Iakhnina, traductrice russe travaillant sur les *Mémoires* du cardinal de Retz, a choisi comme diapason des *Mémoires* de décebristes et de leur milieu. Il est à noter que la littérature russe s'avère « tardive » par rapport à la française : c'est donc dans le début du XIX^e siècle qu'on puise des outils linguistiques pour rendre l'écriture d'un auteur du XVIII^e,

¹ Voir Lawrence Venutti, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, 18, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 19 et suiv.

du XVII^e, et même du XVI^e siècle². Vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, le cadre chronologique se synchronise à peu près : ainsi, pour traduire Boris Vian, Natalia Mavlevitch a choisi comme jalon les auteurs du groupe littéraire Oberiou, formé à Leningrad en 1926-1930, et dont les membres les plus connus sont Kharms, Vaguinov, Alexandre Vvedenski, Nikolai Zabolotski. Ces mêmes auteurs lui ont fourni le matériau pour traduire l'auteur contemporain Régis de Sa Moreira.

En sens inverse, on rencontre les mêmes efforts pour trouver des rapprochements. Voici le témoignage de Sophie Benech, traductrice du russe en français :

« [...] pendant que je traduis, je cherche toujours à lire un ou des auteurs français dont la tonalité ressemble plus ou moins à celle de l'auteur russe. Par exemple, je me souviens que lorsque j'ai traduit *Sonietchka* d'Oulitskaïa, j'ai relu Proust, et j'ai d'ailleurs appris par la suite que c'était justement l'auteur qu'elle lisait pendant qu'elle écrivait son livre... J'ai relu Céline en traduisant Bouïda [...]. J'ai relu des auteurs du XIX^e en traduisant Andreïev, Balzac (ses récits fantastiques) en traduisant Odoïevski, et pour Babel, je relis Maupassant (évidemment) et même des traductions que Babel a faites lui-même de Maupassant, ce qui est très instructif ! Je perçois de plus en plus leur parenté, que Babel reconnaissait d'ailleurs. Je vais, toujours pour Babel, relire aussi Flaubert.

C'est souvent pendant que je lis un auteur français que je trouve brusquement la solution d'un problème – un mot, une expression, une façon de tourner une phrase, et j'ai intérêt à avoir toujours du papier et un stylo sous la main ! Surtout si cela arrive dans le métro !

Je pense que si je m'appuie sur des textes français existants, à part le fait que je choisis mes lectures en fonction de l'auteur que je traduis, c'est généralement inconscient. Je cherche plutôt les atmosphères des écrivains, des atmosphères parentes. Des rythmes, des musiques. Le rapprochement n'est pas toujours évident, il existe parfois une profondeur invisible à l'œil nu. Mais je le sens. »³

2 Indiqué par Natalia Mavlevitch, ainsi que quelques exemples de sa propre expérience.

3 Extrait d'une lettre privée. Je remercie ici mes chères collègues Sophie Benech et Natalia Mavlevitch pour avoir partagé avec moi leur expérience et leurs observations.

Ainsi, en étudiant la recherche de moyens linguistiques effectuée par le traducteur au cours de son travail, on entre déjà dans le domaine de la réécriture, du pastiche vaguement senti par l'auteur de la traduction et, parfois, par les lecteurs les plus avertis. Mais est-il possible de restituer le contexte intertextuel proprement dit ? On sait qu'on recourt dans ce cas à l'un des deux moyens suivants : ou on s'appuie sur le paratexte, ou on cherche à reconstituer le jeu intertextuel du texte-source.

Le procédé intertextuel le plus commun et le plus naturel est évidemment de citer ou de paraphraser l'œuvre qui est citée dans le texte-source, notamment si elle a déjà été traduite et qu'elle est, dans une certaine mesure, connue du public. Mais alors on a tout de même besoin d'annoter cet emprunt ; l'attention du lecteur est distraite, égarée entre le texte et la note et, en fin de compte, la traduction « échoue à produire sur le lecteur l'effet immédiat que le texte étranger produit sur le lecteur étranger »⁴, lui ôte la joie immédiate de la reconnaissance inséparable de la lecture d'une œuvre enrichie d'insertions intertextuelles. C'est pourtant le procédé le plus évident. Ainsi, lorsque je traduisais « Combray » de Proust, j'ai cru d'abord avoir épuisé toutes mes ressources dans la scène des adieux où le personnage principal prend congé des aubépines :

« [...] ma mère me trouva en larmes [...], en train de dire adieu aux aubépines, entourant de mes bras les branches piquantes, et, comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous ces nœuds avait pris soin mon front d'assembler mes cheveux, foulant aux pieds mes papillotes arrachées et mon chapeau neuf. »⁵

Cependant, même si *Phèdre* de Racine est parfaitement connue en Russie, même si j'ai inséré une périphrase d'une traduction existante, plusieurs fois republiée et mise en scène, même si j'ai accompagné les lignes correspondantes d'une note indiquant l'auteur, l'œuvre, la traduction du sous-texte, on ne peut pas nier que l'effet de l'allusion a été considérablement affaibli, tout simplement parce que, pour le lecteur français, une citation de la tragédie la plus célèbre de Racine a

4 Venutti, *op. cit.*, p. 20.

5 Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1987, v. 1, p. 143.

une valeur toute différente. Il m'a fallu alors renforcer la référence d'une allusion liée au contexte de la littérature russe.

Mais comment trouver dans la littérature de destination un texte qui pourrait être emprunté et inséré dans la traduction sans en détruire l'unité culturelle et stylistique ? Ce texte devait satisfaire à l'une au moins de ces deux conditions indispensables :

– l'appropriation préalable par la littérature de destination du texte cité ou référencé ;

– la présence dans la littérature de destination d'un mouvement littéraire, d'un type d'écriture, d'un groupe de textes suffisamment proches de celui qui a fourni l'emprunt présent dans le texte-source.

Il y a dans la littérature russe un certain nombre d'œuvres consacrées à Don Juan, par exemple, ou à Lord Byron, bref, à un thème ou un archétype de base, susceptibles de remplacer un texte similaire écrit en français et présent dans le texte-source au titre d'emprunt intertextuel. Phèdre est, évidemment, un de ces personnages archétypaux, appartenant à la mythologie littéraire. En l'occurrence, j'ai eu de la chance puisqu'il existe un poème d'Ossip Mandelstam sur Phèdre. (Il en existe même deux, ainsi qu'une traduction par lui du début de cette tragédie qui l'a obsédé.) Or, les deux premiers vers du poème de Mandelstam que j'ai choisi proposent une traduction très exacte des deux premières lignes raciniennes pastichées par Proust, ce qui m'a permis d'inclure dans ma traduction une paraphrase, cette fois de Mandelstam. Ainsi, « ces vains ornements » sont inspirés dans ma traduction par Mandelstam, tandis que « l'importune main qui en formant tous ces nœuds avait pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux » est tiré de la traduction de Mikhaïl Donskoï, auteur de la version russe de *Phèdre* la plus récente. Curieusement, un renvoi au poème de Mandelstam dans mes « notes du traducteur » semblerait déplacé : l'allusion est restée inavouée, pour ainsi dire, au titre de pur procédé intertextuel. Le traducteur est bien obligé d'indiquer des références, mais comme tout auteur, il a le droit de ne pas avouer ses allusions ! (Ce qui prouve, dirais-je, que c'est l'endroit où l'on traverse la frontière invisible délimitant la littérarité et la non-littérarité : tout en restant traducteur, on devient co-auteur.) Il semblerait pourtant que ce soit l'allusion à Mandelstam qui parle au lecteur plutôt que la référence à la traduction de Donskoï, puisque l'incipit de Mandelstam en russe est chargé d'un pouvoir suggestif comparable à celui des vers de Racine en français. Par ailleurs, Mandelstam et Proust s'adressent à peu près aux mêmes lecteurs et, dans la Russie d'aujourd'hui, celui qui

se met à la lecture de Proust devrait, presque inévitablement, avoir lu et adopté la poésie de Mandelstam.

De même, Natalia Mavlevitch, en traduisant *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, devait restituer un grand nombre d'allusions et de citations cachées, tirées de Lamartine, bien faciles à reconnaître pour tout lecteur français quelque peu cultivé. Elle a eu recours à Mikhaïl Lermontov, poète romantique russe, contemporain de Lamartine, incrustant dans sa traduction quelques citations inavouées, bien courtes mais susceptibles d'opérer dans le bon sens sur la mémoire du lecteur russe. Ces poteaux indicateurs sont dispersés tout au long du texte, pas nécessairement là où l'on trouve un emprunt dans le texte de Lautréamont.

Ce procédé quasi illicite mais efficace figure en bonne place dans la traduction du livre *La grammaire est une chanson douce*⁶ d'Érik Orsenna, tout entier fondé sur le jeu intertextuel. La tonalité intertextuelle apparaît dès les premières pages, annoncée par plusieurs fables de La Fontaine pastichées, bien reconnaissables pour les adolescents, lecteurs supposés du livre :

« Ce matin-là de mars, veille des vacances de Pâques, un agneau se désaltérait tranquillement dans le courant d'une onde pure. La semaine précédente, j'avais appris que tout renard flatteur vit aux dépens du corbeau qui l'écoute. Et la semaine encore antérieure, une tortue avait battu un lièvre à la course... »

La traductrice de ce livre en russe, Alina Popova, a préféré insérer dans le texte des fables de I. A. Krylov au lieu de celles de La Fontaine, ce qui semble naturel à tout lecteur russe. Krylov, poète et dramaturge russe de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, est connu de nos jours comme le fabuliste par excellence. En ce sens, il occupe dans la littérature russe la même place que La Fontaine dans la littérature française, malgré la différence d'époque mentionnée ci-dessus. D'ailleurs, les fables de Krylov sont parfois considérées comme des traductions de La Fontaine, puisqu'on les inclut comme telles dans les œuvres du fabuliste français. Cependant, la traductrice a substitué les fables les plus connues des enfants russes à celles choisies par Orsenna : à la place de *Le Corbeau et le Renard* (dont il existe une version de Krylov) apparaît *Le Loup et la Gruie*, qui a du reste son équivalent dans l'œuvre de La Fontaine (*Le Loup et la*

6 Ed. Stock, 2001.

Cigogne). Et au lieu de *Le Lièvre et la Tortue*, *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, écrite également par La Fontaine. Ainsi, tout en gardant le rapport entre le sous-texte français et le pastiche d'Orsenna, la traductrice insère dans le texte un troisième élément, à savoir l'intertexte russe, bien connu même du jeune lecteur.

Parmi les substitutions multiples auxquelles se livre la traductrice d'Orsenna, il y en a une qui laisserait penser que le sous-texte russe a complètement supplanté celui de l'original, qui a pourtant suggéré à l'auteur le titre du livre, ce qui prouve son importance. Néanmoins, cette substitution-là garantit que le livre français sera bien perçu en Russie. Il s'agit des chansons de Monsieur Henri, un des personnages essentiels du livre à propos duquel Orsenna lui-même déclare :

« J'ai eu envie de rendre hommage à Henri Salvador, un amoureux des mots comme moi, en créant le personnage de Monsieur Henri. Lorsque j'ai commencé à imaginer un titre pour ma grammaire, l'un de ses chefs-d'œuvre s'est très vite imposé : « Une chanson douce, que me chantait ma maman... »⁷

Malheureusement, ni le nom d'Henri Salvador, ni ses chansons citées dans le livre, ne disent quoi que ce soit au lecteur russe. On indique dans une petite publication annonçant la mort du chanteur que Henri Salvador n'est pas connu en Russie, à la différence de Salvatore Adamo, Charles Aznavour et même Jacques Brel⁸. Le monde russophone ne connaît pas son nom, bien que ses chansons semblent l'être : on les a entendues sans les identifier. Peut-on escompter que le lecteur russe sera en mesure de reconnaître Monsieur Henri par la description ou les citations de ses chansons ? Certainement pas, et traduire des citations en y ajoutant des notes de traducteur ne sauverait pas la mise. La traductrice a donc trouvé un autre poète et chanteur, ou plutôt une chanteuse russe dont les chansons coïncident miraculeusement avec celles d'Henri Salvador du point de vue thématique et stylistique. Orsenna cite des chansons du répertoire de Salvador : *Une chanson douce*, *Ma jolie petite fleur*, *Une île au grand soleil*, dont les paroles ne sont pas de lui, d'ailleurs, mais restent étroitement liées à sa personnalité dans la perception du public. Novella Matveeva,

7 *L'Archipel* d'Érik Orsenna, http://www.erik-orsenna.com/grammaire_coulisses.php .

8 Vse o muzyke, kino i teatre : Forum, <http://anufriev.moy.su/forum/4-343-1> .

auteure et interprète russe, est évidemment très différente d'Henri Salvador : elle est d'une autre génération (elle est née en 1934, lui en 1917) et elle chante presque toujours les textes dont elle est l'auteure. Pourtant, ce qui les réunit, ce sont les thèmes de la mer, de l'île lointaine exotique, cette tonalité douce, cette atmosphère de rêve et de bonheur possible quoique lointain, bref, un certain primitivisme lyrique. La traductrice ne cite que deux chansons de Matveeva, *Strana Delfiniia* et *Luna*, mais on se souvient de plusieurs autres, liées à celles-ci (par exemple, *Korablik*, *Kakoi bolchoi veter*) et qui renforcent leur pouvoir suggestif. Il est à noter que la première citation de Matveeva incluse dans la traduction est pourvue d'une note expliquant au lecteur qui est Henri Salvador, cité par Orsenna, et par quels textes poétiques ses chansons sont remplacées dans le texte russe. Ce qui s'accorde parfaitement avec le projet d'écriture d'Orsenna, qui ne cache pas lui non plus cette source de son inspiration.

Ainsi, nous avons essayé de réunir et de décrire quelques exemples de jeu intertextuel présents dans la traduction franco-russe. Même avec ce champ d'observation restreint, on voit que des relations intertextuelles d'une infinie diversité surgissent et se transforment au cours de la traduction. Ce qui confirme les conclusions de Lawrence Venutti :

« [...] la possibilité même de traduire la plupart des intertextes étrangers en totalité ou avec exactitude est si restreinte qu'elle en est pratiquement nulle. Par conséquent, ces intertextes sont généralement remplacés par des relations intertextuelles analogues mais, en définitive, différentes, dans la langue réceptrice. La création d'un intertexte récepteur permet à une traduction d'être lue et comprise par les lecteurs de la langue de traduction. »⁹

Nous irions même plus loin et oserions suggérer que c'est justement l'intertextualité qui rend littéraire la traduction.

9 Venutti, *op. cit.*, p. 39.
