

*LA FEMME
AUX CINQ
ÉLÉPHANTS*

de VADIM JENDREYKO
(2009)

TRADUIRE

de NURITH AVIV
(2010)

UN ART DE LA MÉTAPHORE FILMIQUE

JACQUES CATTEAU

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

*Chère enfant, ne vois-tu pas
que tout ce que nous voyons
n'est qu'un reflet, n'est qu'une ombre
De ce qui est invisible à nos yeux ?*

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

*Chère enfant, n'entends-tu pas
Que le fracas de la vie quotidienne
N'est que l'écho déformé
Des harmonies triomphantes ?*

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

*Chère enfant, ne sens-tu pas
Que seul importe sur terre
Ce qu'un cœur dit à un cœur
Dans un message silencieux ?*

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

1892
Vladimir Soloviev
traduit par N. Struve

Comme tout créateur, le cinéaste trouve son sujet là où il ne s'attendait pas à le rencontrer. Ainsi Vadim Jendreyko à la recherche d'un simple renseignement sur Dostoïevski, ainsi Emmanuel Carrère, hanté par le destin d'un réfugié hongrois resté 55 ans en URSS, les voici soudain face à l'autre film à faire parce que, attentifs à l'humain, ils viennent de découvrir des êtres exceptionnels, Svetlana Geier, la traductrice vers l'allemand de Dostoïevski, la « femme aux cinq éléphants », ou Ania, la musicienne francophone de *Retour à Kotelnitch*. Deux films dits documentaires, nés d'une déviation, d'une révélation, qu'on rapproche parce qu'ils ont en commun de nous entraîner dans la Russie profonde, la vraie, celle du cœur, parce qu'ils relatent des destins, adoptant le motif quasi musical des rails qui défilent, des trains réels qui emportent vers

l'ailleurs et le passé, transition visuelle, dans les deux films, entre les séquences qui s'enfoncent dans le temps.

En disant cela, on aborde déjà le montage admirable du film de Vadim Jendreyko, qui constitue, à lui seul, la métaphore du destin de Svetlana Geier, et curieusement, celui de son auteur Dostoïevski, la métaphore de l'acte de traduire aussi. Pour être bref, on dit la superbe adéquation de la forme au sujet, qui caractérise les chefs-d'œuvre.

La construction se dessine de plus en plus nettement pour culminer à la fin par un retour au pays et dans l'enfance, avec cette belle image de la fillette Svetlana et de la cigogne. On passe des séquences consacrées à l'activité traductrice dans un cadre intimiste au passé douloureux de la jeune Ukrainienne. On ignore si la vieille dame a parlé au cinéaste de ses cinq éléphants, à savoir dans l'ordre, les traductions de *Crime et châtement*, *L'Idiot*, *Les Démons*, *L'Adolescent*, *Les Frères Karamazov*, et si elle en a dévoilé le substrat « autographique », c'est-à-dire les traces réelles, mais grattées comme dans un palimpseste, de la vie de Dostoïevski. Car curieusement, l'écrivain russe, dans ces cinq grands romans de 1866 à 1879, lui aussi, re-parcourt à rebours l'itinéraire de sa vie, depuis son séjour au bagne à son enfance, de la douleur au bonheur premier symbolisé par le petit enfant et le pigeon sous la coupole dans *Les Frères Karamazov*. La coïncidence est éclairante : l'auteur qui est traduit et la traductrice ont vécu les mêmes tribulations. À un tel point qu'une erreur factuelle confirme l'intention du cinéaste, ou de Svetlana Geier. Celle-ci évoquant son père torturé l'appelle Fiodor Mikhaïlovitch, prénom et patronyme de Dostoïevski (le thème du film) alors qu'un coup d'œil expert jeté sur le document de levée d'écrou, montré dans le film, indique que le père de Svetlana s'appelait Mikhaïl Fiodorovitch, les mêmes noms mais inversés ! Il y a des lapsus qui viennent du cœur.

La photographie qui s'attache aux gestes domestiques de Svetlana Geier se fait picturale aux moments de création, de traduction. Ce sont des gros plans avec des profils, et derrière, les fenêtres d'où on aperçoit maisons, trains et autres parties du monde : la pensée de l'univers. À d'autres moments, la fenêtre est au centre et, de chaque côté, un personnage (Svetlana Geier et ses assistants), disposition particulièrement esthétique qui évoque le pictural *Sayat-Nova* ou *La couleur de la grenade* de Sergueï Paradjanov. De nuit cette fenêtre éclairée, filmée de l'extérieur,

scande aussi le récit pour suggérer les longues et sereines séances de travail.

À ce que dit Svetlana Geier de la traduction, on n'ajoutera rien. Tout est parfait : l'imprégnation préalable d'un texte dont on connaît la composition, les blocs des paragraphes, lus et relus ; l'ingestion du texte qui devient celui du traducteur avec sa propre voix intérieure ; le travail continu, sans pause, solitaire ; le détachement du texte avec cette formule heureuse, drôle et juste : « Levez le nez en traduisant » ; le désir et la volonté d'aller vers l'ultime, l'essentiel, même si l'original n'est jamais atteint. Tout est parfait et familier au traducteur. Ce que le film apporte en plus, c'est la métaphore. Toutes les images d'intérieur et de vie sont autant de métaphores de l'acte de traduction. Lorsque Svetlana Geier est dans sa cuisine et manipule la nourriture tout en parlant de son activité, elle donne à voir que les mots et la langue sont à malaxer, à éprouver. L'image matérielle souligne le concret du travail de traduire. Elle-même rappelle le lien, qui n'est pas nouveau, entre *texte* et *textile*, les fils du discours, mais elle apporte quelque chose de plus précieux en lissant ses draps de lin brodés : l'image d'un champ de neige blanc (rappelée plus loin par le tableau bien connu d'Igor Grabar [et non Krabar dans le sous-titrage], *La neige*), c'est-à-dire tout à la fois le bonheur de traduire et de traverser un territoire vierge.

D'autres images sont des métaphores immédiates mais fortes : lorsque s'effectue le changement des boggies à la frontière russe, parce que les voies ferrées ont un empattement différent, survient la juste réflexion sur les langues qui ne sont pas compatibles entre elles, agrémentée d'une analyse sur la philosophie des langues. Lorsqu'elle visite la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev en compagnie de sa petite-fille, Svetlana Geier rappelle que la traduction a pour unité l'ensemble (et non la page) et qu'il faut une vision d'ensemble pour percevoir avec justesse le détail. Ce sont ces métaphores à l'écran qui font la conviction.

Svetlana Geier ne dit pas grande merveille sur le style de Dostoïevski, rien sur sa phrase au rythme ternaire, ses ruptures de ton avec les « soudain », « tout à coup », qui marquent non pas un incident factuel mais au contraire une mutation de la pensée, etc. En revanche, elle demeure ferme pour maintenir les approximations, les estimations inattendues propres à Dostoïevski : qu'on se reporte à sa discussion hilarante avec M. Klodt sur les 7 000 et 8 000 roubles, sur les chevaux à la fin du premier chapitre du *Joueur*, son futur

« éléphantéau ». C'est que Dostoïevski et Svetlana n'ont pas de dissension. Elle lui est naturellement fidèle. Aussi lorsqu'elle traduit ce que nous avons l'habitude d'appeler *La Maison des morts*, elle corrige très justement par « La Maison morte » ; en bon français, il conviendrait d'écrire « La Maison de mort » (le baigne, comme on dit : « un silence de mort »). Svetlana Geier ne s'attarde pas sur la phrase dostoïevskienne, cette phrase serpent, oblique, qui nous frappe si fort. Elle est russe, et c'est là un aspect original. L'allemand, sa langue de survie, apprise très tôt grâce à sa mère, n'est pas sa langue maternelle. Au demeurant, elle ne cesse de louer la beauté, la musicalité de la langue russe. Tout le film clame l'amour de la langue natale : les poètes se succèdent, Soloviev, Pouchkine, Essenine avec son image magnifique de la « fumée des blancs pommiers ». Mais là encore le son, la voix, épousent le processus de la traduction : on commence par l'allemand, la traduction du magnifique poème de Soloviev « Chère enfant, ne vois-tu pas », placé ici en exergue, puis peu à peu on arrive au russe pour louer les allitérations de Pouchkine, les images de Essenine et de tant d'autres, les contes populaires pour, à l'épilogue, revenir à l'allemand. Ainsi procède tout traducteur qui ramène sur sa rive le trésor de l'Autre.

En revanche, elle aborde Dostoïevski par son univers romanesque, sa façon de mener le récit et d'emboîter les histoires – ah, cette métaphore de l'oignon dont les couches illustrent l'arborescence foisonnante de l'intrigue –, ses héros et sa pensée. Elle ne va pas jusqu'à prétendre que Raskolnikov est un criminel hautement moral, mais elle décortique assez son meurtre qu'elle feint d'admirer (« c'est fait de petits points, crocheté, brodé, tissé ») pour se moquer de l'austère madame Hagen, sa dactylographe, séduite par le héros de *Crime et châtiment*. Elle, Svetlana Geier, entre justement dans le dessein de Dostoïevski lorsqu'elle parle des « feuilles de vigne », des alibis humanitaires de Raskolnikov qui faussent la vraie liberté. Elle aurait pu convoquer aussi l'Homme du sous-sol, le Grand Inquisiteur, Ivan Karamazov, pour souligner que l'idée centrale de Dostoïevski est la liberté, ce que pensait Berdiaïev à la différence de Chestov. On subodore derrière cette adhésion à la pensée dostoïevskienne une condamnation des « Grands Inquisiteurs » du xx^e siècle dont elle et les siens ont tant souffert, Hitler et surtout Staline. Svetlana Geier, si souriante, si lumineuse, a une grande expérience de la douleur – comme Dostoïevski – non seulement dans sa jeunesse, lorsqu'elle vit son père mourir des suites de la torture soviétique mais aussi, en

2007, lors du décès de son fils après un an de souffrance. Le baigneur, elle ne l'a que trop approché. Tragique et spiritualité l'unissent à Dostoïevski et c'est peut-être encore l'image filmée qui nous le rappelle : ses yeux clairs, voilés de la brume des souvenirs, sereins pourtant, et muets de douleur lorsqu'on l'interroge sur son exil en Allemagne que seuls les Ukrainiens, dont Vassili Grossman a dépeint le terrible génocide dans *Tout passe*, peuvent comprendre...