

Louis-Ferdinand Céline au Portugal : regard sur la traduction de *Voyage au bout de la nuit*

Ana Maria ALVES,
(*Instituto Politécnico de Bragança-ESE & CLLC*)

Maria de Jesus CABRAL,
(*Universidade de Lisboa*)

Résumé

La traduction en langue étrangère de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, auteur connu comme incontestablement difficile à traduire, est toujours considérée comme un repère dans l'évolution de la traduction contemporaine. Dans notre communication, la question que nous nous posons est de savoir comment les traducteurs étrangers parviennent à traduire dans d'autres langues ce français célinien « sa petite musique » si violente, si effrayante par sa dureté et sa vulgarité.

En cherchant une réponse à cette question, nous tenterons, à l'aide de l'exemple de la traduction portugaise réalisée par Aníbal Fernandes de *Viagem ao fim da noite* édité chez Ulisseia, de décrire le parcours des obstacles qu'un traducteur traverse pour faire une adaptation du texte original.

Mots clés : traduction portugaise, difficultés linguistiques, culturelles, Céline L. F.

Abstract

The translation into foreign language of the work of Louis-Ferdinand Céline, author known as unquestionably difficult to translate, is still considered a landmark in the evolution of contemporary translation. In our communication, the question we are asking ourselves is how foreign translators manage to translate into other languages this Celinian French "his little music" so violent, so frightening by its harshness and vulgarity.

In seeking an answer to this question, we will try, using the example of the Portuguese translation by Aníbal Fernandes of *Journey to the End of the Night* edited by Ulisseia, to describe the path of the obstacles that a translator goes through to make an adaptation of the original text.

Keywords: Portuguese translation, linguistic difficulties, cultural, Céline L- F.

«...il y a une fidélité que les traducteurs ne peuvent oublier.
C'est la fidélité au texte d'arrivée »
Dominique Grandmont, *Le Voyage de traduire*

À contre-courant du bon français

Notre contribution porte sur la traduction en portugais de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline (pseudonyme de Louis-Ferdinand Destouches) et particulièrement sur la traduction de *Voyage au bout de la nuit*, roman chaotique, grinçant, publié en 1932, inspiré par l'expérience de la Première guerre mondiale, avant *Mort à crédit* (1936), *Bagatelles pour un massacre* – le premier pamphlet, paru en 1937 - et aussi sa thèse de doctorat en médecine : « La Vie et l'œuvre de P.I. Semmelweis » (médecin hongrois), publiée en 1936 sous le titre abrégé de « Semmelweis » et signée L-F Céline, mais soutenue en 1924 sous son véritable nom, bien sûr. Déjà cette thèse brouillait les registres scientifiques et narratifs puisque, tout en ayant comme objet la fièvre puerpérale (contagion par les mains, non désinfectées, du médecin examinant des femmes qui venaient d'accoucher) dans le cadre des théories médicales, le récit, écrit Ph. Roussin : « ordonne la vie selon une perspective étrangère à celle de l'avènement d'une science positive. Il relie de manière assez lâche les intuitions de Semmelweis à l'antisepsie listérienne alors qu'il dramatise le motif de la contagion et du combat contre la maladie »¹, thèmes qui reviennent dans *Voyage*, roman reflétant la terreur de l'histoire (et particulièrement la Première guerre mondiale) et empreint de nihilisme et de misère existentielle. Roman grinçant, donc, « l'un des cris les plus insoutenables que l'homme ait jamais poussé² » selon le mot de Gaëtan Picon. Mais surtout, et c'est le point qui nous intéresse aujourd'hui, un roman inspiré par le langage populaire, inventant et réinventant la langue française, la dotant d'un rythme particulier, la fameuse *petite musique* (selon la désignation de l'écrivain lui-même), l'imprégnant de vulgarités, certes, mais aussi de vie. Il en résulta, comme on le sait, une intense polémique et une réaction féroce dans les cercles académiques, surtout les plus puristes, qui considérèrent l'écriture de Céline comme un attentat contre les codes du *bon usage* littéraire³. Cependant, et malgré tout ce

¹ Philippe ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire (Céline et la littérature contemporaine)*, NRF Essais, Gallimard, Paris, 2005.

² Maxime ROVERE, *Céline, Le Magazine Littéraire*, n° 505, février 2011, 49.

³ Pierre-Edmond ROBERT, « *Voyage au bout de la nuit*. L'accueil critique », *Le Magazine Littéraire*, n° 317, Janvier 1994, p. 41-43.

bouleversement, Céline reçut le prix Renaudot avec cette œuvre qui révolutionna l'histoire de la littérature française d'un point de vue esthétique et stylistique.

L'oralité familière et argotique est sans doute un des traits les plus caractéristiques d'une innovation opérée au cœur du langage, à l'encontre de l'académisme. Céline le confie à André Rousseaux dans une lettre publiée dans *Le Figaro*, n°151 du 30 mai 1936 : « Il faut s'y résigner. La langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort ». Se présentant comme un homme à style et non un homme à idée, il renverse le rapport à l'œuvre :

Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. Très bonnes d'ailleurs, excellentes. Qui ont fait leur temps. Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds. (Céline 1958 : 934)

Un tel retournement ne pouvait que choquer les grammairiens, comme l'a souligné Jérôme Meizoz dans *L'Âge du roman parlant* :

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. (Meizoz, 2001: 27).

La traduction portugaise de *Voyage au bout de la nuit*, roman écrit dans une langue qui se veut la transposition écrite du langage parlé, met en jeu bien des difficultés que le traducteur éprouve dans sa tâche. L'effet d'oralité, de "parler vrai" est, d'après Jean-Pierre Martin, un:

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). (Martin, 1998: 14)

Roland Barthes a reconnu la spécificité du projet de Céline, écrivant que « dans l'œuvre de Céline, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit » (Barthes, 1972 : 63).

Cette *plongée* trouve sa plus grande force dans son rythme pour plus que celui-ci soit invisible. Pour naturel que se veuille l'effet, il s'agit, en fait, selon l'écrivain, d'une opération au cœur du langage, d'une « *transposition* », précise-t-il lors d'un entretien avec Claude Sarraute :

Les gens disent en parlant de moi : « Il a l'éloquence naturelle... il écrit comme il parle... on le reconnaît ». Seulement voilà! C'est « transposé ». C'est juste pas le mot qu'on attendait, pas la situation qu'on attendait. C'est transposé dans le domaine de la rêverie entre le vrai et le pas vrai, et le mot ainsi employé devient en même temps plus intime et exact que le mot tel qu'on l'emploie habituellement. On se fait son style. Il faut bien. Le métier c'est facile ça s'apprend. Les outils tout faits ne tiennent pas dans les bonnes mains. Le style c'est pareil. Ça sert seulement à sortir de soi ce qu'on a envie de montrer. (Céline, 1960: 170-171).

Henri Godard remarque que l'usage que Louis-Ferdinand Céline fait de la langue « dérange nos habitudes de toujours. Pour jouir de ce que nous apporte cette écriture il faut commencer par accepter d'être déstabilisé » (Godard, 2011 : 21). Cette « déstabilisation », ce style innovateur de Céline est un enjeu de taille pour les traducteurs. Au Portugal, certains ont accepté le défi d'une telle tâche et se sont lancés dans la manière célinienne consistant à faire « passer son écrit pour de l'oral » (Godard, 1985 : 25). Il s'agit, selon le propre vœu de l'auteur, de « rendre sur la page l'effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège – *l'impression, l'envoûtement, le dynamisme* ». (Céline, 1963: 383-384).

Le traducteur plonge alors, d'abord, dans un exercice de lecture et d'écoute d'un « parlé vrai », d'un « parlé franc », d'un « rendu émotif », d'un langage qui a comme but d'émouvoir, de susciter le mouvement chez le lecteur. Céline l'évoque dans *Les Entretiens avec le professeur Y*:

[...] le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit!... comme je vous le dis!... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure!... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir «en écrit»!... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit! c'est pas rien!... c'est infime mais c'est quelque chose!... (Céline, 1993: 22-23)

Dans une lettre à Milton Hindus datée du 15 mai 1947, Céline précise son programme à propos de son style : un « truc [qui] consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, il semble au lecteur qu'on lui parle à l'oreille » (Céline, 2009 : 900).

D'un nécessaire décentrement

Le résultat du travail des traducteurs au Portugal est remarquable ; la préoccupation primordiale de ces derniers a été de respecter et de conserver «la petite musique» de l'auteur, qui consiste à jouer avec les rythmes et les sonorités. En ce sens, ils semblent avoir suivi les conseils donnés par Céline lui-même à John Marks, premier traducteur anglais de *Voyage au bout de la nuit*: «Tâchez de vous porter dans le rythme toujours dansant du texte» (Ifri, 2011: 70). Les traducteurs portugais ont effectivement eu soin d'imprimer les nuances du texte premier poursuivant l'irrévérence de la voix célinienne: une voix puissante, dérangeante, provocante.

Il y a, comme on le sait, différentes manières d'aborder la traduction. Une œuvre d'une telle spécificité, qui dérange *les habitudes de toujours*, comme le remarque Henri Godard, demande, *a fortiori* un travail supplémentaire de la part du traducteur, qui, comme le lecteur (mais la traduction est d'abord une opération de lecture de près...) doit « accepter d'être déstabilisé. Que veulent dire, exactement ce mot d'argot, cette phrase qui n'en est pas une? Ce pronom renvoie-t-il à ceci ou à cela? (Godard, 2011 : 21). C'est dire que le traduire convie à un *décentrement*, notion que j'emprunte à Henri Meschonnic dans le cadre de sa poétique de la traduction et qui tient du passage, du relais d'une langue à l'autre sans dichotomie contraignante (langue de départ vs langue d'arrivée, fidélité vs infidélité, etc.), acceptant l'entre-deux, la boucle de la spirale « le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique.» (Meschonnic, 1972 : 50). Se décentrer signifie *co-opérer* avec l'écrivain, se mêler activement à son faire poétique, dépasser les barrières linguistiques, culturelles – voire idéologiques – et initier un mouvement d'*interaction*. Henri Meschonnic utilise ce terme pour exprimer les rapports qu'entretiennent les textes dans le processus de traduction (Meschonnic, 1972 : 50). Et l'objet qui sort de cette mise à l'épreuve (comme le dit Antoine Bermann du processus de traduction) sera une rencontre de *voix* autant que de

mots. Car ce n'est plus seulement ce qui naît de la confrontation des textes mais ce qu'en font ceux qui opèrent avec, de sujet à sujet. La traduction, c'est notre propos, implique le *dialogue* au sens premier du terme : une rencontre de voix.

Traductions portugaises de Céline

La première œuvre de Céline traduite au Portugal est *Voyage au bout de la nuit*. Cette traduction par Campos Lima a été publiée par l'éditeur *Século* en 1944, mais il s'agissait d'une version incomplète du roman. Cette adaptation fut censurée par le gouvernement de l'État nouveau d'António de Oliveira Salazar qui signa le décret n° 22 469 du 11 avril 1933 établissant la censure préalable des livres (voir annexe 1). Au total, près de 900 titres constituent la plus grande collection jamais réalisée dans le cadre de la censure littéraire au Portugal. *Voyage au bout de la nuit* daté de 1944 est ainsi interdit (annexe 2) et retiré du marché car considéré comme une œuvre « non acceptable » (annexe 3).

En 1966, Aníbal Fernandes, contacté par la maison d'édition *Ulisseia*, présenta une nouvelle traduction de *Voyage au bout de la nuit*. Dès lors, la difficulté majeure tient à la présence d'« un argot très spécial et, à l'époque, il n'existait pas de dictionnaire d'argot »⁴ rappelle-t-il. À cela, il fallait ajouter le fait que « certains passages ne pouvaient avoir la force qu'ils avaient dans l'original parce que la censure ne laissait pas passer »⁵. Le gouvernement de Salazar interdit cette nouvelle édition. La PIDE (Policia Política da Ditadura e do Estado Novo/police politique de la dictature de l'État nouveau) fut envoyée chez l'éditeur *Ulisseia* pour confisquer les exemplaires qui s'y trouvaient.

Bien plus tard, en 1997, *Voyage au bout de la nuit* est réédité par la maison d'édition de Paulo da Costa Domingos, Frenesi. Aníbal Fernandes revient dans cette nouvelle version pour présenter une nouvelle traduction du roman, favorisée par d'autres circonstances : « à cette époque, j'ai fait la nouvelle traduction dans des conditions spéciales parce que j'avais

⁴ A ce propos, nous pouvons lire le témoignage de Vítor Tavares, éditeur de Ulisseia, sur le journal en ligne *Público* qui a présenté un article concernant une lettre qu'António Lobo Antunes a envoyée à Céline. Supplément *Ípsilon*, Journal *Público*, 19 Mars 2010, ou *online* em <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/03/23/quando-lobo-antunes-escreveu-a-celine/> Traduction de l'auteur: «A obra tem “um calão muito especial” e na altura não existiam os dicionários de “argot”».

⁵ *Id.* Traduction de l'auteur: «algumas passagens não podiam ter a força que tinham no original porque a censura não deixava passar».

tous les éléments, plus d'années de lecture, je connaissais bien Céline et c'était au début de ma retraite, j'avais tout le temps libre » explique-t-il⁶.

Du même traducteur paraissent également quelques extraits de *Bagatelles pour un massacre*, publiés par Hiena (1986), alors que Assírio et Alvim publie une excellente traduction de *Mort à crédit* par Luiza Neto Jorge, en 1986, qui reçoit le grand prix de traduction du PEN [Poetas, Ensaistas e Novelistas] *Club Português* en 1987.

En 1989, le pamphlet *Mea Culpa*, est traduit par Manuel João Gomes, chez l'éditeur *Antígona*. D'un *Château l'autre* sort chez *Dom Quixote* en 1992, traduit par Leonel Brim. En 2008, une nouvelle traduction de Clara Alvarez voit le jour chez Ulisseia sous le titre *Castelos Perigosos*. Un an après, le même éditeur, en collaboration avec la traductrice Clara Alvarez, publie la traduction de *Nord. Rigodon*, qui termine la trilogie, prévue par le même éditeur.

Traduire *Voyage au bout de la nuit*

Si « en matière de syntaxe tout dans Céline a un répondant dans le français populaire » (Godard, 1985 : 59-61), on peut commencer par se demander si cela est vérifiable dans l'univers de la langue portugaise, moins marquée en termes de clivages linguistiques.

Commençons par le célèbre *incipit* qui introduit d'emblée une marque lexicale d'oralité, d'autant plus déroutant que nous n'avons pas le co-référent. Qu'est-ce que c'est 'ça', peut-on légitimement demander ?

(<i>Voyage au bout de la nuit</i>, 1932)	(<i>Viagem ao fim da noite</i>, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)	(<i>Viagem ao fim da noite</i>, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)
Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien.	Isto começou assim. Eu não tinha dito nada. Nada.	Isto começou assim. Eu cá nunca tinha dito nada. Nada.

⁶ *Id.* Traduction de l'auteur : « Nessa altura fiz a nova tradução já em condições especiais porque tinha os elementos todos, tinha mais anos de leitura daquilo, conhecia bem o Céline e foi no início da minha reforma, tinha o tempo todo livre. »

La redondance de la première personne, marquée par les pronoms « Moi » et « je », renforce cette idée de trait populaire peu conventionnel – incorrect en « bon français ». La répétition des deux « ça » et des deux « rien » crée un effet de sonorité renforcé par l'utilisation incomplète de la forme négative. L'effacement de la première partie du morphème double de la négation (*ne... jamais*) est incontestablement un trait de la langue parlée.

Dans les deux traductions portugaises, on remarquera qu'Aníbal Fernandes a essayé de respecter cet effet d'oralité. Cependant, les deux versions paraissent avoir un impact disproportionné vu que la version revisitée se rapproche du projet stylistique de l'original avec l'introduction de l'adverbe « cá » (ça) qui amplifie le discours parlé et de l'adverbe « nunca » (jamais) qui vient renforcer la double négation présente dans le texte original. Par ailleurs, l'utilisation de ces adverbes nous renvoie au domaine des régionalismes du nord du Portugal où ils sont communs et représentent un trait oral et populaire de cette région.

Le trait oral et populaire est aussi perceptible par la récurrence d'onomatopées :

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
Eh! Hop! (VBN 225)	E hop (VFN 213)	E hop! (VFN 199)
Hé, Ferdinand! (VBN 232)	Fernando! Ó Fernando! (VFN 219)	Ferdinand! Ó Ferdinand! (VFN 213)
Tac! Tac! (VBN 261)	Taque! Taque! (VFN 247)	Taque! Taque! (VFN 227)
Bim! Bim! (VBN 312)	Bim! Bim! (VFN 294)	Bim! Bim! (VFN 268)
Et houp! (VBN 419)	Para a frente! (VFN 395)	Para a frente! (VFN 352)
Et Vrrroum! (VBN 425)	E Vrrum! (VFN 401)	E Vrrum! (VFN 356)

L'usage d'expressions idiomatiques est un autre trait d'oralité qui accroît la difficulté du traducteur dans la recherche sémantique de son équivalent:

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
« Travailler pour la galerie » signifie agir pour impressionner les autres. Tout le monde travaille pour la galerie (VBN 43)	Nessa altura toda a gente trabalhava na galeria. (VFN 44)	De dia toda a gente trabalha para a galeria. (VFN 49)
« s'en foutre plein la lampe ! » lampe représente « estomac, ventre ». (VBN 140)	Atestavam o bandulho! (VFN 136)	Atestavam o bandulho! (VFN 129)
« Tendre la perche à quelqu'un » signifie fournir l'occasion de se tirer d'embarras. C'est lui, Parapine qui m'a tendu finalement la bonne perche ». (VBN 414)	Foi ele, Parapine quem acabou por me lançar a tábua de salvação. (VFN 391)	Foi ele, Parapine, quem acabou por me lançar a tábua de salvação. (VFN 348)
« Avoir quelqu'un dans le nez » signifie détester quelqu'un. Ils nous avaient même dans le nez les commerçants (VBN 416)	Nem sequer nos podiam ver, pode dizer-se (VFN 392)	Nem sequer nos podiam ver, pode mesmo dizer-se (VFN 349)

Comme le relève Bianca Romaniuc-Boularand, « l'usage du registre familial, voire populaire ou argotique, loin d'être un but en soi, constitue une modalité qui permet à Céline d'élargir la gamme sémantique d'un même mot, et de réunir autour d'un même signifiant, des sens différents » (Boularand, 2013 : 233-234). Prenons les exemples présentés par Romaniuc-Boularand et vérifions leur équivalent en portugais:

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
Napolitain (confiserie) (VBN 51) Napolitain (pièce de porcelaine) (VBN 262)	No Napolitano (VFN 52) Napolitano de porcelana (VFN 247)	No Napolitano (VFN 55) Napolitano de porcelana (VFN 228)
Canard (oiseau) - Dans une mare à canard (VBN 42) Canard (cagne=mauvais cheval) (Tu prends ton canard avec toi? j'emmènerai le canard. (VBN 43) Au trot les canards (VBN 26)	Num charco de patos (VFN 43) Conservas essa pileca contigo? Eu desfiz-me da minha. (VFN 44) Convencer as pilecas a passar ao trote. (VFN 28)	Num charco de patos (VFN 48) Levei a pileca? (VFN 49) A espiga era pôr as pilecas ao trote. (VFN 34-35)
marron (sens propre) – on a mangé des marrons (VBN 483) Marron (personne qui se livre à des pratiques illicite) Le « Marron » du coin « en croque », aussi lui, pour son compte. (VBN 483)	Comemos castanhas. (VFN 454) O <i>Quentes e Boas</i> da esquina também está à coca por conta dele. (VFN 454)	Comemos castanhas. (VFN 405) O <i>Quentes e Boas</i> da esquina também está à coca por conta dele. (VFN 454)
<u>Eh carotte!</u> (VBN 20) Décharger les carottes du côté des Halles (VBN 351) (sens propre)	É canja (VFN 23) Tinha cenouras a descarregar para o lado dos Halles. (VFN 332)	É canja (VFN 30) Tinha cenouras a descarregar para o lado dos Halles. (VFN 298)

Dans le texte célinien, l'essentiel du lexique de la vulgarité s'impose, les termes argotiques ont pour but de nous renvoyer vers un niveau de langue qui ne s'écrit pas. Comme le reconnaît Céline, « Transposer le parler en écrit n'est pas commode... » (Céline, 1947 : 112).

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
<u>Bézef</u> = Pas beaucoup En attendant, quant aux malades, il n'en venait pas « <u>bézef</u> » (VBN 240)	Eu ali à espera, e quanto a doentes nicles. (VFN 228)	Entretanto, no que respeitava a doentes, nicles. (VFN 212)
<u>Butter</u> = Tuer. Elle avait peur que je la <u>butte</u> (VBN 454)	Que eu limpassse ali mesmo o sebo à mãe. (VFN 427)	Que eu limpassse ali mesmo o sebo à mãe. (VFN 381)
<u>Balancer au jus</u> = jeter dans l'eau (VBN 177) Ils auraient bien pu me <u>balancer au jus</u> .	Teria sido fácil espetar comigo no charco. (VFN 169)	Teria sido fácil espetar comigo no charco. (VFN 160)
<u>Turne</u> = habitation, chambre, taudis (VBN 253) Elle engueulait tous ceux qui s'approchaient de sa <u>turne</u> .	Insultava através da porta quantos se aproximassem do seu canto. (VFN 240)	Através da porta insultava quantos se aproximassem da sua espelunca. (VFN 222)
<u>Radin</u> = avare (VBN 415) Un <u>radin</u> d'ailleurs	Aliás um forreta (VFN 391)	Aliás um forreta (VFN 348)
<u>Tapés</u> = fous, cinglés (VBN 416)	A respeito de tolinhos. (VFN 393)	No que respeitava a tolinhos (VFN 349)

Sur le compte des tapés...		
<u>Défiler</u> = mourir (VBN 450)	Ela some-se, ou antes, <u>dás-lhe tu o sumiço</u> . (VFN 424)	Ela some-se, ou antes, <u>dás-lhe tu sumiço</u> . (VFN 378)
<u>Ballon</u> = prison (VBN 450)	Chilindró! (VFN 424)	Chilindró! (VFN 378)

Gros mots, insultes:

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
<u>Saligauds</u> (VBN 9)	Canalhas. (VFN 13)	Canalhas. (VFN 21)
<u>Crétins gueulards</u> (VBN 11)	Cretinozinhos berrões. (VFN 15)	Cretinos berrões. (VFN 22)
C'est un bien grande <u>charogne</u> en moins dans le régiment. (VBN 17)	É um cão a menos no regimento! (VFN 20)	É realmente uma grande carcaça a menos no regimento! (VFN 28)
<u>Sacrés ordures</u> (VBN 17)	Patifes danados (VFN 20)	Uns merdas (VFN 28)
<u>Salopards!</u> (VBN 20)	Filhos da mãe (VFN 23)	Filhos-da-mãe (VFN 30)
Eh <u>vendu!</u> (VBN 21)	Gatuno (VFN 23)	Gatuno (VFN 31)
Ce <u>putain!</u> (VBN 37)	Essa puta! (VFN 39)	Essa puta! (VFN 44)
Elle <u>t'emmerde!</u> (VBN 42)	Ela chateia-se! (VFN 43)	Ela não te grama! (VFN 48)
Ces <u>salauds</u> là. (VBN 35) C'est un beau <u>salaud</u> (VBN 130)	Filhos da mãe (VFN 36) Filho da mãe (VFN 124)	Filhos-da-mãe (VFN 42) Filho-da-mãe (VFN 124)
<u>Couillons de la vie</u> (VBN 68)	Vencidos da vida (VFN 67)	Pobres-diabos (VFN 70)

Ah! Le beau <u>fumier</u> ! (VBN 131)	Ah! Que monte de esterco ele me saiu! (VFN 126)	Ah! O monte de esterco! (VFN 121)
Ces <u>enculés</u> (VBN 187)	Medrosos ! (VFN 177)	Panelheiros! (VFN 168)
<u>Charogne</u> ! (VBN 187)	Não têm onde cair mortos! (VFN 177)	Não têm onde cair mortos! (VFN 167)

Termes scatologiques:

<i>(Voyage au bout de la nuit, 1932)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1952- traduction d'Aníbal Fernandes)</i>	<i>(Viagem ao fim da noite, 1997- traduction revue d'Aníbal Fernandes)</i>
C'est l'odeur de la <u>merde</u> (VBN 35) Deux, trois fois « <u>Merde</u> ! » (VBN 129)	O cheiro da merda. (VFN 36) Duas ou três vezes « Merda! » (VFN 125)	O cheiro da merda. (VFN 42) Duas ou três vezes « Merda! » (VFN 120)
Un portrait express au <u>caca</u> fumant (VBN 155)	Um retrato minucioso a caca fumegante (VFN 150)	Um minucioso retrato de Grappa a cocó fumegante (VFN 142)
Cette petite <u>fiente</u> de Lola! (VBN 229)	O monte de estrume que era Lola (VFN 216)	Com aquela caca da Lola! (VFN 202)

Le texte de Céline fait du français vulgaire le lieu par excellence de son travail de déplacement – voire de déformation par rapport aux règles de la grammaire courante, et aux propres conventions romanesques. À ce propos, nous remarquons que le traducteur a ressenti quelques difficultés dans la recherche de son équivalent approprié. Sa tâche est également constamment soumise à de nombreuses difficultés culturelles, mais sa principale difficulté consiste effectivement à transposer (à son tour) le parler en écrit tout en s'ajustant à ce « *mal-écrire* volontaire » dont parle Jérôme Meizoz (Meizoz, 1996: 105), doublé d'un « mal-dire » tant il est vrai qu'il veut se rapprocher du parler populaire.

Mal-écrire, mal traduire ?

Mal écrire, on l'aura compris, est exactement le programme inverse de la quête de Céline opérée à même le langage dans un souci qui n'est pas esthétique – au sens académique du bel écrire, de la doxa stylistique et de la codification linguistique – mais une expérience de réinvention au cœur du langage qui a comme souci d'être authentique. Pour cette raison, le traducteur portugais a dû s'imprégner de la *petite musique* de Céline mais aussi, du point de vue de la culture de la traduction, des différents niveaux de langue si riches en français, non fixés mais en constante mutation, sans cesse en train de se faire et de se défaire, vis-à-vis du vocabulaire, de la syntaxe, de la grammaire. Autrement dit, de traiter la langue au-delà du dictionnaire. Sa tâche a ceci d'identique à celle de l'écrivain : le traducteur se méfie du sens du dictionnaire, il fait bouger la langue, et sait que les mots sont « sans domicile fixe », comme l'a écrit Dominique Grandmont (Grandmont, 1997 : 103). Avec cette conséquence majeure, en ce qui le concerne: lui-même œuvre *en étranger* dans sa propre langue, la desserrant, la réinventant sans codifications péremptoires, exclusives pour « refai[re] un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire /.../ niant d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes /.../ et vous caus[ant] cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment d'élocution... » (Mallarmé, « Crise de Vers », *OC*, 2003 : 213).

Bibliographie :

- Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 [1932].
- Louis-Ferdinand CÉLINE, Lettre à André Rousseaux, *Le Figaro*, n°151, 30 mai 1936.
- Louis-Ferdinand CÉLINE, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *Romans II* (édition présentée, établie et annotée par Henri Godard), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 [1958].
- Louis-Ferdinand CÉLINE, « Interview avec Claude Sarraute », *Le Monde*, 1 juin 1960, Cahiers Céline 2, « Céline et l'actualité littéraire », 1957-1961, (textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, pp. 170-171.
- Louis-Ferdinand CÉLINE, *Lettres*, édition établie par Henri Godard et Jean Paul Louis. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- Louis-Ferdinand CÉLINE, « Entretiens avec le professeur Y », *Romans IV*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Louis-Ferdinand CÉLINE, « Lettre du 15 mai 1947 de L.F. Céline à Milton Hindus », *Les Cahiers de l'Herne*. Sous la direction de Dominique De Roux, Paris, Éditions de L'Herne, 1965.

Roland BARTHES, *Critique et Vérité*. Paris, Seuil, 1966.

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Dominique GRANDMONT, *Le Voyage de traduire*, Reims, Bernard Dumerchez, 1997.

Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard coll. «Bibliothèque des idées», 1985.

Pascal IFRI, "How do you spell « rouspignolles »?" In *Le Magazine Littéraire*, n° 505, Février 2011, p. 70-71.

Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

Jean-Pierre MARTIN, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

Bianca ROMANIUC-BOULARAND, « Un phénomène stylistique célinien. La récurrence formelle et sémantique dans *Voyage au bout de la nuit* », dans *Céline et L'Allemagne*, Actes du dix-neuvième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Paris, Société d'études céliniennes. 2013, p. 231-244.

Traductions des œuvres de Louis-Ferdinand Céline au Portugal⁷:

Viagem ao fim da noite. (Voyage au bout de la nuit), Tradução de Campos Lima, Lisboa, Século, 1944.

Viagem ao fim da noite. (Voyage au bout de la nuit), Tradução, prefácio e notas de Aníbal Fernandes, Lisboa, Ulisseia, 1966.

Viagem ao fim da noite. (Voyage au bout de la nuit), Tradução, prefácio e notas de Aníbal Fernandes, 3ª. ed. Lisboa, Frenesi, 1997.

Viagem ao Fim da Noite. (Voyage au bout de la nuit), Tradução, prefácio e notas de Aníbal Fernandes, Lisboa, Ulisseia, 2010.

De três em pipa. (Casse-pipe), Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio e Alvim, 1985.

Morte a crédito. (Mort à crédit), Tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986.

Vão Navios cheios de fantasmas...., Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1986⁸.

Mea Culpa, Tradução de Manuel João Gomes, Lisboa, Antígona, 1989.

De castelo em castelo. (D'un château l'autre), Tradução de Leonel Brim, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

Castelos Perigosos. (D'un château l'autre), Tradução de Clara Alvarez, Lisboa, Ulisseia, 2008.

Norte, Tradução de Clara Alvarez, Lisboa, Ulisseia, 2009.

⁷ Bibliothèque National Portugaise <http://www.bnportugal.pt/>

⁸ Traduction partielle de *Bagatelles pour un massacre* (episódio Russo de *Bagatelles pour un massacre*).