

LA TRADUCTION DE RENVOIS INTERTEXTUELS

DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

Histoire du Siège de Lisbonne de Saramago et Vou-me embora d'Echenoz

Dominique Almeida Rosa de Faria
Universidade dos Açores
dominiquefaria@uac.pt

Résumé : Une des caractéristiques du roman contemporain qui constitue un défi pour le traducteur est l'usage constant que les auteurs y font de l'intertextualité. Ce recours à des renvois intertextuels crée, dans le roman, un rapport ludique selon lequel l'auteur introduit dans son texte des passages au statut différent, que le lecteur devrait trouver et interpréter. Traduire ces romans et ces procédés intertextuels exige du traducteur qu'il assume un rôle différent de celui que la tradition lui accorde : non plus celui du traducteur-reproducteur, mais celui du traducteur-créditeur.

Mots-clés : traduction – intertextualité – domestication – lecture – roman contemporain.

Abstract: The constant use of intertextuality in contemporary novels can become a challenge for translators. This presence of intertextual borrowings builds a playful relationship between the author, who places excerpts of a different nature within his own text, and the reader, who is expected to discover and interpret them. To translate these novels and these intertextual borrowings the translator must assume a different role from the one he is traditionally expected to play: he must stop being the translator-reproducer and start being the translator-creator.

Keywords: translation – intertextuality – domestication – reading – contemporary novel.

La notion d'intertextualité, apparue dans les années soixante-dix avec le concept de dialogisme de Bakhtine (1970) et l'application de la notion d'intertexte à la théorie du langage par Kristeva (1978), est plus qu'un simple outil pour l'étude de la littérature. Elle correspond à une nouvelle conception du texte littéraire qui met en évidence, non plus son rapport à la réalité, mais sa relation avec d'autres textes.

Bien que l'intertextualité soit un phénomène intemporel et général (tout texte entretient des relations plus ou moins explicites avec d'autres textes), Julia Kristeva (1978 : 96) considère qu'elle joue un rôle prédominant dans la définition de ce qui constitue la spécificité de la poésie moderne, qui se construit « en absorbant et en détruisant en même temps les autres textes de l'espace intertextuel ». Or, la même observation sert à caractériser une tendance du roman contemporain (fin XX^{ème}, début XXI^{ème} siècle) à un détail près : s'il y a toujours « absorption » d'autres textes, ceux-ci ne sont pas « détruits », mais font l'objet d'une approche ludique.

Ainsi, les romanciers contemporains introduisent régulièrement dans leurs textes des procédés intertextuels, tels que des citations, des allusions et des pastiches, que le lecteur est invité à identifier et à interpréter. Cet usage de l'intertextualité devient un défi pour le traducteur, dont la tâche se complique lorsqu'il doit prendre des décisions et adopter des solutions qui rendent son activité aussi créative et intervenante que celle de l'auteur. En effet, le traducteur doit décider ce qu'il doit expliciter en note de bas de page et ce qu'il doit laisser le lecteur découvrir tout seul, et il doit opter entre la fidélité à la lettre ou à l'esprit du texte, c'est-à-dire entre traduire les mots et les phrases en privilégiant leur sens ou les traduire en privilégiant leur fonction dans le texte. Aucune des solutions n'est idéale et les deux présupposent une intervention du traducteur sur le texte qui n'est généralement pas considérée comme étant typique de son travail. La tradition de la traduction occidentale a, depuis des siècles, caractérisé le rôle du traducteur comme reproducteur et la traduction comme une copie, par contraste avec le rôle créatif de l'auteur et l'originalité du texte de départ. La traduction des romans contemporains nous oblige à remettre en question ce présupposé.

Ce travail partira d'exemples d'intertextualité pris dans deux romans contemporains : *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago et *Je m'en vais* de Jean Echenoz et de leurs traductions respectives en français et en portugais. Comme la plupart des romanciers contemporains, ces deux auteurs font un usage fréquent et ludique de l'intertextualité, dont le traducteur doit tenir compte.

La traduction de jeux et enjeux intertextuels

Dans *Palimpsestes*, Genette (1992 : 8) distingue trois phénomènes intertextuels : la citation, l'allusion et le plagiat. Dans le roman contemporain, citation et plagiat se fondent souvent pour donner lieu à une pratique hybride selon laquelle les romanciers cachent dans leurs textes des passages empruntés à d'autres auteurs, souvent en les modifiant. Loin de relever du plagiat, cet usage témoigne d'une envie de rendre hommage aux auteurs cités : même lorsque sa présence n'est pas révélée par le discours, la citation est cachée pour être découverte par le lecteur plus attentif et plus cultivé que les autres. Il semble bien que la fameuse « anxiety of influence » (Bloom, 1975) ait été remplacée dans les romans contemporains par un « jeu sur l'influence ». Le jeu met en rapport auteur et lecteur, le premier cachant les citations que le second devra être en mesure d'identifier. Une attitude du même genre détermine l'usage que font les romanciers de l'intratextualité – des citations cachées et surtout des allusions à leurs romans précédents fonctionnent comme un clin d'œil au lecteur averti.

Le pastiche, défini par Genette (1992 : 4) comme l'« imitation d'un style », est un des procédés intertextuels que Saramago et Echenoz utilisent le plus fréquemment. Chez ces auteurs, le pastiche fonctionne comme la caricature d'un style, dont ils repèrent les traits spécifiques, qu'ils utilisent de façon intensive. L'aspect ludique du pastiche est souligné soit par son contraste avec les passages qui le précèdent et le suivent, soit par son application à une situation à laquelle il n'est conventionnellement pas associé.

Un des aspects du roman qui subit le plus de modifications, suite à la présence des procédés intertextuels, est la lecture. Ainsi, un lecteur peu cultivé peut ne pas identifier les renvois intertextuels et concentrer son attention plutôt sur l'histoire racontée. Un lecteur averti, par contre, peut faire une lecture double du texte : il peut connaître l'histoire du roman, mais aussi prendre plaisir à repérer les procédés intertextuels que l'auteur s'est amusé à cacher dans son texte.

C'est ce double aspect du roman – comportant un texte visible et un sous-texte caché, ce qui permet deux modalités de lecture – qui rend le processus de traduction aussi complexe. Ainsi, avant de commencer à traduire, le traducteur a la responsabilité de détecter les procédés intertextuels. Pour pouvoir le faire, cependant, il devrait être un lecteur modèle (Eco, 1989 : 77), c'est-à-dire que sa compétence littéraire et culturelle devrait coïncider avec celle de l'auteur pour qu'il puisse repérer tous les renvois intertextuels. Non seulement cela n'est pas probable, mais les traducteurs sont aussi, très souvent, soumis à des délais qui les empêchent d'investir dans ce genre de recherche. Il faut donc prévoir la possibilité que le traducteur ne s'aperçoive pas de la présence de ce genre de procédé.

Ceci dit, même si nous partons du présupposé que le traducteur a repéré tous les renvois intertextuels, les solutions de traduction dont il dispose impliquent toujours la perte d'un aspect important du texte, surtout lorsqu'il s'agit de procédés cachés ou qui ne sont pas identifiés par l'auteur, comme les citations, les pastiches et certaines allusions¹. Ainsi, il peut décider que le plus important est de garder cette caractéristique du fonctionnement du texte de départ qu'est le jeu intertextuel. Dans ce cas, il peut soit remplacer les citations cachées et les allusions implicites par une version traduite et publiée dans le pays d'arrivée (ce qui exige du lecteur de la traduction qu'il fasse un effort et possède des connaissances similaires à celles que l'auteur exige de ses lecteurs), soit ne pas faire cette recherche et traduire les passages en adoptant le même genre de stratégie qu'il a adoptées dans le reste du texte, tout en signalant leur présence dans le texte de départ (notamment par des notes du traducteur). Ce recours aux notes de bas de page a l'avantage de signaler un trait essentiel du texte de départ, mais il annule le rapport ludique et diminue le degré de difficulté du texte (le traducteur y dénonce ce que l'auteur a voulu cacher).

Une autre solution de traduction est celle proposée par Umberto Eco, dans *Dire presque la même chose*. En effet, un des plus grands dilemmes du traducteur face à un renvoi intertextuel advient quand il prévoit que celui-ci ne sera pas reconnu par le lecteur du texte d'arrivée. Il a alors deux options : soit il décide de respecter la culture de départ, ici la référence originale, tout en sachant qu'elle ne sera probablement pas déchiffrée, soit il opte pour sauvegarder une caractéristique importante du texte de départ (le jeu intertextuel), et adapte le texte à la culture d'arrivée, en remplaçant les références intertextuelles par des références de la culture d'arrivée pouvant être facilement identifiées par le lecteur de la traduction. Umberto Eco (2007 : 231), qui a l'avantage d'être chercheur et romancier, avoue que pour lui, en tant qu'auteur, le plus important est que le texte garde le jeu intertextuel. Il reconnaît que maints renvois sont difficiles à déchiffrer même pour le lecteur italien, ce qui les rend presque impossibles à identifier pour un lecteur étranger. Son option est ainsi de contacter directement ses traducteurs et de leur demander de remplacer les renvois intertextuels par des références du même genre, mais dans la culture d'arrivée. Le traducteur acquiert de la sorte un rôle très proche de celui de l'auteur². La plupart des théoriciens de la traduction qui, depuis les années 1980, ont mis en évidence le rôle de contact entre cultures que joue la traduction ne partagent pas cette opinion. Cette pratique correspondrait à ce que

¹ La traduction de renvois intertextuels est d'ailleurs très proche de celle de la poésie, que d'aucuns disent intraduisible, précisément à cause de la difficulté de maintenir et ses jeux de significations et ses jeux formels.

² Les romans d'Umberto Eco sont souvent assez différents dans les différentes langues, donnant lieu à des versions de romans, plutôt qu'à des traductions.

Venuti (1995 : 21) a appelé la « domestication », contre laquelle maints théoriciens s'insurgent – dont Venuti lui-même et Berman (2000 : 291) – parce qu'elle fonctionne par un effacement de la culture de l'Autre³.

L'analyse de la traduction des deux romans en étude permettra de saisir les stratégies de traduction privilégiées par les deux traductrices et de réfléchir sur ces questions à partir d'exemples concrets.

Saramago et Echenoz en traduction

Bien que Saramago ait une position plus centrale qu'Echenoz dans le polysystème littéraire portugais, voire occidental, puisqu'il a reçu le prix Nobel en 1998, ces deux auteurs ont des caractéristiques communes : il s'agit de deux romanciers contemporains qui produisent une littérature réputée de qualité, qui sont étudiés dans l'enseignement officiel de leurs pays et traduits dans un grand nombre de langues étrangères. Ils partagent aussi un goût pour la pratique de l'intertextualité.

Pour ce qui est de Saramago et de la réception de son œuvre en France, nous constatons que, sur un total de seize romans, treize ont été traduits en français, dont onze par la même traductrice, Geneviève Leibrich. Cette traductrice a aussi été chargée de traduire *Histoire du siège de Lisbonne*. Ces nombres semblent indiquer que l'œuvre de l'auteur est connue en France.

Tant le sujet de *História do cerco de Lisboa* – le rapport entre vérité historique et fiction – que la façon dont il est écrit relèvent de la « revisitation » et de la réécriture de textes et de savoirs. Le texte est scandé par des procédés intertextuels (citations, allusions intertextuelles et pastiches). Ceux-ci produisent un réseau qui lie le texte de Saramago à d'autres auteurs, d'autres discours, d'autres points de vue, et ajoutent des couches de signification à ce roman.

Un des procédés auxquels Saramago a souvent recours est la citation cachée et (parfois) réécrite. La plupart des textes cités par l'auteur n'ont pas été traduits ou, s'ils l'ont été, ils sont très probablement peu connus du lecteur français⁴. C'est le cas de la citation de

³ Ce genre de stratégie de traduction est généralement critiquée, car le lecteur lit un texte étranger sans s'apercevoir du travail de traduction et parce qu'il peut finir par croire que toutes les cultures sont comme la sienne.

⁴ Les renvois ne pourraient être reconnus que par un lecteur qui ait étudié l'Histoire et la littérature portugaises, mais, ce lecteur aurait probablement tendance à lire le texte en portugais plutôt que sa traduction.

Crónica de D. João I, de Fernão Lopes⁵, de celle de *D. Jayme ou a dominação de Castella*, de Thomaz Ribeiro⁶ et même de *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes⁷.

Saramago cite aussi un vers des *Lusiadas* de Luís de Camões, l'épopée nationale portugaise :

Source : Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis, e não a mim, que creio o que podeis! (Chant III, strophe XLV)

TD : Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis (p.20)

TC : Aux infidèles, Seigneur, pas à moi, car moi je crois que vous pouvez le faire (p.21)

Cette citation diffère des précédentes d'une part car elle n'a pas été réécrite par Saramago, d'autre part car il s'agit d'un ouvrage qui a plus de probabilité d'être connu du lecteur français, en raison de son rôle si important dans l'histoire de la littérature française et au fait qu'il a été traduit en français. Saramago fournit des indications sur la présence de la citation – il mentionne un vers écrit par Camoens – mais n'en indique guère la source exacte (ce que la traductrice ne fait pas non plus)⁸. En outre, la version française du vers ne correspond à aucune des versions des *Lusiades* ayant pu être consultées⁹. Cela rend l'identification de la citation très difficile – presque impossible – pour le lecteur français.

⁵ Source: «E as moças, sem nenhum medo, apanhando pedra pelas herdades, cantavam altas vozes, dizendo: Esta é Lisboa prezada, mirá-la e leixá-la. Se quiserdes carneiro, qual deram ao Andeiro; se quiserdes cabrito, qual deram ao Bispo.» (Lopes:Chapitre CXV)

Texte de départ (TD): «abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão» (p.69)

Texte d'arrivée (TA) : «une de ces grandes fenêtres s'ouvre et qu'apparaisse une jeune Sarrasine chantant 'Voici Lisbonne la bien-aimée, La bien défendue, Tu trouveras ici ta perdition, O chrétien' » (p.70)

⁶ Source: «nós, os velhos,/ temos o triste jus da nossa idade;/dão-nos a lei os tremulos joelhos.»

(Ribeiro, 1869: 104s.)

TD: «Raimundo Silva deixara-se cair na cadeira, em um instante sentira-se duas vezes mais cansado, Nós, os velhos, dão-nos a lei os trémulos joelhos, a citação obrigatória riu-se dele injustamente» (p.101)

TA: «Nous, les vieux, ce sont nos genoux tremblants qui nous gouvernent, la citation obligée le nargua injustement » (p.101)

⁷ Source: «Para os filhos dos homens que nunca foram meninos, escrevi este livro» (Gomes, 1962: 1)

TD: «há pessoas com muita sorte, mulheres, evidentemente, que os homens, no geral, pouco tempo tiveram para ser meninos, e alguns não o foram nunca, como se sabe e escreveu» (p.168)

TA : « il y a des personnes qui ont beaucoup de chance, ce sont des femmes, évidemment, car les hommes en général ont eu peu de temps pour être des petits garçons et certains ne l'ont jamais été, comme on le sait et comme on l'a écrit » (p.165)

⁸ TD: «o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais.» (p.20)

TA : « le destin a ses lois inflexibles, accompagnées souvent d'effets artistiques inattendus comme celui qui permit à Camoens de tirer parti du cri enflammé et d'en meubler tel quel deux vers immortels. » (p.21)

⁹ « Grand dieu, s'est écrié dans l'ardeur de son zèle/Le héros portugais, réserve à l'infidèle/ Ce prodige éclatant, mais inutile à moi/Qui crois en ta puissance et suis plein de ta foi. » (Camões, 1842 : chant III, strophe XLV)

La stratégie de traduction adoptée pour traduire les citations de *História do cerco de Lisboa* a été de ne pas identifier le passage par des explications sur son origine, en note du traducteur, et de les traduire en adoptant des stratégies de traduction similaires à celles choisies pour traiter les autres passages du roman. Ainsi, bien que trois de ces quatre exemples soient suivis ou précédés d'une indication sur leur statut de citation, ce qui peut prévenir le lecteur de leur présence dans le texte, la possibilité d'en être sûr et d'en identifier la source est réduite. La différence entre le lecteur de la version portugaise et celui de la version française est donc que le premier a la possibilité de faire des recherches et de trouver la source de la citation, tandis que le second n'a pas cette possibilité, puisqu'il n'a accès ni au titre de l'ouvrage ni à une version officielle française du morceau cité. Le jeu intertextuel semble disparaître dans ce cas.

Cette stratégie de traduction contraste avec celle adoptée par la traductrice du roman de Saramago pour traiter certaines références à des noms d'auteurs portugais. En effet, lors de l'allusion à Alexandre Herculano et à Eça de Queiroz, la traductrice intervient dans le texte, fournissant au lecteur des informations biographiques sur chaque auteur, en note du traducteur. Or, les notes du traducteur seraient plus utiles si elles identifiaient les citations cachées que ces références explicites, puisqu'il est plus facile pour le lecteur français de découvrir, par une simple recherche sur Internet, qui sont Herculano et Eça que de savoir que Saramago a caché des citations dans son texte.

Pour ce qui est de l'allusion intratextuelle, nous constatons que le lecteur du texte portugais et du texte français sont dans des situations très similaires, puisque les romans auxquels elles renvoient ont été traduits en français. Ce qui détermine la possibilité d'identifier l'allusion est donc le fait d'avoir ou non lu les romans précédents de l'auteur. A ce lecteur averti, Saramago envoie un clin d'œil complice. La stratégie de traduction choisie pour traiter deux des allusions identifiées a été de les identifier en note du traducteur¹⁰. Cette

« C'est aux infidèles, Seigneur, c'est aux infidèles qu'il faut des prodiges, et non pas à moi qui crois à ta puissance. » (Camões, 1931 : chant III, strophe XLV)

¹⁰ TD: «ainda estamos a inventar a passarola e já ele chegou às estrelas.» (p. 318)

TA : « nous sommes encore en train d'inventer la passarole que déjà celle-ci vogue parmi les étoiles. »

Note du traducteur – « Engin volant ayant la forme d'un oiseau inventé au dix-huitième siècle par Bartolomeu Lourenço de Gusmão, jésuite portugais, qui est un des personnages principaux du roman de José Saramago, *Le Dieu manchot* (Albin Michel/A.-M. Métaillé, 1987) » (p. 96)

TD : «mas há olhos que valem por todos os armamentos do mundo, e se estes não eram dos que podiam devassar os interiores do malvado, podiam a três passos intimidá-lo» (p. 318)

TA : « mais il est des yeux qui valent tous les arsenaux du monde, et si ceux-ci n'étaient pas capables d'illuminer les entrailles du scélérat, ils pouvaient l'intimider à trois pas de distance, le message n'aurait pu être plus clair. » (p. 313) Note du traducteur – « Allusion aux dons de sorcière de Blimunda dans *Le Dieu manchot* de José Saramago (*op. cit.*). »

intervention de la traductrice, qui rend explicite le jeu intratextuel que l'auteur a voulu implicite (et que le lecteur étranger aurait pu jouer), annule le jeu intertextuel. La troisième allusion intratextuelle n'est pas identifiée par la traductrice. Elle a la particularité d'être accompagnée par un pastiche du titre du roman de Saramago dont elle provient :

TD: (...) essas formulas de despedida a que a repetição e o hábito desgastaram o sentido, comentário, aliás, também ele repetente, introduzido aqui como um eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento, vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte. (p.107)

TA: (...) ces formules d'adieu dont le sens est émoussé par la répétition et l'habitude, observation d'ailleurs elle aussi répétitive, introduite ici comme en écho à une autre, faite en un temps et en un lieu différents, et ne méritant donc pas d'être développée, prière de se reporter au Portrait du poète l'année de sa mort. (p.107)

Bien que le titre pastiché soit plus visible dans la version portugaise, en raison des majuscules plus nombreuses que dans la version française, il est possible au lecteur averti d'identifier et de jouir de ce jeu intratextuel dans la version française, puisque la traductrice a choisi de ne pas dénoncer sa présence.

Le pastiche est aussi un procédé intertextuel auquel Saramago a souvent recours. Dans *História do cerco de Lisboa*, il porte très souvent sur des discours ayant rapport à l'Histoire (langages typiques des documents historiques et du roman historique)¹¹. D'autres pastiches ont un caractère plus léger et plus humoristique, comme un pastiche du langage des comptes rendus de réunions, qui a la spécificité de décrire une situation du douzième siècle¹² ou alors comme cet exemple qui mime un style très portugais pour créer des noms d'établissements commerciaux :

¹¹ TD: «repare-se no que escreveu o historiador, No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda» (p.41)

TA: « considérez ce que l'historien a écrit, Le croissant musulman descendit pour la dernière fois en haut du château, définitivement et à tout jamais, à côté de la croix qui annonçait au monde le saint baptême de la nouvelle ville chrétienne, et dans l'azur de l'espace, baignée de lumière, agité par la brise, se déployant triomphalement dans l'orgueil de la victoire, l'oriflamme de Dom Afonso Henriques s'éleva lentement, les cinq écussons du Portugal, merde alors » (p.41)

¹² TD: «El-rei, cumpridos os trabalhos de agrimensura, encerrou a sessão, de que, para constar, se lavrou a competente acta, e Raimundo Silva regressou a casa» (p.222)

TA: « Les travaux d'arpentage achevés, le roi clôtura la séance dont un procès-verbal fut établi afin qu'il en demeurât une trace, et Raimundo Silva rentra » (pp. 210-220)

TD : (...) a Pensão Casa Oliveira Bons Quartos da Rua da Padaria, o Restaurante Come Petisca Paga Vai Dar Meia Volta, mesmo ao lado das Portas do Mar, a Cervejaria Arco da Conceição (p.73)

TA: (...) la pension Oliveira Chambres Confortables dans la rue de la Padaria, le restaurant Casse la Croûte Paye et Va Faire un Tour juste à côté des Portes de la Mer, la brasserie Arc de la Conception (p.74)

Antoine Berman (2005 : 291) signale une tendance, dans la traduction en général, à uniformiser le langage, à remplacer des formes discursives spécifiques (jeux de mots, marques spécifiques de niveaux de langue différents) par la langue standard. Cette tendance est souvent responsable de l'effacement des pastiches. La traduction des pastiches dans ce roman de Saramago ne suit pas cette tendance : la traductrice assume un rôle créatif et crée un discours aussi marqué que celui du texte source. L'exemple ci-dessus le montre bien : pour créer le nom du restaurant « Casse la Croûte Paye et Va Faire un Tour », elle a eu recours à un langage familier, voire argotique et a fait preuve d'un esprit ludique qui mime celui du texte portugais. Son intervention dans le texte permet au lecteur français de jouir des pastiches dans des conditions similaires à celles dont dispose le lecteur portugais.

Pour ce qui est de Jean Echenoz, son œuvre est peu connue au Portugal. Il a écrit 13 romans, dont seulement quatre sont traduits en portugais¹³, par trois traducteurs différents. Manuela Torres a été chargée de traduire *Je m'en vais* en 2000.

Comme Saramago, Echenoz fait un usage fréquent et ludique de l'intertextualité, ayant souvent recours à des citations cachées et parfois réécrites. Dans *Je m'en vais*, celles-ci sont au nombre de trois et elles portent sur *Ubu roi* d'Alfred Jarry¹⁴, *Murphy* de Beckett¹⁵ et *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. La traduction de la citation de Flaubert mérite une analyse plus attentive :

Source : Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. (p.491)

¹³ Bien que huit soient traduits en anglais, dix en espagnol, dix en allemand et dix en italien.

¹⁴ Source : « Tous se tordent, la brise fraîchit. »(Jarry, 1962 : 491)

TD : « Tous deux se tordent, la brise fraîchit. » (p.210)

TA: «Torcem-se de riso, a brisa arrefece.» (p.148)

¹⁵ Source : « Le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf » (Beckett, 1947 : p.7)

TD : « Les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel » (Flaubert, 1983 : 236)

TA : «Depois, por falta de alternativa, os dias suceder-se-iam na sua ordem natural.» (p.167)

TD : Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffées, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. (p.196)

TC : Experimenta a melancolia dos restaurantes da auto-estrada, os despertares amargos em quartos de hotel sem aquecimento, a tristeza das simpatias impossíveis. (p.137)

La citation de Flaubert a été réécrite par Echenoz qui y a introduit des éléments typiques de la vie contemporaine. L'auteur en a retenu quelques vocables qui déterminent son sens et sa structure syntaxique (la phrase consiste en une énumération comprenant quatre éléments). La version portugaise consiste en une traduction plus ou moins littérale. Ceci dit, une partie de la citation disparaît dans la traduction, ce qui est d'autant plus grave que c'est dans la structure quadripartite de la phrase que réside sa spécificité.

Les auteurs des ouvrages cités par Echenoz sont connus, même du public portugais. Ceci dit, les phrases ont été profondément réécrites, ce qui rend leur identification très difficile. En France, Echenoz a justifié l'usage qu'il fait des citations dans des entretiens (après avoir été accusé de plagiat par un lecteur plus attentif que les autres)¹⁶. Le lecteur de la version portugaise n'aura accès à cette information que s'il a étudié l'œuvre de l'auteur, mais, dans ce cas, il aurait tendance à lire le texte en français. La stratégie de traduction choisie pour les citations dans la version portugaise a été celle qui prévalait au long du roman : intervenir le moins possible dans le texte – *Vou-me embora* n'a d'ailleurs aucune note du traducteur – ce qui rend l'identification des citations cachées presque impossible pour le lecteur de la traduction portugaise.

Dans le roman d'Echenoz, il y a aussi deux citations d'*Un An*, l'ouvrage publié par l'auteur avant *Je m'en vais*. L'auto-citation n'y est qu'un détail dans le vaste rapport intratextuel qui associe ces deux livres, puisque *Je m'en vais* reprend l'histoire racontée dans *Un An*. Ces citations appartiennent à deux des trois épisodes que les deux romans partagent. Les phrases citées dans *Je m'en vais* ont en commun le fait d'être des reproductions, au discours indirect, des mots prononcés par les personnages. Aussi subissent-elles, dans le passage d'un roman à l'autre, de légères transformations :

¹⁶ « Il était évident pour moi que les lecteurs qui tomberaient dessus percevraient immédiatement ce jeu avec le texte de référence : qu'il s'agissait d'un clin d'œil, d'un signe d'amitié allusif, d'une forme discrète d'hommage. Or, il se trouve que le journal *Le Monde*, après la sortie du roman, a publié une lettre de lecteur me soupçonnant à l'évidence d'avoir plagié Flaubert, au mépris des règles les plus élémentaires de la propriété intellectuelle, littéraire et artistique... C'était pourtant un hommage public, qui n'avait rien de dissimulé, et qui portait sur un passage quand même extrêmement connu... » (Biasi, 2001 : 54s)

Source : Vous allez vers Toulouse? fit une voix d'homme. (Echenoz, 1997 : 70)

TD : Vous allez sur Toulouse? lui demande Baumgartner. (p.194)

TA : Vai a Tolosa ?, pergunta Baumgartner. (p.136)

Source : Je vous laisse un instant, dit Hélène. (Echenoz, 1997 : 111)

TD : – je vous laisse un instant, dit Hélène – (p.244)

TA : – venho já, diz Hélène – (p.172)

Echenoz dévoile ces citations intratextuelles dans des entretiens, ce qui facilite la tâche du lecteur averti en France. Dans la version portugaise il n'y a aucune intervention de la part de la traductrice dans le texte et, bien qu'*Un an* soit traduit en portugais, il semble difficile que le lecteur s'aperçoive de ce rapport entre les deux romans.

Dans *Je m'en vais*, il y a aussi un très grand nombre de pastiches, portant sur un très grand nombre de registres linguistiques : à part les pastiches de langages techniques (pp.13, 18, 45, 53), il y en a du parlé typique du monde de l'art (pp. 24-25, 41-42) et de la médecine (pp.58, 184), du discours critique (p.62), de l'épithète (p.139), d'une annonce de concours de légumes (pp.191-192) et du discours météorologique (p.192)¹⁷. En général, la traduction portugaise n'efface pas les traits de langue caricaturés par le pastiche. Ceux-ci deviennent, cependant, moins humoristiques, moins caricaturaux. Le pastiche du concours de légumes en est un bon exemple. Echenoz avoue, dans un entretien, avoir effectivement lu une affiche très amusante, qu'il a décidé d'utiliser dans son roman¹⁸. L'affiche que le personnage lit en français est écrite dans un langage informel, tandis qu'en portugais le registre est plutôt formel : l'on y annonce un concours de « gros légumes » qui « seront jugés sur poids et

¹⁷ Étant donné le grand nombre de pastiches que l'on peut trouver dans ce roman, un seul exemple et sa traduction seront présentés ici, celui du concours de légumes :

TD : « CONCOURS DE GROS LÉGUMES : 8h-11h, Inscriptions des Légumes. 11h-12h30, Opérations du jury. 17h, Remises des Prix et Vin d'honneur. Peuvent concourir : Poireau, Salade, Chou cabus, Chou de Milan, Chou-fleur, Chou rouge, Tomate, Melon, Potiron, Courgette, Betterave rouge, Carotte rouge, Céleri-rave, Chou-navet & Chou-rave, Navet & Rave, Radis d'hiver, Pomme de terre, Betterave fourragère, Carotte fourragère, Maïs, Ail, Oignon. Concours ouvert à tous les jardiniers. Pas plus de neuf légumes par jardinier. Un spécimen par légume. A présenter avec feuilles, tiges et racines si possible. Ils seront jugés sur poids et aspect » (p.191s)

TA : « CONCURSO DE LEGUMES DE GRANDES DIMENSÕES : 8h-11h, Inscrição dos legumes. 11h-12h30, Avaliação do júri. 17h, Entrega dos prémios e beberete. Podem concorrer : alho-porro, repolho, couve-flor, couve milanesa, couve rouxa, tomate, abóbora, abóbora-menina, abóbora-cabaça, pimento, beterraba, cenoura, aipo, nabo, rabanete, batata, milho, alho, cebola. Concurso aberto a todos os horticultores. Máximo de nove legumes por concorrente. Um espécimen por legume, a apresentar com folhas, caules e raízes, se possível. Serão avaliados em função do peso e do aspecto » (p.134s)

¹⁸ « Parfois même la réalité en fait trop, il faut la calmer un peu, page 191 je donne le règlement d'un concours "de" gros légumes, j'avais lu cela dans la Creuse, l'affiche annonçait le concours "des" gros légumes, c'était exagéré. » (Harang, 1999 : 5)

aspect » en français, et un concours de « legumes de grandes dimensões » qui « serão avaliados em função do peso e do aspecto », en portugais. En outre, la version française liste vingt-trois légumes aux noms très spécifiques tandis que la traduction n'en indique que dix-neuf, aux noms simplifiés (les « carottes fourragères » deviennent tout simplement des « cenouras », par exemple). Enfin, le sens de l'expression « grosse légume » (qui sert à désigner, dans un langage plutôt familier, une personnalité influente) et l'effet humoristique qui en découle disparaît totalement dans la version portugaise du roman.

Renvois intertextuels et stratégies de traduction

L'usage que les romanciers contemporains font de l'intertextualité inclut des renvois explicites et des renvois implicites à d'autres auteurs et à d'autres textes. Les premiers ne posent pas vraiment de grands problèmes de traduction, puisque l'on peut faire une liste des noms d'auteurs ou des titres d'ouvrages dans une autre langue et que, comme presque tout le monde a désormais accès à Internet, le lecteur pourra faire une recherche rapide et découvrir des informations là-dessus.

Les renvois implicites, par contre, ne seront reconnus que par un lecteur qui connaisse très bien la littérature et la culture de départ. D'ailleurs, même pour ce lecteur, l'identification des renvois intertextuels est souvent difficile, puisque certains procédés intertextuels sont cachés dans le texte (ce qui exige une lecture très attentive) et renvoient parfois à des phrases spécifiques d'un autre texte (ce qui présuppose des connaissances culturelles presque spécialisées). Pour jouir de cette caractéristique du texte, ce lecteur devrait aussi avoir le goût du jeu intellectuel, du plaisir à chercher, à découvrir et à interpréter le renvoi que le romancier a créé à son égard. Sa récompense est une sensation de plus grande complicité avec l'auteur, cet être traditionnellement inaccessible.

Pour ce qui est des traductions analysées ci-dessus, il semble que les deux romans sont moins ludiques dans leur approche de l'intertextualité dans leur version traduite que dans la version de départ. Ainsi, le jeu intertextuel ayant pour base les citations cachées disparaît dans les versions traduites tant du roman de Saramago que de celui d'Echenoz. La citation cachée semble être le procédé intertextuel qui résiste le plus à la traduction, celui pour lequel il n'y a pas de solution de traduction idéale.

Les deux traductrices ont aussi adopté des solutions de traduction semblables lors de la traduction de pastiches, créant de nouveaux pastiches dans la langue d'arrivée (bien que les pastiches de *Vou-me embora* soient un peu plus formels que leur version française). Il s'agit

d'un procédé dont la traduction demande une attitude plus créative de la part du traducteur, mais qui permet de maintenir le jeu intertextuel.

Les stratégies adoptées par les deux traductrices lors de la traduction d'allusions et de citations intratextuelles diffèrent d'un roman à l'autre. Dans celui de Saramago, la traductrice dénonce la présence de (deux des trois) renvois intratextuels, annulant de la sorte le jeu intertextuel, mais s'assurant que le rapport entre les deux romans est visible et que le lecteur s'aperçoit que le jeu intertextuel est une caractéristique du texte de Saramago. La traductrice d'Echenoz n'est pas intervenue dans le texte et le jeu intertextuel s'est perdu.

L'analyse de ces exemples permet aussi de conclure que la traductrice de la version française intervient plus dans le texte de Saramago que celle de la version portugaise n'intervient dans le roman d'Echenoz. Or, cela semble être dû à une tendance des traducteurs portugais, signalée par Jorge Almeida e Pinho (2006 :176), à privilégier la « fidélité » au texte original et aux intentions de l'auteur. Cette notion de fidélité a toujours été au centre des discussions et des réflexions sur la traduction. Des siècles de critique des traductions parce qu'elles s'écartent trop de l'original et des traducteurs parce qu'ils interviennent trop dans les textes, laisse des traces dans ce que le lecteur espère d'une traduction et ce qu'un éditeur exige de son traducteur. Ce présupposé qu'il y a un texte original et un texte secondaire, un auteur-créateur et un traducteur-reproducteur, peut détruire l'équilibre du rapport entre traducteur et texte, et déterminer les stratégies auxquelles le traducteur aura le plus fréquemment recours et qui auront tendance à être plutôt proches de la traduction littérale. Celle-ci a été considérée, pendant des siècles, par les auteurs et les théoriciens, comme la plus adéquate, la plus « fidèle ». Elle n'est cependant pas celle qui s'adapte le mieux à la traduction des jeux intertextuels typiques du roman contemporain, qui demande du traducteur une attitude aussi créative et ludique que celle de l'auteur.

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1970). *La Poétique de Dostoievsky*. Paris : Seuil.
- BECKETT, S. (1947). *Murphy*. Paris : Editions de Minuit.
- BERMAN, Antoine (2000). "Translation and the trials of the foreign" In: VENUTI, Lawrence, ed., *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, 284-297.
- BIASI P.-M. (2001). « Jean Echenoz : 'Flaubert m'inspire une affection absolue' » In : *Magazine Littéraire*, septembre 2001, 53-56.
- BLOOM, H. (1975). *The Anxiety of influence*. London: Oxford University Press.
- CAMÕES, L. V. (1842). *Les Lusíades, poème de Camoens, traduit en vers par F. Ragon*. « Infosphère » <URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849359g>> [consulté le 27/II/2011].
- CAMÕES, L. V. (1931). *Les Lusíades de Luiz de Camoens* (Traduction de J.-J.-J. Millié) Collection Lumen Animi. « Infosphère » <URL: <http://purl.pt/14465>> [consulté le 27/II/2011].
- CAMÕES, L. V. (1943). *Os Lusíadas*. Porto: Ed Domingos Barreira, 4. ed..
- ECHENOZ, J. (1999). *Je m'en vais*. Paris : Minuit.
- ECHENOZ, J. (2000). *Vou-me embora*. Lisboa: Terramar.
- ECHENOZ, J. (1997). *Un An*. Paris : Minuit.
- ECO, U. (1989). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- ECO, U. (2007). *Dire presque la même chose, expériences de traduction*. Paris : Grasset et Fasquelles.
- FLAUBERT, G. (1983). *L'Education sentimentale*. Paris : Le Livre de Poche.
- GENETTE, G. (1992). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- HARANG, J.-B. (1999). « La réalité en fait trop, il faut la calmer » In : *Libération*, 16 septembre 1999, 3-6 « Infosphère » <URL: <http://www.liberation.fr/livres/99sept/0916echenoz.html>> [consulté le 11/I/2001].
- JARRY, A. (1962). « Ubu Roi » In : *Tout Ubu*. Paris : Le Livre de Poche.
- KRISTEVA, J. (1978). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LOPES, Fernão (1897-1898). *Crónica de El-Rei D. João I*. Lisboa: Escriptorio. « Infosphère » URL: <<http://purl.pt/416>> [consulté le 27/II/2011]
- PINHO, Jorge Almeida e (2006). *O escritor invisível. A tradução tal como é vista pelos tradutores portugueses*. Matosinhos: Quidnovi.
- SARAMAGO, J. (1989). *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1992). *Histoire du siège de Lisbonne*. (Traduit par Geneviève Liebrich) Paris : Éditions du Seuil.
- Soeiro Pereira Gomes (1962). *Esteiros*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Thomaz Ribeiro (1862) *D. Jayme ou a dominação de Castella*. Lisboa: Typographia da sociedade typographica Franco-Portuguesa. « Infosphère » URL:

<<http://www.archive.org/stream/djaymeouadomina00ribegoog#page/n11/mode/2up>> [consulté le 27/II/2011].

VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Londres, Nova Iorque: Routledge.