

Joëlle Dufeully et Patricia Moncorgé

D'une subjectivité l'autre

Nous traduisons toutes les deux des auteurs contemporains hongrois¹, et il a toujours été dans notre démarche de rencontrer les écrivains, de leur poser des questions, d'apprendre à les connaître, d'essayer de comprendre ce qu'il y a derrière leur écriture. Par ailleurs, le fait de traduire d'une langue méconnue, difficile d'accès, exige un investissement particulier, une implication personnelle, puisqu'il nous revient généralement d'introduire et de défendre auprès des éditeurs les auteurs que nous traduisons.

C'est dans ce contexte, et en nous appuyant sur notre expérience personnelle, qu'est née cette réflexion sur la subjectivité. D'une part, aucun des auteurs que nous avons traduits, l'une et l'autre, n'utilise le hongrois de la même façon, ni ne cherche à créer les mêmes effets. D'autre part, nous avons le sentiment permanent que notre travail est conditionné par notre propre tempérament et que deux traducteurs ont nécessairement des approches (des lectures) différentes d'une œuvre.

Joëlle Dufeully : La musique d'un texte, l'atmosphère, les non-dits cachés derrière les lignes, le ton, la relation créée par l'auteur avec le lecteur sont généralement davantage recréés que traduits. Le traducteur va « adapter » le texte en fonction des outils dont il dispose, à savoir sa propre langue, avec l'objectif de chercher à reproduire les mêmes effets. Il est sans cesse amené à sélectionner des priorités, à faire des choix.

(1) L'entretien qui suit a été rédigé en vue d'une intervention à deux voix donnée dans le cadre du colloque franco-hongrois sur la traduction, qui s'est tenu à Paris les 25-26-27 octobre 2001.

Patricia Moncorgé : Ces choix vont surtout dépendre de ce qu'il perçoit du texte et de l'auteur. À cette étape, la rencontre avec l'écrivain peut s'avérer primordiale. Toutefois, un choix est toujours un parti pris, conditionné par la personnalité du traducteur.

J. D. : À ce sujet, j'aimerais évoquer la traduction du premier livre d'*Harmonia Caelestis* de Péter Esterházy². Les allusions directes ou indirectes à des références culturelles y sont très abondantes. Dans le cas d'Esterházy, la solution des notes de bas de page était exclue puisque par principe il s'y oppose. Avant de chercher une solution, je me suis interrogée sur l'effet et l'importance de ces allusions dans son livre. Esterházy, tel est du moins mon sentiment, utilise ces références comme une arme pour, entre autres, établir une relation de complicité avec le lecteur, un ton de connivence, élément très important de son écriture. Malheureusement, transposées dans une autre langue et dans une autre culture, ces références produisent l'effet inverse de celui escompté, puisque l'abondance d'allusions à des personnes et à des événements totalement étrangers peut sembler rébarbative et éloigner le lecteur de l'auteur. Autrement dit, ce qui dans le livre original rapprochait est devenu un facteur d'éloignement. L'effet est d'autant plus grand que l'histoire et la culture hongroises sont encore très méconnues en France. C'est pourquoi j'ai proposé à l'auteur de glisser quelques rajouts dans le texte français, souvent entre parenthèses, comme de petits apartés à l'intention du lecteur français. Ceci, d'une part pour l'orienter, d'autre part pour créer avec lui aussi une relation de complicité. Tous ces rajouts ont été faits avec l'accord et la complicité de l'auteur.

Il s'agit parfois de tout petits rajouts, tels que « camp de Sopronköhida » au lieu de *Sopronköhida*, uniquement pour indiquer de quoi il s'agit. Autre exemple, dans l'une des « phrases » du texte, « ma mère » quitte « mon père » pour partir avec Jenő Bardalay. Pour un Français, ce nom n'évoque rien. En réalité, il s'agit du personnage d'un roman de Jókai, héros romantique par excellence. J'ai donc proposé à Esterházy de rajouter entre parenthèses : « Julien Sorel, version moustachue » (en restant conforme au ton général de ce texte, dominé par l'humour). Pour moi ce rajout apportait deux choses : d'une part, créer cette complicité précédemment évoquée, d'autre part montrer comment Esterházy introduisait dans son récit des personnages littéraires. Je ne prétends nullement que c'était la meilleure solution, mais c'est celle que j'ai choisie.

(2) Péter Esterházy, *Harmonia Caelestis*, trad. par Joëlle Dufeuilly (premier livre) et Agnès Járász (deuxième livre), Gallimard, 2001.

Elle m'a été dictée par ma propre lecture et mon interprétation du rôle de ces allusions, et ne m'a été rendue possible que par la présence de l'auteur. Je suis certaine que si je n'avais pas pu en discuter avec lui, je n'aurais pas osé faire ce choix.

P. M. : Dans le cas de la traduction des livres de Sándor Tar³, cette manière de procéder est malheureusement impossible. L'auteur non seulement les a écrits dans un état d'esprit différent, mais l'effet qu'il cherche à créer aussi est différent. Ses récits se situent toujours dans un cadre très réel, et il utilise des mots précis pour y faire allusion, tout en ayant un style concis, voire elliptique, qui ne laisse pas de place à l'ajout explicatif. Ton exemple de Sopronkőhida me plaît, parce que justement j'ai rencontré le même type de référence dans *Notre Rue*, mais en le traitant différemment. Il était question du camp de Recsk, mais dans la phrase telle qu'elle se présentait je ne pouvais pas y ajouter le mot « camp » (j'y avais pensé) sans casser le rythme. Or pour comprendre l'ironie de la phrase, il fallait savoir que Recsk était un camp. J'ai dû mettre une note. D'une manière générale, j'essaie cependant de les limiter le plus possible, car elles alourdissent toujours un peu. Parfois, il m'a semblé préférable de laisser un léger flou, quand cela ne changeait pas foncièrement le sens du texte. Le meilleur exemple est sans doute le mot *pálinka*, qui revient sans arrêt chez Tar. Je ne l'ai jamais expliqué et dès la parution du premier livre j'avais demandé à la correctrice de ne pas mettre d'italiques. « Eau-de-vie » ne faisait pas très naturel et un peu pincé dans la bouche des personnages. « Palinka » se lit bien et qu'importe que le lecteur ne sache pas précisément de quel type d'alcool il s'agit, dans la mesure où il comprend vite que c'est là le breuvage local. Mais si j'ai procédé ainsi, c'est parce qu'il me semblait plus important de privilégier le rythme, la concision, la spontanéité, l'oralité du texte. Et mes rencontres avec Tar, ses réactions face à certaines de mes questions, m'ont confortée dans cette opinion.

J. D. : Par rapport au mot *pálinka*, c'est intéressant, car j'ai eu le même réflexe que toi dans la traduction de *Tango de Satan* de László Krasznahorkai, pour les mêmes motifs et parce qu'il revenait très souvent.

P. M. : Il m'est même arrivé, en traduisant *Le Juge de touche Márton a froid* de Kornél Hamvai, de laisser volontairement des mots hongrois (il s'agissait d'enseignes de magasin *Fémunkás* [feronnier] et *Cipöbölt*

(3) Sándor Tar, *Tout est loin*, *Choucas* et *Notre Rue*, trad. par Patricia Moncorgé, Actes Sud, 1996, 1998, 2001.

[magasin de chaussures]) pour renforcer la couleur locale, alors qu'évidemment ça n'y était pas dans le texte original. Mais par rapport au style du livre et à la démarche de l'auteur, qui adore glisser des mots étrangers ou insolites, cela ne me semblait pas incohérent. Nous en arrivons ici à un autre aspect de la subjectivité d'une traduction littéraire. À savoir que pour rendre des paroles, des impressions, des effets, des rythmes qui ont été créés en toute liberté dans une langue régie par d'autres règles et dotée d'une autre expressivité, le traducteur a besoin de recourir à sa propre créativité et parfois d'introduire dans sa traduction des éléments qui n'existent pas en tant que tels dans le texte original, mais qui visent à restituer certains aspects de ce dernier non rendus par la « simple » traduction des phrases. Or cette intervention ne peut être que personnelle et dépendra de sa propre approche du texte original, mais aussi de son rapport à la traduction et à l'écriture, ainsi que de son vécu, de son milieu social, de son registre lexical, etc...

J. D. : Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'on traduit des auteurs contemporains, car ceux-ci prennent plus facilement des libertés par rapport à leur langue. Le problème est que l'on ne peut pas toujours « calquer » leurs transgressions, reproduire telles quelles leurs audaces; c'est donc à nous de transgresser, d'avoir nos propres audaces, dans le seul but de restituer dans la langue d'arrivée l'effet produit dans la langue de départ, opération qui, là aussi, et de façon peut-être encore plus marquante, est extrêmement subjective. Par exemple, Esterházy insère à plusieurs endroits dans son texte des mots français qu'il transcrit en phonétique hongroise; ainsi : une table *Luji Katorz*. J'estimais qu'en traduisant simplement par une table Louis XIV, j'aplatissais un peu le texte. J'ai donc opté pour la solution : « une table Luji Katorz (prononcez : Louis Quatorze) », afin de restituer l'humour et l'aspect ludique de la langue d'Esterházy. Un autre traducteur aurait probablement trouvé une autre solution.

P. M. : Parfois l'auteur utilise, sans y réfléchir particulièrement, des possibilités qui existent dans sa langue, mais que nous ne pouvons reproduire dans la nôtre. Face à cela, toutes les réactions sont possibles et dépendent beaucoup du texte à traduire. J'aimerais mentionner celle que j'ai eue dernièrement avec la traduction de *Notre Rue*, parce qu'elle donne un autre exemple d'une intervention un peu audacieuse, dans la mesure où j'ai forcé la langue d'arrivée en ne respectant pas tout à fait certaines conventions du français. Ce roman est écrit essentiellement au passé. Seulement, il s'agit d'une parole orale (comme si quelqu'un racontait l'histoire de cette rue) et la narration est étroitement imbriquée dans le

discours direct, ce qui fait qu'il y a régulièrement des glissements de l'indirect au direct. En français, j'avais le choix entre un passé simple trop littéraire pour la situation ou un passé composé plus approprié mais qui, à force, n'est pas très léger; en outre, le passé induisait des concordances de temps au plus-que-parfait voire au subjonctif passé (!), trop éloignés du discours direct pour permettre aisément des glissements. (En hongrois le problème ne se pose pas, le temps passé est d'une construction simple, et la concordance peut induire des phrases au présent lorsqu'il y a simultanéité.) Je devais d'une part respecter l'oralité du propos, d'autre part permettre ces glissements indirect/direct, enfin conserver la rapidité de l'écriture, éviter les tournures lourdes ou trop longues.

Finalement, quand je le pouvais, je suis passée au présent, sinon j'ai utilisé le passé composé (j'avais lu des textes oraux qui fonctionnaient très bien à ce temps, alors je me suis un peu fait violence), et je me suis permise à différentes occasions de ne pas respecter la concordance des temps. Ce dernier point a été le plus délicat. Et je tiens à ajouter un mot sur les correcteurs qui, tout en comprenant et respectant ma démarche, m'ont signalé les passages où ça ne fonctionnait pas, où ça se remarquait trop, ce qui m'a permis d'affiner. Il était essentiel que le lecteur ne s'arrête pas là-dessus, il fallait que ça passe naturellement dans le ton général. Tar lui-même se permettant un certain nombre d'irrégularités que le lecteur ne remarque pas au premier abord, je n'avais pas le sentiment de lui être infidèle.

J. D. : Pour conclure, je dirais que le texte littéraire est d'une telle nature qu'il ne peut être traduit sans impliquer le traducteur. Toute la question est de savoir jusqu'où celui-ci peut intervenir. C'est là où l'auteur peut jouer un rôle d'arbitre ainsi que nous avons pu en donner l'exemple. J'aimerais également souligner, pour reprendre Patricia, l'importance du rôle des correcteurs des maisons d'édition qui, par leur regard extérieur, distancié, peuvent nous conforter dans nos choix, même audacieux, ou bien au contraire nous orienter vers d'autres solutions.

P. M. : Une grande part du travail du traducteur repose sur des choix qui, malgré tout le soin qu'il prendra, restent arbitraires. Ces choix sont souvent source de beaucoup de doutes et d'angoisse. Ce qui contribue parfois à le rendre trop timoré. Cependant la rencontre avec l'auteur, quand elle est possible, apporte souvent des réponses qui lui permettent de se « libérer », tout en l'aidant à se repositionner par rapport au texte.