

## L’INTERTEXTUALITÉ DANS *HARMONIA CAELESTIS* : TRADUIRE OU COPIER ?

ANDRÁS KÁNYÁDI

Inalco  
Paris, France

Avec son roman *Harmonia Caelestis*, Péter Esterházy est à l’origine d’une réflexion sur la place de l’intertextualité dans la création Romanesque postmoderne. D’autre part, sa méthode d’écriture pose des problèmes spécifiques au traducteur. Plusieurs cas de figures se présentent, selon qu’il s’agit de citations dûment identifiées ou de passages entiers dissimulés dans le texte, dont l’origine est seulement – et éventuellement – indiquée par quelques indices. Certaines traductions étrangères se sont vues imposées d’indiquer, en fin de volume, une liste des œuvres « mises à contribution ». D’autres difficultés propres à l’écriture d’Esterházy sont liées à son usage courant de l’argot et à la citation de textes hongrois très richement connotés ; notons que le recours non moins fréquent à des textes repris dans l’original en langue étrangère pose lui-même au traducteur des problèmes spécifiques.

**Mots-clés :** Péter Esterházy, traduction, intertextualité, plagiat

Péter Esterházy, l’un des auteurs hongrois vivants les plus connus, s’est rendu célèbre non seulement grâce à ses livres mais aussi à cause d’un scandale médiatique qui a éclaté à la suite de la parution de son chef d’œuvre, *Harmonia caelensis*.<sup>1</sup> Dans ce roman de famille structuré en deux parties, l’auteur a procédé à une vaste compilation des diverses œuvres de la *Weltliteratur*, sans vraiment indiquer les auteurs auxquels il a emprunté. Sa traductrice allemande, Terezia Mora, l’a défendu au nom d’une nouvelle esthétique postmoderne qui confère un pouvoir absolu à l’intertextualité.<sup>2</sup> Si les auteurs concernés n’éprouvent pas forcément un immense plaisir en se redécouvrant dans tel ou tel passage du roman hongrois, pour les lecteurs, ce texte s’avère un vrai régal littéraire, une enquête passionnante.<sup>3</sup>

Je propose une réflexion autour de la première partie de la traduction française, en me limitant à quelques exemples d’intertextualité telle qu’elle fut définie par Genette,<sup>4</sup> c’est-à-dire impliquant une coprésence de textes. Celle-ci a trois formes : la *citation*, l’*allusion* et le *plagiat*. Pour la citation, les guillemets nous servent de guide, et même si le texte d’origine reste inconnu, l’emprunt semble justi-

fiable. L'allusion fait appel aux connaissances du lecteur, à un patrimoine *grossus modo* commun et ne nécessite pas une reprise mot à mot. Le cas délicat reste évidemment celui du plagiat, même si l'on accepte que la poétique postmoderne encourage les emprunts. Certes, quelques formes inédites pour indiquer la source apparaissent dans le roman hongrois : le plus perceptible en est le paratexte, sous forme d'une énumération, à la fin du livre, des auteurs utilisés. Mais cette liste est diffusée essentiellement dans les éditions étrangères : dans l'œuvre originale, Esterházy a omis de signaler le moindre nom d'auteur incorporé dans son ouvrage. Ainsi, nous ne disposons d'aucun indice d'orientation pour la version française du livre.

Il faut bien dire que chez Esterházy, l'emprunt à foison remonte au début de sa carrière ; théoriquement, le livre intitulé *Indirect* aurait pu depuis longtemps habituer le lecteur français à cette technique controversée.<sup>5</sup> Cependant, si dans ce livre de jeunesse les sources (les noms d'auteurs) apparaissaient en marge du corps du texte, le volume était bien plus modeste par rapport au gros pavé que représente *Harmonia caelstis*. Et si les auteurs s'y voient maintenant occultés, l'accusation du plagiat semble fondée.

L'auteur magyar a néanmoins trouvé quelques échappatoires astucieuses, et ce même en dehors de la liste officielle déjà mentionnée. Par exemple, le prénom de l'auteur se trouve parfois dissimulé dans le texte. Ainsi, le poème *Ló* (Cheval) d'Imre Oraveczi, repris intégralement dans le no. 308, comporte un rajout ludique important : le cheval s'appelle *Imre*, ce qui est le clin d'œil à l'auteur « créateur ». L'exclamation *Oh, Donald !* dans le paragraphe no. 144 fait référence à l'écrivain américain Donald Barthelme, qui lui a servi également de « fournisseur ».<sup>6</sup> Parfois, c'est le titre de l'ouvrage qui est mentionné. Par exemple, l'extrait du roman de Peter Schneider est reconnaissable par le cri *Vati !*, mis en italique (phrase no. 217) ; le texte d'Ingo Schulze,<sup>7</sup> grâce à la parenthèse : (*autrement formulé : un instant de bonheur*), qui n'est autre que le titre même du texte source (no. 275). C'est aussi le cas du no. 268, un poème d'Ágnes Rapai, près duquel se trouve le titre du recueil : (*à Zadar*).<sup>8</sup> On rencontre aussi des indices sociaux : le no. 266 mentionne les *origines aristocratiques* des écrivains hongrois mais provient de Nabokov.<sup>9</sup> En revanche, toute trace disparaît quand l'emprunt est considéré comme appartenant de droit au nom historique des Esterházy : ainsi de la nouvelle de Danilo Kiš de *L'encyclopédie des morts*<sup>10</sup> (no. 24) ou de l'extrait de *Poésie et vérité* de Goethe (no. 21). Cette appropriation arbitraire peut toucher de près la famille de l'auteur : l'épilogue du *Centaure* de John Updike forme le paragraphe no. 370 parce que l'un des protagonistes du roman américain, le fils, s'appelle Peter.

Face à cette prolifération d'emprunts, la tâche du traducteur s'avère à double tranchant, à la fois très difficile et très facile. Tout dépend de la bonne collaboration avec l'auteur : si celui-ci est prêt à dévoiler ses sources, on épargne beaucoup de lignes de traduction et le travail peut se ramener à copier les textes existants.

Mais consulter tous les textes concernés exige aussi un temps considérable ; d'autre part, les éditions originales, c'est-à-dire les traductions hongroises ou allemandes des différents auteurs que l'auteur de *Harmonia* a utilisées, ne correspondent pas toujours aux livres publiés en français : trouver les deux passages de Cioran tirés de l'édition hongroise des *Cahiers* relèvent presque de l'impossible.<sup>11</sup> Il arrive aussi que les ouvrages soient indisponibles dans la langue cible, comme le roman de Sigfried Gauch, *Vaterspuren*, dont une scène surgit dans le no. 300 ; ou que la traduction soit introuvable, comme la célèbre lettre de Lessing sur la mort de sa femme<sup>12</sup> (no. 50) ; ou que l'ouvrage soit traduit sous un titre trompeur, différent de l'original, et ainsi puisse rester inaperçu : le *Lessico famigliare* de Natalia Ginzburg, par exemple, est devenu en français *Les mots de la tribu* (no. 250). Et puis, on ne peut jamais être sûr si l'auteur se souvient bien de ce qu'il a emprunté, ni s'il souhaite vraiment dévoiler toutes ses sources.

Les trois types d'intertextes que nous avons mentionnés varient considérablement en termes de longueur. Si l'allusion peut se ramener à un seul mot, le plagiat (ce mot, nous l'utilisons dans son acception purement technique) s'étend sur plusieurs pages. Ces intertextes peuvent constituer un fragment d'une phrase numérotée (qu'il serait juste d'appeler paragraphe) et ils peuvent tout aussi bien en constituer la totalité, sans rapport à l'étendue. Ainsi, dans le no. 95, la citation (marquée par les guillemets) du *Journal* de Sándor Márai englobe une bonne quinzaine de lignes mais ne fait qu'un tiers sur l'ensemble du paragraphe, alors que le no. 152, une allusion ludique à Musil, d'à peine une ligne constitue tout le paragraphe : *Mon père, l'homme sans qualités, a couché avec sa sœur. L'enfoiré.*

Mon analyse ne concerne que la première partie du roman, c'est-à-dire les « phrases numérotées », non seulement parce qu'elle est plus flamboyante, mais aussi parce que sa traductrice, Joëlle Dufeuilly, étant de langue maternelle française, a été confrontée à un énorme défi culturel et linguistique. Et il faut dire qu'elle a remarquablement bien conduit cette tâche périlleuse, même si elle n'a pu éviter tous les pièges tendus par l'intertextualité. Fidèle aux propos de l'auteur, elle s'efforce de louvoyer entre compromis et connivence, tout en puisant dans les quatre solutions envisageables : traduction existante, traduction neuve, traduction expliquée et non-traduction des intertextes (ceux-ci, pour la plupart, allemands).

Examinons la phrase no. 48, un bel exemple de compilation qui renferme trois de ces quatre modalités. Deux Turcs janissaires débarquent à Kismarton à la recherche de leur mère. Le texte esterhazyen suit de près l'anecdote d'un recueil de Dénes Lengyel,<sup>13</sup> Joëlle Dufeuilly nous l'offre donc en première absolue, bien que sous le manteau d'Esterházy. Mais soudain, les visiteurs de l'anecdote sortent une phrase étonnante : *Was verborgen ist, interessiert uns nicht.* Il s'agit des propos de Wittgenstein, formulés dans ses considérations philosophiques, à peine tronqué.<sup>14</sup> Cette phrase reste en allemand, bien qu'il en existe des traductions françaises, comme *Ce qui est caché, ne nous intéresse pas.* Le choix de son maintien est moti-

vé par le contexte du récit : les Turcs, « philosophes », parlent couramment l’allemand. Après cet *intermezzo* anachronique, Esterházy reprend l’anecdote hongroise jusqu’à l’apparition de la mère, qu’il décrit en ces termes : *cette femme corpulente, puissante, au visage voilé qui remplissait la pièce de sa présence, de son être, de son caractère, de son immense chapeau à plumes et de ses jupes qui froufroutaient*. Là encore, nous avons un intertexte, voire un intratexte : il est tiré du no. 24, où cette même description vaut pour la grand-mère et, dans les deux cas, il s’agit de la nouvelle déjà citée de Danilo Kiš ayant pour protagoniste un Esterházy. La traductrice s’est tout naturellement contentée de reprendre la traduction française existante de Pascale Delpeche.

L’intratextualité, procédé cher à l’auteur hongrois, peut donner bien entendu beaucoup de fil à retordre au traducteur. Esterházy, au moment de la parution de son *Harmonia*, comptait déjà cinq livres à son actif en français, tous traduits par Agnès Járfás, par ailleurs traductrice de la deuxième partie du présent roman. Il serait donc assez logique que le paragraphe no. 271 reprenne le passage des *Verbes auxiliaires du cœur*,<sup>15</sup> puisque l’auteur y recycle une ancienne anecdote de son cru siennois. Pourtant, Joëlle Dufeuilly en a donné sa propre version. L’auteur peut donc se targuer de deux traductions françaises d’un même texte hongrois. Mais, ce qui est épatait, c’est l’intertextualité dans l’intratextualité. Esterházy écrivait : *Csönd lett, törékeny és üres*. Chez Járfás, on lit : *Un silence se fit, fragile et vide*. Chez Dufeuilly : *Il y eut un silence, fragile et creux*. Cette ligne, née d’abord sous la plume du poète hongrois János Pilinszky,<sup>16</sup> aura donc trouvé, grâce à Esterházy, deux traductions françaises en prose, alors que son véritable traducteur français, le poète Lorand Gaspar, avait proposé *le silence fragile et nu*.<sup>17</sup>

Un volet à part et plutôt intrigant regroupe les interventions de la traductrice sur le texte, que j’appellerais la traduction expliquée. Le texte étant truffé de références culturelles et historiques hongroises, le choix de renoncer aux notes explicatives en bas de page semble surprenant. Pour pallier ce manque, Joëlle Dufeuilly recourt à l’une des armes principales de l’auteur : la parenthèse. Ainsi, le couple Szörényi-Bródy, auteur de l’opéra-rock sur le roi Saint Etienne (no. 73) comporte entre parenthèses la précision française suivante : *style Lennon-McCartney*. Quant au Jenő Baradlay du no. 118, héros du romancier romantique hongrois Mór Jókai, il devient un *Julien Sorel hongrois version moustachue*. Ces repères, malgré leur caractère approximatif, servent d’orientation au lecteur français mis à mal par le torrent de noms hongrois et font transparaître la littérarité du texte. Ou bien, prenons encore le no. 50, amalgame cocasse entre Lessing (lettre à Eschenburg), actualités (naufrage de l’Estonia) et manuel de physique. De ce dernier, l’auteur retient le principe d’Archimède : *Tout corps plongé dans l’eau perd un poids égal au poids de l’eau déplacée (poil au nez)*. Le calembour de la parenthèse appartient à la traductrice. Ainsi, l’orientation des lecteurs est doublée par le jeu de mots,

principe essentiel de *Harmonia caelestis* dont l'humour peut avoir pour source une intertextualité extralittéraire.

Parmi les apports importants de la traduction, notons les francisations sans parenthèse. Le no. 17 finit ainsi : *Legyen Bartók a hibás. Vagy a boszanova*. Le paragraphe dédié au rapport entre Bartók et mon père relie, grâce à cette association ludique, deux champs : la musique (subdivisée en symphonique et légère) et la parole (figure de style et titre de chanson). Car, en dehors de l'allitération, allusion est faite ici à une célèbre chanson des années 50, *C'est la faute à la bossanova*.<sup>18</sup> La traductrice préfère à son tour une variante littéraire, en mesure à réunir les deux champs : *C'est la faute à Bartók. Ou à Voltaire*. Elle fait donc référence à la chanson de Gavroche dans *Les misérables*, connu par le lecteur français ; en même temps, elle juxtapose deux grandes figures de deux domaines différents. Autre « gaminerie » : la réécriture de Daniil Harms. Voici le no. 370 : *Édesapámat vörinek csífolták, nem volt se szeme, se füle, se haja, vörinek is csak úgy csífolták. Beszélni nem bírt, mert nem volt szája. Se orra, se keze, se lába, se hasa, se háta, se gerince, se bele. Bazmeg, semmije nem volt. Akkor meg miről van szó. Inkább ne is beszéljünk róla*. Esterházy retravaille le texte du *Cahier bleu no. 10* de l'auteur russe sur un ton vulgaire, comme s'il était narré par un écolier, d'où le diminutif *vöri* (de *vörös*, « roux ») ou le juron. Dufeuilly, tout en respectant la démarche de l'auteur, crée une allusion littéraire supplémentaire : *Mon père, on l'appelait Poil de Carotte, il n'avait ni yeux, ni oreilles, ni cheveux, mais pour se moquer de lui on l'appelait Poil de Carotte. Il ne pouvait pas parler, car il n'avait pas de bouche. Ni nez, ni mains, ni pieds, ni ventre, ni dos, ni colonne vertébrale, ni intestin. Putain, il n'avait rien. Alors de quoi parle-t-on*. Le texte de Harms existe en traduction française<sup>19</sup> (Jean-Philippe Jaccard), il y est question d'un « homme roux », ce qui donnerait, dans sa variante argotique diminutive « rouquin ». Comme Poil de Carotte est le héros archiconnu de l'autofiction de Jules Renard, un gamin, il y a par là un utile panneau indicateur de la littérarité omniprésente de l'auteur hongrois.

En restant avec les auteurs russes, il est intéressant d'observer le choix opéré par notre traductrice quant à l'adaptation du paragraphe no. 220. Esterházy a condensé ici plusieurs pages du roman samizzat de Vénédict Eroféiev, *Moscou-sur-vodka*. La traduction française de ce roman<sup>20</sup> prend aussi quelques libertés avec le texte original, notamment dans la traduction de la composition des cocktails proposés par le narrateur ivrogne. Ainsi, la « Tripe de chien » contient 30 grammes du *shampooing Nuit sur le mont chauve*. Or, dans le texte russe, il y a « Шампунь Садко – богатый гость » et c'est cette formule que nous retrouvons chez Esterházy aussi : *Szadkó, a gazdag vendég sampon*. On comprend que le couple de traducteurs français ait voulu jouer sur le registre ludique de la musique symphonique, en substituant Moussorgski à Rimski-Korsakov, d'autant que les remèdes-miracles contre la calvitie sont nombreux. En revanche, chez Joëlle Dufeuilly

nous tombons sur *0,30 décilitre de shampooing Szadkó. L'Ennemi de vos Epis.* La marque publicitaire socialiste ne peut être que l'ennemi de toute déviation (et l'épi, de par sa définition, en est une) ; en cela, la traduction est ingénueuse. Par contre, on perd complètement le registre musical, puisque Sadko, méconnu, figure avec la graphie hongroise, comme s'il désignait un généreux ouvrier magyar.

Il y a donc des textes qui n'ont pas été consultés par la traductrice, certains d'entre eux en raison d'une traduction trompeuse du titre. J'ai déjà mentionné le roman de Natalia Ginzburg. Cependant, rien de grave : voyons les variations de l'extrait original qui raconte la pratique de la famille au cours d'une excursion. *Era consentito portare soltanto una determinata sorta di cibi, e cioè : fontina ; marmellata ; pere ; uova sode ; ed era consentito bere solo del tè, che preparava lui stesso, sul fornello a spirito.* Cela donne, dans la traduction de Michèle Causse, la phrase suivante : *Seule était autorisée une catégorie bien déterminée de vivres, à savoir : fontina, confitures, poires, œufs dures. En fait de boisson, nous avions droit seulement au thé, que mon père préparait lui-même sur son réchaud à alcool.*<sup>21</sup> Pour expliquer le mot *fontina*, une note précise qu'il s'agit d'un *fromage doux piémontais*. Voici maintenant le texte d'Esterházy, le no. 250 du roman : *Engedélyezve: Fontina sajt (maci), lekvár, körté és keménytojás, tea, cukor nélkül. A teát – helyben – édesapám készítette, aggodalmasan a spirituszfőző fölé hajolva (...).* L'heureuse coïncidence des « mon père » ramène l'intervention de l'auteur hongrois à la parenthèse, où il donne la marque équivalente très approximative hongroise du fromage piémontais : le fromage *Mackó* (appelé aussi *maci*, « ourson »). Joëlle Dufeuilly est attentive à cette précision : *Etaient autorisés : fromage (Vache-qui-Rit), confiture, poires et œufs durs, thé, sans sucre. Le thé, c'est papa qui – sur place – le préparait, penché au-dessus du réchaud (...)* La Vache-qui-rit correspond parfaitement à ce fromage fondu industriel hongrois, bon marché et recommandé pour les randonneurs du fait de sa forme en petits triangles. Inutile de faire des notes en bas de page.

Notons la souplesse de la traductrice face au défi que représente l'intertextualité biblique et archaïque. Pour le premier, citons le no. 236 : *La gloire de mon père apparaissait à ses fils sous l'aspect d'un feu dévorant au sommet de la montagne.* Il s'agit ici de la substitution de Dieu par mon père ; le texte provient de l'Ancien Testament (Exode 24 : 17), ce qui a été correctement identifié. Pour le second, il suffit de lire le no. 32, l'inventaire en langue hongroise des biens de la famille historique des Esterházy, une énumération qui s'étend sur de nombreuses pages. Le texte hongrois est difficilement compréhensible à cause de l'orthographe de l'époque : *Item, egy ó és töredézett koronka 9 bográllal, (sic!) az hete két-két kis rubinttal és három-három gyöngyszemmel, de az ketteinek eltörvén a föli, egy-egy gyöngyszem és egy-egy rubint héával vagyon.* La version française n'est pas en reste : *Item une escarboche escornée contenant sept cabochons (sic !), dont deux à chacun des rubiz, trois à chacun des perles, deux sont escornez et manque ung*

*rubiz et une perle.* Du de beau français classique fidèle jusque dans la graphie à l'original, avec un goût pour l'allitération. Une seule remarque : au lieu de 9 kóronka, nous ne trouvons que 7 : c'est dire à quel point *Le traducteur cléptomane* de Kosztolányi exerce son influence sur les francophones.<sup>22</sup> Par ailleurs, le registre archaïque est maintenu essentiellement quand celui-ci englobe le paragraphe entier. C'est le cas par exemple du no. 39 : *mon père esbaubi regarda un matin allentour et effrayé de plaisir remarquoit que toust, mais absolument toust, estoit à huy*, etc. Nous avons ici affaire à *l'Electre hongroise*, pièce de théâtre du prédicateur protestant du XVI<sup>e</sup> siècle, Péter Bornemisza, dont le prénom justifie peut-être l'emprunt non-marqué chez l'auteur. Quand l'emprunt archaïque se ramène à quelques lignes à l'intérieur d'un long paragraphe, la version française – sans doute pour ne pas dépayser complètement son lecteur – unifie le style : *Már elő volt készítve a nyusztos süveg (medály rajta s abból kolcsagtoll állott ki), a materia köntös, a bőrös kapcás nadrág, de oda lett téve még egy szép gyolcskapca is meg az olvasó, apróbb cseresznyéyi csontszemekből* (no. 357). Soit en français : *La toque en martre était déjà prête (avec la plume qui sortait du médaillon), le long manteau en tissu, les guêtres de cuir auxquelles on avait joint de fines guêtres de lin, et le chapelet, fait de grain en os comme des cerises.* Le sens y est bien sûr, mais la langue du XVII<sup>e</sup> siècle de la *Metamorphosis Transylvaniae* de Péter Apor se transforme en français moderne.

La difficulté majeure de la traduction de l'intertextualité de *Harmonia caelestis* réside dans le foisonnement de textes hongrois. Certains auteurs existent en français, tels que Kosztolányi, Kertész, Márai, Magda Szabó ou Krúdy, mais leurs textes intégrés dans le roman esterhazyen sont presque exclusivement des inédits. Si le *Régimódi történet* (Histoire à l'ancienne) fournit à l'auteur plusieurs passages (no. 175, 179, 181) et que le *Édesapám* (Mon père) de Kosztolányi est recopié sous le no. 241, ces livres n'ont connu aucune traduction française auparavant. Plus difficile encore, les nombreuses allusions aux poètes hongrois, parfois le temps d'une seule image. L'omission émerge parfois en tant que solution ultime, surtout si le rajout, pour le lecteur français, n'aurait pas l'effet comique souhaité par l'auteur. Le paragraphe no. 141 se fonde sur le fameux exemple du chat de Schrödinger destiné à démontrer les problèmes de mesure dans la physique quantique. Comme à plusieurs reprises, Esterházy recopie ici le livre de László Mérő, *Les aléas de la raison* dont Joëlle Dufeuilly connaît la traduction française.<sup>23</sup> Le « mon père » se substitue au chat enfermé dans une boîte aux parois hermétiques en compagnie d'un morceau de radium. A l'issue de l'expérience, le texte hongrois dit : *Így viszont fölmerül a kérdés, hogy amennyiben a doboz fölnyitása után halva találjuk Bárczi Benőt, édesapámát, mondhatjuk-e, hogy apám halott volta a doboz kinyitása előtt is objektív valóság volt.* Ce qui, dans la traduction française devient : *La question qui est alors soulevé est : au cas où après l'ouverture de la boîte nous trouverions mon père mort, pouvons-nous considérer la mort de papa*

avant l'ouverture de la boîte comme une vérité objective. Autrement dit, dans la traduction il manque le nom propre, celui de Bárczi Benő. Or, référence est faite à une ballade très connue de János Arany, *Tetemre hívás* (L'épreuve du mort) où l'on vient de découvrir le cadavre du jeune Benoît (en hongrois : *halva találták Bárczi Benőt*). Cette ballade est, bien entendu, ignorée par le lecteur étranger, le nom propre ne produirait par conséquent que de la confusion.

Mais il y a des phrases en « point d'orgue » qui font résonner, dans l'original, l'ensemble du paragraphe et dans lesquelles une telle omission n'est plus envisageable. Je pense par exemple à la fin du no. 125, où la mère attend impatiemment « mon père » : *Csak úgy röpült a szárnyas idő*. Cette ligne évoque le célèbre vers du poète classique Dániel Berzsenyi qui déplore la fuite du temps : « Oh, a szárnyas idő hirtelen elrögül ! ». Malheureusement, la traduction n'y peut rien : *Le temps paré de ses ailes fila ainsi à toute allure* ; il en manque aussi bien la concession nominale « temps ailé » (szárnyas idő) que la force du syntagme verbal préverbé. Sans parler de l'ignorance des tentatives d'adaptation française.<sup>24</sup> Même insuffisance dans le no. 137, paragraphe consacré aux jeunes lycéens suicidaires dont la mort contraste avec la devise de la fête de l'Alma mater : *la vie est en vie et veut le rester*. Le texte hongrois emprunte au poème *Intés az örzőkhöz* (Avis aux veilleurs) d'Endre Ady : *az élet él és élni akar* où la personnification de la vie relève d'une emphase poétique que le traducteur ne peut escamoter.<sup>25</sup> Des poètes contemporains font aussi partie de l'arsenal d'emprunt, le point d'orgue n'étant pas l'exclusivité des grands classiques. Voici le no. 63: *Édesapám történelemtanár, a tavaszi szünetben kártyát vet, a téli szünetben alszik, a nyári szünetben meg nem történt dolgokból von le következtetést*. « Lovag Endre vagyok, nyáron 170 centi magas, télen 169. Az összel leszek 29 éves. » *Kedvenc étele a betűszta.* (*Csodaöreg*). Chez Joëlle Dufeuilly, nous pouvons lire ceci: *Mon père est professeur d'histoire, pendant les vacances de printemps il tire des cartes, pendant les vacances d'hiver il dort, pendant les vacances d'été il tire les conséquences des événements qui ne sont pas encore arrivés. « Je m'appelle Endre Lovag, je mesure 1,70 mètre en été, 1,69 en hiver. Cet automne j'aurai vingt-neuf ans. » Son plat favori: les nouilles-alphabet (sacré vieux).* Certes, la traduction a des qualités, l'utilisation de la polysémie du verbe *tirer* est méritoire, tout comme les nouilles-alphabet, qui existent dans la gastronomie d'aujourd'hui. Mais la parenthèse « sacré vieux » nous montre la méconnaissance de l'intertextualité hongroise. Esterházy fait allusion au poème d'István Vörös dont le titre se rapporte au désir du moi lyrique de développer des talents remarquables à partir de l'âge de trente ans et devenir ainsi non pas un enfant prodige (*csodagyerek*) mais un vieillard prodige (*csodaöreg*). Ce qui n'est, après tout, qu'une réflexion postmoderne sur le pouvoir des mots. La traduction, en revanche, nous présente tout simplement un drôle de vieux.

Esterházy s'amuse à subvertir les sentences classiques, en les replaçant dans un contexte tout à fait opposé au texte source. Le paragraphe no. 55 renferme une illustre formule d'Áron Tamási, écrite pendant les premiers jours de la révolution hongroise de 1956 : *Nincs módunk kitérni a hűség elől*. Mais, dans le roman post-moderne, elle sera précédée par l'exclamation *Tetemes hazánk!* Ce qui donne en version française: *Patrie colossale! Aucun moyen de t'être infidèle.* Si l'intertexte traduit fonctionne plutôt bien, l'exclamation qui le précède n'arrive pas à rendre le jeu des mots entre le « « colossal » et « semé de cadavres » (*tetem*, en tant que nom, a la signification de « cadavre » en hongrois, *tetemes*, adjectif, signifie colossal). Et, du coup, le bain de sang qui accompagne l'insurrection magyare perd forcément en intensité. D'autres propos mémorables, d'extraction historique, font naufrage sur les écueils de l'intertextualité. Le paragraphe no. 259 parle d'un « mon père » qui cette fois-ci est une centrale thermique (ou une station d'épuration ?) en Roumanie. De petits miracles s'y produisent sans que personne ne s'intéresse à l'affaire. La conclusion est la suivante : *Ez édesapám sorsa. Mintha nem érné utol az életét. Fölmerült benne (édesapámban), hogy esetleg ez a « nem » volna az élete. Nem, nem, soha: igen.* La traduction française nous propose ceci : *Tel est le sort de mon père. Comme s'il ne pouvait pas rattraper sa vie. L'idée lui vint (à mon père) qu'éventuellement ce « ne pas » était sa vie. « Non », « ne pas », et jamais « oui ».* On se demande surtout ce que signifie cette dernière phrase, le point d'orgue; en hongrois, il s'agit de la fameuse devise nationaliste de l'entre-deux-guerres qui refusait la reconnaissance du traité de Trianon et dont la version française était : *non, non jamais*. Avec le scénario placé en Roumanie, cette exclamation revêt son plein sens dans le texte hongrois, alors que pour le lecteur français, déjà peu renseigné sur le passé historique, la fin du paragraphe obscurcit complètement la compréhension.

Le texte hongrois comporte, je l'ai déjà signalé, beaucoup d'intertextes allemands. L'option majeure de la traductrice était de les laisser intacts, ne serait-ce que par prudence. Mais il y a un dicton célébrissime qu'on ne saurait ignorer : le *Mehr Licht!*, c'est à dire *Plus de lumière!*, les dernières paroles de Goethe. Esterházy l'intègre d'une manière retorse dans le paragraphe no. 184 : *Amikor apám meghalt, ezek voltak az utolsó szavai: Mehr részecske. Vagy hullám. Naja.* Ce qui donne dans la traduction de Joëlle Dufeuilly : *Quand mon père mourut, tels furent ses derniers mots : Comment ça, particule. Ou onde. Ah oui.* La particule et l'onde indiquent un autre emprunt de l'auteur : la théorie sur la nature ondulatoire de la lumière de Thomas Young, expliquée par László Mérő dans son livre déjà mentionné; elle forme l'essentiel de ce paragraphe. La traductrice ne se trompe donc pas sur la source. En revanche, elle se laisse piéger par l'homophonie et confond le « mehr » (plus) allemand avec le « mér(t) » (pourquoi) hongrois. Il aurait été plus sage de le transcrire tel quel.

Ces quelques erreurs dues à l'intertextualité ne doivent cependant pas masquer les grands mérites du travail dans l'ensemble. Les emprunts à La Bruyère (*Les Caractères*, no. 35), à Beckett (*Catastrophe*, no. 332) ou à Gombrowicz (*Testament*, no. 304) témoignent d'une lecture soigneuse des textes, originaux ou traduits. Par exemple, chez l'auteur polonais, Esterházy magyarise les noms (les Kotkowski deviennent les Károlyi) ; à Joëlle Dufeuilly, loin de se contenter de copier l'extrait français existant, ces petites modifications n'échappent jamais. D'autres subtilités, comme dans le no. 79, la traduction de *nem egy hipp-hopp Snejder Fáni* par une chanson équivalente *pas du youp-la-boum (Prosper)* méritent la reconnaissance.<sup>26</sup> Pour finir, évoquons le passage où Joëlle Dufeuilly prend le maximum de libertés : le no. 324 est une énumération pêle-mêle des programmes télé ; ce programme est adapté, pour l'essentiel, à la réalité du public français des années 70 et 80, avec une allusion aux séries américaines et australiennes comme *Les Routes du paradis*, *La Vengeance aux deux visages* ou *La Petite Maison dans la prairie*, etc. Le souci de fidélité interprétable y transparaît clairement comme le montre l'équivalent du cours de cuisine *Les Recettes de Marie*, pour *Receptklub*, ou le *Sunset Beach*, série diffusée en Hongrie comme en France.

Traduire *Harmonia caelestis* implique donc la traduction de l'intertextualité, en conformité avec l'esprit ludique de l'auteur-adaptateur. Il requiert un jeu incessant des différents registres linguistiques qui vont de l'argot à la Bible, la parfaite maîtrise des codes culturels hongrois, allemands et français, la laborieuse recherche des traductions existantes ainsi qu'un œil attentif aux adaptations presque imperceptibles. Recopier les textes qui composent le roman est aussi envisageable : mais il faudrait dans chaque langue cible, pour retrouver aisément les lieux adéquats, une pléiade de chercheurs littéraires, une cohorte de traducteurs des œuvres de la *Weltliteratur*, sans compter la mer d'annotations ; si l'auteur a consacré dix ans au montage de ses harmonies célestes, il en faudra autant pour leur réassemblage. Et le plaisir de la lecture, le but principal de ce livre, se trouverait irrémédiablement compromis.

#### Notes

<sup>1</sup> Esterházy Péter, *Harmonia caelestis*, Budapest, Magvető, 2000. La traduction française, œuvre de Joëlle Dufeuilly et Agnès Járfás, a paru en 2001, chez Gallimard. Les reproches du plagiat sont venus essentiellement d'Allemagne et ont très vite investi la presse hongroise.

<sup>2</sup> Accusée par Siegfried Gauch pour avoir utilisé directement son texte allemand dans la traduction, la traductrice a souligné que pour Esterházy, il était très important de signaler qu'il s'agissait d'un emprunt : « Számára nagyon fontos az, hogy ne tegyünk úgy, mintha nem merítettünk volna másoktól, hanem jelezzük, hogy a merítés felismerhetően benn van a szövegben » cf. *Litera*, 2 avril 2010.

- <sup>3</sup> En 2007, le plus important portail hongrois de littérature, *Litera*, a lancé un blog intitulé « Porte et fenêtres sont ouverts » où tout le monde était invité à apporter sa contribution pour retrouver les textes qui ont servi à l'adaptation esterhazyenne.
- <sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, 1982.
- <sup>5</sup> *Indirect* était le premier livre traduit de l'auteur, paru en 1988 aux éditions Souffles. Les auteurs auxquels Esterházy emprunte des passages, figurent en marge du texte.
- <sup>6</sup> Donald Barthelme, *The Dead Father*, New York, Farrar, Straus, 1975 (éd. française : *Le Père mort*, Ed. du Seuil, 1980). C'est aussi à cause des héritiers des droits de cet auteur que l'édition américaine de *Harmonia* a dû présenter la liste des sources à la fin du livre.
- <sup>7</sup> Peter Schneider, *Vati*, Darmstadt, Luchterhand, 1987 (éd. française : *Cet homme-là*, Grasset, 1988) ; Ingo Schulze, *33 Augenblicke des Glücks*, Berlin, Berlin Verlag, 1995 (éd. française : *33 moments de bonheur*, Fayard, 2001).
- <sup>8</sup> Rapai, Ágnes, *Zadarnál a tenger*, Budapest, Orpheusz, 1997. Le poème recopié s'intitule *Örök mondóka* (Comptine).
- <sup>9</sup> Il s'agit d'un extrait emprunté au roman de Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, New York, McGraw Hill, 1969 (éd. française : Fayard, 1975).
- <sup>10</sup> Danilo Kiš, « Il est glorieux de mourir pour la Patrie » (Slavno je za otadžbinu mreti) in *L'encyclopédie des morts* (Enciklopedija mrtvih), Zagreb, Prosveta, Belgrade, Globus, 1983 (éd. française en 1985, chez Gallimard)
- <sup>11</sup> Il s'agit des paragraphes 107 et 143.
- <sup>12</sup> Lettre à Eschenburg, datée du 10 janvier 1778 à Wolfenbüttel.
- <sup>13</sup> Lengyel, Dénes, *Magyar mondák a török világóból és a kuruc korból*, Budapest, Móra, 1981.
- <sup>14</sup> « Denn was etwa verborgen ist, interessiert uns nicht » in Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 126.
- <sup>15</sup> Péter Esterházy, *Les verbes auxiliaires du cœur* (A szív segédigéi), trad. par Agnès Járfás, Gallimard, 1992.
- <sup>16</sup> Cf. Pilinszky, János, *Őszi vázlat* (Esquisse d'automne): A hallgatózó kert alól / A fa az úrbe szimatol / A csend törékeny és üres / A rét határokat keres.
- <sup>17</sup> De dessous les jardins aux aguets/un arbre renifle le vide/le silence est fragile et nu/le pré cherche des limites. Poème figurant aussi dans *Indirect*, op.cit., p. 90.
- <sup>18</sup> *Schuld war nur der Bossa Nova* était la version allemande de la chanson américaine *Blame it on the Bossa Nova* d'Eydie Gormé, chantée en Allemagne par Manuela (alias Doris Wegener), un tube des années 60.
- <sup>19</sup> Daniil Harms, *Écrits*, trad. par Jean-Philippe Jaccard, Christian Bourgois, 1993.
- <sup>20</sup> Vénédict Erofeiev, *Moscou-sur-Vodka*, trad. par Annie Sabatier et Antoine Pingaud, Albin Michel, 1990.
- <sup>21</sup> Natalia Ginzburg, *Les mots de la tribu*, Grasset, 1992, p. 14.
- <sup>22</sup> Le *Traducteur cleptomane*, recueil de nouvelles de Kosztolányi, trad. par Péter Ádám et Maurice Regnaut, paru en 1994 chez Viviane Hamy. La nouvelle éponyme est en fait un chapitre tiré du roman Kornél Esti, et met en scène un traducteur qui, souffrant de la cleptomanie, décompte les chiffres qui figurent dans le texte original.
- <sup>23</sup> László Mériő, *Les aléas de la raison. De la théorie des jeux à la psychologie*, trad. par Jean-Léon Muller, Ed. du Seuil, 2000.
- <sup>24</sup> Le poème *L'approche de l'hiver* (A közelítő télg) a plusieurs traducteurs : François Gachot, Lucien Feuillade, Jean Rousselot. Ce dernier proposait : « Oh ! qu'il s'envole vite, hélas ! le temps ailé » in Ladislas Gara (ed.), *Anthologie de la poésie hongroise*, Ed. du Seuil, 1962, p. 478.

<sup>25</sup> Armand Robin, le traducteur des poèmes d'Ady, avait proposé : *La Vie elle est vie, et vivre elle veut* in *Poèmes d'André Ady*, Ed. Anarchistes, 1946.

<sup>26</sup> Snejder (ou Schneider) Fáni était une chanson à la mode dans les années 20, alors que Prosper (youp la boum) l'était dans les années 30. Une femme légère pour le roi du macadam : le couple idéal !