

Quand l'Europe retraduit The Great Gatsby

Sous la direction de
Véronique Béghain

100 ans de traduction

Collection 'TRANSLATIONS'
Pensées et Pratiques de la traduction

Presses Universitaires de Bordeaux

*Remerciements à Gaspard Richard
pour la transcription de l'entretien avec Philippe Jaworski,
au conseil scientifique de l'université Bordeaux Montaigne
et aux équipes d'accueil Climas et Telem pour leur soutien financier.*

Sommaire

Introduction par Véronique Béghain	9
CHAPITRE I VU D'AILLEURS	
Les traductions hongroises de <i>The Great Gatsby</i> par Anna Kérchy.....	19
L'année 2011 et les retraductions italiennes de <i>Gatsby</i> : la course à l'appropriation d'un classique par Enrico Monti.....	35
CHAPITRE II VU D'ICI	
Passé simple et passé composé dans les traductions françaises de <i>The Great Gatsby</i> : Nick Carraway entre discours et récit par Clara Mallier.....	53
Fitzgerald's « sea-change/into something rich and strange » : ou comment traduire la magie ambiguë du rêve américain par Fabienne Rihard-Diamond.....	69
CHAPITRE III À L'ÉCOUTE DES TRADUCTEURS	
L'année des quatre <i>Gatsby</i> : quelques découvertes faites en traduisant un classique américain par Reinhard Kaiser.....	83
Entretien avec Philippe Jaworski.....	95
Annexe – Début de <i>The Great Gatsby</i> découpé en douze séquences	115
Les auteurs	121

Les traductions hongroises de *The Great Gatsby*¹

par Anna Kérchy

Réception critique de *Gatsby* en Hongrie

La première traduction hongroise de *The Great Gatsby* a paru relativement tard (1962), dans la collection *Újra Babilonban [Babylon Revisited]* qui réunissait une sélection de nouvelles et ce seul roman de Fitzgerald, traduit par Elek Máthé (qui a également adapté en hongrois d'autres œuvres de fiction américaines modernes, d'Hemingway, de Harper Lee et d'Irving Stone, entre autres). La même traduction hongroise de *Gatsby* a été republiée, seule, dans un volume séparé, d'abord en 1968, puis à de nombreuses reprises par la suite. Récemment, en 2012, elle a été republiée par le modeste éditeur Alinea, plutôt spécialisé dans des publications liées aux domaines « de l'argent, de l'économie et des affaires » (profil qui met en évidence l'interprétation particulière et la place spécifique assignées à *Gatsby* à l'intérieur du canon). La même année, c'est une nouvelle traduction très attendue qui est publiée par la maison d'édition de « belles lettres » sans doute la plus prestigieuse de Hongrie, Európa Kiadó, qui avait déjà publié la première traduction de *Gatsby* en hongrois en 1968 et qui a récemment entrepris, pour la plus grande joie de ses

¹ Ce texte a été traduit de l'anglais par des étudiants du master 2 professionnel « métiers de la traduction littéraire » de l'Université Bordeaux Montaigne (promotion 2013) : Claire Chasseraud, France Andréine Clavé, Mélina Delmas, Francesca Donoghue, Janique Jouin, Cindy Thibaut, Caroline Thuillier. Pour une version plus longue et révisée de cet article, voir : « Challenges of Re/translating The Great Gatsby into Hungarian with a Focus on Metaphors of Emotion and Embodiment », *The F. Scott Fitzgerald Review*, Pennsylvania State University Press, 2013, Volume 11, issue 1, forthcoming.

lecteurs, de publier une nouvelle traduction des œuvres complètes de F. Scott Fitzgerald, accompagnée par un luxueux dispositif promotionnel (design art déco, logo spécifique et immenses affiches et banderoles publicitaires). C'est István Bart, dont 80 % de l'imposante production comme traducteur littéraire (de Walter Scott à Cormac McCarthy) a été réalisée pour Európa Kiadó, qui a été choisi, traducteur phare de la maison qui s'est distingué au cours des dernières décennies dans la pratique, la théorie et les métas-niveaux de la traduction, comme auteur et éditeur d'ouvrages tels que le *American-to-Hungarian Cross-Cultural Dictionary* (suivi de ses équivalents français et allemand), d'exercices de traductions de/vers l'anglais pour les étudiants, d'essais sur la vie culturelle américaine contemporaine, et même d'un ouvrage sur l'art de l'édition. De ce fait, les inconditionnels hongrois de Gatsby peuvent aujourd'hui avoir accès simultanément à deux traductions différentes du même roman dans les librairies. C'est une situation d'autant plus rare qu'habituellement une retraduction ne paraît que bien après que la précédente traduction a cessé d'être disponible.

Avant d'entreprendre l'étude comparée des deux traductions à partir d'analyses textuelles, je voudrais donner, en guise de contextualisation, un bref aperçu de l'évolution historique de l'évaluation du roman, telle qu'en témoigne la réception critique qui lui a été réservée en Hongrie.

Le *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, paru en 2002 et édité par Ruth Prigozy, retrace les trois phases majeures dans la création de l'image habituellement associée à l'auteur et à son œuvre, reflétant aussi leur statut dans la critique du vingtième siècle. On ne trouve pas trace de la « première » phase du « glamour » et du « génie », associés à la mythologie du couple légendaire, Scott et Zelda Fitzgerald, les beaux intellectuels hédonistes célébrés par les médias de l'Amérique des « Roaring Twenties », dans les critiques hongroises de l'époque, essentiellement en raison de la traduction tardive du roman. (Le premier ouvrage sur le jazz, publié par le musicologue hongrois Antal Molnár en 1928 et qui s'intitulait *Jazzband*, condamnait l'ère du jazz et la musique elle-même, l'accusant d'être pernicieuse à la fois pour la morale et le bon goût.)

Les premières réflexions critiques hongroises sérieuses sur Fitzgerald datent du début des années 1960 et coïncident avec la traduction de Máthé. Elles sont le produit de la reconnaissance grandissante des études américaines chez les universitaires hongrois, rendue possible par des figures de premier plan, comme László Országh, rédacteur du premier

(mais toujours essentiel) dictionnaire bilingue Anglais-Hongrois/Hongrois-Anglais, mais également auteur de la très novatrice *Az amerikai irodalom története [Histoire de la littérature américaine]* et contributeur de *Az amerikai irodalom a XX. században [La Littérature américaine au XX^e siècle]*, respectivement publiés en hongrois en 1967 et 1962, dans lesquels on trouve des passages consacrés à Fitzgerald et à *Gatsby*. (Országh a été anobli par la reine Elizabeth et fait Commandeur Honoraire de l'Empire Britannique en 1978 pour son aide à la promotion de la culture et de la littérature anglaises en Hongrie). Le jugement porté sur Fitzgerald par Országh et les autres critiques hongrois de l'époque (Kretzoi Miklós né, Sükösd Mihály) correspond à celui décrit par le *Cambridge Companion* comme la deuxième phase dans l'évolution de l'image de l'auteur, marquée par les notions de « ratage » et d'« échec » caractéristiques des critiques américaines des années 1950 et 1960. Cette évolution a été fortement influencée par la publication du best-seller de Budd Schulberg *The Disenchanted* et de la biographie universitaire d'Arthur Mizener, *The Far Side of Paradise*, qui décrivait Fitzgerald comme un auteur dépassé, alcoolique et raté.

La réception critique hongroise des années 1960, que je citerai brièvement dans ce qui suit, regorge d'esquisses biographiques assez sombres qui expliquent ses échecs professionnels par ses ratés personnels et qui voient *Gatsby* comme l'incarnation autofictionnelle de cette déchéance tragique à l'aune du rêve américain associé au succès financier et professionnel. Fitzgerald est décrit, par tous, comme « un homme incroyablement prodigue encombré par une malade mentale », « un écrivain dont le talent n'a pu pleinement s'épanouir du fait d'une mort prématurée due à son alcoolisme », auquel est prêtée la « magie fragile d'une personnalité qui ne pouvait briller longtemps » (Országh 1967 : 311-12). Même si on accorde un soupçon de *glamour* à celui qui « explore New York avec sa remarquable jeune épouse, tels des garnements lâchés dans une ville féerique », il est vite obligé de « changer ses personnages de garçonne et de philosophes à la mode en capitaux bruts, il gagne de l'argent en écrivant des œuvres faciles et amusantes, tout en grinçant des dents d'insatisfaction, pour finir, comme une vieille actrice désabusée, fanée, qui ne peut se résigner à laisser derrière elle le rôle de danseuse-soubrette qu'elle avait décroché dans sa jeunesse, condamnée à danser éternellement sur ses jambes fatiguées et couvertes de varices, une danse macabre, constamment accablée par la souffrance et la désillusion, en affichant un

nécessaire sourire forcé » (Kretzoi 269-270). Fitzgerald est même dépeint plus tard comme un homme superficiel, à l'image de Gatsby, qui « devient célèbre grâce à ses débauches de play-boy, ne trouve son bonheur que dans les délires alcoolisés, les voitures rapides, les centres commerciaux, la licence sexuelle, les dépenses excessives », qui « fume en dépit de ses poumons fragiles et boit héroïquement en dépit de ses problèmes digestifs. Il fume sans cesse, boit immodérément, s'arme de courage chaque soir, avec difficulté, pour aller se battre aux barricades des bars et des pubs locaux. Son œuvre est discontinue, interrompue comme le jazz, et témoigne d'un manque de sérieux. Il ne fait qu'improviser, remplissant de nombreuses pages de son écriture, revenant toujours au même sujet, sans jamais vraiment réussir à trouver une fin. Il a perdu sa boussole et n'a pas pu retrouver son chemin dans la jungle sauvage de l'âge du jazz ; il a senti que l'unique innovation de ce vingtième siècle inhumain et impitoyable était le jazz, mais il n'a jamais su jouer cette musique, il n'a fait qu'en suivre le rythme. » (Szántó 208-9)

Même si l'intérêt pionnier de ces critiques hongrois pour les études américaines fut considéré comme une activité rebelle, suspecte d'un point de vue politique, sous le régime socialiste de l'époque, on trouve la trace de l'idéologie marxiste dominante, constamment critique du consumérisme capitaliste, dans les analyses déplorant l'incapacité de Fitzgerald et de Gatsby à s'adapter au marché du travail. Ainsi, le roman (*Gatsby*) est défini comme une « romance de/avec l'argent » (Géher 1994 : 82), « se déroulant dans une période bien mal-nommée, les « gay twenties », alors que la majorité de la population fait face à des difficultés financières dans un système de classes socialement injuste, indiscutablement figé. » (Országh 1962 : 24) Le protagoniste, Gatsby, est décrit comme « né du mauvais côté, à l'ombre de la misère et non sous les feux éclatants de l'argent » (Szántó 208), lui qui « commet l'ultime péché en cherchant un succès facile et un bonheur illusoire au lieu d'une satisfaction durement gagnée par un travail sérieux » (Kretzoi 282). Le « snobisme contenu dans son admiration pour le monde vain des millionnaires » n'est que partiellement « atténué par sa conscience tendrement ironique du caractère insupportable mais inéluctable du déclin moral dans une ère privée de sens », du « rêve américain tournant au cauchemar et au réveil désenchanté » (Országh 1967 : 311), faisant de lui un « Don Quichotte luttant contre des moulins à vent » (Kretzoi 280). Ces critiques s'accordent sur la réelle valeur documentaire, historique et culturelle du roman, mais

s'inquiètent de son incapacité à représenter « les vrais problèmes sociaux » (Országh 1967 : 311) que les autres membres de la Génération Perdue, comme Dos Passos, excellait à problématiser.

Le tournant majeur dans la réception critique de Fitzgerald et de *Gatsby* en Hongrie n'intervient que trente ans plus tard grâce à l'essai de Zsolt Virágos paru en 1996 dans le recueil séminal *Huszonöt fontos angol regény [Vingt-cinq grands romans anglophones]*, destiné aux universitaires et étudiants hongrois. Cet essai distingue les connotations transcendantales, mythiques et féeriques, qu'il célèbre, des connotations historiques et culturelles, et réduit le roman à l'histoire tragi-romantique d'un *self-made-man* trafiquant d'alcool qui part en quête du Saint Graal : l'amour d'une femme indigne de lui. Cette redéfinition du rêve américain à la lumière de l'idéalisme romantique atteint un statut canonique avec la publication en 2005 du livre hongrois *Az amerikai irodalom története [Histoire de la littérature américaine]* d'Enikő Bollobás, l'étude la plus aboutie après celle d'Országh parue en 1968. Au vu de l'expertise de Bollobás dans le domaine des *Gender Studies*, sa lecture rejoint ce que le *Cambridge Companion* décrit comme la troisième phase de l'évolution de Fitzgerald et de son œuvre, phase qui prévaut depuis les années 1970. Celle-ci repose en grande partie sur la légende révisionniste lancée par Nancy Milford dans sa biographie féministe de Zelda, reprise par les mouvements et la critique littéraire féministes aux États-Unis, et qui fait de cette « jeune Américaine vivant le rêve américain » une héroïne-victime, aliénée par l'oppression patriarcale qui étouffait sa créativité. Chez Bollobás, la garçonne, qui incarne la jeunesse dans sa dimension éphémère, est l'emblème tragique du *Bildungsroman* masculin, alliant les traditions du *carpe diem* et de l'*ars moriendi*. Elle est l'instrument idéalisé de la puissance transcendante de l'ambition masculine, le gage de son pouvoir, à la fois sujet et porteuse emblématique du rêve américain romantique qui revendique le droit constitutionnel au bonheur. Le double échec de l'idéalisme et du matérialisme confère au roman des airs de conte de fées qui aurait mal tourné, où le prince ne peut reconquérir la princesse. Gatsby est la « réincarnation de l'universalité, le premier colon installé sur la Frontière, en passe de conquérir le territoire vierge, féminisé, de l'Amérique » ainsi qu'une figure philosophique poussée par son « désir de totalité », tandis que, en tant que « *self-made-man* », il reflète aussi la complexité de la construction identitaire du sujet post-structuraliste. » (Bollobás 382-83) L'accroche annonçant la sortie de la

nouvelle traduction de *Gatsby* semble reprendre cette thématique centrale de l'amour romantique impossible avec les phrases « Azt mondod, hogy a műltat nem lehet újra elni ? Miért ne lehetne ? » (BG 144)² (« Vous dites qu'on ne peut pas revivre le passé ? Mais pourquoi ? ») à la tonalité plus mélancolique et tragiquement prémonitoire que le cri original de *Gatsby*, follement déterminé : « Can't repeat the past ?... Why of course you can ! » (Fitzgerald 1993 : 70) (« Pas revivre le passé ? [...] Mais si, bien sûr qu'on le peut ! ») La critique hongroise contemporaine semble avoir été particulièrement réceptive à l'appel de l'accroche, associant des connotations romantiques au sens premier du texte. Le roman a ainsi été décrit comme une histoire d'« extase et de pénitence » (Takács 2004), d'« amour fou et de rêves trop ambitieux pour se concrétiser » (Karafiáth 2012), et enfin comme « non quelque chose de l'ordre de la pseudo-séduction, mais un air authentiquement mystérieux de saxophone que l'on ne peut jamais vraiment comprendre et dont on ne se lasse jamais » (Tandori 2011).

La traduction de *Gatsby* en hongrois : quelques problèmes

Compte tenu de ce que nous venons de dire, il est d'autant plus étrange que, parmi les omissions des traductions hongroises (plus nombreuses dans la première que dans la seconde), la plus importante soit celle de l'épigraphie poétique concernant le « gold-hatted, high-bouncing lover » (« l'amant au chapeau d'or, [...] qui si haut bondi[t] »), que Fitzgerald avait écrite sous le pseudonyme de Thomas Parke d'Invilliers (personnage de son premier roman quasi autobiographique, *Loin du paradis*) et qu'il jugeait sans aucun doute important d'insérer en guise d'introduction lyrique au roman.

Le défi ultime de la traduction, et la cause première d'erreurs dans la pratique, c'est précisément l'existence d'une absence, d'un vide à remplir. Comme l'explique István Géher, traducteur, historien de la littérature, poète et relecteur en chef chez Európa Kiadó, décédé il y a peu, le traducteur se trouve face à un défi doublement impossible quand il essaie de « (re)créer de façon authentique un texte qui n'a jamais été », un texte qui n'existe pas et ne pourra jamais exister (un *Gatsby* hongrois, un Fitzgerald hongrois) tout en tentant de recréer quelque chose qui existe

² Désormais l'abréviation BG signale la traduction d'István Bart (*A nagy Gatsby*, Budapest, Európa Kiadó, 2012) et l'abréviation MG la traduction d'Elek Máté (*A nagy Gatsby*, Budapest, Európa Kiadó, 1968).

déjà (le *Gatsby* de Fitzgerald). (Géher 1989 : 236-37) Comme le but du traducteur est d'ajuster le texte original pour les lecteurs d'une communauté interprétative différente, Géher et Bart s'accordent à penser qu'un bon moyen d'adapter des expressions ayant un fort bagage historique et culturel, comme de l'argot ou du langage familier, est d'utiliser les tournures stylistiques et les registres de langue rencontrés dans la littérature contemporaine de la langue cible (voir Géher 1989 : 234, Bart 2011 : 16). Certes, le problème est que les événements historico-culturels (et leurs manifestations discursives) n'ont pas d'équivalent précis sur lesquels on puisse prendre appui dans le cadre d'une lecture transnationale et interculturelle. Le style des « Roaring Twenties » est un phénomène typiquement américain, si bien que des glissements de sens apparaissent si l'on essaye de domestiquer le texte pour l'introduire dans un contexte non-américain.

Par exemple, la simple expression « old sport », que Gatsby emploie pour s'adresser à Nick, a des connotations différentes dans les deux traductions hongroises, qui autorisent par contrecoup différentes interprétations textuelles. L'expression « öreg bajtárs » (MG 50) de la version de 1962, qui signifie « vieux camarade » ou encore « vieux frère d'armes », évoque un passé militaire commun ainsi qu'une expérience commune de la virilité, du patriotisme, de la tragédie et du triomphe, ciment de l'amitié entre les deux hommes. L'expression de 2012, « öregfiú » (BG 64), qui signifie « mon vieux », est une marque d'affection moins démocratique, plus intimiste et condescendante, d'un registre similaire à « my silly old bear » dans *Winnie l'ourson*, et suggère que Gatsby impose son amitié à Nick. Aucune des expressions hongroises employées ne fait référence au style raffiné mais décontracté d'un ancien sportif ayant étudié à Oxford, évoqué par le terme anglais.

Même si, dans les années 1920, ces expressions hongroises auraient aussi bien pu être employées dans la littérature que dans la vie courante, « vieux camarade » paraît maintenant désuet comme beaucoup d'autres termes présents dans la traduction de 1962. Par exemple, la transcription phonétique de certains mots anglais comme « löncs » pour « lunch » (déjeuner) et « nörsz » pour « nurse » (infirmière) (MG 123) ou l'utilisation de mots comme « daddy » (MG 121) à la place des équivalents hongrois ne sont pas tant des marqueurs de la stratégie d'« étrangéisation » (*foreignization*) – le fait de garder des informations présentes dans le texte source qui forcent les conventions de la langue cible afin de

préserver le sens original (Venuti 1995 : 20) – que des indicateurs discursifs de raffinement utilisés par la classe moyenne supérieure hongroise du temps du traducteur Elek Máthé, né en 1895 et âgé de soixante-dix ans lorsqu'il traduisit *Gatsby*. Dans sa traduction, le vouvoiement marque ainsi l'appartenance sociale des personnages. Le passage au tutoiement dans la version modernisée de Bart affecte donc l'interprétation des relations entre eux. En ce qui concerne la retraduction de 2012, elle a été décrite comme assouvissant le besoin pressant d'une version modernisée du texte qui remplacerait l'ancienne traduction, obsolète et dépassée. Selon István Géher, célèbre traducteur littéraire, la durée de vie d'une traduction est de cinquante ans environ. C'est le laps de temps exact qui sépare les deux traductions hongroises de *Gatsby*. Cela nous amène à considérer le dilemme diachronique mis en lumière par la traductologie. Le cachet d'une époque passée ne peut-il être exprimé qu'en faisant référence à des standards de mode contemporains du lectorat actuel ? En modernisant le sens, ne risque-t-on pas de priver le texte source de son parfum historique ou de sa valeur documentaire authentique ?

L'on sait bien sûr qu'une traduction est toujours une interprétation, qui renforce et reflète à la fois le statut changeant d'un texte à l'intérieur du canon. L'erreur de traduction qui dérange le plus dans la version de Mathé pourrait bien être liée à son désir excessif de communiquer clairement à un public hongrois une interprétation spécifique de *Gatsby*: le désenchantement face au rêve américain de réussite financière. Dans la version originale, *Gatsby* décrit Meyer Wolfshiem à Nick en ces termes: « [...] a gambler... He's the man who fixed the World's Series back in 1919 » (47) (« un joueur », qui « a truqué la finale du championnat de base-ball en 1919 »). La traduction de 1962 le dépeint comme « tözsdespekuláns... ō robbantotta ki tizenkilencben a nagy tözsdekrachot » (MG 76) (« le spéculateur qui a provoqué le krach boursier de 1929 »). Le traducteur a vraisemblablement supposé que les lecteurs hongrois seraient plus au fait des graves conséquences financières du krach boursier que de celles du championnat américain de baseball rendu célèbre par l'affaire de corruption de l'équipe de Chicago, qui s'était volontairement fait battre au bénéfice des parieurs. Même si le texte ne fait pas référence à des dates précises, le traducteur commet ici une grave erreur chronologique puisque le krach boursier a eu lieu en 1929, soit quatre ans après la publication de *Gatsby*, et qu'il constitue justement une sorte de terme symbolique mis à la gaieté excessive des Roaring Twenties.

Les pertes sémantiques les plus inévitables sont peut-être celles qui se rattachent aux termes spécifiques chargés historiquement, culturellement, en particulier ceux qui concernent la mode, le style, les tendances ou le langage familier, résistent à la « domestication » et peuvent seulement être cernés d'une façon plus ou moins adroite : « pompadour » (« toupet ») (60) devient en hongrois « felfelé fésült frizura » (« coiffure relevée ») (MG 97), puis « tüskefrizura » (« cheveux en épis ») (BG 123) pour suggérer le côté branché. « Castle Rackrent » (« Château-Rackrent ») (55) est seulement un « elvarázsol kastély » (« château enchanté ») (BG 112) ou, de façon plus inventive, « a kóbor szellemek kastélya » (« le château aux fantômes errants ») (MG 88). « Adam's study » (« un bureau de style Adam ») est remplacé par sa description : « egy klasszikus eleganciával berendezett dolgozószoba » (« un bureau meublé avec une élégance classique ») (BG 120) ou « 17. század-beli, angol stílusú fogadószoba » (« une pièce de réception dans le style anglais du XVII^e siècle ») (MG 94) ; « [...] agitant les mains comme Frisco » (« moving her hands like Frisco ») (27) devient « szólótánc » (« une danse en solo ») (MG 43) ou « kígyózó taglejtésekkel, tánclépében kiperdül » (« une danse tournoyante avec des mouvements serpentins ») (BG 55). Les « gypsies » (« bohémiennes ») (27) des soirées de Gatsby sont évoquées par une très belle allitération « lidérclángként lebegő leány », soit « une jeune fille virevoltant comme un feu follet » (MG 43), ou comme des « pillangók » (« papillons ») (qui tient lieu d'euphémisme pour désigner les prostituées) (BG 55). Les mots les plus simples, comme « my girl » (17), peuvent avoir des connotations légèrement différentes lorsqu'ils sont traduits par « nőismerősöm » (« connaissance féminine ») (MG 26) ou « a barátnőm » (« petite amie ») (BG 34).

La traduction des métaphores de l'émotion et de l'incarnation en hongrois

L'un des défis les plus stimulants qu'un traducteur littéraire ait à relever est l'adaptation appropriée des métaphores d'une langue à l'autre. George Lakoff et Mark Johnson ont démontré de façon convaincante dans *Les métaphores dans la vie quotidienne* (2003), devenu un classique, que les métaphores non seulement organisent la façon dont nous communiquons, mais aussi nos pensées et nos actes. De plus, les métaphores structurent la compréhension la plus élémentaire que nous avons de notre expérience de l'existence en fonction de spécificités culturelles (les différentes langues ont recours à des métaphores culturellement distinctes).

si bien qu'elles reflètent mais aussi constituent nos modèles culturels et s'avèrent révélatrices des mécanismes cognitifs particuliers propres à une population linguistique. Les analyses de linguistique comparée de Zoltán Kövecses portant sur les métaphores des émotions affinent plus encore notre compréhension des métaphores en tant que modèles de pensée, tandis qu'elles avancent l'idée que le langage métaphorique, les aspects culturels et la physiologie humaine fonctionnent en un système intégré: puisque les métaphores des émotions résultent d'expériences corporelles récurrentes fondées sur des processus bio-physiologiques d'interaction du corps humain avec le monde extérieur, leurs particularités ont aussi une dimension universelle. Par exemple, dans différentes langues, la « métaphore maîtresse » gouvernant globalement la notion par nature métaphorique d'émotion est la force (Kövecses 2000).

Prendre en compte ces particularités universelles des métaphores représente un très grand défi dans la traduction de textes littéraires marqués par la poéticité, l'inventivité linguistique ou un discours défamiliarisé aux formes inhabituelles qui devient la marque de fabrique stylistique de l'artiste en s'écartant de la communication ordinaire. C'est au traducteur avec son « instinct d'interprétation » qu'il revient de décider si la métaphore utilisée est (A) une figure de style figée, un idiome naturalisé facilement reconnaissable par tous les utilisateurs de la langue d'origine, une particularité linguistique ou culturelle à laquelle le traducteur doit trouver un équivalent aussi immédiatement décodable dans la langue cible; ou (B) le produit inédit de l'imagination créative de l'auteur, destiné à créer la surprise à la faveur d'une certaine inventivité linguistique, au lieu de rassurer grâce à la reconnaissance d'un caractère familier, donc une figure de style que le traducteur peut adapter dans une autre langue en s'appuyant sur le terrain universel de l'imagination et en tentant de produire un effet similaire à celui de l'original en (a) inventant des métaphores personnelles qu'il juge plus facilement compréhensibles par les lecteurs de la langue-cible ou (b) en traduisant littéralement le texte source dans l'espoir que la confrontation poétique et narrative à des mécanismes cognitifs/émotionnels/imaginatifs inhabituels apporte le même élément de surprise et de charme à un niveau transnational.

La poéticité de la prose de Fitzgerald a été unanimement saluée par les critiques hongrois, à quelque époque qu'ils aient écrit. Cependant, aucune analyse stylistique approfondie n'a suivi l'éphémère reconnaissance de cette « poéticité sans entrave » (Országh 1967 : 312), du « lyrisme

du récit» (Bollobás 383) «inconsciemment guidé par la musique de la langue, jouée par cœur» (Kretzoi 284) et personne n'a jamais problématisé la traductibilité de ses figures de style en hongrois. Le critique littéraire Zsolt Virágos a même affirmé que «la langue de *The Great Gatsby*, rappelant la prose simple et idiomatique de Mark Twain, n'a pas dû représenter un défi insurmontable pour le traducteur, Elek Máthé» (176). Grâce aux exemples suivants, je souhaite justement explorer l'idée inverse, qui est que les traducteurs hongrois ont dû faire face à de véritables pièges et employé deux stratégies bien différentes pour donner du sens aux métaphores de Fitzgerald. Tous deux ont mis en application la technique dite de la «domestication», mais selon moi aucun n'a pu apporter de résultats entièrement satisfaisants.

En 1962, Máthé a manifestement atténué les pouvoirs poétiques créatifs du texte de Fitzgerald en neutralisant et en acclimatant la stimulation sensuelle, le vif investissement émotionnel et l'immédiateté corporelle des métaphores originelles. Il les a «re-familiarisées» pour en faire des expressions conventionnelles et consensuelles, ou a résumé leur contenu dénotatif littéralisé. En voici quelques exemples: l'image originale hautement poétique contenue dans «I walked into a deep sleep» (53) devient chez les deux traducteurs hongrois la métaphore bien plus conventionnelle et figée «mély álomba merültem» («je m'endormis rapidement») (BG 109, MG 86). L'impressionnante image contenue dans «gorgeous scarcely human orchid of a woman» («une créature splendide, plus orchidée que femme») (67) devient chez Bart la comparaison «egy megdöbbentően orchideaszerű nő» («une femme incroyablement semblable à une orchidée») (BG 137), tandis qu'elle est réduite chez Máthé à l'expression «feltünően kicicomázott nő» («femme apprêtée de manière pompeuse») (MG 109). La merveilleuse synesthésie de Fitzgerald «the pale gold odour of kiss-me-at-the-gate» («l'odeur pâle et dorée du chèvrefeuille chinois») (58) devient «a kankalin aranysárga áradása» («un flot de primevères doré») chez Bart (118) et, tout simplement, «aranysárga árvácskák» («des pensées d'un jaune doré») chez Máthé (94). La métaphore corporelle originelle faisant de la maison de Nick un «eyesore» (une douleur pour l'œil) (5) devient une «pörsenés» («verrue») chez Bart (11) et se trouve tout à fait privée de sa dimension métaphorique chez Máthé, qui utilise l'expression «dísztelen» («sans décoration») (8). Le «frosted wedding cake of a ceiling» («pièce montée enrobée de sucre glace qu'était le plafond») de Fitzgerald (7) se limite chez

Bart à « az esküvői torták cikornyás cirádáival díszített mennyezet » (un « plafond orné des arabesques de sucre glace des pièces montées ») (15) et devient très prosaïquement « fehér gipszmintákkal borított mennyezet » (un « plafond aux moulures en plâtre blanc ») chez Máthé (11). La description faite par Fitzgerald de Daisy, « opening up again in a flower-like way » (« s'ouvr[an]t de nouveau comme une fleur ») (15) se lit ainsi chez Bart : « képes egy pillanat alatt kinyílni, mint egy virágszál », (« la capacité à s'ouvrir soudainement comme une fleur ») (30), tandis que Máthé parle de « derűs jókedve megint visszatért » (« un retour à sa bonne et joyeuse humeur ») (24). La polysémie poétique exprimée par Fitzgerald dans le terme « roaring noon » (« midi et sa bruyante cohue ») (44), chargé d'implications sensorielles plurielles (thermiques, tactiles et auditives), est divisée en deux éléments de signification distincts via la « Rekkenő dél » (« mi-journée étouffante ») (91) de Bart qui insiste sur la chaleur et « a teljes déli forgalom dübögése » (« le trafic du midi ») (74) de Máthé qui accentue le bruit.

En ce qui concerne l'approche de *Gatsby* par Bart en 2012, il semble que ce dernier ait tendancieusement exagéré son rôle de traducteur quand, plutôt que d'essayer de rendre ou de reconstruire les métaphores originelles de Fitzgerald, il les a souvent entièrement réimaginées, proposant parfois des associations un peu tirées par les cheveux et imposant son interprétation singulière au texte source, poétiquement ambigu. La révision la plus perturbante opérée par Bart tient à ce qu'il attribue une dimension maternelle et matrophile aux émotions qui se jouent entre Daisy et Gatsby. La déclaration amoureuse dissimulée de Daisy à Gatsby « I'd like to just get one of these pink clouds and put you in it and push you around » (« j'aimerais tant attraper un de ces nuages roses et vous mettre dedans, puis vous pousser au loin ») (60) a été traduite par Máthé en des termes qui accentuent la véhémence de sa passion : « Elcsípni egy rózsaszín felhőt, ráültetném magát, és húznám magam után. » (« J'aimerais attraper un nuage rose, vous y installer et vous emporter avec moi ! ») (97). Chez Bart, le vœu exprimé par Daisy se pare d'une étrange connotation maternante : « Szeretnék elcsípni egy ilyen rózsaszín felhőt, belebugyolálnám magát, és föl-alá tologatnám, mint egy kisbabát. » (« J'aimerais attraper l'un de ces nuages roses, vous y emmitoufler et vous bercer comme un bébé ! ») (123-124) En conformité avec l'affirmation de Kövecses, les émotions sont métaphorisées en terme de mouvement, à ceci près qu'au lieu d'être sauvagement emportés par un tramway nommé désir, nous

nous faisons ici renverser par le babillement sirupeux et douillet d'un landau. Bart développe cette même imagerie poétique pour décrire les fantasmes de plénitude totale de Gatsby avant son premier baiser avec Daisy. La vision originelle de Gatsby selon laquelle « he could suck on the pap of life, gulp down the incomparable milk of wonder » (« il pourrait [...] sucer le sein de la vie, avaler à pleine gorge le lait incomparable de l'enchantement ») (71) est visiblement associée, chez Máthé, à l'histoire biblique de la tentation et de la chute, facilement décodable, pour devenir : « odafönn övé lenne az élet fájának gyümölcsé és ihatná máshoz nem hasonlítható csodák édes tejét » (« il pourrait saisir le fruit accroché à l'arbre de vie et boire le doux lait des merveilles incomparables ») (116). Chez Bart, cette même phrase est dominée par une métaphore extraordinairement corporelle et maternelle : « odafönn várja az élet anyamelle, hogy ő kiszopja csecséből a csodák semmihez sem fogható tejét » (« le sein maternel de la vie l'attend là-haut, pour qu'il tète à ses mamelles le lait de l'incomparable émerveillement ») (145).

L'accent mis sur l'aspect physique, en particulier sur l'incarnation de la voix, émerge de façon incohérente dans les deux traductions : alors que Bart rend fidèlement le charmant petit bégaiement de Daisy, Máthé reproduit le ton nasillard brutal de Wolfshiem et les braillements inarticulés de Wilson, et les traducteurs sont alternativement conscients que ces défauts d'élocution ou ces déviations discursives dans la performance orale ou tonale fonctionnent comme des marqueurs d'identité singuliers des personnages.

La voix irrésistiblement séduisante de Daisy, pleine d'argent, de manières et de glamour, à laquelle succombent tous les personnages – Nick le narrateur comme Gatsby –, prend des nuances légèrement différentes, mais se trouve fidèlement rendue par les deux traducteurs hongrois. L'attrait érotique transverbal de sa voix s'exprime par diverses expressions onomatopéiques : « Daisy's voice was playing murmurous tricks in her throat » (Daisy fait « avec les inflexions de sa voix mille tours de magie ») chez Fitzgerald (67), tandis que cette voix devient « halk mormolással évődött » (« doucement roucoulante et flirteuse ») chez Máthé (109) et prend la forme de « elbűvölt búgó hangja » (un « gémissement ensorcelant ») chez Bart (137). Cependant, aucune des traductions n'associe à sa voix cette sinistre fatalité qui semble planer dans le texte original et qui annonce dès le premier baiser entre Daisy et Gatsby la façon qu'a Daisy de nier la mort, source de la mort sacrificielle

d'un autre, à savoir Gatsby, celui qui l'a le plus aimée, et qui sera assassiné pour avoir conduit la voiture qui a heurté Myrtle Wilson, et cela pour un crime commis par Daisy. L'ensemble est contenu dans la phrase ambiguë : « that voice held him most, with its fluctuating, feverish warmth, because it couldn't be overdreamed – that voice was a deathless song » (« cette voix qui le subjuguait plus que tout avec ses inflexions fiévreuses et changeantes, parce qu'aucun de ses rêves n'aurait pu en imaginer de plus belle : cette voix était un *chant immortel* » ou plus littéralement « un chant qui n'est pas sujet à la mort ») (62). En traduisant cette phrase, Mátéh insiste sur la vitalité fondamentale de la voix de Daisy, son caractère hystérique, émotif, capricieux, passif-agressif : « Gatsbyt leginkább Daisy hangja tartotta bűvöletben : ez a tétevázó, túlfűtötten meleg hang, amelynél csodálatosabban álmodni sem lehet – ez a hang a halálon gyözedelmeskedő élet diadaléneke volt. » (« Gatsby était hypnotisé au plus haut point par la voix de Daisy, cette voix hésitante, emportée chaleureuse, qu'on ne pouvait rêver plus merveilleuse – cette voix était un *chant à la vie triomphant de la mort.* ») (100) Bart accentue son caractère sophistiqué, érotique et mystérieux, associé à la voix d'une muse, à travers la référence à l'immortalité : « Gatsbyt a legjobban Daisy hangja idézte meg, az a fátyolos, lázasan füllelt hang, melynél elbüvölőbbet nem is álmodhatott — a haláltalan élet éneke volt. » (« Gatsby était captivé au plus haut point par la voix de Daisy, cette voix voilée, fièreusement rauque, qu'il n'aurait pu rêver plus enchanteresse et qui était le *chant d'une vie sans la mort.* ») (126) C'est ainsi que la voix de Daisy passe, de traduction en retraduction, d'un « chant immortel » à « un chant à la vie triomphant de la mort », puis au « chant d'une vie sans la mort. » Ainsi, les connotations liées à sa voix passent d'une sinistre fatalité à une vitalité radicale puis à une énigmatique immortalité. Ces changements ont certainement moins à voir avec les définitions du dictionnaire qu'avec les strates émotionnellement et physiquement chargées de sens poétique, qui renvoient plutôt au domaine de l'indicible.

Ainsi, en guise de conclusion, j'ajouterai que les métaphores, en sus d'être des universaux dotés de spécificités culturelles, se substituent aussi à l'indicible : pas étonnant qu'István Géher, doyen de la traduction littéraire hongroise, ait défini la traduction, quête artistique du dicible, à l'aide d'une métaphore corporelle et émotionnelle, comme le fait de « sentir le texte entre ses doigts et de lui donner forme, comme un potier dévoué », sans relâche (2012 : 5).

BIBLIOGRAPHIE

- BART István, décembre 2011, « Interjú ». *E-kultúra*. Disponible sur : <http://ekultura.hu/olvasnivalo/egyeb/cikk/2011-12-02+07%3A00%3A00/interju-bart-istvan-2011-november>, consulté le 1^{er} octobre 2012.
- BOLLOBÁS Enikő, 2006, « F. Scott Fitzgerald », *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 874 p, 378-385.
- FRITZGERALD Francis Scott, 1962, *Újra Babilonban*, Budapest, Magvető, 300 p.
- , 1968, *A nagy Gatsby*, trad. E. Máthé, Budapest, Európa Kiadó, 194 p.
- , 2012, *A nagy Gatsby*, trad. I. Bart, Budapest, Európa Kiadó, 230 p.
- , 2012, *A nagy Gatsby*, trad. E. Máthé, Budapest, Alinea Kiadó, 200 p.
- , [1925] 1993, *The Great Gatsby*, London, Wordsworth Classics, 122 p.
- GÉHER István, 1979, *Mesterségünk címere. Amerikai könyvek Magyar olvasóknak*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 328 p.
- , 1994, « Egy megszakadt regény : a megszakadás regénye », *Kalligram*, 2 : 3, 82-85.
- , juin 2012, « Ujjaim közt érzem és alakítom a szöveget », *Litera*. Disponible sur : http://www.litera.hu/hirek/geher_istvan_ujjaim_kozt_erzem_es_alakitom_a_szoveget, consulté le 1^{er} octobre 2012.
- KARAFIÁTH Orsolya, 5 juillet 2012, « A nagy Gatsby », *Magyar Narancs*. Disponible sur : <http://magyarnarancs.hu/komplett/5227-f-scott-fitgerald-80819>, consulté le 1^{er} octobre 2012.
- KARDOS László et Sükösd Mihály, éditeurs, 1962, *Az amerikai irodalom a XX. században*, Budapest, Gondolat, 512 p.
- KÖVECSES Zoltán, 2000, *Metaphor and Emotion : Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge, Cambridge University Press, 223 p.
- KRETZOI Miklósné, 1962, « F. Scott Fitzgerald », *Az amerikai irodalom a XX. században* dans L. Kardos et M. Sükösd éditeurs, Budapest, Gondolat, 265-287.
- LAKOFF George et JOHNSON Mark, 2003, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 256 p.
- MILFORD Nancy, [1970] 1983, *Zelda : A Biography*, New York, Harper Collins, 464 p.
- MIZENER Arthur, 1951, *The Far Side of Paradise : A Biography of F. Scott Fitzgerald*, Boston, Houghton Mifflin, 362 p.
- MOLNÁR Antal, 1928, *Jazz band*, Budapest, Dante, 116 p.
- ORSZÁGH László, 1967, *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Gondolat, 433 p.
- , 1962, « Bevezetés » in L. Kardos et M. Sükösd éditeurs, *Az amerikai irodalom a XX. században*, Budapest, Gondolat, 5-45.

- ORSZÁGH László et VIRÁGOS Zsolt, 1997, *Az amerikai irodalom története, Budapest*, Eötvös József Kiadó, 394 p.
- PRIGOZY Ruth, éditeur, 2002, *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald, Cambridge*, Cambridge University Press, 272 p.
- SCHULBERG Budd, [1950] 2012, *The Disenchanted, The University of Minnesota* Press.
- SZÁNTÓ György, 1993, « Utószó », in E.S. Fitzgerald, *Üzenet a Jazzkorszakról*, Budapest, Magyar-Hírlap, Maecenas, 210 p, 203-9.
- TAKÁCS Ferenc, juillet 2004, « Fitzgerald, a Jazz korszak krónikása. Márton hamvazószerda », *Filmvilág*, 14-17.
- TANDORI Dezső, avril 2011, « A szép önröntás szaktekintélye », *Könyvtári hírek*, Disponible sur <http://www.europakiado.hu/index.php?s=115&l=e&id=57> consulté le 1^{er} octobre 2012.
- VIRÁGOS Zsolt, 1996, « F. Scott Fitzgerald. A nagy Gatsby », dans F. Takács et M. Sárosi, éditeurs, *Huszonöt fontos angol regény*, Budapest, Maecenas, 175-188.
- VENUTI Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge, 353 p.