Crise du monolinguisme

Les poèmes hongrois d'Agota Kristof et leurs autotraductions

Sara De Balsi

Aix-Marseille Université

L'œuvre d'Agota Kristof, écrivain francophone translingue, se donnait à lire, jusqu'à la publication récente de ses poèmes, comme rigoureusement monolingue : l'œuvre publiée est entièrement écrite en français et dépourvue de tout hétérolinguisme [1] ; même dans les avant-textes, la langue maternelle (le hongrois) est très peu présente [2]. Kristof n'a par ailleurs jamais été traductrice, ni de sa propre œuvre, ni de celle d'un autre auteur. La publication posthume, dans une traduction allographe, de *Clous : poèmes hongrois et français* [3], qui recueille la production poétique de jeunesse d'Agota Kristof, fait entrer l'auteur dans la catégorie des auteurs bilingues, au sens (large) d'auteurs ayant publié des œuvres littéraires dans deux langues différentes [4]. En outre, les poèmes hongrois sont à la source de nombre de ses textes en français. La publication du recueil nous invite donc à (re)considérer la place de l'autotraduction dans l'œuvre

1. Selon Rainier Grutman, l'hétérolinguisme se traduit par « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ». *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.

2. On se réfère ici aux seuls brouillons des œuvres publiées et non aux divers textes (cahiers contenant des cours de français, des extraits d'œuvres recopiés, etc.) également présents dans les archives de l'auteur.

3. Agosta Kristof, *Clous : poèmes hongrois et français*, trad. (des poèmes hongrois) Maria Maïlat, Genève, Zoé, 2016.

4. La définition de Rainier Grutman est plus restrictive : « Le bilinguisme littéraire peut être défini comme l'aptitude, facultative ou indispensable, de communiquer en deux langues d'écriture, en particulier par la publication d'œuvres littéraires. Cette communication dédoublée permet de communiquer avec les lecteurs de deux communautés linguistiques et, le cas échéant, de fonctionner à l'intérieur de deux systèmes littéraires, voire d'être reconnu comme un auteur à part entière dans deux littératures distinctes. » (Rainier Grutman, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, nº 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 8, <www.interfrancophonies.org>.) Il est clair qu'Agota Kristof ne saurait être considérée comme un auteur appartenant à deux systèmes littéraires, puisque ses poèmes hongrois, publiés par la maison d'édition genevoise Zoé, relèvent du système littéraire suisse romand et plus largement francophone.

kristovienne. Entre les deux versants de l'œuvre – hongrois et français, vers et prose, ancien et nouveau –, quels rapports observe-t-on ? S'agit-il, comme le discours de l'auteur nous encourage à le croire, de deux « œuvres » antinomiques, dont l'une (la poésie en hongrois) serait le modèle négatif de l'autre (la prose en français) ? Ou bien les poèmes hongrois sont-ils le « noyau » de l'œuvre francophone de Kristof, sans lequel elle n'existerait pas [5] ?

L'étude des diverses formes d'autotraduction pratiquées par l'auteur montre l'insuffisance de ces réponses et nous engage à formuler quelques hypothèses. À travers l'analyse de quelques poèmes significatifs du recueil et de leurs autotraductions disséminées dans l'œuvre francophone, ainsi que du discours ambigu de l'auteur sur sa pratique autotraductive, notre étude mettra en lumière les effets du contact entre langues hongroise et française dans l'œuvre d'Agota Kristof : loin de l'envisager exclusivement sous l'angle d'une opposition ou d'une exclusion réciproque, nous considérons que ce contact se situe au cœur de la création de Kristof, notamment dans le roman *Hier* et dans le recueil de nouvelles *C'est égal*.

1 Double monolinguisme

Comme l'annonce le sous-titre du recueil, *Clous* est divisé en deux sections : poèmes hongrois et poèmes français [6]. Les poèmes hongrois, plus nombreux, remontent au début de la production littéraire de Kristof : la note éditoriale de Marlyse Pietri qui les accompagne précise qu'ils ont été « réécrits de mémoire ou créés au début de son exil en Suisse, au milieu des années 1960 [7] », et que l'auteur a décidé de les publier à la toute fin de sa vie [8] ; les poèmes en français, au nombre de huit seulement, constituent quant à eux ses premiers pas littéraires dans la langue française, dans les années 1970. Ce type de composition renforce ce que l'on pourrait nommer le « double monolinguisme » de l'auteur, c'est-à-dire le partage de l'œuvre (et de la vie) en deux périodes distinctes, chacune d'elles étant caractérisée par l'usage monolingue d'une langue d'écriture.

Si Agota Kristof précise souvent dans des entretiens que ses premières tentatives d'écriture en français se sont faites par le biais de l'autotraduction [9], elle présente toujours cette expérience comme un échec :

5. Cette hypothèse a déjà été avancée au sujet du rapport de Kristof à la langue hongroise. Voir en particulier Cécile Kovacsazy, « La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof », dans Thomas Szende et Györgyi Máté (dir.), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 129-140 et András Petöcz, « Agota Kristof, écrivain suisse francophone d'origine hongroise », trad. Rózsa Tatár, *Hauteurs, Revue littéraire du Nord et d'ailleurs*, nº 19, « La Francophonie », 2006, p. 94-102.

6. Ce titre a été choisi par Marlyse Pietri, fondatrice de la maison d'édition Zoé, qui a édité le texte. « Clous » est l'un des poèmes du recueil (*Clous*, *op. cit.*, p. 76-77). Le choix de ce titre par l'éditrice est révélateur : il s'agit de rappeler qu'Agota Kristof estimait que ses poèmes avaient été crucifiés. La traductrice Maria Maïlat, quant à elle, souligne la consonance quasi parfaite entre « Szögek » (« Clous ») et Kőszeg, ville d'enfance de Kristof. Seuls les titres des poèmes ont été traduits par l'auteur. (Entretien avec Marlyse Pietri et Maria Maïlat, 7 mars 2017.)

7. Marlyse Pietri, « Note éditoriale », *Clous*, *op. cit.*, p. 188.

8. La plupart de ces poèmes ont paru entre 1960 et 1967 dans deux revues littéraires de la diaspora hongroise, *Irodalmi Ujság* (Londres) et *Magyar Műhely* (Paris).

9. Dans un ouvrage fondateur dans le domaine des études sur l'autotraduction, Elizabeth Beaujour définit celle-ci comme « un rite de passage vécu par presque tous les écrivains qui finissent par écrire dans une langue autre que celle dans laquelle ils se sont initialement définis en tant qu'auteurs. L'autotraduction est le pivot d'une trajectoire commune à la plupart des écrivains bilingues ». (Elizabeth Beaujour, *Alien*

> Avec beaucoup d'effort, d'abord j'ai commencé par traduire mes poèmes hongrois en français, mais ça ne marchait pas du tout. Il y avait deux ou trois ans où j'étais entre deux langues, je ne savais ni l'une ni l'autre convenablement et j'écrivais moitié en hongrois, moitié en français, je faisais des traductions entre les deux langues. C'était une époque assez pénible. [...] C'était impossible d'écrire des poèmes en français, d'ailleurs je n'en avais plus du tout envie [10].

L'autotraduction, note Kristof, révèle une inadéquation entre l'ancienne forme et la nouvelle langue. Dans plusieurs entretiens, elle précise que l'autotraduction des poèmes hongrois en français « donnait de la prose [11] ». L'auteur présente donc son œuvre comme la juxtaposition de deux œuvres monolingues qui se succèdent dans le temps, et qui correspondent à deux formes (vers et prose) et à deux styles que tout oppose : d'un côté, le lyrisme exacerbé de sa poésie de jeunesse en hongrois ; de l'autre, une poétique fondée sur la brièveté et sur l'objectivité (fondements du style de son premier roman, *Le Grand Cahier*), présentée comme la conséquence directe de son refus des « sentiments » – lesquels trahissent à ses yeux un manque de justesse, voire une mystification :

> J'écrivais en hongrois des poèmes. J'ai commencé par là, des poèmes sentimentaux. Je les renie, comme une erreur de jeunesse. Ça m'a dégoûtée. Après, j'ai recherché la sécheresse, la plus grande simplicité possible [12].

Cette opposition est pour elle inhérente aux deux langues, comme le montre cet entretien où l'auteur reprend à son compte un lieu commun, la non poéticité du français : « Le hongrois, c'est une langue très poétique, et le français c'est plutôt direct et prosaïque – et j'en avais assez de mes poèmes en hongrois, parce qu'il y avait plein de sentiments, et je ne voulais pas continuer comme ça en français [13]. » « *Altató* / Berceuse » est ainsi le seul poème du recueil présenté dans la traduction de l'auteur. L'autotraduction semble se conformer à des critères de « fidélité », bien qu'une certaine liberté soit observable, notamment dans la versification : les vers français sont plus courts ; les fréquentes accumulations sont souvent distribuées sur plusieurs vers ; la ponctuation, plus abondante dans la version française, contribue à allonger les pauses et à accroître la discontinuité du rythme.

Dès sa première strophe, le poème illustre parfaitement des traits que l'auteur récusera énergiquement par la suite :

---

tongues : bilingual Russian writers of the "first" emigration, New York, Cornell University Press, 1989, p. 51 ; notre traduction.) Agota Kristof correspond parfaitement à ce cas de figure.

10. Communication à l'occasion de la rencontre « Le français, langue adoptée » organisée par la Maison des écrivains et de la littérature, Paris, 12 octobre 1993, <http ://www.m-e-l.fr/programmation-archives-sonores.php>.

11. Entretien avec Dennis Pereira-Egan, 15 mars 2008, RFI/BFM, <http ://www.rfi.fr/culture/20091022-agota-kristof/>.

12. Entretien avec Claire Devarrieux, *Libération*, 5 septembre 1991, cité dans Agota Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2011, p. 1026.

13. Entretien avec Catherine Fruchon-Toussaint, *Entre les lignes*, 2006, <http ://www.rfi.fr/europe/20110727-mort-ecrivaine-restee-hongroise-agota-kristof/>.

Fais ton lit et couche-toi
et regarde par la fenêtre
comment grandissent au-dehors
le printemps et la tristesse
le ciel n'est qu'un immense
chagrin bleu
et les arbres éclatent de sanglots
à chaque éclosion de fleurs [14].

La voix s'adresse à un « tu », qu'elle exhorte à regarder dehors. Le motif de la fenêtre permet d'instaurer une division entre le sujet « tu » et l'extérieur – entre la chambre, où le sujet est protégé des rigueurs du monde, et la rue. La description de la nature est parsemée de métaphores et de personnifications mettant en lumière ce contraste entre diverses sensations : le réveil de la nature d'un côté, la tristesse du sujet de l'autre. Le caractère « sentimental » que l'auteur associe au poème tient sans doute à la présence de mots renvoyant directement aux sentiments (« tristesse », « chagrin »), à l'attribution d'une sensibilité à la nature et à l'abondance des figures de style (métaphores, personnifications). Telles sont les caractéristiques qui feront de cette écriture un modèle négatif, dont Kristof prendra soin de s'éloigner au moment de rédiger de son premier roman. Mais la frontière entre les deux « mondes », les deux langues, les deux œuvres, est loin d'être si nettement délimitée. Les autres formes d'autotraduction pratiquées par l'auteur en manifestent, bien au contraire, l'extrême porosité.

2 Autotraduction « masquée »

Plusieurs poèmes de la section hongroise de *Clous* s'avèrent être la source de textes francophones de Kristof. Le poème « *Nincs miért járdát cserélni* / Aucune raison de changer de trottoir », qui ouvre désormais le recueil *Clous*, est un cas unique, car son autotraduction en vers apparaît à deux endroits de l'œuvre francophone [15]. Ce poème fait partie, comme « *Altató* / Berceuse », du groupe des textes les plus anciens qui, composés avant 1956, ont été laissés en Hongrie puis reconstitués de mémoire pendant l'exil. On retrouve les cinq vers de la strophe centrale, traduits par Kristof, dans deux textes écrits dans les années 1990 : le chapitre « Poèmes » de son autobiographie *L'Analphabète* [16], et le roman intitulé *Hier* [17] :

Hier tout était plus beau
la musique dans les arbres
le vent dans mes cheveux

14. A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 7. « Dans le crépuscule perdant son équilibre / un oiseau libre s'envole de travers / sur la terre il n'y a que des semailles / silence indicible / et insupportable / attente. // Hier tout était plus beau / la musique dans les arbres / le vent dans mes cheveux / et dans tes mains tendues / le soleil. // Maintenant il neige sur mes paupières / mon corps / est lourd comme le rocher / mais aucune raison de changer de trottoir / et aucune raison de / s'en aller dans les montagnes. »

16. Agota Kristof, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2004, p. 16.

17. Agota Kristof, *Hier*, Paris, Seuil, 1995. Le premier mot de cette strophe donne son titre au roman.

et dans tes mains tendues
le soleil.

La strophe, décontextualisée, occupe dans les deux cas une position liminaire. Dans *L'Analphabète*, située en fin de chapitre, elle exemplifie le type d'écriture poétique que pratiquait Kristof, encore adolescente, durant ses années d'internat : il s'agit là encore d'une poésie sentimentale centrée sur le thème de la perte et de la nostalgie d'un passé idéalisé. Dans *Hier*, en revanche, la strophe apparaît en exergue, isolée ; la lecture du roman suggérera l'hypothèse selon laquelle il s'agit de l'un des poèmes composés par Sandor, le personnage principal, dans sa langue maternelle.

D'autres passages d'*Hier* sont le résultat d'un travail d'intégration de poèmes hongrois autotraduits [18]. Ces passages ont un statut particulier dans le roman, en ce qu'ils représentent, dans la fiction littéraire, des textes écrits par Sandor, cette fois dans la langue de son pays d'émigration. À la différence de l'exergue, ces textes ne sont pas immédiatement reconnaissables quand on les compare à leurs « originaux » hongrois : non seulement le vers est abandonné au profit de la prose, mais on observe un véritable travail de réécriture, avec des suppressions, des permutations, des ajouts (qui ont surtout une fonction de raccord ou de conclusion), le montage de plusieurs poèmes dans un seul texte nouveau, et en général une adaptation au contexte du roman [19].

Dans un entretien accordé lors de la publication d'*Hier* (1995), on voit bien comment Kristof évite de mentionner tout recours au concept d'(auto)traduction : « Les courts textes un peu poétiques qu'écrit le narrateur, et qui s'intercalent dans le déroulé d'*Hier*, ont été rédigés il y a une trentaine d'années [20]. » Pas un mot sur le fait que les textes écrits trente ans plus tôt étaient traduits du hongrois. On retrouve la même attitude à l'occasion de la publication de *C'est égal*, recueil de courts textes en prose présentés sous l'étiquette générique de « nouvelles », en 2005. Le péritexte ne dit rien du rôle essentiel de l'autotraduction dans la genèse du recueil, contribuant à confiner l'œuvre d'Agota Kristof à un paradigme monolingue que celle-ci concourt pourtant à défaire [21]. L'autotraduction apparaît ainsi, dans une opération conjointe de l'éditeur et de l'écrivain, comme une opération, sinon « cachée [22] », du moins dissimulée.

18. Dans son étude de 2009, Marie-Thérèse Lathion relève déjà la présence d'un certain nombre de poèmes hongrois dans l'avant-texte d'*Hier* : « *A halott madár* » (« L'Oiseau mort »), « *A hajó stasai* » (« Les Voyageurs du bateau »), « *A hazugság* » (« Le Mensonge »), « *Emigránsok* » (« Émigrants ») et « *Szökés* » (« Fuite »). « *A hazugság* » et « *Szökés* » ne figurent pas dans *Clous*. Marie-Thérèse Lathion, « Agota Kristof : les archives reconstruites d'un exil », *Quarto*, *Revue des Archives littéraires suisses*, nº 27, 2009, p. 67.

19. « L'oiseau mort » constitue un exemple d'autotraduction d'un poème unique. Pour des exemples de montage de plusieurs poèmes, voir les chapitres « La Pluie » et « Le voyageur du bateau », dans lesquels on reconnaît une dizaine de poèmes de *Clous*, intégralement ou partiellement autotraduits.

20. Philippe Savary, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », *Le Matricule des anges*, nº 14, 1996, p. 22.

21. Yasemin Yildiz nomme « paradigme monolingue » l'idée, structurant le monde occidental moderne, selon laquelle tout individu ou formation sociale possède une seule « vraie » langue, la « langue maternelle ». Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 6.

22. Rainier Grutman, « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, p. 126, observe que l'étude des manuscrits permet parfois de découvrir des « autotraductions cachées », c'est-à-dire de « révéler l'existence de passages autotraduits dans ou derrière (ou encore sous, si l'on affectionne la métaphore du palimpseste) des œuvres réputées unilingues » : c'est le cas, par exemple, du *Précis de décomposition* de Cioran, dont l'étude génétique a révélé la présence de nombreux passages dérivant de textes déjà publiés en roumain.

Ce n'est que des années plus tard que Kristof admettra que ses poèmes hongrois étaient à l'origine de ces textes :

> Mes nouvelles, celle de *C'est égal*, par exemple, je ne sais pas du tout quand je les ai écrites. Je sais, en revanche, que c'était à partir des poèmes que j'avais composés auparavant en hongrois. J'ai essayé de les traduire en français. C'était pour moi plutôt une tentative de les traduire en français, mais en prose, avec beaucoup de changements. C'est tellement vieux… c'était mes premières choses écrites en français, ces petites nouvelles, mais je ne les ai pas prises au sérieux, c'était presque un jeu, pour voir comment ça ferait en français. Peut-être que je vais le refaire une fois, mais je n'aime jamais ce que j'ai écrit avant [23].

Ainsi apparaît l'ambiguïté d'un péritexte qui donne à lire l'œuvre comme parfaitement monolingue (en l'absence de tout « pacte autotraductif [24] ») ; d'un épitexte (les entretiens) qui mentionne parfois l'activité d'autotraduction et porte sur celle-ci des jugements très divers selon les cas ; et d'un avant-texte, désormais en partie publié, qui la rend visible [25].

Reste à se demander pourquoi l'auteur a permis, et même entretenu, cette ambiguïté. Notre hypothèse : affirmer et revendiquer une pratique hybride telle que l'autotraduction irait à l'encontre du discours de Kristof, qui affirme constamment, dans le texte comme dans l'épitexte, la primauté de la création littéraire sur la langue, comme le démontre de façon paradigmatique cette phrase de *L'Analphabète*, maintes fois répétée dans le discours public de l'auteur : « Ce dont je suis sûre, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue [26]. » On sait que, dans l'ensemble de l'œuvre kristovienne (à l'exception justement de son récit autobiographique), aucune langue n'est jamais nommée ; or, toute opération de traduction prévoit deux langues distinctes et entraîne la nécessité de les nommer. Cela implique, en d'autres termes, de renoncer à subordonner la langue à l'écriture et d'accepter qu'elle puisse entretenir un lien étroit et non aléatoire avec celle-ci.

La réduction de l'importance (pourtant manifeste) de l'autotraduction dans son œuvre participe de la même stratégie discursive que la négation de tout lien affectif avec la langue d'écriture : si, d'une part, en déniant toute importance à la langue, Kristof sacralise l'écriture, d'autre part, en niant la présence de l'autotraduction, elle sacralise la *réécriture*, qu'elle érige en principe organisateur du travail littéraire. L'autotraduction est donc « masquée » et insérée dans le processus plus général de la réécriture,

23. Erica Durante, « Entretien : "Maintenant je n'écris plus" », *Viceversa*, nº 2, <http ://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>.

24. L'expression, calquée sur le « pacte autobiographique » conceptualisé par Philippe Lejeune, désigne un contrat de lecture établi entre l'auteur-autotraducteur et son public, en vertu duquel l'auteur atteste la paternité de l'acte traductif, en orientant par là même sa réception. Voir Alessandra Ferraro, « "Traduit par l'auteur" : Sur le pacte autotraductif », dans Rainier Grutman et Alessandra Ferraro (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 121-140.

25. Des cinquante-sept poèmes hongrois de *Clous*, sept sont à l'origine d'autant de proses dans *C'est égal* : « *Nem eszem többé* / Je ne mange plus », « *Mikor én iskolába jártam* / Quand j'allais à l'école » (« Les professeurs » dans *C'est égal*), « *Mindegy* / C'est égal », « *Egy városról* / D'une ville », « *Egy munkás halálára* / La mort d'un ouvrier », « *A betörő* / Le cambrioleur », « *A túlélők* / Les survivants » (« La vengeance » dans *C'est égal*).

26. A. Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 40.

dont elle est une manifestation. On comprend, dès lors, le changement subi par « Berceuse » entre la publication en revue, où le poème était présenté comme une traduction de l'auteur [27], et la publication dans le recueil, où il est présenté au lecteur comme une « réécriture [28] ». Comme l'auteur, l'éditrice a choisi de masquer l'activité d'autotraduction, foncièrement plurilingue, et de valoriser la réécriture, qui renvoie à un imaginaire monolingue de la création.

3 « *Emigránsok* », texte migrant

L'analyse d'un dernier poème nous permettra de mettre au jour les mécanismes du processus autotraductif dans l'œuvre d'Agota Kristof. Initialement écrit en hongrois, ce texte a traversé, en s'y adaptant par de nombreuses réécritures, tous les genres littéraires investis par l'auteur au fil du temps, du poème au poème en prose, de la pièce de théâtre au roman, en passant – quoique provisoirement – par l'autobiographie.

« *Emigránsok* » (« Émigrants ») est un poème écrit en hongrois à la fin des années 1950 [29]. Il est publié pour la première fois en octobre 1960, à Londres, dans *Irodalmi Ujság*, revue littéraire bimensuelle des écrivains hongrois en exil [30]. Il fera ensuite partie d'un choix de poèmes publiés en traduction allemande par la revue autrichienne *Manuskripte* en 1987 [31], avant de paraître dans le recueil *Clous* en 2016 [32]. Les tapuscrits du chapitre « Le désert » de *L'Analphabète* contiennent un passage, supprimé par la suite, qui raconte la genèse de ce poème :

> Ces quatre personnes de mes connaissances se sont donné la mort pendant les deux premières années de notre exil. Une par les barbituriques, une par le gaz, et deux autres par la corde. La plus jeune avait dix-huit ans. Elle s'appelait Gisel. C'est pour eux, à leur mémoire, que j'ai écrit à cette époque ce poème, intitulé « *Emigranten* [33] ».

Dans le projet initial, le poème devait suivre cette description dans la traduction allemande déjà parue dans *Manuskripte* [34]. L'origine du texte est donc à rechercher dans un épisode autobiographique fondateur, le suicide de quatre de ses amis réfugiés, qui nourrit aussi la trame d'*Hier* [35]. Voici la traduction qu'en propose Maria Maïlat :

27. *Quarto*, *op. cit.*, p. 78. Une fois encore, selon la note explicative, « ce poème inédit remonte aux poèmes hongrois de jeunesse. Agota Kristof l'avait appris par cœur, l'avait recopié de mémoire et en hongrois avant de le *traduire* plus tard *en français* ». Nous soulignons.

28. « Ce poème est le seul qui ait été *réécrit en français* par Agota Kristof. » A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.

29. Archives littéraires suisses (ALS), Berne, Fonds Agota Kristof, carton 12, A-4-24.

30. Ágota Kristóf, « Az asztal », « Emigránsok », « Menjetek hát naptalan nyarak », *Irodalmi Ujság*, vol. 11, nº 20, 1960, p. 9.

31. *Manuskripte : Zeitschrift für Literatur*, nº 98, Gratz, 1987, p. 34.

32. A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 86.

33. ALS, carton 12, A-3-32/9. Dans la version définitive (*L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 40), le texte s'arrête à « elle s'appelait Gisèle » (avec graphie normalisée).

34. Rappelons que les textes ressemblés plus tard dans *L'Analphabète* ont paru une fois par mois, directement en traduction allemande, dans la revue *Du*.

35. « Il y avait beaucoup de suicidés parmi les réfugiés, c'est vrai. C'est de là que mon roman [*Hier*] est parti. Quatre personnes que je connaissais personnellement, qui m'étaient très proches, se sont suicidées. La première était une jeune fille qui était restée seule pendant les vacances dans un village absolument vide. » (Aleksandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Harmattan, 2000, p. 40.) Le suicide est un thème central dans *Hier*. Le roman s'ouvre sur la tentative de suicide de Sandor, et le suicide de Véra

En apesanteur vous marchez sur des routes droites
qui ne mènent nulle part
nous nous sourions comme les amoureux à leurs débuts
pensifs vous me regardez les maisons et les jardins
ne laissent aucune trace sur vous semblables aux nuages
vous filez par-dessus les clochers et les montagnes
vos pieds sans racine ne se blessent pas
de très loin vous regardez vos douleurs
sans âme arrachées de vous
demain est déjà derrière vous nos mille espoirs
en larmes nous font signe embrassons-nous vite
de vos lèvres immobiles quelle triste
fumée monte de ces chansons mortes
au bord de la route les arbres blancs bruissent et
vous nous disiez au revoir de vos mains ternes
pendant que vous disparaissiez dans la course d'un train matinal
étourdis par le claquement des roues [36]

Comme dans les textes précédents, on remarque l'usage de vers libres, irréguliers et sans rimes. La structure est plus complexe ; la syntaxe floue et le manque de ponctuation encouragent plusieurs lectures possibles d'un même vers. Le contenu du poème n'évoque pas directement le suicide [37], mais la séparation entre un « vous » qui part pour toujours et un « nous » qui reste. La force du texte réside dans l'enchevêtrement de deux « exils » : l'émigration évoquée dans le titre et la mort constamment suggérée. Malgré la nostalgie, la tristesse et l'errance insensée qui caractérisent ce poème, le lyrisme reste contenu et maîtrisé.

On trouve une nouvelle version de ce texte à l'intérieur d'une pièce inédite, datée de 1977 et intitulée *La Pluie*, qui présente de multiples résonances (onomastiques, entre autres) avec *Hier*. Le lien avec le thème du suicide se fait plus explicite : le protagoniste de la pièce, désigné comme « Le condamné », est en effet coupable d'avoir tenté de se suicider. Lorsqu'il tient un discours pour sa défense, il est constamment interrompu par d'autres personnages – les « témoins » – qui le contredisent.

> Je suis allé voir les arbres blancs au bord de la route. Ces arbres chantaient dans le vent des chants lents et vieux. Je marchais, je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Leurs pas étaient légers,

constitue l'un de ses épisodes centraux. Voir *Hier*, dans A. Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, *op. cit.*, p. 466-469. « Notre première morte. D'autres ont suivi peu de temps après. Robert s'est ouvert les veines dans sa baignoire. Albert s'est pendu en laissant sur sa table un mot rédigé dans notre langue : "Je vous conchie." Magda a épluché les pommes de terre et les carottes puis elle s'est assise sur le sol, elle a ouvert le gaz et elle a mis sa tête dans le four. » (*Ibid.*, p. 468.)

36. A. Kristof, « *Emigránsok* » / Émigrants », *Clous*, *op. cit.*, p. 87.

37. Un autre poème du recueil, « *És szép a kötél* / La corde est belle », évoque plus directement le suicide des amis : « Et j'aime les amis morts qui / n'ont pas pu supporter / l'éloignement et la corde est belle / si elle berce des corps froids / et c'est beau le poison le gaz le poignard. » (A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 55, v. 12-16.)

> on aurait dit qu'ils n'avaient pas de poids, leurs pieds sans racines ne se blessaient jamais. C'était la route de ceux qui ont quitté leur pays. Et cette route ne menait nulle part. Elle était droite et large et elle n'avait pas de fin. Elle traversait les montagnes et les villes, les jardins et les tours, sans laisser de trace derrière elle. C'était une route à sens unique, quand on se retournait, il n'y avait plus de route, elle fondait, disparaissait, il n'y avait de route que devant. Tout autour s'étendaient d'immenses champs boueux [38].

Bien des années plus tard, ce fragment de *La Pluie* sera transposé, sans grand changement, dans un chapitre d'*Hier* portant le même titre. Il s'agit de l'un des chapitres constitués par des poèmes en prose, qui représentent, dans la fiction, les écrits de Sandor [39]. Dans l'avant-texte d'*Hier* on trouve d'ailleurs le poème dans sa seule version hongroise [40]. Le chapitre comporte six paragraphes séparés par des espaces blancs. Le premier annonce qu'il s'agit d'un récit de rêve, mais les six fragments peuvent être considérés à la fois comme des parties de ce récit et comme des récits autonomes, avec une forte uniformité stylistique. Le texte qui nous intéresse constitue le troisième fragment. En confrontant la traduction du poème avec la version en prose intégrée dans le roman, on relève quelques différences importantes. Nous reportons ici le passage en soulignant les passages traduits littéralement du poème « *Emigránsok* » :

> Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Ils étaient légers, on les aurait crus *sans poids. Leurs pieds sans racine ne se blessaient jamais.* C'était la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. *Cette route ne menait nulle part.* C'était une route droite et large qui n'avait pas de fin. Elle traversait *les montagnes* et les villes, *les jardins* et *les tours*, *sans laisser de trace derrière elle.* Quand on se retournait, elle avait disparu. Il n'y avait de route que droit devant. De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux [41].

La différence principale entre ce texte (ainsi que le fragment de la pièce de théâtre, presque identique) et le poème qui en constitue la source consiste en une notable réduction : seuls sont traduits les sept premiers vers du poème, qui en comporte dix-sept ; le reste est supprimé. L'ordre des vers traduits est modifié. Un vers et demi dans le passage traduit est supprimé, peut-être en raison d'un pathétisme jugé excessif (il y est question d'un échange de sourires et de regards entre le « je » et les émigrants). Le texte traduit se réduit donc à cinq vers et demi. Le changement du sujet de l'énonciation représente une autre différence importante. Dans « *Emigránsok* », le sujet de la plupart des vers est un « vous » renvoyant au titre ; dans le passage de « La Pluie », le sujet est initialement le « je » lyrique-onirique renvoyant à Sandor, puis « ils », qui se réfère aux piétons que croise celui-ci, enfin « la route » sur laquelle ils marchent. Le titre « Les émigrants » disparaît, remplacé par cette phrase d'explication : « C'était

38. ALS, carton 9, A-2-17.
39. « La Pluie », *Hier*, *op. cit.*, p. 500-501.
40. ALS, carton 6, A-1-4/3/7.
41. A. Kristof, *Hier*, *op. cit.*, p. 500-501.

la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. » Le début du texte français, « Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons », et sa fin, « De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux », sont absents du poème ; ils apparaissent pour la première fois dans la pièce « La Pluie ». Dans le chapitre de roman, ils contribuent à un effet de répétition du paragraphe précédent, qui commence aussi par « Je marchais », et dans lequel la boue constitue un élément central [42].

Nous pouvons en conclure que les deux textes, très distants du point de vue macrostructurel, sont néanmoins très proches dans leur microstructure : les phrases des sept premiers vers d'« *Emigránsok* » sont pratiquement toutes présentes – dans un ordre différent mais dans une traduction littérale – dans le poème en prose. Le passage du roman, dérivé à son tour du monologue d'un personnage dans une pièce de théâtre, peut donc se définir comme « une adaptation en prose et en français », vraisemblablement fondée sur une traduction littérale en vers réalisée précédemment, que l'auteur n'a pas conservée [43].

Nous avons vu que l'insertion de textes hongrois autotraduits, pratique fréquente dans l'œuvre francophone d'Agota Kristof, présentait plusieurs configurations. Si la traduction de « *Altató* / Berceuse » vise encore à restituer *le même texte* dans l'autre langue, dans « *Nincs miért járdát cserélni* / Aucune raison de changer de trottoir » un fragment du poème est extrapolé à partir de son contexte originaire et inséré dans de nouveaux contextes, tout en gardant sa forme en vers. Avec « *Emigránsok* / Émigrants » on observe un processus plus complexe : l'auteur procède à une transposition en prose du texte poétique, dans laquelle le contenu originaire est lui aussi profondément modifié. Le texte rejoint plusieurs nouveaux contextes – théâtral, romanesque – et ses confins ne sont plus reconnaissables.

Alors que l'autotraduction littérale, typique des années d'apprentissage du français, est assez vite abandonnée, et tandis que l'insertion d'un texte en vers dans un contexte en prose reste un cas unique, la transposition recréatrice en prose, dont « *Emigránsok* / Émigrants » constitue un cas extrême, est certainement la forme d'autotraduction la plus utilisée dans l'œuvre kristovienne [44]. Les nombreux exemples présents dans *Hier* et dans *C'est égal* méritent une analyse étendue. La poésie d'Agota Kristof n'est ni l'anti-modèle de sa prose, ni le « noyau » dont serait « issue » l'œuvre francophone. Ces deux lectures, encouragées par l'auteur à différents moments de sa trajectoire littéraire (et dans différents lieux), nous semblent réductrices : la première considère la création dans la seule dimension monolingue, tandis que la seconde aboutit à la réaffirmation du mythe de la langue maternelle. L'analyse de la place et des formes de l'autotraduction dans l'œuvre kristovienne montre au contraire que le hongrois et le français, loin de s'exclure mutuellement, coexistent dans une grande partie de l'œuvre kristovienne : le contact entre les langues est un moteur de la création.

42. L'image de la route est par ailleurs poussée à la limite dans la pièce qui porte le même titre, dans laquelle « la terre est entièrement couverte de béton. Il n'y a plus que des routes. Les gens, nés sur la route, vivent sur la route. À pied, ils marchent sur ces routes construites pour la circulation en voiture ». *La Route*, dans A. Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, *op. cit.*, p. 833 (didascalie initiale).

43. Telle est la conclusion de Lathion à propos des chapitres d'*Hier* dérivés de poèmes hongrois. Voir M.-T. Lathion, « Agota Kristof », art. cité, p. 67.

44. Michaël Oustinoff parle d'« autotraduction (re)créatrice » pour désigner les autotraductions qui aboutissent à une nouvelle création et engendrent donc deux versions autonomes du texte. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Paris, Harmattan, 2001, p. 33-34.

Bibliographie

Beaujour, Elizabeth, *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, New York, Cornell University Press, 1989.

Durante, Erica, « Entretien : "Maintenant je n'écris plus" », *Viceversa*, nº 2, 2008, <www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>.

Fruchon-Toussaint, Catherine, entretien avec Agota Kristof, *Entre les lignes*, 2006, <www.rfi.fr/europe/20110727-mort-ecrivaine-restee-hongroise-agota-kristof/>.

Grutman, Rainier, et Ferraro, Alessandra (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Grutman, Rainier, « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini, *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, p. 115-128.

Grutman, Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, nº 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015.

Grutman, Rainier, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.

Kristof, Agota, *Clous : poèmes hongrois et français*, trad. (des poèmes hongrois) Maria Maïlat, Genève, Zoé, 2016.

Kristof, Agota, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2011.

Kristof, Agota, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2004.

Kristof, Agota, « Gedichte – Prosa », *Manuskripte : Zeitschrift für Literatur*, nº 98, Graz, Manuskripte, 1987, p. 33-39.

Kroh, Alexandra, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Harmattan, 2000.

Kovacsazy, Cécile, « La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof », dans Thomas Szende et Gyorgyi Máté (dir.), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 129-140.

Lathion, Marie-Thérèse, « Agota Kristof : les archives reconstruites d'un exil », *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, nº 27, 2009, p. 65-68.

Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001.

Pereira-Egan, Dennis, entretien avec Agota Kristof, RFI/BFM, 2008, <www.rfi.fr/culture/20091022-agota-kristof/>.

Petõcz, András, « Agota Kristof, écrivain suisse francophone d'origine hongroise », trad. Rózsa Tatár, *Hauteurs, Revue littéraire du Nord et d'ailleurs*, nº 19, « La Francophonie », 2006, p. 94-102.

Savary, Philippe, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », *Le Matricule des Anges*, nº 14, 1996, p. 22.

Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.