

## Traduire l'invisible ou l'inquiétante étrangeté de la traduction

Anikó Ádám

Universidade Católica Pásmány Péter

**Abstract :** The solving of emotional and mental references and their translation to other languages demands from the translator the perfect understanding of every element of the culture which operates the language of the text that needs to be translated. However, this task often proves to be very hard or even impossible to accomplish, therefore the translator gives preference to some aspects over others in the process. The study tries to complete this typical poetics with the epistemology of the translating act and regards translation as a critical life situation, especially when the translator is faced with a fantastic literary material. This is because the translator arrives at the psychological state of *inquiétante étrangeté*, which is known from the classic theories of Freud and representatives of fantastic literature. That state is characterized by an uncertainty and fear towards the inexplicable phenomenon in the scope of the real world.

**Resumo:** Este estudo assume-se como uma epistemologia do acto tradutivo no caso do texto fantástico. Alguns aspectos psicológicos são também mencionados

**Keywords:** translation, *inquiétante étrangeté*, fantastic literature, uncertainty, visible and invisible

**Palavras Chave:** tradução, *inquietante estranhesa*, literatura fantástica, hesitação, visível, invisível

Le traducteur flotte entre deux univers, fait passer des mentalités, des visions d'une communauté à l'autre, d'une culture à l'autre. D'une part, il représente un certain danger pour les communautés et les cultures en question qui, pour survivre, sont contraintes de résister à l'uniformisation et à la mondialisation. Le traducteur menace une culture plus ou moins fermée dans la mesure où il interprète et il transfère à sa manière des symboles, des allusions, des affections, des références, bref des contenus et des formes partagés par une seule communauté ; il les décode, les transforme pour que les informations de toute nature de la culture source puissent être reçues et comprises par la culture cible.

D'autre part, le traducteur accomplit une heureuse mission épistémologique et sociale quant à l'ouverture et la compréhension mutuelle entre des cultures différentes. Ainsi contribue-t-il à la réalisation d'un monde tolérant et paisible et il en assume profondément la responsabilité.

L'écrivain de la présente étude n'est pas linguiste, donc il est loin de pouvoir entrer dans les détails linguistiques et théoriques de la traduction. Il ne cite donc qu'un théoricien classique de la traduction, Georges Mounin qui, il y a quarante ans déjà, a tenté d'esquisser une théorie de la traduction partant des théories linguistiques de son époque, et a cherché à prouver « pourquoi et comment, et surtout dans quelle mesure et dans quelles limites, l'opération pratique des traducteurs est [...] relativement possible<sup>1</sup>. » Le fait que les langues s'articulent autour de visions du monde différentes et que les civilisations sont en partie impénétrables, appelle à penser que tout effort pour transmettre ces visions et ces mentalités serait impossible. Notre théoricien résout ce dilemme en révélant la théorie des universaux et en l'élargissant vers le domaine de l'ethnographie. Sa conclusion nous démontre que le traducteur qui ne s'est pas fait aussi l'ethnographe de la communauté dont il traduit la langue, est un traducteur incomplet étant donné que l'accès aux significations véhiculées par une langue n'est possible qu'à travers la connaissance des phénomènes culturels localisés dont les mots sont les symboles. Comme nous l'enseigne Claude Lévy-Strauss, la société occidentale était la seule à avoir produit des ethnographes<sup>2</sup>, et nous pouvons ajouter : des traducteurs.

Le décodage et l'interprétation des références affectives et mentales demande au traducteur, dans le cas optimal, une connaissance parfaite de tous les éléments, de tous les aspects de la mentalité qui fait fonctionner le langage du

---

<sup>1</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 191.

<sup>2</sup> *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1965, p. 420.

texte à traduire. Cette entreprise se révèle souvent difficile, presque impossible qui mène le traducteur à privilégier tantôt certains aspects, tantôt d'autres en articulant la traduction autour des temps forts (c'est-à-dire ceux où il tâche de tout traduire) et des temps faibles (où il doit témoigner d'une certaine souplesse).

Cette démarche, selon Efim Etkind, consiste à « établir la dominante (et) choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié » car « la pratique traductrice est une pratique potentiellement critique (de mise en crise), en tant qu'elle est une activité seconde, dédoublée, nécessairement réflexive<sup>3</sup> ».

La présente étude tente effectivement de compléter cette théorie et cette poétique de traduction par l'aspect épistémologique de l'acte de traduire, c'est-à-dire qu'elle voudrait mettre l'accent sur cette expérience de crise qui met le traducteur, en particulier celui des récits fantastiques, dans l'état psychologique de *l'inquiétante étrangeté*, qui selon la théorie classique de Freud<sup>4</sup> et les théoriciens de la littérature fantastique suscite l'hésitation<sup>5</sup>, et la peur en face de quelque chose d'incompréhensible dans le cadre du monde réel, construit, dans le texte littéraire, d'après les lois logiques de la réalité physique.

La perception d'un phénomène jamais vu, donc incompris, par conséquence innommable et ineffable, provoque l'angoisse psychologique (et épistémologique dans le cas d'un écrivain qui tâche de faire voir l'invisible, de faire entendre l'inouï) et renvoie à notre intimité foncière, donc à ce refoulé individuel qui constitue l'inconscient ; autrement dit le plus étrange devient le plus familier<sup>6</sup>.

L'affaire du traducteur ressemble beaucoup à celle d'un écrivain fantastique qui doit parler d'un être invisible, qui doit reconstituer pour sa conscience quelque chose qui lui est relativement étranger. Parce qu'il est incapable de recourir à l'organe privilégié de toute connaissance, de toute représentation picturale et langagière, c'est-à-dire à ses yeux, il doit faire tout cela à l'aide d'autres sens que la vue. Cette affaire signifie pour l'écrivain un énorme travail stylistique, dédoublé dans le cas du traducteur qui doit, quant à lui, effectuer ce travail en deux langues.

---

<sup>3</sup> Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, Age d'Homme, 1982, p. 12.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduits par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985

<sup>5</sup> Notion élaborée par Tzvetan Todorov in *Introduction dans la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

<sup>6</sup> Voir Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1990.

Dans une première étape, nous nous questionnerons sur les dilemmes de ce paradoxe épistémologique et esthétique de la littérature fantastique française : comment décrire l'invisible ? Ensuite nous en évoquerons les conséquences concernant l'acte et le comportement du traducteur, notamment du traducteur hongrois, face aux incertitudes que lui procure les textes de cette littérature.

Dans une deuxième étape, en guise d'illustration (évidemment sur l'invisible les exemples abondent dans le courant littéraire fantastique et également dans l'œuvre de Maupassant), nous essayerons d'examiner quelques textes fantastiques, notamment le fameux *Jettatura* de Théophile Gautier, récit par excellence sur l'effet maléfique de l'œil innocent du protagoniste (les récits de Gautier n'ont pas encore éveillé l'attention des traducteurs hongrois), ainsi que quelques passages du très célèbre *Horla* de Maupassant où les organes habituels du narrateur sont insuffisants quand l'être invisible commence à hanter ses jours et ses nuits. Le premier récit nous révèle les dangers de tout voir, tandis que le deuxième fait ressentir au lecteur et au traducteur les menaces de l'invisible.

La thématique du regard est centrale dans l'œuvre de Gautier. Le regard s'ouvre sur l'inconnu des êtres. On ne peut donc s'étonner que Gautier se soit intéressé au thème du mauvais œil, croyance qui attribue au regard d'un individu une puissance maléfique. Dans *Jettatura*, le regard de Paul d'Aspremont – par une sorte de vampirisme oculaire – consume l'être aimé, la jeune et belle Alicia. Paul est la première victime des pouvoirs qui se sont glissés dans son regard.

À lire *Jettatura* de Gautier, le lecteur se rend compte de l'effet maléfique de l'œil au fur et à mesure que le protagoniste en prend conscience. Il reste jusqu'à la fin du récit innocent, voire victime de sa propre force invincible, donc il reste, d'une certaine manière, à l'extérieur du phénomène surnaturel : il devient le tragique moyen de la fatalité. Le mauvais œil, c'est-à-dire la *jettatura* demeure chez Gautier toujours une croyance populaire, une superstition napolitaine.

La narration à la troisième personne s'ouvre sur le tableau splendide du port de Naples, coloré, pittoresque, tel que Gautier a su le créer. La scène est vue dans l'optique d'une personne qui, sur le bord d'un superbe bateau, regarde vers le port. Ce qui s'étend devant elle, c'est un monde d'illustrations pour les guides touristiques, tout est bien à sa place et a une signification convenue.

Et c'est à ce moment, où tout s'avance selon un scénario réaliste, que la situation change brusquement : une vague inattendue fait s'entrechoquer les embarcations et tomber quelques *facchini* à l'eau. La paix du tableau est rompue. Rien n'explique cette vague : un phénomène étrange et absurde, échappant à la

norme, fait une irruption violente dans un monde logique et raisonnable. Et la tragédie devient inévitable. A la fin de l'histoire, le jeune homme se brûle les yeux et cet aveuglement volontaire, au dénouement, introduit dans le texte un contraste saisissant entre l'obscurité de la cécité et l'éclat du décor napolitain. Avant de se brûler les yeux, Paul d'Aspremont s'enivre de lumière :

« Soyés condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meutriers ; mais, avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière, contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense, les chaînes azurées des montagnes<sup>7</sup>. »

Cet aveuglement rejoint un motif cher à Gautier qui considère que le vrai voyant est aveugle afin d'être ouvert aux révélations de l'autre monde. Malheureusement le sacrifice de Paul est vain : lors de sa visite, le nouvel aveugle trouve sa fiancée morte. Ne lui reste plus alors que le suicide.

La structure narrative de *Jettatura* s'articule autour de la pluralité des regards des personnages. Bien que la nouvelle soit à la troisième personne, le narrateur ne dispose pas d'une plume omnisciente ; il n'éclaire pas ses lecteurs et ses traducteurs, mais leur fait partager les doutes et les hésitations des personnages. *Jettatura* ainsi possède toutes les caractéristiques du récit fantastique : au réalisme des descriptions s'oppose le silence observé par l'auteur sur la réalité du mauvais œil.

La description des choses invisibles – qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue – devient fort problématique et paradoxale dans les textes fantastiques. Surtout quand ces choses résistent à tout effort de dénomination. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle. Le récit fantastique est rempli de tensions, ce qui peut contredire l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, en somme, la transparence de l'esprit reflété par le langage.

Nous tenterons également de nous centrer sur les caractéristiques langagiers de la version française des textes cités de Maupassant du point de vue des dilemmes que le traducteur hongrois doit affronter quand il veut comprendre et connaître la production d'une culture étrangère en vue de la transmettre dans la sienne où, apparemment, la mentalité mettant au jour les hantises présentes dans les textes fantastiques manquent.

---

<sup>7</sup> Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Gallimard- Flammarion, 1981, p. 464.

Ceux qui s'occupent pendant longtemps et de très près d'une langue étrangère et des textes de telle ou telle littérature nationale, auront inévitablement une intuition sur la nature de cette langue et de ces textes. Grâce à l'évolution de la pensée scientifique, à la formation de la médecine mentale, à la survie de l'occultisme et aux influences réciproques des littératures nationales, le XIX<sup>e</sup> siècle devient l'époque privilégiée où peut se former la littérature fantastique, dans les sillons d'une esthétique de réception des romantismes en France et ailleurs en Europe.

Même s'il faut admettre que la question des romantismes nationaux est beaucoup plus complexe pour qu'on puisse la résumer en quelques phrases, et sans tenter de faire une analyse comparative des romantismes français et hongrois, l'historien et le traducteur peuvent conclure, après avoir lu la meilleure partie des œuvres des deux cultures respectives, que les romantiques français essaient de s'approcher de leur identité nationale et culturelle en se distinguant au niveau de l'esthétique. Les hommes de lettres romantiques hongrois, quant à eux, ont une vision fort tragique et pathétique sur le destin de leur pays et de leur propre vie intime, une vision qui semble d'ailleurs s'accomplir après 1848.

A la frontière des deux romantismes évoqués ci-dessus, le traducteur, voyageur et historien des espaces et des temps, se pose naturellement les questions suivantes : retrouvons-nous effectivement une place pour la littérature fantastique au cours de l'histoire littéraire hongroise ? Avons-nous en hongrois un lexique et une syntaxe qui puissent représenter, exprimer et dire la vision sur l'inconnu ? D'où pourrait partir le traducteur hongrois pour transmettre l'essentiel épistémologique de ce courant littéraire français ? L'étrangeté inquiétante peut-elle devenir familière pour l'esprit hongrois ? Est-il nécessaire d'avoir des points communs dans les deux littératures respectives pour que le traducteur puisse comprendre, et ensuite transplanter l'essence d'un sentiment ou d'un état d'esprit d'une langue à l'autre ?

D'après nos intuitions et nos connaissances, grâce au jeu des influences, tout ce qui se passe en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle pénètre d'une manière naturelle la littérature hongroise, et grâce au syncrétisme des traditions folkloriques et populaires hongroises, le fantastique et le frénétique ne sont pas des sensations étrangères à l'esprit hongrois. Ce qui fait défaut pour que le courant fantastique en littérature puisse se former en Hongrie au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est plutôt la vision rationaliste et le mouvement purement réaliste, liés à un moment précis de l'évolution de la pensée scientifique et indispensables à la naissance du fantastique.

Les récits fantastiques s'articulent selon un schéma épistémologique et partent en fin de compte de l'inquiétude devant l'incapacité de l'homme de connaître l'univers et de se connaître lui-même. Cette expérience philosophique se rapproche, à certains égards, du paradoxe de l'activité traductrice.

Il s'agit donc de la description des choses invisibles qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue ; cependant ils résistent à tout effort d'être nommées. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle. Si cette perception est bloquée, soit par l'obscurité du monde extérieur, soit par l'assombrissement intérieur mental ou psychologique de l'individu, ce sont les autres sens qui commencent à fonctionner. Les images ne sont plus vues mais entendues ou senties dans le texte et se transforment en images poétiques où le lien entre le comparé et le comparant repose sur l'ouïe, l'odorat, le goût ou le toucher.

Le récit également très connu et fréquemment analysé de Maupassant, *Qui sait?*, qui raconte une histoire étrange sur les objets devenus animés, utilise effectivement ce procédé poétique. Le protagoniste ne voit encore rien mais entend des bruits bizarres, ce qui augmente encore plus son angoisse.

« J'avais dans les oreilles quelques ronflements ; mais cela m'arrive souvent. Il me semble parfois que j'entends passer des trains, que j'entends sonner des cloches, que j'entends marcher une foule. Puis bientôt ces ronflements devinrent plus distincts, plus précis, plus reconnaissables. Je m'étais trompé. Ce n'était pas le bourdonnement ordinaire de mes artères qui mettaient dans mes oreilles ces rumeurs, mais un bruit très particulier, très confus cependant, qui venait, à n'en point douter, de l'intérieur de ma maison<sup>8</sup>. »

L'extérieur devient comme cela intérieur et la maison avec les objets et les bruits bizarres peut devenir le symbole de la psyché de l'individu hanté par ses propres incertitudes.

Le regard et le visuel jouent un rôle primordial au cours de la connaissance du monde extérieur. Ainsi, dans la littérature fantastique, qui est au centre de notre intérêt, le regard du narrateur et/ou des personnages sert-il à rétablir la logique de l'existence ébranlée par le surgissement de l'inconnu inquiétant. Le

---

<sup>8</sup> Guy de Maupassant, « Qui sait ? » in *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Pocket, 1989, pp. 158–159.

même récit de Maupassant commence par les paroles suivantes face à l'impossibilité d'écrire quelque chose de jamais vu et de jamais entendu :

« Mon Dieu! Mon Dieu ! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé! Mais pourrai-je ? L'oserai-je ? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou !

Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision<sup>9</sup>. »

Le narrateur ressent dès le début l'impossibilité de se représenter les événements surnaturels dont la réalité est attestée par la certitude du regard. Mais la perception de l'étrangeté, dans cette nouvelle, reste la tâche des oreilles. On peut constater dans la nouvelle citée ci-dessus, et c'est encore plus explicite dans *le Horla*, que Maupassant fait fonctionner également le sixième sens, ce qui provoquera d'autres démarches langagières et demandera au traducteur d'autres stratégies de compréhension et de traduction : « Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid mais un étrange frisson d'angoisse. »<sup>10</sup>

Est-ce que le traducteur hongrois *du Horla* est capable de ressentir et faire ressentir le même frisson d'angoisse ? Comment peut-il traduire la profonde signification des notions si émotionnelles sans perdre l'essentiel de la sensation fantastique ? Endre Illés propose la traduction suivante de cette petite phrase :

« Hirtelen megborzongtam, de nem a hűvösségtől; egy furcsa szorongástól borzongtam meg<sup>11</sup> ».

Sans vouloir, en aucun cas, critiquer la traduction, sans oser en proposer une meilleure, on peut en tout cas constater que quelque chose se perd effectivement au cours de la traduction. Peut-être à cause de la différence naturelle entre les deux langues, le sens de la passivité du narrateur et la personnification du frisson qui vient de l'extérieur, se transforme en construction active et on ne retrouve plus, dans la version hongroise le verbe « saisir », essentiel et caractéristique de tout texte fantastique. L'angoisse en hongrois vient du for intérieur du narrateur. Voire, le « froid » se nuance dans le hongrois et devient « hűvös [frais] », ce qui pourrait être une interprétation de la situation du traducteur lui-même.

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p.157.

<sup>10</sup> *Le Horla*, op. cit. p. 118

<sup>11</sup> Guy de Maupassant: « Horla » in *Gyöngykisasszony*, Budapest, Magyar Helikon, 1971, p. 508.



Dans *Le Horla*, le narrateur se trouve en présence de l'innommable, de l'indescriptible. Pour créer un monde fictif littéraire, l'écrivain a plusieurs moyens d'établir l'identité des objets et des personnages ; en premier lieu, il les nomme, ensuite il les décrit. Qu'est-ce qui se passe dans un texte où ces deux moyens ne peuvent pas fonctionner, où le narrateur ne peut pas décrire un être parce qu'il ne le voit pas et ne peut pas davantage le nommer parce qu'il ne le connaît pas ?

Dans le premier temps de ce récit, pour nommer le phénomène surnaturel, le narrateur répète six fois le pronom indéfini « on »<sup>12</sup>. Ensuite le narrateur devient hésitant à propos de sa propre identité et de l'identité du phénomène et continue à utiliser le pronom « on ». Ce pronom à signification générale devient après « il », ensuite c'est l'Être lui-même nommé par le narrateur Horla.

Le pronom « on » est un élément vide qui recouvre une troisième personne sans genre et sans aucun caractère particulier. En même temps, ce même pronom représente souvent, dans le langage quotidien, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne. L'usage de ce pronom augmente donc encore plus l'ambiguïté et multiplie les possibilités de signifiés. Nous avons ainsi deux possibilités concernant la signification du pronom « on », sans que nous ayons à faire un choix : ou bien ce « on » représente le narrateur atteint de troubles mentaux, ou bien « on » évoque un être animé et inconnu.

Dans la version hongroise, nous trouvons deux solutions pour traduire ce pronom ; le traducteur propose d'abord la troisième personne, ensuite le pronom indéfini « valaki [quelqu'un] ». En hongrois bien sûr, le traducteur ne peut pas se permettre de songer à l'usage d'une construction impersonnelle qui serait sans doute possible dans le cas d'autres langues (en anglais ou en espagnol par exemple). Cette solution de l'impersonnel ferait pourtant entrer le texte hongrois dans le jeu de la dualité : l'absence du pronom serait le reflet d'absence mentale et en même temps le reflet de l'absence matérielle de l'être animé mais invisible. Par cette difficulté, le récit en hongrois perd de l'ambiguïté mais il garde cependant l'incertitude.

Mais la tâche du traducteur qui tente d'analyser le récit de Maupassant pour pouvoir en comprendre les traits caractéristiques, devient encore plus difficile. Dans la deuxième partie du récit, le narrateur est déjà sûr de l'existence de l'être invisible et il réussit à le définir par un nom. Nous passons de l'absence de référence à l'excès de référence du nom Horla. Ici la traduction se complique parce qu'il

---

<sup>12</sup> Voir sur la traductibilité en espagnol du pronom « on » dans *le Horla* de Maupassant, la belle analyse de Claudine Lécivain, « Récit fantastique et traduction » in *Actas del Primer Coloquio International de Traductologia*, Universidad de Valencia, 1991.

ne peut plus se référer à cet être par un pronom indéfini ou impersonnel. Il ne s'agit plus de respecter l'indéfinition mais de transmettre cette surcharge de définition, ce résumé du phénomène fantastique qui n'est plus le double intérieur (« on ») mais un être extérieur qui hante le narrateur afin de devenir son double. Pour que la réalité puisse se décomposer, le texte reste rigoureusement composé et doit être rigoureusement traduit. A présent, il faudrait donc traduire *Horla* par la notion d'une nature presque parfaite : a Láthatalan [l'Invisible], a Másik [l'Autre], ou « az új természetfeletti faj [la nouvelle race surnaturelle] », qu'on ne peut ni connaître, ni toucher, ni voir, que le narrateur de Maupassant baptise le *Horla*. Ce nom rempli de connotations phonétiques et sémantiques aurait-il la même dimension pour le traducteur et pour le lecteur hongrois ? Certainement pas puisque le traducteur hongrois n'en a même pas tenté la traduction.

La scène peut-être la plus connue évoquant la problématique de l'invisible dans *le Horla*, phénomène qui est souvent attaché à des objets tangibles et qui met en évidence le paradoxe que c'est la vision qui reste la seule de nos perceptions par laquelle nous pouvons observer celui qui est invisible, est le passage où le narrateur voit dans son jardin une belle rose casser et bouger d'elle-même dans l'air.

« [...] je vis, je vis, distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces rose se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva, suivant la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas à mes yeux<sup>13</sup>. »

En hongrois, la même scène, comme nous allons le voir dans la citation suivante, devient relativement plus descriptive par l'insertion nécessaire de conjonctions explicatives (ekkor [alors], mert [parce que], hogy [comme]) qui introduisent des subordonnés. En français, le passage exprime plus de tension et plus d'épaisseur grâce aux constructions à l'infinitif. Dans la version hongroise, nous trouvons également une sorte d'accentuation de la visibilité de la scène et de la transparence de l'air, le traducteur a jugé indispensable d'ajouter le mot « egészen [tout à fait] » et « tiszta [clair] » :

---

<sup>13</sup> *Le Horla*, op. cit. p. 130.

« [...] és ekkor azt látom, egészen tisztán látom, mert ott állok mellette, hogy az egyik virág szára meggörbül, mintha egy láthatatlan kéz elfordítaná, majd letörik, mintha az a kéz leszakította volna! ezután a virág felemelkedett, ugyanolyan ívben, mintha egy kéz a virágot az arcához emelné, majd ott maradt a magasban, a tiszta, attetsző levegőben, mozdulatlanul - ijesztő, piros folt, három lépésnyire a szemem előtt<sup>14</sup>. »

On constate également une légère confusion dans la traduction hongroise quant aux registres modaux et temporels. Le traducteur a plutôt négligé le passé du conditionnel exprimé dans le français par le subjonctif plus-que-parfait. Il ne pouvait pas faire ressentir évidemment, du fait que le hongrois ne connaît qu'un seul passé, le jeu avec le passé composé et le passé simple au début du même paragraphe : « J'ai vu ! ... J'ai vu ! ... Je ne puis plus douter ... » Les deux passés dans le récit français indiquent le passage du discours à l'histoire, autrement dit l'enchâssement de la fiction à la narration. Le récit fantastique est donc plein de tension qui peut contredire à l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, bref, à la transparence de l'esprit reflété par le langage.

L'œil est l'organe de la connaissance analytique et rationnelle mais en même temps il est si faible. Aussi faible peut-être que la raison, qui échoue tout le temps au cours de l'expérience épistémologique de l'homme, depuis la Bible.

« Comme il est profond, ce mystère de l'invisible! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand [...] Ah! Si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir autour de nous<sup>15</sup> ! »

Maupassant, si conscient de ce pénible paradoxe, dans *le Horla*, nous dépeint son narrateur poursuivant l'éclaircissement de l'invisible. Mais l'éclaircissement signifie également dans le texte le doute et l'hésitation angoissante face à l'incapacité de son narrateur de se distinguer, de se voir clairement. Son inquiétude augmente au fur et à mesure qu'il se force à voir clairement l'Être invisible, notamment à travers le miroir dans sa chambre.

« Je le tuerai. Je l'ai vu ! [...] ... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! ... Elle était vide, claire, profonde, pleine de

---

<sup>14</sup> *Horla*, op. cit. p. 519.

<sup>15</sup> *Le Horla*, op. cit. pp. 116–117.

lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image [...]»<sup>16</sup> »

Voyons le même passage en hongrois :

« Megölöm! Lattam ôt! [...] A szobában annyi fény volt, akár nappal – és nem láttam magam a tükörben! ... A tükör üres volt, feneketlen, tele fénnnyel! A testem nem tűnt fel a tükör lapján... pedig előtte álltam! [...] Azután a tükör mélyén egyszerre ködösen megpillantottam magamat, ködösen, mint egy víztükörben; s mintha ez a víz balról jobbra áramlott volna, egészen lassan és pillanatról pillanatra tisztábban tükrözött engem<sup>17</sup>. »

Malgré la fidélité de la traduction hongroise, on perçoit bien, à la première lecture, que dans la version hongroise le mot récurrent et qui détermine le contexte et la signification du passage, est le « tükör [miroir] ». En français, le système pronominal et le système d'accordation rend si transparent le texte qu'il n'est pas nécessaire de répéter ce mot-clé, ce qui rend plus énigmatique le passage en français.

On peut constater une différence également au niveau de l'ordre des mots. Dans la version française « au fond du miroir » suit le verbe « s'apercevoir », ce qui n'est pas le cas dans la traduction hongroise. « Tükör mélyén [au fond du miroir] » apparaît au début de la phrase, ce qui enlève légèrement en hongrois le mystère et l'incertitude de la narration française. Le fait que la phrase française s'organise à partir de la fin tandis que la phrase hongroise depuis le début, est évident. Mais cette évidence devient essentielle et révélatrice dans le cas du fantastique littéraire où l'inattendu se montre invisible et apparaît le plus tard possible.

« Cette sorte de transparence opaque qui s'éclaircit peu à peu » – si nous laissons parler le narrateur de Maupassant sur ses propres incertitudes, s'étend sur l'activité du traducteur. Son travail semble parfois sans espoir, il ne voit pas toujours en transparence l'idée cachée dans le texte. Faute de preuves suffisantes, il s'en crée une idée et en fait la sienne et il ne peut jamais justifier la vérité du texte de départ. Un nuage opaque glisse, de temps en temps entre sa compréhension et l'être quelquefois invisible qui est le texte à traduire.

---

<sup>16</sup> *Ibid.* pp. 138–139.

<sup>17</sup> *Horla*, *op. cit.* p. 528.