

# Traduire le monologue, traduire l'intertexte

Notes sur *Hablar solos* et *Parler seul* d'Andrés Neuman

JULIO ZARATE

(*Université Toulouse I Capitole. DLC*)

## Résumé

*Hablar solos* (2012) de l'écrivain argentin Andrés Neuman se compose de trois monologues liant les membres d'une famille autour de la mort de Mario, père de Lito et mari d'Elena. Chaque personnage se parle à lui-même à sa manière pour comprendre et mieux vivre cette situation. Cependant, Elena ne parle pas, elle écrit, lit et inclut dans son journal des passages d'œuvres en anglais, en français et en espagnol qu'elle traduit librement pour mieux les adapter à la cadence de ses émotions au quotidien. Il est question, dans le présent article, d'étudier comment les monologues ont été traduits dans la version française du roman, *Parler seul* (2014). La réécriture des passages lus, qui sont des intertextes dans le journal d'Elena, fait partie de l'analyse, tout comme la manière dont la traductrice a abordé dans la version française du roman le problème concernant la fidélité à l'œuvre lue face aux libertés prises par le personnage.

Mots-clés : Andrés Neuman, *Hablar solos*, Traduction, Intertextualité, Littérature latino-américaine.

## Abstract

The novel *Hablar solos* (2012), by the Argentinean writer Andrés Neuman, is composed of three monologues linking together the members of a family around the death of Mario, Elena's husband and Lito's father. Both characters speak to themselves in their own ways to try to understand and live through this situation as well as possible. But rather than speaking, Elena writes, reads and includes in her diary certain passages of books written in English, French and Spanish that she freely translates to adapt these works to the cadence of her everyday emotions. The present article explores how these monologues have been translated into the French version of the novel, *Parler seul* (2014). The rewriting of the passages read, that become intertext in Elena's journal, figures as a part of this analysis just as the way the translator deals with, in the French version of the novel, the problem of respecting the text read out, given the liberties taken by the character.

Keywords: Andrés Neuman, *Hablar solos*, Translation, Intertextuality, Latin-American literature.

*Hablar solos* (2012) dernier roman publié de l'écrivain argentin Andrés Neuman se compose de trois monologues réunissant une famille autour de la mort de Mario, père de Lito et mari d'Elena. Chacun aborde cette situation sous différentes perspectives : Mario parle seul dans l'espoir de donner une explication future à son fils ; Lito se parle à lui-même et témoigne de son enthousiasme durant le voyage partagé avec son père ; Elena ne parle pas, elle écrit dans son journal et lit pour surmonter le deuil.

De l'immédiateté du présent à l'exercice de la mémoire, en passant par le dialogue créé dans la lecture et l'écriture, dans cet article nous analysons d'abord la manière dont les discours des trois personnages sont construits et leur traduction dans la version française du roman, *Parler seul* (2014). Nous étudions ensuite comment Neuman, s'intéressant lui-même à la traduction, propose dans le journal d'Elena des adaptations libres de textes en anglais, en français et en espagnol ; enfin, nous verrons la manière dont la traductrice, dans la version française, résout le problème concernant la fidélité au texte original face aux libertés prises par le personnage.

Pour Elena, la traduction est un exercice personnel, ce qui explique en partie le choix, pour cette étude, d'*Hablar solos* et non pas d'*El viajero del siglo*, roman dans lequel l'auteur propose une équivalence entre traduire et aimer. En tant que traducteur, Hans, personnage principal d'*El viajero del siglo*, saisit l'esthétique de la traduction en tant que métaphore de la modernité, de l'ouverture culturelle et de la labilité, note Raphaël Estève dans un article<sup>1</sup>. L'exercice de la traduction serait ainsi une construction dialogique qui trouve son identité dans l'interprétation de l'altérité : le texte dans une langue étrangère, mais aussi autrui, en l'occurrence, Sophie pour Hans. De cette manière, la traduction est comprise comme un exercice imprégné de désir. Dans *Hablar solos*, cet exercice ne concerne qu'Elena. La réécriture des passages qu'elle lit structure un dialogue intérieur dont l'objectif est la connaissance de soi. À savoir, traduire un texte pour donner des mots à ses sentiments et mieux se comprendre.

---

<sup>1</sup> Raphaël Estève rappelle que la traduction est valorisée, dans la poétique de Borges, comme une vérité de la littérature : « [...] una literatura concebida como constitutivamente segunda (no haría sino retomar o reescribir cosas ya preexistentes). Y en *El viajero del siglo*, la erótica de la actividad traductora de Hans, que descodifica semióticamente a Sophie para mejor seducirla, tiene su posterior y nutrida confirmación en el paralelo entre acto sexual y traducción ». Raphaël ESTÈVE, « Código y Contrato en *El viajero del siglo* », Karim Benmiloud, Raúl Caplan, Erich Fisbach, Julio Zárate (coord.), *Andrés Neuman extraterritorial*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, À paraître.

## 1. Traduire le monologue : de l'instant vécu à l'exercice de la mémoire

*Hablar solos* pose d'emblée la question de la perspective des personnages : un enfant heureux de partir en voyage avec son père, un homme conscient de sa mort imminente, une femme ayant du mal à affronter et à accepter la perte de son mari. Chacun vit différemment le voyage et la maladie de Mario, qui sont les deux nœuds narratifs du roman : « Entonces me pongo a cantar [...] A papá le da risa verme así de contento. Pero mamá no se ríe »<sup>2</sup>. C'est par ailleurs dans le croisement des regards que le récit se construit. En plus de la perspective, il faut réfléchir au temps et à la manière dont chaque monologue est rendu.

Lito est le premier à prendre la parole, il raconte le voyage tel qu'il le vit dans l'instant présent. Son discours est celui de l'immédiateté, la répétition dans son for intérieur devient une forme d'affirmation ou de prise de conscience du vécu qui reflète son enthousiasme de partir aux côtés de son père : « Le pregunto a papá cuándo salimos. Ahora, contesta. ¡Ahora! No lo puedo creer »<sup>3</sup>. Des trois personnages, il est le seul qui parle devant un tiers ; sa naïveté ainsi que la richesse de son monde imaginaire lui permettent de parler sans que la présence de son père soit une gêne.

Il est essentiel pour Lito de savoir à chaque fois « où on en est ? », « qu'est-il en train de se passer ? ». C'est pour cette raison que l'on retrouve une abondance d'adverbes ou de locutions adverbiales : « ahora » « cuando » « entonces » / « tout de suite » « quand » « puis », dans la traduction, pour structurer un temps qui évolue toujours dans le présent<sup>4</sup>. Pourtant, ce présent permanent crée une ambiguïté dans la traduction de la première personne du pluriel « nosotros » au présent de l'indicatif, par exemple :

Bajamos a hacer pis. Nos lavamos los dientes con una botella de agua. [...] Nos acostamos de espaldas al volante. La litera está dura. Papá me pasa un brazo por encima. Su brazo huele a sudor y un poco también a gasolina. [...] Cuando cierro los ojos empiezo a escuchar a los grillos.<sup>5</sup>

Ce passage est rendu de la manière suivante dans la traduction :

On est descendus faire pipi et on s'est lavé les dents à l'aide d'une bouteille d'eau. [...] On s'est couchés dos au volant. La couchette est dure. Papa passe un bras autour de moi. Son

---

<sup>2</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, Madrid, Santillana, 2013, p. 13.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Lito parle des endroits parcourus lors du voyage, pourtant l'auteur cherchait à effacer la trace d'un espace référentiel précis, situant ce parcours quelque part entre l'Espagne et l'Amérique. Il s'agit d'un voyage où chaque lieu évoque la littérature, tel « Comala de la Vega » et non pas un endroit concret. Il importe moins le lieu visité que l'espace qu'il occupe dans la mémoire, la manière de raconter un souvenir et de le vivre.

<sup>5</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, *op. cit.*, p. 17-18. Nous soulignons.

bras sent la sueur et aussi un peu l'essence. [...] Quand je ferme les yeux, j'entends les grillons.<sup>6</sup>

La conjugaison des verbes finissant par AR/IR à la première personne du pluriel en espagnol est identique au passé simple. La suite des actions « bajamos », « nos lavamos », « nos acostamos », est rendue au passé : « on est descendus », « on s'est lavé », « on s'est couchés », l'idée d'achèvement est maintenue, certes, mais on perd la sensation de l'instant présent à cause du décalage temporel. La traduction reprend le discours au présent lorsque le récit passe au singulier et que l'ambiguïté du pluriel « nous » disparaît. La couchette « est » dure, Mario « passe » son bras qui « sent » la sueur, et l'on revient finalement au « je » du narrateur qui, dans la simultanéité du présent, « ferme » les yeux et « entend » les grillons chanter.

L'écriture des sms que Lito envoie à sa mère représente un défi différent car il s'agit de traduire une écriture qui a recours à la contraction et à l'onomatopée pour dire un maximum de choses avec un minimum de lettres. Voici un exemple qui nous permet d'illustrer ces difficultés :

Tecleo en el teléfono de papá:

*hla ma k tal? x aki supr b! oy ems tado n mxos lgars gnials n t preoqps q pa n va rpido cn l kmion :-) mxos bss tq.*<sup>7</sup>

Le passage est rendu dans *Parler seul* de la manière suivante :

Je tape sur le téléphone de papa :

*Slt ctv m'man? m g vbi! Ojourd'8 on é alé ds D coul Gnio! tIKiet, p'pa roul pa vite :-) bizz jtm.*<sup>8</sup>

L'omission de voyelles dans « hla » est similaire dans « Slt », il suffit de laisser suffisamment d'indices pour deviner les sons et les lettres manquantes du mot. Le français a recours aux chiffres pour imiter des sons : « n t preoqps » pour « tIKiet » ou « oy » pour « Ojourd'8 ». Nous pouvons signaler l'emploi de formules devenues conventionnelles des sms tant en espagnol : « mxos bss tq » qu'en français : « bizz jtm » ; ou l'apocope « ma » / (syncope) « m'man », « pa » / « pa ». Quant au smiley :-), l'image construite à partir de signes est préservée dans les deux versions.

La phrase « xfa wardm xoko »<sup>9</sup>, qui apparaît dans *Parler seul* de cette manière : « stp garde-moi du choc »<sup>10</sup>, montre les défis de la traduction face à l'inventivité de l'enfant. Nous avons un

---

<sup>6</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, Alexandra Carrasco (trad.), Paris, Buchet-Chastel, 2014, p. 16. Nous soulignons.

<sup>7</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 43.

<sup>8</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, op. cit., p. 40.

<sup>9</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 78.

<sup>10</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, op. cit., p. 70.

langage conventionnel employé dans les sms qui trouve son équivalent en français : « xfa » pour « stp » ; des mots intraduisibles : « wardm », « garde-moi » ; ou d'autres où le traducteur essaie de se rapprocher le plus du jeu de l'enfant : « xoko » pour « du choc » ; « du choco » serait peut-être plus clair en français.

Dans le récit, les quatre interventions de Mario débutent par des points de suspension. Ce monologue laisse une part d'ombre, mais le lecteur comprend à posteriori qu'il s'agit d'une sorte de confession que seul Lito doit entendre, dans laquelle Mario explique qu'il est dans un lit d'hôpital, après le voyage, dans l'attente de la mort. Lito ignore que son père est malade ; pour lui, son père est parti en voyage, une manière subtile d'évoquer la mort :

... pero la cosa es arrancar, ¿no?, como hacíamos con Pedro, después, en fin, todo acelera solo, estás con los abuelos y no sabes por qué [...], yo se supone que viajo, hablamos todos los días, trato de parecer contento, ¿te estoy engañando, hijo?, sí, te estoy engañando, ¿y hago bien?, yo que sé [...], ahora no podemos contarte lo que pasa, ¿qué es ahora?, si ni siquiera sé cuándo me estás escuchando<sup>11</sup>.

Dans ce début de monologue, la traduction inclut quelques phrases qui permettent de comprendre que Mario enregistre un message posthume pour son fils :

... un deux, un deux... voyons, ça marche ou pas cette merde? un deux, un, voilà, j'ai l'impression que c'est bon, c'est difficile de démarrer, j'ai du mal à respirer par moments, le tout est de se mettre en route, pas vrai? comme on le faisait avec Pedro, ensuite, eh ben, tout s'accélère, je t'explique, enfin, est-ce qu'on peut expliquer ça? t'es chez tes grands parents et tu sais pas pourquoi [...], moi je suis censé être en voyage, on se parle tous les jours, j'essaie d'avoir l'air content, suis-je en train de te tromper, mon fils? oui, je suis en train de te tromper, est-ce que j'ai raison? j'en sais rien [...], je préfère que tu ne me voies pas comme ça et pour l'instant, on ne peut pas te raconter ce qui se passe, ça veut dire quoi, pour l'instant? je ne sais même pas à quel moment tu m'écoutes, est-ce que les, comment ça s'appelle? les émepé quoi, déjà? est-ce que ça existe encore? ou peut-être que tes enfants trouveront les Ipods aussi dépassés que toi mon tourne-disque. Les personnes disparaissent et les formats aussi, attends, est-ce que ça mar ?<sup>12</sup>

Mario teste d'abord le son pour voir si l'enregistreur marche et il emploie des termes sur les différents formats de l'enregistrement (mp3, ipod, tourne-disque). Il s'agit d'explicitier l'action tout en montrant que Mario vit les derniers moments de sa vie : « j'ai du mal à respirer ». Les explications répétées : « je t'explique, enfin, est-ce qu'on peut expliquer ça ? », sont adressées à Lito, mais aussi peut-être au lecteur. En clarifiant l'action, on perd l'illusion de « parler seul » que l'auteur cherche à établir.

<sup>11</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 37.

<sup>12</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, op. cit., p. 33. Les passages soulignés n'apparaissent pas dans l'original.

Dans *Hablar solos*, Mario ne spécifie pas qu'il enregistre un message. Par ailleurs, ce monologue devient progressivement une sorte de dialogue à contretemps. Lito est encore un enfant et ses parents considèrent qu'il n'est pas prêt pour apprendre la vérité. Mario s'adresse à lui en anticipant cette conversation impossible dans le présent, pour ne pas rompre l'illusion du père plein de vie et ne pas corrompre le souvenir du voyage partagé. Ce monologue met en évidence son faux dialogue avec Lito : « *hablamos todos los días, trato de parecer contento* ». Le mensonge « *¿te estoy engañando, hijo?* » et ses doutes « *¿y hago bien?* » justifient l'explication.

La projection vers le futur crée une imprécision temporelle (« *¿qué es ahora?* » / « pour l'instant »), confondant le présent de l'enregistrement et le moment de la réception du message, un futur incertain, improbable : « *ni siquiera sé cuándo me estás escuchando* ». Mario se projette dans un avenir dans lequel il n'existe plus et son fils est adulte. Il ne lui reste plus qu'à l'imaginer : « [...] *y me paso horas inventándote una cara, una altura, la voz no, la voz no puedo, es curioso, los cuerpos me los imagino, las voces las recuerdo* »<sup>13</sup>. Dans *Parler seul*, la traduction nuance cette affirmation de Mario et laisse entendre qu'il lui est impossible d'imaginer la voix de son fils, mais ce qu'il préfère c'est s'en souvenir : « Je passe des heures à t'inventer un visage, à imaginer ta taille, pas la voix, non, la voix je n'y arrive pas, c'est bizarre, j' imagine les corps, mais les voix, je ne peux que m'en souvenir »<sup>14</sup>.

À travers l'enregistrement, Mario raconte sa vie, sa jeunesse, son amour pour sa mère, non pas à un enfant mais à un homme qui n'existe pas dans le présent et qui saura comprendre les raisons de son silence. Ce monologue crée l'illusion d'une conversation avec son fils : « ... *como si estuviéramos tomándonos un café pasado mañana, ¿no?* »<sup>15</sup>, Mario place le récit dans l'évocation du souvenir partagé et dit tout ce qui lui est impossible de dire ; il y réfléchit tellement qu'il a l'impression de se répéter, renvoyant à la possibilité que Lito écoute plusieurs fois ces mots qui lui sont destinés.

Dans les deux textes, « démarrer » le monologue permet d'établir le dialogue et placer le lecteur face au souvenir partagé : « *¿Te acuerdas de cuando nos llamaba tu madre por teléfono? [...] pero en lo que más pienso ahora, de lo que más me acuerdo* »<sup>16</sup>. En même temps, cette conversation unilatérale dépeint l'image que Mario veut laisser à son fils : « Lito, yo quiero que nos recuerdes

---

<sup>13</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, *op. cit.*, p. 37. Nous soulignons.

<sup>14</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, *op. cit.*, p. 34. Nous soulignons.

<sup>15</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

así, viajando juntos, ahora los recuerdos, hasta los más tontos, desprenden una luz»<sup>17</sup>. La traduction du roman ajoutera « à présent »<sup>18</sup> à la fin de la phrase, insistant sur la beauté de l'acte partagé de se souvenir : une manière de continuer à voyager ensemble.

À la différence des monologues de Lito et de Mario, Elena garde le silence ou plutôt enclenche un travail introspectif à travers la lecture et l'écriture. Pour elle, cette double action n'en représente qu'une seule, car elle réécrit librement dans son journal des passages des auteurs lus. Nous estimons que ce troisième monologue n'en est pas un, il s'agit plutôt d'un dialogue issu de l'exercice littéraire, que ce soit en tant que lecteur, en tant qu'écrivain ou en tant que traducteur. Elena prend de la distance à travers la fiction ainsi que l'acte même de rédiger son quotidien et d'écrire sur le voyage, son infidélité, la maladie et la mort de Mario.

Elle ne participe pas au voyage dont l'objectif est la construction d'un souvenir entre Mario et son fils. Elle se contente de suivre ce voyage à distance. S'il lui est impossible de parler avec Lito de la maladie et de la mort de son père, Elena a également du mal à communiquer avec Mario ; la maladie l'enferme dans un mutisme impénétrable. C'est à travers la lecture et l'écriture qu'elle trouvera la possibilité d'un dialogue pour enfin s'exprimer.

Dans la Note sur les traductions, présente à la fin du roman dans la version originale, Andrés Neuman affirme que les traductions en espagnol des livres cités dans le roman sont des improvisations. Il ajoute : « Si la escritura nos permite hablar solos, leer y traducir se parecen a conversar »<sup>19</sup>. Ces trois actions, complémentaires pour l'auteur, ouvrent le dialogue avec soi-même. Cette conversation permettra à Elena d'accepter son rôle d'accompagnatrice d'une personne malade ainsi que celui de future veuve, ce « parler seul » est aussi une manière de s'habituer à la solitude.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>18</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>19</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, *op. cit.*, p. 181. Il est intéressant de signaler que cette note disparaît de la traduction française. L'auteur se pose lui-même en improvisateur plutôt qu'en traducteur des auteurs qu'Elena lit et cite dans son journal. Si l'on tient compte du souci de respecter le texte traduit, la traductrice d'*Hablar solos* aurait pu difficilement maintenir ce même argument et présenter *Parler seul* comme étant une improvisation. La Note sur les traductions devient gênante dans la traduction parce qu'elle pose cet exercice comme une approximation qui se construit dans le dialogue ; il aurait peut-être suffi de simplement traduire cette note et de laisser le lecteur participer au jeu en faisant sa propre lecture.

## 2. Réécriture du texte dans le journal, l'exercice d'une traduction intime

Dans sa *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic affirme : « La littérature est l'épreuve de la traduction. La traduction est un prolongement inévitable de la littérature »<sup>20</sup>. Cet exercice serait le reflet d'un dialogue, d'une lecture individuelle. Le journal d'Elena est un espace dans lequel elle s'exprime librement et laisse parler les livres qu'elle lit. L'écriture est sa manière de parler de ce qu'elle vit aux côtés de son mari et comment cela l'affecte : « Los derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida nadie habla. Nos enfermamos con la enfermedad del otro »<sup>21</sup>.

Elena parle et écrit, elle lit et traduit ; ce rapport à la littérature met en évidence l'adéquation ou l'adaptation du discours de l'autre dans l'espace de l'écriture. Dans le journal nous trouvons des références intertextuelles à plusieurs œuvres, mais Elena ne respecte pas la fidélité de la citation et se laisse guider par l'effrénée recherche des mots qui feront retentir ses sentiments. Patrick Maurus estime que « [c]'est comme traduction que tout texte doit être lu. Car il n'existe pas autrement »<sup>22</sup>. C'est ce que fait Elena dans son journal lorsqu'elle lit les différents auteurs avec lesquels elle établit ce dialogue autour de la maladie et de la mort. Le journal présente 26 références intertextuelles à des essais, romans, nouvelles, journaux, lettres, autobiographies ; il s'agit des lectures d'Elena, son journal condense cet univers d'idées vu à travers le personnage et son expérience.

Faut-il s'accorder aux exigences, modèles et règles de la langue dans laquelle on traduit ? Doit-on adapter le texte à son public ? Et si l'on est son propre public ? Quelles règles sont alors valables ? Lorsqu'il critique l'obsession du traducteur pour le mot juste, Georges Mounin, dans *Les belles infidèles*, affirme qu'on n'améliore pas l'original, on le rend dans une autre langue. Elena est sa propre destinataire, elle traduit dans un langage personnel car l'espace du journal est restreint ; sa traduction suit la cadence de ses émotions au quotidien.

Pour montrer quelques exemples de sa méthode de réécriture, nous avons pris l'essai « De la maladie », de Virginia Woolf ; le roman *Los enamoramientos*, de Javier Marías ; et la nouvelle « La part manquante » de Christian Bobin, ils sont tous cités dans le journal. Nous comparerons ces textes, en français ou en espagnol, aux traductions d'Elena dans *Hablar solos* ; puis avec celles

---

<sup>20</sup> Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 102.

<sup>21</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup> Patrick MAURUS, « Traduire plusieurs textes, plusieurs traductions d'un texte », dans Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov, *et al.* (eds.), *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'improviste, 2015, p. 135.

de *Parler seul*. D’abord, Elena choisit les passages qui lui plaisent pour ensuite les inclure dans son journal. Voici un passage du journal dans lequel elle réécrit l’essai de Virginia Woolf :

“La descripción de la enfermedad en literatura es obstaculizada por la pobreza del propio idioma. El inglés, que es capaz de expresar los pensamientos de Hamlet o la tragedia de Lear”, digamos Alonso Quijano, De Pablos, Funes, “apenas tiene palabras para describir el escalofrío y el dolor de cabeza. El idioma ha crecido en una sola dirección. La más simple estudiante, cuando se enamora, tiene a Shakespeare o a Keats para hablar por ella”, digamos Garcilaso, Bécquer, Neruda, “pero si un enfermo intenta describirle al médico su dolor de cabeza, el lenguaje se marchita de inmediato”, ¿por eso esta necesidad desesperada de palabras?<sup>23</sup>

Voici le passage, tel qu’il apparaît dans la version française de cet essai de Virginia Woolf :

C’est finalement la pauvreté du langage qui fait de la maladie une piètre matière littéraire. L’anglais, qui peut exprimer les pensées d’Hamlet et la tragédie de Lear, n’a pas de mots pour les frissons et les migraines. Il s’est développé dans une seule direction. La moindre écolière amoureuse a Shakespeare, Donne, Keats pour dire à sa place ce qu’elle a au fond du cœur ; mais qu’un malade tente de décrire quel est son mal de tête à un médecin et aussitôt le langage se tarit.<sup>24</sup>

Elena copie les passages qu’elle souligne – entre guillemets dans son journal – tout en ajoutant des commentaires. Ici, après les personnages de la tragédie anglaise cités par Woolf ou les auteurs qui écrivent sur l’amour, elle en ajoute d’autres en langue espagnole pour rendre à sa traduction l’emphase exprimée par l’auteure. En ajoutant des commentaires à la traduction littérale, Elena l’enrichit et lui donne un sens personnel car c’est elle qui réfléchit à la manière de comprendre la maladie de son mari et son renfermement progressif dans le silence. Le langage du malade se tarit, dit Woolf, ce qui explique pour Elena la recherche désespérée des mots.

Quel est l’objectif des guillemets qu’Elena inclut dans le journal ? Peut-être délimiter la pensée de l’auteur ou la citation de l’œuvre lue. De cette manière, elle peut insérer sa propre pensée dans les mots d’un autre. Elle déconstruit le texte original pour le reconstruire avec son écriture, elle élargit le sens tout en s’appropriant les mots : « Cuando un libro me dice lo que yo quería decir, siento el derecho a apropiarme sus palabras, como si alguna vez hubieran sido mías y estuviera recuperándolas »<sup>25</sup>.

Dans son article sur la pluralité du texte littéraire, Marie Vrinat-Nicolov cite Édouard Glissant, qui parle de la traduction comme de l’art de la fugue : « La traduction est fugue, c’est-à-dire si

---

<sup>23</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos, op. cit.*, p. 94. Nous soulignons.

<sup>24</sup> Virginia WOOLF, « De la maladie », *Essais choisis*. Catherine Bernard (trad.), Paris, Gallimad, 2015, p. 364-365. Nous soulignons.

<sup>25</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos, op. cit.*, p. 133.

bellement renoncement. Ce qu'il faut peut-être le plus deviner dans l'acte de traduire, c'est la beauté des renoncements »<sup>26</sup>. En suivant cette idée, Elena ne traduirait que ce qui l'intéresse, une partie du texte vient intégrer la totalité de sa vie et l'univers de sa pensée, tel un nouveau composant de son œuvre. Elena renonce à certains mots ou auteurs – Donne, par exemple, cité par Woolf – pour en intégrer d'autres et mieux adapter le texte à ce qu'elle veut dire.

L'ensemble des auteurs lus et cités par Elena constitue la pluralité du texte littéraire que son journal devient. Cet espace d'écriture condense toutes les réflexions pour ne traduire que la pensée d'Elena au moment vécu. Vrinat-Nikolov ajoute dans son article que « s'il est souhaitable et légitime de chercher à traduire la *pluralité* du texte, on n'a jamais accès à sa *totalité* »<sup>27</sup>. Dans le cas d'Elena, c'est plutôt une pluralité fragmentaire issue d'une lecture de la totalité de la littérature. Chaque lecture est différente, affirme Vrinat-Nikolov, ceci prolonge à chaque fois le texte traduit et son épiphanie.

De *Los enamoramientos*, de Javier Marías, Elena reprend des phrases éparpillées. Au lieu d'écrire entre les lignes comme elle fait lorsqu'elle lit Virginia Woolf, Elena résume la digression de Luisa, personnage de Marías, sur le conseil que les gens « bien intentionnés » lui donnent à propos des bons souvenirs :

“Hay gente que me dice: *Quédate con los buenos recuerdos y no con el último*”, ¿qué clase de consejo es ese?, ¿no recordamos los libros, las películas, los amores también por el final, sobre todo por su final?, ¿qué desmemoria hace falta para recordar un principio sin su desenlace? “Es gente bien intencionada”, es gente imbécil, “que no alcanza a entender que todos los recuerdos se han contaminado”, el duelo se propaga por la memoria como una catástrofe ecológica.<sup>28</sup>

Voici le passage tel qu'il apparaît dans le roman de Javier Marías :

Hay gente que me dice: “Quédate con los buenos recuerdos y no con el último, piensa en lo mucho que os habéis querido, piensa en tantos momentos fantásticos que otros ni siquiera han conocido”. Es gente bienintencionada, que no alcanza a entender que todos los recuerdos están teñidos ahora por ese final triste y sangriento. Cada vez que me acuerdo de algo bueno, al instante se me aparece la imagen última, la de su muerte gratuita y cruel, tan fácilmente evitable, tan tonta. Sí, es lo que llevo peor: tan sin culpable y tan tonta. Y el recuerdo se enturbia y se hace malo. En realidad ya no me queda ninguno bueno. Todos me resultan ilusos. Todos se han contaminado.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Marie VRINAT-NIKOLOV, « Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte « toujours pluriel et paradoxal », dans *Traduire la pluralité du texte littéraire*, op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 135. Nous soulignons.

<sup>29</sup> Javier MARÍAS, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 84. Nous soulignons.

Elena s'identifie au personnage et l'interpelle, elle dit ce que Luisa n'ose pas dire. Ces gens sont des imbéciles qui ne comprennent pas l'importance de la fin d'un livre, d'un film, d'un amour, d'une vie. Au-delà des passages soulignés par Elena, la lecture du roman de Javier Marías dévoile plusieurs parallèles entre ces deux femmes. Elles perdent leur mari, l'une à cause de la maladie, l'autre est assassiné ; le lien avec leurs enfants après la perte devient difficile, elles voient leurs enfants comme une motivation, mais au moment du deuil ils deviennent un fardeau. Tout comme Elena, Luisa hésite à dire la vérité à ses enfants sur les circonstances de la mort de son père, car pour elle ils sont encore fragiles.

La citation qu'Elena prend de Christian Bobin condense une seule idée dans laquelle elle se reconnaît. Sans être fidèle, sa traduction respecte l'essentiel de l'original :

Me río subrayando el segundo libro: “Las jóvenes madres tienen aventuras con lo invisible. Y, como tienen aventuras con lo invisible, las jóvenes madres terminan volviéndose invisibles. El hombre ignora que tal cosa ocurre. Esa es, incluso, la función del hombre: no ver lo invisible.” ¿Entonces el hombre invisible es el verdadero hombre?<sup>30</sup>

Voici le passage tel qu'il apparaît dans « La part manquante » :

Les jeunes mères ont affaire avec l'invisible. C'est parce qu'elles ont affaire avec l'invisible que les jeunes mères deviennent invisibles, bonnes à tout, bonnes à rien. L'homme ignore ce qui se passe. C'est même sa fonction, à l'homme, de ne rien voir de l'invisible. Ceux parmi les hommes qui voient quand même, ils en deviennent un peu étranges. Mystiques, poètes ou bien rien.<sup>31</sup>

La seule omission dans le journal, « bonnes à tout, bonnes à rien » ne modifie pas le raisonnement sur l'invisibilité de la femme. En revanche, la question d'Elena : « ¿Entonces el hombre invisible es el verdadero hombre? », prend tout son sens en lisant la suite du texte de Bobin. Les hommes qui remarquent l'invisibilité des femmes deviennent étranges ; les hommes qu'Elena considère « verdaderos », sont ceux qui deviennent en quelque sorte invisibles, comme les femmes. Elena rit en lisant Bobin car elle se reconnaît invisible face à Mario, elle pleure aussi à la lecture de cet auteur en alternant entre deux de ses livres : « como auriculares con una música distinta »<sup>32</sup>. Cette lecture simultanée répond aux besoins d'Elena, à son état d'esprit, à sa manière d'affronter le deuil, en écoutant ce qu'elle a envie d'entendre.

---

<sup>30</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 174. Nous soulignons.

<sup>31</sup> Christian BOBIN, *La part manquante*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11. Nous soulignons.

<sup>32</sup> Andrés NEUMAN, *Hablar solos*, op. cit., p. 174.

La réécriture ou traduction – pour les textes français ou anglais – dans le journal d'Elena se produit à différents degrés, en ajoutant ou en éliminant des mots pour mieux comprendre une pensée, en interpellant le texte ou l'un de ses personnages pour le remettre en question, en posant des questions dans l'attente de davantage d'explications et de réponses. Elena réfléchit avec Virginia Woolf, elle s'identifie à Luisa, le personnage de Marías, et se reconnaît dans les paroles de Bobin. Le dialogue se construit différemment selon le texte, mais chaque œuvre, auteur ou personnage lui parle, alors Elena se demande « si, quizá sin darnos cuenta, vamos buscando los libros que necesitamos leer. [...] En el fondo todo libro es el *I Ching*. Vas, lo abres y ahí está, ahí estás »<sup>33</sup>. C'est ainsi qu'elle traduit pour elle-même. Meschonnic pourtant rappelle dans sa *Poétique du traduire* que la littérature exige toujours des comptes à la traduction. Il faut désormais s'intéresser au lecteur du journal en français.

### 3. Traduire l'intertexte : quelles sources pour traduire librement ?

Si l'on compare les traductions d'Elena dans *Hablar solos* à celles de la version française, nous constaterons que la traductrice respecte l'œuvre qu'elle traduit, celle d'Andrés Neuman, et propose à son tour une traduction de celles d'Elena<sup>34</sup>. Les différences entre les deux textes sont moindres, mais *Parler seul* ne s'inspire pas des versions françaises des œuvres de Virginia Woolf ni de Javier Marías. Des trois exemples analysés, seul le texte de Christian Bobin, écrit en français, est respecté, ce qui n'est pas toujours le cas pour les auteurs français présents dans le journal<sup>35</sup>. Voici la traduction du passage de Virginia Woolf dans *Parler seul* :

« La description de la maladie en littérature est entravée par la pauvreté du langage. L'anglais, capable d'exprimer les pensées de Hamlet ou la tragédie de Lear », disons d'Alonso Quijano, de Don Pablos, de Funes le mémorieux, « est à court de mots pour décrire le frisson et le mal de tête. La langue a évolué dans une seule direction. N'importe quelle collégienne, lorsqu'elle tombe amoureuse, dispose de Shakespeare ou de Keats pour parler à sa place », disons de Garcilaso, de Bécquer, de Neruda, « mais qu'un malade tente de

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>34</sup> Cf. Andrés NEUMAN, « La traducción », in *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de espuma, 2006, p. 143-145. Dans cette nouvelle, un poète s'amuse à faire traduire et retraduire plusieurs fois dans sa langue et dans une langue étrangère l'un de ses poèmes. À la quatorzième traduction qu'il reçoit, il constate avec surprise qu'il s'agit à nouveau de son propre poème.

<sup>35</sup> Il faut signaler que *Parler seul* ne respecte pas la totalité des passages des œuvres écrites en français. À titre d'exemple, nous pouvons signaler les passages qu'Elena prend de Philippe Ariès et ses *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. La traduction française d'*Hablar solos* respecte à quelques mots près le texte d'Ariès, néanmoins la traductrice garde quelques nuances présentes dans la traduction faite par Elena pour mieux adapter le texte à son journal.

décrire son mal de tête au médecin et aussitôt le langage se dessèche », est-ce de là que procède notre besoin désespéré de mots ?<sup>36</sup>

Nous constatons que la traduction reprend celle d'Elena dans *Hablar solos*. De cette manière, la référence au poète anglais John Donne, présent dans la version française de l'essai « De la maladie », disparaît. En revanche, la traductrice garde les auteurs et les personnages de la littérature espagnole et se doit même d'expliquer au lecteur français de quel Funes parle Elena, en spécifiant la principale caractéristique du personnage borgien. Aurait-il fallu trouver des auteurs et des personnages en langue française pour cette version du roman ? Cela dépend du traducteur. Nonobstant, à la différence du langage, qui évolue dans une seule direction et se « dessèche » quand il renvoie à la maladie, la traduction fait évoluer le texte littéraire en toutes directions en explorant ses multiples possibilités.

Il existe une traduction de *Los enamoramientos* de Javier Marías, intitulée *Comme les amours*. *Parler seul* respecte la manière de résumer les phrases d'Elena et l'interpellation du personnage. Les différences entre les deux textes sont moindres mais il est évident que l'on ne reprend pas la traduction comme référence mais les citations d'Elena :

« Certains me disent : *Conserve les bons souvenirs, pas les derniers* », qu'est-ce que c'est que ce conseil ? est-ce qu'on ne se souvient pas aussi des livres, des films, des amours pour leur fin, surtout pour leur fin ? Quelle est cette forme d'amnésie qui conduit à se rappeler des débuts et non des dénouements ? « Ce sont des gens bien intentionnés », ce sont des imbéciles « qui n'arrivent pas à comprendre que tous les souvenirs sont contaminés », le deuil se propage à travers la mémoire comme une catastrophe écologique.<sup>37</sup>

Voici les premières lignes du même passage dans la traduction du roman de Javier Marías :

– Il y a des gens qui me disent : « Garde les bons souvenirs, pas le dernier, pense combien vous vous êtes aimés, pense à tous ces moments fantastiques que d'autres n'ont même pas connus. » Ce sont des gens bien intentionnés, qui ne parviennent pas à comprendre que tous les souvenirs sont entachés maintenant par cette fin sanglante et triste. [...] En réalité, il ne m'en reste plus aucun de bon. Ils me semblent tous trompeurs. Ils ont tous été contaminés.<sup>38</sup>

Nous pouvons signaler le singulier du dernier souvenir qu'il ne faut pas garder. L'original de Javier Marías, sa traduction et le journal d'Elena dans *Hablar solos* parlent du dernier souvenir – l'image du mari de Luisa, brutalement assassiné – il s'agit d'une seule image. Georges Mounin,

---

<sup>36</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, *op. cit.*, p. 87. Nous soulignons. Pour comparer ce passage à l'original et au passage de Woolf, voir les citations précédentes.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>38</sup> Javier MARIAS, *Comme les amours*, Paris, Gallimard, 2013, p. 76-77. Nous soulignons. La version française du passage de *Los enamoramientos*, cité précédemment, n'apparaît pas en entier car ce sont les premières lignes qui nous intéressent.

dans *Les belles infidèles* considère que « la traduction mot à mot, la seule absolument fidèle, introduira toujours une équivoque »<sup>39</sup>. Dans *Parler seul*, la traduction proposée évoque les derniers souvenirs d'Elena, liés à la maladie de son mari. Ce pluriel rappelle non pas le meurtre du mari de Luisa, mais la dégradation physique de Mario et les longues nuits d'hôpital. Le non-respect de la traduction mot à mot introduit, certes, une imprécision, mais est-ce que l'on évite l'équivoque ? Est-ce que les conseils des gens « bien intentionnés » s'adressent à Elena, ce qui focaliserait le récit sur son histoire ? Doivent-ils, en revanche, évoquer le souvenir de Luisa, ce qui renforcerait le lien intertextuel avec le roman de Marías ?

Le passage de « La part manquante », de Christian Bobin, est mieux respecté dans *Parler seul* que dans l'original :

Je ris en soulignant dans le second : « Les jeunes mères ont affaire avec l'invisible. C'est parce qu'elles ont affaire avec l'invisible que les jeunes mères deviennent invisibles, bonnes à rien. L'homme ignore ce qui se passe. C'est même sa fonction, à l'homme, de ne rien voir de l'invisible ». L'homme véritable serait-il l'homme invisible ?<sup>40</sup>

On pourrait parler d'une retraduction parfaite dans la langue d'origine, mais la présence de l'un des deux adjectifs éliminés par Elena dans *Hablar solos* : « bonnes à rien », indique que la traductrice a eu recours au texte de Bobin. La traductrice n'improvise pas, elle ajoute quelque chose de présent dans l'original, mais le choix des mots et la tournure de la phrase sont sa responsabilité. Ne garder que l'aspect négatif renforce le poids du jugement sur les jeunes mères qui deviennent invisibles.

Il nous semble que le choix du titre de la traduction du roman d'Andrés Neuman, *Parler seul*, vise à éviter le non-sens d'un éventuel : « Parler seuls ». Pourtant, le singulier « Hablar solo » aurait pu effacer l'image du dialogue implicite dans l'idée de l'auteur. Les personnages de ce roman parlent et l'écho de leurs paroles – même celles des auteurs qu'Elena traduit – constitue l'ensemble des voix qui construisent le récit. Ils parlent tous à leur manière du voyage, de la maladie et de la mort.

Pour Patrick Maurus tout est traduction et retraduction :

---

<sup>39</sup> Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016 (1994), p. 31.

<sup>40</sup> Andrés NEUMAN, *Parler seul*, *op. cit.*, p. 161. Nous soulignons. Pour comparer ce passage à l'original et au passage de Bobin, voir les citations précédentes.

Penser en termes d'original et de traduction, de premier et de second, de source et de cible consiste à accepter une linéarité qui ne peut produire que de la perte. Nous préférons penser en termes de *texte commencé*, *texte continué*, car les textes sont ouverts, et en particulier ouverts au sens. Et à la relecture.<sup>41</sup>

Andrés Neuman rompt avec la linéarité du texte en proposant une traduction ouverte des différents auteurs qu'il cite et qu'il glose dans le journal. Chaque traduction s'imprègne de la vie d'Elena, de ses propres mots. Ce qu'elle commence dans *Hablar solos* est ensuite repris dans *Parler seul* pour continuer à explorer les possibilités de lecture du texte littéraire. Il ne s'agit pas de traduire d'une culture à une autre, mais de la relation intime que le personnage (Elena) établit avec le texte et la manière dont elle rend sa lecture dans son journal. Dans *Hablar solos*, il n'est pas question de bonne ou de mauvaise traduction, il s'agit de trouver et de choisir les mots qui nous parlent le mieux.

---

<sup>41</sup> Patrick MAURUS, *art. cit.*, p. 131.