

Les romans de Boris Vian en hongrois

Traduction et retraduction

Sommaire

La vie et l'art de Boris Vian	3
Un auteur inclassable	3
Boris Vian en hongrois.....	4
L'œuvre romanesque de Boris Vian	5
Le premier roman : <i>Trouble dans les Andains</i>	6
Un roman interdit : <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	7
Une histoire « vraie », imaginée par Vian : <i>L'Écume des jours</i>	8
Les aventures d'un ingénieur ou le passé revisité : <i>L'herbe rouge</i>	9
Le dernier roman de la tétralogie Sullivan : <i>Elles se rendent pas compte</i>	10
Analyse de traduction.....	12
Éléments « intraduisibles » ?.....	12
Les néologismes et les hapax	14
La sur-traduction : valeur ajoutée ou manque de fidélité ?.....	17
Le langage parlé et le langage littéraire	20
L'argot français vs l'argot hongrois	22
La retraduction : Pourquoi et comment ?	27
Les raisons de la retraduction	27
La retraduction du roman <i>Elles se rendent pas compte</i>	28
Conclusion	31
Bibliographie.....	33

La vie et l'art de Boris Vian

Un auteur inclassable

Boris Vian, né le 10 mars 1920 à Ville-d'Avray et mort le 23 juin 1959 à Paris demeure un écrivain inclassable, tandis que son œuvre semble inépuisable. Il entre dans la littérature à l'âge de 23 ans, avec une inventivité et une intensité extraordinaires. En moins de vingt ans, Boris Vian arrive à écrire des dizaines de romans, un nombre considérable de poésies, de nouvelles, de pièces de théâtre, près de cinq cents chansons, et ainsi de suite. Boris Vian était aussi un personnage public important, paradoxal en son temps, qui a souffert toute sa vie à cause du manque de reconnaissance pour son œuvre littéraire (Cayol, 2011 : 1). Les romans, nouvelles et poèmes écrits par Vian sont très variés non seulement de point de vue thématique, mais aussi au niveau du style, de la créativité linguistique et de l'inventivité.

Pendant sa jeunesse, Boris Vian vivait dans le cocon familial qui lui offrait une éducation idéale, où l'étude était toujours liée au plaisir. Son père, Paul, était rentier, qui gérant la fortune familiale, tandis que la mère, Yvonne, était passionnée de musique, d'où vient le prénom de son fils : le nom Boris est un hommage à l'opéra de Moussorgski, Boris Godounov (Cayol, 2011 : 2).

Par ailleurs, le rapport de Vian avec la langue est très particulier dès son enfance, car ces années de sa vie étaient caractérisées par des jeux de langage (Montecchio, 2022 : 55). Il avait une véritable passion pour les mots, pour leur sonorité et leur sens. C'est exactement pour cette raison, entre autres, qu'il a décidé de rejoindre le Collège de 'Pataphysique en 1952. La 'Pataphysique est une science élaborée par l'auteur Alfred Jarry, qui représente une science des solutions imaginaires, où on met l'accent sur l'exception plutôt que sur le général. En vue de cela, pour les pataphysiciens, la langue et ses subtilités deviennent le matériau de base de la création. A partir de 1950, le Collège de 'Pataphysique publie une revue trimestrielle, qui contient les textes inédits de ses membres. Lors d'un entretien portant sur la 'Pataphysique, Boris Vian a affirmé : « Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront pas. » (Lessard, 2019 : 2-3).

Plus tard, durant sa carrière littéraire, il était célèbre et méconnu à la fois. Depuis sa mort, nous pouvons constater qu'il est devenu de plus en plus célèbre, tout en restant incompris. Nous pouvons essayer de classer l'auteur en l'associant soit à l'existentialisme, soit à l'absurde, à la révolte, mais le vrai Boris Vian était bien plus que cela : il était d'abord un homme libre (Rabie, 2004 : 114).

Si nous concentrons notre attention sur la totalité de l'œuvre de Boris Vian, nous pouvons voir clairement que les grands thèmes moraux de son écriture sont le bonheur et la mort. D'une certaine perspective, on pourrait dire que ce sont des banalités, pourtant, chez Vian les banalités de la vie sont des thèmes éternels, présentés sur un ton très personnel. Dans ses œuvres, l'angoisse de la mort possède un visage grinçant, burlesque, mais aussi poignant. Pourtant, le bonheur prend également une importance primordiale dans son monde : « Que pèse le bonheur auprès de cela ? Il pèse le jazz, musique de détresse et de transe devenue musique de joie l'amour et la femme, certes inquiétante et étrangère pour l'homme, mais aussi glorifiée comme par les surréalistes. » (Pestureau, 1999 : XXXVIII).

L'univers vianesque repose sur la langue qui est habilement explorée, disséquée et remaniée. À l'aide de cette langue unique qu'il crée, « Vian peut mettre en représentation une réalité [...] qui ne peut être traduite en respectant une grammaire impeccable » (Lessard, 2019 : 3). Grâce à son langage remodelé, qui est véritablement le sien, Boris Vian parvient à exprimer des sensations, des sentiments ou perceptions qui, autrement, nous échappent. (Lessard, 2019 : 3). Pourtant, en ce qui concerne la place de l'œuvre vianesque dans le champ des lettres françaises, nous pouvons voir qu'elle apparaît comme une sorte de classique pour adolescents. En même temps, il faut absolument mettre l'accent sur le fait que ce qui séduit un tel public et ce qui continue de nous séduire dans l'écriture de Vian dépasse largement une telle réception (Camus, 2009 : 87).

Boris Vian en hongrois

Même s'il est un auteur très populaire depuis les années 1960, Boris Vian n'a jamais connu de vrai succès littéraire de son vivant. Durant sa vie, il était célèbre surtout pour ses pastiches à scandale écrits sous le pseudonyme Vernon Sullivan et pour ses chansons. L'Écume des jours, qui est considéré comme son œuvre la plus importante, a été traduit en hongrois quelques années après sa publication, avec le titre *Tajtékos napok* (traduit par Endre Bajomi

Lázár, paru en 1969). Deux ans plus tard, en 1971, la traduction du roman *L'automne à Pékin* a aussi été publiée, avec le titre *Pekingi ősz*, traduit par László Pödör. Le roman *Vercoquin et le plancton* a été traduit en hongrois une dizaine d'années plus tard, en 1984 avec le titre *Venyigeszú és Plankton*, par le traducteur Róbert Bognár (Szabó, 2015 : 197). Par ailleurs, l'intérêt du marché littéraire hongrois pour les œuvres de Boris Vian est évident à cette époque-là, il s'agit même de trois traducteurs différents qui ont travaillé sur ses textes, mais, en même temps, nous pouvons aussi observer que les romans du cycle Sullivan ont été ignorés.

Pourtant, il n'est pas surprenant qu'aucun des romans écrits sous le pseudonyme Vernon Sullivan ne soit pas publié en Hongrie durant l'époque communiste, si l'on tient compte de l'insolence, de la violence et de l'érotisme de ces parodies de romans noirs. Après la chute du régime communiste, tous les romans signés Sullivan sont traduits très rapidement en hongrois. Un autre aspect important et intéressant à souligner est que de tous les romans Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* (en hongrois : *Köpök a sírotokra*) est le seul qui n'ait pas été retraduit ou retravaillé avec un nouveau titre (Szabó, 2014 : 167). Le reste des romans écrits sous le pseudonyme Vernon Sullivan ont non seulement des traductions différentes, mais aussi deux titres complètement distincts :

- *Les morts ont tous la même peau* (1947) – *Minden hulla fekete* (1991, traduit par Péter Ádám), *A holtaknak már mindegy* (2011, retraduit par Péter Ádám)
- *Et on tuera tous les affreux* (1948) – *Öljünk meg minden rohadékot* (1990, traduit par József Vinkó), *Pusztuljon minden rusnyaság!* (2012, retraduit par József Vinkó)
- *Elles se rendent pas compte* (1950) – *És mindez a nők miatt!* (1992, traduit par József Barabás), *Ki érti a csajokat?* (2014, retraduit par Ildikó Lőrinszky).

L'œuvre romanesque de Boris Vian

En ce qui concerne l'œuvre romanesque de Boris Vian, nous pouvons faire la distinction entre deux « identités » différentes de l'auteur : soit il écrit sous son nom réel, soit il utilise un pseudonyme qu'il a inventé. Premièrement, six romans sont signés avec son propre prénom, et, dans un deuxième lieu, cinq romans sont signés avec le pseudonyme Vernon Sullivan, qui est un écrivain afro-américain fictif, dont Boris Vian prétend être le traducteur. Dans le cadre de

cette analyse, notre corpus sera constitué de *Trouble dans les Andains* (1699), *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *L'Écume des jours* (1947), *L'Herbe rouge* (1950), et *Elles se rendent pas compte* (1950).

Le premier roman : *Trouble dans les Andains*

« Platon, dans un pamphlet resté fameux paru vers 1792, formule en quelques phrases bien pensées sa conception de l'univers. Il se résume pour lui à l'écran d'une espèce de cinéma sur lequel se projettent des ombres animées que d'aucuns prennent pour réalité quand la réalité se trouve en réalité derrière eux. » (Vian, 1999 : 56)

Son premier roman, *Trouble dans les Andains* est écrit en 1942-1943, quand l'auteur avait seulement 23 ans. Le livre devrait être publié par les éditions Toutain, par contre, cela n'a jamais eu lieu de son vivant. *Trouble dans les Andains* est finalement paru à titre posthume, en 1966, en nous présentant l'histoire d'une folle enquête, où des dandys et des policiers forts et séduisants sont à la recherche du « barbarin fourchu », un objet absolument mystérieux sur lequel nous ne pouvons rien apprendre. Déjà dans les premiers écrits et le premier roman, nous pouvons identifier les caractéristiques principales du style vianesque : chez Boris Vian, l'humour, qui est souvent absurde, joue un rôle central et essentiel. Par ailleurs, l'insolence, la poésie et le surréalisme peuvent aussi être observés dans ce style d'écriture unique (Guévremont, 2011 : 33). Pourtant, ce qui rend ce texte encore plus captivant et remarquable du point de vue de notre analyse est que *Trouble dans les andains* était destiné à un public très restreint, notamment à la famille et aux copains de Boris Vian. À cause de cela, le récit destiné à usage interne contient un lot de références biographiques. (Lappard, 1999 : 49-50).

Dans *Trouble dans les andains*, nous pouvons voir le jeune Boris qui continue de triturer la langue dans tous les sens, afin de faire vivre ses dimensions ludiques. Cela est réalisé par la multiplication des néologismes (par exemple « barbain », page 65), par les glissements de sens (« cailleboti », qui, ici, fait référence à un oiseau, page 114), par les calembours (« c'était Inca exceptionnel », page 83), par les faux sens (« béri-béri », page 60), par les mots-valises (« Roux-Conciliabuzier », page 89) et par les prises au pied de la lettre (« le soleil tapait dur sur les dalles du port qui s'enfonçaient peu à peu », page 111). En outre, certains personnages du récit utilisent un langage argotique, qui convient à leur rôle, tel le Baron Visi : « Mettez sept

cents balles de plus et ça biche » (page 90). De plus, Vian crée des propositions humoristiques, qui réussissent à inverser la logique traditionnelle, habituelle, par exemple : « Fabre ne se trompe jamais. Tous les biologistes s'accordent à reconnaître la justesse de ses observations, sauf ceux qui ne sont pas d'accord avec lui, et ils sont légion » (page 67, cf. le chapitre 22, qui est quasiment entièrement construit sur ces syllogismes) (Lappard, 1999 : 52-53).

Par conséquent, nous pouvons constater que en écrivant *Trouble dans les andains*, le jeune Boris Vian a déjà créé une tâche passionnante et complexe pour les traducteurs. Le texte a été traduit par deux traducteurs hongrois, qui ont tenté de trouver des solutions appropriées pour les jeux langagiers et les tournures créatives mentionnés ci-dessus : la première traduction hongroise de *Trouble dans les andains* apparaît en 2000, par le traducteur László Rózsa, avec le titre *Kalandárium*. Ensuite, une dizaine d'années plus tard, le texte a été retraduit par József M. Takács. La deuxième variante apparaît en 2013, avec un titre qui est complètement différent du précédent : *Alvilágjárók*. Si nous jetons un coup d'œil sur la nouvelle traduction, nous pouvons voir déjà sur la deuxième de couverture que dans le cas de ce texte, la retraduction représente une question absolument incontournable et essentielle : « Boris Vian e művének bő tíz évvel ezelőtt *Kalandárium* címmel már megjelent egy kétségtől érdekes, de a francia eredetétől a szokásosnál nagyobb távolságot tartó magyar változata. »¹. Il est intéressant de noter dans cette phrase qu'ici ce n'est pas seulement le texte lui-même qui change, bien au contraire, il s'agit d'un changement systémique : la pratique, l'éthique et l'attitude générale à l'égard de la traduction ont changé de façon notable.

Un roman interdit : *J'irai cracher sur vos tombes*

« Je crois que je me mis à grogner, dans la voiture, à grogner comme un porc, entre mes dents, pour aller plus vite, et j'ai pris un virage sans ralentir, dans un terrible bruit de pneus. » (Vian, 1999 : 411).

Le roman *J'irai cracher sur vos tombes*, écrit sous le pseudonyme Vernon Sullivan est paru en 1946, dans un contexte historique très particulier : la fin de la Deuxième Guerre

¹ « Une version hongroise de cette œuvre de Boris Vian a été publiée il y a plus de dix ans sous le titre *Kalandárium*, qui est sans doute intéressante, mais qui reste inhabituellement éloignée de l'original français. » [Traduction]

mondiale a amené avec elle une grande désillusion, un climat propice à la paranoïa. Par ailleurs, nous pouvons voir très clairement que Boris Vian lui-même considère ce roman comme un pastiche de roman noir américain, ce qui le situe bien évidemment en marge des courants littéraires en vogue dans le contexte culturel de cette époque-là (Guévremont, 2011 : 6).

De plus, non seulement Vian se contente-t-il du rôle apparent de traducteur durant la naissance de ce roman, mais il décide aussi d'aller encore plus loin : il invente un écrivain américain. Le pseudonyme choisi par Vian nous renvoie à deux personnes existantes : le prénom vient du nom de son ami Paul Vernon, alors étudiant en pharmacie et guitariste dans l'orchestre Claude Abadie. En ce qui concerne le patronyme, c'est un hommage à Joe Sullivan, qui était l'un des meilleurs pianistes de jazz du style Chicago (Guévremont, 2011 : 6).

Au centre du roman *J'irai cracher sur vos tombes* nous retrouvons un Afro-américain blanc nommé Lee Anderson, qui arrive à Buckton avec un dollar, sa valise, un petit revolver et une lettre d'un certain Clem, qui lui permet d'avoir un emploi de libraire. Pourtant, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture, la vraie raison de la présence de Lee Anderson dans la petite ville se dévoile : il veut venger la mort de son petit frère, Danny, lynché par le père et le frère d'une jeune fille qu'il fréquentait (Guévremont, 2011 : 12).

Une histoire « vraie », imaginée par Vian : *L'Écume des jours*

« *L'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre.* » (Vian, 1947 : 5)

Le roman suivant dont j'analyserai la traduction hongroise est *L'Écume des jours*, une œuvre qui a une importance particulière dans notre étude, car c'est le roman le plus connu auprès des lecteurs français et hongrois aussi. Cette histoire d'amour fantastico-moderne, parue en 1947 témoigne d'un travail soigné, pour lequel Vian espérait gagner le prix de la Pléiade. (Guévremont, 2011 : 1). Du point de vue de la traduction, *L'Écume des jours* soulève des questions intéressantes et parfois problématiques, grâce à son langage novateur, les néologismes inventés par l'auteur et son style d'écriture unique. Selon Tina Belashvili, le texte du roman *L'Écume des jours* peut être considéré comme un « vivier de néologismes »².

² Cf. le titre de son article : BELASHVILI, Tina : *L'Écume des jours* (Boris Vian) – Vivier de néologismes

Pourtant, il est important de souligner la différence entre les néologismes littéraires et les néologismes dans la langue en général : le néologisme dans un sens généralisé est forgé pour exprimer un référent ou un signifié nouveau, et son emploi dépend de facteurs non-linguistiques. En revanche, le néologisme littéraire est toujours perçu comme une anomalie, et utilisé en raison de cette anomalie. Le néologisme littéraire ne peut ne pas attirer l'attention, parce qu'il suspend l'automatisme perceptif (Riffaterre, 1972 : 59). Dans le roman *L'Écume des jours* de Boris Vian, nous pouvons identifier le phénomène qui s'appelle *création totale* : ainsi crée-t-il le mot *doublezon* pour l'unité de monnaie, *nénuphar* pour faire référence à la tuberculose, et les amalgames comme *pianocktail* ou *députodrome* (Beliashvili, 2016 : 175). Ces néologismes ont une importance majeure dans notre analyse, car ils posent des problèmes de traduction particuliers et uniques. Dans le cas de ces mots, les connaissances linguistiques ne suffisent plus pour la traduction, à cause du caractère innovant des termes inventés par l'auteur, le traducteur a besoin d'une grande créativité et inventivité pour trouver une solution appropriée.

Les aventures d'un ingénieur ou le passé revisité : *L'herbe rouge*

« Aussi longtemps qu'il existe un endroit où il y a de l'air, du soleil et de l'herbe, on doit avoir regret de ne point y être. » (Vian, 1950 : 127)

L'herbe rouge est écrit en 1948-1949, et publié en juin 1950 par l'éditeur Toutain. Wolf, un ingénieur, le personnage principal de l'histoire, décide d'inventer une machine qui peut lui faire revivre son passé et ses angoisses, afin de les supprimer de sa mémoire. Bien évidemment, le roman peut nous faire penser au récit *La machine à remonter le temps* (1895)³, écrit par le romancier britannique Herbert George Wells, qui est souvent considéré comme le premier auteur de science-fiction (Guévremont, 2011 : 61). Néanmoins, *L'herbe rouge* reste une œuvre d'une grande complexité, qui se rapproche de l'autofiction en mêlant psychanalyse et introspection (Pajona, 2019 : 5). Grâce à ce caractère autofictionnel, un double discours peut être discerné dans le texte. Dans un premier lieu, le texte nous présente les sensations et les souvenirs du personnage principal, tandis que ces souvenirs et sentiments peuvent être considérés comme les propres expériences de l'auteur lui-même (Pajona, 2019 : 27).

³ Titre original du récit : *The Time Machine*

Par ailleurs, dans ce récit nous pouvons identifier une grande créativité linguistique, de nombreux jeux langagiers, ainsi que des créations lexicales tout à fait uniques, qui rendent le texte captivant du point de vue de la traduction aussi. Les néologismes créés par Vian ont à la base soit un travail soigné des suffixes dérivatifs, soit l'utilisation prolifique du procédé de mot-valise. Par exemple, si nous commençons à analyser le mot brindilleux, nous pouvons voir que ce terme inventé par Vian provient du diminutif brindille, auquel l'auteur a ajouté le suffixe adjectival -eux (Montecchio, 2022 : 60). De la même façon, la triade touchotter, biggeotter et lichotter vient de toucher, biger et licher (ou lécher). Ces nouveaux lexèmes sont interprétés par Gilbert Pestureau comme des diminutifs provenant de verbes. Pourtant, Pessoneaux et Gautier soulignent le fait que -ot possède une signification diminutive et fréquentative à la fois. Par conséquent, contrairement à Pestureau, ils considèrent que dans ces néologismes nous pouvons retrouver l'idée de réitération (Montecchio, 2022 : 61). En outre, nous pouvons voir que l'interprétation des néologismes de Boris Vian divise la littérature spécialisée aussi, ce qui nous donne une indication claire concernant la traduction : la traduction « fidèle » de ces termes nécessite non seulement des connaissances linguistiques, mais aussi beaucoup d'inventivité.

Le dernier roman de la tétralogie Sullivan : *Elles se rendent pas compte*

« *Je ne me fais pas prier, naturellement... mais quand même !*

Je vous jure et je vous affirme qu'elles se rendent pas compte ! » (Vian, 1950 : 108).

Dans son œuvre *Boris Vian, faiseur de hoax*⁴, Clara Sitbon souligne le fait que le dernier roman de la tétralogie Sullivan, *Elles se rendent pas compte*, paru en 1950 est loin d'être une œuvre bâclée, bien au contraire : ce roman constitue la clé qui nous permet de comprendre l'Affaire Sullivan dans son ensemble. Aujourd'hui, l'Affaire Sullivan devient le synonyme de *J'irai cracher sur vos tombes* (Sitbon, 2019 : 151). Un aspect qui peut nous expliquer le désintérêt général caractérisant la publication du roman *Elles se rendent pas compte* est le suivant : à la sortie de ce roman, en juin 1950, le voile sur toute l'Affaire Sullivan est déjà plus ou moins levé. Pourtant, il reste vrai que Boris Vian n'avouera jamais que Vernon Sullivan n'existe pas, comme nous pouvons le voir dans l'article de Jean-François Devay publié dans *Combat* le 24 novembre 1948 :

⁴ Selon Le Robert, le mot *hoax* est un anglicisme qui signifie 'information fausse, périmée, ou invérifiable propagée par internet'. (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/hoax>)

« – Il paraît que vous avez enfin admis chez Baurès que vous étiez l’auteur de

J’irai cracher ...

– Oui, mais j’ai menti.

– Vernon Sullivan existerait-il ?

– Évidemment. La preuve, c’est que mes livres sont écrits dans un style tout différent.

[...]

– Me présenterez-vous Vernon Sullivan ?

– Avec plaisir. Il sera à Paris à Noël. Ne le répétez pas. » (Sitbon, 2019 : 152)

Elles se rendent pas compte, le dernier roman des Sullivan soulève lui aussi des questions de traduction qui doivent être résolues, mais qui n’ont pas de réponse définitive, même si cela n’est pas un texte particulièrement difficile à traduire. Contrairement aux romans de Boris Vian écrits sous son propre nom, *Elles se rendent pas compte*, ainsi que les autres romans Sullivan n’est pas un texte riche en néologismes ou en hapax, en créations qui sont typiquement vianesques. Pourtant, une autre difficulté se présente : l’argot français et les particularités du langage parlé (Szabó, 2015 : 200). Par exemple, si nous nous concentrons sur la traduction du titre du roman, nous pouvons voir très clairement que même dans le cas de cette phrase simple, des éléments quasiment intraduisibles sont présents, qui seront analysés en détail ci-dessous.

Analyse de traduction

Éléments « intraduisibles » ?

Premièrement, si nous nous concentrons sur les éléments d'une langue ou d'un texte particulier qui sont difficiles à traduire, nous disons souvent que certains de ces éléments peuvent être considérés comme des « intraduisibles ». Mais qu'est-ce que cela signifie exactement ?

Selon le dictionnaire Larousse, la signification du mot *intraduisible* (adjectif) est la suivante : « qu'il est impossible de traduire dans une autre langue ». En analysant la question de l'intraduisibilité, Claudine Lecrivain souligne le fait que « Les phénomènes d'intraduisibilité sont intimement liés à des actualisations singulières, entre autres, de polysémie, de sonorités et de rythmes de la langue-source notamment dans le domaine de la poésie¹⁶ et des calembours. » (Lecrivain, 2007 : 144). Pourtant, selon Claire Placial, la question des intraduisibles est un « éternel serpent de mer, sinon de la traduction (puisque tout de même on traduit), du moins de la traductologie » (Placial, 2015 : 115). Par ailleurs, l'existence du terme *intraduisible* dans les études de traductologie ne signifie pas que ces éléments ne peuvent pas être traduits en aucun cas. Bien au contraire : il existe toujours une solution, même si la pertinence de cette solution reste toujours un sujet à débattre. Généralement parlant, quand nous avons des éléments intraduisibles dans notre texte de départ, nous avons deux choix possibles : soit nous gardons cet élément « étrange » dans notre texte d'arrivée, soit nous essayons de le traduire, en effectuant « un travail d'alchimiste, une transmutation », comme l'exprime Eléonore Sulser (Sulser, 2008). Dans le cas où nous décidons de garder un élément d'origine étrangère dans notre traduction, il y a une autre question qui se pose également : faut-il ajouter une explication à cet élément étranger ?

Par ailleurs, de ce point de vue-là, nous devons réfléchir aux attitudes de nos lecteurs. Quand le lecteur voit un élément étrange, qui est incompréhensible pour lui, il peut habituellement retrouver la signification du mot dans un dictionnaire. Pourtant, le traducteur a la possibilité d'expliquer ou d'explicitier le mot au lecteur. Cela peut être mis en œuvre de plusieurs façons : premièrement, le traducteur peut ajouter une brève explication au mot en question, par l'insertion de cette explication dans le texte du roman. Par exemple, si le traducteur doit traduire le mot *gulyás*, il ne peut clairement pas trouver d'équivalent parfait en français,

mais il peut insérer l'explication suivante : « spécialité hongroise ». Deuxièmement, le traducteur peut ajouter une note de bas de page afin d'expliquer la signification du mot inconnu.

En discutant des éléments intraduisibles de la langue, nous devons également souligner l'opinion de Jacques Derrida sur ce sujet-là, qui exprime une idée apparemment paradoxale : « la traduction est à la fois impossible et nécessaire »⁵. Par ailleurs, on peut même dire que rien n'est traduisible et tout doit être traduit. Dans certains cas, quand les équivalents « parfaits » manquent, le traducteur doit s'en sortir avec un « jeu subtil de compensation, en s'éloignant du texte source pour obtenir, paradoxalement, un texte cible plus fidèle à l'original. » (Szabó, 2015 : 196).

Si nous voulons trouver un exemple intéressant pour ce phénomène, nous pouvons analyser le titre du roman *Elles se rendent pas compte*. Ce titre simple, apparemment facile à traduire, pose deux problèmes qui nécessitent une solution créative dans la traduction hongroise, une « transmutation », avec les mots d'Eléonore Sulser. Premièrement, la traduction du pronom personnel *elles* peut être considérée comme problématique, car ce pronom n'existe pas en hongrois. Dans la première traduction du livre, le traducteur József Barabás a opté pour une solution qui conserve la signification du pronom, le titre étant : *És mindez a nőik miatt!*. Pourtant, nous voyons clairement que dans le cas de cette solution, un détail, une nuance importante est perdue : dans sa totalité, le titre français montre les spécificités du langage parlé, familier, tandis que le titre hongrois *És mindez a nőik miatt!* est complètement neutre. Deuxièmement, l'absence du 'ne' de négation est aussi une particularité typique du langage parlé en français, qui n'existe pas en hongrois, et qui donc ne peut pas être traduit « fidèlement », c'est-à-dire mot à mot. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, d'un certain point de vue tout peut être traduit, et il existe d'autres possibilités de traduction fidèle aussi : dans la deuxième traduction du roman *Elles se rendent pas compte*, Ildikó Lőrinszky la traductrice et Szabó Dávid le rédacteur ont opté pour une autre solution complètement différente de la première. Dans la deuxième traduction, le titre du roman devient *Ki érti a csajokat?*. Est-ce que c'est une traduction fidèle ? D'un certain point de vue non, parce qu'au niveau lexical et syntaxique on a entièrement changé la structure du titre. Pourtant, il existe un argument qui peut nous sembler beaucoup plus important : la fidélité au niveau du sens et au niveau du style, qui est mieux réalisée dans le cas de la deuxième traduction.

⁵ Cité par Oseki-Dépré, Inès. « Traduction réaliste ou traduction relevante ? ». In Traduire : un art de la contrainte. Sous la direction de Charles Zaremba et Noël Dutrait. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 46.

Enfin et surtout, le titre joue un rôle important dans le texte du roman aussi : la phrase « elles se rendent pas compte » apparaît sept fois dans l'histoire, aux pages 18, 71, 75, 108, 118, 142, et finalement, la dernière phrase du roman est la suivante : « Mais, qu'est-ce que vous voulez, aussi, elles se rendent pas compte. ». Cela est un détail qui a été négligé par le premier traducteur, pourtant, dans le cas de la deuxième traduction hongroise, la phrase « Ki érti a csajokat? » apparaît sept fois dans le roman, chaque fois dans le même contexte qu'en français.

Les néologismes et les hapax

Premièrement, selon Carmen Jimena Revilla García, les néologismes peuvent être définis comme de nouveaux lexèmes formés « pour désigner un objet, un concept, un procédé ou un phénomène inédit ou récemment créé qui dépend des jugements collectifs » (García, 2015 : 8). Ces nouveaux mots peuvent être classés dans les catégories suivantes : les créations de circonstance, les créations conventionnelles et les créations dirigées (García, 2015 : 14-18). Quand nous analysons des textes littéraires, ce sont les créations de circonstance qui sont de la plus grande importance : ces créations sont des « formes nouvelles délibérément créées pour un locuteur et qui ne trouvent pas d'usage en dehors du contexte spécial qui les a déclenchées » (García, 2015 : 14). Par ailleurs, avec d'autres mots, ces créations qui sont bien connues dans les textes littéraires peuvent être considérées comme des hapax. Selon le dictionnaire Larousse, le mot *hapax* signifie « Fait de langue (mot, expression, construction) dont il n'existe qu'une seule occurrence dans un corpus donné. »

En ce qui concerne l'œuvre romanesque de Boris Vian, son roman le plus connu et le plus célèbre, *L'Écume des jours*, est bien connu aussi pour les inventions linguistiques créatives qui figurent dans le texte. Le premier néologisme dont j'analyserai la traduction est le mot *pianocktail*, qui, du point de vue de sa formation est un mot-valise⁶. Pourtant, en hongrois les termes *koktél* et *zongora* ne nous permettent apparemment pas de créer un mot-valise dont le sens soit assez clair. Si nous essayons de fusionner ces deux mots au moins l'un d'entre eux perd son sens, tandis qu'en français l'élément *-ocktail* fait référence clairement au mot *cocktail*. Très probablement pour ces raisons, le traducteur hongrois du livre, Endre Bajomi Lázár, a opté

⁶ Selon le dictionnaire Larousse, le terme *mot-valise* désigne un « mot résultant de la réduction d'une suite de mots à un seul mot, qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier (par exemple alicament, formé de ali[ment] et [médi]cament) ».

pour une solution qui perd l'espièglerie linguistique du mot original, mais dont le sens reste clair pour les lecteurs hongrois : *koktélzongora*.

Dans un deuxième lieu, le mot *doublezon* représente aussi un néologisme inventé par Boris Vian. Dans l'univers de *L'Écume des jours*, *doublezon* est la monnaie utilisée par les personnages. Contrairement au mot analysé précédemment, *doublezon* est une création totale (Beliashvili, 2016 : 175). Dans le cas de ce terme nouveau, nous pouvons retrouver la racine « double- », à laquelle on ajoute le suffixe « -on ». Ce type de mot représente un phénomène qui demande un haut degré de créativité de la part du traducteur, car il doit inventer un nouveau mot hongrois pour faire face à cette tâche. Le traducteur de *L'Écume des jours*, Endre Bajomi Lázár, a opté pour la traduction suivante : *duplár*. Ce terme peut être considéré comme un mot-valise, qui est composé de « dupla » (équivalent de *double*) et « dollár ».

D'un autre côté, le mot *nénuphar* représente un terme déjà connu, qui, selon le dictionnaire Larousse, est le « Nom usuel de deux nymphéacées des étangs et mares, l'une à fleurs blanches (*nymphaea*), l'autre à fleurs jaunes (*nuphar*), possédant une souche enracinée au fond et des fleurs et feuilles flottantes. ». Pourtant, dans le contexte du roman, ce terme botanique prend un sens complètement nouveau : cela devient une maladie terminale, similaire à la pneumonie : « Chloé dormait. Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur crème de sa peau, mais, pendant son sommeil, ce n'était pas la peine et les taches rouges de ses joues revenaient. » (Vian, 1947 : 245). En d'autres termes, dans ce contexte-là Vian utilise un mot qui existait déjà, en lui donnant une nouvelle signification.

Si nous nous concentrons sur la traduction hongroise, nous pouvons voir clairement que Endre Bajomi Lázár a opté pour une solution qui n'est pas une traduction exacte, et qui, par conséquent, peut être discutable. L'équivalent hongrois du mot *nénuphar* est *tavirózsa*, également connu sous le nom de *tündérrózsa*, mais dans le texte hongrois nous retrouvons le mot *lótusz*, qui désigne la maladie de Chloé. Bien évidemment, nous pouvons souligner le fait que cela n'est pas une traduction objectivement fidèle, et que les deux fleurs ont des valeurs symboliques différentes, mais, en même temps, la décision du traducteur peut être justifiée. Le mot français *nénuphar* est un mot simple, tandis qu'en hongrois *tavirózsa* est composé, à partir de deux mots simples. Pour illustrer ce point à l'aide d'un exemple, les phrases « -Lótusza van? - hitetlenkedett Nicholas./ - A jobb tüdejében – mondta Colin. Eleinte a professzor azt hitte, hogy csak valami állat. De nem, hanem lótusz. » démontrent d'une manière efficace et

compréhensible que la métaphore florale fait référence à la maladie, même si le traducteur a changé une nuance subtile, en échangeant les deux espèces de fleurs.

Les noms modifiés de personnes existantes représentent une catégorie captivante et remarquable des hapax créés par Boris Vian, ces créations étant habituellement réalisées grâce à une inversion de lettres. Le premier nom qui a un effet profondément humoristique est Jean-Sol Partre, qui fait bien évidemment référence à l'écrivain et philosophe bien connu, Jean-Paul Sartre, qui était un contemporain et ami de Vian. D'une manière similaire, le nom propre La Duchesse de Bovouard nous fait penser immédiatement à un autre contemporain de Vian, Simone de Beauvoir. De toute évidence, la traduction des noms propres ne cause pas de grandes difficultés à Endre Bajomi Lázár qui a conservé le nom Jean-Sol Partre dans son intégralité, et a effectué une simple modification en remplaçant le mot *duchesse* par *hercegnő*, le résultat étant *Bovouard hercegnő* (Vian, trad. Endre Bajomi Lázár, 1969 : 35).

Par ailleurs, ce ne sont pas uniquement les noms des auteurs qui sont modifiés d'une manière humoristique et parfois sarcastique, mais les titres de leurs œuvres sont dans certains cas remplacés aussi. Par exemple, le titre du roman *La Nausée* de Jean-Paul Sartre devient *Vomi* chez Boris Vian. Le roman original de Sartre a été traduit en hongrois avec le titre *Az undor* en 1995, par le traducteur Pál Réz. Pourtant, le titre humoristique *Vomi* qui figure dans *L'Écume des jours* devient *Szenny és genny* dans la traduction de Endre Bajomi Lázár, ce qui est une solution particulièrement créative, mais qui ne parvient pas forcément à faire référence au titre original du livre écrit par Sartre, *La Nausée*.

En outre, nous pouvons observer une création similaire dans le cas du titre *La Lettre et le Néon*, qui fait référence à l'œuvre *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, grâce aux similarités phonétiques. L'ouvrage en question a été traduit en hongrois en 2006 par Tamás Seregi, avec le titre *A lét és a semmi*. Bien évidemment, le titre détourné qui figure dans *L'Écume des jours* nécessite, encore une fois, un travail créatif d'alchimiste. En analysant la traduction hongroise, nous pouvons constater que dans ce cas-là le traducteur a trouvé une solution qui réussit à remplir la fonction appropriée dans le contexte, même à deux niveaux différents : *A Lép és a Kenni* (Vian, trad. Endre Bajomi Lázár, 1969 : 71). Premièrement, le titre *A Lép és a Kenni* peut imiter très fidèlement le style humoristique qui caractérise fortement l'écriture de Vian, et, deuxièmement, cette solution créative réussit de rappeler au lecteur le titre *A lét és a semmi*.

La sur-traduction : valeur ajoutée ou manque de fidélité ?

Dans son article *Les traductions dangereuses (sur-traduction et sous-traduction)*, Muguras Constantinescu souligne les risques et problèmes principaux causés par la sur-traduction et la sous-traduction, car ceux-ci « constituent une tendance à la surcharge ou à l'aplatissement sur l'ensemble de la version » (Constantinescu, 2010 : 1). Avec d'autres mots, la sur-traduction et la sous-traduction peuvent causer des problèmes de compréhension, en influençant et modifiant indûment le sens du texte de départ : généralement parlant, le texte sous-traduit exprime moins que le texte de départ, alors que le texte surtraduit exprime plus que le texte original.

Premièrement, si nous analysons les traductions hongroises des romans de Boris Vian, nous pouvons voir clairement que de nombreuses retraductions existent. Mais pourquoi a-t-on retraduit ces textes ? En règle générale, la retraduction d'un texte peut être justifiée par la qualité non satisfaisante de la première traduction, causée habituellement soit par la sur-traduction, soit par la sous-traduction. Afin de démontrer l'effet et l'importance de ces inexactitudes de traduction, dans un premier lieu, j'analyserai la première traduction du roman *Elles se rendent pas compte*, traduit par József Barabás avec le titre *És mindez a nők miatt!*, paru en 1992.

En lisant le texte traduit par József Barabás, notre première impression peut être qu'il utilise un langage plein de jeux linguistiques et de tournures humoristiques, parfois même inattendues. Pourtant, si nous effectuons une analyse détaillée, en comparant le texte original avec la traduction, nous pouvons voir que la créativité de Barabás se réalise parfois au détriment de la fidélité. Pour illustrer cela, prenons quelques exemples représentatifs de sur-traduction.

Dans le texte original, écrit par Boris Vian, nous lisons la phrase suivante : « Gaya avait l'air bien embêtée de me voir partir. » (Vian, 1950 : 37). Du point de vue grammaticale, lexicale et syntaxique, nous voyons que la traduction de cette phrase ne pose pas de problèmes difficiles à résoudre : dans son article intitulé *Csajok újrafordítva – Boris Vian Elles se rendent pas compte című regényeinek magyar fordításairól*, Szabó Dávid propose une traduction simple : « Gayát láthatólag nagyon zavarta, hogy elmegyek. » (Szabó, 2021 : 157). Pourtant, dans la traduction de József Barabás nous trouvons une solution beaucoup plus complexe, sûrement plus créative, mais en même temps beaucoup moins fidèle : « Gaya nem volt elragadtatva, hogy otthagytam csapot, papot, elbűvölő társaságot. » (Vian, 1992, trad. József Barabás). La différence entre les deux traductions est incontestable et évidente, pourtant, nous pouvons voir nettement que la cause de cette traduction inexacte n'est pas une mauvaise interprétation ou une

erreur de langue. Bien au contraire : nous pouvons supposer que le traducteur a parfaitement compris cette phrase, mais en même temps il a essayé de refléter authentiquement le style de Boris Vian, en allant trop loin, en surtraduisant le texte. Selon les mots de Dávid Szabó, le premier traducteur du roman *Elles se rendent pas compte* écrit d'une manière plus vianesque que Vian lui-même (Szabó, 2021 : 157).⁷

En outre, au début du texte traduit par József Barabás, la sur-translation causée par la créativité excessive peut être identifiée dans le cas de la phrase suivante aussi : « Je m'en fous qu'il l'accompagne dans sa chambre, ça m'étonne de ne l'avoir jamais vu. » (Vian, 1950 : 15). Dans son article mentionné ci-dessus, Dávid Szabó traduit cette phrase mot-à-mot, de la manière suivante : « Mit érdekel engem, hogy elkíséri a szobájába, de csodálkozom rajta, hogy még sosem láttam. » (Szabó, 2021 : 157). Bien évidemment, cela n'est pas la seule traduction qui peut être envisagée, mais, en même temps, l'exemple traduit par Szabó nous montre nettement que la phrase en question ne présente pas de graves difficultés de traduction. Pourtant, si nous nous concentrons sur la traduction de József Barabás, nous pouvons voir qu'il a opté pour une solution entièrement différente : « Persze valójában nem is az „ifjú pár a szobában, mit csodál ott magában” kérdés furdalta az oldalamat, hanem az, hogy a csodába, nem láttam még soha e gáláns lovagot. » (Vian, 1992, trad. József Barabás), dont le sens est, littéralement : « Ce n'était pas la question de savoir ce que le jeune couple pouvait admirer une fois seul dans la chambre, mais de savoir comment c'était possible que je n'aie jamais vu ce chevalier galant. »⁸. Par ailleurs, si nous nous concentrons uniquement sur la longueur de la phrase, nous pouvons voir que dans ce cas-là il s'agit d'une inexactitude évidente, car la version hongroise est beaucoup plus longue. Pourtant, tout comme dans le cas précédent, ce phénomène est bien plus complexe que cela : le traducteur décide d'ajouter des tournures et des jeux de mot, qui ne figurent pas dans le texte originel, en rendant sa traduction moins fidèle que ce qu'un lecteur d'aujourd'hui pourrait exiger.

Cependant, un phénomène de sous-translation peut aussi être observé dans le cas d'un autre roman, *L'Herbe rouge*. *L'Herbe rouge*, publié en 1950, a été traduit par Róbert Bognár en 1997, puis réédité en 2017. L'édition publiée par Helikon souligne aussi que la traduction de Róbert Bognár a été vérifiée et comparée au texte original français par József M. Takács. Pour illustrer le phénomène de sous-translation, analysons les phrases suivantes : « Il entra. Lil était

⁷ Citation originale de l'article hongrois : « Ami Barabás fordítását illeti, a nem túl gyakori félrefordítások mellett legfőbb jellemzője és hibája, hogy vianosabbnak fordítja Viant Viannál. » (Szabó, 2021 : 157).

⁸ Traduit par Dávid Szabó. (Szabó, 2018 : 198)

là, elle s'occupait à des choses sans importance. Elle venait de descendre. » (Vian, 1950 : 169), littéralement : « Belépett. Lil ott volt, lényegtelen dolgokkal foglalkozott. Épp akkor jött le. ». Pourtant, dans la traduction de Róbert Bognár, nous trouvons la solution suivante : « Bement. Lil a földszinten tett-vett, nemrég jött le az emeletről. » (Vian, trad. Bognár, 2017 : 190). Ici, nous pouvons voir clairement que l'utilisation du verbe *tett-vett* n'est pas entièrement injustifiée, mais, en même temps, le texte hongrois dit moins que le texte de départ : l'addition significative « sans importance » est complètement absente.

Ensuite, nous pouvons observer un cas similaire dans la phrase suivante : « Ils avançaient dans le sable, la main de Wolf crispée comme une serre sur le cou du vieil homme courbé dont les bottines jaunes trébuchaient fréquemment. » (Vian, 1950 : 178), littéralement : « A homokban haladtak, Wolf keze karomként szorult a görnyedt öregember nyakára. akinek a sárga csizmája gyakran megbotlott ». Cependant, la traduction hongroise de Bognár Róbert propose la phrase suivante : « Mentek a homokban, Wolf marka bilincsként szorult a botladozó, meggyörnyedt öregember nyakára ». (Vian, trad. Bognár, 2017 : 199-200). Encore une fois, nous pouvons identifier une omission : un détail visuel, les *bottines jaunes* manquent de la traduction hongroise.

Similairement aux exemples mentionnés ci-dessus, des omissions peuvent être observées dans la première traduction du roman *Trouble dans les andains* aussi. Dans la première traduction, traduite par László Rózsa avec le titre *Kalandárium*, parue en 2000, le titre du quarante-et-unième chapitre est le suivant : *Az eltűnt Bőrnagy keresése*. (Vian, trad. Rózsa, 2000). Comparons maintenant cela au titre utilisé par Boris Vian : *A la recherche du Major perdu...* (Vian, 1999 : 116). Dans le cas du titre français, nous voyons très clairement qu'ici il s'agit d'une référence à l'œuvre majeure de Marcel Proust, en revanche, cette nuance est complètement perdue dans la première traduction hongroise. Pourtant, si nous vérifions la deuxième traduction du roman, paru en 2013 avec le titre *Alvilágjárók*, traduit par József Takács M., nous pouvons voir que cette omission a été corrigée, car le titre du chapitre en question est *Az eltűnt Őrnagy nyomában...* (Vian, 2013, trad. Takács : 114), donc la référence littéraire est devenue compréhensible et évidente dans le texte hongrois aussi.

Dans la première traduction du roman *Elles se rendent pas compte*, en plus des surtraductions nous pouvons observer la présence d'erreurs de traduction aussi. Afin d'illustrer cela, prenons un exemple très représentatif : « Bah... Un verre dans le nez, et aucun de ces idiots ne s'y arrêterait. » (Vian, 1950 : 5) Dans le cas de cette phrase, nous pouvons remarquer la présence d'un phrasème, d'une tournure dont la signification ne peut pas être démêlée à partir

du sens des mots individuels : « un verre dans le nez ». En traduisant cette expression, József Barabás a opté pour une solution qui a un effet légèrement absurde en hongrois : « Nem nagy ügy, kitűnő eredményt lehet elérni egy orrlyukba csúsztatott üvegdarabbal. », c'est-à-dire « Ce n'est pas grave, d'excellents résultats peuvent être obtenus avec un bout de verre introduit dans le nez. » (Vian, 1992, trad. Barabás József). Même si cette tournure peut nous sembler innovatrice, même vianesque, nous pouvons voir que le traducteur n'a pas compris le sens du phrasème. Si nous vérifions la signification de l'expression mentionnée ci-dessus dans le dictionnaire Larousse, nous trouvons la définition suivante : « être un peu ivre ».⁹ Par conséquent, la traduction hongroise représente un cas de mauvaise interprétation, autrement dit le sens du texte d'arrivée ne coïncide pas avec le sens du texte de départ.

Le langage parlé et le langage littéraire

Le langage littéraire a largement changé au cours du vingtième siècle, et, dans la littérature contemporaine, les frontières entre le langage littéraire et le langage familier semblent s'estomper. En ce qui concerne l'abréviation « littér. » utilisée dans les dictionnaires, *Le Petit Robert de la langue française* (2018 : XXXI) donne la définition suivante : « désigne un mot qui n'est pas d'usage familier, qui s'emploie dans la langue écrite élégante. ». Ensuite, sous le mot-vedette « littéraire », nous trouvons « [q]ui convient à la littérature, répond à ses exigences esthétiques. [...] *Langue littéraire et langue parlée. Mot, expression littéraire (opposé à courant, familier, populaire, didactique)* [...] »¹⁰ (*Le Petit Robert*, 2018 : 1469). A partir de ces citations et définitions, nous pouvons déjà voir clairement que l'adjectif *littéraire* et l'expression *langage littéraire* sont étroitement liés, même aujourd'hui, selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, à l'idée d'une certaine élégance et esthétique. Par conséquent, nous voyons que la langue littéraire peut s'opposer à la langue usuelle et aux registres tels que courant, populaire et familier. (Kovács, 2020 : 261-262).

Le style oralisé n'est pas un phénomène récent, puisque nous pouvons le retrouver déjà chez Rabelais ou Villon, pour ne mentionner que ces deux auteurs. Pourtant, C'est au XIX^e siècle que le phénomène commence vraiment à se répandre dans la littérature. Même si le style oralisé a toujours existé, le roman l'a longtemps utilisé uniquement dans les discours directs

⁹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nez/54499#locution>

¹⁰ L'italique est utilisé dans la définition originale.

des personnages. Le discours des personnages était le lieu où le langage parlé pouvait se manifester, mais le discours du narrateur continuait toujours à appliquer les normes et les règles de l'écrit standard (Durrer, 1996 : 63).

Pourtant, durant le XIX^e siècle, cette situation a complètement changé. À cette époque, les romans entièrement dialogués étaient déjà présents, même si ce type de littérature quittait la sphère romanesque, en se rapprochant du genre théâtral. Durant la même période, une deuxième tendance est également apparue : dans ce cas-là, le style oralisé s'étend à l'ensemble du texte littéraire. Cette tendance a été particulièrement bien exploré dans *L'Assommoir* d'Émile Zola, paru en 1877, mais elle a été largement étendue plus tard par d'autres auteurs bien connus comme Céline, Queneau, Claudel, Romain Gary, etc. (Durrer, 1966 : 63-64).

Le registre familial, qui joue un rôle important et indispensable dans les romans de Boris Vian, peut être défini comme « une manière spontanée de parler avec des mots familiers - appartenant au vocabulaire de la vie quotidienne – et parfois argotiques. Il est en fait tributaire de la connaissance de la langue du locuteur, et rencontré généralement dans les échanges communicatifs entre individus peu instruits ou entre personnes instruites qui l'utilisent volontairement. » (Badad, 2020 : 37). Dans la définition qui figure dans l'article *Les registres de la langue comme fondement discursif du contact de langues* de Taoufiq Badad, nous pouvons remarquer une connotation négative concernant le registre familial : si une personne utilise le langage familial, il est probable qu'elle soit peu instruite. Pourtant, Badad nuance cette idée : l'utilisation du registre familial ne veut pas forcément dire que cette personne ne soit pas capable d'utiliser un langage plus élégant, plus littéraire, bien au contraire : cette couche de la langue peut être utilisée volontairement, ce qui est le cas dans les romans et les œuvres littéraires en général.

En ce qui concerne la traduction des romans de Boris Vian, le langage familial a provoqué de nombreuses inexactitudes dans les textes traduits en hongrois. Dans le cas du roman *Elles se rendent pas compte*, par exemple, le texte de la première traduction hongroise reste, dans l'immense majorité des cas, beaucoup plus élégant, plus littéraire que le texte original, ce qui est bien évidemment problématique du point de vue de la fidélité.

Pour démontrer le phénomène traductologique susmentionné, prenons un exemple tiré du roman : « Quand même, quelle vacherie, cette histoire de Chinois. Surtout que je vais vous dire un truc... Ritchie a pas un seul poil sur les jambes. » (Vian, 1950 : 64). Si nous commençons à analyser ces trois phrases, nous constatons très rapidement que le langage familial est présent

non seulement au niveau du vocabulaire, mais au niveau syntaxique aussi. Premièrement, la locution adverbiale *quand même* est très courant dans la langue parlée, et, même si cette locution a des équivalents beaucoup plus « élégants », qui appartiennent à la langue littéraire, l'auteur a consciemment décidé d'utiliser cette version. La même chose peut être dite pour le mot *vacherie*, qui, selon le dictionnaire Larousse, signifie « Parole, action méchante ; saloperie. »¹¹. De plus, curieusement, le dictionnaire ne propose que des synonymes familiers pour ce mot : *crasse*, *entourloupe*, *entourloupette*, *saleté*, *saloperie*. Ensuite, le mot *truc* est aussi considéré comme un terme familier, qui peut remplacer n'importe quel objet, mais qui, en même temps, ne fait généralement pas partie du langage littéraire. En plus de tout cela, l'absence du premier élément de la négation « ne » est aussi traditionnellement considéré comme une caractéristique de la langue parlée.

En tenant compte de tous ces aspects, il peut nous sembler évident que la traduction hongroise devrait également refléter les caractéristiques de la langue parlée. Pourtant, si nous lisons la traduction de József Barabás, nous voyons que les deux dernières phrases du dixième chapitre sont traduites de la manière suivante : « Csak ez a meglékelt kínai ne feküdné meg annyira a gyomromat! És még azt nem is mondtam olvasóimnak, hogy Ritchie lábát egyetlen szőrszál sem csúfítja... » (Vian, trad. Barabás József : 1992). Au niveau du style, la solution pour laquelle Barabás a opté reste beaucoup plus élégante, plus littéraire que le style choisi par Vian. Le choix de ce style étant une décision consciente, volontaire de la part de l'auteur, la traduction hongroise reste insatisfaisante, à cause du langage qui n'est pas fidèle à l'original.

L'argot français vs l'argot hongrois

Dans un premier lieu, afin d'analyser la question de la traduction de l'argot, il faut préciser la définition, les limites et les spécificités de l'argot et du parler populaire. Comme le souligne Dávid Szabó, « le terme argot signifie d'abord non pas un langage spécial (ou vocabulaire spécial selon la plupart des définitions contemporaines), mais la communauté des gueux et des malfaiteurs. C'est ainsi que l'entend le célèbre *Jargon de l'argot réformé* (1628), réimprimé régulièrement jusqu'en 1849. L'argot avec le sens de langage secret des malfaiteurs apparaît à la fin du XVIIe siècle, et cela restera la première — et souvent l'unique — interprétation du terme pendant plus de deux siècles. » (Szabó, 2004 : 19). Cependant, le parler

¹¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vacherie/80874> (consulté le 4 janvier 2023)

populaire était pratiqué avec candeur et transparence par le peuple des ouvriers et artisans (Thouvenim, 2006 : 1). De plus, comme le souligne Denise François dans son article *La littérature en argot et l'argot dans la littérature*, la définition historique de l'argot n'est plus valable : il est maintenant tout à fait clair que l'argot n'est plus simplement un langage fabriqué et utilisé par des malfaiteurs et des mendiants. En effet, aujourd'hui nous pouvons constater que ces couches de la langue peuvent se former et se développer dans toutes les communautés, qui, en produisant un langage à des fins cryptiques ou crypto-ludiques, cherchent à exprimer et renforcer le sentiment d'appartenance des membres du groupe, qu'il s'agisse de corporations professionnelles (maçons, comédiens, merciers, forains, etc.) ou de groupements temporaires (François, 1975 : 5).

En outre, en ce qui concerne la littérature contemporaine et l'argot, nous pouvons établir un lien étroit et significatif entre les deux, même si, traditionnellement, ce dernier appartient plutôt au langage parlé, même au langage parlé par les couches de la société qui sont moins instruites, qui utilisent la langue d'une manière moins exigeante et soignée. Pourtant, l'argot reste toujours un langage vivant, dynamique qui évolue et change presque quotidiennement, et qui a imprégné de nombreuses œuvres littéraires. Par ailleurs, certaines œuvres ont été presque entièrement écrites en argot, comme le livre *Jésus-la-caille* de Francis Carco. De surcroît, nous pouvons également prouver que ce phénomène-là n'est pas nouveau, si nous jetons un coup d'œil sur les ballades de François Villon (François, 1975 : 5).

D'autre part, si nous appliquons cela aux romans de Boris Vian, nous pouvons analyser la présence de l'argot et la question de sa traductibilité dans le cas d'un pastiche écrit sous le pseudonyme Vernon Sullivan, caractérisé par un langage argotique : *Elles se rendent pas compte*. Tout comme les autres romans écrits sous ce nom, *Elles se rendent pas compte* est riche en scènes érotiques et sadiques, son thème principal étant la lutte de deux frères contre des dealers et l'homosexualité féminine (Szabó, 2018 : 198). La question délicate de la traduction des mots argotiques français peut être présentée et analysée en détail dans le cas de l'extrait suivant :

« — Qui est à l'appareil ? je dis. Le Président ?

— Pas de *conneries*¹², elle continue. Louise Walcott à l'appareil. Et je téléphone d'une cabine, pas question de *flics*, hein. Ces dix mille dollars, c'est pour quand ?

¹² Les mots et expressions qui peuvent être considérés comme non conventionnels sont marqués par l'italique (Szabó, 2018 : 201).

— On s'en occupe, je dis.

— Ça sera là avant cinq heures, ce soir ? elle demande. Parce que sinon, *ça va déménager*.

— Vous êtes une vraie *salope*, je réponds. Et je repense à ces dix mille dollars... mais *sacré nom de* oui parfaitement, ils sont toujours sur la *bagnole*... ficelés à la colonne de direction avec du chatterton.

— *Gaspillez pas votre salive*, dit Louise. Si c'est tout ce que vous avez à me dire, *ça peut rester au frais*. Sinon, on s'y met. Ça vous a déjà coûté une *bagnole*, et ça peut aller plus loin.

— Ça ne fait jamais qu'une *bagnole* contre un chriscraft, je dis. Je suis encore gagnant. Et j'ai les dix *fafs*. Pas oublier. Tiens, on dirait qu'elle se met à fumer. *Je me marrerais* bien mais j'ai peur que ça me fasse mal à la tête comme tout à l'heure.

— Espèce de petite *gouape*, elle fait, tâche de ne pas *faire l'œuf*, ou *gare à tes fesses*.

— Je risque rien, je dis. Moi je suis hétérosexuel. Elle raccroche sec. » (Vian, 1950 : 51-52).

Lorsqu'un traducteur doit faire face à un texte riche en argot, tel que le texte cité ci-dessus, il doit aussi, bien évidemment, affronter la problématique de l'équivalence. Pourtant, en ce qui concerne la traduction d'un roman, la correspondance entre les périodes, les milieux d'utilisation et la fréquence sont des critères que le traducteur doit absolument prendre en compte (Szabó, 2011 : 131).

Dans le cas du roman *Elles se rendent pas compte*, Ildikó Lőrinszky, la traductrice de la deuxième version de ce texte a essayé de prendre en compte le fait que le livre avait été publié en 1950, et que, par conséquent, les mots et expressions non standards, ou même argotiques ont souvent été complètement transformés ou remplacés au cours de ces dernières décennies. Certains termes et tournures argotiques du texte sont aujourd'hui considérés comme obsolètes, mais, en même temps, les francophones les comprennent toujours, d'où le fait que le traducteur hongrois devait également trouver des solutions qui sont familières aux locuteurs hongrois. De cette manière-là, dans la version hongroise traduite par Ildikó Lőrinszky, le mot *flic* est devenu *zsaru*, *salope* est devenu *bestia*, l'expression « ça va déménager » est traduit par « jó kis balhé lesz », et, enfin et surtout, la locution « gaspillez pas votre salive » se transforme en une autre image très visuelle, similaire à l'original « ne tépje feleslegesen a száját » (Vian, 2014, trad. Ildikó Lőrinszky : 52).

De plus, l'importance de l'argot est une question incontournable dans le cas du roman *J'irai cracher sur vos tombes* aussi. Ce texte, rédigé également sous le pseudonyme Vernon

Sullivan, touche à des problèmes sociaux sensibles, en plaçant le racisme dans le centre de l'histoire, qui est une tare toujours vivace dans la société américaine. Tout comme dans un *thriller* classique, le roman *J'irai cracher sur vos tombes* dévoile le secret dès le début, car le lecteur est conscient de l'identité du protagoniste : il est un « Nègre-blanc ». Pourtant, la suspense reste omniprésente : « préparation de la vengeance, manœuvres de domination, rivalités, soupçons du rival, pièges tendus de la part de l'autre, séduction donjuanesque de deux femmes à la fois, presque dans la même chambre, organisation du crime, attaque par une victime devenue agresseur, double meurtre horrible, poursuite policière et exécution sommaire. » (Pestureau, 1999 : 303-304).

Selon Denise François, l'argot a ses thématiques privilégiées, qui sont largement liées à des tabous : le vin, les femmes, le corps et, plus particulièrement, les organes sexuels, le jeu, le vol, le crime, la prison, et nous pourrions continuer (François, 1975 : 8). Dans le roman *J'irai cracher sur vos tombes*, nous pouvons remarquer la forte présence des thématiques mentionnées ci-dessus, et c'est exactement pour cette raison-là que le langage du roman peut nous apparaître violent voire choquant, et, d'autre côté, c'est ce qui explique pourquoi certaines parties du texte peuvent être difficiles à traduire.

Dans la traduction hongroise du roman paru en 2008, traduit par László Rózsa et retravaillé par József M. Takács, nous pouvons voir que les termes vulgaires français ont été traduits avec des équivalents hongrois qui sont pareillement vulgaires, même si l'équivalence parfaite est bien évidemment impossible à atteindre. Prenons, par exemple, la phrase suivante, qui fait référence à l'acte sexuel d'une manière explicite, relativement vulgaire : « Je ne sais pas si j'avais envie d'autre chose que de la *baiser*¹³ à m'en rendre malade, à en croire mes réflexes. » (Vian, 1999 : 388). Si nous analysons le texte retravaillé par József Takács M., nous pouvons voir que la vulgarité est fortement et clairement présente ici également : « Semmire nem vágytam annyira, mint hogy a végkimerülésig keféljem, és ennek látható jelét is adtam » (Vian, trad. László Rózsa, 2008 : 106). En revanche, en ce qui concerne la première traduction du roman, paru en 1989, nous pouvons voir que le traducteur, László Rózsa, utilise souvent un langage « embelli », plus littéraire, où la nuance de la vulgarité est souvent perdue. Si l'on s'en tient à l'exemple précédent, nous pouvons illustrer le phénomène avec la phrase suivante, où le mot vulgaire *baiser* réapparaît : « [...] je me suis rappelé Jicky et la fois où je l'avais baisée dans l'eau, et comme la rivière était transparente ce jour-là. » (Vian, 1999 : 410). Dans la

¹³ Le mot *baiser* est en italique en raison de sa vulgarité et de la question de la traduisibilité.

variante de László Rózsa, cet extrait est traduit comme suit : « Visszaidéztem Jickyt is, és azt a jelenetet, amikor a vízben *tettem magamévá*, s hogy milyen áttetsző volt a folyó azon a napon ». (Vian, 1989, trad. Rózsa László). Ainsi, si nous comparons la valeur stylistique du mot *baiser* à celle de l'expression *magáévá tesz*, nous pouvons déclarer que dans ce cas il s'agit d'un euphémisme dans la traduction, une rupture stylistique qui a été corrigée dans la traduction révisée par József M. Takács.

La retraduction : Pourquoi et comment ?

Pour commencer, lorsqu'on parle de la retraduction, il est absolument fondamental de soulever certaines questions traductologiques. La retraduction est un travail de traduction très spécifique : dans notre cas, les romans de Boris Vian ont déjà été traduits en hongrois, et nous revenons à ces textes, en créant de nouvelles traductions. Selon Eléonore Sulser, le travail du traducteur qui retraduit une œuvre est particulier, fondamentalement différent de celui de la personne qui effectue la première traduction : « De simple passeur, le traducteur devient alors contradicteur. Il doit se justifier, expliquer pourquoi il s'aventure à relire après d'autres qui l'ont fait parfois de façon magistrale. La retraduction n'est pas une opération anodine. » (Sulser, 2008).

De plus, même si la retraduction est une pratique relativement peu étudiée, elle devient de plus en plus importante dans l'espace littéraire européen. La pratique consistant à retraduire des œuvres qui ont déjà été traduites précédemment est non seulement répandue, mais ancienne aussi. Cependant, la spécificité de ce travail a été longtemps négligée dans les études de traductologie. Cela peut être soutenu par le fait que l'entrée « retraduction » est absente du *Dictionary of Translation Studies* de 1997, comme de la première édition de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Monti, 2011 : 10).

Les raisons de la retraduction

Premièrement, il est évident qu'une très grande partie des œuvres littéraires n'a pas encore été traduite, mais, en même temps, il y a des raisons qui « nous poussent à retraduire, à refaire ce qui a été déjà fait » (Monti, 2011 : 14). Selon Enrico Monti, la raison la plus fréquente de la retraduction est l'insatisfaction vis-à-vis des traductions existantes. Pourtant, il existe plusieurs raisons pour lesquelles nous pouvons ne pas être satisfaits de la qualité d'une traduction. Par exemple, l'une des raisons principales qui peuvent dégrader la qualité d'une traduction est la présence d'omissions et de modifications. Dans ce cas-là, la retraduction vise principalement à restaurer l'intégralité du texte. De plus, la retraduction peut être motivée par la volonté de recouvrer un rapport direct avec le texte-source, et, nous devons également nous

rappeler que les traductions « vieillissent », au moins aux yeux du public, parfois d'une manière qui peut les rendre grotesques (Monti, 2011 : 14-16).

Pourtant, toutes les critiques et spécialistes ne mettent pas l'accent sur la qualité et la fidélité, fiabilité de la traduction précédente, bien au contraire. Citons, par exemple, l'opinion d'Ezra Pound, qui a dit que « chaque génération doit retraduire ses classiques » (Sulser, 2008). Irene Weber Henking, la directrice du Centre de traduction littéraire de Lausanne pense que l'idée d'Ezra Pound n'est pas sans « justification. Il y a une évolution dans la lecture du texte original. Les conditions de lecture changent aussi tout comme la culture cible. Le français se rajeunit, il faut adapter le rythme et la forme. Et surtout, la littérature dans la langue cible évolue, propose de nouvelles formes, ouvrant de nouvelles possibilités aux traducteurs. » (Sulser, 2008).

La retraduction du roman *Elles se rendent pas compte*

Dans un premier lieu, nous avons mentionné ci-dessus les raisons de l'insatisfaction par rapport aux traductions, et l'une d'entre elles est la présence des modifications par comparaison au texte de départ. Dans cette optique, si nous analysons la variante du roman *Elles se rendent pas compte* traduite par József Barabás, parue en 1992, nous pouvons voir clairement que l'attitude du traducteur peut être caractérisée par un haut degré de créativité, ce qui se fait souvent au détriment de la fidélité. Selon les mots de Dávid Szabó, nous pouvons dire que la traduction de József Barabás « est plus un remaniement qu'une traduction »¹⁴ (Szabó, 2021 : 157).

Prenons par exemple le passage suivant : « Je réussis à doubler Walcott... Je fonce et je rase son flanc gauche. Il a les foies. Ritchie lui lâche deux coups de pétard et je le rabats sur la droite juste avant le pont. » (Vian, 1950 : 143). Si nous vérifions le même passage dans le roman traduit par József Barabás, nous trouvons la solution suivante : « Végre sikerült! Walcott mellé férközőm. Milyen szép is így egymás mellett! Szorosan. Megbőkdösöm balról. Úgy látom, ideges. Elkelve alá egy ágytál. Ritchie nem sajnálja. Kétszer bedurrant az ablakon. Én

¹⁴ Citation originale de l'article hongrois : « [...] Barabás József 1992-ben *És mindez a nők miatt* címmel megjelent fordítása mai fogalmaink szerint sokkal inkább volt nevezhető átköltésnek, átdolgozásnak mint fordításnak. » (Szabó, 2021 : 157).

taszigálom őket. A híd elé érünk.»¹⁵ (Vian, trad. Barabás, 1992). Comme le souligne Dávid Szabó dans son article *Traduire l'argot français ou le dernier des Sullivan*, ce passage qui contenait quatre phrases dans le texte de départ devient un passage de onze phrases dans la traduction de József Barabás. Cependant, cela n'est pas le seul point problématique, car nous pouvons voir que la segmentation du texte a aussi été complètement changée, plusieurs phrases ont été coupées en deux, et des points sont transformés en points d'exclamation, ce qui peut être bien évidemment problématique d'un point de vue traductologique (Szabó, 2018 : 199).

Par ailleurs, ce qui rend la traduction du roman *Elles se rendent pas compte* encore plus complexe et intéressante est l'aspect historique : lorsque József Barabás a traduit le roman en hongrois, en 1992, l'édition critique de l'œuvre n'existait pas encore (Szabó, 2014 : 151). Cela rend la question de la fidélité plus complexe, car dans la version originale du texte, Boris Vian a éliminé certains passages sado-érotiques de son texte, ce qui peut être considéré comme une sorte de protestation contre l'hypocrisie, liée aux attaques et aux procès contre ses romans précédents : « Les points représentent des actions particulièrement agréables mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour. » (Vian, 1950 : 67). Pourtant, le deuxième traducteur du livre, Ildikó Lőrinszky, pouvait déjà utiliser l'édition critique, elle pouvait donc travailler avec un texte complet : la deuxième traduction du livre, qui donne la priorité à l'exactitude et à l'exhaustivité du texte, est parue en 2014, avec le titre *Ki érte a csajokat?*, complétée par une postface écrite par Dávid Szabó. Dans le cadre de cette postface, l'éditeur du roman, Dávid Szabó explique le contexte, les détails et les informations traductologiques et historiques, afin de permettre aux lecteurs de comprendre et d'apprécier l'œuvre de Vian dans un contexte extérieur au texte du roman.

Enfin et surtout, en ce qui concerne la retraduction du roman *Elles se rendent pas compte*, la question suivante est absolument incontournable : Pourquoi a-t-on retraduit une œuvre qui n'est certainement pas un des romans les plus réussis de Boris Vian ? Nous avons déjà partiellement répondu à cette question : aujourd'hui nous avons une édition critique, complète, donc c'est le texte de départ qui a changé, qui nous permet de présenter le roman dans son intégralité aux lecteurs hongrois.

¹⁵ Traduit littéralement par Dávid Szabó : « J'y arrive enfin ! A me glisser près de Walcott. Que c'est beau d'être l'un à côté de l'autre ! Tout près. Je lui donne des coups du côté gauche. Il a les foies, à ce que je vois. Il aurait besoin d'un bassin. Cela n'émeut pas Ritchie. Il lâche deux coups de pétard par la fenêtre. Moi, je leur donne des coups. Nous arrivons devant le pont. » (Szabó, 2018 : 199).

Pourtant, deux autres aspects importants doivent également être mentionnés. Premièrement, ce n'est pas seulement le texte de départ qui a changé, mais aussi la langue elle-même. Un texte riche en argot, comme le roman en question, est bien plus qu'un défi de traduction intéressant : les traductions des textes argotiques vieillissent rapidement, car l'argot est une couche de la langue qui change à une vitesse extraordinaire. Deuxièmement, ce roman occupe une place importante dans le cycle Sullivan, car celui-ci est le dernier roman écrit sous ce pseudonyme, ce qui confirme également que la connaissance de cette œuvre est essentielle pour une bonne compréhension de cette étape de la carrière d'écrivain de Boris Vian.

Conclusion

Même si elle a une grande importance dans la littérature française et mondiale du XX^e siècle, l'œuvre de Boris Vian reste relativement peu connue du public hongrois d'aujourd'hui. Célèbre pour sa complexité artistique et pour son talent polyvalent, Boris Vian est, entre autres, un auteur inclassable qui joue avec la langue, avec les images et avec les idées d'une manière qui va au-delà de l'imagination humaine commune.

L'analyse des romans de Vian et l'étude comparative de leurs traductions nous a permis de pénétrer dans la complexité de l'univers vianesque, même si l'exploration complète de cet univers peut nous sembler une tâche impossible. En comparant les originaux avec les traductions hongroises, nous avons constaté que même si la majorité de l'œuvre romanesque de Boris Vian est disponible en hongrois, les traductions incluent toujours la possibilité de correction, d'amélioration. Bien évidemment, cela ne veut pas dire que les traductions existantes sont de mauvaise qualité, bien au contraire : ces textes donnent un très bon aperçu de la littérature française aux lecteurs hongrois. Pourtant, le changement rapide de la langue, le changement de la théorie de la traduction, et l'apparition des nouveaux outils qui peuvent nous aider dans la traduction sont toujours une raison de penser à la possibilité d'une retraduction.

L'insatisfaction vis-à-vis de la traduction existante est clairement une question subjective, même une question de goût, dans certains cas. Cependant, dans l'analyse de traduction il y a des aspects qui peuvent être considérés comme difficilement discutables, par exemple les omissions, les erreurs de traduction, la présence de passages qui sont clairement mal interprétés. Dans ces cas-là, la traductologie possède un outil important et puissant, qui permet de surmonter pratiquement n'importe quel problème ou erreur : la retraduction. Pour toutes ces raisons, une traduction ne peut jamais être considérée comme complètement terminée, et surtout pas parfaite, car aucune traduction n'est absolue.

Pour terminer, l'avantage le plus important de la retraduction reste toujours l'enrichissement de l'expérience des lecteurs hongrois et de la littérature de langue hongroise. Pourtant, le processus d'enrichissement doit rester toujours une opération mesurée et minutieuse, où le traducteur utilise l'ensemble de son vocabulaire, sa créativité, les jeux de

langage, les inventions linguistiques, tout en gardant à l'esprit que l'œuvre littéraire est la propriété intellectuelle de l'auteur, une propriété qui doit être respectée à chaque étape et à chaque moment du processus de traduction.

Bibliographie

- BADAD, Taoufiq (2020) : Les Registres De Langue Comme Fondement Discursif Du Contact De Langues. In : *IOSR Journal of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, Volume 25, Issue 11, Series 4, Kenitra, Maroc, p. 34-44.

URL :

<https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.25-Issue11/Series-4/F2511043444.pdf>

(consulté le 15 décembre 2022)

- BELIASHVILI, Tina (2016) : L'Écume des jours (Boris Vian) : Vivier de néologismes. In : *Études Interdisciplinaires en Sciences Humaines*, 3., p. 168-180.

URL :

<https://ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish/article/view/302/184>

(consulté le 15 décembre 2022)

- CAMUS, Audrey (2009) : Boris Vian, l'enfance de l'écriture. In : *Europe*, p. 87-99.

URL :

<http://lab.audreycamus.com/en/fulltext/boris-vian-l-enfance-de-l-ecriture.html>

(consulté le 17 décembre 2022)

- CAYOL, Cécile (2011) : L'inclassable Boris Vian. In : *Fiches pédagogiques / Bibliothèque nationale de France*, Bibliothèque nationale de France, Service de l'action pédagogique.

URL :

<http://classes.bnf.fr/pdf/Vian.pdf>

(consulté le 11 décembre 2022)

- CONSTANTINESCU, Muguras (2010) : Les traductions dangereuses (sur-traduction et sous-traduction). In : *Les liaisons dangereuses: Langues, traduction, interprétation*, Beyrouth, Liban. p. 77 - 98.

URL :

<https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-00591038/document>

(consulté le 21 décembre 2022)

- DURRER, Sylvie (1996) : Style oralisé et fuite du sens : réflexions autour de "La grande peur dans la montagne" de Ramuz. In : *Versants : revue suisse des littératures romanes*, 30, Zürich, p. 63-82.

URL :

<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1996:30::81>

(consulté le 21 décembre 2022)

- FRANÇOIS, Denise (1975) : La littérature en argot et l'argot dans la littérature. In: *Communication et langages*, n° 27, p. 5-27.

URL :

https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224

(consulté le 2 janvier 2023)

- GUEVREMONT, Marco (2011) : *L'écriture démasquée : concordances et travestissements : Boris Vian et Vernon Sullivan*. Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec, Montréal.

URL :

<https://archipel.uqam.ca/4245/1/M12148.pdf>

(consulté le 2 janvier 2023)

- JIMENA REVILLA GARCIA, Carmen (2015) : *La néologie et les néologismes. Création et repérage de mots nouveaux en langue française. Analyse pratique de reconnaissance de néologismes*. Travail de diplôme, Universidad de Salamanca, Salamanca.

URL :

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/127972/TG_RevillaGarciaC_Neologismos.pdf?sequence=1

(consulté le 3 janvier 2023)

- KOVÁCS, Máté (2020) : Vers une redéfinition du registre littéraire : les variétés de langue non standard comme langue de la narration littéraire. In : *Diversité et variations de la langue française au XXI^e siècle*, NAVA, Budapest, p. 261-274.

URL :

https://www.researchgate.net/publication/345768116_Vers_une_redefinition_du_registre_litteraire_les_varietes_de_langue_non_standard_comme_langue_de_la_narration_litteraire

(consulté le 21 décembre 2022)

- LAPPARD, Marc (1999) : Préface de *Trouble dans les andains*. In: *Oeuvres de Boris Vian*, Tome premier, Édition publiée sous l'autorité d'Ursula Vian Kübler, sous la direction de Gilbert Pestureau, Éditions Fayard, Paris, p. 49-54.
- LAPPARD, Marc (2006) : *V comme Vian*. Les Presses de l'Université Laval, Québec.

URL :

https://books.google.hu/books?id=o2rGOMYfSwsC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=trouble%20dans%20les%20andains&f=false

(consulté le 15 décembre 2022)

- LECRIVAIN, Claudine (2007) : L'intraduisibilité et ses résidus. In : *Babilóna*, No. 5, p. 139-147).

URL :

https://www.researchgate.net/publication/26576190_LIntraduisible_et_ses_residus

(consulté le 7 janvier 2023)

- LESSARD, Audrey-L. (2019) : *L'écriture de Boris Vian : Au-delà du jeu*. Cégep Édouard Montpetit, Centre de valorisation et d'amélioration, Le français s'affiche !.

URL :

https://www.cegepmontpetit.ca/static/uploaded/Files/Cegep/Centre%20de%20reference/Le%20français%20saffiche/Valorisation/Chroniques/Avril2019/Audrey-L_Article-Boris-Vian.pdf

(consulté le 13 décembre 2022)

- MONTECCHIO, Estefanía (2022) : Le mot-valise selon Vian : comment faire violence à l'imaginaire langagier. In : *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS* 1, 31, p. 55-71.

URL :

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/15050/1/le-mot-valise-selon.pdf>

(consulté le 13 décembre 2022)

- MONTI, Enrico (2011) : Introduction : La retraduction, un état des lieux. In : *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, p. 9-20.

URL :

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02288176/document>

(consulté le 5 janvier 2023)

- PAJONA, Cécile (2019) : *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*. Université Côte d'Azur, Nice.

URL :

<https://docplayer.fr/156881101-Les-procedes-de-fictionnalisation-dans-l-oeuvre-romanesque-de-boris-vian.html>

(consulté le 13 décembre 2022)

- PESTUREAU, Gilbert (1999) : Introduction. In : *Oeuvres de Boris Vian*, Éditions Fayard, Paris Oeuvres de Boris Vian, Tome premier, Édition publiée sous l'autorité d'Ursula Vian Kübler, sous la direction de Gilbert Pestureau, Éditions Fayard, Paris, p. XVII-XXXVIII.
- RABIE, Adham (2004) : Boris Vian entre la Révolte et la Nature. In : مجلة الآداب والعلوم الإنسانية, Issue 1, Vol. 51, p. 113-150.

URL :

https://fjhj.journals.ekb.eg/article_129812_f20db29c796fbf80dfd26035c5fefd84.pdf

(consulté le 14 décembre 2022)

- RIFFATERRE, M. Michael (1972) : Poétique du néologisme. In : *Cahiers de l'AIEF*, 25, p. 59-76.

URL :

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1023

(consulté le 19 décembre 2022)

- SITBON, Clara (2019) : Elles se rendent pas compte : la clé de voûte de l’Affaire Sullivan, In : *Boris Vian, faiseur de hoax*, p. 151–166.

URL :

<https://brill.com/display/book/9789004389441/BP000017.xml>

(consulté le 23 décembre 2022)

- SULSER, Eléonore (2008) : *Retraduire les classiques*.

URL :

<https://www.letemps.ch/culture/retraduire-classiques>

(consulté le 6 janvier 2023)

- SZABÓ, Dávid (2004) : L'argot des étudiants budapestois, L'Harmattan-ADÉFO, Paris.

URL :

https://mnytud.arts.unideb.hu/szleng/szabod_argotbp.pdf

(consulté le 9 janvier 2023)

- SZABÓ, Dávid (2011) : Dictionnaire de spécialité — dictionnaire général : Le problème des équivalents dans un dictionnaire d’argot bilingue. In : *Revue d’Etudes Françaises*, no 16.

URL :

https://mnytud.arts.unideb.hu/szleng/tanulmanyok/szabod_dictionnaire_de_specialite.pdf

(consulté le 2 janvier 2023)

- SZABÓ, Dávid (2014) : Traduire l'argot français : de Boris Vian à Morgan Sportès, In : *Argotica, III, Section Traducând argoul*, Editura Universitara, Craiova, p. 165-176.

URL :

https://mnytud.arts.unideb.hu/szleng/tanulmanyok/szabod_traduire.pdf

(consulté le 3 janvier 2023)

- SZABÓ, Dávid (2015) : Traduire l'argot français ou le dernier des Sullivan. In: *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury (World of Literature – Journal for Modern Literatures)*, Special issue: *Le monde de la littérature*, p. 194-204.

URL :

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96850/1484625_david_szabo_194-204.pdf?sequence=1&isAllowed=y

(consulté le 17 décembre 2022)

- SZABÓ, Dávid (2021) : Csajok újrafordítva – Boris Vian Elles se rendent pas compte című regényének magyar fordításairól, In : *Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.), Klasszikus művek újrafordítása*, KRE-L'Harmattan, Budapest, p. 153-160.
- THOUVENIM, François (2006) : *Argot et parler populaire*. Exposé fait à Strasbourg devant les adhérents de DLF Alsace.

URL :

http://www.langue-francaise.org/conference_Thouvenin_Argot_expose.pdf

(consulté le 2 janvier 2023)

- VIAN, Boris (1947) : *L'Écume des jours*. Éditions du groupe « Ebooks libres et gratuits ».

URL :

vacances-voyage-sejour.com/prepa_HEC/prepa_HEC_ecumes_des_jours.pdf

(consulté le 28 décembre 2022)

- VIAN, Boris (1950) : *Elles se rendent pas compte*. Éditions du groupe « Ebooks libres et gratuits ».

URL :

https://www.ebooksgratuits.com/pdf/vian_elles_se_rendent_pas_compte.pdf

(consulté le 7 janvier 2023)

- VIAN, Boris (1950) : *L'herbe rouge*. Éditions du groupe « Ebooks libres et gratuits ».

URL :

https://www.ebooksgratuits.com/pdf/vian_herbe_rouge.pdf

(consulté le 5 janvier 2022)

- VIAN, Boris (1969) : *Tajtékos napok*. Trad. Endre Bajomi Lázár, Európa Könyvkiadó, Budapest.

URL :

<https://vdocuments.mx/boris-vian-tajtekos-napok.html?page=2>

(consulté le 28 décembre 2022)

- VIAN, Boris (1989) : *Köpök a sírotokra*. Trad. László Rózsa, Láng Kiadó, Budapest.

URL :

https://terebess.hu/keletkultinfo/vian_kopok_a_sírotokra.html

(consulté le 2 janvier 2023)

- VIAN, Boris (1992) : *És mindez a nők miatt!*, Trad. József Barabás, Láng Kiadó, Budapest.

URL :

https://terebess.hu/keletkultinfo/vian_es_mindez_a_nok_miat.html

(consulté le 4 janvier 2023)

- VIAN, Boris (1999) : J'irai cracher sur vos tombes. In : *Œuvres de Boris Vian*, Tome premier, Éditions Fayard, Paris. p. 309-419.
- VIAN, Boris (1999) : Trouble dans les andains. In : *Œuvres de Boris Vian*, Tome premier, Édition publiée sous l'autorité d'Ursula Vian Kübler, sous la direction de Gilbert Pestureau, Éditions Fayard, Paris, p. 49-124.
- VIAN, Boris (2000) : *Kalandárium*. Trad. László Rózsa, Éditions PolgART, Budapest.

URL :

https://terebess.hu/keletkultinfo/vian_kalendarium.html

(consulté le 5 janvier 2023)

- VIAN, Boris (2008) : *Köpök a sírotokra*. Trad. László Rózsa, nouvelle variante établie par József Takács M., Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest.
- VIAN, Boris (2013) : *Alvilágjárók*. Trad. József Takács M., Helikon, Budapest.

- VIAN, Boris (2014) : *Ki érti a csajokat?*. Trad. Ildikó Lőrinszky, Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest.
- VIAN, Boris (2017) : *Piros fű*. Trad. Róbert Bognár, Helikon Kiadó, Budapest.