

## **Plurilinguisme dans l'œuvre de Katalin Molnár**

**Julia Ori**, Universidad Complutense de Madrid

### **Abstract**

Katalin Molnár, of Hungarian origin and exiled to France since 1979, wrote approximately half of her works in Hungarian and the other in French. Nevertheless, these languages are not so clearly separated in her texts as this symmetry might suggest. The author plays very often with language and languages by creating multilingual works. Close to Hungarian and French avant-garde groups, she therefore 'used' her translingualism as a source of innovation leading to multilingualism. This article studies how this happens, by the analysis of different manifestations of language diversity in Molnár's works: code-switching or intra- and interphrastic language change – in particular the insertions and cases of alternation – and the different types of language interference (the influence of one language on another without change of language): grammatical, lexical and cultural.

### **Résumé**

Katalin Molnár, d'origine hongroise et exilée en France depuis 1979, a écrit approximativement la moitié de son œuvre en hongrois et l'autre en français. Néanmoins, ces langues ne sont pas séparées si nettement dans ses textes comme cette symétrie le pourrait suggérer. L'auteure joue très souvent avec la langue et les langues en créant des œuvres plurilingues. Proche de groupes avant-gardistes hongrois et français, elle a donc 'utilisé' son translinguisme comme source d'innovation menant au plurilinguisme. C'est ce que cet article étudie par l'analyse de différentes manifestations de la diversité des langues dans les œuvres de Molnár : le code-switching ou le

changement de langue intra- et interphrastique – notamment les insertions et les cas d’alternance – et les différents types de l’interférence (l’influence d’une langue sur une autre sans changement de langue): grammaticale, lexicale et culturelle.

## **Keywords**

Katalin Molnár

translinguisme

plurilinguisme

avant-garde

code-switching

interférence des langues

## **Introduction**

Katalin Molnár est née en 1951 dans une Hongrie communiste d’après-guerre. Très mal à l’aise ‘socialement et intellectuellement’ dans son pays natal à cause de sa ‘stigmatisation’ pour son éducation communiste dans les années 60–70 (voir notre interview avec l’auteure in Oeri 2017), elle est partie définitivement pour Paris en 1979. Dans sa carrière littéraire – commencée dans la capitale française – nous pouvons distinguer deux étapes fondamentales. Une période hongroise et une période française, chacune déterminée par une revue et par les personnes autour d’elle.

Premièrement, c’est dans la revue d’exil hongroise *Magyar Műhely*<sup>1</sup> que Molnár a débuté. Cette époque de sa carrière est surtout caractérisée par la poésie visuelle, la recherche de la visualité dans la littérature. Dans les années 80–90, elle a réalisé des performances, a publié de nombreux articles, poèmes et d’autres textes, elle a fait paraître un cahier individuel (Molnár 1985) et deux livres poétiques (Molnár 1987;

Molnár 1990a) en hongrois. L'écrivaine franco-hongroise partageait avec les autres membres de *Magyar Műhely* la volonté d'en finir avec la poésie traditionnelle et de chercher de nouvelles voies de création. Dans ses articles théoriques parus dans la revue, notamment dans 'Tanulmány' (Molnár 1991) et 'A költészetről???' (Molnár 1993), elle réfléchit à la nature du langage et les moyens de renouveler la poésie, qui demeure alors, selon elle, dans une impasse.

Puis, la seconde étape serait celle de *poézi prolétèr*, la revue fondée par Katalin Molnár avec Christophe Tarkos et Pascal Doury en 1997. Elle se définit par la sonorité et l'oralité: les tentatives d'exprimer l'oral dans l'écrit. Molnár publiait dans des revues expérimentales françaises dès les années 80: *Tartalacrème*, *Doc(k)s*, *TXT*, *Revue de littérature générale*, *JAVA*, *Le travail de l'art*, etc. Elle a participé à de nombreuses performances qui avaient lieu dans des bibliothèques, des musées, des festivals, etc. Dans les années 90, elle commence, en plus, à publier des livres en français: *poèmes Incorrects et mauvais Chants—chants Transcrits* (Molnár 1995), *Quant à je (kantaje)* (Molnár 1996), *Konférans pour lé zilétre* (Molnár 1999) et *Lamour Dieu* (Moi 1999).

Cette double appartenance littéraire et linguistique peut être appréciée également dans ses textes. Même si nous pouvons parler d'une époque hongroise et d'une époque française de l'auteure, les langues se mélangent souvent à l'intérieur de ses textes. Le plurilinguisme est en effet une caractéristique très importante de son travail artistique et peut être à la fois compris comme 'conséquence' de sa condition bilingue et comme une expérience avant-gardiste. Dans ce qui suit nous allons présenter les fondements théoriques de notre article pour continuer par la classification des manifestations du plurilinguisme chez Katalin Molnár.<sup>2</sup>

## **Translinguisme et plurilinguisme**

Dans cet article nous adopterons le terme *translinguisme* (créé à partir de l'anglais *translingualism*) pour parler des écrivains qui écrivent dans plusieurs langues: il désigne 'the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one' (Kellman 2000: ix). *Translinguisme* est beaucoup plus qu'un synonyme pour le bilinguisme: au lieu de se concentrer sur le nombre de langues parlées et écrites par les auteurs, ce terme met l'accent sur le passage d'une langue à l'autre et l'interférence entre elles. Le préfixe *trans* a l'avantage de tenir compte de l'échange et de l'influence continuel entre les langues de l'écrivain, plutôt que d'une simple coexistence suggérée par la particule *bi*. Cette notion reflète donc l'idée du mouvement *à travers* les langues: 'Translingualism is a striking instance of invasive literary commerce within a single author' (Kellman 2000: x).

Même s'il existe de nombreuses manières d'effectuer et de vivre le changement de langue, les chercheurs trouvent des constantes dans l'écriture translingue. Prenons l'exemple de Dominique Combe (1995: 151) qui conclut ses *Poétiques francophones* de la manière suivante: 'Malgré l'extrême diversité, l'infinie complexité des traditions littéraires, on peut être frappé par la récurrence des mêmes attitudes à l'égard des langues', ou Marie Dollé (2001: 179) son *Imaginaire des langues*: 'toutefois, il existe des traits récurrents: le rapport affectif qu'entretient un auteur avec sa langue première permet de comprendre qu'il y reste attaché (Cioran) ou souhaite s'en éloigner (Claude Ollier)'.

En effet, s'il existe des constantes, c'est à cause d'un dénominateur commun: la langue. En changeant ou en alternant les langues, les écrivains mettent très souvent la question de la langue au cœur même de leur œuvre. Soit comme sujet principal – leur histoire linguistique donnant alors l'intrigue de leurs romans autobiographiques, soit comme objet des expérimentations, ou encore les deux à la fois. La double appartenance

linguistique – soit dès la naissance, soit suite à l’exil – est sans doute un fait trop important pour l’écrivain, pour qui la langue est le matériau premier et ‘un enjeu dont on ne saurait exagérer l’importance’ (Gauvin 1997: 13), pour qu’elle n’apparaisse pas dans son écriture. Gauvin appelle cet intérêt spécial envers le langage *surconscience linguistique* (1997, 2004):

c’est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable ‘acte de langage’, car le choix de telle ou telle langue d’écriture est révélateur d’un ‘procès’ littéraire plus important que les procédés mis en jeu. (Gauvin 2004: 256)

C’est en effet le questionnement de ce qui est déjà donné aux monolingues qui distingue les passeurs de langue. La distance qui sépare les translingues aussi bien de leur langue abandonnée que de leur langue adoptée défamiliarise les mots et les expressions, tandis que le monolingue ‘court le risque de succomber à l’envoûtement de la langue maternelle ou plus simplement à l’accoutumance, au point de s’y perdre – ou, pire, de s’accoutumer à lui-même, dans une osmose aliénante’ (Jouanny 2000: 100). L’exil physique et linguistique permet de voir les choses différemment, de mieux observer et de s’observer:

C’est cet écart, cette distance choisie ou imposée, qui est à l’origine d’un nouveau regard, un regard qui se fait nu, sans préjugé, pour découvrir de nouveaux espaces de protection et de paix. Dès lors, l’exil devient indissociable d’une expérience

intérieure bouleversant profondément l'individu dans son rapport à lui-même et au monde. (Keller-Privat 2012: 326)

Mais étant donné la perte de toute stabilité, moins qu'un état, le translinguisme est une continuelle errance et il mène à une attitude de recherche, ce qui se traduit dans l'écriture par une envie constante de se renouveler et d'expérimenter. Les auteurs translingues 'quitt[ent] les chemins battus pour aller à la découverte de nouveaux sentiers ou de nouvelles avenues' (Hassoum 2012: 21). En somme, l'instabilité linguistique, l'affrontement quotidien du relatif et de la différence mènent à une 'écriture de l'intranquillité', c'est-à-dire à une écriture en mouvement continu, qui ne s'installe pas, mais qui cherche toujours de nouvelles voies.

Ces nouvelles *voies* se trouvent en général dans la pluralité des *voix*: l'infiltration de la première langue dans la seconde et réciproquement. La double appartenance linguistique peut non seulement offrir une perspective différente, mais une source d'innovation par l'inclusion de l'élément étranger, par la 'manifestation de la différence'.

Une des manières de manifester cette différence, c'est le plurilinguisme. Le mélange de différents codes linguistiques ou le plurilinguisme externe – s'opposant au plurilinguisme interne des dialectes et des registres (Maingueneau 2004) – peut avoir des formes différentes. De l'emprunt des textes entiers, des dialogues écrits dans une autre langue ou des phrases éparpillées tout au long du roman, à l'emprunt des mots isolés ou à des allusions subtiles, toute une gamme de possibilités est disponible pour les auteurs. La langue peut être cachée, invitant au jeu et à une interprétation plus profonde comme par exemple dans le nom de Godot dans *En attendant Godot* de

Beckett (1952) qui contiendrait le mot Dieu en anglais (God), dans la langue maternelle de l'écrivain.

Ces langages hybrides, à la frontière des langues, ont été souvent repérés par les critiques et les auteurs mêmes, caractérisés avec divers noms. Par exemple, Steven Kellman (2000) souligne que la rencontre de deux cultures et de deux langues mène nécessairement à la *créolisation*, la pureté linguistique n'étant qu'un idéal inexistant. L'alternance consciente des langues serait une caractéristique fondamentale de l'écriture *translingue*: 'Code-switching is common among bilingual speakers, and authors who would represent speech as it is actually spoken create internally translingual texts, often between colloquial and formal or between regional and standard forms of the same language' (Kellman 2000: 15).

Dans ce qui suit, nous allons examiner comment les deux langues de l'écrivaine franco-hongroise s'alternent, coexistent, s'interfèrent. Dans un premier temps, les phénomènes de *code-switching* seront traités en tant qu'exemples de l'hétérogénéité 'évidente', 'facilement repérable'. Ceux-ci sont définis comme l'alternance des langues à l'intérieur d'un même texte (Grosjean 1982). En général, l'emprunt ou le passage d'une langue à l'autre est visible, souvent même typographiquement (par l'usage des italiques ou des guillemets).

Dans un deuxième temps, ce seront des cas moins explicites qui nous occuperont: des textes qui sont apparemment écrits dans une langue, mais qui sont également influencés par une autre. Leur caractère 'implicite' se réfère donc à leur repérage à première vue: cela ne signifie pas que l'auteure veuille cacher leur hétérogénéité. Nous désignerons ces phénomènes avec le terme de l'*interférence*: 'the involuntary influence of one language on the other' (Grosjean 1982: 299).

## ***Code-switching***

Dans notre analyse, nous utiliserons *code-switching* dans un sens général, en nous référant aussi bien aux changements de codes entre les phrases ou fragments plus longs qu'aux changements à l'intérieur des phrases: 'Code-switching is the alternation of two languages within a single discourse, sentence or constituent' (Poplack 1980: 583).

Nous étudierons divers cas que nous classerons à partir des distinctions de Muysken (2000). À l'intérieur du groupe des changements de langues intraphrastiques, il fait la différence entre insertion, alternance et *congruent lexicalization* dont nous avons trouvé des exemples pour les deux premiers:

- insertion of material (lexical items or entire constituents) from one language into a structure from the other language.
- alternation between structures from languages
- congruent lexicalization of material from different lexical inventories into a shared grammatical structure (Muysken 2000: 3).

La différence entre 'insertion' et 'alternance' ne réside pas dans la taille des éléments insérés ou alternés, bien que ces derniers soient en général plus longs que les premiers. On les distingue d'une autre manière: dans le cas de l'insertion, L2 apparaît dans le contexte de L1, enchâssée, entourée d'elle, tandis que l'alternance suppose que L1 et L2 se trouvent au même niveau, aucune n'est subordonnée à l'autre. Cette distinction dépendra donc en grande partie du niveau auquel nous nous situons dans notre analyse: dans une phrase, les deux langues pourront avoir la même importance, il s'agira donc de l'alternance. Mais si nous examinons le même changement par rapport au texte entier, nous nous rendrons peut-être compte qu'une des langues se trouve insérée dans l'autre. Étant donné que nous étudions des textes et non des phrases, nous adopterons plutôt le

niveau global, tout en maintenant des limites raisonnables. Autrement dit, si par exemple un poème en L2 est inséré à côté de sa traduction en L1 dans un livre écrit en L1, nous le considérerons comme un cas d'alternance, car les deux versions sont parallèles, même si au niveau du texte entier il s'agirait plutôt de l'insertion. Mais dans ce cas-ci, presque tous les *code-switchings* seraient des insertions, et cela cacherait l'opposition entre deux phénomènes qui sont, comme nous le verrons plus tard, assez différents.

### **Insertion**

Le phénomène de l'insertion suppose donc que les mots appartenant à L2 sont *enchâssés* dans le texte écrit en L1. Ce sont en général des mots isolés ou des expressions figées qui sont insérés dans l'entourage linguistique en s'y intégrant plus ou moins (l'usage des caractères spéciaux ou pas, l'écriture phonétique ou pas, etc.). Ils remplissent des fonctions différentes et sont dépendants du genre de l'œuvre et de leur position dans l'œuvre, tout comme de la langue du mot inséré, entre autres.

La majorité des exemples du *code-switching* chez Molnár sont des *insertions*. Nous trouvons non seulement des mots hongrois insérés dans ses textes français et des mots français dans ses textes hongrois, mais aussi des mots appartenant à d'autres langues dans les œuvres hongroises et françaises: avant tout en anglais et en latin. Faute d'espace nous n'examinerons que quelques exemples de l'emprunt du hongrois et du français.

### ***Mots français dans le texte hongrois***

L'insertion des mots ou des expressions françaises se produit surtout dans les articles théoriques hongrois de Molnár qui s'occupent de questions littéraires et linguistiques:

(1) ‘ha “d’entrée de jeu” meg akarjuk “nevezni”, hogy “szerintünk” mi ez az “ilyenmi”, ezt mondhatjuk: az algoritmus [...]’ (Molnár 1991: 19) (si nous voulons ‘nommer’ ‘d’entré de jeu’ ce qui est ‘selon nous’ ce ‘quelque chose comme ça’, nous pouvons dire: l’algorithme [...]) (Notre traduction) ;

(2) míg a hon és az atya külön-külön emelkedettséget fejeztek ki, a honatya ‘viccelődött’, hamiskás volt és kedélyeskedő: a hódolat és az incselkedés ‘két legyét egyszerre lecsapó’ csicsikovi ‘trouvaille’ az elöljáróknak (‘nagy öregeknek’, ‘nemzetvédőknek’) kijáró tisztelet házasítása a humoros pajtáskodással (Nous soulignons) (Molnár 1990b: 2).

(tandis que ‘hon’ [patrie] et ‘atya’ [père] sont séparément des termes soutenus, ‘honatya’ [père de patrie] ‘se moquait’, il était espiègle et faussement jovial: la ‘trouvaille’ tchitchikovienne qui ‘fait d’une pierre deux coups’ en signifiant l’hommage et la malice, est le mariage du respect dû aux supérieurs hiérarchiques [‘aux grands vieux’, ‘aux défenseurs de la patrie’] avec une camaraderie humoristique) (Notre traduction).

Ces insertions sont des expressions françaises qui peuvent être comprises par certains lecteurs hongrois cultivés non-francophones, tandis que d’autres ne les connaîtront pas. En effet, dans le premier, Molnár considère utile d’expliquer l’expression en note de bas de page: ‘a játszma elejétől fogva, átv: mindjárt az elején’ (Molnár 1991: 19) (dès le début du jeu, sens figuré: au tout début). Avec cela, elle met en évidence le fait qu’elle emploie une expression inhabituelle dans les discours hongrois. Par contre, dans le second, l’explication manque, quoique *trouvaille* ne peut pas être considérée moins

étrangère que *d'entrée de jeu* en hongrois: c'est peut-être le type de texte (un texte court imitant la forme d'une entrée d'encyclopédie) qui est la raison du manque de notes de bas de page. Mais dans les deux cas, la non-intégration des expressions est signalée par l'utilisation des guillemets.

La fonction de ces insertions est d'une part le remplissage d'un vide lexical: Molnár a trouvé plus exact l'usage du français là où le hongrois manque d'équivalents. L'explication en périphrases dans la note montre que l'expression française ne peut pas être traduite fidèlement par une locution hongroise. De même, l'idée de la découverte heureuse, qui est souvent utilisée pour l'invention des mots comme dans l'exemple, serait également difficilement transmissible en hongrois. Cette manière de procéder – employer des mots étrangers là où le vocabulaire de la langue d'écriture se montre insuffisant – indique que les translingues ont une réflexion linguistique différente de celle des monolingues. Ces derniers ne se rendraient pas compte, en effet, des insuffisances de leur vocabulaire, car ils ne peuvent le comparer à rien. Alors que les translingues semblent activer à la fois leurs connaissances issues des deux langues, en complétant l'une par l'autre:

For speakers in code-switching mode, the evidence shows that the brain is in fact encoding the same message simultaneously in both languages, in parallel channels. In the past, it was assumed that this was impossible and that only one channel could be involved in language production. However, recent psycholinguistic research on bilinguals has demonstrated that when a bilingual person hears or reads a word in one language, the corresponding expression in the other language is at least partially activated. In other words, even when a bilingual appears to be operating solely in one

language, the brain storage for the other language is still at least passively involved  
(González 2008: 145)

D'autre part, l'usage du français contribue à façonner l'*ethos* de l'écrivaine: cette langue a un prestige important en Hongrie et dans le monde entier. En y ayant recours, l'auteure donne l'image d'un locuteur cultivé. Dans ce sens, la fonction du français est similaire à celle du latin – qui, d'ailleurs, apparaît également dans les articles de Molnár.

De même, les citations insérées témoignent de la culture française de l'écrivaine: si elle cite en français, et pas en anglais, allemand, italien, etc., c'est parce que ce sont des auteurs français qu'elle lit et qu'elle connaît. Son immersion dans la littérature française et le contexte littéraire français y devient évidente:

(3) Ezt egy francia író, Christian Prigent úgy fejezte ki, hogy a modern elfelejtésének a korszakát éljük, az 'oubli du moderne' korszakát (Molnár 1993: 10).

(Un écrivain français, Christian Prigent a expliqué par rapport à cela que nous vivons l'époque de l'oubli *du moderne*, l'époque de 'l'oubli du moderne')  
(Notre traduction).

Les propositions et les mots français sont des citations: les guillemets signalent non seulement l'origine étrangère des discours, mais également leur caractère cité. On nous pourrait objecter que dans ces cas il ne s'agit pas de 'vrai' *code-switching*, car l'auteure n'oscille pas seulement entre deux langues, mais aussi entre discours citant et discours cité. En effet, le processus n'est pas le même: ces citations ne sont pas nécessairement le résultat d'une réflexion translingue, en deux langues, mais tout simplement d'une

opération de collage. Cependant, il est important de remarquer que le choix de citer en français dans un contexte hongrois n'est pas sans intérêt: l'auteure aurait pu parfaitement traduire les phrases (elle-même ou, dans le cas où ce serait possible, en cherchant des traductions déjà existantes) ou les paraphraser. D'ailleurs, c'est ce qu'elle fait dans la plupart des cas: en général c'est la paraphrase hongroise qui vient en premier lieu, suivie de la citation française. Cet ordre montre que l'original français complète la traduction hongroise et non l'inverse. Molnár veut fournir l'expression exacte à ses lecteurs, par crainte de ne pas pouvoir la transmettre correctement en hongrois. Cela devient évident dans le cas de la discussion sur *inadmissible*:

(4) Itt térek vissza Denis Roche mondatának első felére, *arra*, hogy a költészet megengedhetetlen, 'inadmissible' vagy elfogadhatatlan vagy, ha *további* szinonímákat *keresünk*, *akkor* visszautasítandó (*tudniillik* az 'inadmissible' iskolai kifejezés is: *aki inadmissible*, az nem mehet a következő *felsőbb* osztályba, *az* megbukott) (Vitéz György közbeszólása: nem szabad beengedni) Kanadában nem szabad beengedni? igen?, igen?, nem szabad beengedni *tűrhetetlen*, *kibirhatatlan* (vagy *éppenséggel nem szabad beengedni*, *nem szabad ajtót nyitni neki*). *Vagyis nem kell*, *nem érdemes verseket olvasni* (Molnár 1993: 10).

(Je reviens ici à la première partie de la phrase de Denis Roche, qui dit que la poésie est inadmissible, 'inadmissible' ou inacceptable ou, si nous *cherchons d'autres* synonymes, elle doit être refusée [*à savoir que l' 'inadmissible' appartient au vocabulaire écolier aussi: celui qui est inadmissible*, ne peut pas passer à la classe suivante *supérieure*, il a échoué] [L'intervention de György Vitéz: il ne faut pas le laisser entrer] Au Canada il ne faut pas le laisser entrer?

oui? oui?, il ne faut pas le laisser entrer *intolérable, insupportable [ou au cas échéant il ne faut pas le laisser entrer, il ne faut pas lui ouvrir la porte]. Autrement dit, il ne faut pas, il ne vaut pas la peine de lire des poèmes*) (Notre traduction).

C'est la polysémie du mot qui incite l'auteure à le répéter plusieurs fois en français en cherchant des synonymes en hongrois. Avec cette répétition, elle invoque implicitement les interlocuteurs en leur demandant d'essayer de trouver la traduction juste: une invitation que György Vitéz a comprise lors de la conférence (l'article est la transcription corrigée de cette conférence) et il a effectivement donné un synonyme. Par conséquent, la présence des citations originales témoigne, comme dans les exemples (1) et (2), de la non-correspondance entre les expressions de deux langues différentes, ce dont Molnár est particulièrement consciente. Mais au lieu de ne donner que la version française, elle juxtapose les explications à l'original. Cela n'empêche pas qu'on puisse parler de *code-switching* dans le sens général que nous lui avons donné: il se produit une juxtaposition contiguë de deux langues: les fragments français se trouvent notamment enchâssés dans le texte hongrois.

Pour finir, nous citerons l'insertion d'un mot français dans *vmely rejtett helyről [...]* Étant donné que le genre de cette œuvre n'est pas le même que dans les exemples précédents, la fonction du *code-switching* sera aussi différente:

(5) én verseau vagyok	(je suis verseau
vízöntő szótárral a	verseau avec un
kezemben [...]	dictionnaire dans les
(Molnár 1987: 44/a)	mains) (Notre traduction).

Le mot *verseau* est immédiatement traduit au hongrois, car il n'est pas compréhensible pour les Hongrois en général. C'est un mot appartenant à la mythologie personnelle de Molnár, elle apparaît en latin dans *De te ki vagy?* aussi: 'én Aquarius vagyok / hajlékony / karcsú / nedves / és meleg' (Molnar 1990a: 4) (je suis Aquarius / flexible / svelte / humide / et chaude) (Notre traduction). Ce signe zodiacal évoque la fluidité, l'humidité et, symboliquement, la féminité dont les signes graphiques et les descriptions abondent dans cette œuvre. L'équivalent français ajoute un symbolisme supplémentaire, impossible à traduire: *verseau* étant homophone avec *verso*, il évoque le côté occulte des choses et des personnes en particulier. 'Je suis *verseau/verso*' pourrait être donc compris comme 'je suis l'autre'.

Dans son cahier *Une suite*, Molnár rend effectivement évident le rapport entre *verso* et *verseau* dans la partie 'Recto/Verseau' qui commence de la manière suivante: 'Je suis RECTOVERSEAU VERSO aquariusMOULIN A VENT perle fine MOULIN A EAU télégraphiste ROMEO souple et svelte ET JULIETTE cheval de cirque CYCLES humides et chaud [...]' (Molnár 1986). Être recto/verso, c'est donc incarner à la fois les deux faces de la même monnaie, être une personne contradictoire. Tout comme dans le cas des 'cartes postales' de *De te ki vagy?* – des images qui traversent le papier et sont visibles sur le verso – il vaut la peine de regarder l'autre face.

### ***Mots hongrois dans le texte français***

La présence du hongrois dans le texte français a un rôle tout à fait différent de son cas contraire déjà étudié: tandis que les citations et les mots français suivaient les 'traductions' hongroises – ce qui montrait que Molnár s'appuyait sur la connaissance du public, capable de compléter ou même d'améliorer ses définitions – les expressions hongroises apparaissent en premier lieu, puis sont expliquées, car leur signification est

certainement inconnue du lectorat français. Le français et le hongrois ne sont pas symétriques en ce qui concerne leur présence dans le panorama linguistique mondial. Le premier est une langue internationale, qui – même si elle a perdu de son influence depuis le siècle dernier – est une des langues de la communication mondiale. Le deuxième, néanmoins, n'est parlé que par une communauté relativement restreinte (environnement quinze millions de locuteurs). C'est probablement la raison pour laquelle le *code-switching* au hongrois soit relativement rare chez Molnár: le texte deviendrait incompréhensible pour le public visé ou, dans le cas où les mots seraient expliqués, il serait plus lourd, difficile à déchiffrer.

La plupart des exemples sont des explications sur la forme et le contenu des mots hongrois cités. Par conséquent, quoiqu'il y ait insertion dans le sens où le hongrois est entouré du texte français, ils ne remplissent pas la même fonction que leur cotexte: ils sont utilisés 'en mention' et sont suivis des passages métatextuels.

(6) édonk, on dit chez nous: 'chè fülle chè foarkoa', c'est-à-dire 'sans queue ni tête', 'chè-chè', çaveudir 'ni-ni', juskici céfacil, les complications commencent après car 'füle', cékonpôzé du mot 'fül' qui signifie 'oreille' épui du suffixe 'è' qui est le pronom possessif, donk, çaveudir 'son oreille', au singulier, puisque, en hongrois, 'oreille' est un organe composé de deux demi-oreilles (cf. plus loin) épui 'foarkoa', c'est-à-dire 'sa queue', célamèmchôz, sôfke, en hongrois, chaque suffixe a deux variantes (et certains en ont trois) puisque certaines voyelles ne marient jamais à l'intérieur du même mot édonk, 'ü' exige un suffixe 'è' tandis que 'oa' (qui est une voyelle entre 'o' et 'a') exige un suffixe 'oa', donk unVRÈongroi (chparlpa demoi) serait incapable de dire 'füloa' ou 'foarkè' épourça, RIENkepourça, prononcékörèkteman

lémôfrançè èdèja unobstaklTÈrrible pourunvrèongroi épui ‘foarkoa’ n’est pas composé de ‘foark’ et du suffixe ‘oa’ parce que le mot sans suffixe est ‘foarok’ (avec un ‘o’ entre le ‘r’ et le ‘k’) parce que difficile serait de dire ‘foark’ pour un hongrois (la langue hongroise, tout comme la française, n’aime pas l’entassement des consonnes à certains endroits) édonk, ‘foarkoa’, c’est ‘foarokoa’, d’où tombe la voyelle ‘o’, mézami meureuproch keeuchkonplikTRÔléchôz méLA, je fais la démonstration immédiate de ce que ce sont les choses qui sont compliquées édonk, ‘chè fülè chè foarkoa’, çaveudir que la chose en question n’a ni son oreille (composé de deux demi-oreilles) ni sa queue épuidonk ‘foarkoach’, c’est-à-dire ‘foarok’ (d’où tombe la voyelle ‘o’) suivi du suffixe ‘oach’ qui signifie ‘pourvu de’ est le nom du loup parce que le loup, ilfallè SURtoupadir sonvrènom édonk, nozancètr (je parle de ceux des autres) dizè ‘foarkoach’, c’est-à-dire ‘pourvu d’une queue’ et cela signifiait ‘loup’ édonk célenom dulou ankorôjourdui et les petits hongrois chantonnent, nous n’avons pas peur du ‘foarkoach’ car il ne nous mange pas, seulement nous goûte (éçarim ofkôrs) (Molnár 1996: 23–24).

(7) (‘Niuçi’ est le nom affectueux du petit lapin qui porte des cadeaux aux enfants à Pâques. Il les cache dans un coin de la maison pendant que les enfants dorment. Ceux-ci, au petit matin du lundi de Pâques, vont alors à la recherche du cadeau de ‘niuçi’ qu’ils appellent volontiers ‘lapin-oreilleux niuçi-mouçi’) (Molnár 1996: 74–75).

(8) (‘Foachirozott’ est le nom d’un plat fait avec du porc haché, un ‘jèmlè’ trempé dans l’eau, un oignon coupé en dé et cuit, un œuf, du sel et du poivre. On mélange ces ingrédients, ensuite en forme des petites boules que l’on tourne

dans la chapelure avant des [*sic!*] les frire dans une grande quantité d'huile.)  
(Molnár 1996: 82).

Dans le cas de *jemlè* (citation 8) qui figure dans la recette de *foachirozott*, c'est un manque lexical du français qui incite l'auteure à utiliser le terme hongrois. Le petit pain rond très commun en Hongrie n'existe pas en France, il n'a pas d'équivalent exact et est par conséquent intraduisible. Cependant, le choix de Molnár de ne pas donner une définition du terme peut paraître surprenant. En tout cas, cela montre que la recette de cuisine a perdu sa fonction première (on devrait savoir de quoi il s'agit pour pouvoir préparer le plat).

L'insertion du hongrois s'explique donc, dans certains cas, par des nécessités linguistiques: les réalités hongroises spécifiques ne peuvent être exprimées qu'en hongrois. Mais dans les exemples où les explications grammaticales et lexicales dominant, les mots servent à faire connaître au lecteur français certaines caractéristiques du hongrois. En premier lieu parce qu'ils appartiennent à la sphère et au monde personnels de Molnár, à son 'univers molnárois', son expérience, sa 'spécialité' qu'elle peut 'offrir' au public français (voir notre entretien avec l'auteure: Oeri 2017). C'est surtout dans (6) qu'elle explique minutieusement toutes les caractéristiques grammaticales et phonétiques d'une seule expression. Avec ce passage, elle veut montrer que le hongrois est très différent du français (ce qui peut d'ailleurs expliquer ses erreurs et ses lapsus) et surtout qu'il est compliqué: 'mézami meureproch keeuchkonplikTRÔléchôz méLA, je fais la démonstration immédiate de ce que ce sont les choses qui sont compliquées'. Par ailleurs, ces explications – avec d'autres dans *Quant à je* – peuvent aider à comprendre certains textes du livre, construits à partir de la structure grammaticale du hongrois.

Nous pouvons donc essentiellement distinguer deux groupes parmi les insertions hongroises: celui où les mots hongrois apparaissent ‘en mention’ et ont la forme (Nom défini) + est + (définition); et celui où les mots s’emploient ‘en usage’.

### **Alternance**

Ce que nous désignons par *alternance* correspond à ce que d’autres appellent parfois, dans un sens restreint, le *code-switching*. Il s’agit d’un changement de langue majoritairement (mais non nécessairement) interphrastique (entre des propositions ayant une structure grammaticale minimale autonome) et où les deux langues ont la même importance dans le texte.

Nous trouvons moins d’exemples d’alternance dans notre corpus que d’insertion, bien que dans certains textes – notamment dans *poèmesIncorrects* – l’alternance soit une pratique plus courante. Dans cette œuvre certains poèmes sont donnés dans deux langues différentes: ‘poèmeIncorrectSurCafard’ est traduit en italien (‘poesiaScorrettaSuScarafaggio’) (Molnár 1995: 9). Pareillement, ‘poèmeIncorrectDansNewYork’ figure aussi en anglais, intitulé ‘imperfectPoemInNewYork’ (Molnár 1995: 15, 17):

(9) voiciMaPersonneDans	hereMyselfInNewYork
NewYorkOùChaleur	WhereHeatFill
RemplirRue	Street
etMonterAvecAscenseur	andGoUpWithElevatorIn
DansÉnormeMaisonSur	EnormousHouseOnto
Toit	Roof
EtDeLà	andFromThere

regarderSurVille	lookOntoTheCity
etVoirBeaucoup	andSeeMuchSombre
CouleurSombre	Colour
etAllerDansMusée	andGoIntoMuseum
etAllerDansMétro	andGoIntoSubway

Enfin, le ‘poèmeIncorrectSurVieillePhotoAvecPetiteFilleDansParc’ figure dans sa version allemande ‘falschDichtungAufAltePhotoMitKleinesMädchenInPark’ (Molnár 1995: 27).

La mise en page symétrique des deux versions de ces poèmes montre que les langues – au moins dans le cas de ces poèmes précis – sont posées au même niveau, bien que dans le recueil, ce soit le français qui domine. La symétrie met également en valeur les équivalences entre les textes: les poèmes français sont traduits mot à mot aux autres langues et même si les alinéas ne coïncident pas toujours, les deux versions des mêmes poèmes sont pratiquement des miroirs les uns pour les autres. Les langues ne sont pas donc mélangées à l’intérieur des poèmes, mais elles apparaissent chacune dans des textes linguistiquement autonomes. Ces trois caractéristiques – symétrie, équivalence et monolinguisme – sont propres à la catégorie du texte multilingue que Sebba (2012: 108–109) appelle ‘parallel texts’:

[*parallel texts*] can be characterised in terms of the categories above as texts where language-spatial relationships are symmetrical, language-content relationships are equivalent and the linguistic mixing type is exclusively monolingual. In other words, the ‘parallel’ type of multilingual text consists of matched units, symmetrically

arranged and containing identical content in each language, without any language mixing.

Le *code-switching* peut s'expliquer ici par le goût de Molnár pour l'expérimentation des langues. En effet, il n'y a pas de motivation spéciale qui l'amène à traduire précisément ces trois poèmes et justement dans ces trois langues. Sauf, peut-être dans le cas du poème sur New York dont le sujet – la visite de la ville américaine – est en harmonie avec la langue anglaise dans laquelle il est traduit. C'est plutôt la volonté de l'écrivaine de tester les limites de ses idées sur l'inutilité de la grammaire qui l'incite à écrire ces versions.

Dans un autre texte de l'auteure, dans les annexes de *Konférans pour lé zilétre*, la chanson hongroise sur l'éléphant et le lion citée dans le corps de l'œuvre est donnée en plusieurs versions: (1) poème incorrect en français sur le modèle de *poèmesIncorrects*, (2) traduction en français, (3) texte hongrois écrit en français (c'est-à-dire en français avec la grammaire hongroise), (4) correspondance entre le hongrois écrit en français phonétique et le hongrois écrit en français, (5) traduction en français de la chanson entière (three couplets), (6) les trois couplets en hongrois écrits en français phonétique. Parmi ces différentes versions, dans lesquelles la présence du hongrois et son rapport avec le français varient, celles qui nous intéressent sont le 4 et le 6. Ce sont des textes écrits en hongrois, mais transcrits phonétiquement pour que le destinataire (l'annexe est adressée à Julien; peut-être à Julien Blaine?) puisse les chanter 'avec le monsieur qui le chante sur la cassette' (Molnár 1999: 53).

La référence à la chanson dans la conférence était une métaphore de la vieille grammaire du français, malade et infirme mais toujours rusée. Il paraît impossible qu'il sorte de sa 'grotte':

Le lion él roi dé zanimô mé il é mintnan vieû é malad, ski fè kil peû plu boujé le ku. Alor il invit lé zanimô dan son palè é leur promè de lé bien trété éd lé léssé repartir, avèk paspor é tou é tou. Seulman le renar regard lé tras dé pa devan le palé é voi ke sé tras mèn tout, san zèksepsion, de lèkstérieur vèr lintérieur é di: je voi bien koman lon antr, é ne voi pa koman on an sor. (Molnár 1999: 13)

Cette métaphore semble être importante pour Molnár, car elle se répète aussi dans *Lamour Dieu*. Cela expliquerait la prolifération des versions de la chanson dans les annexes. C'est surtout la curiosité de Julien (à qui elles sont destinées) et celle de Molnár elle-même qui l'incitent à s'en occuper plus extensivement. L'auteure a déjà oublié la chanson complète, c'est pourquoi elle a dû faire des recherches pour la reconstituer. Cela lui permet de travailler sur différentes méthodes d'écriture, de comparer les résultats. Le texte hongrois y apparaît comme une des versions qui est surtout intéressant parce que c'est la langue de la chanson, la seule version chantable.

Finalement, nous voudrions mentionner un texte singulier de l'auteure, paru dans la revue-assemblage *Leopold Bloom*: 'A katolikus Émile' (Molnár 2002a). Cette petite nouvelle racontant la christianisation et la musulmanisation des Diopold et l'histoire d'Émile Diopold qui a peint le salon de Molnár, débouchant à la propre histoire de l'écrivaine, est narrée en deux langues: en hongrois et en français. Le texte hongrois est écrit en vert et le français en bleu et les deux versions de la même histoire s'alternent à intervalles courts. Les changements de langue se produisent deux, trois ou même quatre fois par lignes:

(10) ▶ Emil ▶ le catholique ▶ elment ▶ est allé ▶ Afrikába ▶ en Afrique  
▶ krisztyianizálni ▶ pour christianiser ▶ a harmadik században. ▶ au  
troisième siècle. ▶ De a Diopoldok ▶ Mais les Dioplod ▶ (akkor még  
barbár törzs) ▶ (tribu barbare d'alors) ▶ megették Emilt ▶ ont mangé Émile  
▶ yassza szószban ▶ en sauce yassa ▶ rizsás garnírunkkal ▶ avec une  
garniture de riz (Molnár 2002a).

Les deux langues sont donc complètement parallèles, quoique la première position du hongrois suggère qu'il est peut-être la langue de la version originale ou, tout simplement, qu'elle occupe cette position à cause du lieu et de la langue de la parution de la nouvelle. Ce texte pourrait être le symbole du translinguisme molnarien: les langues de l'écrivaine s'entrelacent, main dans la main, s'accompagnant du début à la fin.

En résumé, le *code-switching* par alternance chez Molnár est en relation avec le phénomène du collage et le caractère 'infini' des textes molnariens, toujours repris, toujours modifiés. Ces deux opérations mènent à une extension spatiale progressive du texte: autrement dit, au lieu d'avancer linéairement, de suivre un axe horizontal de A à B, le texte commence à s'étendre, allant vers d'autres directions, sur l'axe vertical aussi, en grossissant les livres. Ces nouvelles versions et ces nouveaux éléments introduisent aussi de l'hétérogénéité dans les œuvres, d'ailleurs jamais homogènes, dont la langue étrangère n'est qu'un des aspects.

### **Interférences**

L'interférence doit être décrite, selon notre opinion, comme l'*influence* d'une langue sur l'autre, sans qu'un changement de langue se produise; définition qui prévaut chez la majorité des théoriciens (Mackey 1976; Bhatia and Ritchie 2006). Autrement dit, tandis

que le texte est apparemment écrit dans une L1, il est possible d'en dégager des caractéristiques propres à une L2. Ce phénomène peut aussi se produire à plusieurs niveaux: 'Les interférences peuvent apparaître à différents niveaux linguistiques: phonétique, grammatical, lexical et sémantique' (Vosghanian 2007: 186). Outre le niveau grammatical, nous nous intéresserons dans ce chapitre aux interférences lexicales qui englobent 'entre autres les phénomènes de calques, de faux-amis, ou de substitutions de mots simples' (Vosghanian 2007: 186) et ce que nous appellerons 'interférences culturelles'.

### *Interférences grammaticales*

L'interférence, que l'écrivaine préfère qualifier d' 'incorrection', est la conséquence de 'la mauvaise influence' de sa langue maternelle. Molnár affirme que 'évidaman unlivr ke jékri moi nepeuètr kunlivr fôtif' (Molnár 1996: 30). Mais l'incorrection n'est pas seulement involontaire: même si elle peut se produire éventuellement à cause de l'influence hongroise, à l'écrit elle représente un choix: 'jvoulèsurtopa éffacé méfôt, jérienéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila cétou' (Molnár 1996: 16). L'incorrection du langage dans les textes de Molnár a une double fonction: d'un côté, elle est censée représenter la langue parlée caractérisée par un relâchement grammatical; et, d'un autre côté, elle met en évidence le translinguisme de l'auteure, ses difficultés (initiales) à s'exprimer.

Dans plusieurs de ses écrits, l'écrivaine calque le hongrois sur le français: avant tout, la construction morphologique et syntaxique. Nous en trouvons surtout des exemples dans *Quant à je*. Dans l'un des textes, *lihongroitt*, l'auteure n'explique pas seulement les règles grammaticales hongroises, mais les applique progressivement au texte écrit en français. Elle commence à écrire en français correct en expliquant l'absence de la

distinction du genre en hongrois et la nécessité de trouver des équivalents neutres en français pour les transmettre:

- (11) Il n'y a pas de féminin dans la langue hongroise ni de masculin. Le et la, un et une, il et elle, ce et cette, mon et ma n'existent pas dans cette langue ni aucune différence entre un adjectif au féminin et le même adjectif au masculin. Tu devras donc imaginer autre chose à leur place, par exemple *li* pour le et la, *ounn* pour un et une, *ol* pour il et elle, *ci* pour ce et cette, *mane* pour mon et ma, *bol* pour beau et belle, *hongroitt* pour hongrois et hongroise, et cetera (Molnár 1996: 145).

Ces principes sont déjà appliqués dans le fragment suivant qui en donne plusieurs exemples. Dans le troisième, tandis que les règles déjà expliquées sont toujours appliquées, l'écrivaine en donne de nouvelles:

- (12) Seulement, ça ne suffit pas pour parler en hongroitt car li hongroitt est aussi ounn langue agglutinantt, ci qui veut dire qu'ol n'y a pas de préposition dans ci langue mais des suffixes qui se collent les mots-à, par derrière.

Ainsi, tu ne diras pas qu'ol est allé *au marché* mais tu diras qu'ol est allé *li marché-à* et tu ne diras qu'ol a payé li marchandise *avec sane argent* mais tu diras qu'ol a payé ceci *sane argent-avec* (Molnár 1996: 146).

Et ainsi de suite. Molnár énumère les différences du hongrois par rapport au français. Dans le dernier paragraphe, elle résume sa description de la langue hongroise en appliquant toutes les règles énumérées dans la phrase type qu'elle construisait tout au long du texte:

(13) Riche ces savoir-de, peux-tu maintenant commencer à parler hongroitt-en et déjà, peux-tu dire ceci: Marianne jusqu'allait-ol li marché-sur et achetait-ol deux fraige oeuf que dedans-mettait-ol *li fesse-sur* li sac-sane-de. Car allais-je oublier que li sac n'a-t-ol pas ounn *fond* mais ounn *fesse* li hongroitt langue-dans (Molnár 1996: 150).

Cette manière de représenter le hongrois *dans* le français souligne les multiples procédés de transformation que les propositions subissent lors de la traduction. Le résultat est une langue intermédiaire, un texte écrit avec des mots français mais selon des règles hongroises. Cela est justement la définition de l'interférence. Mais évidemment, dans ce cas l'interférence est tout à fait volontaire, contrairement à l'interférence-type dont parle Grosjean (1982).

L'interférence devient moteur et principe de construction de quelques textes molnáriens. C'est le cas de la *hongroise histoire*, publiée dans *Quant à je*. Cette 'hongroise histoire' (dont le titre est déjà écrit dans la langue intermédiaire franco-hongroise, car l'adjectif précède le substantif comme en hongrois) est l'histoire résumée de la vie de l'écrivaine: naissance en Hongrie, premier mariage, naissance des fils, divorce, exil en France, relation avec un Français, séparation, relation avec un Hongrois exilé, fils envoyé chez son père, déménagement du fils avec son père en Afrique, maladie du fils, retour du fils, partie du fils à nouveau, problèmes avec le compagnon hongrois, suicide du père de ses enfants, séparation avec le compagnon hongrois. Cette histoire hongroise, dont la moitié se déroule en France, reflète les problèmes de l'époque (la dictature et la misère en Hongrie) et les soucis personnels de l'auteure (divorce, séparations), racontés sur un ton pessimiste. Cependant, la fin suggère qu'il faut malgré tout se rétablir et se réjouir du côté positif de cette histoire: c'est-à-dire de ses fils:

(14) ceci dis-je moi-même-pour: ne pleures-tu et ne sens-tu lourde-pour la séparation le compagnon-tien-d'avec mais ris-tu et jouis-tu car les fils-tiens bien-grandirent et jeunes mâles devinrent et cette hongroise histoire ne produira pour vous ni autres épines ni autres chardons (Molnár 1996: 208).

C'est probablement le sujet hongrois qui a incité l'auteure à rédiger l'histoire dans cet entre-deux-langues. Elle y applique plus ou moins les mêmes règles que celles qui sont décrites dans *lihongroitt*, hormis la neutralisation des genres à la fin des adjectifs, d'où la différence entre *hongroitt* et *hongroise* dans les titres des deux textes:

(15) Toutefois, vivait alors France-dedans un hongrois mâle et je loin-allai chez lui et il ceci dit à moi: pourquoi debout es-tu dehors? Viens-tu dedans chez moi car je place préparai pour toi. Et je alors dedans allai. Et il compagnon-mien devint pour moi et amant-mien et bienveillant protecteur-mien (Molnár 1996: 84).

Nous pouvons observer que Molnár non seulement emploie les formes 'suffixées' des noms et des verbes mais elle les place dans les propositions selon l'ordre hongrois: par exemple la séparation du pronom sujet (*je*) du verbe (*allai*) qui est impensable en français est caractéristique du hongrois: 'Et je alors dedans allai'.

Finalement, l'interférence est surtout caractéristique des textes 'traduits' littéralement par l'écrivaine et insérés dans ses œuvres. Par exemple, dans *poèmesIncorrects*, nous trouvons une notice de poupée, qui figure dans *De te ki vagy?* en hongrois, et qui est traduite dans deux versions différentes. C'est surtout la traduction en prose qui nous intéresse: l'auteure y transplante la langue hongroise dans une traduction littérale, dans le sens le plus fort du mot:

- (16) Marcheuse poupée. Solide plastique depuis fabriquée matière. Tiède savonneuse eau avec lavable. Se ferment les yeux siens. Marche pendant, ouverts sont-ils, si dos sur se couche-t-elle, fermés sont-ils. Corps sien dedans voix fut installée. Quand la poupée ventre sur se couche-t-elle, elle parle. Estible peigner la, maison dedans estible réparer la si s'endommage-t-elle. Peigner seulement finement loisible [...] (Molnár 1995: 24).

L'ordre de la phrase hongroise est fidèlement suivi. Les pronoms sujet, considérés comme des suffixes, sont postposés aux verbes auxquels ils sont connectés par des tirets. Les prépositions sont également postposées, mais elles sont écrites séparément. Molnár ne les conçoit pas encore comme des suffixes, mais comme des mots indépendants. Par ailleurs, l'écrivaine n'y a pas encore changé les articles pour les formes neutres: elle continue à écrire la poupée et les cheveux. Ces caractéristiques montrent que cette transposition est l'une des premières et qu'en conséquence, la technique n'est pas encore pleinement élaborée.

### ***Interférences lexicales***

Tandis que dans l'écrit de *Quant à je* cité et dans plusieurs autres textes, l'écrivaine s'occupe plutôt de l'interférence grammaticale, dans des textes lus au musée Zadkine le 8 août 2002, Molnár expérimente l'interférence lexicale. Dans 'Kati peu fair des déga', elle répète à plusieurs reprises le mot 'soutien-seins':

- (17) Par exemple, si Kati met dans la machine à laver de Kati une chemise de Kati qui a de nombreux petits trous car il s'agit d'une chemise qui a été cousue avec de nombreux petits trous, ce qui est très joli, donc, si Kati met cette jolie chemise de Kati dans la machine à laver de Kati avec un soutien-seins de Kati qui a des crochets métalliques comme beaucoup de soutien-

seins, Kati s'expose à des dégâts car pendant que ces deux vêtements tournent dans la machine à laver de Kati, les crochets métalliques du soutien-seins de Kati peuvent aisément s'accrocher aux nombreux petits trous de la jolie chemise de Kati (Molnár 2002b: 0'18''–1'06'').

Évidemment, il s'agit du *soutien-gorge* qui peut sembler être un mot absurde pour un non-francophone à cause de l'euphémisme *gorge* remplaçant *seins*. En revanche, en hongrois le mot *melltartó* est effectivement un *soutien-seins*, ou, pour être plus précis: un *sein-soutien*. Molnár traduit donc littéralement du hongrois sans se soucier, toutefois, d'appliquer l'ordre hongrois, comme dans ses autres textes déjà étudiés.

Elle utilise également d'autres tournures traduites du hongrois:

- (18) Ainsi Kati a acheté deux de ces collants très chers et a constaté après leur premier portage qu'ils étaient crevés justement à l'endroit délicat pour Kati, de la même façon que les collants pas chers de Kati. Kati en tira conclusion que rien que ses deux grands doigts des pieds de Kati réussissent à eux seuls à faire des dégâts dans les bas et des collants de Kati (Molnár 2002b: 3'25''–3'54'').

Premièrement, le mot *portage* est incorrect dans ce contexte, où le français emploierait plutôt *après leur premier usage*. Il vient du hongrois *hordás* dérivé du verbe *hord* qui signifie *porter*. Deuxièmement, *crever des collants* (ou *collants crevés*) sonne étrangement à l'oreille en français qui lui préfère *trouer* ou *filer* des collants. *Crever* qui peut figurer avec *pneu* ou *ballon*, par exemple, peut être traduit en hongrois avec le même mot (*kilyukaszt*) qu'on utiliserait pour *trouer ses collants*. Troisièmement, les *doigts des pieds* est la traduction de *lábujjak*: en hongrois les doigts de pied n'ont pas d'autres noms, tandis qu'en français existe le mot *orteils*.

Contrairement à ces exemples qui apparaissent sans explication, dans le texte suivant intitulé ‘Les Madiars’ et présenté lors de la même performance, lu en hongrois et en français, Molnár explicite les différences lexicales entre les deux langues. Elle mentionne des curiosités comme le verbe hongrois *magyaráz* qui pourrait être traduit littéralement comme *magyarer* ou *madiarer* et qui signifie *expliquer*: ‘Par exemple, quand un Français fait comprendre quelque chose à un autre Français, alors ce Français “madiare”’ (Molnár 2002b: 4’18’’–4’29’’). L’écrivaine démontre l’absurdité de la langue hongroise prétendant que les Français ‘rendent plus madiars’ leurs propos afin d’être compréhensibles.

En outre, elle cite des faux-amis, des mots qui existent dans les deux langues mais qui ne signifient pas la même chose: gymnase / *gimnázium*, lycée / *líceum*, collège / *kollégium*. ‘Les Français appellent les noms des classes d’école d’une façon désordonnée’ (Molnár 2002b: 4’48’’–4’53’’), affirme Molnár, ce qui montre qu’elle adopte le point de vue des Hongrois. ‘Les Magyares vont au gymnase pour apprendre, les Français pour y faire du sport’ (5’41’’–5’46’’); ‘Les Français vont au lycée pour apprendre et avant le lycée vont au collège. [...] Les Magyares habitent dans des collèges, quand, comme étudiants, ils n’étudient pas dans leur ville natale’ (5’54’’–6’16’’). Cette énumération met en évidence l’arbitraire de la langue que Molnár aime souligner dans ses œuvres. Les faux-amis prêtent très facilement à confusion, ce dont elle avertit les interlocuteurs, ou, peut-être n’est-il pas trop osé de supposer, une confusion qu’elle nous invite à partager. Parce que cette ‘langue néfaste’ qu’elle a en elle, est, en fin de compte, son arme la plus importante: ce qu’elle est et d’où elle vient.

### ***Interférences culturelles***

Dans *Lamour Dieu*, Molnár – qui emploie le pseudonyme Kité Moi – use spécialement de proverbes et d'autres formes figées. Ils reçoivent une importance particulière dans l'œuvre: sans compter les formules françaises qui apparaissent dans le texte, nous avons relevé vingt-sept locutions et proverbes hongrois traduits sur cent soixante-dix pages, dont nous citons ici quelques-uns:

(19) Mais en même temps: que le plafond ne tombe sur sa tête comme disent les Molnarois pour dire: mon cou! (Moi 1999: 11).

(20) Une hirondelle ne fait pas l'été comme disent les Molnarois ou le printemps (variante française), ce qui prouve que les hirondelles mettent plus de temps pour regagner la Molnarie que la Trance, en revenant de l'Olifantique, bref, l'été ou le printemps, une seule hirondelle ne suffit pas pour l'annoncer [...] (Moi 1999: 32).

(21) Ceci étant dit, il est resté silencieux pendant 36 jours comme une gourde muette dans l'herbe (disent les Molnarois), c'est vulgaire, mais c'est parlant: tu marches dessus sans qu'elle te prévienne [...] (Moi 1999: 48).

(22) Il y a une devinette molnaroise: jusqu'où peut-on avancer dans une forêt? Vous la connaissez peut-être avec le tunnel: jusqu'où peut-on avancer dans un tunnel? La réponse; jusqu'au milieu puisque, après, on en sort (Moi 1999: 119).

Le trait de distinction de ces formes sentencieuses hongroises par rapport aux locutions françaises non traduites est la proposition 'comme disent les Molnarois' dans ses variantes. Elle correspond à un *ON*-locuteur réduit à une communauté, ce qui montre bien qu'il s'agit de formes sentencieuses: 'je distinguerai les *phrases sentencieuses* par le critère de combinabilité avec la tournure *Comme dit X*, ou tournures

équivalentes, X étant l'auteur présumé de la phrase autonome' (Anscombe 2009: 18). Elle devient elle aussi un élément figé et sert à signaler que la narratrice importe dans la langue française des expressions étrangères. Molnár les utilise donc de manière transparente, en ne laissant pas le lecteur dans l'incertitude. Mais en même temps, cette insistance récurrente montre aussi que l'écrivaine veut emphatiser les différences entre les deux langues, la possibilité de voir les choses d'une autre façon.

Cette transparence est le principe des traductions des formes sentencieuses dans *Lamour Dieu*: d'abord, les locutions sont traduites littéralement, c'est-à-dire mot-à-mot, en permettant ainsi à la langue hongroise et à son imaginaire d'émerger derrière le texte français. Mais les traductions littérales sont parfois accompagnées d'une traduction non littérale, d'un équivalent français, ou d'une explication aussi. Par exemple dans la citation 19, la première traduction, littérale, est *que le plafond ne tombe sur sa tête*, la deuxième, la version française: *mon cou!*. Cela nous montre très bien que, même si *mon cou* exprime plus ou moins le même sentiment, il suppose la perte de l'image expressive en hongrois. Selon la terminologie d'Anscombe (2009), cette traduction supposerait une erreur commise contre le principe d'équivalence catégorielle (d'une phrase sentencieuse situationnelle on passe à une interjection). La présence des deux versions est une tentative de résoudre le dilemme concernant le choix de l'équivalent 'parfait'.

Dans d'autres cas, au lieu de chercher un équivalent, Molnár explique la forme sentencieuse par une paraphrase, comme dans la citation 21 où l'image de comme une gourde muette dans l'herbe est déchiffrée: 'c'est parlant: tu marches dessus sans qu'elle te prévienne'. Mais à de nombreuses reprises, seul le contexte permet déjà de comprendre la signification des locutions. Il arrive aussi que l'explication soit inutile, parce que, par exemple, en français on utilise une locution similaire: 'Une hirondelle ne

fait pas l'été comme disent les Molnarois ou le printemps (variante française)' (citation 20).

Dans la littérature, les formes idiomatiques sont assez fréquentes, car leur réflexion imagée est proche de sa nature. Ils fonctionnent par métaphores, métonymies, comparaisons, etc. tout comme le langage littéraire. Par exemple, la devinette citée par Molnár (citation 22) doit être comprise comme une métaphore de l'avancement du livre que la narratrice est en train d'écrire:

Nous, c'est pareil. Nous sommes le jourlong 18 rentrée de tout le monde de l'année 46 et à partir de maintenant, on en sort. C'est-à-dire que 24 divisés par deux, ça fait 12, on avait au départ 24 jours pour écrire ce récit, on en a consommé 12, il en reste 12. (Moi 1999: 119)

Mais les proverbes qui s'utilisent beaucoup s'usent: la valeur littéraire ne se trouve pas fondamentalement dans la répétition des images déjà connues par le public – quoiqu'elle ne l'exclue pas – mais dans leur emploi subversif, dans le déplacement et la réinterprétation, voire dans l'invention de nouvelles associations. La traduction de Kité Moi doit être comprise ainsi; elle déplace les expressions hongroises dans un nouveau contexte, elle les interprète et 'force' ainsi la langue française, elle la réinvente. En effet, la première et la plus importante fonction de ces proverbes est l'enrichissement: celui de la langue et de l'imaginaire du public français. Molnár offre sa vision du monde provenant de sa langue maternelle, elle la partage pour que les autres se rendent compte qu'une autre manière de voir les choses est possible.

À part cette fonction globale, l'emploi des formes figées, localement, sert à illustrer et à mieux faire comprendre ce que la narratrice veut dire: elles ont une fonction

cognitive. Nous pourrions penser que l'usage des images non connues par le public produirait exactement l'effet inverse, mais nous avons pu constater que les explications ou, au moins, le contexte les rendent toujours compréhensibles. Par exemple, quand Kité Moi utilise l'expression idiomatique *gifler la gourde*, elle recourt à une image forte qui peut exprimer en très peu de mots et de manière concise et frappante que 'c'est inutile et c'est idiot et c'est salissant' (citation 21).

L'étude de la traduction des proverbes et des locutions figées dans *Lamour Dieu* nous a montré que la langue n'est pas seulement grammaire ou lexique, mais qu'elle est en rapport avec la culture d'une communauté. L'intérêt de Molnár pour ce type de langage s'explique peut-être également par son attachement au *ready-made*. Elle ne coupe et colle pas seulement des textes pour les inclure dans ses œuvres, mais elle emploie et joue avec ces éléments préfabriqués de la langue, auxquels nous avons tous recours quotidiennement, sans pour autant nous en rendre compte.

## **Conclusion**

Dans les changements de langue (*code-switching*), où l'hétérogénéité est très visible, les langues se complétaient en s'aidant dans les cas où l'une d'elles manquait d'expressions adéquates ou, posées au même niveau, en montrant deux versions de la 'même réalité'. Dans les interférences, les langues fusionnaient pour créer une nouvelle 'entre-deux-langues'. Surtout présente dans les (auto)traductions, cette langue hybride avait l'avantage de ne pas laisser disparaître l'original sous l'influence naturalisante de la langue ciblée. Outre la transparence des structures grammaticales et du vocabulaire, elle permettait également de dévoiler l'imaginaire de l'autre culture, notamment par la traduction littérale des proverbes. Dans les mixages linguistiques chez Molnár, l'interaction des langues visait donc à un enrichissement mutuel.

Même si Katalin Molnár décrit l'influence du hongrois sur le français comme celle d'une langue 'néfaste', ou qu'elle paraît se plaindre de ses difficultés à apprendre sa langue d'adoption, elle ne les mentionne en réalité que pour démontrer l'incorrection inévitable de son œuvre. Elle assume cette incorrection, qui devient le signe distinctif de son œuvre, voire son objectif. Elle renverse les rapports de force que d'autres auteurs, plus conventionnels, acceptent timidement: si la langue qu'elle écrit est incorrecte, alors c'est la faute de la langue et non la sienne. Il ne faut pas chercher à devenir autre, mais à changer la langue. C'est à partir de son bagage linguistico-culturel qu'elle propose des révolutions littéraires et linguistiques.

Il n'est peut-être pas trop osé d'affirmer que le translinguisme de l'auteure a abouti au plurilinguisme de son œuvre. Néanmoins, ce rapport – qui existe chez Molnár – n'est pas une relation nécessaire chez tous les écrivains. Même si la question de la langue est doublement intéressante pour l'auteur translingue, manifester sa différence est un choix poétique. L'écrivaine franco-hongroise proche de groupes avant-gardistes étaient particulièrement encline à utiliser son translinguisme afin d'éclater le texte conventionnel. En effet, l'hétérogénéité de son œuvre ne se réduit pas au plurilinguisme: l'auteure diversifie ses textes et son langage en y multipliant les voix et les registres. Notamment, elle insère des ready-made textuels et picturaux dans ses textes-collages et elle utilise une écriture phonétique pour transcrire le langage oral avec son vocabulaire et sa syntaxe particuliers.

Par conséquent, pour Molnár, le translinguisme est une ressource très importante pour les expérimentations littéraires, mais elle n'en est pas la seule. Le *code-switching* et les différents types d'interférence créent un langage particulier qui aboutira, selon notre opinion, au *molnárois* – un français pourvu d'un vocabulaire inventé par l'auteure – qui apparaît dans son dernier livre et son seul roman: *Lamour Dieu*. Molnár y utilise

des néologismes ou remplace des mots français par d'autres, construisant ainsi son propre univers. Ce qui change, c'est la perception des choses: c'est *par rapport* au locuteur qui est l'auteure-narratrice Kité Moi, à sa position, à sa temporalité et à ses idées que tout sera interprété. En fin de compte, nous pourrions dire qu'elle *déicticalise* la langue: non seulement le *je*, *ici* et *maintenant* dépendront du locuteur, mais toute une série d'autres références aussi. Ainsi, par exemple, *lundi* sera *jourdeuil*, *la France* est remplacée par *la Trance* et la *monogamie* devient *monotogamie*. Certes, ce n'est pas une langue étrangère, ni même une langue à proprement parler, mais plutôt des références personnelles sous forme de mots inventés. Mais cette *langue* montre un décalage par rapport à la langue française; pas tant déjà à cause de l'influence du hongrois – comme dans le cas des interférences déjà étudiées – mais davantage à cause de la vie et des perceptions individuelles de l'écrivaine dont le translinguisme fait partie.

## Références

- Anscombe, J.-C. (2009), 'La traduction des formes sentencieuses: Problèmes et méthodes', in M. Quitout and J. Sevilla Muñoz (eds), *Traductologie, proverbes et figements*, Paris: L'Harmattan, pp. 11–35.
- Bhatia, T. K. and Ritchie, W. C. (eds) (2006), *The Handbook of Bilingualism*, Malden: Blackwell Publications.
- Combe, D. (1995), *Poétiques Francophones*, Paris: Hachette.
- Dollé, M. (2001), *L'Imaginaire des langues*, Paris: L'Harmattan.
- Gauvin, L. (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris: Karthala.
- \_\_\_\_ (2004), *La Fabrique de la langue: De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris: Seuil, coll. Points essais.
- González, J. M. (2008), *Encyclopedia of Bilingual Education*, Los Angeles: Sage.
- Grosjean, F. (1982), *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hassoum, J. (2012), 'Au commencement était l'exode', in C. Alexandre-Garner and I. Keller-Privat (eds), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 19–28.

Jouanny, R. (2000), *Singularités francophones*, Paris: Presses Universitaires de France.

Keller-Privat, I. (2012), 'Sur la nef ouverte de l'exil: Ebauche de conclusion', in C. Alexandre-Garner and I. Keller-Privat (eds), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 325–33.

Kellman, S. G. (2000), *The Translingual Imagination*, Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press.

Mackey, W. F. (1976), *Bilinguisme et contact des langues*, Paris: Editions Klincksieck.

Maingueneau, D. (2004), *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin.

Moi, K. (1999), *Lamour Dieu*, Paris: P.O.L.

Molnár, K. (1985), *Halmazok: A viperák nagyon harapósak*, Paris: Magyar Műhely.

\_\_\_\_ (1986), *Une suite*, Paris: éditions 'd'atelier'.

\_\_\_\_ (1987), *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, Paris: Magyar Műhely.

\_\_\_\_ (1990a), *De te ki vagy?*, Paris: éd. à compte d'auteur.

\_\_\_\_ (1990b), 'Honatya', *Magyar napló*, 2:33, p. 2.

\_\_\_\_ (1991), 'Tanulmány, 1988–89', *Magyar Műhely*, 30:79, pp. 19–30.

\_\_\_\_ (1993), 'A költészetről??', *Magyar Műhely*, 32:90, pp. 8–23.

\_\_\_\_ (1995), *poèmes Incorrects et mauvais Chants chants Transcrits*, Paris: Fourbis.

\_\_\_\_ (1996), *Quant à je (kantaje)*, Paris: P.O.L.

\_\_\_\_ (1999), *Konférans pour lé zilétre*, Romainville: Al Dante.

\_\_\_\_ (2002a), 'A katolikus Émile', *Leopold Bloom* (revue assemblage), 21.

\_\_\_\_ (2002b), 'Kati peu fair dé déga, Les Madiars' (lecture au musée Zadkine, 8 août 2002),

<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numpage=12&numrub=3&numcateg=2&numsscaleg=&lg=fr&numauteur=143>. Accessed 11 December 2016.

Muysken, P. (2000), *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge: Cambridge University Press.

Oeri, J. (2017), 'Diálogo y dialogismo en la obra de Katalin Molnár' ('Dialogue et dialogisme dans l'oeuvre de Katalin Molnár'), Ph.D. thesis, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Poplack, S. (1980), 'Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Toward a typology of code-switching', *Linguistics*, 18, pp. 581–618, <https://pdfs.semanticscholar.org/ecb0/c5d4594e65d41afc05d151a44043038fbb50.pdf>.

Accessed 2 February 2017.

Sebba, M. (2012), 'Multilingualism in written discourse: An approach to the analysis of multilingual texts', *International Journal of Bilingualism*, 17:1, pp. 97–118, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367006912438301>. Accessed 9 December 2016.

Vosghanian, L. (2007), 'Approche linguistique, sociolinguistique et interactionnel d'un cas de bidialectisme: Arménien occidental et arménien oriental', Ph.D. thesis, Lyon: Université Lumière Lyon 2, [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/vosghanian\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/vosghanian_l#p=0&a=top). Accessed 11 December 2016.

### **Contributor details**

Julia Ori is lecturer in French at Complutense University of Madrid where she was Ph.D. student with a scholarship awarded by the Spanish Education Ministry and defended her dissertation in 2017 about the Franco-Hungarian writer Katalin Molnár. She is secretary of the Department's review, Thélème and she is chair of Young

Researchers in the board of the Spanish Association of General and Compared Literature (SELGyC). Her primary research interest is in twentieth century and contemporary literature, and, in particular, in experimental texts and bilingual authors. She is author of several articles about Katalin Molnár and other bilingual authors (*L2 Journal*, 2015; *JACLR*, 2016; *Çédille*, 2018; *Anales de Filología Francesa*, 2018). She is currently working on a book project about Franco-Hungarian bilingual writers.

Contact:

Address: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Comercio y Turismo, Departamento de Francés. Avenida de Filipinas 3, 28003 Madrid, Spain.

E-mail: [julia.ori@ucm.es](mailto:julia.ori@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0001-6588-9179>

Notes

---

<sup>1</sup> *Magyar Műhely*, revue fondée en 1962 à Paris a été éditée pendant longtemps par les écrivains hongrois exilés en 1956: Pál Nagy, Tibor Papp, Alpár Bujdosó. À partir des années 1970, la revue est devenue une référence de l'avant-garde littéraire en hongrois.

<sup>2</sup> Même si notre corpus s'étendra sur l'œuvre entière de l'écrivaine, faute d'espace, nous ne pourrons présenter que des exemples choisis.