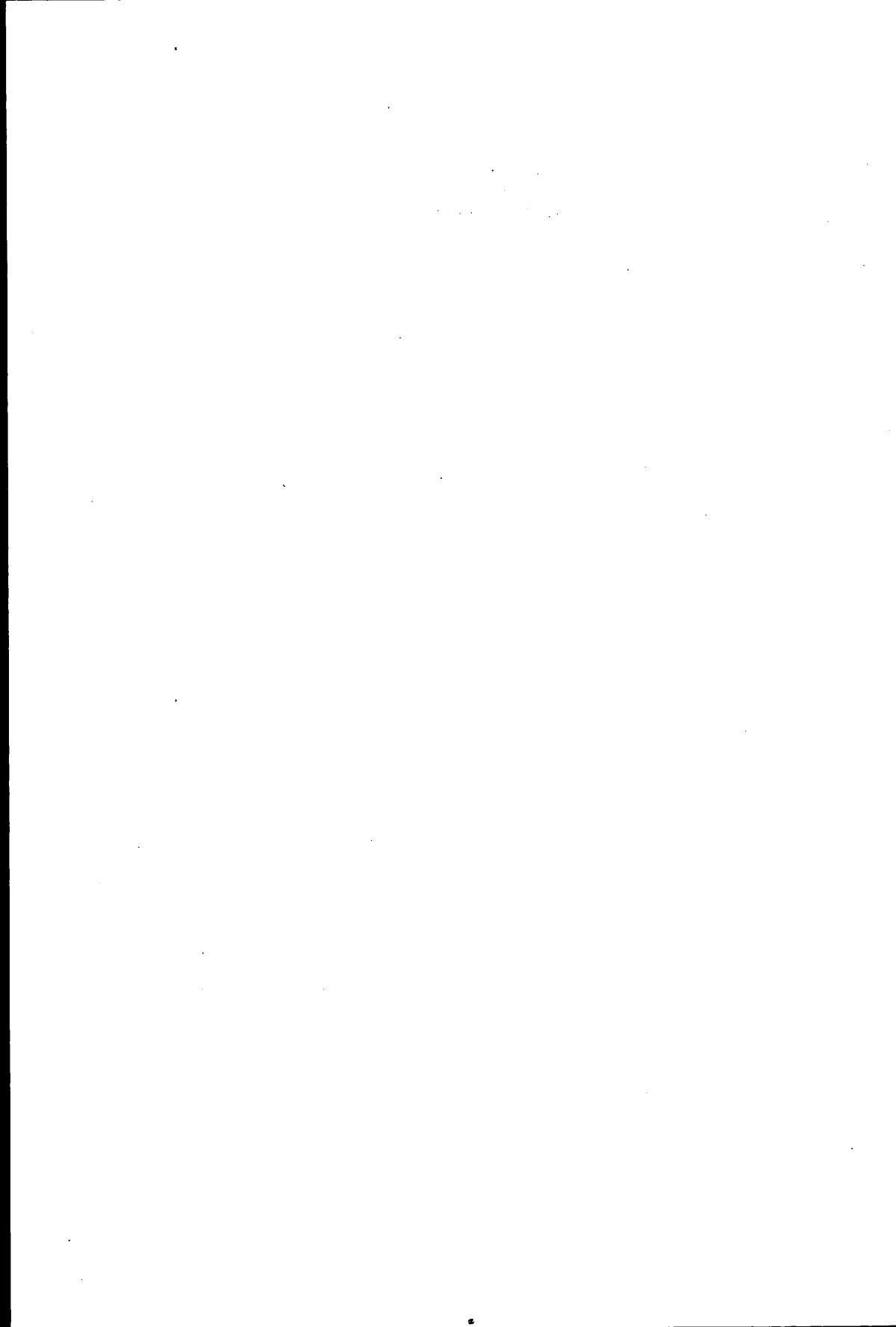


Comptes rendus



Dominique RADÁNYI

Miklós SZENTKUTHY : **Escorial**

Après *en Marge de Casanova* et *Renaissance Noire*, les Editions Phébus publient à présent *Escorial*, troisième volume du *Bréviaire de Saint-Orphée*.

Cette fois, l'auteur nous entraîne en Espagne, choisissant de conter la vie de Saint François Borgia, Général des Jésuites. Ce point de départ permet à Szentkuthy de dissenter à loisir sur la famille Borgia, le baroque, la Chrétienté, la royauté et, avec le prétexte d'un voyage en Chine souhaité par François, de créer une légende chinoise abracadabrante. Mais que l'on ne s'y méprenne point ! Même au cœur des plus délirantes inventions, des descriptions les plus fantastiques, des distorsions de l'Histoire les plus tirées par les cheveux, l'auteur retombe toujours sur ses pieds, tel un gros chat gourmand ayant croqué le canari, et au terme d'une folle digression, il retrouve son fil conducteur en une pirouette digne des plus grands acrobates. Fasciné, le lecteur se laisse entraîner dans les méandres d'une pensée labyrinthique sans jamais savoir à l'avance s'il va trouver la sortie. Les métaphores hardies succèdent aux descriptions pittoresques et les dialogues surréalistes aux monologues lyriques. Ainsi, l'histoire se résume en quelques mots : au cours d'une transe, Lucrece Borgia a une vision de son illustre descendant espagnol et le nomme : Francisco. Apparaissant à une époque où la chrétienté est en lutte contre l'Islam sur le sol de l'Espagne, et où la morale vacille face à la corruption, François, venant d'une famille dépravée, se sacrifie au nom de la pureté et de la sainteté. Mais à ses idéaux s'oppose la faiblesse de la chair, notamment sous la forme de son amour pour la reine Isabelle. Il fait ainsi souffrir Éléonore, sa femme. C'est la mort de la reine qui le pousse à partir en Chine, avec des missionnaires. Mais il a un rôle politique à jouer pour Charles Quint, entre le Pape, la France et les ennemis de l'Espagne. Il y laissera la vie.

Comme toujours, Szentkuthy s'autorise toutes les libertés et circule au milieu de cette intrigue au gré de sa fantaisie. Sa biographie de François Borgia n'est nullement linéaire, au point que le lecteur se perd dans la chronologie des événements : après avoir vu François marié, nous le voyons dans les chapitres suivants rencontrer sa future épouse ; après l'avoir vu adulte, nous le retrouvons adolescent. Cela nous oblige à rester vigilant.

Mais au-delà de cette étrange construction du récit, au-delà de l'humour parfois grinçant, ce sont les richesses de l'expression lyrique de l'auteur et la profondeur de sa pensée qui font d'*Escorial* une œuvre remarquable. Parallèlement aux descriptions et aux scènes surréalistes — la mort d'Isabelle, la légende chinoise — il y a dans ce roman une réflexion très poussée sur l'esthétique du baroque, et une véritable discussion sur christianisme et judaïsme, philosophie orientale et philosophie occidentale. Szentkuthy se sert de certaines scènes et de certains dialogues pour développer des idées qui auraient leur place dans un ouvrage philosophique et de certains autres pour laisser libre cours à une imagination débordante. Il passe d'un style à l'autre avec une aisance extraordinaire et nous entraîne à sa suite, ébahis par cette souplesse d'esprit. La question se pose alors : faut-il garder la tête froide et essayer de ne pas perdre le fil ou se laisser envahir par cette suite d'images puissantes et rêver ? Sans doute un compromis entre les deux attitudes est idéal pour apprécier pleinement les jeux de langage et la puissance des métaphores de ce roman. Ayant participé à sa traduction, je puis affirmer que c'est le parti que nous avons pris, avec Georges Kassai et Robert Scrick, afin de permettre au lecteur français de goûter pleinement la saveur du baroque espagnol flamboyant et de la Chine légendaire.

Lajos NYÉKI

Bence SZABOLCSI : **Les cigognes d'Aquilée** — De l'effondrement des cultures, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Editions de l'Aube, 1993, 56 pages.

Parue dans le n° 6 de la revue *Holmi*, cette étude posthume (écrite en 1964/65) du grand musicologue connu pour ses articles d'une rare originalité et ses remarquables travaux de

synthèse, déborde largement le domaine musical pour poser quelques questions fondamentales d'une philosophie de l'histoire. Et de ce point de vue, le sous-titre : « effondrement des cultures » est particulièrement révélateur. Empruntant le titre de son étude à une légende appartenant au folklore de l'Italie du nord, racontée au milieu du VI^{ème} siècle par le Goth *Jordanes* et le Byzantin *Procopé*, il cherche à définir la fonction historique de ce qu'on a l'habitude d'appeler « barbarie ». N'appréciant que la « compagnie des hommes paisibles » les cigognes quittèrent Aquilée, menacées par les Huns ...

L'auteur installe d'emblée ses réflexions dans le monde contemporain en remarquant que « l'homme de la seconde moitié du XX^e siècle a souvent l'impression d'être dans une situation oppressante », « il est souvent assailli par le doute : ne vit-il pas entouré d'un nombre croissant de Barbares menaçants, ne devrait-il pas envisager de fuir, se sauver sur des îles lointaines, fonder une nouvelle patrie ? » (6)

Comme on le sait, d'après les anciens chroniqueurs vénitiens, les fugitifs d'Aquilée auraient été les fondateurs de Venise. Or pour Szabolcsi, une des réponses qu'on peut opposer à la barbarie, c'est une Venise symbolique, « le rêve d'une île des intellectuels » (19) où on essaierait de sauvegarder les valeurs anciennes. Mais l'auteur voit que c'est impossible : « les fugitifs d'Aquilée » ne peuvent fonder de « nouvelle Venise », car Venise a besoin de forces nouvelles, barbares, venant du monde nouveau et non de l'ancien. »

En partant de l'idée que « toute désagrégation ... signifie en même temps expansion », que « la destruction est une sorte de construction » que « l'Histoire semble être toujours et partout une histoire d'équilibrage, de réparation, de compensation », l'auteur envisage l'analyse rapide des « trois grandes crises de l'histoire européenne : la désagrégation de la culture antique, de la culture médiévale et de la culture européenne » (7-8).

Très influencé, comme de très nombreux intellectuels de sa génération, par Ortega y Gasset et Jakob Burckhardt, Szabolcsi emprunte au premier sa « théorie complexe de la psychologie des crises », d'après laquelle le scepticisme et le cynisme sont les principaux signes de ces périodes, ainsi que l'oubli des apports positifs des époques précédentes (12) : « La fin du moyen âge a oublié l'architecture gothique, la miniature et le contrepoint flammand. Le XX^e siècle a oublié les droits de l'Homme, la tolérance, la sécurité, la peinture figurative et la mélodie » (14).

Quant à Burckhardt, Szabolcsi rappelle la longue liste que celui-ci a dressée, dans son *Epoque de Constantin le Grand*, des signes du « vieillissement » du monde antique », dont les principaux sont l'apathie et le découragement. Et il rapproche les idées de Burckhardt du panorama que Huizinga brosse en 1919 de *l'Automne du moyen âge*, dans son livre du même titre, véritable best-seller d'entre-deux-guerres. Il s'agit essentiellement du « phénomène de façade trompeuse » (14-17) : « Une partie significative, extérieure, de la vie continue comme si tout était en ordre ..., pourtant, « à l'intérieur », tout a déjà pris une autre signification, tout est devenu vide ... » (17).

Or il ne faut pas oublier, comme l'auteur le rappelle à la page 14, que « la barbarie vient principalement de l'intérieur, et qu'elle est en pleine possession des instruments de la civilisation ».

Et de toute manière, tout ne se perd pas, transformés, assimilés au nouveau système de valeurs, certains acquis du passé survivant : « La science grecque trouva de fervents adeptes parmi les Arabes, les Huns « apprirent les cantiques », les Goths traduisirent la Bible, la littérature du XX^e siècle a inondé les quatre autres continents, et parmi les éminents représentants de sa science, on trouve aussi bien des Asiatiques et des Africains que des Américains » (20).

Et à ce propos, Szabolcsi cite l'exemple des « figures héroïques qui sortent de leur époque — non sous forme d'une fuite, mais par une activité exemplaire —, pour symboliser l'humanité future » (21). Telle le Christ dans le monde antique, ou Faust et Don Juan, à la fin du moyen âge. L'auteur constate que « le XX^e siècle n'a pas encore de héros symbolique » (23).

En ce qui concerne les tentatives de sauvetage, Szabolcsi évoque le cas de ce qu'il appelle « alexandrinisme », c'est-à-dire « la sauvegarde du savoir contenu dans l'écriture » (29), tout en constatant qu'« on ne peut visiblement sauvegarder la connaissance que dans la mesure où une autre culture arrive par ses propres moyens au même niveau, longtemps après » (30).

On peut se demander si, vu l'accélération de l'histoire, cette dernière remarque garde toute sa valeur. Mais cette problématique pose tout naturellement celle de l'utilité et des limites de l'ensei-

gnement. L'auteur remarque avec justesse que « la jeune génération entre toujours dans la vie avec le faux souvenir, la conscience erronée de savoir toutes les choses essentielles. Ce n'est qu'ainsi qu'elle peut débiter, inaugurer les époques barbares, sinon elle ne pourrait pas vivre. Les époques « cultivées » débute souvent avec une mémoire trop chargée — et donc maladive. Le fait de se débarrasser de pans entiers de la mémoire facilite la vie des jeunes générations ... » (31).

Quand un auteur pose des questions aussi essentielles que celles abordées par Szabolcsi, il s'expose inévitablement à des interrogations et controverses.

- Pour ce qui est de cette nécessité de table rase, celle-ci s'impose naturellement sur le plan psychologique, si l'on ne considère que la succession des générations, mais à une échelle véritablement historique, cette idée doit être nuancée, et justement du point de vue factuel. Ce qui caractérise de plus en plus notre époque, c'est l'accumulation formidable (dans les deux sens de l'adjectif) des informations, rendant possible l'émergence d'une véritable conscience mondiale jamais atteinte jusqu'à nos jours, devant laquelle les limites temporelles ou spatiales semblent pour ainsi dire abolies. Les sociétés évoluées se caractérisent par un éclectisme qui, grâce à l'extraordinaire évolution des moyens de conservation et de transmission des connaissances, met à la portée de tous la quasi-totalité des expériences humaines, peu importent le lieu ou l'époque où elles avaient été accumulées. Nos bibliothèques, phonothèques, de plus en plus informatisées et reliées à des réseaux, assureront en quelques années un accès simultané à toute forme de savoir.

Mais cet universalisme de faits n'est pas vraiment suivi par la pensée, il est encore loin de s'installer durablement dans les esprits ; comme Szabolcsi le dit lui-même (42) : « le développement moral de la société humaine n'a pas suivi » « le développement effroyable de la technique », et, à ce propos, il cite le prix Nobel Albert Szent-Györgyi qui, en 1962, constata : « En quelques dizaines d'années, la science a modifié tous les facteurs significatifs de la vie humaine, alors que la pensée et l'organisation politiques (il est question des États-unis) sont restées inchangées depuis le XVIIème siècle. »

Nous ne savons pas si la remarque placée entre parenthèses vient de l'auteur ou de l'éditeur. De toute manière, elle « date », elle prouve que le texte a été écrit avant l'effondrement du monde communiste à l'égard duquel l'auteur garde encore quelque illusion peu dissimulée, surtout comparé à la société « capitaliste-bourgeoise » (8) condamnée à disparaître.

On peut à juste titre se demander si Szent-Györgyi n'avait pas raison, car, face aux grands problèmes du monde (famine, déséquilibre économique et démographique, destruction de la nature, nouvelles épidémies, décalage de plus en plus profond entre certains systèmes, ce qui fait qu'en réalité, tous les régimes contemporains ne vivent pas dans la même époque, etc ...), face à ces immenses problèmes, toutes les idéologies traditionnelles, marxisme compris, s'avèrent démunies et dépassées. Alors que tous ces problèmes ne peuvent trouver de véritables solutions que sur une échelle planétaire, notre monde est secoué par des conflits d'un autre âge ; xénophobie, intégrisme, rejet irrépressible des différences allant jusqu'à l'épuration, ces véritables *sidas* de l'esprit, envahissent nos sociétés et menacent l'existence de tous et chacun. Ce qui fait que, de plus en plus, l'utopie change de contenu et de direction. Les valeurs du libéralisme classique tant décrié réapparaissent comme des rêves peut-être jamais réalisables ; elles s'appellent : respect des règles formelles de la démocratie (pluralisme, liberté d'opinion et d'expression), tolérance, respect des minorités, de la marginalité même et, en rapport avec ce dernier, sensibilité aux nouveautés artistiques et scientifiques, horreur de toutes formes d'irrationalisme institutionnalisés ... (A ce propos, voir le texte de notre conférence intitulée *Nationalisme et internationalisme (Problématique générale appliquée à la littérature hongroise, in Convergences européennes, INALCO, 1993 : 39-50, particulièrement, p. 41)* Il se peut que la volonté de maintenir ou ressusciter ces valeurs traduise en quelque sorte l'« illusion » de l'alexandrinisme, car, contrairement au relativisme et au matérialisme historiques toujours très vivaces, elle implique la possibilité de détacher les idées des conditions socio-économiques dans lesquelles elles ont été engendrées. — Pour reprendre le propos d'Ortega y Gasset, ces valeurs ont été « oubliées », mais tout le texte de Szabolcsi suggère que ces oublis ne sont jamais définitifs. Il y a donc de l'espoir. On peut légitimement souhaiter que les intellectuels qui se respectent gardent la foi dans ces idéaux, que, refusant

un déterminisme aveugle, ils se dressent contre les nouvelles formes de l'Inquisition, même si celles-ci paraissent inéluctables dans des conditions actuelles. L'histoire n'est pas faite seulement d'antagonismes, mais aussi d'accumulations. Szabolcsi lui-même reconnaît qu'« à partir du XVI^{ème} siècle, ... une pensée globale, mondiale, remplaça peu à peu la pensée limitée à l'Europe » (9). Malgré les freinages et les rechutes causés essentiellement par les diverses tendances totalitaires, cette pensée continue son chemin. Pour ne rester que dans le domaine des arts, concerts, expositions, éditions littéraires, philosophiques ou musicales offrent un choix d'œuvres représentant dans une parfaite simultanéité la création humaine de presque toutes les contrées et de toutes les époques. Même si cette offre ne reste pour la grande majorité de nos contemporains que de nature quantitative et risque de ne provoquer chez eux que de l'indigestion, dans une société tant de fois décrite, où même les plus grandes valeurs de la culture humaine se transforment en produits hâtivement consommés donc mal digérés. Malgré tout cela, le progrès est évident, seuls les esprits grincheux et épris d'élitisme peuvent le contester.

A la page 34 de son essai, Szabolcsi lui-même reconnaît que depuis la Première Guerre mondiale « a commencé définitivement l'uniformisation du monde » et il poursuit ainsi : « Que pleurent donc les Européens quand ils portent le deuil de la « culture blanche » ? Ils pleurent ces « heures » où ils se croyaient seuls et où ils organisaient le monde à leur convenance. »

Et quelques lignes plus loin, on lit : « On joue Shakespeare en Mongolie, Bartók au Pérou, le souvenir de Hafiz et de Li Tai-Po vit toujours dans la mémoire de l'Europe. »

* .

En présence de chaque phénomène on peut prendre une attitude optimiste et pessimiste. Si l'on choisit la première attitude, on peut considérer les événements alarmants de notre époque comme des signes d'une crise de croissance, considérablement aggravés par cette angoisse mythique de « fin de millénaire », à laquelle il n'est pas facile d'échapper. Pourtant, seuls les esprits naïfs peuvent imaginer une évolution continue, linéaire, sans conflits et sans destruction. — Szabolcsi a proposé dans son texte d'étudier « les trois grandes crises de l'histoire européenne », la dernière se déroulant devant nos yeux. Mais ne sommes-nous pas, auteurs et lecteurs, dans un certain sens, victimes d'une erreur optique. Puisque le trait pertinent, permanent de l'histoire, c'est peut-être qu'elle est faite de crises ? La nature particulièrement dramatique de nos crises à nous vient peut-être, tout simplement, de cette fameuse « accélération de l'histoire », dont le corrélat est cette impression du rétrécissement du monde due essentiellement à l'évolution des moyens de transport, mais aussi à l'omniprésence et à la rapidité des moyens d'information. En exagérant quelque peu, tout est retransmis « en direct », la vie est doublée par les images que l'on peut en fabriquer, l'information peut devancer, à la limite, créer même les événements, ce qui donne libre cours, et à une échelle jamais atteinte, à toutes formes de manipulations. Ce n'est pas par hasard qu'à des endroits différents, par rapport à des situations les plus diverses, on soulève de nos jours la question de la responsabilité, de l'honnêteté des informateurs.

Nous sommes loin du texte de Szabolcsi ? Pas tellement, car sa plus grande valeur vient justement d'un souci particulièrement prononcé de responsabilité et d'honnêteté intellectuelle qui s'y manifeste.

*

Le deuxième chapitre du texte, sensiblement plus court, est consacré à la musique et il commence ainsi (43) : « Les jugements que portent les contemporains sur la musique des temps de crise comportent quelques points communs. La musique de la fin de l'Antiquité, de la fin du moyen âge et celle du XX^e siècle sont unanimement critiquées pour leur caractère « compliqué », « artificiel », « virtuose », et donc prétentieux, et finalement peu accessible. »

Et cherchant la cause de ces caractéristiques, l'auteur remarque : « Il est évident que l'homme est devenu plus complexe, que le monde qui l'entoure est également devenu plus

compliqué et moins transparent — de même que le rapport de l'homme à ce monde. L'homme qui ne trouve plus sa place, est véritablement « aliéné » et sa musique reflète cette aliénation, cette agitation convulsive » (43-44).

Cette façon de présenter les choses permet à Szabolcsi de faire quelques rapprochements intéressants. En parlant des notions de « *musica riservata* » et de « *musica comuna* » datant de la fin du moyen âge, il nous rappelle qu'« ainsi, au milieu du XX^e siècle, l'esthétique jdanovienne¹ a-t-elle poursuivi et renouvelé un débat par ailleurs séculaire, mais dans le sens de la raison d'État — et donc, fondamentalement, au sens d'un principe platonicien » (45).

L'intention de l'auteur est certes très louable, mais il est à craindre que, sous l'emprise d'une théorie trop systématique des crises, ne tombe lui-même dans un certain jdanovisme en contradiction avec ses propres options esthétiques, car on lit à la même page : « le naufrage des sociétés s'accompagne de la musique la plus séduisante, la plus colorée et la plus sensuelle qui soit. En un certain sens, les musiques de Palestrina, Mozart, Debussy sont une « danse macabre » au même titre que celles de Monteverdi, Wagner et Bartók. »

Il va sans dire que Szabolcsi aime par dessus tout ces compositeurs. Pour mieux saisir la réalité, il faudrait peut-être abandonner ou tout au moins nuancer cette affirmation concernant « le naufrage des sociétés ». Dans une très large mesure, la musique de Chostakovitch traduit aussi un naufrage : les horreurs et l'échec futur de la société — soviétique. Et de toute manière, la notion de naufrage ne peut fournir aucun critère esthétique sérieux ; elle ne pourrait en aucun cas justifier un quelconque jugement négatif. Il serait peut-être plus juste de dire que les naufrages sont ambigus et constituent très souvent des sources de renouvellement.

En fin de compte, Szabolcsi penche vers une telle interprétation synthétique, en constatant que les périodes de crises (chez leurs meilleurs représentants, bien entendu) produisent « des musiques à la fois de fermeture et d'ouverture, des musiques de crise et de solution, des musiques à la fois catastrophiques et cathartiques » (51).

Et nous pouvons ajouter que du point de vue proprement esthétique, il serait inopérant de recourir à une opposition entre arts « socialistes » et arts « capitalistes », vu l'émergence d'un art « totalitaire » à l'issue de la Première Guerre mondiale, présentant des traits fondamentaux communs que ce soit dans l'Allemagne nazie, dans l'Italie fasciste ou en Union Soviétique. En contrepartie, on ne peut pas nier que les régimes libéraux ont été plus tolérants à l'égard des diverses tendances de l'avant-garde que les idéologues du Parti, bien qu'un nombre considérable des artistes d'avant-garde se réclamait — et durant des décennies — de l'idéologie marxiste-léniniste.

*

Cette mise au point ne concerne pas directement le texte de Szabolcsi qui garde une certaine hauteur par rapport à la politique « politicienne ». Il faut souhaiter que ce petit chef-d'œuvre, remarquablement traduit, puisse toucher le plus grand nombre de lecteur français.

Anikó CSERNUS

István ÖRKÉNY : **La Famille Tót, Le Chat et la souris**, éditions IN FINE, 1994, 191p.

Le nom d'István Örkény, une des figures les plus éminentes de la littérature hongroise du vingtième siècle, est bien familier au lecteur français. La publication de la pièce de théâtre *La Famille Tot* (*Tóték*) (1968) puis celle des *Minimythés* (*Egyperces novellák*) (1970) l'ont fait connaître et apprécier, et les traductions de ses autres écrits n'ont pas mis longtemps à se succéder : on a publié *Chat !* (*Macskajáték*) — la pièce de théâtre — (1974), *Une grande*

¹ Du nom d'Andreï Jdanov (1896-1947), qui, en sa qualité d'idéologue officiel de Staline, imposa les normes du réalisme socialiste.

famille (Vérrokonok) (1979), *Sœur Gloria* (Glória) (1983), puis *Floralies* (Rózsakiállítás) (1984). En revanche, depuis une décennie, on n'a rien pu lire de nouveau de son œuvre abondante, sinon des retraductions dispersées de quelques-unes de ses « nouvelles d'une minute », c'est pour cela que nous saluons la publication de ces deux récits en un seul volume, qui est le huitième dans la collection « Domaine Hongrois » des *Editions In Fine*.

Issu d'une famille bourgeoise aisée, (son père était propriétaire de plusieurs pharmacies), István Örkény (1912-1979) n'est devenu écrivain à part entière que relativement tard, bien que ses premiers écrits soient apparus dès 1934 dans un journal fondé et financé en grande partie par lui-même, puis dans *Szép Szó*. « Pour faire plaisir à son père », il obtient un diplôme de pharmacien, puis un autre, d'ingénieur chimiste. Entre-temps, il fait de longs voyages, il séjourne d'abord à Londres, puis à Paris. En 1941, il publie son premier livre, un recueil de nouvelles (sous le titre de *Tengertánc*). Pendant la guerre, il est mobilisé plusieurs fois, pour être envoyé, comme requis du travail, en 1942, sur le front soviétique ; il est fait prisonnier de guerre et ne rentre en Hongrie qu'en 1946.

Durant ces années, il écrit et publie des nouvelles, des reportages, des romans et des pièces de théâtre jusqu'en 1957, où il se voit condamné au silence pour ses activités de 1956. Il travaille dans une usine pharmaceutique, mais ne renonce pas à l'écriture.

Ce n'est qu'au début des années 60 que commence sa véritable carrière d'écrivain à succès. Ses œuvres les plus importantes, ses romans, ses nouvelles ont été traduites en de nombreuses langues, ses pièces de théâtre ont été jouées dans une vingtaine de pays. On ne peut plus parler de la littérature dramatique hongroise du 20^e siècle sans mentionner Örkény. Son nom est inséparable du genre — style ou ton — grotesque qui n'avait pas de vraies traditions en Hongrie, qui était une voix inhabituelle dans notre littérature au fond plutôt réaliste. Son art trouve sa place dans le courant du grotesque d'Europe centrale et orientale, représenté, entre autres, par *Kafka*, *Mrozek*, *Havel* et *Kundera*.

Avec ses « nouvelles d'une minute » (appelées avec justesse « minimythes » par Claude Roy), il a créé — ou réinventé — un genre bien à lui, où le comique et le tragique s'entremêlent dans des situations tantôt absurdes, tantôt les plus banales du monde. Dans ces textes très brefs, il n'y a rien de superflu ; ce sont, comme le dit Örkény, « des équations mathématiques : le minimum de l'information de la part de l'auteur, d'un côté, le maximum de l'imagination de la part du lecteur, de l'autre ».

La famille Tót (Tóték) suivi de *Le chat et la souris* (Macskajáték) ont été écrits respectivement en 1964 et 1963. De même qu'une grande partie des pièces de théâtre d'Örkény, ils ont été d'abord des scénarios de film, sans être tournés, puis publiés sous forme de récits, enfin remaniés et adaptés à la scène.² Selon l'auteur même, les variantes en prose sont mieux réussies. « J'ai toujours écrit de la prose dramatique, dit-il, et principalement des nouvelles. Je pourrais, en effet, les dramatiser toutes, elles toutes sont très dramatiques. »

L'action de *La famille Tót* se déroule dans un petit village de montagne. Le premier chapitre est précédé par une lettre du front : nous sommes donc au plein milieu de la guerre. Dans cette lettre, le fils, Gyula annonce l'arrivée de son commandant — un lâche, qui, sous prétexte d'essayer de rétablir sa santé altérée, débarque chez eux. La famille fait de son mieux (et même plus) pour que le supérieur de leur fils aimé se sente bien, dans l'espoir d'assurer des privilèges pour lui auprès du commandant. Ils ne soupçonnent pas ce que l'auteur apprend au lecteur dès le premier chapitre : leurs efforts sont inutiles puisque Gyula est déjà mort.

Dans cette situation absurde, l'auteur étudie les limites de l'endurance humaine : jusqu'à quel point l'homme est-il capable de supporter l'humiliation, de servir les caprices insensées du pouvoir en renonçant à la dignité humaine ?

Selon le dessein d'Örkény, cette œuvre est la tragi-comédie des gens assujettis, la tragi-comédie étant pour lui synonyme du grotesque. Il affirme que dans les situations absurdes de la

² Plus tard, on a fini par tourner les films aussi. En 1969, Zoltán Fábri a porté à l'écran « Tóték » sous le titre de *Isten hozta, őrmagy úr !*, qui a connu un énorme succès.

vie, notre seul espoir, la seule issue reste l'action : « Je crois en l'homme agissant, (...) je crois même à l'action désespérée ... ».

Il s'ensuit de la nature même du grotesque qu'il se prête à de nombreuses interprétations. Parmi les différentes représentations sur scène, on distingue deux conceptions principales, deux façons de jouer la pièce. La première a considéré le sujet comme une curiosité, une histoire spécifiquement hongroise, dans un cadre historico-géographique concret. Selon la deuxième conception — qui semble mieux correspondre à l'intention de l'auteur —, il ne s'agit point d'une spécialité hongroise, puisque la suppression et l'asservissement sont des expériences communes, vécues partout dans le monde, et pas uniquement dans des situations de guerre. Comme chaque écrivain, Örkény avait le désir de montrer par son œuvre, au-delà des situations liées à des époques et des lieux donnés, quelque chose d'universel, de foncièrement humain.

L'autre récit qui fait l'objet de ce compte rendu, *Le chat et la souris*, est composé principalement de lettres et de conversations téléphoniques échangés par le personnage principal et son entourage. Leur fonction est multiple : d'une part, en tant que monologues et dialogues, ils ont le rôle de renforcer la structure dramatique de l'œuvre, et de l'autre, ils nuancent les relations des différents personnages.

De quoi s'agit-il donc dans ce livre ? Pour certains, c'est une histoire simple, banale même, du traditionnel « ménage à trois », où le grotesque réside dans le fait que toutes les personnes concernées sont âgées. Pour d'autres, Örkény s'occupe ici de questions beaucoup plus profondes et complexes, montrant en même temps leurs côtés tragiques et comiques.

Veuve, vieillie, Mme Orbán souffre de la solitude. Ses jours se passent dans la monotonie, son vieil ami, un chanteur d'opéra à la retraite, lui rend visite une fois par semaine pour se gaver ; sa relation avec sa fille est un échec ; ses colocataires font comme si elle n'existait pas ; sa voisine, Souricette, mène une vie encore plus insignifiante qu'elle-même. Le changement dans sa vie survient avec l'apparition de Paula, quelqu'un qui s'intéresse enfin à sa personne, lui rendant ainsi la confiance en soi et l'estime de soi-même. Sa vitalité revient, à nouveau elle prend soin d'elle-même, de ses vêtements, elle s'intéresse au monde extérieur. C'est à travers sa nouvelle amie qu'elle tombe amoureuse du vieux chanteur obèse dont elle parlait auparavant avec mépris. Sa sœur, qui vit dans l'aisance mais condamnée à la chaise roulante de l'autre côté du Rideau de fer, (nous sommes au tournant des années 50 et 60), désavoue tous ces changements. Au delà de leurs conditions de vie différentes, nombre d'autres facteurs séparent les deux sœurs : leurs tempéraments, leur façon de penser, leur place dans la société. Quand arrive la déception, cela devrait signifier le retour à la solitude — mais Mme Orbán ne veut pas l'accepter. Elle devient agressive, elle se bat pour son bonheur, elle ne veut pas vieillir. Son attachement à la vie et son besoin de communication ne faiblissent pas. Sa personnalité, son comportement illustrent un trait caractéristique des Hongrois selon Örkény : la capacité à recommencer, encore et encore, et à ne jamais se résigner.

Puisque chaque lecteur fait revivre et réactualise le texte qu'il lit, chaque fois tel ou tel aspect est mis au premier plan, reçoit un accent plus important dans les interprétations. (Comme le montre très bien d'ailleurs le sort de la pièce de théâtre. A Londres, on l'a jouée dans une conception trop sentimentale, à Bruxelles, on a fait ressortir la poésie grotesque de la vieillesse. A Paris, en 1975, la représentation a été — malgré la merveilleuse traduction de Vercors — un échec dû à la méprise du metteur en scène, qui a même supprimé la scène du jeu de chats.)

Il y a des lecteurs pour qui le sujet principal du récit sera la problématique de la communication entre hommes, ou la complexité des relations humaines, ou encore les questions générales de la vieillesse, — questions qui ne se posent plus de la même façon aujourd'hui.

Enfin, la lecture de cette œuvre nous réserve un intérêt supplémentaire non négligeable : les lettres et les dialogues font dégager, par allusions, avec quelques traits caractéristiques portant sur l'essentiel, une image précise et fidèle des conditions de vie et des mentalités — du moins de certaines couches de la société — de l'époque.

Chez Örkény, l'optique et le mode d'expression grotesques, ironiques et ludiques se conjuguent avec une sensibilité à l'égard des problèmes de la société. Il écrit toujours sur sa propre époque, « dont la substance, l'essentiel, les contradictions peuvent être le mieux formulés dans le langage du grotesque. » Pour parvenir à une expression qui lui soit propre, il a rompu avec le

style littéraire de son époque qu'il définit comme une prose ornée, baroque, riche en métaphores, où le langage des écrivains diffère à dessein de celui de l'homme de la rue, de la langue courante. « Je me suis rendu compte que cela n'est pas pour moi », avoue-t-il. « Je crois que les moyens d'ornement artistiques sont étrangers à ma démarche d'homme scientifique. » Il retourne à une prose concise, puritaine, « cartésienne », composée de phrases simples et courtes, car il trouve que c'est en cherchant l'expression la plus simple, la plus claire et la plus ordinaire des idées qu'il atteint l'optimum de leur communication. Il réduit l'expression jusqu'au lieu commun, qui « exprime des vérités, des découvertes et des expériences fondamentales. Une fois sorti de son contexte usé, il se réanime, se met à flamboyer et devient plein de sens. Chaque phrase doit être une évidence dans la situation donnée ou sur les lèvres de la personne donnée. »

En parlant du grotesque, Örkény dit que c'est comme si l'on dansait sur une corde raide, et qu'« il suffit d'un rien, un mot superflu ou mal choisi, et l'équilibre bascule. » Cette idée est également valable pour le travail du traducteur dont la responsabilité est énorme, et la traduction du « motto » au début de *La famille Tót* illustre cette fragilité. (« ... manger jusqu'à la dernière miette de *son passé* », pour le hongrois « *ember voltát megetethetné* ».) Dans l'ensemble, nous n'avons rien à reprocher aux deux traducteurs, Natalia Huzsvai-Zaremba et Charles Zaremba, qui ont su rendre, avec le travail précis et sérieux qu'on leur connaît déjà, les idées et le style bien caractéristique d'Örkény.

Je me permets, pour terminer, de recommander les deux récits au lecteur français en empruntant les mots de leur auteur : « C'est la prose que je sens le plus proche de moi. (...) la prose est un genre à deux, il y a l'auteur et il y a le lecteur. C'est un dialogue silencieux où personne n'intervient, que nous commençons, continuons, terminons à deux. » Il ne me reste donc plus qu'à me retirer pour céder la place au public français pour qu'il puisse savourer une fois de plus le monde caractéristique d'István Örkény.³

Patricia MONCORGÉ

Sándor MÁRAI : **Les Confessions d'un bourgeois**. Traduit du hongrois par Georges Kassai et Zéno Bianu, Editions Albin Michel, Paris, 1993, 461 p.

« Je vivais dans un état d'urgence perpétuel. (...) Sous mes yeux, toute une "civilisation" — ou ce que l'on a coutume d'appeler ainsi : ponts, lampes à arc, tableaux, systèmes monétaires et poèmes — se décomposait, sans toutefois disparaître, mais en se transformant à un rythme effrayant comme si la pression atmosphérique qui pesait sur nous se fût brusquement modifiée. (...) Je constatai que j'avais atrocement peur. Autour de moi, s'effondraient des valeurs fondamentales." lit-on dans *Les Confessions* d'un bourgeois, confessions qui ne sont autres que celles de l'auteur lui-même. Sándor Márai sent que la bourgeoisie hongroise du début du siècle, à laquelle il appartient, va disparaître, emportant avec elle tout un système de valeurs : ses traditions, ses murs, ses références, sa perception du monde. Sa vie durant, il consacrera une grande partie de son œuvre à dépeindre cet univers et tenter de se resituer par-delà ses origines.

Écrites en 1933, les *Confessions* sont un mélange de souvenirs d'enfant — goûts, odeurs, joies et inquiétudes enfantines — empreints de l'atmosphère de la petite ville de Haute-Hongrie, Kassa, où Márai est né, et des souvenirs d'un jeune homme, étudiant en Allemagne, qui découvre l'Europe de l'entre-deux-guerres. L'auteur dépeint la société d'avant 1914 avec une précision parfois digne du sociologue : il parle aussi bien de la condition des domestiques que des débuts de l'électricité, de sa famille, de l'école, des vacances, que du sentiment d'appartenir à une classe. Le premier livre se termine sur l'attentat de Sarajevo. Le deuxième est davantage consacré au cheminement personnel d'un jeune homme livré à lui-même, loin des siens et de son pays. L'auteur raconte ses années d'études, ses débuts dans le journalisme, sa découverte de la littérature, ses premiers écrits, ses interrogations sur la vie, sur l'amour, sur le métier d'écrivain.

³ (Les citations ont été tirées des interviews faits avec István Örkény)

Leipzig, Weimar, Francfort, Berlin, puis Paris et Londres défilent sous les yeux du lecteur : vision quelque peu inhabituelle pour un français qui ne connaît généralement de cette période que la version des pays vainqueurs.

Cependant les *Confessions* retracent avant tout l'itinéraire d'un homme tourmenté, mal dans sa peau. Márai se cherche, errant entre deux mondes : la bourgeoisie de son enfance à laquelle il est profondément attaché mais qu'il repousse et la société moderne où il ne parvient à trouver sa place. "Je n'appartiens à personne. Il n'est pas un être au monde, ami, femme ou parent, dont je puisse supporter longtemps la compagnie ; il n'est pas de communauté humaine, classe ou corporation dans laquelle je sois susceptible de trouver ma place. Mon état d'esprit, mon mode de vie, mes dispositions morales font de moi un bourgeois, mais je ne me sens pas à l'aise au milieu de mes pairs.(...) Il m'arrive parfois de penser que ce qui s'est ainsi emparé de moi n'est autre que le symptôme du déracinement d'une classe."

À la manière du psychanalyste — Márai était d'ailleurs « fasciné par la beauté des théories freudiennes » — il interroge son passé, l'analyse, et tente d'expliquer ce qui l'a fait "tel qu'il est". Il en ressort un ouvrage extrêmement structuré : deux livres composés chacun de quatre chapitres eux-mêmes subdivisés en douze parties (à une exception près). Chaque chapitre correspond à une période ou un aspect bien déterminé de sa vie. Quant au texte, il est régulièrement entrecoupé de bilans : "Ainsi mes ancêtres me transpirent-ils ...", "Cette vieille est sans conteste à l'origine de ma névrose infantine ...", "En cet après-midi mémorable, je découvris que les hommes ne se comprenaient pas entre eux ...", "je venais de clore l'une des périodes les plus importantes de ma jeunesse ...", "ce fut à Berlin que je ressentis pour la première fois ...", "En France, j'ai appris à la fois la modestie et l'exigence ..." etc.

"Pris dans le moule rigide de la famille, nous évoluions docilement dans ses murs, telles des abeilles dans les alvéoles d'une ruche. Jusqu'au jour où une explosion mit fin à l'idylle. J'avais quatorze ans et, un matin je m'enfuis de la maison." Cette fugue est le point de départ d'une longue errance, succession d'exils qui le projeteront loin des siens, hors du nid familial— l'enfant est envoyé en pension— puis hors de son pays : il quitte la Hongrie en 1919 pour suivre des études de journalisme en Allemagne ; il ne reviendra qu'en 1928, après avoir passé six années en France. À son retour, c'est de nouveau l'exil, au sein de son propre pays : "Victime de ce vertige optique propre à ceux qui, après une longue absence, rentre dans leur pays, je voyais Budapest comme une ville immense, peuplée de géants parmi lesquels je me sentais nain et infirme."

Aussi l'existence de Márai ne cessera-t-elle d'être un exil, et son œuvre est indissociable de cette errance perpétuelle, de ce déracinement, et de l'isolement qui en découle. En 1948, mal à l'aise dans un contexte politique où l'on ne cesse de le critiquer, il quitte la Hongrie pour s'installer en Suisse puis en Italie. En 1952, il part pour les États-Unis, en 1956 tente de revenir en Hongrie. Mais amèrement déçu par la tournure que prennent les événements et conscient qu'il ne pourra sans doute jamais revivre dans son pays natal, il retourne aux États-Unis et prend la nationalité américaine. Il passera le reste de ses jours à San Diego, dans le Sud de La Californie. En 1989, alors qu'en Hongrie son travail recommence à susciter un certain intérêt et qu'on s'apprête à publier ses œuvres complètes, il met fin à ses jours, laissant derrière lui plus d'une soixantaine d'ouvrages. Il a déjà été traduit dans plus de seize langues.

Sorti à l'automne 1993 aux éditions Albin Michel, *Les Confessions d'un bourgeois* traduit par Georges Kassai et Zéno Bianu, est le troisième roman de Márai à être publié en français. L'éditeur, avec certainement le souci de présenter au public la version la plus spontanée des *Confessions*, a opté pour le texte de 1934. Texte que Márai avait retravaillé quelques années plus tard pour la troisième édition, supprimant certains chapitres, effaçant systématiquement tous les noms des personnages ne faisant pas partie de sa famille et ne manquant pas d'indiquer en page d'en-tête que "les personnages de cette biographie romancée ne sont que des personnes fictives : leur personnalité et leur rang social ne figurent que sur les pages de ce livre, ces êtres n'ont pas existé et n'existeront jamais." Le texte français se lit bien, les traducteurs on su rendre la légèreté et la simplicité du style de Márai. Cependant on pourrait leur reprocher parfois un manque de rigueur ou de vigilance eu égard aux tournures laconiques de l'auteur. Les phrases sont courtes, incisives, percutantes, en particulier au début des paragraphes, des chapitres : en les reliant les unes aux autres, ils retirent au texte de sa force et de son originalité.

Bravo tout de même pour ce travail de longue haleine (le livre compte plus de 500 pages) ; d'autant plus que pour mieux comprendre Sándor Márai la traduction de ce roman était indispensable.

Patricia MONCORGÉ

Károly BARI : **Lendemain et autres poèmes tsiganes**, traduit par Ibolya Gadó, Bernard Vargaftig, Anikó Fázsi, Georges Timár, Lorand Gaspar, Marc Demouze et Sarah Claire, éditions Noël Blandin, 1991.

C'était en 1970, son premier recueil paraissait : *Holtak arca fölél* (Au-dessus du visage des morts), il avait dix-sept ans. L'âme enflammée par la révolte et par un ardent désir de beauté, le cœur habité du chant des siens, les Tsiganes. « ... *Nous sommes des Tsiganes, / notre peuple erre dans des roulottes par le monde / entre des hivers sifflants et des étés en sueur ...* » « ... *nous transportons nos dieux que caresse le son du violon : / nos femmes aux girons embrasés, qui accouchent / au bord des fossés, ce sont des fées / les fées des chemins, elles se lavent dans la rosée, / s'essuyant aux feuilles de muguets, apportant / chaque soir en chantant le sommeil dans nos yeux / le froissement de leur jupe est aversé brûlante ...* »⁴ Ses poèmes, il les fait jaillir des quartiers pauvres, des arrière-cours, des lisières des bois où l'hiver fait craquer de givre les herbes folles. « *Je n'ai pas de modèle, l'univers des chansons populaires avec leurs sentiments simples et sincères est ce dont je me sens le plus proche [...] J'aimerais écrire des poèmes qui parlent des soucis quotidiens, des hommes, de moi-même, de nos désirs mystérieux tendus vers le monde, des joies simples et des belles fleurs* »⁵ dira-t-il lors d'une interview au début des années soixante-dix.

Ce premier recueil remporta un immense succès. Trois ans plus tard paraît *Elfelejtett tűzek* (Feux oubliés). Mais la voix de Károly Bari dérange certaines oreilles. Il crie des vérités que depuis des années, des siècles, on se refuse d'entendre. Son chant appelle à la justice, au respect, pour un peuple de tout temps malmené, méprisé, rejeté par les populations sédentaires. Son chant est un appel à la liberté, à la dignité. « *Vous croyez que je suis seul / à traîner devant les portes de la ville / que seul je fouette le dos haletant du vent / de mes imprécations et hurle vers le ciel / les plaintes de mon bannissement : / mes seize années ne suffisent-elles donc pas / pour que vous m'acceptiez, pour que / vous arrachiez de ma tête les toiles / d'araignées de l'humiliation ? / Nous sommes nombreux à attendre hors les murs / que vous fassiez le don des sous de cuivre / de votre confiance !* »⁶

Mais on le fera taire. Certains de ses textes sont censurés, parmi lesquels « La prière de János Vajda simple soldat dans le confessionnal devant l'âme immortelle de Sándor Petőfi »⁷ où justement il s'écriait : « *Ils me font taire si j'annonce / haut, que ce pays n'est pas mon pays, que / ce pays encore n'est pas Ton pays, terre / d'humiliation, des bons captifs : il est un camp de / prisonniers entouré de barbelés des ordres des soldats étrangers...* ». Bien que jugé inapte en raison de sa fragilité physique, on l'oblige à faire son service militaire. Il y subit toutes sortes de vexations et passera même quelque temps en prison.

⁴ Cf. *Tsiganes errant* (Vándorcigányok), adapté par Lorand Gaspar et Sarah Claire.

⁵ « *Példaképeim nincsenek, a népdalok egyszerű őszinte érzelmvilága az, ami legközelebb áll hozzám. [...] Olyan verseket szeretnék írni, amelyek napjaink gondjairól, az emberekről, rólam, az elítéltől és világ elé tárt vágyainkról, egyszerű örömeinkről, szép virágokról szólnak* ».

⁶ « Vous croyez » (*Azt hiszitek*), adapté par Lorand Gaspar et Sarah Claire.

⁷ *Vajda János közkatona imája a gyóntatószékben Petőfi Sándor halhatatlan lelke előtt*, écrit en 1972, publié pour la première fois en Hongrie en 1993, adapté par Ibolya Gadó.

En 1983 paraît son troisième recueil *A némaság könyve* (Le livre du mutisme). Il écrit, il peint. Ses dessins, généralement faits au feutre, sont plusieurs fois exposés. Il s'efforce par ailleurs de recueillir les traditions et le folklore tsiganes. Il enregistre des contes et traduit du rom poèmes et chansons. Il publie en 1985 une anthologie de poésie tsigane *Tűzpiros kígyócska*, puis en 1990 un recueil de contes et de traditions *Az erdő anyja*. En 1985, une sélection de ses poèmes accompagnés de dessins calligrammes paraît sous le titre *A varázsló sétálni indult*.

Son écriture est très dense. Il décrit le monde d'une manière extrêmement sensible, plongeant sa plume au cœur de chaque chose, de chaque instant, avec une précision subjuguante. Les adjectifs et les compléments de nom s'entrechoquent, faisant jaillir du moindre brin d'herbe, du moindre souffle de vent un univers complexe, ardent et mystérieux. Ce qui rend le travail du traducteur vertigineusement difficile. Pour ne citer qu'un exemple, voici quelques vers tirés du poème *Jannisz Ritszosz* (Yannis Ritsos) : « ... *szíveink piros cseppkőbarlangjaiban / gumibotok suhogásán osztozkodó álmok nyögése / visszhangzik, de szemekben alázat / nem tenyészt a kőn, állunk meztelenül, fal felé fordulva, ágyékszőrünket locsolja / a bordáink csont-zsilipein átlíhegő vér ... » , que la traductrice, Ibolya Gadó, a essayé de rendre tant bien que mal par : « ... dans les grottes rouges de nos cœurs résonne / le gémissement des rêves se partageant les sifflements / des matraques, mais le supplice ne fait pas naître / l'humiliation dans nos yeux, nous sommes debout, / nus, tournés vers le mur, le sang haletant, à travers / les barres d'os de nos côtes, arrose les poils de notre aine ... » .*

C'est que Károly Bari exploite au maximum la possibilité du hongrois d'accumuler les compléments de nom, syntaxe qui lui permet d'être extrêmement précis sur chaque image, mais qui se révèle quasiment impossible à rendre telle quelle en français. La traduction littérale pêche par une surabondance de prépositions — généralement « de » — et de participes passés ou présents. Or, ce qui complique d'autant plus la tâche, c'est qu'on ne parvient pas à scinder les phrases sans en altérer violemment le sens, ni mettre exagérément en valeur des éléments qui ne constituent en fait que l'arrière-plan du poème. Le passage du littéral au littéraire se trouve être ici un véritable travail de titan.

Le résultat de tant d'efforts est malheureusement plutôt décevant : la clarté du texte français pâtit énormément des distorsions. L'atmosphère est globalement rendue, mais il est généralement impossible d'isoler le moindre vers sans qu'aussitôt des lourdeurs de style, et, ce qui est plus gênant, la non-limpidité des images, surviennent de manière flagrante. Le texte français est réellement difficile à lire. D'autant plus difficile à lire que l'éditeur a fait une grosse erreur de présentation : le caractère choisi étant trop gros, un vers sur trois déborde du cadre de la justification, ce qui crée des décalages permanents. Les poèmes y perdent de leur unité, et les strophes éventuelles ne sont plus apparentes. C'est dommage. Dommage, car malgré toutes les maladresses, les traducteurs ont vraiment fait un travail sérieux. Remercions-les d'avoir eu l'audace de relever le défi de traduire Károly Bari, car sa poésie mérite réellement d'être mieux connue. Souhaitons que la difficulté ne rebutera pas le lecteur, ni ne fera obstacle à la découverte du poète.

Georges KASSAI

Peter DIENER : **Archéologie d'amour** (Editions Saint-Germain-des-Prés, Paris)

Peter DIENER : **Poémographies** (Editions Emile Van Balberghe, Bruxelles)

Eszter FORRAI : **L'ombre des éclairs — Villámok árnyéka**. Libre adaptation du hongrois de Sylvie Reymond-Lépine. Préface de Miklós Magyar (L'Harmattan, Paris)

Agnès GERGELY : **Imago**. Traduit du hongrois par Anikó Fázsy et André Doms (maison de la Poésie Nord-Pas de Calais)

György PETRI : **L'époque d'imbéciles intrépides arrive**. Traduit par Iván Bajomi, Marc De-louze, François Dominique, Miklós Mátyássy, Cécile Mennecier, Noëlle Mennecier, Miklós Sulyok, Bernard Vargaftig et Paul Wald. (Edition Font, 1991)

« Poète hongrois d'expression française ?
Poète franco-hongrois ?
Poète francophone européen ?
Poète »,

lit-on sur la quatrième de couverture de la plaquette que Peter Diener a intitulée « Archéologie d'amour ». Nous y apprenons en outre que le poète, né à Paris de parents hongrois a fait des études universitaires à l'école de la vie : Hongrie, Russie (Sibérie), France, Italie, Roumanie, Québec. « Je suis européen, citoyen de Toulouse. J'aime regarder les nuages » ajoute, pour terminer, Peter Diener.

Professeur de littérature comparée et aimable bohème, sculpteur, érudit et amoureux de la vie, Peter Diener a présenté son premier recueil dans une grande librairie de Toulouse et ses poèmes, mis en musique par un compositeur de la ville, ont aussitôt gagné les faveurs du public. Gracieuse, légère et pourtant sérieuse, sa poésie, qui a quelquefois les accents de Lorca (à qui Diener dédie un de ses poèmes) et de Prévert, porte-t-elle vraiment, comme on l'a prétendu, les traces des origines hongroises et juives de son auteur ? Certes, ses instantanés, pleins d'humour et de sensibilité, évoquent quelquefois certains aspects de la vie hongroise » (*Poésie des Tsiganes hongrois*) ou les origines de son auteur (*Mes trois aïeux*), mais leur qualité essentielle réside dans la capacité du poète à faire partager ses émotions au lecteur. Peut-être la grande liberté avec laquelle Diener manie ses mots est-elle due à l'attitude du bilingue, plus conscient que d'autres de la relativité de la désignation langagière, d'où certains néologismes et combinaisons insolites, mais bien venues, comme ces roches « alvéolaires » ou ces « pupilles de la damnation », quelques aimables pichenettes et pirouettes verbales (« Attention ! un mensonge peut en cacher un autre, » dit un de ses poèmes, judicieusement intitulé *Passage à niveau de la vie sociale*).

Eszter Forrai n'a pas choisi d'écrire directement en français ; elle a recours à une complice et à une âme sœur : Sylvie Reymond-Lépine, qui travaille d'après les traductions brutes de l'auteur, s'imprègne des sonorités du poème et propose quatre ou cinq versions avant d'en adopter une que les deux poétesses considèrent (provisoirement) comme définitive. Le résultat de cette collaboration est remarquable à plus d'un égard. Fille d'un père mort en déportation « enseveli sans sépulture sur une terre inconnue », marquée à jamais par les atrocités nazies, par le martyre des Juifs hongrois fusillés au bord du Danube, alors que « dans notre innocence nous n'étions que des enfants, ces fusils n'étaient que des jouets », (mais « sur les berges du fleuve obscurcies par le ciel preuves hurlantes les bottines témoignaient »), Eszter Forrai contredit la célèbre phrase d'Adorno, selon laquelle il est impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz. Si, en effet, toute parole, fût-elle poétique, paraît dérisoire au regard de l'horreur des camps d'extermination, comment méconnaître les vertus thérapeutiques de la poésie, acte, par excellence, de sublimation ? (Il en a été question, à propos d'Attila József, au colloque de Bonneval, en octobre 1988, colloque dont les actes, coordonnés par François Sauvagnat, ont été édités sous le titre *Sublimation et suppléances*). Comme dit Jacques Eladan dans son commentaire sur *L'ombre des éclairs*, « la poésie, loin d'être un luxe, est un acte vital, qui permet aux poètes authentiques ... d'arracher aux ténèbres des lucurs qui permettent aux rescapés des tragédies de l'histoire de supporter la vie malgré la persistance de souvenirs pénibles ». Et aussi de créer d'inoubliables mementos comme, précisément, ces bottines restées au bord du Danube après la fusillade, pendant que le fleuve indifférent charrie les corps de leurs propriétaires. Mais là où le poème hongrois parle de « chaussures d'enfant ôtées » (*levetett gyerekcipők*), la version française se contente de « bottines », laissant à l'imagination du lecteur le soin de reconstituer la réalité dans toute son horreur. Ailleurs, c'est la version française qui apporte une précision, suggérée seulement par le poème original : « Le bus me conduit au travail Je suis cernée de toutes parts (*Mozgó irodám, autóbuszom*). Me tromperais-je en affirmant que, dans les deux cas, ce

sont les possibilités offertes par chacune des langues qui ont guidé les poétesses ? Le préverbe (perfectif) hongrois le- (dans « levetett ») suggère le caractère définitif, irrévocable, de l'acte accompli, tandis que « cerné de toutes parts », expression toute faite de la langue française, s'applique parfaitement bien à la condition du poète.

Si les souvenirs de son enfance tragique continuent à hanter la mémoire de la poétesse, les deux autres grands thèmes de sa poésie, l'amour et sa fille Anna, lui inspirent des images et des rapprochements comparables à ces (ses ?) éclairs dans l'ombre desquels « nous allons tâtonnant d'une étoile à l'autre. » Dans l'amour, « nos corps aspirés par l'éther / ne se réchauffent ni ne vivent / que sous l'impact zébré des éclairs », mais pires que l'éclair, c'est un flot de paroles qui brise l'arbre (« ce n'est pas sous l'éclair que l'arbre s'est brisé, mais sous la scie de tes mots »). Eszter Forrai nous plonge dans un univers cohérent dont l'atmosphère faite de silences plus que de mots et de sonorités nous accompagne longtemps après que nous avons refermé le livre.

La poésie d'Agnès Gergely pose un autre problème que son co-traducteur et préfacier André Dombs formule en ces termes : « une première approche, peut-être ardue, ferait-elle ranger Agnès Gergely au nombre des poètes philosophes ? Elle a le goût de l'analyse autant que sa vision est dense et son expression jamais délayée. mais on voit aussi que cet univers n'est pas d'abord abstrait, qu'il s'élabore à partir de notations sensorielles, qu'il est nourri de l'âpreté quotidienne. L'œuvre d'Agnès Gergely est avant tout d'une sensibilité intelligente ... Ici l'objet n'est pas décoratif mais significatif ».

Le recueil s'ouvre sur un long poème sur l'épave renflouée du « Wasa » avec un catalogue des objets que l'on y a retrouvés et dont l'énumération, à trois cent trente-trois ans de distance, paraît, en effet, dérisoire. Si l'objet est vraiment significatif, sa signification est la vanité de toutes choses. (« C'est poétique, comme toute absurdité », dit devant les pierres d'un jardin japonais l'hérone de *l'Interprète*, le premier roman d'Agnès Gergely). « Seuls demeurent les acteurs, figés dans l'instant et la pose qui trahissent leur passion », note André Dombs.

Certes. Mais les acteurs sont solitaires et ils en souffrent. (Quoique très entourée, l'interprète du roman d'Agnès Gergely souffre également de son isolement de son entourage, ne comprend ce que ressent la victime d'une persécution plusieurs fois millénaire). C'est la souffrance de la « femme stérile qui ne connaît pas ... » quoi ? « La gestation » nous propose le traducteur, mais il s'excuse aussitôt : le mot hongrois (beléköltözés) signifie plutôt « installation » ou « emménagement ». Nous voici confronté aux difficultés de la traduction. Celle d'Annikó Fázsy et d'André Dombs est à la fois belle et fidèle. (Signalons seulement que la rengaine soviétique bien connue « Je ne connais pas un autre pays comme celui-là » (p. 75) aurait dû, dans la version française, figurer en transcription phonétique française : « Ya drogoï takoï strany n'e znaïou ») D'où vient alors l'insatisfaction du lecteur bilingue ? Pas seulement de certaines solutions qui peuvent lui paraître contestables (p. 36-37) : l'odeur des ports est, certes, celle du canal, mais aussi celle des égouts qui s'y déversent ; le mot hongrois « érzékel » signifie « perception » plutôt que « sensation », ou de ces fameux « jeux de mots intraduisibles » (« le tabouret qui se pose n'importe où ... comme on fait des formules » est, dans l'original, « felálitható », un participe présent adjectival qui, signifiant à la fois « qui peut être dressé » et « qui peut être formulé » s'applique aussi bien au tabouret qu'à la formule chimique), mais plutôt à certaines déperditions, comme, dans *Femme stérile*, cette image qui « se défait », alors que, dans l'original, elle « se désagrège, tombe en poussière » (« elporzik »), ce mot qui est « périmé » (p. 71), alors que, dans l'original, il se consume, se réduit en cendres (elhamvad) ; ou dans *Silences divers* (p. 44-45) le silence « castral » du téléphone (telefon kataszteri csöndje ; — le silence éternel de ces cadastres m'effraie, aurait pu dire Pascal) qui devient simplement « silence du téléphone » ; comme dans *Rhapsodie à minuit*, le refus de transiter, à l'instar du hongrois, un verbe intransitif comme « jubiler » : « ujjongják ujjaim a tested körvonalát » devient « mes doigts jubilent sur le profil de ton corps ». Enfin : « körülduzzadják a fal olajfestékes élét » est carrément paraphrasée : « leurs boursouflures masquent l'arête du mur » (p. 68-69). Et que dire de cette création verbale « legsarokban » (un substantif muni du préfixe du superlatif !) que les traducteurs renoncent un peu trop vite à rendre ? Inutile de poursuivre : ce qui est en cause, ce n'est pas la compétence ni même l'habileté des traducteurs, mais les possibilités qu'une langue A offre au poète et qu'une langue B refuse au traducteur. On peut alors se demander si la

« richesse poétique » n'est pas une affaire de langue plutôt qu'une affaire d'usager, si les langues ne recèlent pas en elles des potentialités que les poètes ne font qu'exploiter ?

La question se pose avec moins d'acuité dans le cas du recueil de György Petri, d'abord parce qu'il ne contient que les traductions françaises et ensuite parce que ses poèmes valent plus par leur ton que par leurs trouvailles verbales. Ce ton est celui de la dérision et des sarcasmes ; il connote à la fois une lucidité et une amertume amplement justifiées par l'époque (entre 1968 et 1990) : « c'est György Petri », écrit l'un des traducteurs hongrois du recueil, « qui exprimait le mieux notre malaise, notre mauvaise humeur ». Dans une interview avec György Konrád, dont certains passages sont reproduits au début du recueil, Petri insiste sur le caractère éminemment politique de sa poésie et termine en déclarant que « le climat du socialisme est très favorable à l'intelligentsia créative à condition qu'elle arrive à survivre aux difficultés primitives ».

La politique est donc directement présente dans ce recueil (*A la mémoire de L. Brejnev ; Noël 1956 ; Un intellectuel de l'Europe de l'Est ; Imre Nagy*, etc.) et, dans les poèmes apparemment apolitiques, c'est l'atmosphère et l'état d'esprit caractéristiques de la « dictature molle » que retrouve le lecteur. Les réminiscences sont nombreuses : *Les chants du porc* rappelle la onzième strophe d'*Éveil* d'Attila József ; *Ce sera l'hiver* fait écho à *Moitié de la vie* de Hölderlin et le grotesque de Petri est assez proche de celui de Morgenstern (dont les poèmes, traduits par Frigyes Karinthy, sont connus en Hongrie). Le tout produit un mélange détonant, ce qui explique le succès de cette poésie en Hongrie.

Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN

Sois bon jusqu'à la mort, de Zsigmond MÓRICZ, adapté de hongrois par Ladislav Gara et Jean Rousselet ; postface de Georges Kassai, éd. *In Fine*, 1993, Ozoir-la-Ferrière ; 176 pages.

« *Ce fut là, en fait toute ma vie. Tout ce qui a fait de moi ce que je suis aujourd'hui a eu lieu pendant cette période. Il m'est arrivé plus de choses jusqu'à l'âge de dix ans qu'au cours des cinquante années qui ont suivi.* »

Cet aveu de Zsigmond Móricz (1879–1942), à presque soixante ans, et en toute dernière page de son autobiographie – Életem regénye (*Roman de ma vie*), paru en 1939 – gourmé déjà un premier éclairage à ce superbe classique qu'est *Sois bon jusqu'à la mort*, dont nous devons à Tamás Szende, dirigeant, chez *In Fine*, la collection « Domaine Hongrois », l'excellente initiative d'une réédition, plus de vingt ans après sa première parution, à Budapest et à Paris (co-édition : *Corvina – Librairie Saint Germain-des-Prés*, 1969).

Bon nombre d'écrivains sont inclassables : Móricz en fait partie. Pour qui s'avise de feuilleter quelques anthologies, les adjectifs sautent aux yeux, à foison : écrivain « naturaliste », « réaliste », « populiste »... Quelques chiffres toutefois : 36 romans et « romans courts », quelque 600 nouvelles, une demi-douzaine de pièces de théâtre (dont une adaptation, précisément, de *Sois bon jusqu'à la mort*), bien des articles de journaux (Móricz fut aussi journaliste, à partir de 1903, et pendant la Première Guerre mondiale). Il écrit par ailleurs des contes pour enfants, des études ethnographiques – et même de la poésie.

C'est Ernő Osvát, l'un des talentueux rédacteurs en chef de la célèbre revue *Nyugat*, qui, le premier, découvrit Móricz, dont il fit publier la première nouvelle, « Hét krajcár » (« Sept sous »), l'année même de la création de *Nyugat*, en 1908. Par la suite, Móricz allait en devenir l'un des novateurs les plus prolifiques, et même, de 1928 à 1933, son rédacteur en chef, en compagnie de Mihály Babits.

Mais revenons à l'essentiel : à ce roman qu'écrivit Móricz en 1920, peu de temps après l'échec de la République des Conseils – cette précision, on le verra plus loin, a toute son importance.

Une remarque fondamentale, d'emblée, s'impose : la version française de L. Gara et J. Rousselet ne prétend pas être une « traduction » au sens propre du terme, mais s'affirme comme une « adaptation ». C'est en ces termes donc qu'il nous faut l'apprécier.

On peut regretter que « l'adaptation » n'ait pas commencé avec le titre – qui, lui, reste traduction littérale. En effet, l'original hongrois, « *Légy jó mindhalálig* », situe d'entrée de jeu dans le monde de l'enfance, de l'adolescence – mais aussi, dit par un adulte à un jeune enfant : « *Sois sage !* ». A un adolescent, c'est plutôt : « *Tiens-toi bien !* ». A un soldat hongrois se rendant au combat, ce serait : « *Vaincre ou mourir !* ». Le titre hongrois évoque ainsi la cruauté du monde adulte « *Tiens-toi bien – et jusqu'au bout !* » (ce « *jusqu'au bout !* » traduisant ici, de façon métaphorique, le hongrois « *mindhalálig* », à partir de « *halál* » : « *la mort* »). Nous émettrions donc ici certaines réserves sur le titre français, qui reste, en quelque sorte, « privé de résonances ». On aurait pu proposer : « *Et tu seras un homme, mon fils !* » (que soit ici remercié György Tverdota pour cette suggestion – à notre avis la meilleure).

Il faut aussi connaître un peu le personnage que fut Zsigmond Móricz (on se reportera avec profit au portrait qu'en fait Aurélien Sauvageot, dans son livre *Souvenirs de ma vie hongroise* – éditions Corvina, Budapest, 1987 – où un chapitre entier lui est consacré : « Un homme de l'Est », pp. 152–155). Le roman dont il est ici question contient en effet de nombreux éléments autobiographiques : pour commencer, Móricz, tout comme le jeune collégien, principal protagoniste du roman, « Mihály Nyilas » (« Nyilas » était, notons-le, le nom de la grand-mère maternelle de Móricz... tout comme l'oncle du jeune Mihály reçoit le nom de l'arrière-grand-mère maternelle de l'auteur : Isaák) était d'extraction modeste. Surtout, Móricz n'était pas, comme tant d'autres écrivains hongrois de l'époque, un homme de la capitale, fasciné par la sophistication de l'Europe occidentale, mais un provincial du nord-est de la Hongrie (comitat de Szatmár), venu d'un petit village de la Grande Plaine (*l'Alföld*), près de la rivière Tisza. Son père était petit paysan ; sa mère, fille d'un pasteur protestant, issue d'une longue lignée de calvinistes convaincus. La tradition familiale, dans son dénuement matériel, était celle d'une élévation convaincus. La tradition familiale, dans son dénuement matériel, était celle d'une élévation sociale : mais par le biais de l'enrichissement intellectuel. Móricz ainsi – tout comme le jeune héros de *Sois bon jusqu'à la mort* – fut envoyé, pour ses études, dans deux des établissements scolaires les plus réputés du pays (tous deux d'obédience calviniste) : d'abord au collège de Debrecen (où, précisément, se situe l'action du roman), puis à celui, non moins célèbre, de Sárospatak (au nord du pays). Les nombreuses allusions à la pauvreté de parents du petit Nyilas sont autant de rappels, douloureux, de ce que connut Móricz.

Nous ne ferons qu'effleurer l'intrigue du roman : au lecteur de la découvrir, dans son romanesque un peu désuet, au très grand charme ; dans ses rebondissements multiples, à travers les espoirs et désespoirs alternés d'un petit collégien, peu à peu découvrant les aspects, nobles et moins nobles, d'un « si grand monde »... Le petit Mihály (selon la thématique du « Bildungsroman »), frais débarqué de son village natal, et tout ébloui, au départ, par le vaste savoir des professeurs (et des élèves plus âgés), prendra peu à peu conscience d'autres composantes du monde adulte – bien plus imparfaites, celles-ci : cruauté, bêtise, préjugés, méchanceté gratuite ; et surtout, injustice – qui nous montreront le petit Misi, dans la dernière partie du roman, en proie à des attaques proprement inhumaines, à propos d'un billet de loterie qu'on l'accusera – à tort – d'avoir volé.

Une remarque concerne la présentation générale du roman ; on peut regretter qu'ait disparu, dans la version française, le résumé du contenu des chapitres, que suit à chaque fois leur numéro. Un tel procédé de « commentaire introductif » est emprunté, de façon indirecte, au modèle même du roman « classique » européen des 18^e et 19^e siècles, qu'on retrouve dans bien des œuvres hongroises des 19^e et 20^e siècles : qu'on pense en particulier au roman de Kálmán Mikszáth, publié peu de temps auparavant, en 1908 : « *L'histoire du jeune Noszty avec la Marie Tóth* » (1977 pour la version française, éd. Corvina, Budapest) ; ou, en 1924 – quatre ans après le roman de Móricz – la publication, par Kosztolányi, de « *Pacsirta* » (« *Alouette* » pour la traduction française, 1992, éd. Viviane Hamy). Ces « résumés de chapitre » permettent, en réalité, de réintroduire le narrateur : le corps même du texte, lui, met au premier plan le point de vue d'un protagoniste principal (ici, le jeune Mihály), en corrélation avec un recours systématique au discours intérieur libre, procédé de narration bien connu.

Comme très souvent lors d'adaptations, les premières pages mêmes font apparaître les manques, ou les procédés sujets à controverse, dans le texte français. Ici, la comparaison du

chapitre premier, en hongrois et en français, fournit les modifications fondamentales qui vont changer le « ton » de l'ensemble du roman. Le changement du point de vue privilégié – en hongrois, celui du jeune Nyilas, alors qu'en français, il devient celui d'un narrateur omniscient – sera à l'origine de bien d'autres modifications.

Ainsi, toujours au chapitre premier, le changement du procédé narratif aura pour conséquence inévitable celui du registre, ce qui entraînera des modifications substantielles quant au lexique : décrivant le petit Nyilas dans son dortoir du collège, le texte hongrois nous le montre en son lit comme en un « *château-fort isolé* » (« *önálló vár* »), alors que le français nous fait passer à un « *nid* » (p. 6 de la version française) : ce qui, bien sûr, nous sort de tout un monde intérieur, imaginaire et glorieux... On encore, le lecteur ayant connaissance du texte hongrois peut regretter que, dans la version française, la promenade du jeune Mihály, allant au Jardin des Plantes réviser sa grammaire latine, ne se voit pas infliger la lecture de presque une page de latin – conjugaison du verbe *fero* – comme le fait avec humour Móricz : mais ne se voit donner, sur un tiers de ligne, que trois formes du verbe. Cette compression du texte – et du sens – empêche le lecteur de se replacer dans l'état d'esprit d'un enfant de douze ans, subissant fort douloureux *pensum*. Nombreux sont les exemples de ce type.

De fait, le principal reproche qu'on puisse faire aux adaptateurs – et faisant grâce au lecteur des laborieux calculs effectués (nombre de signes par ligne imprimée ; de lignes par page ; de pages au total) – ce sont les très nombreuses coupures effectuées dans le texte, et qui font qu'on passe d'une matière diminuée d'environ un quart, de l'original à l'adaptation. C'est trop. Les adaptateurs d'ailleurs, lorsqu'ils prennent le parti de supprimer des pages ou des paragraphes entiers, le font précisément de ceux qui restituent les méandres intérieurs, les questionnements (tantôt enthousiastes) du jeune collégien ; or ceux-ci nous sont très précieux pour restituer l'atmosphère globale du roman, résolument présentée par Móricz à travers un regard d'enfant – d'un enfant à la grande pureté d'âme.

Un autre reproche qu'on peut faire à l'adaptation de L. Gara et J. Rousselot, c'est qu'elle gomme bien des éléments qui, dans le texte initial de Móricz, sont spécifiquement « hongrois » : références culturelles, littéraires, historiques... Ces éléments disparus, introducteurs de la « couleur locale » si particulière à province de Móricz, nous semblent fondamentaux pour le lecteur français ; ne s'agit-il pas, avant toute chose, d'éveiller sa curiosité ? De susciter en lui le désir de mieux connaître le passé hongrois, et tout ce qui, aujourd'hui encore, subsiste de ce passé ? Nous pensons non seulement à la littérature, à la poésie, mais aussi, aux mélodies populaires, coutumes régionales, religieuses... Car tout ceci est très fortement présent dans le roman de Móricz.

Faute de place, nous ne saurions aborder dans le détail les divers points qui, selon nous, auraient mérité de subsister dans le texte français ; qui plus est, une analyse trop méticuleuse ferait perdre de vue l'ensemble, et faire croire, à tort, que la version française ne mérite pas lecture. Ce que serait faux. Cela dit, subsistent certaines réserves qu'il nous faut mentionner.

Parlons tout d'abord des ancrages « hongrois » : bien difficiles seraient ici des distinctions tranchées, tant Móricz mélange habilement passé et présent, dans l'évocation qu'il fait de son pays. « Historique », « géographique » et « littéraire » sont, dans ce roman, indissociables. Hormis toutes références autobiographiques, le choix, par Móricz, de la ville de Debrecen, n'est certes pas pur hasard. Généralement qualifiée de « Rome calviniste » de la Hongrie, Debrecen, pur tout Hongrois, a statut de symbole. Centre hongrois des idées de la Réforme (et ce, dès 1540), la ville a, par ailleurs, joué un rôle fondamental dans le grand mouvement d'insurrection nationale que fut la Révolution de 1848–1849, pendant lequel elle fut (sous l'impulsion de Lajos Kossuth) capitale provisoire du pays. Le texte hongrois est parsemé de références à la ville et sa topographie : mais sa topographie, précisément en tant que « substrat d'Histoire ». Quelques exemples suffiront. Prenons-les brièvement.

En plusieurs endroits du livre, est évoquée la figure de Csokonai : dès la première page du texte français, une note explicative révèle la pertinence de cette référence littéraire, puisque « Csokonai Vitéz Mihály » (1773–1805), non seulement fut le plus grand poète du 18^e siècle hongrois, mais, natif de Debrecen, fut surtout élève éminemment doué du fameux « Collège » (celui-là même où Misi fait ses études). Représentant, par excellence, de la poésie « rococo »

hongroise, ce choix signifiait, selon T. Klaniczay, dans sa célèbre *Anthologie de la littérature hongroise* (1977), « le monde de la beauté et du bonheur, (...) lui permettant de s'élever au-dessus du puritanisme rigide du collège. [C'était] un choix conscient de la gaieté, de la joie de vivre. » (op. cit., p. 150). On voit la pertinence de la figure du poète, dans l'identification (maintes fois repérable) qui s'effectue entre Mihály et son poète favori. Le nom de Csokonai réapparaîtra très souvent tout au long du roman : qu'il s'agisse d'un recueil de ses œuvres, avidement convoité par le petit Mihály, ou bien des diverses statues du grand poète à travers la ville. De même, abondent les références au « glorieux » passé de Debrecen (citons pour nos lecteurs qu'en) 1993 fut fêté avec faste son tricentenaire puisqu'en 1693 elle accédait au rang, alors fort convoité, de « ville royale libre » : au début du chap. 7 (p. 79 de la version française) se trouve mentionné le célèbre arbuste (le « lyciet ») planté au centre de Debrecen dès la moitié du 17^e siècle, par le premier des deux grands princes Rákóczi de Transylvanie (le second, Ferenc Rákóczi II, mena, quelque 20 ans plus tard, la grande insurrection nationale des « *kuruc* », farouchement anti-Habsbourg) ; cette mention de l'arbuste, à première vue simple détail, sert de fait à annoncer ce qui va constituer un chapitre central du roman : le chapitre 8 – auquel nous viendrons bientôt.

D'autres figures historiques importantes sont, elles aussi, judicieusement gardées dans la version française : celles, révolutionnaires, de l'homme politique Lajos Kossuth (1802–1894), figurant au chap. 10 (p. 133), ou encore, du grand poète Sándor Petőfi (1823–1849), mentionné dès le chap. 10 (p. 45.) Il était important en effet que subsistent ces références, puisque ces personnages sont vus à travers l'admiration éperdue de Misi – qui s'essaiera, entre autres, à « faire des vers à manière du grand Petőfi »... : il faut ici rendre hommage au talent de Jean Rousselot, qui sait restituer, avec une remarquable justesse de ton, le style de l'original petőfien, au chap. 9 (pp. 120–121) – où les « vers » de Misi sont d'abord vers de mirliton – puis au chap. 11 (pp. 159–160), où le petit écolier, cette fois, prend un vrai envol lyrique.

Tant dans la version originale que dans l'adaptation française, seront mentionnés les principaux points de repère (à nouveau, historiques et culturels) de la ville, à commencer par le « Nagytemplom » (le « Grand Temple »), plus grand temple calviniste de la Hongrie, et point central de la ville. Il reviendra souvent, comme « motif de patrie » – et toujours à travers le regard de l'enfant, qui, dans son idéalisme, y voit le symbole de cette région si riche de culture – et, plus largement, symbole de son pays.

La réduction la plus regrettable, dans l'adaptation française, est celle du chap. 8, qui, dans l'original hongrois, occupe une place tant volumineuse que centrale. De plus de 25 pages, elle se trouve réduite à son quart à peine par L. Gara et J. Rousselot : apparaissant ainsi, hélas, comme une « digression ». Or, ce chapitre est absolument essentiel.

En effet, au chap. 8, le petit Mihály, réfugié dans son dortoir du collège – qu'il partage avec six autres élèves, parmi lesquels deux « grands » – se voit soudain adresser la parole par l'un de ceux-ci, « Monsieur Nagy » : Nagy, jusque-là plongé dans un livre d'Histoire hongroise, se met à lui faire part de sa lecture, et se lance dans un long discours sur l'isolement profond de la nation hongroise (N. B. : la partie qui, de ce chapitre, subsiste dans la version française, figure aux pp. 108–110). L'enfant est passionné par ces choses nouvelles : d'une part car, brillant élève, conscient du prix l'instruction, il a soif de connaissances ; d'autre part car, tout aussi soudainement, il sent naître en lui, à mesure que l'étudiant lui dévoile l'Histoire ancienne de la Hongrie, des sentiments complexes, faits à la fois de désolation, de fierté – mais surtout, d'identification profonde à son pays. « Monsieur Nagy » lui raconte comment la nation hongroise, « aujourd'hui » (N. B. : en 1892) se retrouve « entièrement seule au sein de la vaste Europe » (« *Tous les peuples nous entourent comme les barreaux d'une cage* »), essentiellement à cause de l'hermétisme de sa langue (on peut regretter que les adaptateurs français n'aient pas, ici, rendu fidèlement le texte hongrois, qui ne parle pas seulement d'isolement *linguistique*, mais aussi, d'un isolement plus fondamental : « *sentiments* » et « *mentalités* »). Le « grand » poursuit par une évocation de ces temps passés, où « la Hongrie n'était pas encore seule au monde » ; ainsi (adaptation française) :

« Autrefois, il y a eu quelque part, près de l'Oural, le long de la Volga, une 'Magna Hungaria'. (...) Au Xème siècle, nos pères envoyaient des ambassadeurs à leurs parents d'Orient, et ceux-ci venaient leur rendre visite. »

Les adaptateurs ont su, fort heureusement, garder la description de l'effet produit par ce long discours sur l'âme profondément idéaliste de Mihály : « Soudain, il se sentait renaître. (...) Il allait se mettre à travailler tellement qu'il susciterait l'admiration de tout le collège. Voilà qu'il était fier, maintenant, de la pauvreté de ses parents ; il y puiserait la force de triompher des monstres voraces dont il se voyait entouré lui aussi. S'il y parvenait, il avait l'impression confuse que le peuple hongrois y parviendrait de même. » (p. 110)

Il est dommage que le long passage de Móríciz se soit à ce point amenuisé dans la version française. S'y trouvent en effet décrites, de façon magistrale et captivante, les origines de la nation hongroise – et quelle meilleure occasion aurait-on pu rêver pour faire connaître au lecteur français le problème fondamental de l'identité hongroise ? Car le reproche essentiel qu'adresse à l'Occident, par la bouche de l'étudiant Nagy, l'écrivain Móríciz, c'est que ces pays occidentaux, s'ils ont pu « vivre, pendant plus d'un millénaire, à l'abri des invasions venues de l'Est » (tatars, essentiellement), ont pu le faire grâce au rempart que constituait la Hongrie en armes, en un point stratégique de l'Europe – frontière entre Europe et Asie. Les hordes redoutables qui, maintes fois, ont décimé la Hongrie, l'ont fait sans que jamais les peuples d'Europe occidentale aient manifesté la moindre sympathie à l'égard des Hongrois.

Il va de soi que le tableau dépeint par Móríciz ne nous montre qu'une partie de la réalité. Il n'en reste pas moins que c'est l'adaptation qui passe sous silence bien des détails de l'Histoire de Hongrie, et ceux-ci auraient eu le mérite d'éclairer le lecteur français sur l'isolement réel des Hongrois parmi les peuples avoisinants – et de mieux comprendre, aussi, l'obsession hongroise de la « magyarité » (« *magyarság* »). Un autre « détail », négligé, du chapitre, à forte valeur de symbole, n'est malheureusement, lui non plus, pas traduit : il s'agit de la description de la carte du Royaume de Hongrie, telle qu'elle apparaissait en 1892 (date où, rappelons-le, se situe le récit). En voici un court extrait (notre traduction) :

« [Nagy, montrant la carte :] « Regardez, nous vivons ici, au beau milieu de l'Europe, et cette petite Hongrie est exactement comme un cœur, on y voit même dessinés les deux ventricules. »

Misi trouva cela à la fois beau et vrai, bien qu'il connût à peine l'intérieur d'un cœur, mais le mot « cœur » était le plus beau que puisse dire une langue, et il était heureux que la sol hongrois y ressemblât, et il pensa aussi à sa propre vie, qui, malgré tous ses malheurs et sa pauvreté, méritait également ce nom, car il vivait vraiment, le cœur de sa famille, comme si leur vie tout entière eût été comme un grand cœur malade. »

Móríciz tenait ici à montrer deux choses, pour lui primordiales :

– la première, les processus psychologiques naissant chez le petit Mihály, qui écoute un élève plus âgé, objet son respect (il détient un savoir auquel lui, collégien débutant, n'a pas encore accès), et prend conscience de ce qu'est le sort de la « magyarité » en cette fin de 19^e siècle – mais aussi, de ce qu'elle a toujours été, avec tout ce qu'elle impliquait d'isolement, d'incompréhension, de la part des pays voisins (slaves, germaniques, latins...).

– la seconde, à travers cette écoute enfantine, est l'expression, cette fois tout à fait personnelle à l'écrivain, du sort de la Hongrie telle qu'il la voit lui – mais au moment même où il écrit son livre : en 1920.

Tout l'art de Móríciz réside ainsi dans cette utilisation du personnage enfantin, comme protagoniste privilégié – mais aussi, comme son propre porte-parole.

L'art de Móríciz, profond dans son humanisme, réaliste dans sa psychologie, apparaît, dans une composition harmonieuse, au chapitre qui suit immédiatement (chap. 9), et où cette fois les adaptateurs ont bien su garder, et traduire, une partie essentielle du texte (cf. p. 125) :

[Misi :] « – Les Hongrois (...) ne deviendront jamais une grande nation, comme les Romains par exemple. [Les Romains] ont su conquérir le monde entier, alors que allés, ils ont accepté des tas d'étrangers comme citoyens romains ; le Hongrois, lui, dénierait la qualité de Hongrois à tout le monde pour rester seul à se frapper la poitrine en proclamant qu'il est le véritable Hongrois. Et, bien sûr, il n'intéresse personne. »

Dans une lettre écrite plus tard au cours de sa vie, Móricz le dit expressément :

« Dans la tragédie de Mihály Nyilas, ce ne sont pas de souffrances vécues au Collège de Debrecen que j'ai décrites, mais les choses dont j'ai souffert, pendant et après la Commune (N. B. : d'abord la « Révolution des Chrysanthèmes » et le gouvernement bourgeois de Mihály Károlyi, fin octobre 1918–mars 1919 ; ensuite et surtout, la République des Conseils de mars à août 1919, dirigée par Béla Kun, et à laquelle Móricz prit une part extrêmement active). J'ai été à cette époque la victime d'une épouvantable tempête. J'ai traversé des souffrances, par bien des côtés si naïvement enfantines, que je ne pouvais montrer ce que j'avais ressenti qu'à travers les mystères d'un cœur d'enfant. (...) Ce qui, dans le livre, est agréable, est mon souvenir de Debrecen, et ce qui l'est moins provient de bien ailleurs... » (cité par Mihály Czine dans sa monographie : *Móricz Zsigmond*, 1992, Debrecen, éd. Csokonai Kiadóvállalat).

Cette lettre de Móricz est donc bien à lire à la lueur de la désillusion politique et morale de l'écrivain, après l'échec de la République des Conseils. Mais aussi, avant d'en finir avec ces rappels historiques – indispensables, selon nous, à une bonne compréhension du livre – signalons que l'image si évocatrice du « cœur », telle que la perçoit l'imaginaire enfantin de Misi, revêt tout son sens si l'on songe que l'année même où parut le roman de Móricz (1920) était celle du Traité de Trianon, catastrophique pour les Hongrois ; ils y perdaient plus des deux tiers de leur territoire, et près de 60% de leur nationaux. Si l'on consulte une carte de la Hongrie d'avant 1920, on perçoit – confusément, certes – les deux « ventricules » (la ligne démarcatrice en serait, *grosso modo*, la rivière Tisza). En 1920, tout cela disparaissait.

Les références « hongroises », avons-nous dit, permettent difficilement de dissocier certains domaines qui souvent s'enchevêtrent. Par exemple : Histoire et littérature. parlant du sentiment de bravoure que ressent le petit Misi s'apprêtant à ce qu'il estime être un acte glorieux, le texte hongrois nous le montre se voyant comme un nouveau « Miklós Zrínyi », et songeant au poème narrant les exploits de celui-ci : on sait le rôle important que Zrínyi a joué dans la lutte contre les Turcs, au 16^e siècle, inspirant l'un des plus grands poèmes épiques du 17^e siècle (*Le péril de Szigetvár*, 1646). Dans un autre ordre d'idées, au chapitre premier, Misi parle d'un des élèves les plus rustauds de sa chambre, Böszörményi, qui « peint » (barbouillant à tort et à travers...), le texte original faisant alors référence à Munkácsy, le peintre figuratif hongrois le plus renommé du 19^e siècle (« Parce qu'il ne fallait quand même pas s'imaginer que ce Böszörményi était un genre de Munkácsy... » ; notre traduction) ; en français, ces deux références disparaissent complètement. A nouveau, cette lacune fait partie de ces « petites pertes » qui néanmoins auraient pu amener le lecteur curieux à se demander : « Tiens, qui est 'Munkácsy' ? ». Seules de telles allusions peuvent donner au lecteur français l'envie d'en savoir plus sur la culture et le passé hongrois.

Un phénomène central de la société hongroise, et Móricz nous le décrit bien, est l'appartenance religieuse aux diverses communautés : catholique, protestante, juive... Et, tout d'abord, la « question juive » : à trois reprises, dans la version originale, Móricz – qui, rappelons-le, était protestant – fait mention d'un incident traduisant l'antisémitisme de bien des Hongrois. Au chapitre premier, la description des tentatives artistiques du jeune Böszörményi nous livre, dans l'original : « [Böszörményi dessinait] des fleurs, dans des pots, comme le font d'habitude les écoliers du primaire, et puis aussi des nez juifs, de bons gros nez crochus. » En français, la référence antisémite s'évanouit, puisque ces « bons gros nez crochus » deviennent, de façon anodine, « d'affreuses caricatures » (cf. p. 12). Plus loin, au chap. 4, Móricz nous informe, comme au passage, de l'existence de ghettos juifs dans les petits villages, à travers la remarque ingénue du jeune Misi : « Chez eux aussi, au village, un Juif ne faisait pas partie de la communauté, mais au Collège, c'était différent ; et puis, Tannenbaum était plus intelligent que tous les autres... » On chercherait vainement ce passage à la p. 19 de la version française. Le troisième indice d'antisémitisme « gommé » figure, dans l'original, au chap. 8, où l'un des collégiens. « Orczy » – qui, contrairement aux autres, est catholique – raconte en riant à Misi :

« Je me promenais dans la cour, autour du puits, et puis il y a un étudiant (...) qui est arrivé, il m'a ôté mon chapeau, (...) et il m'a dit : 'Et toi, pourquoi tu n'es pas en cours ?' Moi je lui ai dit que je n'avais pas cours, puisque c'était l'heure de chant... 'Ah oui, il a dit, toi tu

es Juif !' – et a essayé de m'écrabouiller la tête ! ». Ce dernier incident, lui aussi, disparaît en français (rappelons que le culte protestant laisse au chant une très grande part).

Venons-en maintenant, justement, aux grosses difficultés de traduction que posait aux adaptateurs la description de tout ce qui tient à l'organisation du Collège : il faut reconnaître que sur ce point, la tâche était quasiment impossible. L. Gara et J. Rousselot s'en sont fort bien tirés. En effet, la particularité des grands « Collèges Réformes » (de Debrecen, Sárospatak...), fondés très tôt après l'implantation du calvinisme en Hongrie, est l'utilisation, pour les lieux (salles de classe, réfectoire, dortoirs des collégiens...) ou encore, les rangs et « dignités » d'élèves et professeurs, de termes exclusivement latins : ainsi, un dortoir se nommait « *cætus* », un étudiant de dernière année de théologie protestante était un « *szénior* » (ici, une seule erreur – mineure – des adaptateurs, pour l'explication du mot « *szénior* », au bas de la p. 40). Le choix de mots français, pour rendre ces lieux et ces rangs (c'est ce qu'ont fait les adaptateurs) est le plus judicieux : la conservation des mots latins aurait entraîné le lecteur français à mésinterpréter le contexte hongrois – l'usage du latin, en France, étant automatiquement associé au catholicisme. Signalons au passage que cet usage du latin, surtout à partir de la domination des Habsbourg – catholiques – avait, entre autres motivations, celle d'éviter l'emploi d'une terminologie allemande.

Pour le lecteur soucieux d'avoir un aperçu, tant concis que pertinent, de l'importance des appartenances religieuses en Hongrie, et des préjugés y étant attachés, le meilleur témoignage nous semble, à tous égards, l'analyse perspicace et dense d'Aurélien Sauvageot, dans le livre déjà mentionné plus haut : *Souvenirs de ma vie hongroise* ; voir surtout les chapitres : « En prospection », pp. 100–102 (pour une présentation de l'importance du lien entre Réforme, littérature et diffusion de la culture) ; et le chapitre « Gens et rencontres », pp. 188–189 (pour quelques exemples de l'antisémitisme en Hongrie entre les deux guerres).

Nous avons déjà évoqué le problème posé, dans une adaptation française, par la traduction des termes latins, bien rendus par L. Gara et J. Rousselot ; en revanche, ceux-ci nous semblent manquer de cohérence dans le traitement de termes liés au contexte austro-hongrois. Ainsi, nous ne voyons pas de raisons de traduire par l'allemand « *kreutzer* » la terme hongrois « *krajcár* », qu'il est beaucoup plus simple de traduire par « *sou* » (c'est d'ailleurs la traduction la plus usitée, en particulier dans la célèbre nouvelle de Móricz, « *Hét krajcár* »). Cette traduction allemande revient souvent, et qui plus est, est incohérente, dans le texte français, avec d'autres traductions de termes de monnaie, puisque (nous ne donnons qu'un exemple), au chap. 10, p. 135, on voit mal pourquoi l'original hongrois « *pengő* » devient brusquement le hongrois « *forint* ».

En revanche, en d'autres endroits du livre, certains termes allemands (en général, déformés, puisqu'ils sont pour Móricz objet de risée) sont tout bonnement traduits en français, de sorte que disparaît la distance gouailleuse de Móricz vis-à-vis de la langue allemande. par exemple, pour faire marquer le pas aux collégiens, le professeur de gymnastique, « *Szüts Istók* », présenté par Móricz comme une vraie brute, crie (l'orthographe est ici celle de l'original) : « *Ájn, cváj...* » ; ou encore, le jeune collégien Orczy, de famille bourgeoise, ayant invité Misi, au moment où venaient également goûter chez lui ses cousines, demande à Misi, pour étaler son « beau langage », s'il n'a pas, lui aussi, des « *kuzinyai* » (!), mot que ne comprend évidemment pas son jeune interlocuteur : la traduction française ne rend pas la nuance, et l'on ne trouve, p. 47, que le terme « *cousines* » ; ici, aucun équivalent exact ne peut être trouvé, mais on peut, faute de fidélité lexicale, rendre l'essentiel – l'ironie de Móricz à l'égard du prétentieux – par un terme comme « *parentèle* », par exemple.

Pour en terminer avec quelques problèmes spécifiques de traduction, mentionnons brièvement certaines incongruités qui, en français, peuvent surprendre, ou même friser le non-sens. Ainsi, le lecteur français sera en droit de s'étonner que le professeur de musique, « *Monsieur Csokonai* », dont le nom revient trois fois aux pp. 61–62, porte exactement le même patronyme que le célèbre poète hongrois... Le texte original nous livre bien pourtant « *Csoknyai* ». Peut-on parler d'une coquille, lorsqu'elle se manifeste en trois endroits ? Enfin, certains mots employés pour décrire les protagonistes du récit, ou rapporter leur discours, relèvent d'un registre qui ne convient pas : Móricz, chaque fois qu'il parle des collégiens, emploie soit le mot « *diákok* » (« *élèves* »), soit encore « *gyerekek* » (« *enfants* ») ; en français, « *potaches* » (le terme adopté),

avec ses connotations péjoratives, ne peut exprimer l'affection un peu bourru que ressent Móricz pour les jeunes élèves, et devient franchement choquant lorsque Misi, rendant visite à la famille qui l'a hébergé pendant sa première année de collège, et qui lui garde grande tendresse, se voit accueilli par un « Tiens, voilà notre *potache* ! » (texte français, p. 72.) On note aussi le peu de vraisemblance qu'il y a à trouver, dans la bouche d'un enfant de douze ans, des expressions telles que « *au bas mot* (deux mille forints) » (p. 111), ou encore « *faire [une] emplette* » (p. 8). D'autres expressions peuvent, marginalement, détonner – le petit Misi étant toujours originaire du point de vue : mot « *piaule* », par exemple : « *Il expédia le balayage de la piaule – il avait été bien léger de s'en charger !* » (p. 133)

Bien sûr, dans le cas d'une traduction ou d'une adaptation effectuée en collaboration, une difficulté essentielle reste l'homogénéité du texte final : que les termes renvoyant aux lieux, aux personnages – à l'ensemble du cadre fictif recréé – restent les mêmes tout au long du roman. Ici, cette homogénéité, dans son ensemble, est très largement respectée, à une réserve près : la traduction du « *Nagyerdő* » de Debrecen (repère si important dans la topographie de la ville), tantôt par « *la forêt* » (p. 9 ; p. 15), tantôt par « *la Grande Forêt* » (p. 19).

Quelles conclusions pouvons-nous maintenant tirer de cette adaptation, pour un public français de 1994 ? L'essentiel se résume, au bout du compte, en peu de mots : il *fallait* rééditer ce roman, d'une part car Móricz est un très grand écrivain, d'autre part car *Légy jó mindhalálig* est un très beau livre. Les réserves émises ici tiennent au fond au désir qu'on aurait de voir un tel roman non simplement « adapté », mais enfin *traduit*, tant il est profondément enraciné dans la culture et le sol hongrois – que trop de Français ignorent.

Il nous faut cependant remercier chaleureusement, et Tamás Szende, et les éditions *In Fine*, d'avoir pris le risque de rééditer un ouvrage qui, loin de flatter la mode, se démarque de bien des œuvres actuelles : par son attachement à des valeurs qui, d'apparence désuète, restent toujours si humainement actuelles.