

LES CONCEPTS DE LANGUE, ART, LITTÉRATURE ET TRADUCTION DANS LE PREMIER QUART DU XX^e SIÈCLE HONGROIS

ILDIKÓ JÓZAN

Université Eötvös Loránd, Budapest
Hongrie

L'étude retrace la réflexion sur le concept de la traduction des grands auteurs-traducteurs hongrois du début du XX^e siècle: Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó. L'histoire littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle avait l'habitude de renvoyer le discours sur la théorie et la pratique de Babits, Tóth et Szabó dans le contexte où la réalisation de la fidélité était le seul critère d'analyse, tandis que le cas de Kosztolányi devait représenter la violation de la convention de la fidélité. Notre étude présente que cette conception ne se justifie pas : les théories de ces auteurs sont riches en conséquences qui ne permettent certainement pas d'établir des contradictions claires. Elle essaie de montrer les nuances du dialogue que ces auteurs ont poursuivi autour des questions de la langue, de la littérature, de l'art et de la traduction.

Mots-clé: traduction, théorie et critique de la traduction, littérature hongroise, littérature française, littérature du XX^e siècle, poésie hongroise, poésie du XX^e siècle, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó, fidélité, *Nyugat* (revue), intraduisibilité, théorie littéraire, critique littéraire

Le contexte de la traduction chez Mihály Babits

Dans la littérature hongroise, au tout début du XX^e siècle, il devint nécessaire de repenser le concept de littérature et de rénover radicalement sa pratique. Si l'on veut précisément pointer les concepts qui revenaient le plus souvent dans les réflexions concernant la nature du fait littéraire, on trouvera certainement en première ligne ceux de *langue*, *d'art*, *d'effet* et *d'idée*. Bien que la recherche d'une définition de la littérature faisant l'unanimité parmi les auteurs de l'époque semble utopique, on peut tout de même déduire des écrits de plusieurs des auteurs issus de cette nouvelle génération d'écrivains que la littérature – en généralisant et en grossissant le trait – est considérée comme un mode de mise en valeur de la langue ayant un effet sur le lecteur et se produisant à travers un fonctionnement linguistique instinctif et impossible à enseigner.¹

Au cours du premier quart du XX^e siècle, la réflexion littéraire est déterminée par l'idée qu'entre les différentes branches de l'art, la littérature a un statut indépendant ; que l'art n'a d'autre but que lui-même et qu'être écrivain ou artiste est le don des privilégiés. C'est dans la conception de la littérature de Mihály Babits que le critère de « *művészség* » (de l'« artistique ») a reçu l'accent le plus fort. Selon sa conception, l'artistique est un mode instinctif d'utilisation de la langue en relation étroite avec le talent de son utilisateur. Dans ses critiques de traductions, Babits déplore souvent que, par incapacité à mettre en œuvre la langue, le texte n'atteigne pas au rang de l'art, aux critères de l'artistique – qui ne sont d'ailleurs pas définis plus précisément. C'est sur cette base qu'il juge en 1910, dans une critique de quelques lignes, la traduction de Tasse par János Csengeri et la traduction de *Kudrun* par Endre Kőrös :

Les deux traductions sont le fruit d'un travail très respectable, appliqué et habile, fidèle du point de vue de la forme. Celle de Tasse est soigneuse et exacte du point de vue du contenu, ce dont je ne peux pas juger pour la seconde. Les deux se lisent aisément, leur versification n'est pas mauvaise – mais ni l'une ni l'autre ne peut être dite artistique. Leur langue est insipide, et cette neutralité professorale peut laisser craindre que les belles métaphores goethéennes ne deviennent de simples expressions stéréotypées...²

Un an plus tard, voici ce qu'il écrit à propos de la traduction hongroise des poèmes de Carducci par Vilmos Zoltán :

La langue (et l'imagination) de Vilmos Zoltán ne sont pas si plastiques, si artistiques qu'elles eussent pu donner la traduction idéale des odes barbares. Ses traductions sont comme des photographies de statues : elles n'ont ni leur plastique ni la couleur de la photo. Sa traduction ne permet pas de se faire une grande idée du poète, elle montre peu de choses et pas les plus significatives. Il ne manque pourtant pas de savoir-faire et est le plus souvent (malheureusement pas toujours) fidèle du point de vue de la forme. Mais la couleur de sa langue reste différente de celle de Carducci ; on ne retrouve pas dans sa traduction cette langue aux accents classiques et si fermement tissée. C'est comme si un meuble en chêne était imité en sapin.³

Dans la pensée de Babits, la description de l'art ou de l'artistique est étroitement liée à l'exigence qu'il formule à l'égard de la traduction de ressembler à une (hypothétique) version ou état idéal, ainsi qu'à la supposition de l'existence d'un « idéal », d'une « perfection ». Dans la critique que nous venons de citer par exemple, il considère que les aptitudes langagières du traducteur n'ont pas suffi à ce qu'il crée une « traduction idéale ». Il déclare par contre, dans son étude intitulée *La traduction de Dante (Dante fordítása)* :

Pour d'autres chefs-d'œuvre, je peux m'imaginer plusieurs bonnes traductions, mais tel tercet de Dante me semble n'admettre, en n'importe quelle langue, *qu'une solution unique et parfaite*. Tant pis pour le traducteur qui ne tombe pas dessus. C'est du reste affaire d'inspiration, tout comme la solution d'énigmes ou de charades : la trouvaille doit apparaître au traducteur comme dans un éclair. On voit que ce travail est loin d'être mécanique.⁴

Dans un article qu'il a publié quelques mois plus tard, il associe encore plus clairement l'art à une aptitude langagière parfaite ou totale : « la *maîtrise parfaite* des traditions formelles et une certaine pratique de celles-ci sont les premières conditions de tout art, mais elles n'y suffisent pas ».⁵ Les tentatives multiples pour formuler ce que signifie prétendre à l'artistique, comme la faiblesse des définitions de ce concept, sont à rapporter au fait que Babits « considère le concept de littérature comme inchangé depuis Homère ».⁶ Il décrit en effet l'histoire de la littérature comme une étape toujours recommencée de la compréhension de *l'éternel humain*. Ainsi, d'après lui, dans la lecture d'œuvres littéraires ultérieures entrent toujours en jeu des œuvres antérieures, leur réinterprétation et leur transmission.

Dans un article paru en 1910 dans *Nyugat*, Babits tout en décrivant l'importance de l'enseignement de la stylistique et de la rhétorique dans les lycées, souligne que l'art ne peut s'apprendre et que le rôle des œuvres littéraires dans l'enseignement de la stylistique et de la rhétorique n'est autre que de servir d'exemple à la réflexion et à l'exposition des pensées. Il s'en réfère à l'étymologie du mot grec « logos » pour définir le lien entre la pensée et le mot :

Penser et parler sont une seule et même chose. On ne peut s'imaginer la pensée sans la parole, et réciproquement. [...] Logos : ce mot grec signifie à la fois l'esprit et le mot ; et l'esprit et le mot ne sont en effet pas deux choses différentes.

Babits signale dans le même article que la différence des langues correspond à différents moyens de la réflexion (« [...] la richesse de la langue est en même temps richesse de pensée »), et que l'héritage linguistique est aussi un héritage spirituel.⁷ En 1912, il revient à la même idée lorsqu'il écrit dans son article sur la traduction des œuvres de Dante : « c'est en effet à l'aide du langage qu'on est à même de penser ; la faculté d'adaptation du langage hérité est si petite qu'on ne peut, pour ainsi dire, concevoir que ce que la langue nous permet ».⁸

Bien que Babits ne s'y attarde pas plus précisément dans ses travaux décrivant le rôle de la stylistique et de la rhétorique, on peut remarquer que la conception qu'il a de ces deux disciplines est dans la droite ligne des arguments didactiques qui résument, dans les manuels scolaires, l'importance de l'étude et de l'interprétation des auteurs de langue grecque ou latine. On y comprend aussi que

l'Antiquité constitue pour lui *l'origine* de toute pensée et de toute forme de discours littéraire. Bien qu'il soit vrai, comme l'affirme Mihály Szegedy-Maszák, que *Nyugat* dans la période comprise entre 1909 et 1914 « se préoccupa peu de cultiver l'héritage de l'Antiquité classique », on peut tout de même dire que la culture classique des auteurs joue un rôle important – mais peut-être, en effet, pas conscient – à l'arrière-plan des approches linguistiques babitsiennes et de l'élaboration d'une conception de la traduction.⁹ Cette culture prend de l'importance dans « les années de la Première Guerre mondiale et des Révolutions », dans la période de *Nyugat* comprise entre 1914 et 1919, et s'intègre alors aux représentations de la littérature. En effet, si l'on se place au-dessus du contexte socio-politique de la littérature du début du XX^e siècle, on observe que « le retour, en littérature, à la culture gréco-latine est une concrétisation parfaite d'un idéal au-dessus des nations ».¹⁰ Mais on observe aussi, d'autre part, que Babits

est né dans une société dans laquelle les médecins, les prêtres, les hommes d'État et même les banquiers et les fonctionnaires avaient tous lu dans l'original Virgile et Horace, Tite-Live et Tacite, Cicéron et Sénèque, et parfois les auteurs grecs aussi. Le lycée, qu'il [Babits] a connu d'abord en tant qu'élève, puis en tant que professeur, l'a convaincu du fait que le canon littéraire était en grande partie à rechercher dans l'Antiquité gréco-latine. En 1909, jeune enseignant, Babits développe dans le bulletin du lycée supérieur de Fogaras des arguments sur le fait que tout enseignement est inséparable d'une pratique, et que pour cette raison l'étude de la rhétorique ne suffit pas à l'appropriation d'une culture.¹¹

Dans son étude écrite en 1913, tout en formulant au sujet des possibilités d'intégration de la littérature hongroise dans la littérature mondiale de nombreuses autres questions essentielles (qui semblent de nouveau des plus actuelles au XXI^e siècle et à l'époque de la transformation du contexte culturel européen), Babits assimile le concept de littérature mondiale à la littérature européenne, et lui donne pour origine la littérature grecque.¹²

Dans la pensée de Babits, les concepts d'« artistique », de langue et de littérature sont inséparables et forment une unité telle que les trois éléments dépendent les uns des autres. Dans son étude intitulée *Aujourd'hui, demain et la littérature (Ma, holnap és irodalom)*, il examine le programme de la revue *Action (Tett)*, qui publie une littérature jeune et d'avant-garde. Il attire l'attention sur le fait qu'on ne peut se soustraire à l'influence des traditions et des formes antiques puisque l'art, tout comme la langue, porte en lui son histoire, et qu'on ne peut donc leur donner du sens qu'à travers la compréhension de cette histoire. Selon Babits, le projet de la littérature d'avant-garde de se passer complètement des traditions et des formes

sonne bien, mais la grande question est de savoir s'il est possible qu'il aboutisse à un quelconque résultat, et si oui, s'il se peut que ce résultat soit de nature artistique. Il est absolument impossible en art de se passer des traditions, puisque l'essence même de l'art se fonde sur des moments de tradition. L'art est en un certain sens expression, et il agit de la même façon que la parole. Or la langue elle-même n'atteint son but qu'à l'aide de conventions anciennes, c'est-à-dire de traditions héritées. L'effet de l'art, comme celui de la langue, se produit grâce à des associations, et celles-ci supposent toujours des réflexes hérités. Tout cela ne concerne pas seulement la compréhension ou le sens de l'œuvre, mais aussi et dans la même mesure, ce qui n'est qu'un outil pour la compréhension, le pressentiment et les éléments les plus insaisissables qui composent une atmosphère. Le sentiment, comme l'atmosphère, sont aussi des éléments associatifs et les effets doivent être reliés à des souvenirs. Si l'on veut qu'ils suscitent la moindre émotion, il faut faire vibrer quelque chose d'ancien dans l'âme. L'écrivain qui renoncerait complètement aux traditions renoncerait en même temps à ses propres armes. Mais heureusement, une telle chose est de toute façon impossible.¹³

Dans la pensée de Babits les motifs de la préservation des formes antiques et de la définition de la nature de l'artistique sont très proches, et cette interférence demeure, jusqu'à nos jours, un des héritages le plus vivant, mais aussi le moins conscient et le moins étudié du discours de la littérature d'après *Nyugat*.¹⁴

Il est évident, d'après la citation précédente, que bien qu'il parle avant tout des arts se fondant sur la parole, Babits ne fait pas des concepts d'art et de langue de simples équivalents. Si, d'après lui, la littérature se réalise dans la langue, ce qui suscite un effet artistique à partir de formes écrites n'est pas forcément d'essence linguistique. Dans sa pensée, l'artistique (ou l'art) a un aspect, ou un effet que la langue est incapable de saisir ou d'exprimer. Cet effet qui se réalise en dehors de la langue se produit en premier lieu au niveau de la forme du texte où se jouent les processus de la mémoire linguistique :

Il n'est pas difficile d'exprimer des idées, de signifier des atmosphères. La grande affaire est de les transmettre, de les suggérer, et ceci n'est possible qu'à l'aide des outils formels de l'art. On peut certes faire comprendre, faire croire quelque chose sans l'art, mais on sera alors loin de cet effet suggestif que recherche le poète. C'est la raison pour laquelle celui-ci n'a pas besoin de nouvelles idées pour créer un nouvel effet, puisque c'est l'outil de l'effet, c'est-à-dire la forme, qui est essentiel dans l'art.

Ainsi, le jugement portée sur une nouvelle école littéraire résulte d'abord de l'évaluation de ses outils formels.¹⁵

La langue, dans l'analyse de Babits, n'a toutefois pas pour seule possibilité celle d'être un outil au service de l'art, puisqu'elle est même un obstacle pour lui,

en ce qui concerne les manifestations n'ayant pas de contenu linguistique. C'est ce que montre par exemple le fait que la relation entre signifiant et signifié diffère d'une langue à l'autre. La traduction permet de contourner cet obstacle, et par la fidélité à la forme elle aspire à supprimer définitivement la contrainte selon laquelle ce qui est *hors de la langue* ne pourrait se manifester, même dans la traduction, qu'en se faisant langue :

La vie psychique des hommes n'a aucune autre cloison aussi forte que le langage. C'est en effet à l'aide du langage qu'on est à même de penser ; la faculté d'adaptation du langage hérité est si petite qu'on ne peut, pour ainsi dire, concevoir que ce que la langue nous permet. Ainsi donc la traduction qui force une langue à fléchir selon les courbes d'une pensée étrangère est, à peu près, l'unique moyen de communion spirituelle raffinée entre les nations. Bien entendu, un vrai moyen de communication entre la vie spirituelle de deux nations ne peut être fourni que par une traduction gardant le rythme même de l'original, la nuance la plus caractéristique de la pensée étant formée par le rythme. À un peuple qui ne sait adapter sa langue aux rythmes étrangers (par exemple le français), les possibilités les plus importantes de la compréhension et du rapprochement resteront fermées.¹⁶

Dans son *Histoire de la littérature européenne (Az európai irodalom története)*, Babits suit la même logique en décrivant et analysant l'évolution du répertoire des formes poétiques du genre de l'hymne au Moyen Âge :

L'apparition d'une forme poétique est étroitement liée à l'enrichissement du contenu lyrique. On peut être sûr que, là où apparaissent de nouvelles formes métriques, avec des sonorités plus compliquées, plus fines ou plus profondes, l'âme humaine aussi s'est enrichie, densifiée de nouveaux sentiments. Le développement de la versification moderne correspond à la coloration, à l'approfondissement de la vie psychique au Moyen Âge.¹⁷

Le respect de Babits pour les formes a donc plusieurs significations. Il signale d'une part cette corrélation entre les formes poétiques rencontrées dans les œuvres étrangères et celles que l'on peut considérer comme leurs équivalentes dans la littérature hongroise, corrélation qui est pour lui la preuve de l'existence d'une mémoire collective et de l'humain. Ce respect est d'autre part lié à une approche historique où la forme garantit à l'œuvre traduite la possibilité de s'intégrer dans la tradition littéraire marquée par sa propre langue. Qu'il s'agisse de la question de la traduction ou de celle de la « littérature mondiale », ce n'est donc pas un hasard si Babits croit découvrir l'unité et l'identité, bien plus que la différence, dans des textes de langues différentes, grâce à ce concept de « l'éternel humain ». L'introduction à son *Histoire de la littérature européenne* se réfère aussi à la primauté *a priori* de l'idée d'identité :

Les pensées [...] s'entre-impliquent [...] Cette continuité de la pensée constitue en elle-même la littérature. Les poètes [...] se répondent les uns aux autres à travers l'espace et le temps. L'expression trouvée un jour pour telle attitude existentielle réveille une autre conscience, qui va alors à son tour chercher sa propre expression. C'est la psychologie de l'effet appliquée à la littérature mondiale. Homère réveille Virgile, Virgile réveille Dante et les siècles ne comptent pas. Ils se répondent aussi les uns aux autres dans les langues les uns des autres : c'est la tradition de la littérature mondiale. Ils s'empruntent mutuellement des formes, des images, des thèmes. L'originalité parfaite n'existe pas. La littérature mondiale possède une langue commune, un arsenal et un trésor communs. S'il est possible de donner de nouveaux sens aux mots, d'en créer de neufs de temps à autre, il nous est par contre impossible de ne parler qu'avec des mots sans passé.¹⁸

Mihály Szegedy-Maszák voit une des différences entre les approches littéraires de Babits et de Kosztolányi dans le fait, d'après lui, que

au contraire de Kosztolányi – qui interprétait la littérature comme un concept essentiellement ouvert, mais était enclin à étudier certains textes en eux-mêmes – Babits associait la littérarité à l'idée d'intertextualité.¹⁹

On peut poser une restriction tout de même : le texte prend part chez Babits à la réalisation de cette communauté de textes moins avec sa présence concrète qu'avec ce potentiel qui lui est propre, autrement dit en tant qu'*outil* à la fois condition nécessaire et obstacle à la manifestation indépendante de la (des) langue(s) de l'éternel humain. On pourrait en ce sens presque voir une parenté entre la pensée de Babits et le concept de « langue pure » de Benjamin, bien qu'on puisse affirmer avec certitude que Babits n'a pas connu les écrits de Benjamin.

Malgré cela, un élément particulièrement caractéristique de la pensée de Babits est cette asymétrie qui le fait séparer et différencier les œuvres originales des traductions. Dans la pensée de Babits, le texte traduit, si réussi soit-il, n'est rien d'autre qu'une réalisation linguistique provisoire qui n'atteindra jamais cet état – purement hypothétique, certes – idéal ou parfait, auquel il pourrait s'élever à travers les traductions ultérieures absorbant en elles les versions déjà établies. Quand Babits disserte sur la traduction, il ne met jamais en doute cette conception selon laquelle la signification du texte reste inchangée à travers les différentes lectures et les époques, et selon laquelle tout lecteur interprète le texte de la même façon que les lecteurs des époques antérieures ou ultérieures. Il est intéressant de remarquer que toutes ces idées ne peuvent s'appliquer, dans les écrits de Babits, qu'aux textes originaux. De façon paradoxale, un tel enchaînement théorique exclut pratiquement l'idée de l'intégration des œuvres traduites. Celles-ci – quelque soit le succès avec lequel elles purent être lues dans la littérature de leur langue originale

– restent finalement en dehors de la conception babitsienne de la littérature. Selon Mihály Szegedy-Maszák,

on peut donc considérer que le point de vue de Babits est plus rétrograde, et même dépassé, que celui de Kosztolányi. Au contraire de son cadet et contemporain, Babits tendait à définir la transposition (*átköltés*) comme une réception, une transmission voire même une copie, plutôt qu'une création. Il était loin de penser que la traduction pouvait être une manifestation de l'intertextualité, notion qui interdit de donner automatiquement plus de valeur à l'« original » qu'à la « traduction », puisqu'on ne peut en faire deux domaines vraiment séparés. Babits n'était pas conscient de l'étroitesse du lien entre la lecture, c'est-à-dire l'interprétation, et la traduction, qui s'explique par le caractère essentiellement inséparable de ces deux activités. Il se refusait à renoncer à la confrontation de l'« original » et de la « traduction », opération qui ne relève pas d'autre chose que de la distinction entre la « forme » et le « contenu ».²⁰

Un gouffre infranchissable sépare véritablement l'original et le texte traduit dans l'œuvre de Babits : selon sa conception en effet, une bonne traduction signifie que le texte traduit ne trouve son identité qu'en dépassant la langue et dans ce dépassement même. En tant que théoricien de la traduction, les exigences théoriques mises face au texte traduit sont toujours confrontées à la vision du critique interprétant un texte concret, à celle du poète ou du traducteur parlant de leur propre travail. Si Babits admet au sujet de ses propres traductions ou de celles des autres que le texte traduit peut être reconnu comme un texte littéraire (un bon texte), il souligne néanmoins toujours que ce n'est pas en tant que traduction, c'est-à-dire pas en tant que quelque chose *ressemblant* de près ou de loin, ou identique à l'original, qu'il examine le texte, mais en tant qu'œuvre hongroise. C'est donc dans sa *différence* fondamentale qu'il donne au texte en question sa valeur. Ainsi, dès qu'il considère qu'une traduction peut devenir un texte littéraire à part entière, son examen quitte la problématique de la traduction définie préalablement comme la recherche de l'identité entre des textes de langues différentes. Babits semble donc finalement ne pas trouver d'œuvres susceptibles de faire écho aux exigences théoriques établies par lui à l'égard de la traduction. Il retire même à ses propres traductions le droit de paraître en se donnant pour les représentantes des définitions établies par lui. C'est comme s'il avouait par là que ces textes étaient impossibles à interpréter selon les règles qu'il avait fixées. Il s'en défend en ces termes au sujet des textes publiés dans les *Plumes de Paon* (*Pávatollak*, 1920) :

Je n'en ose appeler une partie traduction que parce que je n'ose pas l'appeler original. Lorsque j'ai traduit Dante ou Shakespeare, je voulais satisfaire à toutes les exigences de la traduction. Mais c'était *pour moi seul* que j'ai traduit ces poèmes. Pour apprendre d'eux. J'ai fait des essais : cette voix, cette voix comment sonne-elle en hon-

grois ? À quoi ressemblerait le poème dans cette langue ? Ce qui importait était justement le poème hongrois, pas l'anglais ou le français. C'était mon poème qui comptait, pas celui du « poète étranger ». J'ai maintes fois changé le texte, pour la simple raison que quelque chose me plaisait mieux autrement, à moi, en hongrois. Il y a des malentendus conscients dans ces poèmes. Certains, comme les *Charmides* ou les *Lótusz-evők*, puisaient pleinement aux sources du monde imaginaire de ma propre poésie ou des couleurs de mon âme...

Et d'autre part aussi : le lecteur reconnaîtra souvent, ici un mot, là un tour pris à mes propres poèmes et ramenés ici. D'autres paraissent pour la première fois dans ces pages : c'est le moyen d'essayer leur effet, afin qu'ils trouvent plus tard leur lieu définitif dans un poème de Babits. Ce livre est en effet un livre d'esquisses poétique, le recueil de mes études stylistiques. Peu importe bien souvent de savoir de qui j'ai appris : le hasard ou la mode ont mis ces poètes entre mes mains – et je demande donc au lecteur qu'il ne recherche pas ici une « histoire de mon goût ».

Qu'il ne recherche pas autre chose que de beaux poèmes dont l'existence est sans doute légitime, bien que leur origine ne le soit pas forcément, puisqu'il serait difficile de désigner le véritable père de certains. Qu'il ne recherche pas une « anthologie des poètes étrangers », anglais ou grecs : mais seulement un poète hongrois, un pauvre hibou qui se pare de plumes de paon...²¹

En 1923, au sujet du recueil de traductions d'Árpád Tóth, *Fleurs immortelles* (*Örök virágok*), Babits exprime de nouveau l'idée que les traductions élaborées jusqu'à la fin des années 1910 – et il ne pense pas seulement aux travaux de Tóth mais aussi aux siens – n'ont pas satisfait à toutes les attentes que l'exigence de fidélité de forme et de contenu place devant un texte. Il pense tout de même, malgré cela, que ces traductions peuvent être considérées comme des événements importants et des réalisations éminentes de la littérature hongroise.

On pourrait classer les traductions d'Árpád Tóth en deux catégories. Dans les plus anciennes, on ne reconnaît ni plan ni principe théorique, seulement l'art volant de fleur en fleur et ne jouissant que de lui-même. C'est plutôt la traduction qui sert de prétexte au poème, puisque rendre l'œuvre étrangère ne semble pas y être son but, mais plutôt l'occasion de faire briller et d'exercer une virtuosité parfaite, un art compliqué et singulier. Ceux qui comme moi traduisaient des poèmes en hongrois depuis les vingt dernières années, ont tous commencé ainsi : comme de libres incursions dans l'empire de la littérature européenne, avant que ne se mette en route l'expédition régulière de conquête (c'est aussi le cas de mon recueil des *Plumes de Paon*, avec cette différence qu'Árpád Tóth s'est livré à des expériences concernant plutôt les formes et les tons – alors que j'étais, moi, rigoureux sur ces aspects, tout en me considérant totalement libre quant à la dimension philologique du poème). Ces traductions étaient

pour nous des morceaux de choix, des études d'atelier, et elles étaient pour Tóth en particulier comme ces gammes au violon que le virtuose répète chez lui. Pour de jeunes forces, ce travail était des plus plaisants, il nous gratifiait sans tourments plus profonds des joies de la création. À cette époque Tóth ne cherchait pas encore lui non plus les fleurs « immortelles », mais seulement celles qui allaient bien dans son jardin : ce sont ces textes qui ont donné naissance en hongrois à des poèmes à la manière d'Árpád Tóth.²²

Lorsqu'en 1939 Babits publie dans les volumes de ses œuvres complètes les *Traductions mineures (Kisebb műfordításai)*, il insiste sur les critères qui ont présidé à la sélection des textes. Parmi ses nombreuses traductions, il ne republie pas « toutes celles qui ne sont que des traductions, même si elles sont des traductions réussies ». ²³ Le principe des œuvres choisies – dans le souci d'une représentation de son œuvre – fait passer au second plan les exigences théoriques formulées à l'égard de la traduction. Cependant, au sujet des poèmes d'*Amor Sanctus* et des traductions des *Fleurs du Mal (Romlás virágai)*, de Poe, de Sophocle et de Goethe, Babits signale qu'il s'est efforcé, avec toute sa responsabilité de traducteur, de satisfaire à toutes les exigences légitimes impliquées par ce travail.²⁴

Babits considère de plus en plus la traduction comme un outil servant à la reconnaissance ou à la diffusion de la « grande littérature » et à la défense du rang canonique de l'œuvre originale. En effet, la perpétuation de l'unité de la littérature mondiale réclame tout particulièrement que ses grands créateurs trouvent la place qui leur revient dans les petites littératures aussi.

Il est intéressant de constater qu'en examinant les vues de Babits sur la traduction, nous avons jusqu'au bout le sentiment que les changements intervenus autour de lui dans les approches littéraires n'ont pas influencé ses conceptions sur la traduction. Ce sont pourtant les traces de ces changements que suit Mihály Szegedy-Maszák dans son étude de *l'Histoire de la littérature européenne*. Dans son analyse de l'histoire de la littérature par Babits, Szegedy-Maszák attire notre attention sur les divergences entre la première partie du livre parue en 1934, et la seconde publiée un an plus tard, concernant les conceptions de la littérature, de l'auteur et de la traduction.²⁵

L'Histoire de la littérature européenne [...] est un voyage intellectuel, au début duquel la foi platonicienne en l'imtemporalité des valeurs artistiques sert d'hypothèse de départ et rappelle la croyance antérieure de l'auteur en « la valeur sui generis de la littérature mondiale ».

Mais à la fin du livre « il marque cependant déjà son éloignement de cet idéal, en attirant l'attention sur la relativité du jugement artistique, sur le dialogue infini de l'avenir et du passé qui peut contenir bien des tensions et des singularités ». ²⁶

Nous pouvons certes avoir l'impression, au début de l'ouvrage, que Babits croit à l'existence d'œuvres d'art éternelles,

mais dans les écrits ultérieurs, l'historien de la littérature est obligé de reconnaître qu'il existe des œuvres paraissant à un moment donné d'une importance indiscutable, mais qui révélèrent par la suite qu'elles n'étaient pas impérissables. Au fur et à mesure, le prestige de l'activité créatrice est évincé et remplacé par celui de la réception ; ce n'est plus la découverte de quelque signification nouvelle qui fait événement. Dans les derniers chapitres de l'*Histoire de la littérature européenne*, Babits contredit déjà cette croyance dans le fait qu'on puisse attribuer aux œuvres une fois écrites une identité parfaitement et pour toujours achevée. Les remarques qu'on peut lire à la fin du livre suggèrent que c'est dans les expériences interprétatives que doit être recherchée la signification des œuvres d'art. Puisque le concept de littérature comme essence existant en elle-même et pour elle-même est devenu vulnérable, la canonisation d'une œuvre est relativisée comme résultat d'un processus temporel et variable, impossible à considérer en dehors de l'histoire.²⁷

On peut d'ailleurs imaginer que le travail que fit Babits en traduisant et collectant les textes destinés au recueil intitulé *Amor Sanctus* et qui parut en 1933 contribua à faire évoluer sa pensée. Dans cette édition bilingue (latin-hongrois) des hymnes latins, Babits attire l'attention sur le fait que la version latine qu'il traduit est une variante qu'il a dû rétablir d'après des manuscrits ou éditions abîmés ou multiples : l'identité originale de ces textes n'est plus définissable. Comme traducteur, il a donc dû écarter « ses ambitions philologiques », étant donné qu'il n'y avait pas au départ un texte stable et exact auquel se référer lors de la traduction :

Nous nous sentions à peine capables d'établir le texte correct. Mais nous ne pouvions pas non plus nous contenter d'imprimer sans scrupules les passages incompréhensibles ou difficilement lisibles des éditions antérieures. C'est la raison pour laquelle nous avons été éclectiques et avons parfois fait des choix qui peuvent paraître arbitraires. Parmi les variantes, nous avons autant que possible choisi celles qui donnaient le sens le plus beau et le plus clair ; et là où le sens ou le rythme posaient problème dans tous les cas, nous n'avons pas hésité à risquer, ici ou là, quelques discrètes modifications sans préoccupation philologique, dans le seul but de rendre la lecture plus aisée.²⁸

Dans les traductions de Shakespeare, tout comme dans celles des hymnes latins, l'exigence philologique exprimée par Babits est étroitement liée à l'idée qu'elle pourrait garantir la *fiabilité* du texte traduit. Cette logique se révèle, dans le cas de ces traductions, dans la façon qu'a Babits de justifier les erreurs éventuelles du texte par le défaut de fondement philologique. Dans une telle perspective, l'exactitude philologique ne consiste pas en autre chose qu'en un hypothétique at-

tachement à un *état d'avant l'interprétation*, et en l'espoir que le texte traduit puisse lui aussi préserver quelque chose de cet état idéal.²⁹

La place centrale accordée aux aspects philologiques montre avec une force particulière le statut ontologique de l'interprète dans la pensée babitsienne : bien que ce soit l'interprète qui produise en quelque sorte le texte (ou qui en soit à l'origine) qu'il considère comme original et comme référence, Babits ne tient pas vraiment compte de ce sujet dans l'élaboration des sens possibles tant de la traduction que de l'original. Le traducteur, à l'image d'un « narrateur omniscient » est mis dans une position narrative dans laquelle l'interprétation qu'il propose apparaît comme l'unique et indubitable expression de la réalité. La *supériorité* interprétative³⁰ tient entièrement le texte sous sa dépendance et présente au lecteur son interprétation comme la seule lecture correcte. L'interprète supérieur se définit donc lui-même comme le point de départ et de définition de toute interprétation ultérieure, pensant de cette façon effacer toute trace du sujet interprétant dans un éventuel appel à de nouvelles interprétations ultérieures. La position du philologue dans l'élaboration des traductions consisterait ainsi en tentatives de *dissimulation du sujet* interprétant qui intervient dans l'acte de la traduction.

Dans le cas de plusieurs textes du recueil intitulé *Amor Sanctus*, comme nous l'avons vu, il n'est pas question de texte « original » par rapport auquel il serait possible d'établir une « fidélité textuelle » et qui serait un lien fiable entre le texte et sa traduction, rendant même superflu tout effort de légitimation. L'auteur du texte latin a les mêmes moyens lors de l'établissement de son texte que le traducteur. Plus tard, à l'exemple des troubadours du Moyen Âge, Babits se désigne lui-même comme le poète de ces textes, comme collaborateur à leur création, dont le travail consiste en la compilation et l'assemblage des textes existants. De tels « collaborateurs » « créent en effet à partir de strophes librement choisies par eux, de nouveaux petits chefs-d'œuvres qui représentent le mieux le poème dans son ensemble ». ³¹ Les principes liés à la traduction des poèmes d'*Amor Sanctus* sont manifestement loin de ce que Babits écrivait sur la traduction jusque dans les années 1920 au sujet d'autres textes. L'objectif qu'il fixe aux traductions change aussi : ce n'est plus qu'elles soient des versions identiques en langue hongroise d'un original appartenant au rang idéal canonique, mais désormais qu'elles offrent à un même degré, grâce à un nouveau poème, le plaisir suscité par la lecture de l'original et le Beau qui y trouve une expression. Cette évolution explique qu'on lise parmi les conclusions que tire Babits que « notre traduction prétend à une fidélité plus poétique que philologique » ³² et qu'il offre à l'attention de ses lecteurs, tout autant que la traduction, le texte latin lui-même.

Le traducteur en tant que sujet interprétant revient au premier plan lorsque l'importance de l'exactitude philologique et de l'exigence de fidélité qui s'y attache est atténuée. En 1939, quand Babits réunit ses *Traductions mineures*, c'est précisément en fonction de ces principes qu'il évalue les textes retenus pour le vo-

lume dans la *Préface* qui présente les principes ayant présidé à l'élaboration du recueil. Voici ce qu'il écrit, en regard de l'ensemble du recueil :

Je n'ai retenu que les pièces dont je considère qu'elles ont contribué à la progression de mon art, qu'elles font partie de mon œuvre de poète. Je les ai d'ailleurs retenues même si, en tant que traductions, elles ne répondaient pas entièrement au critère de fidélité. Elles ont été élaborées à des périodes très différentes, dans des objectifs et avec des principes qui n'ont pas toujours été les mêmes. On y trouvera des travaux d'une précision philologique et des pastiches arrogants.³³

Mettant en parallèle d'un point de vue philologique ses traductions des *Plumes de Paon* et celles de Shakespeare, il écrit :

J'ai traduit une grande partie de ces poèmes à une époque où je ne comprenais pas encore bien l'original. Je les traduisais pour moi, sans conséquence, en guise d'exercice poétique. Le texte original n'était qu'un prétexte, et c'est le plus souvent le hasard qui l'avait mis entre mes mains. J'ai fait la plupart de ces traductions à la campagne ou en voyage, dans des endroits où je n'avais même pas accès à un dictionnaire. Je ne pensais alors pas à leur publication. Plus tard je ne les ai publiées qu'en tant que témoignages de mes années d'apprentissage et de la formation de la langue poétique et de la poésie hongroise. [...]

La traduction de Shakespeare n'a pas été élaborée avec un appareil philologique beaucoup plus grand. Mais, à ce moment-là, c'est la guerre qui m'a privé de l'accès aux sources secondaires ; il est donc certains que de grandes erreurs se trouvent dans le texte.³⁴

Il est intéressant de constater que chez Babits le concept de traduction se trouve, selon son degré de vérité, beaucoup plus proche du premier terme de l'opposition entre philologie et interprétation (qu'on retrouve d'ailleurs chez Babits) : pour lui, traduction et philologie³⁵ ont une relation beaucoup plus étroite que le couple conceptuel traduction-interprétation. On remarque également que Babits exclut tout simplement certains textes du domaine d'application du concept de traduction, à cause de la non-réalisation des principes philologiques. Il contredit par là le titre du recueil et sa présentation comme « édition » complète d'une œuvre de traducteur. Cette contradiction théorique est d'ailleurs déjà exprimée dans la préface des *Plumes de Paon* (reprise dans le volume des *Traductions mineures*). Il s'en excuse en ces termes : « Je n'en ose appeler une partie traduction que parce que je n'ose pas l'appeler original ». ³⁶ Dans ses notes de travail sur la traduction de Dante, il remet le texte à l'attention du lecteur en distinguant différents rôles : en tant que traducteur et sur le principe de la liberté du travail créateur, il renonce à l'exigence d'une ressemblance parfaite ; en tant que poète, il

en finit avec l'idée d'originalité ; et il est remarquable qu'il termine, après tout cela, par une référence au travail des copistes du Moyen Âge.

Je ne me sens pas traducteur. Seul un poète peut traduire Dante. Mais ce poète que je suis est-il digne de Dante, est-il assez proche de lui ? Je l'ignore, mais si je ne le croyais pas, je n'en aurais pas écrit un tercet.

Je renonce à cette vanité d'attendre qu'on me considère comme un poète original. Je m'efforce d'offrir à mon peuple le plus beau livre que je peux. Et tel le copiste médiéval j'y écris en tête : lisez-le donc volontiers, car il est vraiment bon.³⁷

L'indétermination du rôle et de la place du traducteur, l'ambiguïté irréductible de sa relation au texte creusent là encore la réflexion de Babits et c'est peut-être à partir de ce moment, après les travaux des grands traducteurs, que la traduction devient véritablement l'affaire de ces derniers et un *no man's land* pour la critique littéraire. L'horizon critique, dans la théorie de la traduction de Babits, peut être confronté avec ses prises de position en tant que traducteur. Alors que chez les traducteurs du XIX^e siècle cette opposition était devenue consciente et s'était résolue dans l'expression du fait que les objectifs de la pratique traductive et de la critique des traductions pouvaient et devaient avoir des outils différents, il nous semble que Babits s'efforce jusqu'au bout de faire fusionner les deux approches. Il s'employait au moins, si cette entreprise était vouée à la faillite, à rendre invisible leur contradiction. C'est ce qui peut nous donner l'impression qu'il est plus indulgent à l'égard de ses propres traductions qu'à l'égard des textes traduits par d'autres. Ce n'est donc pas un hasard si Árpád Tóth fait les remarques suivantes, en confrontant dans un de ses articles les traductions de Babits aux exigences qu'il donne à la traduction :

Des qualités typiques qu'on peut attendre du traducteur idéal il a l'une des plus importantes, mais pas l'autre. Voici celle qu'il a : une maîtrise parfaite de l'art de la versification et plus encore, de l'expression, qui ne laisse rien passer des difficultés formelles. Et voici celle qui lui manque : la soumission de la personnalité du traducteur aux singularités de celle du poète original. Babits lui-même, dans la préface à son recueil de traduction y fait allusion : il dit avoir à plusieurs reprises modifié le texte tout simplement parce que quelque chose dans l'interprétation hongroise de celui-ci lui plaisait mieux autrement ! – entendez : babitement ! Et plus intéressante encore est cette seconde phrase de la *Préface* dans laquelle il demande au lecteur de ne pas chercher dans ce recueil une histoire du goût babitsien ! Les poèmes qu'il a peaufinés, et même pour ainsi dire figués, que la chaleur vivante de la main d'artiste qui les travaillait avait complètement imprégnés pour qu'ils aient un plus bel éclat, tel celui d'une perle véritable posée sur une peau humaine palpitante, ces poèmes voici qu'il les diminue, les renie presque, les dégrade au rang

d'expériences de ses années d'apprentissage dont il ne faudrait surtout pas déduire la progression du poète ou ses aptitudes de traducteur. Tout cela parce que le soin trop rigoureux, la pédanterie artistique, qui sont les traits les plus caractéristiques du goût et du talent de Babits, finissent par l'emporter et parce que la personnalité du poète laisse sa marque sur les traductions. Babits cependant ne peut rien y faire et c'est en vain qu'il mentionne ses traductions de Dante et de Shakespeare comme étant les moins imprégnées de ses babitismes, puisqu'on pourrait aussi y reconnaître certains déplacements, certaines colorations rappelant fortement un style babitsien de création. C'est pourtant là que réside tout le charme des traductions de Babits, cette énergie formidable, fraîche, vivante qui, avec une attention presque trop scrupuleuse au matériau imaginaire des poèmes originaux, avec une magyarisation soigneuse et extrêmement détaillée des mouvements poétiques sensibles mélange encore et encore les valeurs d'une irréductible originalité, d'une manière poétique singulière. Il parvient ainsi à nous faire ressentir une sorte de chaleur de mélange perpétuelle qui caractérise aussi les mélanges chimiques, et cependant son art s'oppose à celui des traducteurs qui agencent les éléments du poème les uns aux autres avec soin mais sans passion, et dont le texte agit avec la monotonie atone des mélanges chimiques... Il est rare qu'un traducteur doté d'un extraordinaire talent poétique parvienne à avoir le dessus sur lui-même...³⁸

L'approche qui domine la seconde partie de *l'Histoire de la littérature européenne*, présentée par Mihály Szegedy-Maszák, n'est qu'en partie représentative du dernier ouvrage de Babits, le *Livre de lecture de la littérature européenne (Az európai irodalom olvasókönyve)*. Les critères de choix des textes hongrois retenus pour présenter l'œuvre originale, de même que les jugements exprimés par endroits à l'égard de la traduction, montrent que Babits a recherché jusqu'au bout dans les traductions hongroises d'œuvres de la littérature mondiale des possibilités interprétatives (naturellement indiscutables) pouvant faire correspondre parfaitement le texte hongrois à l'interprétation que les lecteurs en langue originale pouvaient élaborer. Le *Livre de lecture* ne laisse guère à penser non plus que Babits ait supposé que la lecture d'un autre interprète puisse donner lieu à des interprétations tout autres, ou du moins différentes. Il semblerait plutôt penser que le sens original peut être recomposé, recréé à partir de différents fragments de discours dans une autre langue, et rechercher des textes qui illustrent cette vision des choses pour servir son interprétation qui implique évidemment l'aspect de la fiabilité. C'est ainsi que, faisant fusionner leurs vertus et retirant du même coup à chacune des traductions l'exclusivité, *l'Iliade* est représentée dans son livre par des extraits que choisit Babits des traductions poétiques de Sándor Baksay et de Ferenc Kölcsey et par des extraits de la traduction en prose de János Csengeri. S'y ajoutent quelques fragments des traductions de Babits et de Kosztolányi, l'extrait d'un poème de János Arany et de la nouvelle d'Anatole France, et enfin des expli-

cations d'histoire littéraire par Babits. On pourrait donc dire qu'à cette époque, l'idée d'intertextualité devient importante dans les conceptions littéraires de Babits. Mais derrière cette notion se devine l'hypothèse selon laquelle une relation métonymique *tout-partie* s'établit entre le texte traduit et (le sens de) l'original. La conséquence en serait la possibilité, pour le texte traduit, de représenter non seulement la partie mais aussi le *reste*, comme *manque* apparaissant par rapport au sens original – ce qui revient à dire encore une fois que le texte original passe toujours devant la traduction. En éclairant divers aspects de l'œuvre à présenter, les différents extraits de textes en composent l'image en fait élaborée par l'interprétation de Babits, une image complète. Ce n'est d'ailleurs pas autrement que se construit le *Livre de lecture* : l'historien de la littérature qui considère comme de son devoir de présenter à son lecteur, à travers une description, ce qu'est véritablement dans ce cas la « totalité » de l'œuvre littéraire par rapport à ses différentes parties, n'attire son attention que sur des aspects pouvant s'appliquer à l'ensemble. Tous les éléments qui ne répondent pas à cet objectif sont écartés du discours de l'historien de la littérature. Au moment de la présentation de l'*Iliade* par exemple, Babits ne peut pas faire autrement que d'en citer deux traductions antérieures. Mais avant d'en parler, il explique en quoi les traductions sont *incapables* de se montrer identiques au texte original. La présentation de la première œuvre, dans le *Livre de lecture de la littérature européenne*, commence ainsi :

Homère : *L'Iliade*
VIII^e s. av. J.-C.

Il n'y a pas d'Homère hongrois qui soit à la fois fidèle en forme et qui ait de véritable valeur poétique. Leurs traductions en hexamètre sont plates et sans couleur. L'hexamètre hongrois est d'ailleurs différent de l'hexamètre grec. Il est plus solennel, plus rigide, et tout sauf populaire. C'est ce qui conduisit Sándor Baksay à traduire l'*Iliade* et la moitié de l'*Odyssée* en alexandrins hongrois, le mètre de *Toldi*. Son travail est magnifique ; mais il donne aux classiques hellènes un goût qui rappelle trop celui du folklore hongrois, ou plutôt la poésie de János Arany. Par contre la seule traduction fidèle, qui nous vient d'un éminent poète hongrois, Kölcsey, ne donne que le tout début de l'*Iliade*, et tant sa prosodie que sa langue ont un air compassé.

J'essaie de mélanger les deux en publiant des échantillons. On en retirera peut-être une idée du ton de l'original.³⁹

Au sujet de la poésie de Pindare, il définit « le sens exact du poème grec » avant de donner lui-même « mot à mot la signification des vers de Pindare ».⁴⁰

Il n'existe pas en hongrois de traduction d'un seul poème de Pindare qui soit satisfaisante [...]. Kazinczy a traduit la sixième ode olympienne, mais si je publiais sans plus d'explication cette traduction,

c'est une énigme insoluble que je soumettrais au lecteur. Or, je ne peux pas faire autrement que de lui demander son concours. La critique de la traduction en vers et sa comparaison avec la transcription mot à mot peuvent peut-être donner une idée de l'original. Je pars du jugement que Kőlcsey a écrit sur la traduction de Kazinczy. Kőlcsey quant à lui prend pour point de départ les caractéristiques de la langue de Pindare.⁴¹

Il arrive parfois que Babits ne se contente pas de livrer les traductions qu'il juge bonnes et surtout « fidèles » : il y apporte aussi des modifications qui d'après lui permettent au texte hongrois d'être rapproché de l'original. À tel endroit il désavoue même la traduction mot à mot, et ailleurs encore il entreprend d'exprimer avec ses propres mots ce qu'est « le sens original ». ⁴² Les traductions sont donc ainsi encore soumises à une valeur supérieure. Elles devraient en effet correspondre à une conception littéraire qui, du fait de leur identité linguistique, leur est totalement étrangère, puisque la conception littéraire et la langue dans laquelle elle est exprimée sont indissociables, et puisque la relation entre la pensée et le mot diffère aussi d'une langue à l'autre.

À cause de la maladie puis de la mort de Babits, le *Livre de lecture de la littérature européenne* demeura à l'état de manuscrit et de fragments. Il ne parut, pour la première fois, qu'en 1978. Il est pourtant extrêmement révélateur de l'approche de la traduction que Babits a laissée en héritage à la postérité. Son influence reste aujourd'hui encore considérable. On y trouve des choix de textes qui nous éclairent sur certains points de l'analyse préalable des textes que menait Babits, et sur la façon dont l'œuvre présentée apparaît comme un réseau intertextuel, au milieu duquel *une voix narrative suggère un mode de lecture* des textes cités.

Ce procédé implique que Babits évalue ces morceaux choisis également en tant que traduction, bien qu'il explicite rarement le résultat de telles évaluations. Le choix de textes du *Livre de lecture* « mesure » les traductions selon les mêmes principes traductifs que Babits décrit bien plus tôt dans son étude intitulée *La traduction de Shakespeare (Shakespeare fordítása)*, et qui parut en 1924. Cet écrit n'eut à l'époque aucun écho mais il exerça une influence importante sur les théories de la traduction qui se développèrent dans les années 1940. Il y résume en dix-huit points ses conceptions liées à la traduction des drames de Shakespeare. La plupart d'entre elles ont encore cours aujourd'hui chez les traducteurs, puisqu'elles ne concernent pas seulement la traduction du théâtre, mais celle, en général des œuvres littéraires poétiques :

2. Ce n'est pas seulement un droit mais aussi un devoir du traducteur que de reprendre une solution qu'il considère comme l'unique solution possible ou convenable, en quelque traduction ancienne qu'il l'ait découverte, et d'utiliser des traductions étrangères de Shakespeare.

3. La traduction a toujours lieu dans la forme précise de l'original.
[...]

4. Il faut dans tous les cas conserver le nombre de vers du poème. Les demi-vers doivent rester des demi-vers. Il faut, autant que possible, imiter les enjambements qui sont tellement caractéristiques de certaines époques de Shakespeare.

5. Partout où il y a des rimes dans l'original, qu'il y ait des rimes dans la traduction aussi, mais nulle part ailleurs. Cela vaut pour tous les ornements poétiques en général, comme pour l'allitération par exemple.

[...]

7. Il faut que le poème et la langue de la traduction soient lisses et sonores là où ils le sont dans l'original, et qu'ils restent rugueux là où l'original est rugueux. [...] Dans les parties rimées, il faut conserver avec une exactitude parfaite l'alternance des rimes féminines et des rimes masculines.

[...]

10. L'audace de l'expression ne doit pas nous effrayer. Nous avons plutôt intérêt à traduire mot à mot les audaces poétiques, aussi inaccoutumées qu'elles puissent paraître, plutôt que de vouloir les apprivoiser et les mettre sous le joug du « c'est ainsi qu'on le dirait en hongrois », car nous perdriions ainsi tout le sel de l'expression.

[...]

13. Nous devons autant que possible nous efforcer de conserver l'étincelle, le naturel et la légèreté des scènes prosaïques et particulièrement celles qui reposent sur des bons mots, sans les alourdir sous la chape de la fidélité philologique. À l'exemple de Shakespeare nous ne devons pas nous effrayer de l'argot, des mots étrangers, etc.

14. Le jeu est souvent plus important que la signification. Dans ce cas, c'est le jeu que nous traduisons. Nous attirons particulièrement l'attention du rédacteur sur ces passages, afin qu'il formule ses objections philologiques, que nous ne jugeons cependant pas nécessaire de considérer comme décisives.

15. Nous remplaçons les jeux de mots par des jeux de mots hongrois.

16. En toutes circonstances nous veillons à ce que le texte soit compréhensible. Nous n'avons le droit d'être obscurs que là où Shakespeare l'est aussi, mais intentionnellement.

Dans plusieurs de ses écrits, Babits tente d'examiner la littérature hongroise du point de vue de la « littérature mondiale » ou d'une littérature étrangère, et la question de la « traduction » reçoit dans de telles démarches un nouvel éclairage. Il déclare par exemple douloureusement dans son étude intitulée *La littérature hongroise (Magyar irodalom)* que les « petites littératures » ont peu de chances de rejoindre le grand courant de la littérature mondiale et que sur le chemin conduisant à la reconnaissance des valeurs les plus importantes de la littérature hongroise le traducteur – aussi « bonnes » que soient ses traductions – rencontre des obstacles

insurmontables et qui rendent impossible la présentation de la valeur originale de l'œuvre :

En ce qui concerne les traductions, nous ne pouvons pas en espérer grand'chose. Nous ne savons que trop combien les bonnes traductions sont rares ; elles constituent un vrai luxe littéraire et sont plutôt des produits de surabondance. Et puis, même la meilleure traduction est inutilisable pour des jugements de valeur : elle est une espèce d'amalgame où l'œuvre de l'auteur et celle du traducteur sont inséparables l'une de l'autre. D'ailleurs, sont-ce les œuvres les plus représentatives qu'on s'empresse toujours de traduire ? Les traducteurs sont comme des bateliers fortuits sur un fleuve-frontière où il n'existe pas encore de service de bac régulier.⁴³

Dezső Kosztolányi et la perspective de l'individuel

Babits ne manqua pas de reconnaissance pour ses travaux d'analyse de la littérature, tant à sa propre époque que dans sa postérité immédiate et plus lointaine, et nombreux furent ceux qui souscrivirent de près ou de loin à ses approches littéraires. Kosztolányi est au contraire un auteur dont les écrits et la pensée suscitèrent les discussions les plus nombreuses et les plus vives, déjà dans le cercle de ses contemporains. Il est par exemple impossible de présenter sa conception de la traduction sans évoquer la querelle d'interprétation suscitée par sa traduction de *The Raven* de Poe (*A holló*) et par son *Étude d'un poème (Tanulmány egy versről)*. Mais une plus grande gageure, nécessitant une recherche à part entière, serait d'essayer de comprendre pourquoi dans la deuxième moitié du XX^e siècle, Babits apparut aux yeux de la plus grande partie des historiens de la littérature comme un auteur plus fiable et plus important que Kosztolányi, et pourquoi l'approche littéraire babitsienne bénéficia d'une plus grande reconnaissance.

Kosztolányi formula à plusieurs reprises l'idée de l'interdépendance, de l'interférence de la langue et de la pensée,⁴⁴ l'idée que la signification d'un mot ne peut jamais être définitivement fixée.⁴⁵ Dans cette étude où il répond aux critiques formulées au sujet de sa traduction du *Corbeau*, il écrit ceci :

Si l'on accepte que la traduction a raison d'être, on ne peut pas contraindre le traducteur à une fidélité à la lettre, puisque cette fidélité n'est autre qu'infidélité. La matière des langues est différente. Artúr Elek, qui est un critique soigneux et d'œuvres d'art plastique et d'œuvres littéraires comprend bien que le sculpteur accomplit différemment son devoir lorsqu'il doit sculpter quelque chose en marbre plutôt qu'en terre ou en bois. Le changement de matière exige une adaptation, et ils sont deux à travailler sur la statue : le sculpteur et la matière elle-même.⁴⁶

La citation montre bien (et découle directement de la définition de la langue de Kosztolányi) que derrière l'idée de l'impossibilité de la traduction se devine une représentation de la transcription littérale supposant que les significations du mot ne se recouvrent pas parfaitement d'une langue à l'autre, mais que l'interprète peut, en une certaine mesure, rendre identifiables leurs contextes interprétatifs. L'*impossibilité* ne signifie pas que Kosztolányi considère a priori tout texte traduit comme une œuvre ratée et qu'il faudrait renoncer à la pratique de la traduction. Elle signale plutôt que les limites de la ressemblance ou de l'identité de l'original et de la traduction révèlent en même temps les territoires périphériques d'une manifestation nouvelle de la littérature.

Bien que certains historiens de la littérature présentent la conception littéraire ou celle de la traduction de Babits et de Kosztolányi comme deux pôles nettement opposables, et bien que les deux auteurs aient des avis vraiment différents sur de nombreuses questions, leurs interprétations ne diffèrent pas en tout. En revanche, il arrive souvent que, partant d'une même idée, ils en arrivent à des conclusions différentes. Tibor Bónus est d'avis que les deux auteurs lisent réciproquement les essais qu'ils écrivent entre 1910 et 1913.⁴⁷ On a aussi souvent l'impression, par les problèmes qu'ils soulèvent et leurs centres d'intérêt qui sont proches, que les deux auteurs poursuivent, de temps en temps même involontairement, un dialogue sur un certain nombre de questions. Tous deux expriment par exemple l'idée de l'interférence et de l'interdépendance de la langue et de la pensée. Tous deux admettent aussi que la personnalité du traducteur se reconnaît dans le texte traduit. Alors que sur cette dernière question Kosztolányi souligne l'impossibilité d'effacer la voix personnelle et qu'il y devine même des possibilités de significations nouvelles, Babits aurait plutôt tendance, dans ses écrits théoriques, à exclure qu'une bonne traduction (ou une traduction fidèle) en laisse passer la moindre trace.

Dans nombre de ses écrits, Kosztolányi s'intéresse aux relations de la langue hongroise avec les autres langues, aux possibilités expressives des langues maternelles et étrangères. Bien qu'il reconnaisse l'importance de l'expérience et de la connaissance de la langue étrangère, la langue maternelle, et donc la langue hongroise apparaissent chez lui comme le plus complet et le plus authentique mode d'être au monde. La langue étrangère offre selon lui toujours moins de possibilités à l'interprétation et une sorte de manque s'y fait toujours ressentir. On en trouve un exemple parfait dans ce qu'il déclare dans *La langue hongroise (A magyar nyelv)* :

Le français évolue entre des murs de marbre froidement taillé, sur des parquets glissants. L'allemand construit et compose. Notre langue est au contraire un territoire sans barrières, libre et infini, où l'on peut créer, jouer et danser. Chacun peut la former à son image.⁴⁸

Kosztolányi publie en 1920 son *Étude d'un poème* qui suggère une méthode d'interprétation poétique dont l'essentiel est de considérer le texte à interpréter comme l'objet principal et le point de départ de l'interprétation.

Dans un cycle de conférences où je parlais des lyriques hongrois j'ai tenté l'expérience de faire comprendre les poètes à partir de leurs poèmes seulement.

Ma méthode consistait à prendre quelques textes du poète à présenter et à en décomposer la singularité en considérant chaque poème comme un monde à part, fermé, et en évitant de me référer à leur objet ou à la biographie du poète. J'étudiais le poème lui-même d'un point de vue métrique ou phonétique et ce que je souhaitais expliquer plus que tout était la raison pour laquelle nous devons considérer comme bon ou mauvais le poème en question. Je suis donc parti de la forme pour m'en élever et non l'inverse, comme a l'habitude de procéder la foule des esthètes qui ne font que suivre des pétitions de principe.

Le but de cette étude n'est donc pas de définir la nature de la traduction. Le fil de son déroulement montre plutôt l'inextricable entrelacement de la pensée et de la forme. La question de la traduction s'y inscrit quand Kosztolányi choisit pour l'analyser un poème en langue étrangère qui sera le court poème de Goethe *Über allen Gipfeln*. La première étape est une traduction mot à mot du poème destinée à tenter de répondre au cours de l'interprétation à la question déjà mentionnée : « pourquoi ce poème est-il beau ? ». Cela pourrait revenir à dire que l'interprétation du texte littéraire est comparable à l'opération de traduction. À travers la traduction brute, Kosztolányi démontre que le fond et la forme dépendent étroitement l'un de l'autre et que la destruction de cette unité pourrait détruire la poéticité du texte. Pour revenir au texte allemand, il décrit la formule rythmique du vers de Goethe, observe la coïncidence de la forme et du fond et démontre que c'est à partir de cette constellation, et en ne cherchant pas en dissocier les éléments, que le poème a quelques chances de voir le jour dans l'esprit du lecteur :

Ainsi la pensée, qui ne s'adresse en général qu'à notre intelligence, reçoit de la musique une profondeur métaphysique, et la musique quant à elle devient saisissable grâce aux mots. Chaque rime est un symbole, chaque formule rythmique un signe, grâce auxquels le lecteur crée dans son âme la véritable poésie.⁴⁹

Au cours des étapes suivantes de l'interprétation, Kosztolányi aborde les questions de la traduction et fait l'examen des traductions hongroises. En effet selon lui, « la traduction ayant pour but de créer, à travers une similitude de pensées et de formes, un effet pratiquement identique à celui de l'original, elle est l'occasion d'examiner en particulier ces deux éléments ».⁵⁰ Les différentes traductions, tout comme les différentes possibilités d'interprétation donnent toujours de nouvelles

occasions de relecture du texte allemand et d'évaluation des interprétations qui prennent corps dans les traductions. Il donne une analyse détaillée, presque structuraliste du texte et élabore lui-même une nouvelle traduction. Au cours de la réflexion sur celle-ci, il revient au point de départ et d'arrivée de son raisonnement, à l'« énigme » que constitue le texte original et à l'unité inséparable du « corps » et de l'« âme ». Lorsqu'il affirme au cours de l'interprétation de sa propre version, à propos de la rime « a szél lehelete is – te is », ⁵¹ que l'écho qu'elle produit est l'unique solution pour le texte hongrois, nous ne pouvons manquer de penser à la réponse de Babits persuadé qu'il existe une traduction du texte étranger qu'on peut considérer comme le correspondant parfait de l'original. ⁵² Il est vrai que Kosztolányi ne fait pas référence à sa traduction tout entière, mais seulement à cette solution pour la rime hongroise et à l'interprétation qu'il signe. ⁵³ Il n'est toutefois pas exclu que ce soit – du moins en partie – sous l'influence des écrits de Babits que Kosztolányi insiste avec une telle force sur l'idée de l'implication mutuelle, et même sur le caractère inséparable de la forme et du contenu, puisqu'il semble que Babits, dans ses textes, donne sa place à une interprétation de ces deux éléments indépendamment l'un de l'autre. ⁵⁴

Tout en revenant en arrière pour une remarque ultérieure concernant l'expression de Kosztolányi qui parle d'une « solution unique du texte hongrois », il faut noter qu'une contradiction s'installe dans la conception de l'auteur hongrois. Dans aucun autre texte de Kosztolányi, on ne trouve de remarque pareille qui ne renverrait pas à une pluralité des solutions possibles de la traduction d'un texte concret, ni même qui supposerait que l'interprétation de n'importe quel texte se réduirait à une seule possibilité. Kosztolányi était un homme de lettres très fécond qui rédigeait de nombreux textes dans des genres différents, et il avait l'habitude de reprendre certains paragraphes ou phrases de ses textes antérieurs et de les reproduire sans rien y changer dans ses autres écrits. En dépit ou à cause de cela, on peut dire que Kosztolányi ne se contredit pas dans les avis qu'il formula sur telle ou telle question, même s'il en changeait ou les modifiait quelque peu. C'est pourquoi il est surprenant qu'il déclare sans objection possible, dans la dernière étude que nous avons citée, que la traduction de la rime « hauch – du auch » par « lehelete is – te is » est l'unique solution pour le texte hongrois. Il est aussi difficile d'ignorer que d'expliquer la contradiction qui existe entre la théorie poétique de Kosztolányi et cette déclaration. Peut-être devons-nous y entendre un écho aux réflexions théoriques de Babits ? Ou bien Kosztolányi ressent-il réellement et exceptionnellement ici qu'il n'y a pas d'autre moyen pour conserver l'interdépendance de l'original et de la traduction que d'adopter cette solution ? Sans que cela nous permette de trancher sur la façon d'interpréter cette déclaration problématique, ce qui permettrait de légitimer notre première hypothèse est le fait que Kosztolányi avant d'écrire son article envoya une lettre à Babits dans laquelle il lui annonçait son intention d'écrire une étude sur *Über allen Gipfeln* et lui deman-

dait qu'il lui envoyât sa traduction du texte.⁵⁵ Cet échange pourrait montrer que le dialogue entre Babits et Kosztolányi ne concernait pas seulement leurs textes écrits du début des années 1910.⁵⁶ La justification de notre seconde hypothèse viendrait plutôt du fait que lorsque Kosztolányi revient sur son étude dans *Nyugat* deux numéros plus tard, et examine les échos qu'elle a suscités, un des critères de sa réflexion est de définir qui avait approuvé et pourquoi les observations qu'il avait faites :

[...] j'ai déjà signalé dans mon étude que « d'autres présenteraient de façon foncièrement différente » ce poème, et qu'il fallait faire leur place à ces visions personnelles. La véritable grandeur de tels chefs-d'œuvre réside justement dans le fait qu'ils éveillent chacun de nous à nos propres sentiments, comme s'ils s'adressaient personnellement à nous. Comment pourrions nous ne pas réagir différemment à ces détails, surtout quand c'est en tant que poètes que nous les réécrivons. Oszkár Gellért et Zsigmond Móricz souscrivent à mes remarques concernant les derniers mots (« te is... »), mais Árpád Tóth préfère lui sacrifier le sens du texte à sa musicalité et ajoute deux mots totalement étrangers au texte original. Árpád Tóth et Zsigmond Móricz sont bien obligés de traduire comme tout le monde – et comme moi aussi – « Ruh » par *csend* [silence], probablement parce que c'est un mot d'une syllabe, comme en allemand. Oszkár Gellért retient le mot *nyugalom* [calme] qui est beaucoup plus long, mais dont on retrouve judicieusement la racine dans le verbe *nyugszol* [se calmer] dans le dernier vers (ce qui correspond à l'allemand *Ruh-ruhest*).⁵⁷

Sept traducteurs ou critiques ont réagi, dans les colonnes de *Nyugat*, à l'*Étude d'un poème* de Kosztolányi en publiant aussi leur propre traduction du poème suivie d'un commentaire (Jenő Dóczy, Árpád Tóth, Oszkár Gellért, Árpád Pásztor, István Kardos), les autres se contentant de publier leur version de la traduction (Zsigmond Móricz, Ede Kabos). A l'exception de celui de Jenő Dóczy, tous les articles tentent d'apporter une réponse à la question posée par Árpád Tóth à la fin de son texte : « À quoi donc devrait ressembler la traduction hongroise d'un poème immortel ? »⁵⁸ Mais aucun d'eux ne se vante d'avoir pu y répondre. L'apport de ce débat n'est pas seulement d'avoir montré que traduction et interprétation ne font qu'un dans la pensée de Kosztolányi. Dans l'article ultérieur avec lequel il clôt le débat,⁵⁹ même s'il ne dissipe pas toutes les incertitudes, Kosztolányi précise sa conception de la traduction. Avec la densité propre à son expression et une patience toute pédagogique, il insiste encore : l'interprétation est toujours étroitement liée à la personne de l'interprète, la variété des possibilités d'interprétation sont le signe auquel on reconnaît les chefs-d'œuvre, et au cours de la traduction, le texte reçoit de nouvelles possibilités d'interprétation.

Kosztolányi donne à sa conception de la traduction son « expression définitive », comme il le dit lui-même,⁶⁰ dans la préface écrite en janvier 1921 à la seconde édition des *Poètes modernes* (*Modern költők*). Ce texte constitue vraiment une expression plus claire et le résumé d'idées en partie déjà formulées auparavant. Comme dans de nombreuses autres études, Kosztolányi y cite des extraits de textes antérieurs. Les phrases ou paragraphes faisant écho à ses écrits successifs aboutissent à une description plus précise de sa pensée, à une définition plus exacte, ou encore à l'éclairage d'un nouvel aspect de son idée de départ. La préface commence par une mise en garde du traducteur et répète ainsi un motif important de la préface de Babits à son recueil de traductions poétiques *Pávatollak* (*Plumes de paon*, 1920) qui exige une lecture prudente des textes traduits, de ne pas les prendre pour des originaux ou pour les représentants de droit de l'original :⁶¹ Kosztolányi attire d'une part l'attention sur le fait que ses traductions ne sont qu'un « produit dérivé » de son travail artistique qu'il n'avait pas élaborées en vue de la publication, puisque seul le hasard a voulu qu'elles paraissent tout de même. Il insiste d'autre part sur l'impossibilité d'effacer du texte la marque de sa personnalité. À travers l'exemple de la traduction des œuvres de Byron et de Goethe l'un par l'autre, il affirme que la présence sensible de la voix du traducteur dans le texte traduit est un corollaire nécessaire de toute traduction et qu'il n'est pas légitime d'en exiger l'élimination, même à un niveau théorique. Dans la préface à la seconde édition des *Poètes modernes* écrite en 1921, Kosztolányi réagit aussi aux critiques de ses traductions plus anciennes. Parmi les questions soulevées dans ces articles (dont il ne donne pas les références) la plus centrale est celle qui concerne « la fidélité de la traduction à la forme et au contenu ». ⁶² Sa première question est de savoir « s'il est possible de traduire un poème d'une langue dans une autre ». En répondant à cette question, il dément la définition de la traduction dans laquelle la fidélité se décrit, comme par évidence, comme le sème d'une identité entre les textes de langues différentes :

Est-il possible de traduire un poème d'une langue dans une autre ?
Non, ce n'est pas possible. Et pourquoi ? Tout simplement parce que *désir* par exemple signifie *vágy* en hongrois, que le mot français compte cinq lettres et a un son aigu, alors que le mot hongrois compte quatre lettres et a un son grave. Si je traduis de façon à ne laisser perdre aucune nuance, alors la traduction fera naître dans l'esprit du lecteur presque les mêmes idées que l'original, mais la coloration de ces idées sera différente, foncièrement différente puisqu'en effet les mots, dans ce poème, ne sont pas seulement les signes d'idées, ils sont aussi les signes sonores de valeurs musicales. Ce n'est pas qu'avec des idées que le poète entend ravir le lecteur, mais aussi – et au moins dans la même mesure – par sa sensibilité, avec des sons, des harmonies. La traduction correcte de *désir*, pour ce qui est du sens du moins est donc *vágy*, mais sa traduction musicale serait plutôt *vezér*

par exemple. Celui qui veut traduire des poèmes étrangers est pris entre tous ces feux, car il faut trouver d'une façon ou d'une autre un moyen de satisfaire aux deux exigences, musicale et intellectuelle. C'est la raison pour laquelle je souris souvent en entendant parler de la fidélité d'une traduction. À qui, à quoi est-elle fidèle ? Au dictionnaire ou à l'âme du poème ? Traduire est impossible, on ne peut que transplanter, réécrire.⁶³

Kosztolányi refuse d'assimiler la « traduction » à une simple identité appréhendable par des outils situés *en dehors de la langue*, ou encore à une équivalence réalisée et certifiée pour ainsi dire *à un niveau institutionnel*. Elle est au contraire décrite comme fondée sur l'actualisation de la relation entre le(s) texte(s) et le lecteur (et le traducteur aussi), et de ce point de vue donc comme possibilité recevable d'identification, comme mise en question de la *confiance du lecteur dans le traducteur*. Kosztolányi justifie avec la « matérialité » des langues, avec la différence d'une langue à l'autre de la relation signifiant–signifié, le fait que l'identification du texte original et de la traduction, ainsi que la perception de l'interférence des textes dépendent de l'interprète. Quand il envisage du point de vue du traducteur la question de la traduction, il justifie par là aussi le fait que la traduction ne peut être autre chose qu'une réécriture prenant en compte avec la même acuité les possibilités interprétatives du texte source et du texte cible. Il semblerait donc que la tâche du traducteur tienne à ces deux objectifs : d'un côté l'interprétation qu'il donne de son propre texte, de l'autre le fait qu'il révèle, dans sa traduction, des éléments qui permettront son intégration dans la littérature d'accueil. Il peut donc adapter son texte à la littérature cible. Dans ce cas la référence au texte original, le dialogue avec lui, peuvent avoir une présence renforcée dans le processus de l'interprétation. Les affirmations, métaphores et attributs liés à la traduction et au traducteur⁶⁴ découlent tous de la représentation que se fait Kosztolányi de ce dernier comme d'un écrivain ou d'un poète vivant dans la tradition littéraire du texte cible. Il pense que le traducteur ne se distingue des poètes non-traducteurs que parce que la situation de son travail entre plusieurs textes et plusieurs langues le met toujours au contact d'une dimension fictionnelle, alors que les poètes non-traducteurs peuvent encore puiser quelque chose à la « réalité » et avoir le choix entre mimésis et fiction.

Et puisque la nouvelle poésie a sauvé le poète de la nécessité de copier servilement la réalité, en lui donnant aussi le droit de choisir selon son sentiment et de mettre l'accent sur les détails qui lui semblent, à lui, importants, elle ne peut pas avoir asservi le traducteur. Lui aussi a reçu la possibilité d'agir librement avec le poème, en fonction de la matière de son inspiration. Le traducteur évolue donc lui aussi en toute indépendance entre les cercles. Afin de rester au plus près de l'esprit du texte, il ne lui est pas fidèle par crainte ou par contrainte. Il aime tellement le poème auquel il donne voix qu'il re-

çoit son enthousiasme et assez de courage pour lui donner une nouvelle forme.

Il est évident que toute traduction n'est qu'une convention, un compromis entre l'Idéal et la Réalité, une suite de compromissions, de résolutions les plus habiles possibles du problème posé, ou pour le dire autrement : une spirituelle escroquerie. Dans ce procès, c'est le traducteur qui est le juge. Lui qui sait qu'il n'existe pas de transcriptions totales, mais seulement partielles, il passe tout son temps à douter.⁶⁵

La discussion autour de la traduction de *The Raven* est la preuve la plus éclatante de l'emprise de la tradition d'une conception mimétique de la littérature. Tandis que pour Artúr Elek, le caractère documentaire de la biographie de l'auteur et de l'étude de Poe, *The Philosophy of Composition*, ainsi que l'interaction de l'œuvre et de la biographie ne font aucun doute, Kosztolányi, lui, ne croit pas à ces interdépendances.⁶⁶

Dans son essai intitulé *Baudelaire et Verhaeren*, Kosztolányi désigne la traduction comme une « unité analytique et synthétique », dans le sens où il est pour lui très clair qu'au cours de la traduction, les détails ne peuvent être appréciés que par rapport au tout, même si la correspondance parfaite des détails (de l'original et de la traduction) n'est pas un critère pour la réussite de l'ensemble, le seul critère étant qu'aucune partie ne puisse contredire le tout.⁶⁷ De nombreux textes théoriques, comme l'important article de Benjamin, *La tâche du traducteur*, décrivent le processus de traduction comme la relation du fragment au Tout, ou comme la *reconstitution* d'une unité défaite. C'est ce qui fait la parenté des pensées respectives de Kosztolányi et de Benjamin : ni l'un ni l'autre ne suppose que les parties (les morceaux du vase brisé) devraient être identiques, ils en soulignent au contraire la différence. Alors que de nombreux travaux, parmi lesquels ceux de Benjamin, renoncent même à la possibilité théorique que les parties puissent jamais recréer parfaitement l'original, il est clair pour Kosztolányi – et on peut même déduire de ses écrits que l'idée lui en est venue – que la possibilité de saisir le texte original comme une unité suppose elle-même une interprétation préalable.⁶⁸

La reprise insistante de la définition du traducteur en tant que poète et créateur à la fin de la préface écrite pour la deuxième édition des *Poètes modernes (Modern költők)* ne doit pas nous apparaître comme une répétition rhétorique et vide de sens, ni comme un étalage des sentiments de l'auteur. Kosztolányi y décrit les modes d'interprétation possibles du texte traduit et les modalités de sa relation au lecteur. Celui-ci peut interpréter le texte original et sa traduction, repérer leurs différences, se forger une opinion et décider si l'original et/ou la traduction sont de bons ou de mauvais poèmes, et il peut même prendre la mesure des dilemmes apparus au cours du travail de traduction. Mais *demander des comptes* au traducteur, le *contraindre* à telle ou telle lecture qu'il ne reconnaît pas ne font pas partie des compétences face au texte, que Kosztolányi reconnaît au lecteur de la traduction.

Ici [dans les traductions], l'inspiration ne consiste pas en une atmosphère évanescence dont le poète lui-même ne se souviendra plus après avoir écrit le poème et y avoir sauvegardé ce qui l'avait poussé à écrire. L'inspiration, dans le cas de la traduction, consiste en un poème original à partir duquel le poète traducteur écrira un autre poème. Je peux le suivre pas à pas sur le chemin de la création et observer ce à quoi il a renoncé dans la tâche qui lui incombait et ce qu'il en a accompli. Je peux vérifier – de façon plus évidente qu'en toute autre occasion – ce qui fait qu'un bon poème est bon et un mauvais poème mauvais. Je vois qu'à une nuance près des poèmes splendides peuvent être affaiblis, et de médiocres poèmes être relevés par la traduction. En effet, tel enchaînement de mots sera stimulant et surprenant dans une langue mais ne le sera pas ou plus dans une autre. Je pourrais aussi légitimement reprocher au poète de ce recueil d'avoir mis dans son livre des poèmes qui n'ont pas de sens pour notre poésie, et lui pourrait tout aussi légitimement se défendre en disant qu'un magnifique poème allemand lui a donné l'occasion d'en créer un nouveau. On ne peut pas reprocher au poète d'écrire sur le brin d'herbe plutôt que sur le chêne, sur la motte de terre plutôt que sur la montagne.⁶⁹

Cette citation montre aussi que le texte de Kosztolányi peut être rapproché de celui que Benjamin publia deux ans plus tard : en effet, chez notre auteur hongrois, le travail du traducteur se définit comme une *tâche*, et implique aussi, tout comme chez Benjamin, la renonciation à une partie de la tâche.

Au cœur de la conception de Kosztolányi sur la traduction se trouve donc l'idée que l'usage de la langue implique toujours un geste interprétatif, plus précisément que tel usage de la langue est toujours l'interprétation des mises en œuvre d'un autre utilisateur de la langue. Kosztolányi était donc très loin, en tant que traducteur et en tant que critique de traductions, de ce type d'attitude qu'un autre critique de l'époque prend pour typique et dont il parle ainsi : « Patthy a traduit les poèmes d'Ibsen avec cette dévotion érudite, avec cette modestie voulue qui ne peuvent autoriser au traducteur de se placer entre le poète et le lecteur ». ⁷⁰ Si l'on veut la décrire dans ses grandes lignes, la théorie hongroise de la traduction au XX^e siècle est caractérisée par ces deux approches. L'une (qui est celle du critique dont il vient d'être question) *interdit* au traducteur de se placer entre le texte original et le lecteur de la traduction. L'autre affirme au contraire que la traduction n'est pas possible autrement. Kosztolányi utilise cette même opposition dans son essai paru en 1928 et intitulé *Glossaire de la traduction et de la trahison (Ábécé a fordításról és ferdítésről)*, avec l'antinomie reproduction–création :

Créer ou copier ? La traduction est création et non reproduction. L'artiste a la même relation avec ce poème qu'il coule dans le nouveau moule de sa langue qu'avec sa propre vie dont il fixe les tressaillements dans ses propres poèmes. On peut dire que c'est l'œuvre

d'un autre poète. C'est de son âme, de sa propre âme qu'il doit y faire passer, sans quoi le poème ne prendra pas vie. Le traducteur laisse donc toujours la trace de sa personnalité. S'il s'efforce de l'effacer, c'est le poème qui en sera affaibli, son rythme qui sera perdu. Le rapport de la véritable traduction à l'original n'est pas comparable à celui de la peinture originale à la copie. Il correspond plutôt à celui de la peinture à l'objet qu'elle décrit : la peinture est plus fidèle, plus intègre, plus vraie que la photographie.⁷¹

Très instructif est le compte-rendu que donne Kosztolányi d'une anthologie de la littérature hongroise parue en allemand. Citant Novalis, il y désigne le traducteur comme le « poète du poète », et suivant toujours le grand auteur allemand, il y décrit trois modes de traduction :

C'est avec les mots de Novalis que je voudrais définir son travail [celui du traducteur de l'anthologie] : « La traduction – écrit le romantique allemand – est soit grammaticale, soit libre, soit mythique. Les traductions mythiques sont celles qui ont le plus de style. Elles ont purement et parfaitement le caractère des créations artistiques individuelles. Et ce ne sont pas de véritables créations artistiques qu'elles donnent, mais l'idéal même de celles-ci.

Les traductions grammaticales sont les traductions ordinaires. Elles demandent beaucoup d'instruction, mais qui concerne seulement les facultés reposant sur le bon sens.

Les traductions libres, s'il en existe vraiment, nécessitent les plus hautes aptitudes poétiques. Elles peuvent très facilement tomber dans le travesti, comme l'Homère iambique de Bürger, l'Homère de Pope et toutes les traductions françaises. Le véritable traducteur de ce type doit lui-même être l'artiste, et c'est à sa façon qu'il doit rendre l'idée de l'œuvre toute entière. Il doit être le poète du poète et faire entendre la parole de celui-ci selon son idée, et selon les siennes propres. »

Henrik Horvát est plus qu'un traducteur : il est le poète du poète.⁷²

Si cette citation est intéressante, ce n'est pas tant parce qu'elle permet de situer Kosztolányi comme traducteur dans un de ces trois types (Rába en fait un traducteur mythique, ce dont nous nous permettons de douter ici)⁷³. Elle mérite plutôt notre attention dans la mesure où il est parfaitement clair pour Kosztolányi aussi que les relations du traducteur au texte traduit ou à traduire peuvent varier et donner lieu à des relations intertextuelles entre originaux et traductions également très différentes. Ceci reviendrait à dire que nous attachons indifféremment le nom de « traduction » à des textes se fondant sur des rapports intertextuels totalement différents.

Árpád Tóth : le traducteur fidèle par excellence

Le renouvellement des questions de la théorie de la traduction dans le premier quart du XX^e siècle et la réévaluation de la réflexion théorique sur la traduction en fonction de la science littéraire moderne peuvent être rattachés principalement aux noms de Babits et de Kosztolányi, et en particulier à leurs travaux de traducteurs, ainsi qu'à leurs écrits respectifs qui se répondent en une sorte de dialogue, ce dont la critique de leur époque a déjà conscience. En 1924, Aladár Schöpflin décrit en ces termes l'œuvre de Babits : « c'est lui qui éleva l'art de la traduction, dans la littérature hongroise, à son plus haut degré de perfection ». ⁷⁴ Frigyes Karinthy s'exprime aussi de façon particulièrement élogieuse à propos des traductions de Kosztolányi :

Pour ce genre incomparablement exigeant et riche d'enseignements, Babits est à mon avis, avec une pureté classique, le représentant de l'option opposée à celle qu'illustra János Arany dans toute sa perfection, contre Vörösmarty par exemple. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard, puisque le monde des formes de Kosztolányi est plus proche de celui de Vörösmarty que de celui d'Arany. ⁷⁵

Ces écrits des années 1920–1930 qui rendaient compte du renouvellement du spectre de questions concernant la traduction mirent au jour de nouveaux résultats grâce aux travaux de trois créateurs. Était évoqué en général, en plus des noms de Kosztolányi et de Babits, celui d'Árpád Tóth, qui à eux trois, forment pour Gyula Illyés « la grande Trinité des traducteurs de *Nyugat* », ⁷⁶ dont le livre de György Rába s'emploie aussi à dresser un tableau des œuvres.

Tandis que la relation des traductions de Kosztolányi avec leurs originaux et ses conceptions de la traduction étaient le plus souvent discutées, les traductions d'Árpád Tóth semblaient conquérir plus facilement la reconnaissance des critiques. ⁷⁷ Ils voyaient en lui l'incarnation du modèle du « traducteur fidèle » ; comme le dit László Németh, « avec sa modeste objective de petit artisan, Árpád Tóth est le traducteur fidèle par excellence ». ⁷⁸ Gábor Oláh en parle aussi en ces termes :

Son extraordinaire maîtrise artistique des formes, sa magistrale pratique de la langue en font un de nos plus excellents traducteurs. À l'exception de Babits, je vois mal qui pourrait rivaliser avec lui dans la restitution de poètes étrangers. D'un certain point de vue d'ailleurs, il est même supérieur à Babits, car il est plus fidèle à l'original. ⁷⁹

C'est le recueil de traductions d'Árpád Tóth, *Les Fleurs immortelles* (*Örök virágok*), qui donne l'occasion à Babits, dans le texte mentionné plus haut, de rendre compte de l'essor de la littérature traduite et de faire le compte des avan-

cées réalisées au cours des quinze années précédentes. Pour Babits, en effet, « les sommets de la traduction hongroise touchent au ciel de l'Art, et le recueil de Tóth permet d'envisager, à travers la progression de l'un de nos plus éminents artistes, celle de la traduction poétique hongroise moderne ». ⁸⁰ Babits distingue deux époques dans l'œuvre d'Árpád Tóth. Il décrit la première comme celle de « libres incursions » et la compare à ses propres traductions poétiques antérieures (voir plus haut), parce qu'elle « correspond à une période au cours de laquelle la beauté de ses propres poèmes et l'enthousiasme dans ses choix des textes à traduire étaient plus importants que le rendu précis du ton de l'original ».

La nouvelle époque commence au moment où Tóth se pose explicitement comme objectif de traduire de la grande poésie, des « fleurs immortelles ».

Ce n'est pas seulement au profit de la versification qu'il peaufine ses traductions : il veut conquérir entièrement l'œuvre d'art étrangère, et ses scrupules pour parvenir à ce but définissent des principes rigoureux, ceux d'une fidélité parfaite à la forme et d'une traduction très précise de l'atmosphère. Ces pièces récentes sont de véritables modèles d'une traduction modeste et scrupuleuse. Mais il ne faut cependant pas croire que la personnalité du traducteur s'y manifeste moins. ⁸¹

Si Babits fait de la deuxième « époque » des traductions d'Árpád Tóth un modèle opposé à celui qu'offrent « certains de nos traducteurs ayant une réputation d'excellence », c'est « grâce à une fidélité savante à la forme et au contenu [...], à un soin ne négligeant pas le moindre détail, à l'application rigoureuse de ses principes et à sa discipline ». ⁸² Pour György Sárközi entre Babits, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth, ce dernier « est traducteur au sens le plus absolu de ce terme : on pourrait presque dire qu'il est le maître sorcier de ce métier ». ⁸³ István Vas dit quant à lui : « Árpád Tóth est le plus fidèle de la garde des grands traducteurs de *Nyugat* ; il a approché Milton, Keats et même Albert Samain avec le respect d'un étudiant. » ⁸⁴ Et nous sommes encore loin d'avoir épuisé tous les superlatifs s'appliquant à ses traductions. Une anecdote raconte que Babits appela un jour la traduction d'Árpád Tóth de *l'Ode to the West Wind* de Shelley (*Óda a Nyugati szélhez*) le plus beau poème hongrois. Pour Aladár Schöpflin, la traduction commune de Babits et de Tóth du roman de Meredith *The Egoist* est « la plus parfaite et la plus artistique traduction hongroise en prose » qu'il ait jamais lue. ⁸⁵ Un autre critique considère la version élaborée par Árpád Tóth du poème de Rimbaud *Voyelles* (*Magánhangzók*) comme un événement dans l'histoire de la traduction. Ce critique s'exprime ainsi à propos de la traduction de László Kardos : « sa traduction des *Voyelles* fait bon poids bonne mesure, même avec celle qu'en a donné Árpád Tóth ». ⁸⁶ Il est aussi révélateur que Albert Gyergyai demande ainsi s'il « faut de meilleure explication au *Bateau ivre* de Rimbaud que la traduction par-

faite qu'en a donnée Árpád Tóth ». ⁸⁷ Nous devons bien sûr faire la part des excès de la rhétorique des essayistes dans ces déclarations, mais elles montrent particulièrement bien que la place qu'occupe Árpád Tóth dans l'histoire de la traduction ne lui revient pas grâce à ses écrits théoriques, mais presque exclusivement grâce à son œuvre de traducteur.

On ne peut d'ailleurs pas considérer comme arbitraire ou infondé ce positionnement de la critique : Árpád Tóth n'a pas d'écrits théoriques sur la traduction qui pourraient retenir sur eux l'attention en donnant à première vue les signes prometteurs d'un texte de grande portée. On peut y voir au moins quatre raisons, qui n'apparaissent véritablement que si l'on compare son œuvre à celle de Babits ou celle de Kosztolányi. L'une de ces raisons est que la dimension politique et publique de l'activité littéraire d'Árpád Tóth avait un rayonnement beaucoup plus faible que celle de ses deux contemporains. La seconde raison est que ni ses écrits ni ses activités ne furent pris dans le feu de discussions professionnelles ou politiques, comme le fut par exemple l'*Étude d'un poème* de Kosztolányi, sa traduction de *The Raven* ou le rôle qu'il joua dans la revue *Nouvelle génération* (*Új Nemzedék*), qui attirèrent l'attention sur lui. La troisième raison n'est pas indépendante des deux premières, au point qu'on hésite à la considérer comme une conséquence ou une cause de celles-ci. Je pense ici à ce sentiment minoritaire lié à l'exclusion et qui est peut-être une conséquence des conditions de vie assez misérables de Tóth. Elles l'ont en tous cas empêché de se comporter aux yeux du monde avec une conscience objective de son importance, avec cette conscience instinctive et lucide de son propre rôle qui caractérise en général les auteurs qui ont confiance en eux. Il a donc aussi manqué de la détermination que donnent ces dispositions d'esprit pour faire entendre sa voix et ses opinions. La quatrième raison qu'on peut évoquer n'est pas négligeable : c'est que presque tous ses textes tournant autour de la question de la traduction ont eu pour prétexte la critique de quelque traduction ou recueil de traduction en particulier, et que Tóth n'y examine que les problèmes de traduction soulevés par l'œuvre en question, exprimant par là une pensée difficile à généraliser.

Dans les rares endroits où Tóth, à l'occasion d'un texte précis, formule ses conceptions de la traduction, il fait cependant preuve de moins d'idéalisme et de partialité, et de plus de pratique que Babits dans certains de ses essais. Il est intéressant de constater que dans son article publié en 1914 à l'occasion de la première édition de l'anthologie de Kosztolányi *Les Poètes modernes*, Tóth, à la différence de Babits, tient Kosztolányi en grande estime et ne souhaite pas lui non plus interdire que la voix personnelle du traducteur soit reconnaissable dans les traductions :

[...] au lieu de cette perfection, du point de vue de l'histoire de la littérature, à laquelle pratiquement aucun traducteur ne pourrait prétendre, une perfection d'un autre genre s'offre au lecteur du recueil.

Elle n'en a pas moins de valeur et n'en appartient pas moins à l'histoire de la littérature. Cette perfection d'un autre genre provient des particularités d'écrivain caractéristiques du poète créateur, de Kosztolányi.⁸⁸

C'est en effet ainsi qu'il voit les choses : la présence de cette voix permet l'intégration du texte traduit dans la littérature de la langue cible, et donc une sorte de réconciliation du même et de l'autre. Selon Tóth en effet, les traductions contues dans le recueil permettent ainsi

au public de la jeune poésie hongroise qui adore le pathos moderne d'Ády, Babits, Oszkár Gellért, Milán Füst ou la richesse de la sensibilité d'Ernő Szép, Margit Kaffka, Sarolta Lányi, [...] de placer les créations de la poésie hongroise moderne dans la production poétique mondiale au rang distingué qui leur convient.⁸⁹

Il voit bien que les méthodes de traduction de Kosztolányi (qu'il considère comme « heureuses » et « originales ») peuvent être discutées, mais il leur reconnaît toute légitimité et considère la pratique kosztolányienne de la traduction comme une démarche à suivre parce qu'elle apporte, dit-il, *de la vie* dans les textes. Ce critère ou cet éloge selon lequel le texte traduit « vit » désigne finalement ce phénomène par lequel le texte pourra devenir une véritable œuvre d'art.

Dans la traduction de Babits de *La Tempête* de Shakespeare (*A vihar*), c'est aussi « le plaisir sans mélange d'une poésie magnifique » que Tóth apprécie avant tout. Comme pour le recueil de Kosztolányi, ce n'est pas seulement en tant que traduction, mais aussi en tant que texte en langue hongroise qu'il soumet la traduction à son regard d'interprète : parmi les mérites de la traduction il ne mentionne pas seulement la précision mot à mot, ou plutôt vers à vers, ni les couleurs singulières des récits des personnages. Il relève aussi ce qui « n'est pas spécifiquement un mérite de traducteur, mais un plaisir tout particulier à la lecture d'une belle traduction, à savoir le caractère tout « babitsien » de sa poésie », dont la qualité ne peut s'opposer aux intérêts de la traduction :

C'est principalement dans les parties rimées que l'on ressent cette qualité. Sans nuire à l'atmosphère du texte original ni à la fidélité de la traduction, la maîtrise des tours et des rimes nous rappelle les magnifiques poèmes lyriques de Babits.⁹⁰

La dernière phrase de l'article de Tóth est particulièrement intéressante puisqu'en renonçant à l'univocité de la structure syntaxique elle met en question la nécessité de s'en remettre à la notion de fidélité. Elle montre, en outre, une nouvelle fois qu'Árpád Tóth considérait le texte traduit au moins autant comme œuvre littéraire en hongrois que comme traduction : « Les sonorités si particulières et artistiques de la langue hongroise *dans un travail fidèle et admirable même pour une traduction* suscitent notre enthousiasme le plus sincère ».⁹¹

Il apparaît à la lecture de sa critique des *Plumes de Paon* de Babits et en revenant aussi à ses textes antérieurs, que les jugements de Tóth sur les traductions ne se forment pas seulement avec l'examen du texte en question : ils sont aussi l'aboutissement d'une réflexion propre sur les théories liées à la traduction. Son étude de la traduction de la *Tempête* transforme la prétention de Babits à une « traduction idéale », à la « perfection », en une conception plus pratique. Cette conception de Tóth n'est pas en contradiction avec celle de Babits mais elle en infléchit prudemment l'orientation, en montrant que le texte traduit peut être intégré à l'histoire de la littérature par l'intermédiaire du rôle du traducteur. Il serait autrement dit possible de lire dans le texte le rôle du traducteur du point de vue de la littérature d'accueil. De la même façon polie, Tóth montre dans sa critique des *Plumes de Paon* que l'attente la plus difficile à justifier dans la pensée de Babits est son refus théorique et inconditionnel qu'apparaisse dans le texte traduit la personnalité du traducteur. Par la même occasion, il met en évidence la contradiction qui existe entre la réflexion théorique de Babits et sa pratique de traducteur.⁹² Ce n'est pas un hasard si, en cherchant dans les critiques de Tóth les théories exprimées avec le plus de détermination et le plus de cohérence, nous rencontrons l'idée que la personnalité du traducteur imprime sa marque sur les traductions, ce qui en constitue indéniablement la spécificité. S'y ramène aussi, certes avec moins de force, l'idée que la réussite des traductions réside dans la combinaison du matériau imaginaire du poème original et des « valeurs d'une manière poétique singulière, d'une irréductible originalité ».⁹³

Le fait que la réflexion théorique d'Árpád Tóth sur la traduction ait suscité moins d'intérêt que celle de Babits ou de Kosztolányi s'explique aussi peut-être par le fait que ses essais ne sont pas dépourvus d'ambiguïtés. Le lecteur ne peut pas toujours décider avec certitude, dans les mots réfléchis et pondérés de l'auteur, si telle affirmation n'est pas en fait une dénégation, telle louange une condamnation. Si l'on observe d'ailleurs d'un peu plus près les traits fondamentaux des pensées exprimées par Tóth, on s'aperçoit qu'ils s'apparentent plus facilement aux conceptions de Kosztolányi qu'à la théorie de Babits.⁹⁴ On peut en même temps supposer, à la lecture de la correspondance de Tóth et de sa réponse adressée à Kosztolányi au sujet de son *Étude d'un poème* par exemple que, tandis qu'avec Babits on lit entre les lignes des textes cités plus haut une reconnaissance mutuelle sincère, l'éloge fait à Kosztolányi relève plutôt de la déférence obligatoire du critique. On peut même entendre, derrière les mots, un brin de moquerie.⁹⁵ Certaines remarques dans ses lettres en témoignent. Dans l'une d'elles par exemple, il demande à un ami de lui envoyer la traduction de Kosztolányi du poème de Baudelaire *Moesta et errabunda* ; il aimerait en effet éviter toute similitude, même par coïncidence, entre la traduction de Kosztolányi et la sienne.⁹⁶ Au moment de la discussion suscitée par l'*Étude d'un poème*, Tóth s'aventure tout de même à railler la position défendue par Kosztolányi :

Il fait beau, sur la promenade on aperçoit des jambes qui transparaissent sous la soie, une nouvelle poétesse en fleur dans les pages de Nyugat, et M. Kosztolányi a décidé que Goethe avait fort bien traduit en allemand son tout dernier poème, *Minden bérci tetőn mély csönd* [*Über allen Gipfeln ist Ruh*], et notamment la rime entre « fák bogára » [sur le noeud des arbres] et « nemsokára » [dans peu de temps], dans laquelle « l'espace et le temps se sont donné rendez-vous ». ⁹⁷

Dans ses articles, Árpád Tóth n'évoque même pas la possibilité de considérer la traduction, sous quelque angle qu'on la regarde, comme identique à son original, pas plus que l'idée que l'objectif de la traduction soit d'atteindre au plus haut degré de ressemblance possible. C'est ce qu'il exprime avec une densité toute aphoristique dans la préface à sa traduction de la *Ballade du baigne de Reading* (*Readingi fegyház balladája*) : ⁹⁸ « Toute traduction est un écho partiel des musiques éternelles ». ⁹⁹ Dans sa préface au recueil des *Fleurs immortelles* par contre, on comprend l'importance décisive que revêt selon Tóth, du point de vue du texte traduit, la vision qu'avait le traducteur au cours de son travail du texte en question, du poète traduit ou de la littérature d'accueil.

Lőrinc Szabó qui sait tout traduire

Le début de la carrière de la quatrième grande figure de traducteur de l'époque, celle de Lőrinc Szabó, correspond presque parfaitement au moment où le renouveau de la poésie et de la traduction du début du XX^e siècle devient sensible. Son apparition comme poète et comme traducteur arrive donc au moment où cette « nouvelle voix » que le début du XX^e siècle n'avait pu qu'appeler de ses vœux se faisait de mieux en mieux entendre, devenant même le point de départ des phénomènes nouveaux qui se produisent alors dans la littérature hongroise. Dès ses premières traductions et son premier recueil de poèmes, la critique littéraire salue en Lőrinc Szabó une « comète », un poète à la technique formelle pleine de virtuosité et d'un style aisé. Szabó publia son premier recueil en 1920, à l'âge de vingt ans. C'était la version hongroise des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, qui avait été relue par Babits avant publication. La même année il publia ses traductions d'Omar Khayyam (élaborées d'après la version de Fitzgerald) ainsi que celles du cycle des *Filles* de Verlaine. En 1921, c'est avec ses traductions des sonnets de Shakespeare, avec celles de Coleridge et de Stifter qu'il fit parler de lui, et en 1922 paraît son premier recueil de poèmes original. Le temps que paraisse, en 1923, la traduction des *Fleurs du Mal* à laquelle sont attachés les noms d'Árpád Tóth, de Mihály Babits et de Lőrinc Szabó, ce dernier a déjà derrière lui des traductions réussies d'œuvres si prestigieuses qu'il accède d'un seul coup à un statut d'égalité avec la génération des grands traducteurs dont il devient un pair sur lequel tous les

espoirs se fondent. Déjà en 1920, Babits le nomme son « éminent ami-traducteur »¹⁰⁰ dans les colonnes de *Nyugat*. Pour László Németh, Szabó

commence sa carrière en sachant déjà tout traduire. Il possède son métier avec une facilité dangereuse. Cette virtuosité toute prête que reçoit le poète peut en effet constituer une menace pour lui. Une telle facilité ne serait pas dangereuse s'il n'était qu'un virtuose, un enfant prodige. Mais il est un poète à l'intérieur duquel mûrit l'expérience grave de la création poétique, tel un noyau solidifiant lentement. Le prodige sachant tout faire coupe court à cette gestation du poète. L'esprit qui se forme peu à peu est poussé avant l'heure dans une position déterminée de littérateur porté sur la théorie, au fait de la littérature mondiale et ne se percevant lui-même qu'au travers d'analogies historiques, ne progressant qu'en direction de conclusions théoriques.¹⁰¹

Tant à cause de ses œuvres poétiques que de ses traductions, Albert Gyergyai ressent quant à lui que Szabó « n'est pas seulement le représentant le plus instruit, mais qu'il est aussi le plus profond des poètes qui succèdent, et pas uniquement dans le temps, à Babits ».¹⁰² Lőrinc Szabó fait donc partie de cette génération des grands traducteurs de *Nyugat*. Il serait insuffisant d'évoquer seulement sa participation à l'élaboration des traductions les plus importantes. Il est aussi celui qui se soucia de la transmission des œuvres après la mort des plus âgés de ceux qui avaient collaboré à leur traduction, en veillant notamment à ce qu'elles reçoivent de nouveaux éclairages grâce à des corrections. Il est, avec Árpád Tóth, le traducteur qui travailla le plus à ses traductions, en ce sens que, révisant et corrigeant à chaque nouvelle édition les textes qui devaient être publiés plusieurs fois, la majeure partie de ses textes paraissait, dans les nouvelles éditions, avec des modifications importantes.

Ses études écrites sur la traduction ou à propos de quelque traduction particulière laissent deviner qu'il élabore en partie sa pensée en s'appropriant les événements théoriques et la littérature des deux premières décennies du XX^e siècle. On découvre par conséquent dans ces écrits que son objectif n'est pas tellement de rechercher et de définir une nouvelle identité artistique ou de nouvelles voies possibles, comme ce fut par exemple le cas de Babits et de Kosztolányi, mais bien plutôt de découvrir et de transmettre, parmi les modes d'interprétation et les méthodes s'offrant à lui, les éléments sur lesquels fonder une tradition. C'est ainsi qu'il peut, en 1922, décrire en ces termes le rôle de Baudelaire dans la littérature hongroise : « le grand maître français fut, avec beaucoup d'autres, l'une des sources spirituelles de tous les traducteurs »,¹⁰³ au nombre desquels il se compte d'ailleurs. C'est aussi de cette façon qu'il lit les traductions de Goethe par Babits et celles de Wilde par Árpád Tóth. Il est déjà en position de résumer la « théorie de la traduction » de Babits :

Le trait le plus caractéristique de la théorie de la traduction de Babits est qu'il sait ce qui est important, sur quoi est mis l'accent, ce qu'est l'essentiel, et que son art est capable de restituer le plus exactement possible. C'est de cela que dépend la préservation du style original des œuvres traduites.

Peut-être compare-t-il les traductions de la fin du XIX^e siècle avec celles des deux premières décennies du XX^e siècle, peut-être a-t-il en tête les écrits théoriques de Babits et de Kosztolányi sur la traduction lorsqu'il écrit ainsi :

Bien traduire ! Une bonne traduction ne réclame pas seulement une bonne technique. Des traductions qui sonnent extraordinairement bien et ont des rimes parfaites peuvent être, certes non pas mauvaises, mais fausses. La technique ne se réduit pas en effet aux iambes et aux rimes, elle consiste à donner forme, à écrire chaque mot à la seule place qui lui convient. Or dans la traduction cela implique, au-delà d'une pratique parfaite et sûre du matériau sonore, de savoir décider si tel mot convient à ce poète, à ce poème en particulier.¹⁰⁴

Dans l'examen des traductions, il accorde plus d'attention au texte hongrois. L'introduction à l'original et son interprétation, ainsi que la présentation de son contexte lui demandent en effet moins de travail qu'à ses prédécesseurs. Ce n'est pas seulement en le comparant à son original qu'il examine le texte traduit, mais aussi en tant que poème hongrois. L'« intention »¹⁰⁵ de l'auteur original et le point de vue des potentialités du texte hongrois sont également présents et étroitement impliqués dans son attitude de critique de traductions. De là vient qu'il peut à la fois penser d'une traduction qu'elle est un magnifique poème hongrois et que le style choisi par le traducteur ne convient pas à l'œuvre originale. Pour Szabó, l'une des plus importantes originalités de *La Ballade du baigneur de Reading* est « l'extrême simplicité de son ton ». Voici donc comment il juge la traduction qu'en a fait Árpád Tóth :

On peut partager l'enthousiasme pour la version hongroise de « *La Ballade du baigneur de Reading* » et en dire tout le bien possible, mais en aucun cas on y trouve cette « musique dépouillée des mots simples ». La traduction de Tóth est plutôt une musique aux accents graves et riches de mots simples et de mots solennels.

Mais il poursuit ainsi :

Toutes ces remarques ne touchent pas, même de loin, à ce texte pris comme un poème hongrois. Elles sont même plutôt un éloge de l'art remarquable de Tóth. Il a en effet accompli sa tâche et résolu les difficultés auxquelles il s'était de lui-même confronté, pour donner de la ballade la plus belle traduction qui soit. Avec au moins plus de simplicité et moins de couleurs. [...] La traduction dans son ensemble est un travail remarquable.¹⁰⁶

Szabó tente de dépasser l'exigence de ressemblance au niveau des sons que les théories antérieures attendaient de la traduction. Il insiste sur le fait qu'« il s'agit là d'un domaine où la vérité ne s'arrête pas à des bornes bien définies ». En effet, selon lui, « il n'existe pas de traductions qui pourraient également plaire à tout le monde : dans le poème telle personne s'est imaginé ou a ressenti ceci, et telle autre cela, et c'est peut-être justement *ceci* ou *cela* qu'on n'y retrouvera pas ».¹⁰⁷

L'influence de la théorie de Babits se fait ressentir, lorsque Szabó parle d'un traducteur convenant « le plus idéalement » à tel ou tel auteur.¹⁰⁸ Il n'est pas très loin de la pensée de Kosztolányi non plus, quand il affirme que « l'essence [du texte original] est autant le contenu que la forme, l'atmosphère, la musique de la langue, et en un mot tout ce qui sépare la poésie de la prose et l'art des productions intellectuelles ».¹⁰⁹ La définition qu'il donne du traducteur fait référence à la préface de la seconde édition des *Poètes modernes (Modern költők)* de Kosztolányi :

Tant qu'ils lisent les chefs-d'œuvre étrangers, qu'ils les analysent et en recherchent le sens avec de louables efforts, les traducteurs ne sont pas des traducteurs, mais des littérateurs, des critiques, des esthètes. Ils ne deviennent traducteurs qu'au-delà de la compréhension, au moment où ils mettent de côté l'autre langue pour commencer à créer, à donner forme à partir de la matière de leur propre langue. Pour le traducteur la compréhension n'est pas un but mais un outil, et son travail commence là où celui du professeur de langue s'arrête. Le traducteur idéal est un poète qui trouve de temps à autre l'inspiration créatrice dans des œuvres existantes. Pour comprendre le texte étranger, il suffit d'être professeur ; pour faire usage de sa propre langue, il faut être artiste.¹¹⁰

Dans son article sur les traductions poétiques d'Árpád Tóth, il décrit le rôle des traductions dans la littérature d'accueil. Il considère que les recueils de traduction font partie de la littérature hongroise tout autant que les œuvres nées en hongrois, et il insiste sur le fait qu'« au sein de la culture nationale, leur influence sur le progrès, sur l'enrichissement de la nouvelle génération de poètes est la même que s'il s'agissait de poèmes originaux ». Il va jusqu'à soutenir que ce n'est pas seulement ou pas prioritairement à l'auteur original qu'on doit ce que le lecteur trouve dans le texte traduit, mais à celui qui a créé le texte dans sa langue, c'est-à-dire au traducteur. Voici ce que Szabó écrit sur les traductions d'Árpád Tóth :

Et s'il est vrai que certains poèmes étrangers nous plaisent mieux dans l'interprétation d'un autre, je ne peux pour ma part jamais oublier totalement les solutions trouvées par Árpád Tóth. C'est comme s'il était un chef d'orchestre pour le poète disparu, le chef d'orchestre de nos mots hongrois. Je perçois et apprécie dans l'œuvre la singularité de sa représentation, de son interprétation. Et naturellement seul un traducteur dont le talent poétique est aussi remarquable pourra recevoir de nous autres lecteurs un tel accueil.¹¹¹

À quoi bon la fidélité – ou un coup d’œil sur la postérité des grands traducteurs de *Nyugat*

Après un tour d’horizon de l’histoire de la traduction du premier tiers du XX^e siècle, on peut dire que cette conception désignant la fidélité à la forme et au fond comme critère principal et règle universelle de l’élaboration des traductions et du jugement des textes traduits ne peut pas être considérée sans ambiguïté comme l’héritage spirituel et la plus importante des grandes avancées des auteurs de *Nyugat*, dont l’influence se ressent jusqu’à aujourd’hui. On ne peut pas nier en même temps que les perspectives traductives de l’époque de *Nyugat* contenaient en elles-mêmes la possibilité d’une telle interprétation. Nous pouvons risquer ici l’hypothèse qu’une telle analyse de l’époque de *Nyugat* est réductrice et décrit moins les conceptions littéraires de l’époque en question que la culture littéraire orientée par l’idéologie sociale et politique de l’époque même qui produit cette analyse, c’est-à-dire celle qui, au-delà de la période 1945–1989, va des années 1940 aux années 1990.

Chercher à définir pourquoi il semblait aussi évident et rassurant pour la réception d’enfermer dans des limites aussi étroites la question de la traduction dépasserait le cadre de la présente étude. Il nous faudrait à l’évidence énumérer des raisons qui ne touchent pas exclusivement au domaine de la traduction mais qui, bien au-delà, se fondent sur une détermination ontologique de l’interprétation et de l’usage de la langue. On s’approche de cette idée en disant que le fonctionnement de la langue et de l’interprétation est finalement impossible à contrôler pour un individu ou un pouvoir autre que l’actuel interprète ou utilisateur de la langue. Tout système (politique) refusant d’assumer ce risque compense en s’efforçant d’attacher étroitement l’un à l’autre le signifiant et le signifié, avant même qu’ils n’entrent dans le libre jeu d’une situation de communication. De ce point de vue, une conception de la langue impliquant l’unité solide du signifiant et du signifié et l’indéfectibilité de leur lien peut sembler beaucoup moins risquée qu’une conception de la langue qui fait sa place au libre jeu du signifiant. C’est peut-être en partie à cause de cela que dans la seconde moitié du XX^e siècle, l’histoire de la littérature hongroise qui étudie *Nyugat* en opposant les conceptions respectives de la littérature et de la langue de Babits et de Kosztolányi a souvent décrit l’époque en les plaçant l’un au-dessus de l’autre. Ce n’est que dans les années 1990 que les spécialistes commencèrent à discuter la primauté de Babits et sa supériorité, de même que la possibilité ou la nécessité d’établir une hiérarchie entre eux.¹¹²

La réception et l’évaluation systématique de *Nyugat* appartient donc à la seconde moitié du XX^e siècle, c’est-à-dire à l’époque de l’épanouissement d’une idéologie revenue de l’idée de l’interdépendance étroite de l’usage de la langue et de l’existence de la langue et de la pensée, pour favoriser au contraire une concep-

tion linguistique dépassée, reposant sur l'affirmation de sens prédéterminés. Ce mouvement allait donc à l'inverse des littératures anglaise, allemande et française qui, à travers le développement de cette idée, ont fait à ce moment leur « tournant linguistique ». ¹¹³ Les conceptions linguistiques de plusieurs des auteurs de *Nyugat*, et principalement certaines des idées formulées par Kosztolányi et même par Babits s'apparentent à celles du tournant linguistique. Mais cette conception de la langue tomba en contradiction, à partir de 1945, avec l'idéologie de l'époque, puisque elle allait en effet à l'encontre de l'idéal de « la grande communauté intellectuelle des peuples ». Il faut donc signaler que l'affirmation selon laquelle le tournant linguistique n'eut pas lieu dans la littérature hongroise et que seule la science littéraire des années 1990 combla cette lacune en faisant connaître et en publiant des textes théoriques, n'est juste qu'avec cette restriction que la littérature hongroise avait connu les débuts de ce changement dans les trois premières décennies du XX^e siècle.

Comme nous l'avons vu, certaines idées de Kosztolányi et de Babits sont comparables à celles exprimées dans le texte de Benjamin *La tâche du traducteur*. Ce fait est à souligner parce qu'il montre que l'histoire littéraire hongroise du XX^e siècle ne prend pas suffisamment en compte le fait que la littérature hongroise à certaines époques et sur certaines questions, aurait pu intervenir simultanément dans le dialogue des littératures d'autres langues. La raison pour laquelle ce dialogue n'eut finalement pas lieu est certainement autre que le décalage des centres d'intérêt. Mais la simultanéité – le fait qu'une certaine littérature progresse sur le même rythme et sur les traces d'une autre littérature plus grande ou plus reconnue – n'est pas un critère ou un indice de valeur en littérature, et la différence dans les évolutions n'exclut pas la possibilité d'un dialogue ni celle de l'ouverture aux lecteurs étrangers.

Afin de comprendre pourquoi l'histoire de la littérature hongroise d'après 1945 a interprété de façon si réductrice le rôle de *Nyugat*, de se représenter les racines de la pensée théorique sur la traduction hongroise au début du XXI^e siècle, de repérer les sources du discours anachronique sur les questions de traduction, et la raison pour laquelle la théorie de la traduction du XIX^e siècle et de l'époque précédente passent au second plan derrière celle de la période commençant avec *Nyugat*, nous devons examiner plus particulièrement deux facteurs. Le premier est la façon dont les auteurs de *Nyugat* analysent l'histoire de la traduction et les conceptions littéraires du XIX^e siècle. Le second apparaît en esquissant les grandes lignes de la théorie de la traduction de la seconde moitié du XX^e siècle à l'arrière plan des perspectives littéraires de l'époque.

La théorie traductive du XIX^e siècle vue par les grands traducteurs de *Nyugat*

Bien que la plupart des thèses et des questions sur la traduction des auteurs de *Nyugat* soient en quelque sorte l'héritage des clichés séculaires de l'histoire des théories traductives en Hongrie, et qu'il serait donc exagéré de dire que le processus des influences s'arrête ou est suspendu au début du XX^e siècle tant dans les domaines de la poésie que de la traduction ou de la théorie de la traduction dans la littérature hongroise, il faut tout de même attirer l'attention sur le fait qu'en ce début de siècle on ne trouve, dans l'histoire hongroise de la traduction, aucun texte théorique qui pourrait lui servir de fil conducteur. C'est l'idée que formule Lajos Hatvany dans son étude intitulée *Flair et goût* parue la première année de *Nyugat* :

Il n'est pas exclu (mais peu probable tout de même) que la littérature hongroise se régénère grâce à des événements de son passé. Mais ne me parlez pas de toute son histoire : les oraisons funèbres, les *Jérémiades*, l'épopée de Zrínyi ou les chansons kouroutzs, la perruque poudrée de Bessenyei et Kazinczy, la gourde en peau de poulain de Csokonai, les plis de la toge pittoresque de Berzsenyi, la façon dont Petőfi a pathétiquement déclamé ou les paroles rêveuses d'Arany..., ne les citez pas tous. Montrez-moi plutôt *un seul homme, une seule période, une grandeur ou un excentrique* dans lequel ou chez qui l'artiste pourrait trouver l'inspiration.

J'ai peur que cela ne soit trop difficile !

Il me semble que nous vivons une époque qui ressemble à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, où il n'y a rien à chercher chez soi et où il faut aller chez les voisins. Mais que faire si toute l'Europe est notre voisine ! Il faut tout de même reconnaître qu'il y a Ibsen (ou peut-être il y avait ?), qu'il y a Verlaine et Maeterlinck, Hauptmann et Wedekind, D'Annunzio et Hofmannsthal.¹¹⁴

Il n'est donc pas étonnant que, si l'on trouve quelque continuité avec les premières décennies de *Nyugat* dans l'histoire de *la théorie traductive* en Hongrie, ce soit avec la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, plutôt qu'avec les quatre-vingts ans qui précèdent directement *Nyugat*. La mise au premier plan du texte traduit et sa prise en compte à partir des aspects de la langue, de la littérature et de la conception de l'art (de la littérarité) de la littérature d'accueil, la description de l'interaction entre la pensée et la langue dans le but de décrire les cadres de la liberté du traducteur, tels sont les aspects qui rapprochent les deux périodes, même si la ressemblance des préjugés et la divergence des expériences historiques, des traditions littéraires et de la conception de la langue aboutissent à des réponses dissemblables. L'une des critiques de Babits rappelle par exemple l'étude de Rájnis sur la « traduction esclave » (acceptable), « traduction commune » (médiocre) et « traduction remarquable » (excellente) :

Les deux traductions sont le fruit d'un travail très respectable, appliqué et habile, fidèle du point de vue de la forme. Celle de Tasse est soigneuse et exacte du point de vue du contenu, ce dont je ne peux pas juger pour la seconde. Les deux se lisent aisément, leur versification n'est pas mauvaise – mais ni l'une ni l'autre ne peut être dite artistique.¹¹⁵

Ce n'est sans doute pas un hasard si Babits s'en réfère par deux fois à Kazinczy lorsqu'il constate que

la traduction oblige la pensée d'un peuple à emprunter de nouveaux canaux, alors qu'elle n'avait jamais emprunté que les couloirs habituels de sa langue et ne soupçonnait même pas qu'il pouvait exister autre chose. Kazinczy a très bien ressenti cela et les « Hongrois de souche » qui étaient (et sont d'ailleurs toujours) opposés aux idéaux pourtant triomphants de Kazinczy font obstacle à l'enrichissement de notre pensée.¹¹⁶

Ces phrases montrent la contradiction qui existe entre la réflexion de Babits et de ceux qu'il appelle les « Hongrois de souche ». On peut voir une légère allusion aux traducteurs des XVI–XVII^e siècles dans les phrases par lesquelles Babits termine la préface au recueil paru en 1933 d'*Amor Sanctus* :

L'original latin facilement compréhensible donne au lecteur la possibilité de contrôler par lui-même les passages où la traduction n'a pas été littérale, préférant une fidélité d'ordre poétique. C'est pourquoi nous demandons au lecteur qu'il prenne en considération avant tout dans ce livre le véritable texte latin. La traduction ne prétend qu'à être une aide modeste à la compréhension du contenu et de la forme du texte latin.¹¹⁷

Dans le premier quart du XX^e siècle, lorsque la traduction se lance à la recherche de ses fondements, tant sur le plan de sa pratique que de ses implications théoriques, c'est d'abord dans les œuvres respectives de Kazinczy et d'Arany qu'elle trouve ces points nodaux susceptibles de donner une orientation à la réflexion sur la traduction. Alors que l'œuvre de Kazinczy montre la nécessité de s'inspirer consciemment et en toute cohérence des acquis de la littérature mondiale et donne l'exemple d'une conscience littéraire et d'une exigence théorique, celle d'Arany, à travers sa pratique de traducteur, constitue une réalisation parfaite, *un absolu de la littérarité*, qui est l'héritage de l'époque d'après *Nyugat*. L'œuvre de Kazinczy donne un exemple idéal de la symbiose possible de la littérature et de la langue hongroises avec des littératures et des langues étrangères ; sa figure apparaît comme le symbole de la possibilité de telles convergences. C'est l'initiateur conscient de l'intégration de la littérature hongroise à la littérature mondiale que Babits salue en lui quand il écrit de lui :

Il représente chez nous cette famille d'esprit qui, même dispersée parmi les petites nations, symbolise la conscience d'une seule et même littérature mondiale. Sans cette conscience, d'ailleurs, cette unité n'existerait guère. C'est en quoi consiste la signification universelle de Kazinczy : il a ajouté un nouveau chapitre à la littérature mondiale en annonçant en pleine conscience et avec les aspirations les plus graves l'entrée dans la communauté d'une littérature nouvellement née ou en voie de renaître. Il fut la conscience vivante de notre littérature dans la littérature mondiale...

En effet, les poètes de l'entourage de Kazinczy – *ut quisque grandior* – sont tous conscients de leur participation à la littérature mondiale, et cette conscience trouve son expression dans leur culture générale aussi bien que dans leurs formes et leurs idées.¹¹⁸

Kosztolányi, pour qui Kazinczy est celui qui « nous a pratiquement tout appris », « la foi et l'enthousiasme attachés à nos plumes », « la dimension littéraire, le goût littéraire et la conscience littéraire », juge en ces termes l'œuvre traductrice de Kazinczy : « De la même façon qu'il insistait sur ce point, lui-même s'efforçait, en tant que traducteur *d'être aussi et toujours un « Artiste », qui interprète le texte avec sa propre atmosphère, ses propres nuances* ». ¹¹⁹ Quelques années plus tard dans un autre texte, Kosztolányi montre avec encore plus de force la direction coïncidente que prennent ses propres représentations de la traduction, en s'exprimant en ces termes à propos de Kazinczy :

Pour lui, la traduction n'est pas une sorte de lubie sans conséquence. Ce qu'il a toujours pris en considération, dans les langues et les esprits de l'étranger, ce sont sa langue maternelle et l'esprit de son peuple. Nous ne voyons d'ailleurs jamais notre propre visage, sauf dans un objet étranger, dans le miroir. [...] La langue étrangère n'est autre qu'une matière d'expérimentation, certes somptueuse, pour le traducteur. Son travail est un exercice de style. Puisqu'il n'est pas soumis à l'objet en soi, il peut rester artiste jusqu'au bout, l'artiste de l'expression, et il peut se livrer à toutes les expériences possibles avec les mots, tout comme le savant qui provoque des orages, le tonnerre et la foudre dans ses éprouvettes.¹²⁰

« On n'a jamais traduit autant depuis l'époque de Kazinczy, et jamais depuis ce temps la traduction n'a été aussi profitable à la littérature » – dit en 1931 László Németh faisant le parallèle entre la période allant de 1908 à 1930 et celle de Kazinczy.¹²¹ Si le niveau des traductions d'Arany sont un défi pour Babits,¹²² Árpád Tóth essaie, en exaltant les « exploits » de Babits dans ses traductions de *La Tempête*, de faire reconnaître qu'ils sont à la hauteur de ceux réalisés par le maître.¹²³ Móricz prétend en 1930, dans son appréciation des nouvelles traductions de Shakespeare, découvrir le lien entre les traducteurs de Shakespeare du XIX^e siècle (Vörösmarty, Petőfi, Arany) et ses nouveaux traducteurs (Babits et Kosztolányi),

dans le fait qu'ils s'efforcent de créer à la perfection des œuvres comparables aux œuvres originales de Shakespeare :

Le fait que nous recevions aujourd'hui des traductions parfaites de Shakespeare de la part de Babits et de Kosztolányi revêt tout de même une importance symbolique. Je n'ai vraiment compris Shakespeare dans toute sa dimension que le jour où Babits nous a lu pour la première fois sa traduction de *La Tempête*. Ces deux traductions sont, me semble-t-il, au même niveau que l'original. Je pense d'ailleurs que personne ne peut traduire la totalité de Shakespeare. Chacun traduit selon sa personnalité les pièces qui lui correspondent le mieux. Vörösmarty, Petőfi, Arany, Babits et Kosztolányi l'ont déjà fait à la perfection. Grâce à eux et par l'intermédiaire du seul texte hongrois, nous pouvons nous former une image exacte du grand dramaturge qui a transmis à lui seul et pour trois cents ans la mentalité de l'homme passée par le filtre de la Réforme.¹²⁴

On ne sera donc pas surpris que Babits, à la suite de Kazinczy (et d'Arany), donne toute sa légitimité (y compris sur le plan de la théorie du XX^e siècle) à la solution qui consiste à donner la possibilité à une nouvelle traduction de reprendre les solutions particulièrement bonnes de traductions antérieures. Il l'exprime le plus explicitement dans *La traduction de Shakespeare*, texte qui résume ses conceptions de la traduction, et dans lequel il rend compte de cette même représentation selon laquelle « on archaïse légèrement les passages écrits en langue ancienne – par exemple les paroles de Gower dans *Périkès* – à la façon d'Arany pour les intermèdes d'*Hamlet* ». ¹²⁵

Selon Babits, toute nouvelle création doit reconnaître et absorber en elle le passé :

Il est absolument vrai que l'âme humaine (que l'art exprime) change en permanence, et apparaît à chaque instant comme totalement nouvelle. Mais le secret de ce renouvellement est justement que le passé tout entier occupe le présent, que le présent est la somme de tous les temps passés, et la raison pour laquelle il diffère de toutes les étapes précédentes est qu'il n'y avait jamais eu autant de passés. Qui veut faire venir au monde une nouvelle âme doit d'abord avoir connu toutes celles qui l'auront précédée, de la même façon que pour franchir une nouvelle marche de l'escalier, nous avons d'abord monté toutes les précédentes. C'est la définition de la palingénésie littéraire. Ce n'est pas avec des bonds oublieux qu'on accède au neuf, comme c'est le cas de la matière sans mémoire, précisément parce que tout y recommence à chaque instant, et demeure dans une éternelle répétition du même. On devrait pouvoir prendre la mesure de la vie – et de la vie littéraire aussi – avec celle de la mémoire. ¹²⁶

L'idée que la traduction s'approche de la perfection au travers des versions successives, grâce à l'accumulation des valeurs du passé a déjà été exprimée à la toute fin du XVIII^e siècle. Dans la préface à sa traduction de Milton, Sándor Bessenyei demande ainsi :

qui sait si, dans un demi-siècle peut-être, il ne sortira pas de cette imparfaite traduction un parfait Phénix Hongrois pour Milton, si des Esprits Hongrois plus forts que le mien ne rassembleront pas sur leurs métiers des fragments de mon fruste travail ?¹²⁷

Pour Babits, chaque étape du passé – qu'elle ait ou non pu créer quelque chose de durable – est le résultat d'une nécessaire évolution. Le devoir du présent n'est donc pas de faire la preuve de sa supériorité, en allant contre ses antécédents, mais tout au contraire d'aller plus loin en travaillant l'ancien comme un héritage du passé, en s'appuyant sur lui. Le passé – sous cet éclairage – occupe donc nécessairement le présent, et celui-ci a donc toujours la priorité, au sens où nous pouvons y voir l'étape la plus haute d'un développement. Mais d'où vient que nous avons néanmoins l'impression que Babits et ses contemporains n'ont pas réellement pris en compte l'histoire de la traduction de la première moitié du XIX^e siècle et des époques précédentes, ou plutôt qu'ils l'ont limitée à quelques extraits des œuvres d'Arany et de Kazinczy seulement ? Est-ce parce que la majorité des traductions qui ont vu le jour avant Arany sortait du cadre des œuvres littéraires ? Il ne fait pas de doute que la connaissance et l'intérêt littéraires de Babits étaient très larges, mais peut-être que l'étendue historique de sa réflexion sur la théorie de la traduction n'en relevait pas ? Est-ce parce qu'on ne considérait comme antécédent du présent, révélé par l'accumulation nécessaire du passé, que ce qui présentait un accord, une similitude de positions entre le passé et le présent, en ignorant les expériences ratées ou les points de vue contradictoires survenus dans les périodes ultérieures ?

Tout ce qui est sûr est que la prise en compte de l'héritage du XIX^e siècle était loin d'être évidente dans les deux premières décennies de *Nyugat*. Dans les colonnes de la revue parurent plusieurs articles qui ne se contentaient pas de juger les conceptions de la traduction et de la langue du XIX^e siècle (principalement celles auxquelles étaient attachés les noms de Kazinczy et d'Arany), mais qui s'efforçaient, les analysant en tant que tradition vivante, de les démentir – sans doute dans le but de faire reconnaître la validité de leurs propres conceptions. En 1910, dans son article intitulé *La langue hongroise existe-t-elle ? (Van-e magyar nyelv ?)*, Ady – qui est peut-être un de ces « Hongrois de souche » évoqués par Babits – accuse Kazinczy et Arany de n'avoir pas fait progresser, mais bien plutôt affaibli la langue hongroise :

Tout cela commença au moment où Kazinczy et ses amis jetèrent aux orties une langue magnifique, alors même qu'ils voulaient la corri-

ger, en vertu d'on ne sait quelle « mission ». Le mal et la raison du mal étaient doubles : au moment où les concepts arrivèrent soudain d'Occident les Hongrois qu'on pouvait dire intelligents ne connaissaient pourtant pas leur propre langue. Il est vrai, certes, que Csokonai la connaissait, mais c'était un hasard et en dehors de lui, que nous regardions Vörösmarty ou même Arany, toutes les mises en langue poétiques n'étaient que de jolis petits jeux. [...]

Nous avons bien essayé, les « kurucz » en premier, puis Balassa et son cercle, Csokonai et puis moi-même, de reprendre d'anciens mots en Transylvanie et à la Bible de Gáspár Károlyi souvent fautive mais bien hongroise, contre les concepts nouveaux-venus. Nous avons autant de mots que Shakespeare en avait, mais il n'aurait pas fallu baffouer encore une fois *notre langue dont tous les défenseurs déclarés depuis quatre-vingts ans sont en fait les bourreaux*.¹²⁸

Dans un numéro ultérieur de la revue, Ady revient encore une fois sur le même sujet pour renforcer son propos :

Ce que je n'ai pas écrit assez courageusement la dernière fois c'est que si notre belle et bonne langue hongroise s'est perdue, c'est parce que dans les périodes troublées ceux qui prirent sa défense ne pouvaient pas connaître le hongrois. Ni les écrivains appartenant à la garde royale de Marie-Thérèse [testőrírók], ni Kazinczy, ni ceux qui vinrent après lui ne la connaissaient, parce que leur culture était étrangère, et que ces messieurs qui se disaient hongrois bon teint vivaient en réalité fort loin de ceux qui parlaient véritablement hongrois. Ceux-ci d'ailleurs parlaient seulement, ils n'écrivaient pas, et au moment où se produisirent à un rythme si rapide la réforme de la langue et celle de la société, une langue hongroise artificielle était déjà prête. Il n'est déjà plus temps de tout reprendre au début, nous ne pourrions retrouver les morceaux éparpillés de notre belle langue. En effet la langue actuelle, sa littérature pleine de mots et d'une pratique de la langue hongroise erronés ont déjà barré la route aux autres idées. Par ailleurs plus aucun d'entre nous ne connaît le hongrois, et dans peu de temps c'est le paysan hongrois tant et tant de fois célébré qui le connaîtra le moins.¹²⁹

Quinze ans plus tard Frigyes Karinthy compare les traductions de Kosztolányi, à partir de la conception de la langue qu'elles mettent en œuvre, avec les travaux de ses prédécesseurs du XIX^e siècle. Il compare aussi, tout comme Ady, l'état de la langue avant et après sa « réforme » :

Pour lui [pour Kosztolányi], la traduction n'a pas la même fonction que pour Kazinczy et son successeur, Arany le protestant et le puritain par exemple : elle n'est pas une occasion « d'enrichir et d'embellir notre langue » en y mêlant du goût et même du fruit de la langue étrangère. La traduction représente plutôt la possibilité d'ouvrir et d'offrir avec autant de fierté que de générosité, et sans tarir d'éloge

pour la richesse que nous avons entre nos mains, le trésor éblouissant de cette langue, qui était encore plus foisonnant dans les paroles et dans l'esprit de Péter Pázmány qu'après la réforme de la langue, quand elle a été mêlée de sèves françaises et allemandes.¹³⁰

La critique touche donc aussi Arany – et en dehors de lui les traductions de Shakespeare par Petőfi et Vörösmarty – alors que la critique issue de *Nyugat* parle essentiellement de façon positive de son œuvre de traducteur. Voici ce qu'en 1909 Babits écrit, non sans dédain, au sujet d'Arany : « Petőfi et Arany étaient zélés de l'étranger, tout comme Balassa et Zrínyi autrefois », ¹³¹ ce qui ne l'empêche pas de désigner Arany quelques années plus tard comme le « dernier des grands ». ¹³²

Ces contradictions qui caractérisent les premières décennies du XX^e siècle, dans les jugements exprimés sur l'histoire et la théorie de la traduction du XIX^e siècle disparaissent peu à peu à partir des années 1920. En 1920, György Király en vient à constater, comme pour clore et résumer la discussion sur les conceptions de la langue du XIX^e siècle, que la langue à cette époque était encore formellement inapte à l'expression de certaines idées, auxquelles par contre des poètes du début du XX^e siècle pourront donner voix. Király essaie ici selon toute probabilité de prouver l'infondé de la thèse de l'étude de Jenő Péterfy sur Dante, selon laquelle il est impossible de « traduire en langue moderne » la *Divine Comédie*, parce qu'il est également impossible,

avec le stock de clichés figés, avec les images usées et les comparaisons stéréotypées de la langue actuelle, de rendre la fraîcheur et le charme que l'art de Dante sut tirer comme par magie de la langue italienne débordante de jeunes forces. Ce qui est simple et naturel chez lui semble artificiel et forcé une fois traduit. Ses métaphores toutes neuves, qui donnent tant de plaisir à notre oreille, une fois changées en mots d'aujourd'hui rendent un son fatigué, et l'arôme charmant de son style nouveau laisse un arrière-goût amer dans la langue étrangère, qui ne peut sans doute stimuler que les nerfs épuisés du philologue.¹³³

Király est persuadé que les langues sont capables de se renouveler après des périodes de perte de vitalité, et il pense même déceler dans les œuvres de ses contemporains les signes de ce renouvellement. Dans sa pensée, les conceptions de la langue et les traductions des créateurs du XIX^e siècle ont atteint à l'horizon historique, et bien qu'il les considère comme inférieures à celles de son époque, c'est-à-dire des deux premières décennies de *Nyugat*, il reconnaît tout de même que les traductions moins réussies du XIX^e siècle ainsi que les conceptions de la langue qui perdent définitivement tout crédit au début du XX^e siècle sont les antécédents incontournables de la nouvelle époque :

Ce qui était impossible à la langue hongroise du XIX^e siècle devint possible grâce au nouvel élan poétique du XX^e siècle. Est-ce trop

d'audace de ma part que de dire que ce qui échoua dans la langue de Vörösmarty et d'Arany put devenir réalité dans la poésie de Babits et d'Ady ? Il en est pourtant bien ainsi. Au XIX^e siècle, du charme presque juvénile de Csokonai à la majesté du vieil Arany, la langue hongroise a autant progressé qu'elle l'avait fait en mille ans et cependant, à la fin du siècle, cette langue s'est mise à dépérir entre les mains des épigones, la voie de son développement a abouti à des impasses. Il était impossible de traduire Dante dans la langue vieillie de Károly Szász, en dépit de sa force et de sa souplesse, et cela ne fit plus aucun doute après les commentaires apportés par Péterfy. Arany aurait peut-être eu plus de succès dans cette entreprise, si l'on pense au jeune poète de *Toldi* et non à celui d'*Őszikék*. Il est dommage vraisemblablement qu'il n'ait pas essayé, car la traduction révèle bien plus qu'une œuvre originale les capacités d'une langue. Dans l'évolution d'une langue, les grandes traductions constituent toujours le signe d'une époque, car on peut grâce à elles évaluer en les comparant les capacités d'une langue par rapport à une autre. Les langues témoignent, d'après leurs structures compliquées, de développements dissemblables : l'une progresse d'abord dans telle direction et l'autre dans telle autre. En comparant deux langues au cours d'une traduction, on découvre à quoi l'une et l'autre sont plus aptes, et dans quel sens il faudrait en faire évoluer une afin qu'elle puisse progresser grâce à l'autre langue. Un grand génie poétique comme Arany aurait pu d'une seule épaule relever l'extraordinaire poids de ce défi, mais ses épigones s'y brisèrent les reins.¹³⁴

Il semble que la seconde moitié du XX^e siècle hérite de ce rejet et le reproduit : de la même façon que cette période exclut les traductions du XIX^e siècle comme des textes ne relevant même pas de la littérature, elle se dispense de toute tentative d'une évaluation critique des conceptions de la traduction qui s'y manifestent. L'absence d'un examen (du type de ceux que produit l'histoire des idées) de la relation de *Nyugat* aux théories du XIX^e siècle est étroitement liée à la conception dictatoriale de la relation en littérature et histoire littéraire qui caractérise la période allant des années 1940 aux années 1980.

Il est pourtant vrai qu'on peut remarquer dans la pratique des traducteurs de *Nyugat*, extrêmement valorisée par l'histoire littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle (et quasiment mythifiée par le discours critique), certaines caractéristiques qui renvoient aux pratiques antérieures de l'époque de Kazinczy et d'Arany. Il en est ainsi par exemple de cette attitude qui fait que dans le cas de certains textes, plusieurs des poètes-traducteurs de *Nyugat* omettent la présence qu'ils reconnaissent pourtant eux-mêmes en théorie aux auteurs des textes originaux qu'ils respectent. Lorsque ces textes se font publier, on ne discerne en effet aucune différence dans la publication entre les traductions et les propres poèmes, à moins que ce mode de publication ne soit justement destiné à rendre problématique l'identité de l'auteur. Ady, dont l'activité de traducteur se réduit à cinq poèmes

français et très peu d'autres traductions (souvent d'ailleurs fragmentaires), mais dont les traductions françaises jouent un rôle important à l'époque, publie ses traductions de Verlaine, Baudelaire et Jehan Rictus – après les premières publications dans des revues (*Budapesti Napló*, *Nagyváradai Napló*) – parmi ses poésies, dans le recueil intitulé *Új versek (Poèmes nouveaux)* sous le titre de *Három Baudelaire-sonett (Trois sonnets de Baudelaire)*, *Paul Verlaine álma (Le rêve de Paul Verlaine)* et *Jehan Rictus strófáiból (Des strophes de Jehan Rictus)*. Babits a fait de même en publiant cinq fois dans des revues différentes et de la même façon que ses poèmes originaux, la traduction du poème de Heine intitulé *Memento*.¹³⁵ Il a encore adopté la même conduite avec la traduction du *Cantique des cantiques* : il a publié le texte aussi bien parmi ses traductions dans son recueil des *Traductions mineures (Kisebb műfordításai)*, que dans son recueil de poésies intitulé *La Vallée de l'Intranquilité (Nyugtalanság völgye, 1920)*, où il a ajouté le sous-titre : *Salamon király könyvéből (Du livre du roi Salomon)*. Ce geste d'insérer les traductions parmi les poésies originales de l'auteur-traducteur remonte à une pratique qui était donc répandue avant le XIX^e siècle.¹³⁶ Il est particulièrement intéressant de remarquer que la critique, qui exige avec de plus en plus de rigueur le respect du principe de la fidélité de forme et de contenu ainsi que « l'identité » avec le texte original, observe en même temps qu'il est impossible de parler de la même façon de ces traductions que des autres textes, puisque les conditions de leurs parutions respectives exigent un discours différent. Mais la critique parvient tout de même, par une manœuvre cachant la défaillance de la logique des critères de traductions formulés par la critique elle-même, à juger ces textes comme des créations de premier ordre des traducteurs. György Sárközi écrit par exemple ainsi à propos des traductions de Babits, d'Árpád Tóth et de Lőrinc Szabó :

C'est une heureuse coïncidence que ces trois traducteurs [...] assument le principe d'une fidélité absolue à la forme : les textes qui y font exception comme *Le Chant amoureux de Sappho (Sappho szerelmes éneke)* d'Ady, le *Cantique des Cantiques* de Babits ou le poème d'Horace par Arany sont des poèmes originaux bien plus que des traductions.¹³⁷

Intraduisibilité

L'expérience fondamentale du début du XX^e siècle est celle du paradoxe que les auteurs de l'époque ont pu réaliser à travers, entre autres, l'exemple d'Ady. Il consiste en l'existence de textes qui se présentent comme des traductions, tout en proposant un mode de lecture dont l'auteur original n'est pas l'horizon exclusif.¹³⁸ Le traducteur y intervient pour perturber la relation univoque du texte à son auteur, sur laquelle on a pourtant tellement insisté dans la période de la fin du XVIII^e

et du début du XIX^e siècle. Les traducteurs de *Nyugat* ont donc clairement reconnu, d'après leurs propres expériences, la contradiction entre l'exigence de fidélité et sa réalisation imparfaite dans les traductions. Sans réellement vouloir résoudre le problème, ils ont créé un paradoxe pour expliquer la différence nécessaire entre l'original et la traduction, en affirmant *l'impossibilité de la traduction*, à travers la métaphorisation de cette idée. La critique d'Ignotus (écrite sur le livre qui résume la théorie traductive du XIX^e siècle¹³⁹) est celle qui a résumé cela le plus clairement pour la première fois :

La traduction, à proprement parler, n'existe pas. Elle n'existe pas plus qu'il n'est possible de peindre un tableau en vert et de le reproduire plus tard en bleu. Pratiquement c'est possible, mais le tableau ne reste pas le même, et les deux tableaux ne seront jamais identiques, pas plus que les personnes qui ont chacune leurs propres poumons et leur propre foie, même si elles sont jumelles et se ressemblent. Le poème et l'œuvre littéraire sont indéniablement liés à la langue dans laquelle ils sont nés ; ce que l'auteur veut dire s'exprime non seulement à travers un ordre des mots, mais il se combine aussi avec la répartition de ceux-ci et leurs sonorités, qui sont les particularités internes propres à une langue et ont une relation unique avec un mode de réflexion. Il n'y a donc pas de traduction, il y a seulement des poètes qui s'appliquent à faire tantôt ceci, tantôt cela, une fois écrire leur amour, une autre fois écrire dans leur langue un poème qu'ils avaient lu dans une autre.¹⁴⁰

Ce n'est donc pas fortuitement que la phrase emblématique de Kosztolányi, « traduire c'est pourtant danser, pieds et poings liés »,¹⁴¹ répétée dans différents articles (par exemple dans la préface à la deuxième édition des *Poètes modernes* et en 1928, dans son article au titre révélateur d'*ABC de la traduction et de la trahison*¹⁴²), est née en réponse à une critique tendant à démentir l'idée de l'intraduisibilité grâce à cette hypothèse implicite qu'Ignotus, Babits et Kosztolányi semblaient justement dépasser au moyen de ce paradoxe. Puisque selon Artúr Elek, le texte original est entièrement et complètement déchiffrable dans son aspect poétique aussi bien qu'au niveau de la signification. Ainsi, la traduction du texte ne pourra atteindre à la perfection qu'à la suite du travail de toute une lignée de traducteurs.¹⁴³

The Raven fait partie des poèmes dont on a l'habitude de dire qu'ils sont intraduisibles. [...] Sa traduction en langue étrangère est rendue difficile par la musicalité de son contenu et de l'expression. Sa musicalité est due au rythme des vers, à la construction des rimes, mais surtout à cette mélodie interne qu'on appelle le rythme de la pensée. [...] C'est pour cela qu'en général la traduction des poèmes tels que *The Raven* est rarement couronnée de succès à la première tentative. C'est un travail qu'on fait minutieusement, petit à petit. Une généra-

tion d'auteurs prépare le terrain à la suivante, chacun d'eux trouve un mot, un vers ou un timbre qui y va bien. Ceux qui arrivent plus tard peuvent puiser dans la réserve des prédécesseurs et utiliser ce dont d'autres avaient fait auparavant l'essai.¹⁴⁴

L'idée de l'intraduisibilité développée par Elek diffère de celle de Kosztolányi en ce qu'Elek suppose que la raison de ce phénomène est la complexité de l'original (de son contenu et de l'expression), tandis que Kosztolányi la définit sur le fond de la relation de la langue à la pensée (« La matière des langues est différente »¹⁴⁵). La réponse de Kosztolányi à la critique d'Elek montre pourquoi la reconnaissance du paradoxe de l'intraduisibilité n'a pas pu perdurer dans la théorie de la traduction. Kosztolányi reconnaît la différence du vocabulaire des langues¹⁴⁶ et rejette l'exigence de la traduction mot à mot à cause de la différence entre la signification et « l'atmosphère des mots » d'une langue à l'autre. Mais il croit finalement qu'en utilisant des modes d'expression différents, les langues tendent tout de même à exprimer « le commun de l'homme ». Et il conçoit ce « commun » non pas dans la langue mais comme une entité au-delà ou en dehors d'elle, que les différentes langues tendent à atteindre par des moyens différents mais identifiables :¹⁴⁷ c'est là que l'exigence de l'identité de l'effet prend sa source. En parlant des auteurs traduits dans la première édition de *Poètes modernes*, Kosztolányi souligne dans la préface :

C'est cet esprit moderne qui nous rattache à eux. Seule leur langue les a éloignés. Si on dépouille l'écorce de la langue, ils apparaissent comme plus familiers. Dans la nouvelle culture, la dimension humaine générale de la poésie apparaît mieux. La poésie devient accessible à l'homme presque autant que la musique. Cela les réconcilie, et donne l'idée réjouissante que plusieurs millions de mortels ne se contentent pas de se taire entre eux, mais sont capables d'exprimer des sentiments qui sont extraordinairement intimes au moment de leur naissance et dont la couleur et le poids sont les mêmes à Tokyo, à Madrid et à Constantinople qu'à Paris, à Christiania et à Budapest.¹⁴⁸

La reconnaissance de la relativité du langage,¹⁴⁹ tout au moins jusqu'aux années 1920, ne signifiait pas pour Kosztolányi l'élargissement général de cette notion. Il a en effet maintenu l'idée que l'humain a une dimension qui reste indépendante de la langue, qui se fait sentir *hors de la langue*. L'identité de l'effet, selon les théoriciens de la traduction du premier quart du XX^e siècle, est la réalisation et l'expérimentation répétée d'une transcendance au-delà de la langue.

La deuxième conséquence du paradoxe de l'intraduisibilité, comme le montre entre autres la discussion autour de la traduction de *The Raven*, est qu'en tant que *traducteurs*, les auteurs de *Nyugat* reconnaissent qu'il est impossible de cacher les traces de leurs interventions sur le texte, et qu'ils assument de plus en plus l'importance décisive de leur rôle (de leur voix) sur celui-ci. C'est dans ce sens

qu'on peut comprendre la reformulation par Kosztolányi du cliché séculaire de la traduction comme ressemblance d'un tableau à sa copie : « Mes traductions ne se rapportent pas à l'original comme un tableau à sa copie, mais plutôt comme le tableau à l'objet qu'il représente ». ¹⁵⁰ Or l'importance de la représentation réside dans le *moyen* qu'elle choisit pour représenter, dans le *cadre interprétatif* qui entoure le sujet. C'est dans ce sens, c'est-à-dire dans la mise au premier rang de la question de la *représentation* que nous voyons l'intérêt de la critique des traductions, puisque les critères de fidélité ou d'infidélité à la forme et au contenu sont désormais insuffisants pour décrire le dialogue des textes (de la traduction, de l'original et de leurs intertextes).

Ceci contredit le fait que les mêmes auteurs, du point de vue de l'histoire de la littérature et de la critique, ont eu tendance, dans leur réflexion sur la traduction, à cacher autant que possible les signes de la relation intertextuelle dans le texte traduit. Ils auraient en effet voulu que le texte parle d'« une seule voix ». C'est cette opposition et l'exigence d'*univocité* qui marquent le plus la théorie de la traduction (*műfordításelmélet*) ¹⁵¹ qui s'est donc formée à partir des années 1830–1840, a reçu une forme canonique après les années 1920 et a tenu (et tient même encore, malgré les expériences des années 1990) pendant plus de quatre-vingts ans.

L'importance du premier quart du XX^e siècle ne réside donc pas dans le fait qu'y ait été acceptée et normalisée la conception de la traduction comme fidélité de forme et de contenu, ni parce que c'est à cette époque qu'a été établi le système des équivalences formelles : sa portée majeure dans l'histoire de la traduction et de la théorie réside ailleurs. D'une part dans le fait que leur théorie a réussi à devenir canonique, c'est-à-dire que les traductions de cette époque ont été intégrées aux œuvres de la littérature hongroise, et d'autre part dans le fait qu'il a été constaté que les traductions acquérant une place à part entière dans la littérature d'accueil forment une partie de cette littérature et influencent donc son évolution, tout autant que les textes publiés en langue originale. Les textes traduits n'ont donc pas seulement un rôle d'intermédiaire dans une littérature, ils en déterminent le fonctionnement. Rien ne le montre mieux qu'un article relativement récent sur la traduction des *Fleurs du Mal* par les trois grands poètes hongrois :

On peut discuter l'image de Baudelaire que Babits, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó ont établie [...], mais leurs traductions restent pourtant valables : leurs « défauts » mûrissent jusqu'à atteindre une perfection mystérieuse, leurs trouvailles ne sont pas des tours de magie prétentieux, mais les preuves graves d'une équivalence traductive possible. ¹⁵²

Si on passe en revue les grands livres étrangers de poésie traduits en hongrois parus entre 1908 et 1923, le livre de Kosztolányi intitulé *Poètes modernes*, les traductions de Dante et de Shakespeare de Babits, son recueil *Plumes de Paon* ou son

Erato, les Fleurs immortelles d'Árpád Tóth ou les *Fleurs du Mal*, on trouve un élément fondamental qu'ils ont tous en commun : ces textes sont de véritables œuvres littéraires qui pour être conçues ainsi, ne nécessitent absolument pas le soutien du discours sur la littérature.

Les grands traducteurs ont donc montré que la traduction est un acte littéraire équivalent à la création des originaux, qui peut donner naissance à des poésies majeures. C'est ce que découvre Árpád Tóth lorsqu'il écrit sur le recueil de Kosztolányi des *Poètes modernes* :

[...] à la place de l'intégrité littéraire à laquelle aucun traducteur ne peut prétendre, une autre forme d'intégrité apparaît qui n'a pas moins de valeur et qui ne relève pas moins de l'histoire littéraire. Cette autre intégrité se déduit des qualités de poète de Kosztolányi.¹⁵³

C'est aussi ce que note Babits :

Une excellente traduction – chose peut-être encore plus rare qu'un chef-d'œuvre original – fait époque dans l'histoire d'une langue. En Hongrie, les traductions anciennes de la Bible et des Psaumes, les adaptations faites jadis de Boccace et des *Gesta*, les versions classiques de Kazinczy, l'Aristophane d'Arany et son *Songe d'une nuit d'été*, l'*Onéguine* de Charles Bérczy ont enrichi la langue hongroise de tournures, de possibilités, de musiques, voire de façons de penser nouvelles.¹⁵⁴

Et c'est dans ce sens que va la transposition ironique d'Ady : « Traduire Baudelaire, bien traduire puis mourir, est un programme majestueux... ».¹⁵⁵

On peut donc constater que deux mouvements commencent en même temps dans les années 1900–1920 dans la littérature hongroise. Il s'agit d'une part du bouleversement de la poésie, et d'autre part du changement de paradigme de la traduction, à savoir l'inscription de la subjectivité du traducteur dans le signifié du texte traduit, soit par la volonté excessive de sa dissimulation, soit par sa mise en relief à travers le discours critique et des signes paratextuels. Alors que la pratique interprétative de la seconde moitié du XIX^e siècle avait intégré la possibilité de contradictions ou de divergences entre, d'une part, les exigences de rigueur théorique formulées à l'égard de la traduction (tant à l'endroit du créateur qu'à celui de la traduction), et d'autre part l'évaluation des textes liée avant tout à la question du jugement critique et historique déterminé par la réception littéraire ; dans le premier quart du XX^e siècle s'exprime de plus en plus nettement l'idée que dans toutes les questions ayant trait à la traduction ne devraient pas apparaître de contradictions ou d'exigences contradictoires, puisque, bien au contraire, de quelque point de vue que ce soit, tous les efforts pour comprendre la traduction devraient converger vers un seul point, celui de la fidélité, réclamée de toute part.

Pour Babits, l'évolution de la traduction en ce sens révèle en 1923 une progression qui est arrivée à son comble :

Quelques publications récentes d'une grande envergure attirent l'attention sur le remarquable essor de la traduction. Cette progression est le fruit des quinze dernières années, et nous en sommes fiers. Nous pensons que c'est le fruit de ce que nous avons semé quinze ans auparavant, nous, les écrivains de *Nyugat* qui aspirions déjà, à travers le titre de notre revue, aux littératures plus avancées et plus profondes de l'Ouest.¹⁵⁶

Dans le domaine de la traduction, le deuxième intérêt de cette époque réside dans ce qui peut éventuellement tenir lieu de boussole dans l'éloignement des théories traductives reposant sur la fidélité à la forme et au sens, à savoir l'hésitation contenue dans le paradoxe de l'intraduisibilité, en ce qui concerne le problème de l'identité de l'auteur. En effet, même si la formulation de ce paradoxe contredit apparemment la pratique de l'époque et suppose ainsi l'instabilité du concept, l'apparition de cette thèse de l'intraduisibilité offre la possibilité, à travers le renouvellement de la conception de la langue, d'ouvrir une nouvelle voie aux réflexions théoriques sur la relation entre la littérature et la traduction, les textes et leur « autorité ». L'hésitation entre fidélité et reconnaissance de la voix du traducteur est un point de repère important pour le début du XXI^e siècle, puisque l'univocité de la relation texte-original est par lui mise en question.

Le premier quart du XX^e siècle est la période où les questions sur la traduction se posent avec le plus d'intensité. Dans les années et les décennies suivantes, peut-être à cause de la mise au premier plan de la conception de Babits et sans doute conformément à la tendance simpliste du discours d'histoire littéraire après 1945, les paradoxes et contradictions cités sont de moins en moins apparus comme une véritable interrogation ou une question à résoudre, et de plus en plus comme la simple répétition d'un cliché. Il est intéressant de noter que c'est sur les traces de la théorie traductive de *Nyugat* (mais sans l'interprétation prospère de son héritage) qu'à partir des années 1940, sous l'influence du contexte politico-culturel contemporain, la théorie de la traduction (*műfordításelmélet*) devient un idéalisme dont l'une des thèses principales est ainsi résumée par György Somlyó :

quand on traduit des poèmes en hongrois, la meilleure chose qui puisse arriver est que l'unité idéale constituée par la fidélité à la forme et au sens se réalise – ce à quoi la plupart des traducteurs des grandes langues cultivées ne peuvent même pas prétendre puisqu'ils n'en ont pas les moyens.¹⁵⁷

György Rónay est encore plus prolixe à ce sujet. Il constate, dans son étude publiée en 1957 sur les traductions de Lőrinc Szabó qu'il observe du point de vue d'un confrère et critique contemporain, que

notre littérature traduite dans son ensemble et dans toute sa richesse tend actuellement à cacher le plus possible sa propre voix pour laisser plus fidèlement la parole à l'original. La différence de ces traductions, tant dans leur abondance que dans leur qualité par rapport à celles d'avant, celles des traducteurs de la génération de *Nyugat*, consiste en une objectivité accrue, une fidélité plus profonde et plus sévère.¹⁵⁸

Rónay suppose une relation directe entre l'acte d'écrire et la signification du poème. Il croit que l'acte d'écrire peut se répéter, et que le succès de la traduction est en relation directe avec une répétition qui crée de l'identique. Pour justifier sa thèse, il cite une phrase de Lőrinc Szabó qui, transposée dans l'étude de Rónay, reçoit un accent différent :¹⁵⁹

Le traducteur contemporain traduit beaucoup plus humblement. Ce n'est pas avec sa propre virtuosité qu'il veut éblouir, ce n'est pas de sa propre aisance qu'il veut jouir, ce ne sont pas ses propres sentiments lyriques qu'il veut faire naître. « Le moteur de la traduction, dit Lőrinc Szabó, est en fait l'exaltation qui réside dans l'inspiration ». Le traducteur contemporain ne se contente pas d'interpréter le contenu ou de transposer la forme. Il se substitue à l'inspiration de l'auteur original, et c'est de cette façon qu'il entend recréer le poème en hongrois. Il veut s'identifier complètement à l'auteur qu'il traduit, ressentir le geste avec lequel l'auteur prend le stylo, le rythme intérieur de son être qui pulse dans le poème, c'est bien là ce que le traducteur veut exprimer et transmettre.¹⁶⁰

Rónay remarque que l'influence de *Nyugat* est décisive pour la poésie contemporaine, mais avec des modifications nécessaires :

Nos traducteurs sont désormais capables de donner de meilleures traductions que leurs prédécesseurs, comme le montrent plusieurs traductions récentes. En effet, notre langue poétique a beaucoup évolué justement grâce à ses aïeux. Elle est devenue plus souple et s'est débarrassée de certaines tournures et couleurs esthétisantes-romantiques qui caractérisaient l'époque de *Nyugat*...¹⁶¹

Selon Rónay, les meilleurs exemples de ce changement sont les traductions de Lőrinc Szabó.

Les auteurs hongrois du XIX^e siècle étaient conscients du fait que les exigences théoriques concernant l'acte de la traduction ne jouent aucun rôle lors du jugement et de l'évaluation des textes traduits. En ce qui concerne Babits, nous avons constaté que les attentes qu'il formulait au niveau théorique ne coïncidaient jamais par-

faitement avec les résultats auxquels sa propre pratique pouvait aboutir. Ce décalage entre théorie et pratique se trouvait chez lui légitimé comme signe caractéristique de la liberté artistique appartenant aux grands poètes et traducteurs, ainsi que comme indice du franchissement des étapes, forcément différentes mais toujours supérieures, d'une évolution artistique. L'idée selon laquelle examiner les textes traduits avec pour critère les exigences théoriques mises en avant par les traducteurs n'est pas la méthode la plus opportune naît dans les années 1940, mais émerge à peine alors. La rigueur de la théorie préoccupée surtout de la fidélité de contenu et de forme contraint à cette époque les traducteurs tout autant que les critiques des textes traduits. Dès lors, une grande partie des textes théoriques et des critiques nés dans la deuxième moitié du XX^e siècle ne font pas autre chose que de rechercher et revendiquer ces critères jugés universellement valables dans des textes qui, d'abord parce qu'il s'agit de poèmes et d'œuvres créés dans une autre langue, s'opposent à une interprétation sémantique de cet ordre. Il n'est sans doute pas nécessaire de préciser qu'à l'arrière-plan de cette conception se trouve une définition collectiviste de l'interprétation littéraire, selon laquelle l'œuvre signifie la même chose pour tout le monde.

Ce n'est donc pas un hasard si, pour la même raison, l'importance de Kosztolányi a depuis augmenté dans l'histoire littéraire hongroise. C'est lui qui s'attachait avec le plus de conséquence à la question de l'intraduisibilité, en soulignant la différence plutôt que l'identité entre l'original et la traduction. Cette considération accrue pour l'œuvre de Kosztolányi s'explique aussi par sa conception de la langue, au moment où la question de la signification langagière a pris de nouvelles dimensions, en s'inspirant de la littérature postmoderne, de la théorie de l'herméneutique et de l'esthétique de la réception. Dans celles-ci en effet les résultats de l'interprétation ne sont pas moins redevables au contexte de l'interprétation (contexte singulier, c'est-à-dire toujours caractéristique de la seule interprétation actuelle) qu'au texte interprété. En effet, d'un point de vue herméneutique, où l'on n'identifie pas l'œuvre à ses signes visibles, il semble plus que douteux (car théoriquement contestable) de considérer les œuvres ayant des formes langagières différentes comme identiques dans leurs significations ou dans leurs effets. De ce point de vue, nous ne voyons pas de différences entre les traductions faites avant et après la naissance de la conception de la traduction comme *műfordítás* dans la littérature hongroise. L'intervention du traducteur a entraîné à chaque époque un tel changement sur le texte original qu'il ne peut plus être décrit, ni sans la prise en compte de l'historicité générale de l'interprétation, ni seulement à travers des catégories de quantité (en définissant le niveau de fidélité du texte), ni une fois pour toutes. L'exigence que n'importe quel aspect de l'original soit rendu inchangé dans la traduction, ne peut être assurée que par l'impératif moral d'un engagement envers un idéal culturel qui ne peut appartenir qu'au passé.¹⁶² Et ce n'est probablement pas l'affaire du hasard, ni une conséquence proprement littéraire, si cet enga-

gement a commencé à se transformer au début du XXI^e siècle : le mouvement parti de Hongrie dans les années 1980 est passé d'une exigence rigide à une interrogation à poursuivre librement.

En ce qui concerne l'histoire de la réflexion sur la traduction au XX^e siècle, une chose est sûre pour l'instant : la théorie traductive de *Nyugat* est loin d'être uniforme ; on peut même plutôt dire qu'elle porte en elle de nombreuses contradictions. Ce qu'on peut constater en étant tout à fait sûr de ne pas appeler par là la protestation des historiens de la littérature, c'est le niveau remarquable de la pratique de la traduction des auteurs dont il a été question, qui étaient à la fois traducteurs et théoriciens de la traduction. Tenter de comprendre pourquoi la postérité de *Nyugat* n'a retenu, de pratiques fort diverses (puisque des poèmes très variés furent traduits dans des objectifs différents) et de théories loin d'être univoques, que les notions d'identité et de fidélité serait l'objet d'autres recherches.

Bibliographie

Pour les articles et études parus dans *Nyugat*, voir le cédérom *Nyugat. Egy irodalmi legenda digitálisan, 1908–1941*, Budapest : Arcanum, 2000, ISBN 963-86029-2-9.

- | | |
|--------------|--|
| Ady 1910a | Ady Endre : Van-e magyar nyelv ? <i>Nyugat</i> , 1910/22. |
| Ady 1910b | Ady Endre : Szavak a patvarban. <i>Nyugat</i> , 1910/23. |
| Ady 1917 | Ady Endre : Charles Baudelaire él. <i>Nyugat</i> , 1917/21. |
| Babits 1909 | Babits Mihály : Swinburne. <i>Nyugat</i> , 1909/3. |
| Babits 1910a | Babits Mihály : Két fordítás. <i>Nyugat</i> , 1910/11. |
| Babits 1910b | Babits Mihály : Stilisztika és retorika a gimnáziumban. Egy tantárgy fi-lozófiája tanulók számára. <i>Nyugat</i> , 1910/3. |
| Babits 1911 | Babits Mihály : Carducci magyarul, Vörösmarty olaszul és más dolgok. <i>Nyugat</i> , 1911/10. |
| Babits 1912 | Babits Mihály : Dante fordítása. <i>Nyugat</i> , 1912/8. (Des extraits de l'article en français : En traduisant Dante... <i>Nouvelle Revue de Hongrie</i> , avril 1940, 286–292.) |
| Babits 1913 | Babits Mihály : Magyar irodalom. In <i>Esszék, tanulmányok I.</i> Szerk. Belia György, Budapest : Szépirodalmi, 1978, 359–420. (Des extraits de l'article en français : Littérature hongroise. <i>Nouvelle Revue de Hongrie</i> , décembre 1941, 499–514.) |
| Babits 1916a | Babits Mihály : A Shakespeare-ünnephez. <i>Nyugat</i> , 1916/12. |
| Babits 1916b | Babits Mihály : Ma, holnap, és irodalom. Schöpfung Aladárnak. <i>Nyugat</i> , 1916/17. |
| Babits 1916c | Babits Mihály : Mirèio. <i>Nyugat</i> , 1916/22. |
| Babits 1917 | Babits Mihály : Ágoston (Szent Ágoston Vallomásai. Fordította : dr. Vass József. Két kötet. Kiadja az Élet részvénytársaság). <i>Nyugat</i> , 1917/11. |
| Babits 1920 | Babits Mihály : Dante hat soráról. <i>Nyugat</i> , 1920/13–14. |
| Babits 1923 | Babits Mihály : Könyvről-könyvre : Műfordítások, <i>Örök virágok</i> . <i>Nyugat</i> , 1923/10. |
| Babits 1924 | Babits Mihály : Könyvről-könyvre : Shakespeare fordítás. <i>Nyugat</i> , 1924/3. |

- Babits 1933 Amor Sanctus. Középkori himnuszok latinul és magyarul [1933]. Fordította és magyarázta Babits Mihály, Budapest : Officina, 1948.
- Babits 1935 Babits Mihály : *Az európai irodalom története* [1935]. Budapest : Szépirodalmi, 1979.
- Babits 1936 Babits Mihály : Kosztolányi. *Nyugat*, 1936/12.
- Babits 1939 Babits Mihály : *Kisebb műfordításai*. Budapest : Szépirodalmi, 1981.
- Babits 1978 Babits Mihály : *Az európai irodalom olvasókönyve*. Budapest : Magvető, 1978.
- Bálint 1930 Bálint György : Rimbaud magyarul. Kardos László fordítása, a debreceni Ady-társaság kiadása. *Nyugat*, 1930/19.
- Báthori 1992 Báthori Csaba : Baudelaire redivivus. *Tekintet*, 1992/5, 101–114.
- Belia 1981 Belia György : Utószó. In Babits Mihály : *Kisebb műfordításai*, szerk. Belia György, Budapest : Szépirodalmi, 1981.
- Berman 1995 Antoine Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.
- Bónus 1998 Bónus Tibor : Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók. In *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, Budapest : Anonymus, 1998, 291–325.
- Elek 1913a Elek Artúr : Poe Edgar költeményei. *Nyugat*, 1913/13, 1913/14, 1913/15, 1913/16, 1913/17.
- Elek 1913b Elek Artúr : Poe « Holló »-jának legújabb fordítása. *Nyugat*, 1913/20.
- Gyergyai 1932 Gyergyai Albert : Goethe magyarul. *Nyugat*, 1932/24.
- Gyergyai 1934 Gyergyai Albert : André Malraux : *A Hódítók (Les Conquistadors)* – fordította Németh Andor ; Pantheon-kiadás) ; *Emberi sorsok (La Condition Humaine)* – fordította Kállay Miklós ; Cserépfalvi-kiadás). *Nyugat*, 1934/16.
- Hajdu 1918 Hajdu Henrik : Patthy Károly *Peer Gynt*-fordítása. *Nyugat*, 1918/11.
- Hatvany 1908 Hatvany Lajos : Szimat és ízlés. *Nyugat*, 1908/10.
- Hatvany 1911 Hatvany Lajos : Irodalompolitika. *Nyugat*, 1911/15.
- Ignotus 1910 Ignotus : A fordítás művészete. *Nyugat*, 1910/7.
- Illyés 1942 Illyés Gyula : Kosztolányi, a versfordító. In Kosztolányi Dezső : *Idegen költők*, szerk. és bev. Illyés Gyula, Budapest : Révai, 1942.
- Kardos 1953 Kardos László : *Válogatott műfordításai*. Budapest : Szépirodalmi, 1953.
- Karinthy 1926 Karinthy Frigyes : Kosztolányi : *Readingi fejezet*. *Nyugat*, 1926/12.
- Király 1920 Király György : Babits Dantéja (*Dante komédiája. Második rész. A purgatórium*). Fordította Babits Mihály, Révai-kiadás, 1920). *Nyugat*, 1920/17–18.
- Kosztolányi 1909a Kosztolányi Dezső : Edgar Allan Poe [1909]. In *Ércnél maradóbb*, szerk. Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1975, 106–108.
- Kosztolányi 1909b Kosztolányi Dezső : Edgar Allan Poe [1909]. In *Ércnél maradóbb*, szerk. Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1975, 108–111.
- Kosztolányi 1913a Kosztolányi Dezső : A « Holló ». Válasz Elek Artúrnak. *Nyugat*, 1913/21.
- Kosztolányi 1913b Kosztolányi Dezső : A magyar nyelv [1913]. In *Nyelv és lélek*. Budapest : Szépirodalmi, [1971²] 1990, 22–24.
- Kosztolányi 1917 Kosztolányi Dezső : Baudelaire és Verhaeren. *Nyugat*, 1917/14.
- Kosztolányi 1919 Kosztolányi Dezső : Horvát Henrik antológiája (*Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát*). *Nyugat*, 1919/8.
- Kosztolányi 1920a Kosztolányi Dezső : Tanulmány egy versről. *Nyugat*, 1920/3–4.
- Kosztolányi 1920b Kosztolányi Dezső : Még egy szó a versbírálatról. *Nyugat*, 1920/7–8.

- Kosztolányi 1928 Kosztolányi Dezső : *Ábécé a fordításról és ferdítésről* [1928]. In *Nyelv és lélek*, Budapest : Szépirodalmi, [1971²] 1990, 574–579.
- Kosztolányi 1931 Kosztolányi Dezső : Kazinczy Ferenc [1931]. In *Látjátok, feleim*, szerk. Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1976, 93–97.
- Kosztolányi 1935 Kosztolányi Dezső : Írói arckép. Kazinczy Ferenc : *Pályám emlékezete* [1935]. In *Látjátok, feleim*, szerk. Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1976, 97–103.
- Kosztolányi 1971 Kosztolányi Dezső : *Nyelv és lélek*. Budapest : Szépirodalmi, [1971²] 1990.
- Kosztolányi 1988 Kosztolányi Dezső : *Idegen költők II.* szerk. Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1988.
- Kosztolányi 1996 Kosztolányi Dezső : *Levelek, naplók.* szerk. Réz Pál, Budapest : Osiris, 1996.
- Móricz 1930 Móricz Zsigmond : Romeo és Júlia (Kosztolányi Dezső fordítása – Genius). *Nyugat*, 1930/21.
- Németh 1931a Németh László : Babits *Oedipus*-fordítása. *Nyugat*, 1931/16.
- Németh 1931b Németh László : Szabó Lőrinc. *Nyugat*, 1931/16.
- Oláh 1929 Oláh Gábor : Tóth Árpád költészete. *Nyugat*, 1929/6.
- Rába 1969 Rába György : *A szép hűtlenek*. Budapest : Akadémiai, 1969.
- Rónay 1973 Rónay György : A műfordító Szabó Lőrinc. In *Fordítók és fordítások*, Budapest : Magvető, 1973, 22–29.
- Sárközi 1931 Sárközi György : Halhatatlan szerelem. A nyolcvanéves *Pesti Napló* jubileumi ajándéka. *Nyugat*, 1931/1.
- Schöpflin 1923 Schöpflin Aladár : Meredith. *Nyugat*, 1923/24.
- Schöpflin 1924 Schöpflin Aladár : A Magyar irodalom a huszadik században. *Nyugat*, 1924/11.
- Somlyó 1958 Somlyó György : A versfordításról. Kísérő a *Szélrózsához* [1958]. In *A költészet évadai I.* Budapest : Magvető, 1963, 19–23.
- Szabó 1921a Szabó Lőrinc : Babits Goethe-fordítása. *Nyugat*, 1921/10.
- Szabó 1921b Szabó Lőrinc : Tóth Árpád Wilde-fordítása. *Nyugat*, 1921/10.
- Szabó 1940 Szabó Lőrinc : A műfordítás öröme. In *Könyvek és emberek az életemben*, szerk. Steinert Ágota, Budapest : Magvető, 1984.
- Szabó 1942 Szabó Lőrinc : Tóth Árpád, a versfordító. *Könyvek és emberek az életemben*, szerk. Steinert Ágota, Budapest : Magvető, 1984.
- Szegedy-Maszák 1995 Szegedy-Maszák Mihály : Az irodalmi mű alakítani hatásméletről. In *Minta a szönyegen. A műértelmezés esélyei*. Budapest : Balassi, 1995, 24–66.
- Szegedy-Maszák 1998a Szegedy-Maszák Mihály : Fordítás és kánon. In *Irodalmi kánonok*, Debrecen : Csokonai, 1998, 47–71.
- Szegedy-Maszák 1998b Szegedy-Maszák Mihály : A művészi értékek állandósága és változékonysága. Babits európai irodalomtörténete. In *Irodalmi kánonok*, Debrecen : Csokonai, 1998, 15–31.
- Szegedy-Maszák 2000 Szegedy-Maszák Mihály : A *Nyugat* és a világirodalom. In *Újraértelmezések*, Budapest : Krónika Nova, 2000, 111–135.
- Tóth 1914 Tóth Árpád : Kosztolányi Dezső : *Modern Költők*. *Nyugat*, 1914/4.
- Tóth 1917 Tóth Árpád : Babits Mihály *Vihar*-fordítása. *Nyugat*, 1917/2.
- Tóth 1919 Tóth Árpád : Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez. *Nyugat*, 1919/4–5.

Tóth 1920a	Tóth Árpád : Babits műfordításai. <i>Pávatollak</i> (Táltos kiadás). <i>Nyugat</i> , 1920/3–4.
Tóth 1920b	Tóth Árpád : Kosztolányi Goethe-cikkéről. <i>Nyugat</i> , 1920/5–6.
Tóth 1921	Tóth Árpád : Előszó <i>A readingi fegyház balladájának</i> fordításához. In <i>Válogatott művei</i> , szerk. Kardos László, Budapest : Szépirodalmi, 1964, 1112–1115.
Tóth 1973	Tóth Árpád levelei. In <i>Tóth Árpád Összes művei</i> 5. szerk. Kardos László, Budapest : Akadémiai, 1973.
Vas 1938	Vas István : Tóth Árpád. <i>Nyugat</i> , 1938/11.

Notices

- ¹ Cf. « l'essence du travail artistique est toujours de produire un effet. Mais il n'existe pas comme travail artistique tant qu'il n'appartient pas au public, tant qu'il n'est pas sorti des tiroirs de la table de travail, tant qu'il n'a pas fait preuve de sa nature suggestive agissant sur les autres. Cet effet est la pierre de touche de l'art. » Hatvany 1911. Voir encore : Ignotus 1910, Babits 1910a, Babits 1910, etc.
- ² Babits 1910a. Il s'agit, dans cet article, des deux ouvrages suivants : *Kudrun. Hősköltemény*. Középfelnémetből fordította Kőrös Endre. Kiadja a Kisfaludy-Társaság, Budapest, 1910 ; Goethe : *Torquato Tasso*. Színmű öt felvonásban. Fordította Csengeri János. Kisfaludy-Társaság évlapjai, Új folyam XLIII. kötet.
- ³ Babits 1911. (*Carducci Giosué költeményei*. Zoltán Vilmos fordítása. Modern Könyvtár. 14. sz. Szerkeszti Gömöri Jenő. Budapest, 1910. Athenaeum.)
- ⁴ Babits 1912 (p. 286 pour la traduction française). C'est nous (I.J.) qui soulignons.
- ⁵ Babits 1913. C'est nous (I.J.) qui soulignons.
- ⁶ Szegedy-Maszák 1998b, 19.
- ⁷ Babits 1910b.
- ⁸ Babits 1912, 286.
- ⁹ Plus de vingt ans après, la connaissance des métriques antiques est toujours un point essentiel sur lequel Babits fait confiance à ses lecteurs : dans son *Anthologie de la littérature européenne*, Babits suppose que son lecteur reconnaît le défaut des mètres antiques dans la traduction « fidèle » hongroise d'un des textes d'Eschyle. (Babits 1978, 160.)
- ¹⁰ Szegedy-Maszák 2000, 125.
- ¹¹ Szegedy-Maszák 1998b, 20.
- ¹² Babits 1913, 368. (p. 502 pour la traduction française). « Je dois dire tout de suite que par littérature mondiale nous entendons uniquement la littérature européenne : à savoir ce courant spirituel qui, ayant pris naissance chez les Grecs, a tout d'abord inondé le littoral de la Méditerranée, puis, tourné vers les races neuves du Nord, a fécondé toute l'Europe de ses flots. »
- ¹³ Babits 1916b.
- ¹⁴ ... ce que confirment les faits suivants. Au printemps 2004, lors d'une conférence à Budapest, une discussion sur la « fidélité à la forme » était née entre des traducteurs et des spécialistes de la littérature s'intéressant aux problèmes de la traduction. Les partisans de l'équivalence formelle ne purent argumenter en faveur de la nécessité absolue de traduire dans les formes métriques classiques qu'en citant des exemples de vers traduits dans des formes antiques. Ils prétendaient par là démontrer que la poéticité dépendait de la conservation des formes métriques et qu'en changeant l'ordre des mots du vers en question on créait un passage qui, avec les mêmes mots mais dans un autre ordre, ne relevait plus vraiment de la catégorie de l'art. Ils ne fi-

- rent pas grand cas du contre-argument suivant, selon lequel il est vraisemblable qu'un traducteur qui traduit en prose et non selon les formes poétiques classiques n'utilisera pas les mêmes mots dans un cas ou dans l'autre. Par exemple le *Misanthrope* et le *Tartuffe* de Molière traduits par György Petri qui a choisi de ne pas reprendre la versification originale n'en sont pas pour autant devenus plats ou « quotidiens », et on peut même dire qu'ils ne manquent pas de poéticité.
- 15 Babits 1916b.
 16 Babits 1912, 286–287.
 17 Babits 1935, 113.
 18 Babits 1935, 12.
 19 Szegedy-Maszák 1998b, 29.
 20 Szegedy-Maszák 1998b, 23.
 21 Babits fait ici allusion à sa traduction du poème intitulé *Charmides* de Oscar Wilde et de *The Lotos-Eaters* de Alfred Tennyson. Babits 1939, 411–412.
 22 Babits 1923.
 23 Babits 1939, 414.
 24 Babits 1939, 415.
 25 La première partie commence par l'analyse de l'*Illiade* d'Homère et va jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la deuxième commence en 1760 (*Ossian* de James Macpherson) et va jusqu'en 1925.
 26 Szegedy-Maszák 1998b, 30.
 27 Szegedy-Maszák 1998b, 30.
 28 Babits 1933, 34.
 29 Dans une autre critique, Babits caractérise la traduction en question comme fidèle quant à son contenu et utilise l'adjectif « philologique » pour renforcer cette opinion : « Sa traduction, du point de vue du sens, est presque parfaitement fidèle, presque philologique. » (Babits 1916 c.)
 30 Cf. « Gábor est en général incapable de rester impartial et *supérieur*, que ce soit face au texte ou au poème, mais c'est aussi son mérite, puisque cette attitude est commandée par son honnêteté. » (Babits 1916c ; c'est nous [I.J.] qui soulignons.) « La première traduction, que nous avons maintenant entre les mains, est un travail respectable : elle a du goût, de l'élan ; nulle faiblesse ; à chaque page on ressent plus que du soin de l'enthousiasme, et cette liberté que peut donner au traducteur non pas la légèreté mais la compréhension supérieure de son auteur, la plénitude de sentiments. » (Babits 1917.)
 31 Babits 1933, 35.
 32 Babits 1933, 36.
 33 Babits 1939, 414.
 34 Babits 1939, 414.
 35 Et comme on l'a vu plus haut, dans sa conception le terme « philologie » ne comprend même pas en partie le geste de l'interprétation.
 36 Babits 1939, 411.
 37 Babits 1912.
 38 Tóth 1920a.
 39 Babits 1978, 15.
 40 Babits 1978, 142–143.
 41 Babits 1978, 140.
 42 Cf. Babits 1978, 125, 132–133, 144, 152, 159.
 43 Babits 1913, 359–360 (p. 500 pour la traduction française).
 44 Par exemple dans *l'ABC de la langue et de l'âme (Ábécé a nyelvről és lélekről)*. Kosztolányi 1971, 75–80.

- 45 Par exemple dans *La Bourse des mots* (*Szavak értéktőzsdéje*). Kosztolányi 1971, 81–82.
- 46 Kosztolányi 1913a. Quinze ans plus tard, il revient à la même idée et exprime sa théorie avec les mêmes mots dans Kosztolányi 1928.
- 47 Bónus 1998, 297.
- 48 Kosztolányi 1913b.
- 49 Kosztolányi 1920a.
- 50 Kosztolányi 1920a.
- 51 Les vers 4 et 7 créent la rime dans la traduction de Kosztolányi tout comme dans le poème de Goethe (« Kaum einen Hauch ; [...] Ruhest du auch. » – Elhal remegőn / odafönt / a szél lehelte is. – 'Là-haut frémissant expire aussi le souffle du vent') ; « [...] várj, nemsokára / pihensz te is. » – '[...] patiente, tu te reposeras toi aussi dans peu de temps').
- 52 Cf. Babits dans sa critique sur la traduction de la *Divine Comédie* de Dante par Károly Szász : « Il me semble que ce vers est la solution définitive pour la version hongroise ». (Babits 1912.)
- 53 Cf. Babits 1912.
- 54 Voir par exemple Babits 1912.
- 55 Kosztolányi 1996, 432.
- 56 Cf. Bónus 1998.
- 57 Kosztolányi 1920b. Le mot « nyugalom » compte trois syllabes dans le hongrois.
- 58 Tóth 1920b. Il est intéressant de prêter attention à la construction générale de cette interrogation. La rhétorique de Tóth, tout autant que la syntaxe renvoient à l'idée d'une traduction unique idéale qui sert peut-être à remplacer le poème original « immortel ».
- 59 Cf. Kosztolányi 1920b.
- 60 Kosztolányi 1988, 533.
- 61 « Avant de clore mon anthologie, je souhaiterais dire quelques mots au lecteur. Je ne voudrais surtout pas qu'il donne à mon livre – à cause de son apparence et du travail qu'il représente indéniablement – plus d'importance que je ne lui en donne moi-même. Ce ne sont là que copeaux tombés dans l'atelier de l'artiste. » (Kosztolányi 1988, 532.)
- 62 Il est probable que Kosztolányi fasse aussi référence à la discussion qui eut cours autour du poème *The Raven* de Poe, à son article sur l'interprétation des textes (Kosztolányi 1920a) et aux textes suivants : Tóth 1914, Babits 1912.
- 63 Kosztolányi 1917 = Kosztolányi 1988, 533–534. *Vezér* : 'chef, meneur, celui qui conduit'.
- 64 « Il faut donc donner au poète – mais que celui qui prétend l'être le soit jusqu'au bout – une liberté complète, et considérer comme une question relevant du domaine artistique, ou plutôt de la confiance, ses décisions de garder ou de retirer tel ou tel élément du texte original. Il faut ensuite reconnaître que la traduction est avant tout un travail critique, et de création. Celui qui en fait son métier doit se considérer comme maître d'orchestre des lettres et des mots, il faut qu'il comprenne et ressente absolument l'original, et encore qu'il le fasse supérieurement afin qu'il puisse, si besoin était – et besoin il y aura – apporter des modifications, dans l'esprit de l'original. » (Kosztolányi 1988, 535 = Kosztolányi 1917 ; c'est nous (I.J.) qui soulignons.)
- 65 Kosztolányi 1988, 535–536. Ces phrases se trouvent dans *L'Anthologie de Henrik Horvát* (*Horvát Henrik antológiája* ; Kosztolányi 1919) avec peu de différence.
- 66 Les deux auteurs ont tenté de donner une description de l'art de Poe. En confrontant ces écrits on a bien l'impression qu'alors qu'Elek s'efforce d'harmoniser en une structure logique l'œuvre et la vie de Poe, Kosztolányi fait des déductions à propos du créateur qui sont fondées dans son œuvre, et ce sans jamais en arriver à la nécessité de reconstruire ou de réécrire sa biographie. Alors qu'Elek nous donne l'impression d'orienter sa description de la figure de l'auteur pour donner un cadre « scientifique » et « objectif » à l'interprétation de son œuvre, il ressort plutôt des écrits de Kosztolányi qu'il considère que la figure de l'auteur, tout autant que

- les œuvres elles-mêmes, ne peuvent être lus comme les conclusions d'une interprétation préalable. Cf. Elek 1913a ; Kosztolányi 1909a ; Kosztolányi 1909b, 110 ; Kosztolányi 1913a.
- 67 Cf. Kosztolányi 1917 ; Kosztolányi 1988, 536.
- 68 Nous tenons naturellement pour utopique la possibilité de reconstituer les étapes d'une pensée. Cependant nous pensons que ce n'est pas vraiment un hasard si Kosztolányi s'est abstenu de rechercher une ressemblance objective lorsqu'il a fait appel à l'interdépendance de l'original et de la traduction en posant la problématique partie-tout.
- 69 Kosztolányi 1919 = Kosztolányi 1988, 537.
- 70 Hajdu 1918.
- 71 Kosztolányi 1928, 575.
- 72 Kosztolányi 1919.
- 73 Cf. Rába 1969, 254.
- 74 Schöpflin 1924.
- 75 Karinthy 1926.
- 76 Illyés 1942.
- 77 Cf. « Kosztolányi ne correspondait pas au traducteur tel qu'on le concevait auparavant. Ses contemporains le trouvaient vif et désinvolte, presque spontané. Mais il le jugeaient aussi arbitraire. Et tous ces jugements provenaient surtout d'une comparaison, s'adressaient à lui comme à un membre de la grande Trinité des traducteurs de *Nyugat* ; c'est par rapport à *Babits* et à *Tóth* qu'ils le jugeaient. » (Illyés 1942.)
- 78 Németh 1931a.
- 79 Oláh 1929.
- 80 Babits 1923.
- 81 Babits 1923.
- 82 Babits 1923.
- 83 Sárközi 1931.
- 84 Vas 1938.
- 85 Schöpflin 1923.
- 86 Bálint 1930.
- 87 Gyergyai 1934.
- 88 Tóth 1914.
- 89 Tóth 1914.
- 90 Tóth 1917.
- 91 Tóth 1917. C'est nous (I.J.) qui soulignons.
- 92 Voir plus haut : Tóth 1920a.
- 93 Cf. Tóth 1920a.
- 94 Cette idée par exemple, que la personnalité du traducteur est impossible à effacer de la traduction et que Tóth exprime à plusieurs reprises, renvoie en fait à la pensée de Kosztolányi. Il l'exprime avec une efficacité incomparable : « Chaque langue est un instrument de musique différent, et il sera difficile de répéter sur l'un de la même façon le morceau joué sur l'autre. [...] Il est vrai qu'il existe des « trucs » poétiques reconnaissables immédiatement et donc imitables, tels que la rime, l'allitération, l'alternance métrique. [...] Mais même des faits de langue aussi flagrants ne sont pas toujours possibles à imiter ». S'il évoque le concept de « traducteur idéal », comme le fait Kosztolányi, ce n'est que pour lui refuser toute légitimité (Tóth 1920a). La mention conjointe de la traduction et de l'intertextualité est aussi caractéristique de la pensée des deux hommes, Tóth et Kosztolányi.
- 95 Dans une lettre écrite à Tibor Déry en 1918 c'est justement ainsi qu'il définit le travail du critique : « Dans les marges des pages de *Nyugat*, j'ai signalé tout un tas de passages dont nous pourrions reparler de vive voix : rien que des louanges, et pas un seul reproche ! C'est d'ailleurs

- ainsi, n'est-ce pas, que vous me connaissez, comme un critique de bonne volonté et plutôt enclin à l'éloge. Mais ils n'en ont pas moins de valeur pour autant, étant parmi les plus sincères et les plus spontanés qui soient. » (Tóth 1973, 186.)
- 96 « J'ai traduit *Moesta et errabunda*, le poème de Baudelaire, du moins provisoirement. Je voudrais en effet m'assurer, avant de le publier, qu'il n'y a pas de vers ou de rimes qui ressembleraient à ceux de la traduction de Kosztolányi qui existe déjà. » (Lettre à Pál Bródy du 30 juin 1915. Tóth 1973, 74.)
- 97 Tóth parle ici de la rime des sixième et septième vers où dans l'original on trouve « im Walde / balde ». (Tóth 1973, 210.)
- 98 Oscar Wilde : *The Ballad of Reading Gaol*. (Dans la version de Georges Brassens, le titre est *La ballade de la geôle de Reading*.)
- 99 Tóth 1921, 1115.
- 100 Babits 1920.
- 101 Németh 1931b.
- 102 Gyergyai 1932.
- 103 Szabó 1921a.
- 104 Szabó 1921a.
- 105 Szabó 1921a.
- 106 Szabó 1921b.
- 107 Szabó 1921b.
- 108 Szabó 1921b.
- 109 Szabó 1940.
- 110 Szabó 1940.
- 111 Szabó 1942.
- 112 Cf. « Dans la traduction hongroise, le point de vue de Babits continua, même après lui, à orienter la pratique et la théorie. György Rába reproche par exemple à Kosztolányi d'avoir, dans sa traduction de *La Beauté* de Baudelaire, « créé dans les premiers vers une atmosphère ne correspondant pas à l'idée du poème », au contraire de la version d'Árpád Tóth qui « transmet plus fidèlement grâce à l'enchaînement de ses phrases le mouvement méditatif de la strophe ». Ce que Babits appelle « rendu » et Rába « transmission » va de pair avec cette conception selon laquelle le traducteur dissocie les différents éléments du texte source, et fait descendre celui-ci de son rang canonique, ce qui naturellement n'exclut pas – selon le succès de l'opération – qu'il offre au texte traduit un nouveau rang canonique dans une autre tradition. De la même façon que Babits, sa postérité ignore une projection importante de l'activité du traducteur. « Admirables poèmes hongrois certes – écrit Rába à propos de la traduction d'Árpád Tóth de Milton – mais on ne peut nier qu'ils « défont » l'original, ce qui est aussi une forme d'infidélité. » La condition du succès de la traduction n'est pas la fidélité au texte source, mais sa capacité à s'intégrer à la tradition de la langue cible ». (Szegedy-Maszák 1998a, 50.)
- 113 Plus que tout autre, le jugement de László Kardos en 1952 est éclairant à ce sujet : « Dans les décennies de la littérature bourgeoise fut soulevée de temps à autre, chez nous comme à l'étranger, cette question fondamentale : peut-on, a-t-on seulement le droit de traduire des poèmes, et surtout des poèmes lyriques ? Cela ressemble parfois à une entreprise tout sauf artistique, à un travail de bricolage que de recréer à partir d'autres caractéristiques d'une autre langue des contenus, des atmosphères, des effets sensitifs et émotionnels, les jeux subtils de l'imagination, toutes ces choses qui n'ont pu naître *tels quels* qu'une seule fois et grâce aux caractéristiques d'une langue unique comme création poétique. On voit bien aujourd'hui que ce genre de doutes était caractéristique de l'époque de la décadence, et qu'il leur a fallu, qu'il leur faut disparaître en même temps que cette époque. De telles mises en question de la traduction sont sous-tendues par une conception formaliste selon laquelle l'essence de l'œuvre d'art se

- trouve dans la sphère des formes et non dans le domaine des contenus, de la pensée, de l'idée. Pour une telle conception, les éléments fondamentaux dans la genèse du poème sont linguistiques et formels, et ce sont eux qui déterminent l'élaboration de son message. Et puisque ces éléments linguistiques sont uniques, qu'ils ne sont attachés qu'à une seule nation, nous devons aussi – dit-on – considérer comme uniques et impossibles à transplanter les « contenus » déterminés par eux et qui ont germé en eux. Ce raisonnement formaliste n'était encore, pour la poésie de l'époque décadente, qu'en partie valable : pour les jeux poétiques purement extérieurs, n'escomptant que des effets de langue, sans message. Mais il était absolument dénué de sens en ce qui concerne les véritables créations...» (Kardos 1953, 401.)
- 114 Hatvany 1908. C'est nous (I.J.) qui soulignons.
- 115 Babits 1910, 785.
- 116 Babits 1912, 663.
- 117 Babits 1933, 36.
- 118 Babits 1913, 370–371 (p. 505 pour la traduction française).
- 119 Kosztolányi 1931, 94, 95, 96. Souligné dans l'original.
- 120 Kosztolányi 1935, 99–100.
- 121 Németh 1931b.
- 122 « Au début je ne pensais pas à traduire Shakespeare, dont l'artificialité et l'obscurité des versions hongroises me repoussaient depuis l'enfance. Qui rechercherait plus digne partenaire auprès de lui que les chefs-d'œuvre d'Arany, Petőfi és Vörösmarty ? » (Babits 1916a.)
- 123 « La façon dont Babits a traduit les jeux de mots est aussi intéressante et réussie... [...] Sa traduction la plus charmante et la plus digne de János Arany est celle de la « widow Dido » en « zsidó Didó » [Didon juive]. » (Tóth 1917.)
- 124 Móricz 1930.
- 125 Babits 1924.
- 126 Babits 1913.
- 127 Bessenyei 1796. Bessenyei a traduit Milton de l'allemand.
- 128 Ady 1910a. C'est nous (I.J.) qui soulignons.
- 129 Ady 1910b. Les écrivains appartenant à la garde royale de Marie-Thérèse [testőrírók] sont Sándor Bátorczy (1735–1809), Ábrahám Barcsay (1742–1806) et György Bessenyei (1746–1811).
- 130 Karinthy 1926.
- 131 Babits 1909.
- 132 Babits 1936. Voir également : Babits 1912.
- 133 Király 1920.
- 134 Király 1920.
- 135 Cf. Belia 1981, 415.
- 136 Cf. Árpád Tóth qui, en étudiant l'influence de la poésie symboliste française remarque que malgré elle, « Ady veut établir la forme du texte selon les traditions de la littérature hongroise ancienne. » (Tóth 1919, 358.)
- 137 Sárközi 1931.
- 138 Voir la discussion sur les traductions de *The Raven* de Poe et celle introduite par l'article de Kosztolányi *Tanulmány egy versről (Étude d'un poème)*.
- 139 Radó Antal : *A fordítás művészete*. Budapest : Franklin, 1909.
- 140 Ignotus 1910, 472.
- 141 Kosztolányi 1913a.
- 142 Kosztolányi 1988 ; Kosztolányi 1928, 576.

- ¹⁴³ Cette thèse comprend l'idée que l'œuvre originale a un noyau transcendant que le traducteur retrouve et met en forme, et que les traducteurs suivants perfectionnent jusqu'à atteindre une forme et un contenu parfaits.
- ¹⁴⁴ Elek 1913b.
- ¹⁴⁵ Kosztolányi 1913a, 641.
- ¹⁴⁶ Cf. Kosztolányi 1928.
- ¹⁴⁷ Selon Kosztolányi, la description et l'utilisation de ces possibilités donnent les cadres de la liberté du traducteur.
- ¹⁴⁸ Kosztolányi 1988, 529.
- ¹⁴⁹ Cf. Szegedy-Maszák 1995, 27.
- ¹⁵⁰ Kosztolányi 1988, 531.
- ¹⁵¹ Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas ici de toute l'histoire de la traduction en Hongrie, mais d'une très longue période de la « traduction artistique (*műfordítás*) ».
- ¹⁵² Báthori 1992, 109.
- ¹⁵³ Tóth 1914, 287.
- ¹⁵⁴ Babits 1912, 287.
- ¹⁵⁵ Ady 1917, 742.
- ¹⁵⁶ Babits 1923, 661.
- ¹⁵⁷ Somlyó 1958, 20. Cette étude de Somlyó est parue pour la première fois en 1958, puis en 1963.
- ¹⁵⁸ Rónay 1973, 22.
- ¹⁵⁹ Il est vrai que Szabó parle dans le texte cité de l'importance de l'inspiration, mais il ne fait pas le parallèle avec l'inspiration de l'auteur original.
- ¹⁶⁰ Rónay 1973, 23.
- ¹⁶¹ Rónay 1973, 24.
- ¹⁶² Selon Antoine Berman, l'éthique de la traduction est ce qui « réside dans le respect, ou plutôt, dans *un certain respect de l'original* ». (Berman 1995, 92.)