

La première réception de Mallarmé en Hongrie

Mallarmé dans la revue *Occident*

En Hongrie, Stéphane Mallarmé est resté longtemps ignoré, de son vivant il n'a été presque nullement connu par les hommes de lettres hongrois ; son nom est évoqué pour la première fois dans un article de journal en 1892.¹ Au début du XX^e siècle, grâce à un renouveau littéraire considérable, de nombreuses personnalités de la poésie française se découvrent en Hongrie, parmi lesquelles, même si plus rarement, on mentionne Mallarmé. Dans ce renouveau poétique et esthétique, la revue *Nyugat* [*Occident*] a joué un rôle primordial.

Dans ma conférence, j'envisage donc cette présence – paradoxalement peu notable – de Mallarmé dans la revue littéraire hongroise la plus radicale et la plus novatrice de son époque², en me concentrant sur trois questions principales : 1/ les références faites à Mallarmé dans *Occident*, son image dans la revue par rapport à celles de ses compatriotes ; 2/ le premier poème de Mallarmé traduit en hongrois, « Les Fenêtres », parue dans *Occident* en 1917 ; 3/ les interprétations du symbolisme dans *Occident* – comme une raison possible du fait que Mallarmé était relativement peu connu en Hongrie au moment où la poésie française de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e semble pourtant conquérir notre vie littéraire.

1/ La revue *Occident* a été lancée le 1^{er} janvier 1908 et elle a subsisté jusqu'au 1^{er} octobre 1941, paraissant toutes les deux semaines. L'intention principale de l'organe était de délivrer la poésie de la contrainte des traditions de notre littérature du XIX^e siècle, de donner la liberté de s'exprimer à de nouvelles idées à l'aide de nouveaux moyens poétiques, et de ne respecter que le talent. Les fondateurs et les collaborateurs de la revue n'ont pas songé à organiser une école esthétique quelconque, non plus qu'un parti littéraire, et si leur initiative a pris pourtant la forme d'un mouvement poétique cohérent, c'est avant tout à cause de la résistance et des attaques perpétuelles venant du côté de la critique officielle. En effet, *Occident* n'a jamais représenté un goût esthétique homogène, au contraire, son profil est marqué par la variété des styles. Le seul fait qui, tout de même, a donné une homogénéité particulière à la revue a été justement le désir conséquent de l'autonomie de l'art et du talent, et cette volonté a souvent dépassé les cadres de l'esthétique pour toucher aux frontières d'une révolte morale ou politique. Si de vives polémiques accompagnaient l'existence de la revue, provoquées par la littérature conservatrice et traditionaliste, la critique représentée dans et par la revue était souvent polémique elle-même, parfois subjective et toujours combattante. Ainsi les valeurs littéraires proclamées par *Occident* se sont souvent enveloppées d'une interprétation extralittéraire, au détriment d'une conception esthétique immanente. Par ailleurs, l'héritage littéraire contre lequel se sont révoltés les poètes d'*Occident* est marqué par le règne du réalisme, dont un phénomène particulier est le courant dit

¹ Haraszti, Gyula, « Nouvelles conceptions sur la littérature françaises (Újabb nézetek a francia irodalomról) », in *Budapesti Szemle*, n° 181/1892. Paradoxalement, il s'agit d'une mention « indirecte » : Haraszti cite une phrase de Ferdinand Brunetière dans laquelle le nom de Mallarmé se prononce.

² En effet, *Occident* est une revue non seulement littéraire, mais culturelle et politique représentant l'esprit libéral.

populaire-national. L'idéal de la littérature populaire-nationale a été le folklore national, une écriture simple et naturelle, une thématique collective s'attachant à l'histoire du passé et du présent du pays, inséparable de la nécessité d'un engagement moral et politique. Les valeurs de cette littérature populaire-nationale une fois accomplies, le courant est devenu, à la fin du siècle, nécessairement épuisé et étouffé par son propre épigonisme. Dans un tel climat de la fin du siècle, imprégné d'une confrontation entre les défenseurs du traditionalisme et les nouvelles orientations flétries de cosmopolitisme par les mêmes conservateurs, le véritable renouveau ne tardera pas à apparaître avec la première génération d'*Occident*, prenant souvent pour modèle la poésie française postromantique.

Durant l'existence de trente-deux ans et demi de la revue, seulement vingt-cinq articles y paraissent, dans lesquels nous découvrons le nom de Mallarmé. À côté de ces vingt-cinq mentions se trouve la première et longtemps la seule traduction hongroise d'un poème mallarméen. Ces très rares mentions se partagent d'une façon plus ou moins équilibrée dans la revue, les mentions semblent quand même un peu plus fréquentes au début des années dix et vers la fin des années trente. Dix-huit des vingt-cinq articles ne mentionnent qu'une seule fois le nom de Mallarmé, tandis qu'un seul³ traite sa poésie d'une façon plus approfondie. Aucun des articles n'est consacré entièrement et uniquement à Mallarmé, tandis que dans deux d'entre eux nous avons une citation mot à mot d'une phrase mallarméenne⁴. Pour ce qui est du jugement de valeur renfermé dans les articles : dix-sept des mentions sont neutres sans aucune appréciation, quatre donnent sur lui un avis positif et aussi quatre formulent une critique ouvertement négative. S'il s'agit d'une évocation positive, on apprécie généralement Mallarmé comme grand « alchimiste du vers », personnage illustre de l'écriture symboliste, ou bien on estime son talent de traducteur. En revanche, les critiques négatives condamnent son style obscur et incompréhensible, sa décadence ainsi que le symbolisme en général, comme une sorte d'escamotage s'éloignant du réel.

Les auteurs français en compagnie desquels figure le plus fréquemment Mallarmé – et qui bénéficient d'une plus grande popularité que lui-même – sont Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Paul Fort, Pierre Louÿs, Valéry, Rémy de Gourmont et Albert Samain. Parmi ces noms, les références de base sont sans aucun doute Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. Mallarmé est souvent mentionné après eux comme un poète important mais dont le génie n'atteint pas le leur ; et il est souvent évoqué comme le maître de Valéry, mais les mérites du disciple sont toujours beaucoup plus longuement loués que ceux de son inspirateur. À la suite d'un jugement incontestablement superficiel, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud sont évoqués dans *Occident* comme les premiers grands symbolistes, Valéry comme le plus illustre de la deuxième génération. Entre les deux disparaît indignement Mallarmé. Aussi est-il révélateur de regarder les articles dans lesquels il ne figure pas ; pourtant sa présence y serait logique et nécessaire : des textes dans lesquels on mentionne Laforgue, Kahn, Moréas ou Ghil ne parlent aucunement de Mallarmé. En 1909 des traductions des poèmes de Maupassant

³ Cs. Szabó, László, « Guillaume Apollinaire », in n° 7/1940.

⁴ Les articles citant Mallarmé sont : Szabó, Dezsó, « Verlaine », in n° 21/1911, Gyergyai, Albert, « Poésie catholique », in n° 10/1933.

sont déjà publiées dans *Occident*⁵ bien avant « Les Fenêtres » ; pour le vingtième anniversaire de la mort de Rémy de Gourmont la revue donne une nécrologie, jamais un article pour Mallarmé.

Quelle est la raison de ce silence, de cette absence, surtout quand on sait que les collaborateurs d'*Occident* étaient les meilleurs poètes et les critiques les plus sensibles de l'époque ? Une des réponses possibles peut être donnée d'un point de vue esthétique plus général, notamment en ce qui concerne l'interprétation même du symbolisme par *Occident* et à laquelle je reviendrai dans la troisième partie de mon exposé. Mais voyons d'abord la première publication d'un poème de Mallarmé dans la revue.

2/ La traduction des « Fenêtres », œuvre d'Árpád Tóth⁶, a été publiée dans le dernier numéro de l'année 1917, sans aucun commentaire ou compte rendu sur le poète français, ni sur son ouvrage. La même année, Árpád Tóth a déjà fait paraître dans *Occident* ses traductions d'ouvrages de Rimbaud, de Verlaine, de Gautier, de Baudelaire et de Samain⁷. La traduction des *Fleurs du mal*, faite en collaboration, a été publiée en 1923, et dans ce livre une grande partie des poèmes est traduite par Árpád Tóth⁸.

Poète appartenant à la première génération des artistes groupés autour d'*Occident*, Árpád Tóth, au milieu de ses contemporains souvent radicaux et révoltés, a gardé l'idéal d'une poésie classicisante et précieuse, le culte d'une forme poétique parfaite. Ses critiques le considéraient souvent comme un poète romantique et décadent, en expliquant sa fragile sensibilité par des motifs personnels. En effet, l'expérience poétique décisive d'Árpád Tóth était sa propre maladie, l'angoisse et la tristesse se transformant parfois en un ennui profond. Mais cette tristesse d'une existence insignifiante et fugitive s'est développée chez Árpád Tóth dans une forme poétique parfaitement cristallisée, en un langage poétique non seulement perfectionniste mais onirique et symbolique, propre au rêve. À l'ennui et au spleen s'attache l'autre motif essentiel de son univers poétique : l'ardent désir d'une beauté sublime et idéale.

En octobre 1917, Árpád Tóth s'adresse dans une lettre à l'un des rédacteurs d'*Occident*⁹ en demandant à celui-ci des volumes de Mallarmé et de Jules Laforgue, en vue de préparer une anthologie de traductions de la poésie française. Dans les faits, il ne traduira jamais Laforgue et l'anthologie française ne sera pas non plus préparée. En revanche, dans son recueil de traduction de la poésie mondiale, *Fleurs éternelles*¹⁰, il donnera de nombreux poèmes français. Dans l'appendice de ce volume il écrit succinctement sur chaque auteur qu'il a traduit, dont Mallarmé. Il l'apprécie comme « pape du symbolisme, suggestif mais qui impose ses dogmes

⁵ Le traducteur en est Dezsó Kosztolányi.

⁶ Tóth, Árpád (1886-1928), « Az ablakok » [Les Fenêtres], in n° 24/1917. Le premier livre de poésie d'Árpád Tóth, *Sérénade d'aube* paraît en 1913, le deuxième, *Sur une galère lourde* en 1917. En 1923, il publie son anthologie de traductions, les *Fleurs éternelles*, dans laquelle se trouve également le poème de Mallarmé.

⁷ « Le Bateau ivre », « Le dormeur du val » et le sonnet des « Voyelles » de Rimbaud ; quatre poèmes de Verlaine, « Chanson d'automne », « Soleils couchants », « La lune blanche » et « Mon rêve familial » ; un poème de Gautier, « L'Art » ; « Moesta et errabunda » de Baudelaire ; et un texte d'Albert Samain, « Accompagnement ».

⁸ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, traduites par Mihály Babits, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth (Budapest, Genius, 1923).

⁹ Lettre écrite à Lajos Hatvany le 1^{er} octobre 1917.

¹⁰ Parue en 1923.

aux autres ». Dans un article qu'il a fait paraître deux ans plus tard dans *Occident*¹¹, Árpád Tóth donne une critique plutôt sévère sur Mallarmé : « contre le grand nombre des symboles capricieux et vagues des Mallarmé et des Rimbaud, Ady maîtrise son langage symbolique avec un équilibre hongrois ». Ces mots ne veulent pourtant pas dire que l'interprète enthousiasmé de poésie française soit en réalité partial en faveur de sa propre culture. Au contraire, il s'agit ici, outre le problème indéniable de la difficulté, parfois de l'impossibilité même de la traduction de Mallarmé, d'une question plus particulière : de ce que la critique hongroise de l'époque entendait par la poésie symboliste.

3/ L'interprétation du symbolisme dans la critique d'*Occident*. Il n'est pas possible de donner une définition abstraite et générale du symbolisme, et souvent les poètes français eux-mêmes se demandaient si le symbolisme était un courant esthétique cohérent. Pourtant, l'écriture symboliste possède certaines caractéristiques constantes que Catulle Mendès résume d'une façon juste, citant lui-même Moréas : « Le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'idée en soi. [...] La plupart des poètes conçoivent et expriment une idée, en l'espérance qu'elle se développera, se répandra, se subtilisera, jusqu'à être plus qu'elle-même, sans renier sa source première, tandis que, pour les symbolistes, l'expression actuelle de l'idée et l'idée elle-même n'importent pour ainsi dire pas, à la condition que le mystérieux prolongement en soit obtenu »¹².

Contrairement à une critique immanente dont l'unique objet est l'œuvre poétique, les jugements d'*Occident* représentent une critique « contextuelle » portant sur des conditions psychologiques, morales, historiques et politiques mêmes de la création. D'où vient que la notion de *symbolisme* reste souvent dépourvue d'une interprétation purement poétique ou linguistique, et qu'on utilise cette même notion en alternance avec *l'art pour l'art*, la *décadence* et l'*impressionnisme*, comme leur synonyme ?

A/ *L'art pour l'art* est fréquemment révélé dans la revue, toujours attaché au nom de Gautier et presque toujours dans une interprétation négative, sans jamais aucune allusion à la théorie kantienne du beau désintéressé. Par *l'art pour l'art* on entend froideur et impassibilité, éloignement du réel, esthétisme égocentrique, manque d'un intérêt politique ou national. Dans une telle interprétation l'accent est mis sur le comportement du poète, ainsi que sur l'influence ou la mission prétendues de la poésie, au détriment de la question de la littérarité. Les traditions d'une telle interprétation sont enracinées dans notre critique littéraire, dont *Occident* non plus ne pouvait se débarrasser, renouvelant ainsi constamment les débats entre une poésie esthétisante et une littérature engagée. Pourtant, dès les années vingt, *l'art pour l'art* semble bénéficier d'une plus grande tolérance dans la revue : contre le renforcement du goût naturaliste, *l'art pour l'art* signifie l'idéal du beau éternel, une sorte de nouveau classicisme.

B/ La *décadence* est la notion la plus souvent évoquée dans *Occident*, pour désigner la littérature moderne. La majeure partie des critiques prend cette notion comme quelque chose qui exprime le comportement individuel du poète et sa réaction devant les phénomènes de la

¹¹ Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez [La poésie d'Ady dans ses rapports avec ses prédécesseurs et les Français modernes], n° 4/1919.

¹² Mendès, Catulle, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1912, cité in Maár, Judit et Ádám, Anikó, *Langage, Poésie, Énigme*, Paris, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, p. 201.

société. Le concept de décadence a donc un sens extrêmement mixte : moral, esthétique, politique même ou purement poétique. Expression constamment lancée et par les conservateurs et par les modernes, la décadence s'incarne pour les hommes de lettres hongrois avant tout en Baudelaire et en Verlaine. En 1918, Árpád Tóth publie dans la revue une étude sur un poète contemporain, en résumant ce que l'opinion publique littéraire entendait par décadence¹³ : expérience poétique marquée par l'ennui et la tristesse mais aussi souvent par la révolte, extrême habileté virtuose et parfait accomplissement des formes poétiques. Mihály Babits, l'un des poètes hongrois les plus importants du XX^e siècle, rédacteur d'*Occident* pendant plusieurs décennies, donne une conception purement esthétique de la décadence dans son essai paru en 1909¹⁴. Selon l'auteur, tout art est romantique dans son contenu et décadent dans sa forme : pour lui, le romantisme égale la recherche du nouveau, et la décadence équivaut à la démolition des formes anciennes. Dans un autre article¹⁵, le même Babits – grand connaisseur de Schopenhauer, de Nietzsche et de Bergson –, affirme que la poésie décadente est l'art de l'homme moderne vivant dans un monde chaotique dont il ne possède que des impressions multicolores et fugitives, exprimées justement dans la poésie décadente. L'équivalent d'une telle poésie dans la peinture est l'impressionnisme. Quand notre Babits défend la décadence en affirmant qu'elle n'est pas seulement l'expression de l'ennui ou d'une sensibilité malade, mais un phénomène esthétique universel, ses idées font écho à celles de Moréas : « Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole, et ils ont la hardiesse de croire avec Edgar Poe que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie »¹⁶.

L'union du symbolisme, de l'impressionnisme, de l'art pour l'art et de la décadence a une conséquence décisive : dans la critique littéraire d'*Occident* les interprétations strictement esthétiques, poétiques ou linguistiques restent en minorité, faute desquelles l'essentiel du symbolisme, au moins celui du symbolisme mallarméen reste inaccessible, à savoir : un emploi particulier du langage pour manifester les rapports universels, les analogies et les correspondances secrètes entre tous les phénomènes visibles ainsi que les essences cachées du monde.

Il y a pourtant de rares exceptions : quelques reconnaissances étonnamment analogues avec des principes théoriques essentiels du symbolisme. Durant les années dix, plusieurs articles de la revue envisagent la question du langage poétique musical et suggestif ; l'un de ces écrits¹⁷ cite même la célèbre phrase mallarméenne : « *Nommer* un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est fait du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve ». En 1919, un article paraît, intitulé « La métaphysique de la comparaison »¹⁸, dont l'auteur affirme que dans l'évolution de la poésie lyrique, la comparaison cède la place à la métaphore, celle-ci étant seule apte à exprimer les rapports secrets entre une réalité matérielle et une réalité spirituelle. Tout comme Mallarmé avec sa « Prose pour des Esseintes », l'article en question

¹³ Article sur le volume intitulé *Emlék* [Souvenir] d'Ernö Szép.

¹⁴ L'article sur « Swinburne », in n° 3/1909.

¹⁵ « Az irodalom Karácsonya » [Le Noël de la littérature], in n° 2/1913.

¹⁶ Moréas, Jean, « Les premières armes du symbolisme », in *Le XIX^e siècle*, 11 août 1885. Cité in *Langage, Poésie, Énigme*, p. 210.

¹⁷ L'article de Dezső Szabó sur « Verlaine », in n° 21/1911.

¹⁸ L'auteur en est Béla Balázs, in n° 11/1919.

affirme que « les métaphores ne sont pas seulement les interprétations du monde, mais qu'elles en sont les multiplications ». La même année, un autre essai¹⁹ traite longuement de la question de la musicalité du langage poétique, dont quelques idées méritent d'être citées : « La musicalité des paroles d'Arany s'exprime d'une façon touchante dans le poème mais elle accompagne plutôt le texte au lieu de l'interpréter. Chez lui, l'emploi de la musicalité des mots reste complémentaire, il l'utilise dans la plupart des cas avec le même but que le rythme, l'allitération ou la rime sonore : pour atteindre des beautés mélodieuses. Rien de pareil chez Ady ! Dans sa pratique, la musique du poème interprète, explique le texte, tout comme dans l'opéra de Wagner ». Ces idées riment avec celles de Mallarmé : « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole ; où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano »²⁰.

Pour terminer, on peut constater que cet intérêt porté au symbolisme français dans la revue *Occident*, semble diminuer à partir des années trente. Alors, au problème de *l'art pour l'art* et à celui de la poésie décadente ou symboliste succéderont d'autres phénomènes littéraires plus récents : l'avant-garde, le cubisme, le constructivisme d'une part, le courant populaire-national renouvelé d'autre part. Dans les pages d'*Occident*, le symbolisme mallarméen, avant d'être découvert, sera dépassé.

JUDIT MAÁR

Budapest

Les noms propres hongrois évoqués dans le texte

Nyugat [Occident], revue littéraire, culturelle et politique, 1908-1941.

Árpád Tóth (1886-1928), « Az ablakok » [Les Fenêtres], in n° 24/1917. Le premier livre de poésie d'Árpád Tóth, *Sérénade d'aube* paraît en 1913, le deuxième, *Sur une galère lourde*, en 1917. En 1923, il publie son anthologie de traductions, les *Fleurs éternelles*, dans laquelle il se trouve aussi le poème de Mallarmé.

Endre Ady (1877-1919), la personnalité la plus décisive de la littérature hongroise au début du XX^e siècle, poète influencé par le symbolisme français et dont les principes esthétiques sont aussi radicaux que ses principes politiques ; personnage « baudelairien », audacieux, révolté, scandaleux.

Mihály Babits (1883-1941), poète de la grande génération de *Nyugat*, rédacteur de la revue, vrai *poéta doctus*, plutôt classicisant, parnassien, représentant des valeurs esthétiques et humaines éternelles.

¹⁹ Dóczy, Jenő, « Ady művészetéről » [De l'art d'Ady], in n° 3/ 1919.

²⁰ Mallarmé, Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893.

János Arany (1817-1882), le plus grand poète hongrois du XIX^e siècle dont l'œuvre vaste comprend la poésie lyrique et épique, ainsi que l'essai littéraire ; représentant du réalisme et du courant populaire-national dans son accomplissement esthétique le plus parfait.