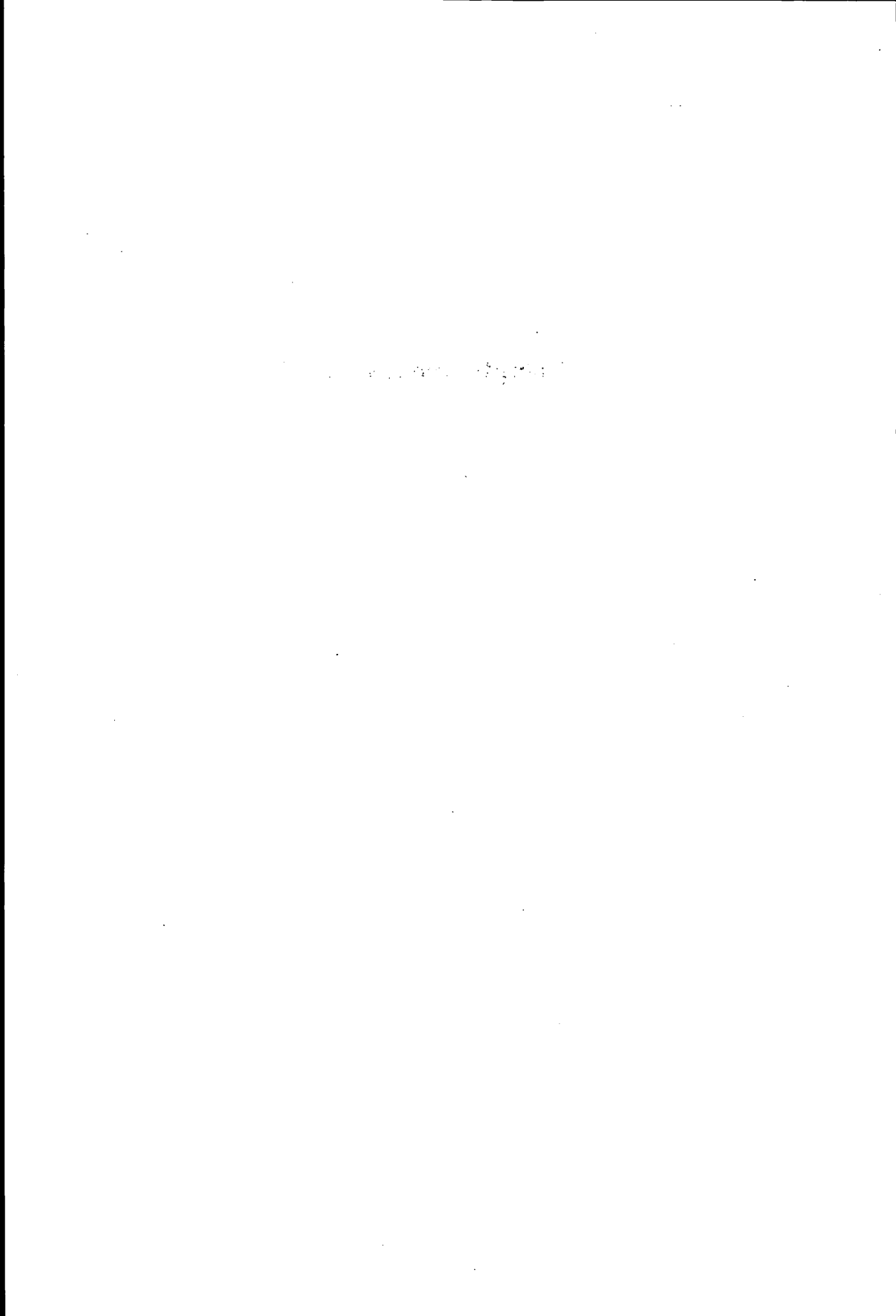


Comptes rendus



Georges KASSAI

Gyula Krúdy, *Les beaux jours de la rue de la Main d'or*. Traduction de Charles et Nathalie Zaremba. Éditions In Fine, 1997 ; 192 pages.

Les personnages de Krúdy vivent dans un univers de rêves. D'une part ils passent leur vie à rêvasser, d'autre part, ils sont entrevus dans un flou onirique : l'auteur n'étant attaché ni à leur analyse psychologique, ni aux descriptions précises des lieux et des circonstances, et, par ailleurs, l'intrigue de ses nouvelles étant des plus rudimentaires, nous avons affaire à une littérature d'ambiance où seul importe l'effet d'incantation, l'effet hypnotique que le texte peut exercer sur le lecteur.

Krúdy a publié en 1920 une clé des songes s'inspirant d'un ouvrage hongrois du XVII^e siècle, d'une clé des songes égyptienne et d'une autre, leipzigoise. En 1922, il tenait dans un quotidien une rubrique où il répondait à ceux (et surtout à celles) qui lui demandaient d'interpréter leurs rêves. « En Hongrie, on rêve plus que jamais, car le rêve est la seule consolation des pauvres », écrit-il alors. Ses personnages vivent dans le passé, de leurs souvenirs et de leurs illusions.

Par ailleurs, Krúdy a passé son adolescence dans de petites villes de province en proie à une espèce de léthargie où le temps semblait s'être arrêté. Dans ses premières nouvelles, inspirées, selon ses propres termes, par Tourguéniev, « les jeunes filles pauvres rêvent de fiancés riches qui n'arrivent jamais » ; entrevus dans une sorte de brouillard, les personnages, visionnaires, cherchent à protéger leur vie contre les rigueurs du monde extérieur comme ils protègent leurs rêves fugitifs contre le réveil. Dans une de ses nouvelles, écrite en 1911, Sindbad visite une ville où toutes les horloges sont arrêtées et indiquent une heure qui n'a peut-être jamais existé.

On pense souvent à Proust à propos de Krúdy, Proust que Krúdy n'a probablement pas lu, mais avec qui il partage un certain mode de remémoration, fondé sur les associations d'idées, sur une certaine confusion des temps, du présent et du passé, et aussi sur le caractère subjectif, lyrique de leurs descriptions. Mais alors que Proust a choisi de propos délibéré de se retirer du monde pour mieux se consacrer à la recherche du temps perdu, Krúdy s'efforce périodiquement de s'échapper de son univers de rêves et c'est précisément l'introduction des *Beaux jours de la rue de la Main d'or* qui fait écho à son mécontentement vis-à-vis de ses propres écrits oniriques.

Si Krúdy ne parle jamais de Proust, Maupassant "en sanglots" est évoqué dans l'Introduction au volume. Et, en effet, l'un des récits, Noiraude, montre des affinités étonnantes avec *la Nuit* de Maupassant.

« J'aime la nuit avec passion, dit Maupassant. Je l'aime, comme on aime son pays ou sa maîtresse, d'un amour instinctif, profond, invincible. Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent. Les alouettes chantent dans le soleil, dans l'air bleu, dans l'air chaud, dans l'air léger des matinées claires. Le hibou fuit dans la nuit, tache noire qui passe à travers l'espace noir, et, réjoui, grisé par la noire immensité, il pousse son cri vibrant et sinistre. »

À quoi répond la Noiraude de Krúdy :

« Quand le soleil est au-dessus du clocher, une pouliche rieuse tire la charrette. Mais le soir, dès que la lune se lève, les arbres qui bordent la route commencent à débiter leurs mensonges. Sous les ponts déserts, les suicidés montrent leurs pieds dans le fleuve et la jeune mariée se vautre en riant dans le pré au bord de la route. »

Noiraude est la fille de la nuit, l'épouse idéale dont rêvent les hommes. La nuit est le véritable royaume de Maupassant et de Krúdy, c'est la nuit que leurs personnages commencent à vivre. Mais la nuit est aussi hantée par les fantômes, « dès que la lune se levait derrière l'église, apparaissaient sur le côté de la tour des stries et des ornements singuliers par lesquels les âmes des vieilles femmes montaient au ciel... » (*Esther Eszterfi*), par des chats sauvages « qui surgissent et disparaissent apparemment sans raison dans les creux des arbres, la nuit au clair de lune » (44) et qui se trouvent être les alter ego de l'auteur lui-même, ou d'un de ses personnages dans lesquels il s'incarne. « Et maintenant en cette nuit d'hiver mélancolique où va Hermine dans le bois de ville aux arbres ténébreux et menaçants où la nuit poursuit sa vie mystérieuse qu'il est interdit aux yeux des hommes d'épier... » (*La triste nuit de Madame Deleznai*).

Les sens s'exacerbent dans la nuit : « L'odeur de la chandelle de cire imprégnait la nuit » (*Noiraude*). Toute une ville peut être caractérisée par ses odeurs : « des autels odorants de feuillages et de fleurs étaient érigés dans les rues, la fumée de l'encens et du romarin flottaient dans l'air, les herbes hautes et les rameaux fraîchement coupés apportaient dans la ville les senteurs des champs et des prés » (*La chanson de Madrid*). Il est surtout question d'odeurs fortes et pénétrantes, celle des coings dans le grenier (p. 120), celle de cigares dans certains fiacres ; quand Diane ouvre son armoire pour en sortir des lettres, les tiroirs dégagent un parfum campagnard ; « le parfum de l'automne proche flottait sous le feuillage des arbres » (p. 90), le châle de la fraîche jeune fille « sentait la pomme, à moins que ce ne fût son cou », les rêves du matin ont un parfum, etc.

C'est aussi une symphonie de couleurs où dominant le pastel et le mauve : « l'encre était violette, parsemée de poudre d'or, de celles qu'utilisaient autrefois les prélats pour signer leurs lettres et les dames distinguées pour rédiger leurs journaux intimes. »

En dehors de Tourguéniev et de Maupassant, l'auteur que Krúdy évoque le plus souvent est Sigmund Freud, dont le nom est cité surtout à propos de *L'Interprétation des rêves*. Tout en admirant la précision scientifique de cet ouvrage, Krúdy se gardait bien de l'imiter dans sa *Clé des songes*. Mais il existe un autre aspect de la doctrine freudienne à laquelle Krúdy semble être particulièrement sensible, c'est sa théorie des pulsions partielles. Les personnages des *Beaux jours* ne sont pas loin de tomber dans le fétichisme ; en amour, ils adorent les pieds (le plus grand bonheur du narrateur est de « déchausser les petits pieds de sa maîtresse » (p. 34)), le voile, le chapeau de la dame : « les femmes seraient-elles donc des grappes de raisin où tout homme a le droit d'arracher un grain ? » se demande-t-il. Le dandy « garde les pépins d'orange dans la poche de son gilet mauve, les pépins que la bouche de la bien-aimée avait séparés de la pulpe. Sous les broderies de ma chemise, poursuit-il, j'avais suspendu à mon cou une amulette qui avait jadis reposé sur son sein adoré. » (36-37)

D'où sa prédilection pour la métonymie : « la fenêtre s'ouvrit et la main adorée apparut... » (110). Nagybotos (152) garde pendant des années un soulier de femme : « dans la rue Váci et sur la promenade de Buda il examinait les femmes, cherchant celle à qui appartiendrait la chaussure. » (152-153). « Le dandinement enfantin de l'une, le port de tête mélancolique de l'autre, la voix grave comme la musique de la tristesse de la troisième attendrirent Nagybotos au point qu'il leur pardonna leur infidélité. »

Toujours indirect, le discours amoureux est avant tout métonymique : les coquettes s'expriment par le langage des éventails (101). Mais l'amour est le plus souvent illusion, mensonge, papillon multicolore, musique ivre ; les héros et les héroïnes des *Beaux jours* mentent effrontément et savent parfaitement à quoi s'en tenir en ce qui concerne les propos enflammés de leurs partenaires. C'est aussi un langage codé, au service d'une stratégie.

Dans l'une des plus belles nouvelles du recueil, *L'oie sauvage*, un noctambule qui contemple le départ des oies sauvages vers le Sud aperçoit tout à coup une dame en robe blanche sur un balcon, lui adresse des paroles galantes, la dame revient le lendemain à la même heure :

« une plume vient caresser le visage de l'homme : qui l'avait envoyée, la dame ou les oiseaux migrateurs ? Il passa encore quelques nuits sous le balcon de l'inconnue : le rêve en robe blanche apparaissait toujours à minuit, quand le criaillement des oies sauvages s'élevait aux environs du pont Marguerite... Mais une nuit, les cris vifs des oiseaux ne retentirent plus au-dessus du Danube. Ils attendirent longtemps : lui sur le quai, elle sur son balcon... et ils perdirent déjà espoir quand, au loin, presque dans l'au-delà, s'éleva une unique cri d'adieu. La dernière oie quittait le ciel de Budapest... une feuille de papier tomba aux pieds de Pankotai. Les menues lettres disaient : ADIEU... Des mois plus tard, sa passion et sa tristesse apaisées, il apprit que la dame du balcon était une demoiselle poitrinaire qui n'avait pu se rendre en Egypte à cause de la guerre mondiale et qu'elle reposait désormais au cimetière. »

Le vieux vagabond rencontre son grand amour d'autrefois. Ensemble, ils évoquent le passé. « J'ai toujours pensé qu'il y a quelque part une femme qui, comme dans les vieux romans, se souvient encore de moi. Qui songe aux beaux jours, aux instants qui ne reviendront plus, aux baisers, à l'amour, au bonheur poursuivi jusqu'au suicide », dit-il à la dame qui venait de lui dire que beaucoup d'hommes l'avaient aimée... « Nous sommes déjà vieux tous les deux. Il ne faut pas prendre au sérieux ce qui appartient au passé » lui répond la dame d'autrefois. « Dans la cour, la musique se tut, comme la joie ou la tristesse... »

Il y a là comme un écho du *Colloque sentimental* de Paul Verlaine.

Le vieux vagabond est le fils d'une époque révolue. Krúdy lui prête l'intention d'écrire un long roman en vers à la manière d'Onéguine, ou comme Reviczky qui avait commencé à écrire son *Septembre* dont il ne reste hélas ! que des fragments.

La note en bas de page apprend au lecteur que Gyula Reviczky, né en 1855 et mort en 1889, était écrivain, poète et journaliste. Certes, ce sont là des indications utiles et même indispensables pour répondre aux interrogations que peut susciter un nom inconnu. Mais ne faudrait-il pas aussi renseigner le lecteur sur le rôle qu'attribue le narrateur à ce poète dans le contexte, sur la note qu'il représente dans sa partition, sur l'instrument dont il est censé jouer dans cet orchestre ? Autrement dit, à côté de la dénotation du nom, essayer de développer la ou les connotations qu'il véhicule ? Le lecteur étranger se préoccupe moins de l'identité du personnage que des associations que celui-ci peut éveiller chez le lecteur natif ; peu lui importe qu'András Fáy (p. 84) ait été écrivain et homme politique, ce qui l'intéresse, c'est de savoir pourquoi le vieux vagabond du récit tient à rappeler que cet écrivain a été l'auteur préféré de l'élue de son cœur.

Cette remarque nous amène à nous poser la question délicate de la traduction des noms propres. Ceux-ci, chez Krúdy, ne sont pas choisis au hasard et certains d'entre eux ont un symbolisme tout à fait transparent, comme ce Nagybotos, dont les traducteurs rappellent judicieusement qu'il signifie mot à mot : "au grand bâton". Le jeu auquel se livre Krúdy à propos des noms propres qui désignent certains de ses personnages, est quelquefois fort subtile. Ainsi, Emléki (les traducteurs signalent que ce nom signifie littéralement : "du souvenir"), est vaguement amoureux d'une actrice qui s'appelle Melléki. Outre le fait que ce nom contient un radical qui signifie littéralement : "accessoire", (Emléki est donc accessoirement amoureux, amoureux en passant), il est aussi l'anagramme du nom d'Emléki, ce qui suggère que le personnage aime avant tout lui-même (comme dans *Le roi se meurt* d'Ionesco où le roi ne cesse de répéter : « Je m'aime ! Je m'aime ! »), et, par extension, souligne la part de narcissisme que comporte inévitablement l'amour, fût-il le plus désintéressé.

Amour et mort, Eros et Thanatos sont étroitement liés chez Krúdy : « Je rôdais sous la fenêtre de la femme de l'orfèvre, dit un de ses personnages à propos de la femme qu'il aime, et, sans aucune raison, je voulais mourir. » « Je viendrai chez vous quand vous serez morte, dit un autre personnage à sa maîtresse. Nous passerons ensemble la première nuit. » L'amour est mélancolique, il est souvent associé à la fuite du temps et, donc, à la mort. « Un jour d'automne je marchais sous les tilleuls... la brise de l'après-midi jouait avec les feuilles mortes, comme un

tourbillon de pensée avec la jeunesse enfuie : quelque chose tomba avec un bruit sec sur mon chapeau. Je regardai. C'était une goutte de sang... Le sang perlait du cœur de Rosalie : celui qu'elle attendait n'était pas venu ». Rosalie va mourir... « Rosalie aimait octobre, parce que c'était le mois de sa naissance et qu'elle prévoyait depuis longtemps que ce serait celui de sa mort. Depuis des dizaines d'années, à pareille époque, elle attendait que l'amour finît... » (166). Tous ces amours sont mélancoliques et évoquent irrémédiablement le dépérissement et la mort. Septembre et octobre sont les mois préférés des divers personnages et la poésie de ces récits est due en grande partie à ce spleen automnal.

Certes, la mort est hideuse, et l'idée que son évocation puisse nous enchanter nous rappelle les vers bien connus de Boileau : « Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux / Qui, par l'art embellí, ne puisse plaire aux yeux. » Telle qu'elle est représentée par Krúdy, la mort nous paraît presque plaisante et notre plaisir semble donner raison à Freud qui, dans la deuxième partie de sa vie, déjà atteint du mal qui devait l'emporter, a postulé, parallèlement à l'instinct de vie, un instinct de mort chez l'homme. Certes, pour justifier son hypothèse, Freud s'appuie avant tout sur les instincts sadiques, agressifs et destructeurs de l'homme. Il n'en reste pas moins que nous sommes sensibles à la douce mélancolie des personnages de Krúdy, à leur souriante indulgence et à la conscience qu'ils ont de la vanité de toutes choses au regard de la mort. À cet égard, Krúdy rejoint son grand contemporain Dezsó Kosztolányi, dont l'art suggère une certaine réconciliation avec la mort.

Georges KASSAI

Anne-Marie Loffler-Laurian, La traduction automatique. Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1996. 157 pages.

La « machine à traduire » est-elle l'Arlésienne de la linguistique dont on parle sans savoir si elle existe réellement ? Le livre d'Anne-Marie Laurian fait le point de la question : oui, la traduction automatique existe, la « machine à traduire » est utilisée par de nombreuses organisations, mais elle reste imparfaite et nécessite inévitablement l'étai de ce qu'on appelle pudiquement la « post-édition », c'est-à-dire l'intervention d'un ou de plusieurs correcteurs « humains » chargés de redresser ses erreurs et de combler ses lacunes. Cela dit, elle rend néanmoins des services incontestables, notamment grâce à sa rapidité et à sa capacité productive. C'est ce que montre la première partie de l'ouvrage consacré aux systèmes de traduction automatique, et, plus particulièrement, à SYSTRAN, dont l'auteur retrace l'histoire et esquisse l'évaluation. Mais ce sont les deux autres parties, consacrées respectivement aux « questions linguistiques » et à « l'épistémologie de la traduction automatique » qui retiendront surtout l'attention du linguiste. L'auteur pense, en effet, que les nécessités de la traduction automatique sont susceptibles d'inaugurer une « nouvelle stylistique » (86), tenant compte de la notion d'adaptation du style à la fonction du texte, car le « style » des documents qui sortent de la machine n'a rien à voir avec celui des textes littéraires, par exemple ; il est déterminé par l'usage (information, consultation rapide) qui en est fait. Deux post-éditions, une « rapide » et une « conventionnelle » sont pratiquées, la première se contentant de corriger les erreurs grossières et de rendre le texte (à peu près) lisible, la seconde, destinée à une plus large diffusion, étant soucieuse d'une certaine « élégance » de l'expression. C'est ici, évidemment, que se pose le problème essentiel de la norme, de l'usage, et, d'une façon générale, de l'acceptabilité linguistique. L'auteur montre avec pertinence que les interventions des post-éditeurs « conventionnels » ne sont pas toujours justifiées, que ceux-ci ont souvent tendance à ériger leur idiolecte en norme absolue, et, ajoutons-le, qu'ils corrigent quelquefois uniquement pour corriger, pour justifier leur existence, et parce qu'on les paie pour cela. La primauté de la communication informative sur tout autre point

de vue, et notamment sur le point de vue esthétique, est en parfait accord avec le regard fonctionnaliste sur la langue, tel qu'il est développé, notamment, dans le *Français sans fard* d'André Martinet. Quant aux erreurs manifestes de la machine, la réflexion sur la nature du langage en profite certainement : les efforts en vue de leur élimination attirent l'attention sur des aspects jusque-là insuffisamment décrits dans les grammaires, comme le comportement des chiffres et des nombres dans les textes, la nature de l'homographie grammaticale ou l'impact de la ponctuation sur la signification. On peut penser que le problème linguistique que pose la « post-édition » s'énonce à peu près en ces termes : à supposer (ce qui est loin d'être le cas) que la machine maîtrise parfaitement la grammaire et le vocabulaire des langues avec lesquelles elle travaille, que lui faut-il de plus pour produire des textes acceptables ? Autrement dit : est-il possible de structurer (c'est-à-dire d'automatiser) le vaste domaine qui s'étend au-delà du vocabulaire et de la grammaire ? Les recherches portent surtout sur ce que Pottier appelle les « lexies » et les fonctionnalistes la « syntagmatique », mais il existe dans chaque langue des tendances (comme ce que l'auteur appelle, 113, la « grandiloquence » du français, sa préférence pour l'emploi de substantifs ayant une grande extension sémantique, et que certains auteurs de stylistique comparée ont désignée comme étant son goût pour l'expression abstraite) dont la post-édition, et quelquefois, même la traduction automatique doit tenir compte. La traduction automatique a également partie liée avec la linguistique du texte : la traduction doit être attentive au contexte « étroit » (environnement du mot dans la phrase) et au contexte « large » (nature du texte), une typologie des textes basée sur des critères formels rendrait les plus grands services à la traduction automatique. Inversement, en soulevant des problèmes liés au macro et au micro-contexte, la traduction automatique peut contribuer aux progrès de la linguistique du texte. Bref, même si elle n'aboutit pas à la construction d'une machine entièrement fiable, la recherche sur la traduction automatique est de nature à avancer la recherche linguistique tout court et le livre d'Anne-Marie Laurian fournit à cet égard de précieuses indications.

Georges KASSAI

Lajos Nyéki, Des Sabbataires à Barbe-Bleue. Divers aspects de la littérature hongroise. Langues et Monde/L'Asiathèque, 1997. 226 pages.

Après son excellente *Grammaire pratique du hongrois d'aujourd'hui* (Ophrys, 1988), Lajos Nyéki nous livre quinze études consacrées à la littérature hongroise. Il s'agit, la plupart du temps, d'écrits de circonstance : interventions à divers colloques, préfaces, représentation théâtrale.

Avec une modestie que l'on est en droit de trouver excessive, Lajos Nyéki se considère comme un vulgarisateur en matière de littérature, le titre de chercheur ne lui revenant, à l'en croire, que dans les domaines limites, tels que prosodie, versification, poétique, stylistique (7). Or, les publications proprement linguistiques de l'auteur n'ont pas été retenues.

Le volume s'ouvre sur une étude qui, bien que traitant d'un passé assez lointain, ne concerne pas moins l'actualité. Il s'agit de la représentation du peuple juif dans la littérature hongroise des XVI^e et XVII^e siècles. Les textes examinés (chroniques, chants épiques, poésie lyrique) développent sans exception « une mise en parallèle entre le sort du peuple juif et celui du peuple hongrois » (14). « Les multiples exodes infligés au peuple élu trouvaient une résonance particulière dans l'esprit des gens qui, ballottés sans cesse, ne se sentaient nulle part chez eux » (13). Il en va ainsi tout particulièrement dans la littérature « sabbataire » : les membres de cette secte chrétienne, particulièrement florissante en Transylvanie, à partir, notamment, de 1580, adoptent le calendrier hébraïque et fêtent le sabbat. Notons que le parallélisme judéo-hongrois apparaît également, mais dans un autre contexte historique, chez le grand historien et sociologue

contemporain István Bibó. (« La question juive en Hongrie après 1944 », *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, L'Harmattan, 1986, 244-245.) Cette « identification avec le peuple élu » inspire à Nyéki des phrases de ce genre : « Malgré toutes les atrocités que les Juifs ont dû subir dans le bassin danubien... il faut reconnaître que les meilleurs des Hongrois étaient réfractaires à toute tentation raciste. » (11)

Après ce départ (véritable profession de foi), le livre prend son rythme de croisière : Nyéki évoque la figure d'Olahus, un humaniste du XVI^e siècle, qui, né dans le royaume de Hongrie, écrivait en latin. « Était-il Roumain ? Était-il Hongrois ? Tout laisse à penser qu'il aurait trouvé cette question étrange. » (32) Son cas constitue une excellente transition à l'étude suivante : « Conscience nationale et conscience européenne dans la littérature hongroise du XIX^e siècle » où Nyéki met l'accent sur l'« engagement européen » (dirait-on aujourd'hui) de certains grands auteurs hongrois de cette période. (Comment ne pas évoquer, à ce propos, l'anthologie des poètes hongrois sur l'Europe d'Erzsébet S. Zagon, qui doit voir le jour en 1998, deux ans après la disparition de son auteur.)

L'un de ces auteurs « européens » est Imre Madách, dont la *Tragédie de l'Homme* fait l'objet de trois études dans ce volume ; la dernière, consacrée à l'influence de Victor Considerant sur Madách, notamment en ce qui concerne la scène du phalanstère et, peut-être, la scène égyptienne, est une vraie contribution aux recherches sur la littérature hongroise. Chemin faisant, Nyéki règle le compte des critiques injustifiées que le philosophe marxiste György Lukács a adressées à l'auteur de ce chef-d'œuvre. Une intervention sur « Nationalisme et internationalisme. Problématique générale appliquée à la littérature hongroise » clôt cette partie du volume ; Nyéki y rappelle brièvement l'orientation « occidentaliste » du poète Endre Ady, la conscience à la fois danubienne et européenne d'Attila József, l'œuvre du politicien-sociologue Oszkár Jászi. Les considérations idéologiques dominent dans ces études de Nyéki, mais, comme il le rappelle à juste titre dans son introduction, « c'est notre époque qui veut que des thèmes comme judaïsme, conscience nationale, conscience européenne, nationalisme, internationalisme, lutte contre les tendances totalitaires, etc. prennent une importance capitale, empêchant l'observateur de se réfugier dans une tour d'ivoire » (8).

Les écrits consacrés à Kosztolányi, à Karinthy, à Örkény, à Füst, à Kassák ou à Tibor Déry montrent chacun un aspect particulier de ces auteurs du XX^e siècle. L'étude sur Kosztolányi évoque entre autres la réponse de celui-ci aux attaques grossières d'Antoine Meillet contre la langue hongroise, celle sur Karinthy et sur Örkény le rôle de l'absurde dans l'humour. Mais c'est surtout dans deux études de type philologique que Nyéki fait preuve de ses brillantes capacités d'analyste. « Plus beau que l'original. Quelques réflexions à propos de la traduction du "Voyage" de Baudelaire par Árpád Tóth » (137-150) s'interroge sur les raisons « qui peuvent pousser un lecteur hongrois à prétendre qu'une traduction est plus belle que l'original » (138). (Prétention absurde, car le lecteur hongrois en question est incapable d'apprécier à sa juste valeur la "beauté" de l'original étranger.) Pour répondre à cette question, Nyéki retient deux critères : la fidélité dans le respect de la forme de versification et la fidélité sémantique. Il aurait pu ajouter l'exacte perception des connotations du texte original, connotations dont la recreation, dans la traduction, représente, la plupart du temps, une difficulté insurmontable. Les conclusions de Nyéki montrent que les entorses à la fidélité littérale, les « petites infidélités de détail qui réalisent les indispensables compromis entre les deux langues » s'expliquent par les tendances générales de la langue hongroise : structures nominales françaises traduites par des verbes conjugués, condensations sémantiques, appositions rendues par des propositions subordonnées, etc. Impossible de savoir si la traduction du *Voyage* de Baudelaire est plus belle que l'original ; « ce qui est certain, c'est que Tóth n'a pas seulement traduit Baudelaire, il l'a véritablement acclimaté. » (150)

Dans « Le château de Barbe-Bleue de Balázs–Bartók et la psychanalyse », Nyéki tente une interprétation psychanalytique du rythme et de la mélodie de cet opéra de Bartók et une étude de l'expression des sentiments par la prosodie du texte et par la musique. Pour cette dernière analyse, il s'appuie avant tout sur les travaux d'Ivan Fónagy. Quant à la psychanalyse, elle est convoquée pour éclairer divers problèmes relatifs aux deux auteurs, des « sujets à risques » selon Nyéki ; « ils voulaient se libérer... de leurs obsessions par la création, ce qui laisse supposer qu'une œuvre d'art est en quelque sorte une tentative d'autoanalyse. » (206) Quant à la « psychanalyse » de l'opéra lui-même, Nyéki s'ingénie à retrouver dans sa construction (protase-acmé-apodose) les diverses pulsions élémentaires (agression, pulsion ludique) et note que le fait que « les anciennes épouses (de Barbe-Bleue) restent vivantes... suggère que les souvenirs continuent à animer notre présent, conception en parfaite conformité avec le travail psychanalytique dont le trait principal est la confrontation avec le passé, la recherche des racines. » (205)

Dans son Introduction, Nyéki semble éprouver le besoin de se justifier : obligé, en tant qu'« enseignant-chercheur », d'œuvrer dans trois disciplines : la langue, la littérature et la musique hongroises, pour se conformer au profil de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, il voit la cohérence de son travail dans son intérêt pour les questions « limites » qui concernent à la fois ces trois domaines. Pour ma part, j'entrevois une autre motivation, bien plus puissante, de l'auteur : son désir de partager avec son auditoire et ses lecteurs la joie que lui a procuré la lecture de certains chefs-d'œuvre de la littérature hongroise. Certes, on n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers. Ce qu'on « emporte », par contre, ce sont quelques textes inoubliables que l'on continue à murmurer dans son exil, le souvenir de ses enthousiasmes d'adolescent. Voilà pourquoi Lajos Nyéki est un guide idéal pour tous ceux qui désirent s'initier à la littérature hongroise et qui ne manqueront pas de partager la sensibilité de ce professeur, de ce lecteur exceptionnel.