

LA TRAVESTIE COMME RÉINTERPRÉTATION

(LÁSZLÓ GARACZI : *MIZANTRÓP*)

TIBOR BÓNUS

Université de Paris–Sorbonne III, Paris
France

« Catachresis is not what it is. It is a genus of which each species is a monster, sui generis, incommensurate with any of its fellows. »

(J. Hillis Miller : *Ariadne's Thread*)

« Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. »

(Charles Baudelaire : *Mon cœur mis à nu*)

Si on admet la thèse herméneutique selon laquelle la traduction n'est autre qu'une sorte d'interprétation dans la mesure où il ne peut éclaircir le texte-départ que d'un aspect partiel, on peut aussi admettre que ni la réécriture n'est autre qu'une sorte de lecture. On ne peut pas, bien sûr, considérer une interprétation tout à fait de la même sorte qu'une traduction, car – comme écrit Henri Meschonnic – « paradoxalement, une *bonne* traduction ne doit pas être pensée comme une interprétation. Parce que l'interprétation est de l'ordre du sens, et du signe. Du discontinu. Radicalement différente du texte, qui *fait* ce qu'il dit. Le texte est porteur et porté. L'interprétation, seulement portée. La bonne traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. »¹ Bien qu'un texte est capable de faire autre chose que ce qu'il dit, et un texte interprétant a aussi de l'aspect rhétorique, on peut être plus ou moins d'accord avec le théoricien : il existe une certaine différence entre le mode de lecture d'une traduction et celle d'une interprétation. Dans l'ordre des genres littéraires toutes les trois opérations (interprétation, traduction, réécriture) ont des status institutionnels et des fonctions discursives différents, mais en même temps elles sont tous déterminées par des *relations explicitement langagières*. En plus on peut toujours leur poser la question suivante : quelles conceptions sur la littérature et sur la langue et – par rapport à cela – quels mécanismes interprétatifs fonctionnent dans une interprétation, dans une traduction ou dans une travestie (par exemple). Concernant, bien entendu, la relation et ainsi les tensions possibles entre l'aspect grammatical et rhétorique de ces sortes de textes. Pour répondre à cette question,

Hungarian Studies 15/2 (2001)

0236-6568/2001/\$5.00 © 2001 Akadémiai Kiadó, Budapest

dans le cas d'une travestie il faut tout d'abord examiner les procédés formels et les intentions sémantiques² à l'aide desquels elle transforme son propre prétexte (ou hypotexte).

Dans sa travestie intitulée *Mizantróp* László Garaczi choisit des procédés de transformation spectaculaires et radicaux, on peut ainsi la distinguer facilement de son prétexte dont l'identité, d'ailleurs, n'est pas si évidente. Il est vrai que l'hypotexte direct de la travestie n'est autre que la traduction hongroise de la pièce de Molière par Dezső Mészöly, et il ne fait pas de doute non plus qu'en considérant une traduction non pas comme reproduction de l'original, mais plutôt comme création plus ou moins autonome, on est contraint de dire que la traduction hongroise est l'hypotexte indépendant de la travestie. Malgré tout cela il se voit impossible de faire abstraction du fait que la transformation parodique de la traduction, soit-elle si aveugle au texte français, peut entrer dans une relation interprétative avec l'original de Molière. Néanmoins cette relation possible, mais – au moins de l'aspect de la production – assez arbitraire ne peut être légitime que si elle devient significative pour l'interprétation de tous les deux ouvrages, et en même temps la traduction ne reste pas non plus dans une simple fonction médiatrice, mais au contraire : on peut ainsi, dans cette perspective, voir mieux la différence et l'indépendance de celle-ci.

Le *Mizantróp* de Garaczi peut être nommé *travestie* dans la mesure où elle n'est pas une imitation satirique (parodie), ni stylistique (pastiche), mais plutôt une transformation concernant en même temps l'aspect stylistique et thématique de son hypotexte direct³. La travestie dont il s'agit est déterminée par des principes de transformation qui sont assez distincts de ceux déterminant les mécanismes sémiotiques fonctionnant dans la traduction. Étant donné que les traductions qui, dans un certain sens – comme écrivait Walter Benjamin – « pétrifient l'originaire » et ne se donnent pas à des nouvelles traductions, cela peut être surprenant que l'œuvre de l'auteur hongrois, en transformant (traduisant) une traduction vieillie, est capable d'ouvrir des nouvelles possibilités d'interprétations du texte français, pendant que celui-ci devient lui aussi indispensable pour la compréhension de la travestie hongroise. Garaczi dans sa pièce choisit des principes de transformation explicitement verbaux ou langagiers dont le travail textuel peut attirer l'attention sur la complexité discursive de la parole des personnages, et sur les possibilités autoreprésentationnelles du texte. Du point de vue du spectacle de Molière une telle réécriture peut être significative, puisque c'est juste la structure autoréflexive et métadiscursive du texte français qu'accentuent les interprétations écrites dans les années '80-'90. Par conséquent on peut arriver à une perspective dans laquelle *Le Misanthrope* lit formellement et sémiotiquement non seulement son propre texte, mais aussi ses traductions, ses interprétations et ses transformations littéraires. La traduction de Dezső Mészöly – comme on va le voir tout de suite – peut paraître dans ce contexte moins légitime, parce que la récréation en hongrois des

stratégies figuratives de l'original y reçoit un rôle subordonné à une image du langage subjectiviste et à une interprétation moraliste et parabolique de la pièce classique. C'est-à-dire à une lecture qui ignore l'importance de la complexité tropologique signifiante de la parole des personnages. Comme la travestie de Garaczi peut être examinée parallèlement à plusieurs interprétations contemporaines de la pièce française, ainsi la traduction de Mészöly peut être elle aussi attachée à quelques lectures précédentes de son originaire, en approuvant ainsi tous les deux les contacts existant entre la traduction, l'interprétation et la réécriture.

Dans cette étude je vais parler d'abord, très brièvement, sur les tendances interprétatives de la pièce de Molière, puis, avant l'analyse concrète, je vais vous rappeler dans quelques mots les transcriptions françaises les plus connues de cette pièce. En examinant la travestie hongroise, en forme des comparaisons je vais mettre en jeu aussi quelques passages du texte français, et c'est par rapport à ces conséquences comparatives que je vais situer la traduction de Dezső Mészöly.

Les critiques et les représentations théâtrales contemporaines peuvent démontrer que *Le Misanthrope* – auprès du *Dom Juan*, le *Tartuffe* et *L'École des femmes* – est la pièce la plus canonique de son auteur, c'est-à-dire le plus souvent fréquentée par les réinterprètes. Et si on considère le passé récent de ces interprétations, on peut déclarer que dans tous les deux domaines (dans la critique littéraire et la mise en scène) les constructions psychologiques, moralistes et sociologiques ont perdu leur priorité et ont donné la place à des lectures se concentrant sur les aspects langagiers et métadiscursifs du texte classique. Dans le théâtre les mises en scènes de Jovet et de Vitez ont accentué, à l'aide de la prosodie, la complexité rhétorique de la parole des personnages, contrairement aux mises en scène de Roger Planchon qui mettait le texte dans un contexte scénique psychologique et sociologique.

Pour la première tendance de lectures on peut mentionner la monographie de René Jasinski, où l'auteur – après avoir examiner la genèse et les ressources textuelles de la pièce, et après avoir mis à jour la vie sentimentale de Molière autour du moment de l'écriture – donne le dessin détaillé de la caractère des personnages en faisant des comparaisons entre leurs énoncés et leurs actions. Il considère Philinte comme un raisonneur dont la perspective peut le mieux nous montrer la caractère contradictoire d'Alceste, et il accepte cette perspective comme le message moraliste et social de la pièce. Selon cette lecture : Alceste est le représentant des valeurs universelles qu'il applique à la société comme mesures intemporelles, pendant que Philinte défend la conviction selon laquelle la morale est fondée sur des conventions et ainsi dépend de la temporalité. Le misanthrope reproche aux autres leur attitude hypocrite et déclare que corrompue est la société où il y a de différence entre les pensées et les phrases articulées des gens, pendant qu'il est amoureux d'une coquette qui est la plus hypocrite et qu'il veut amener à lui avouer sincèrement ses propres sentiments. Étant donné que l'action de la pièce est assez

réduite et remplacée par des actions verbales et que les dialogues sont souvent métalinguistiques dans la mesure où les personnages y parlent sur la façon de parler des autres, cette lecture non plus ne peut faire abstraction des signes de la discursivité. De ce point de vue la première fois quand Alceste contredit à son principe de sincérité est la scène du jugement sur le sonnet d'Oronte où au début il essaie de déguiser son propre avis à l'aide des instruments rhétoriques de la langue. Dans une autre scène il demande à Célimène de faire dire aux marquis arrivés que pour le moment elle n'est pas chez elle. La lecture qui accentue la tension entre la déclaration théorique du principe de sincérité et la pratique réelle du héros considère l'aspect rhétorique du texte comme subordonné à la médiation par le langage et ainsi il est contraint de comprendre la fonction performative de la langue comme le phénomène d'une action verbale faite par un sujet. Alceste est fautif non pas parce qu'il ment, mais parce qu'il exige la sincérité de tout le monde, un principe auquel lui-même est incapable de s'adapter. Mais sa faute est en principe corrigeable, car être sincère ou menteur est une simple question de choix. Au début il n'ose pas dire franchement ce qu'il pense sur le sonnet d'Oronte, parce que la convention sociale de la civilité s'avère plus forte que celle de la sincérité, mais quelques minutes après il décide de ne plus cacher son vrai jugement.

La tradition des interprétations métadiscursives de la pièce de Molière explique le conflit des personnages non comme celui entre la théorie et la pratique, mais plutôt comme le conflit entre deux conceptions du langage et de l'art, notamment de la performance théâtrale. Selon Jean-Marie Apostolides on peut lire la comédie comme la scène d'un combat discursif dans lequel se confrontent l'aristocratie historique et la nouvelle aristocratie du XVII^{ème} siècle, mais cette confrontation est mise en scène chez Molière comme deux conceptions sémiotiques. L'auteur cite l'œuvre de Niklas Luhman selon laquelle au XVII^{ème} siècle le système social fondé sur des différenciations fonctionnelles succédait à un autre système fondé sur des différenciations hiérarchiques. « Partout on passe d'un système social où le mode de différenciation était stratifié et hiérarchique à un autre où il devient fonctionnel. » Alceste est le représentant du premier, c'est-à-dire d'un système qui prolonge encore quelques principes de la chrétienté du moyen âge : non seulement le titre de noblesse hérité, mais aussi l'amour nommé, comme les troubadours, à l'aide des métaphores militaires, et – cela est le plus important – la fétichisation du mot ou l'identification du mot avec la chose même. Pour Alceste dire les choses équivaut à agir, comme dans l'univers de la magie, et en accentuant l'importance de l'honneur et de la foi, il fait comme si « le cœur était le domaine sacré par excellence. »⁴ Par contre Célimène, comme aussi les marquis, représente la nouvelle aristocratie pour laquelle le titre de noblesse est assuré non par une hiérarchie héritée, mais par la richesse et la fortune, et où c'est la valeur fonctionnelle de l'argent qui domine. Tout cela explique l'utilisation très fréquente des métaphores monétaires même pour les relations humaines (l'amour, l'amitié).

Don Juan féminin, Célimène est, « jusqu'à dans sa pratique langagière, l'exact opposé de son amant. Alors que celui-ci exige de chaque mot qu'il soit alourdi par un équivalent intérieur – amour ou haine – qui lui assure son équilibre, celle-là ne se préoccupe que du signe linguistique. Seul le mot compte, à condition qu'il brille. Sa conversation n'est qu'ironie, pointes, mots d'esprit, sans souci de vérité ou fausseté. Si Alceste fétichise le mot, Célimène ne lui accorde qu'un éclat de surface qu'elle consume dans la conversation. »⁵ Donc Alceste identifie les mots avec les choses, pendant que Célimène, au contraire, sépare radicalement la fonction référentielle du langage et la réalité extérieure, et ne considère que la première. Selon Apostolidès on ne peut pas décider entre les deux conceptions : « Le langage, s'il n'est pas l'or que désirerait Alceste, n'est plus le papier-monnaie sans valeur que souhaiterait Célimène. Le premier fétichise la valeur d'usage des mots, le dernier, en revanche, leur valeur d'échange. »⁶

Dans cette interprétation le conflit des conceptions de langage se réduit aux perspectives interpersonnelles et ne concerne pas les tensions des aspects de langage fonctionnant à l'intérieur des discours des personnages. Avant de vous montrer quelques exemples d'analyse en forme des comparaisons, je résume en quelques mots les conséquences importantes d'une des deux lectures déconstructivistes du texte de Molière. Mary Jo Muratore donne une lecture métadramatique de la pièce : Alceste est le représentant d'une conception antirhétorique et moraliste qui pense que l'art doit être l'image vraie de la nature et « l'encodeur fidèle de la réalité empirique ».⁷ Les autres personnages, en revanche, sont les représentants de la pose, de l'apparence et de la performativité libre du théâtre, et leur attitude se soumet à la force séductrice de l'illusion esthétique. C'est dans la notion de la *sincérité* qu'Alceste réunit la conception transitive et antirhétorique du langage et de l'impérative moraliste, pendant qu'il est incapable de résister à la séduction de l'esthétique (Célimène). L'aspect esthétique et épistémologique du langage se confrontent ici non seulement comme deux perspectives mimétiques, mais comme des forces travaillant dans la même déclaration d'un seul personnage. Le triomphe ou la gloire moraliste du héros aboutit à la fin brusque de la comédie, mais du point de vue de l'intention irréductible du texte de la comédie, ce triomphe apparaît plutôt comme une chute. « That his (Alceste's) mimetic and natural manner plays to less enthusiastic reviews than Célimène's satirical hypocrisy only confirms the aesthetic truth that the need for art is rooted in man's desire to see the world not as it is, or even as it should be, but as it is invented to be by a creative artist who can recast and reshape nature in a more pleasing, albeit less natural form. »⁸ Selon cette lecture qui a quelque chose à voir – mais malheureusement pas beaucoup – avec la critique de l'idéologie esthétique de Nietzsche, la misanthropie se dirige sur le composant anthropologique de l'illusion esthétique, mais celle-ci, en revanche – et ici la subjectivité de l'invention que suggère la citation est impertinante –, a une relation étroite avec le fait que le langage est une entité

immaîtrisable par le sujet. Mais en même temps on doit accentuer que Nietzsche a défini même le désir de la vérité comme nécessité anthropologique qui est non seulement en opposition, mais aussi en corrélation avec l'illusion référentielle du langage. On va revenir encore à cette question quand on va examiner les fonctions poétiques possibles – dans la perspectives de la travestie – de la sémème de *l'amour*.

La travestie de Garaczi transforme radicalement son hypotexte : elle fait des concisions, des condensations et des additions, elle change les noms des personnages, et détourne plusieurs fois l'intrigue en délibérant des automatismes discursifs dans les dialogues, en plus elle transforme en prose les alexandrins rimeurs. Garaczi raccourcie la traduction de Mészöly qui voulait reproduire par la prosodie, la modalité et le style, les effets de l'original, ne pouvant pas éviter – mais c'est naturel – les différences entre deux états de langage. L'auteur hongrois délibère et exploite cette différence non seulement langagière, mais historique, et donne des index transparents de fin de siècle aux discours des personnages. Comme Mészöly essaie d'imiter en hongrois la manière artificielle et la homogénéité stylistique de Molière, ainsi Garaczi, en revanche, change tout cela en un jeu hétérogène et plurivocal des discours, et multiplie, par des stéréotypes et des clichés, par des allusions intertextuelles, les modalités du texte.

Bien que la pièce française peut avoir des significations métadiscursives, en permettant au lecteur plusieurs modes – comme on a vue tout à l'heure – de mettre en jeu les relations entre le niveau sémantique interpersonnel et celui de la dynamique textuelle, elle garde encore la possibilité de reproduire un monde fictionnelle diégétique. Par contre, la travestie en profitant des possibilités d'autoreprésentation du texte français, donne au travail discursif des jeux langagiers un si grand rôle dans l'organisation textuelle qu'elle *détruit ainsi l'intégrité mimétique de son hypotexte*. Les codes de la vraisemblance des relations interpersonnelles sont transcrits par des changements dans la modalité produits par le jeu autonome des clichés et des tropes. Il devient transparent que c'est le langage qui crée le personnage, et par conséquent ce langage ne peut pas être interprété comme le simple médiateur des intentions et des sentiments subjectifs. Chez Molière cette contradiction a déterminé le discours d'Alceste qui croyait en une conception constative du langage, contrairement aux autres personnages qui accentuaient sa force performative, et s'adaptaient à des rôles prescrits par les conventions sociales de l'époque. Garaczi supprime le principe de la sincérité au discours d'Alceste dont la misanthropie perd entièrement son fond théorique, et devient ainsi – sans déguisement – arbitraire, prenant des airs ou des masques divers. Son attitude n'est plus motivée par la recherche de la réalité derrière la langue et non plus par celle du signifié, mais plutôt de prendre plusieurs masques ironiques, de jouer avec le langage. En grandes lignes on peut dire que chez Molière Alceste est un herméneute qui oublie les opérations poétiques fonctionnant dans son propre discours, chez Garaczi, en revanche, Alf se concentre sur les ambiguïtés de son propre discours,

accentuant ainsi l'importance du mode de signifier, autrement dit l'aspect poétique du langage. Les relations interpersonnelles sont mises en scène ici comme des conflits des aveux de pouvoirs et des désirs sexuels des personnages, et les divergences entre le *vouloir-dire* et le *mode de dire* qui existaient déjà dans la pièce française, se délibèrent dans les changements de masques arbitraires et inattendus. L'aveuglement d'Alceste sur la tropologie de son propre discours change en une perspective ironique et consciente de ses possibilités figuratives.

Les personnages de la travestie sont généralement les *variants hyperboliques* de ceux de Molière, tous les personnages, Alf aussi, se comprennent comme des masques discursives continuellement changeant, et ce changement est subordonné aux jeux des clichés et des stéréotypes. Alf apparaît plusieurs fois comme l'offenseur des personnes qui l'entourent, après il se transforme en un macho terroriste, puis en dialoguant avec Cila, il prend le masque d'un soupirant un peu féminin. Fil ne se montre pas comme un bon ami, mais comme un provocateur d'Alf, ou un agresseur verbal, ou comme un cabotin homosexuel. Cila, au début de la pièce est une coquette charmante, après elle se change pendant quelques répliques en une lesbienne, et vers la fin de la pièce elle apparaît déjà comme une putain ordinaire. Les changements permanents des masques des caractères, la *mascarade discursive* peut être la conséquence d'une lecture radicale du texte français, et peut être considérée comme une stratégie postmoderne de la part de la travestie hongroise. Et que ce procédé de transcription n'est pas une opération arbitraire par rapport au texte de Molière, c'est la réinterprétation de la personnalité de l'héroïne qui peut nous le montrer. Chez l'auteur français sous le masque de la coquette ne se trouve pas un visage réel ou vrai, Célimène ne sait pas elle-même non plus quelles sont ses vrais sentiments⁹, elle fonctionne ainsi comme un miroir dans lequel les soupirants peuvent voir comme ils veulent voir leur propre personnalité (être l'amant unique et irremplaçable). C'est cette fonction de miroir qui est dynamisée par la travestie de Garaczi dans la forme des changements de masques qui sont ici dirigés non par les aveux des autres, mais par le fonctionnement autonome des clichés et des allusions intertextuels.

Dans la pièce de Molière *Alceste*, en comprenant la langue comme la médiatrice non seulement des choses, mais aussi des sentiments, pense que la langue est capable d'exprimer sa personnalité unique et singulier. Son but n'est autre que devenir la ressource de sa propre parole, il refuse de reconnaître que la répétition, la citation travaillant la structure de la langue ne permet pas de parler et s'entendre parler dans le même temps. Il refuse la pensée de l'intertextualité, pendant que son discours – comme le montrait bien Larry W. Riggs – contient plusieurs citations des auteurs classiques et des œuvres précoces de Molière¹⁰. La transcription de Garaczi exploite et radicalise cette contradiction dynamique de son prétexte indirect : mettant dans le discours du héros des citations des chansons hongroises du XX^{ème}, l'auteur signale d'une part la différence historique et culturelle entre la

travestie et son hypotexte, d'autre part le passage de la limite entre les domaines de l'art. Dans *Mizantrop* Alf, dont le nom est une citation (un petit animal vert avec une trompe figurant dans une bande dessinée française), dit sur le sonnet d'Oronte (écrit dans le style du poète hongrois, János Pilinszky) qu'il est bien réussi – mais par hasard –, en revanche ce n'est pas la nature qui y parle. Après cette déclaration, il relit en haute voix le poème d'Oronte, et cette lecture est suivie de ce dialogue-là : « ORO : Ön rosszul olvasta föl. Mesterkélten. ALF : Ön pedig túlon túl őszintén. Ha ne adj Isten, színházban lennénk, a kulisszák meghasadtak volna. »¹¹ Donc dans la travestie Alf est l'opposant d'Alceste, autrement dit le discours de celui-ci est transcrit d'après la perspective ironique et poétique de Céliimène.

Dans la pièce française l'amour se rattache non seulement à la séduction de la beauté, à la séduction esthétique, mais – d'après le principe de sincérité d'Alceste – à la vérité, à l'aspect épistémologique du langage. La relation entre *la vérité* et *la force persuasive* de la langue s'avère très importante dans les répliques sur le procès d'Alceste et même dans la scène du sonnet d'Oronte. Le héros refuse d'avoir un avocat ou de solliciter un juge, en accentuant que la vérité doit gagner sans l'intervention de la persuasion. Il ne peut pas croire la confession d'amour de Céliimène, parce que il est incapable de vérifier son référent et faire ainsi transparent son langage. Dans le premier cas la sincérité est fondée sur l'adéquation entre le signifié et l'objet, c'est-à-dire entre le discours et la réalité extérieure, dans le second elle fondée sur l'adéquation entre les sentiments et leur expression verbale. La discrèpencie entre la signification et le mode de signifier peut se montrer déjà juste au début de la pièce quand Alceste articule l'impérative de la sincérité : « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur. » Dans cette phrase le cliché figuratif attire l'attention au fait que les sentiments ne peuvent disponibles qu'avec l'intervention du langage, qu'à l'aide de la force tropologique de celui-ci, puisque il est impossible de saisir le signifié comme un fait extérieur. Le discours amoureux donc peut être interprété d'une part comme le point d'intersection de la vérité et de la force séductrice, d'autre part comme le discours par excellent de l'illusion référentielle : la sincérité est équivalent à la relevée du masque, mais cela ne peut se réaliser qu'avec l'intervention du langage comme masque (mécanique et effaçant la singularité).

Alors Alceste pourrait reconnaître dans l'amour la caractèrè hallucinante du langage et l'importance de la force séductive de l'esthétique¹², mais au contraire, il essaie plutôt de conquérir Céliimène avec des paroles dirigées par l'intention de la vérité et non pas par la séduction. En excluant de ses pensées le rôle de la force persuasive dans la communication, son but n'est plus séduire l'héroïne, mais de l'*anéantir*, cependant il est lui-même déjà bien séduit par elle, et derrière cette force il ne trouve pas la vérité. Alceste est incapable de reconnaître que la force persuasive et la vérité sont les deux composantes du même langage, se trouvant

dans une corrélation forte mais en même temps adversative. Comme écrit Paul de Man dans son étude sur Pascal sur la hétérogénéité du langage cognitif et performatif : « Language (...) now separates in two distinct directions : a cognitive function that is right (*juste*) but powerless, and a modal function that is mighty (*forte*) in its claim to rightness. The two functions are radically heterogeneous to each other. The first generates canonical rules of persuasion, whereas the second generates the eudaemonic values that are present as soon as one has to say that the claim to authority is made « at the *pleasure* of » the despot. The first is the language of truth and of persuasion by proof, the second the language of pleasure (*volupté*) and of persuasion by usurpation or seduction. (...) To the extent that language is always cognitive and tropological as well as performative at the same time, it is a heterogeneous entity incapable of justice as well as of *justesse*. »¹³

Dans la travestie de Garaczi l'amour change en sexualité non dissimulée, l'expression directe ou métaphorique du désir sexuel des personnages, pendant que l'idée du sex devient un interprétant qui dirige les connotations de leur répliques. Il se prête à créer des situations très amusantes, et – ce qui est plus important – il délibère le langage de la séduction, en donnant ainsi au désir un rôle indispensable dans la communication. On peut dire que le discours du plaisir reçoit une certaine priorité, et c'est le désir qui prend ainsi une fonction épistémologique dans la mesure où elle devient la réalité explicite ou cachée derrière le mascarade discursif. Mais tout cela ne peut pas effacer, bien sûr, l'indécidabilité entre les deux aspects (cognitif ou performatif), seulement, à travers des substitutions tropologique, renverser leur corrélation. On ne peut pas dire donc que la travestie, en donnant de priorité à la performance arbitraire des masques, et au langage de la séduction, simplifie la complexité sémiotique de son hypotexte, mais plutôt qu'elle exploite les possibilités poétiques impliquée dans la pièce de Molière. Car l'érotique chez Garaczi de la même façon comme chez Molière, apparaît comme l'allégorie de la compréhension. « Rather than being a heightened version of sense experience, the erotic is a figure that makes such experience possible. We do not see what we love but we love in the hope of confirming the illusion that we are indeed seeing anything at all. »¹⁴ Mais cette allégorie chez l'auteur hongrois est exploitée par la multiplication et la dispersion des masques dirigées par le jeu explicitement langagier des clichés et des stéréotypes.

Le procédé le plus important et le plus significatif dans la travestie n'est autre que la transformation référentielle des métaphores animales nommant des types et des actions humains, qui peut être considérée comme la relecture sémiotique très complexe de la pièce de Molière. Chez celui-ci Alceste voudrait faire croire que les autres personnages n'étant pas capables d'accepter et appliquer le principe de sincérité, ne sont pas dignes d'être nommé homme, mais plutôt comme des monstres. Mais d'un autre point de vue Alceste lui-même peut apparaître comme un monstre dans la mesure où son principe de la *sincérité parfaite* – comme le prin-

cipe de la perfection – est irréel et inhumain. Ce dernier aspect de l'irréalité et l'inhumanité reçoivent chez l'auteur hongrois un sens propre et métaphorique (poétique) dans le même temps : la travestie réanime le sens propre des clichés figuratifs référant métaphoriquement à des hommes. Ces transformations tropologiques peuvent montrer que la figuration, en faisant partiellement oublier le sens propre, donne une dimension anthropologique au monde, mais si le sens propre se réanime : dans l'indécision des deux sens se forment des monstres (des animaux parlants, des hommes en forme d'animal) dans le langage¹⁵. Cette nature tropologique et hallucinante du langage se trouve déjà dans le titre de la pièce française qui peut être interprétée, renforcée aussi par une relation homophonique, – comme Flaubert l'a remarqué dans une lettre de jeunesse – comme *mise en trope*, c'est-à-dire la transformation figurative nécessaire du langage en général¹⁶. Les différences constitutives entre l'imagination des langues montrent, à travers l'intraductibilité du texte hongrois, celui du texte français ; la transcription indirecte de la pièce de Molière s'avère ainsi la traduction beaucoup plus « fidèle » de cette pièce que la traduction hongroise examinée de celle-ci.

Notes

1. Henri Meschonnic : *Poétique du traduire*. Paris, Lagrasse, 1999. 22.
2. Voir : Gérard Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1992.
3. *Ibid.*
4. Jean-Marie Apostolidès : *Célimène et Alceste : L'échange des mots*. In : *Le Misanthrope az théâtre, Ménandre, Molière, Griboriedov*. (rédigé par : Daniel-Henri Pageaux) Paris, 1990. 162.
5. *Ibid.* 163.
6. *Ibid.* 164.
7. Mary Jo Muratore : *Le Misanthrope*. In : *Mimesis and Metatextuality in french neo-classical text*. Genève, 1994. 37–53, 49.
8. *Ibid.* 51–52.
9. C'est Éliante qui déclare cette vérité sur Alceste et sur l'héroïne : « C'est un point qu'il n'est pas fort aisé de savoir. / Comment pouvoir juger s'il est vrai qu'elle l'aime ? / Son cœur de ce qu'il sent n'est pas bien sûr lui-même ; / Il aime quelquefois sans qu'il le sache bien, / Et croit aimer aussi parfois qu'il n'en est rien. » (1180–1184.)
10. Larry W. Riggs : The classicist subject as ideological construct : Fear, Desire, and Sexuality in *Le Misanthrope*. In : *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*. New York, Frankfurt am Main, Paris, 1989. 105–154.
11. « ORO : Vous avez mal lu. Sur un ton affecté. ALF : Mais vous, vous l'avez lu sur un ton trop sincère. Si, Dieu m'en garde, nous serions dans un théâtre, les coulisses se seraient déjà crevées. »
12. Dans son dialogue avec Arsioné, il remarque qu'« On ne voit pas le cœur. », mais cette remarque n'ont pas des conséquences dans sa perspective.
13. Paul de Man : Pascal's Allegory of Persuasion. In : *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, London, 1996. 69.

14. Paul de Man : Hypogram and Inscription. In : *The Resistance to Theory*. 53.
15. « Lássuk a medvét. », « Csapjon a lovak közé. », « Vak tyúk is talál szemet. », « bűdösbogár », « kitette a szűrét », « Felképelem a két hülye barmot. », « Várj, ne ilyen kutyaftában. », « Álnok kígyó. », « Hordja el az irháját. », « ocsmány féreg », « te vadállat », « ártatlan báránka » etc.
16. Gustave Flaubert : *Lettre à Ernest Chevalier*. Rouen, vendredi 31 décembre 1841. In : G. Flaubert : *Correspondance* I. Paris, 1973. « Quel est le personnage de Molière qui ressemble à une figure de rhétorique ? – C'est Alceste, parce qu'il est mise en trope. » 90.

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association
of Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)

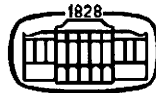
Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

**Richard Aczel
Gábor Bezeckzy
József Jankovics
Peter Schimert**

**Volume 15
Numbers 1, 2**

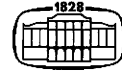


**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
2001**

CONTENTS

<i>Bezeczky, Gábor</i> : Structural Metaphors in the English and Hungarian Versions of George Eliot's <i>Middlemarch</i>	113
<i>Bónus, Tibor</i> : La travestie comme réinterprétation (László Garaczi: <i>Mizantróp</i>)	301
<i>Dobos, István</i> : The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images at the End of the 1920s	273
<i>Gángó, Gábor</i> : 1848–1849 in Hungary	39
<i>Hajdu, Péter</i> : On the Ethnic Border: The Image of Slovaks in Kálmán Mikszáth's Writing	233
<i>Hites, Sándor</i> : Reluctant Supplements: Historical Novel, Historiography, and Historiographical Metafiction	203
<i>Imre, Zoltán</i> : (National) Canon, (National) Theatre and (National) Identity: A Debate over a 1928 <i>Bánk bán</i> -mise en scène in Hungary	93
<i>Józan, Ildikó</i> : Relire les textes traduits. L'héritage structuraliste de la théorie de la traduction	121
<i>Kappanyos, András</i> : Theory versus Criticism (A Brief Account of the Present Situation in Hungary)	281
<i>Lőrincz, Csongor</i> : Zeichenaustauschbarkeit und Allegorization bei Attila József	255
<i>Metro-Roland, Dini</i> : The Recollections of a Movement: Memory and History of the National Organization of People's Colleges	49
<i>Raun, Toivo U.</i> : The Baltic States after the Collapse of the Soviet Union: Appendix	163
<i>Szávai, Dorottya</i> : « Le Christ et Sisyphe ». Lecture Pilinszkyenne de l'œuvre de Camus	143
<i>Szegedy-Maszák, Mihály</i> : Vörösmarty and the Romantic Fragment	3
<i>Szegedy-Maszák, Mihály</i> : Bartók and Literature	245
<i>Tolcsvai Nagy, Gábor</i> : 3rd Person Anaphora in Hungarian	287
<i>Vajda, Karl</i> : Zeit an der Zeit	169
<i>Wilde, James</i> : Miklós Wesselényi and Nationality Issues in 1830–1849 Hungary	11
<i>Zsadányi, Edit</i> : Speech from the Margin: Gertrude Stein's <i>Tender Buttons</i> and Agáta Gordon's <i>Kecskerúzs</i>	127

AKADÉMIAI KIADÓ



Éva Martonyi

**TROIS SIÈCLES DE RELATIONS
LITTÉRAIRES FRANCO-HONGROISES**

Verbum books

Les articles réunis dans ce volume ont été rédigés grosso modo pendant la période allant de 1975 jusqu'en 1995. Préparés pour des colloques, ils ne correspondent pas à une histoire littéraire au vrai sens du mot, néanmoins ils couvrent une période assez importante, à partir de la fin du XVIIIe siècle jusqu'à la fin des années 1980. Ils ont été publiés presque tous dans les actes des colloques, tenus soit en France, soit ailleurs. Or, ces volumes sont, dans la plupart des cas, difficiles à retrouver aujourd'hui et ils n'atteignent, de toute façon, qu'un public relativement restreint. C'est pour cette raison qu'une publication sous forme de recueil s'impose. Utile non seulement pour les étudiants francophones de la Hongrie et des pays francophones, mais aussi pour tous ceux qui étudient l'histoire culturelle de notre pays, le volume pourrait bien compléter la liste des ouvrages parus récemment dans ce domaine.

ISBN 963 05 7839 5

Price: US\$ 25 + freight charge

Paperback

132 pp.

You can order directly from:
Akadémiai Kiadó, Export Division
Budapest, P.O. Box 245, H-1519, Hungary
Fax: (36-1) 464-8221
E-mail: export@akkrt.hu

www.akkrt.hu

Guidelines for Submission of Manuscripts

Manuscripts should be sent to the Editor. Texts should be double-spaced with wide margins. Quotations longer than three lines should be indented and single-spaced. Whenever possible please also include a copy on diskette. Footnotes or endnotes should be numbered consecutively. *Hungarian Studies* will follow the forms recommended by *The Chicago Manual of Style* (Chicago: University of Chicago Press, 1982); or Kate L. Turabian: *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations* (Chicago: University of Chicago Press, 1987). In preparing their manuscripts and footnotes, all contributors are urged to follow the system in these two guide-books.

From the Contents of Forthcoming Issues

Thomas Cooper: Irony in the Works of Zsigmond Kemény

István Czövek: Die Abteilung Nr. 3.

Adriana Varga: Kornél Esti and the Bulgarian Conductor

Printed in Hungary
PXP Ltd., Budapest