

VARIA

L'art hongrois à l'épreuve de la postmodernité

Naguère, Itzhak Goldberg dans un article de la revue *Beaux Arts Magazine*¹ posait avec acuité le problème de cet art dont l'observateur occidental ne sait plus s'il doit le définir comme un art d'« Europe de l'Est », de l'« Est de l'Europe », d'« Europe centrale » ou encore de « l'autre moitié de l'Europe », pour reprendre ici le titre d'une exposition qui eut lieu l'année dernière à Paris à la Galerie nationale du Jeu de Paume².

Cet embarras sémantique, cette difficulté à nommer précisément l'ère géographique relève d'un problème autrement plus délicat que constituent l'identité artistique ou, si l'on veut, la spécificité culturelle, l'exception nationale, bref les caractéristiques fondamentales d'une âme slave ou prétendue telle.

Troublante singularité d'un art qui, il y a trente ans à peine, revendiquait les particularités ethniques d'un pays Magyar encore empreint du monde enchanté de son folklore et de ses traditions³. Dans le champ artistique, le débat portait sur la possibilité - officiellement avérée - d'une esthétique hongroise inspirée d'influences occidentales, françaises notamment, mais sachant ne rien perdre d'un caractère essentiellement national.

Les années 80, quant à elles, seront marquées par un changement de valeurs culturelles fondées à la fois sur la recherche d'une identité individuelle, l'exploration profonde du Moi et une expressivité plus personnelle. Autant de perspectives inédites, rendues possibles paradoxalement par les aspirations d'une nouvelle génération d'artistes qui n'hésitera plus à affirmer ses emprunts et ses citations, non pas sous les formes du plagiat, mais d'une relecture stimulante à l'éclectisme affirmé.

L'esthétique des années 90, placée sous le signe de l'ouverture, figurera ce que certains critiques n'hésiteront pas à nommer une « déterritorialisation⁴ », marquant ainsi un déplacement sensible de l'intérêt des créateurs hongrois vers les mouvements artistiques internationaux dont ils souhaiteront obtenir, sinon une pleine et immédiate reconnaissance, du moins une certaine légitimité, leur permettant de participer aux concerts des nations. À la recherche d'une *identité* se substituera le concept de *proximité* : proximité des sensibilités, des pratiques

¹ I. Goldberg, "L'autre Europe : où est passée l'âme slave ?", in *Beaux Arts Magazine*, n°191, avril 2000, 42.

² *L'Autre Moitié de l'Europe*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 8 février-21 juin 2000.

³ Pour s'en convaincre, il suffit de lire par exemple les textes du catalogue d'exposition rédigés par Géza Csorba, commissaire artistique, in *Art hongrois contemporain*, Musée Galliera, Paris, Les Presses artistiques, 15 avril 1970, n.p.

⁴ Cf. Thierry Raspail, catalogue d'exposition, *ELAC, Art contemporain*, 14 mars-26 avril 1987, Lyon, n.p.

artistiques, des interrogations plastiques, proximité enfin d'une réflexion sur le rôle et la place de l'art contemporain dans la société.

Loin de constituer un état des lieux de la scène artistique hongroise depuis trente ans, ce qui n'aurait que peu d'intérêt ici, cette évocation permet néanmoins d'esquisser une rémanence qui a toujours hypothéqué le débat artistique. Je veux parler de ce qui apparaît aujourd'hui comme une position difficilement soutenable. Soit l'articulation de modèles propres aux traditions d'Europe centrale et d'une culture prétendument universelle. La vraie question ne se situe pas dans cette impossible union entre modernité et tradition au sein d'un pays récemment mis à l'épreuve de la liberté, mais plutôt dans *la manière spécifique dont s'élaborent les signes plastiques d'une époque*.

Un rappel est ici nécessaire. L'Europe de l'Ouest, forte d'institutions publiques puissantes, de structures privées efficaces, d'un marché de l'art florissant, de structures culturelles favorisant la création, sa diffusion, sa critique et son renouvellement, présentait des atouts majeurs qui marqueront profondément les artistes d'Europe centrale. À tel point que le droit de cité accordé à ces derniers ne sera suivi d'effet qu'après la reconnaissance de ce système à valeur générale. Quand l'Ouest occupait cette position dominante, l'Est pouvait dès lors faire valoir son originalité propre. Aussi l'entité culturelle était-elle précisément fondée sur un ensemble de *différences* qui permettaient de la *discriminer* des cultures étrangères avec lesquelles elle n'avait pas vocation de se confondre. Soumise aux prescriptions du régime, elle devait s'abandonner tout entière à un art habile à servir fidèlement une orthodoxie politique. Mais les nouvelles données survenues en 1989, la disparition des caractéristiques esthétiques fondamentales entre les diverses parties de l'Europe et l'ouverture internationale de la scène artistique ont modifié considérablement cette configuration. En d'autres termes, le « style international » et, plus généralement, la mondialisation rendent aujourd'hui caduque l'analyse qui, pour présenter une bipartition commodément manichéenne, n'en demeure pas moins restrictive. De fait, à de rares exceptions près, il est impossible d'affirmer que les œuvres présentées ici proviennent de Budapest, Rome, Paris ou Mexico.

Les erreurs tragiques qui ont lourdement pesé sur le destin de la Hongrie ne doivent pas occulter les *enjeux actuels* d'une réflexion critique qui se situe moins dans un dialogue personnel avec l'histoire, fût-elle dramatique, que dans un *non lieu de la figuration*. Expliquons-nous. Les changements survenus dans la société hongroise ont été beaucoup trop importants pour que la nature de l'art et notre perception de celui-ci ne s'en trouvent pas modifiées. Plus généralement, l'art contemporain a été profondément affecté par les bouleversements du XX^e siècle. De ce point de vue, je suis parfaitement justifié à prendre en considération l'emprise de l'histoire sur le travail de l'artiste et sur le destin de la création. Mais je soutiens qu'une pensée qui se fonde sur une mise en relation trop directe de l'art et de son référent historique est nécessairement réductrice. Hostile donc à une conception historiciste de la création, loin d'admettre entièrement, d'autre part, la thèse de Michaël Baxandall⁵, selon laquelle l'histoire sociale et l'histoire de l'art ne

⁵ Cf. *L'Œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, 1972, Paris, Gallimard, N.R.F., 1985 pour la traduction française. Voir également du même auteur, *Formes de*

font qu'une, peu enclin par ailleurs à approuver sans réserve la poétique d'André Malraux, où le « musée imaginaire » se présente tel un dialogue qu'appelle le rapprochement des œuvres à travers le temps et l'espace, je ne peux que constater que « l'œuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient œuvre d'art par ce qui lui échappe⁶ ». Sur ce point, Malraux avait raison. Et doublement raison si l'on transpose cette assertion aux productions plastiques hongroises actuelles. Naguère à la recherche d'une *identité culturelle* qui, peu ou prou, posait le problème de la dette, réelle ou supposée, vis-à-vis de l'Occident, l'art hongrois dispose depuis les années 90 d'horizons phénoménologiques incomparablement plus larges, enfin libéré de toute emprise doctrinale. Tant et si bien que d'aucuns ont cru voir émerger de ces bouleversements politiques, sociaux et économiques une « image centre-européenne⁷ », plus conforme aux aspirations des créateurs hongrois. Il ne s'agit pas bien sûr de remettre en question ces observations, mais de les interroger d'un tout autre point de vue. Je souhaiterais en effet proposer une lecture différente et mettre en perspectives les nouvelles conditions de perception de la création contemporaine en Hongrie.

Revenons à ce que j'énonçais tout à l'heure comme une libération de l'art face à un appareil idéologique qui s'opposait à toute proposition plastique qui ne fut pas en accord avec lui. La thèse n'est pas contestable. Mais je voudrais rappeler que l'interdit appelle implicitement son dépassement et que, loin d'être un frein à la création, il contribue activement à la recherche de solutions permettant de surmonter ce qui est considéré comme un obstacle parfois infranchissable.

Est-il besoin d'ajouter que la création, rétive à tout dogmatisme, ne se plie jamais *finale*ment à des injonctions auxquelles elle finit toujours par se dérober ?

Même ainsi précisé, il est à craindre que ce schéma d'explication ne puisse rendre pleinement compte de la singularité du phénomène. Osons l'hypothèse inverse. N'est-ce pas *a contrario* l'interdit qui *fonde* la transgression ? En d'autres termes, les contraintes imposées par un régime puissant n'étaient-elles pas les conditions mêmes de leur dépassement ? Déjouer les règles, effacer les repères, subvertir les rapports, autant d'opérations qui ne peuvent advenir que dans un univers privé des libertés les plus élémentaires, où l'indéterminé n'est pas seulement bridé mais exclu. Cette position témoigne paradoxalement en faveur de l'*étroitesse du cadre*. C'est parce qu'elle implique la rigidité d'un système univoque qu'il est possible d'introduire quelque élément de subversion au sein du langage plastique. Telle s'affirme la singularité d'une création qui, rejetant l'informel, le désordre et l'aléa, constitue à *son insu* une invite à tous les débordements possibles.

Cette apparente contradiction affirme l'interdit et sa transgression comme deux termes inconciliables ne pouvant cependant être compris que posés l'un *avec* l'autre.

C'est dire que l'art réalise sa promesse de délivrance *in fine*. Mais ce n'est pas tout. Cette conception n'invite-t-elle pas à penser les arts plastiques non plus

l'intention. Sur l'explication historique des tableaux, 1985, traduit de l'anglais, Paris, Editions Jacqueline Chambon, coll. dirigée par Yves Michaux, 1994.

⁶ *Le Musée Imaginaire*, 1947, Paris, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1965.

⁷ Hegyi Loránd, in *ELAC, Art contemporain, op. cit.*, p. 8.

comme une simple résonance des événements politiques, mais comme l'un des éléments majeurs participant pleinement à ces changements ?

C'est l'occasion de préciser, avec Gilles Deleuze⁸, que « le monde ultime des signes » - autrement dit les signes de l'Art - joue un rôle important non seulement en ce qu'il attire à lui tous les autres signes - mondains, amoureux, sensibles - mais aussi dans la mesure où il réagit sur eux, en les « color[ant] d'un sens esthétique⁹ » qu'ils n'avaient pas à l'origine. Autrement dit, si le monde de l'Art répercute les échos provenant de l'extérieur, il a également le pouvoir de leur répondre et, dans une certaine mesure, de les infléchir. Je ne suis pas certain que nous devions sous-estimer cette fonction, toujours occultée par une histoire de l'art soucieuse de pérenniser la croyance en une évolution prétendument rationnelle et linéaire de la création.

Également suspectes m'apparaissent la *fonction sociale* attribuée à cette dernière, comme celle qui consiste à ériger l'art en *force morale* ou cette autre encore qui en fait un *instrument de progrès*. Les voici réunies dans une conception où la conformité de l'art aux enjeux de l'histoire d'un pays serait propre à définir les valeurs d'un individu, d'une classe, d'un peuple, d'une nation.

Voici donc ce qu'écrivait Georges Aczél en 1987 : « Loin de vouloir mettre au pas l'art et les artistes, notre politique artistique s'applique à faire en sorte que les hommes d'art prennent conscience de l'évidence des exigences réelles du développement social et des besoins qui en découlent, de leur caractère univoque à favoriser la diffusion des valeurs, et si possible des valeurs authentiques, au sein du public. Fidélité à la valeur, voilà l'intention qui nous guide et qui nous sert à juger et mesurer les résultats et les insuffisances de notre travail¹⁰. » Ainsi voit-on clairement s'articuler sans se superposer l'art et le politique d'une part, et la manière dont s'accomplit le passage de la culture à l'enjeu national qu'elle est censée servir, d'autre part. Réduite à l'état de sujétion, cette dernière est investie d'une seule et unique mission : rendre hommage à la révolution prolétarienne dont elle souligne l'unité, l'intérêt commun, le respect des valeurs sociales, la conformité des idéaux qui régissent la société. Devoir d'obédience et obligation de reconnaissance : telles sont les fonctions assignées à la culture en général, à l'art en particulier, dès lors que ceux-ci sont considérés comme devant servir les intérêts nationaux.

Pourquoi revenir sur ces principes considérés aujourd'hui comme exsangues? D'abord parce que s'il est impossible de concevoir des œuvres hors du siècle qui les a vues naître, il n'est pas plus souhaitable d'imaginer le siècle sans elles. Ensuite parce que cette conception de l'art n'était jamais confrontée au problème de sa légitimité, l'appareil d'État se chargeant de la justifier en l'intégrant dans des projets de société résolument volontaristes, conçus et organisés rationnellement. En outre, la vérité de l'apparence se confondait avec l'apparence de la vérité. L'œuvre, s'affirmant comme une certitude, relevait d'une immanence jamais remise en question. Or les événements survenus en Hongrie ont mis à mal cette identité fondée

⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 1964, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 5^e édition, 1979.

⁹ *Idem*, 21.

¹⁰ Georges Aczél, *La Hongrie, hier, aujourd'hui*, Paris, Les éditions Nagel, 1987, p. 256.

sur des valeurs érigées en absolu, sur des principes invariables, fonctionnant dans un espace fermé, isolé des mouvements artistiques internationaux. À l'emprise idéologique semble s'être substituée une liberté créatrice au sein de laquelle l'expérience personnelle avait valeur de salut individuel.

La situation actuelle est tout autre, qui privilégie l'évolution d'un processus, d'une dynamique d'ouverture. Ce faisant, la création hongroise participe aujourd'hui pleinement de la complexité qui caractérise la scène artistique et adhère, qu'elle le veuille ou non, à l'internationalisation du marché de l'art. Dans ce contexte particulier, il n'est d'ailleurs pas certain que, par son indépendance politique, la Hongrie ait acquis une autonomie culturelle.

Je ne pense pas, dans le cas présent, aux emprunts divers qui peuvent attester, ça et là, différentes dettes contractées auprès de tel artiste étranger ou de tel courant reconnu. Cette période est révolue ; elle constitue une appropriation des modèles on ne peut plus logique dès lors que l'on est engagé dans la voie de l'émancipation.

Non, je veux parler d'une création qui, formulant en termes novateurs la *position de l'objet esthétique* par rapport à l'histoire, s'inscrit dans une mutation profonde et fondamentale des concepts qui la définissent à travers l'émergence de formes nouvelles.

Je veux encore parler d'un art qui, s'ouvrant à l'Autre, finit par s'affilier volontairement aux courants artistiques internationaux dont il ne se distingue plus¹¹.

Je veux enfin parler d'une activité plastique qui, prenant part aux débats contemporains, épouse avec une facilité et un brio confondants les inflexions d'une esthétique de la postmodernité, toujours habile à cultiver paradoxes et contradictions.

Tout, ici, vient corroborer la thèse selon laquelle la scène artistique hongroise contemporaine, recouvrant la liberté, aliène finalement la possibilité qui lui était offerte non pas seulement de se réconcilier avec son histoire, mais de faire valoir ses différences, son originalité, sa singularité, au sein de l'Union Européenne notamment. Or force est de constater que la reconnaissance de l'altérité en matière artistique n'est plus aujourd'hui qu'un anachronisme, au même titre que la question de l'abstraction et de la figuration. Le système des communications, dont internet constitue le plus récent fleuron, les biennales, les Documenta et les foires internationales d'art contemporain tissent un réseau très dense entre les artistes européens. Que résulte-t-il de ces échanges en définitive ? Il n'est pas aisé de répondre d'emblée à cette question qui dépasse de loin les limites que nous nous sommes assignés. Mais l'on peut remarquer toutefois une uniformisation dans laquelle il devient difficile de promouvoir des formes ou des « performances » inédites ; mais aussi une position créatrice qui n'accepte plus rien sans l'examiner de manière approfondie ; enfin l'adoption d'un principe critique selon lequel il n'existe plus de certitudes absolues ni de réponses définitives. Il faut reconnaître dans cette remise en cause permanente une clairvoyance certaine et véritablement salutaire.

¹¹ Cf. Robert Fleck, "Art after Communism ?", *Manifesta 2, European Biennial of Contemporary Art*, Luxembourg, 1998, pp. 193-197.

Mais à force d'abasser les différences, d'échanger les possibilités d'un renouvellement permanent de l'interprétation, de partager des préoccupations conceptuelles et des langages plastiques communs, de porter à l'incandescence un éclectisme mâtiné de pluralisme, que reste-t-il de l'exception culturelle de l'Europe centrale en général, de la Hongrie en particulier ? Pourquoi l'aspiration à la *différence culturelle* devrait-elle être interprétée aussitôt comme « nationaliste » ? Quelles modernités alternatives suggérer qui battent en brèche l'hégémonie culturelle internationale ? Comment définir un véritable *projet esthétique* qui ne rejoigne pas forcément cette tendance postmoderne ? Pourquoi la production artistique, enfin, devrait-elle abdiquer son pouvoir devant le phénomène de globalisation ?

Autant d'interrogations, posées par la fin du XX^e siècle et le nouveau millénaire, qui dessinent des perspectives communes aux créateurs de toute l'Europe – et pas simplement de la Hongrie – et posent indirectement le problème du potentiel créatif de l'art contemporain, de l'épuisement de ses possibilités, en un mot de la crise qu'il traverserait et dont certains observateurs annoncent les signes avant-coureurs¹². La multiplicité illimitée des structures de signes, qui s'exprime dans l'art vivant, cultive le goût du paradoxe en franchissant allégrement les limites de l'absurde. En effet, si la pratique artistique en Hongrie est l'une des manifestations les plus éclatantes de la liberté de création, ne risque-t-elle pas *a contrario* de s'engager dans une impasse ? Est-il de meilleur commentaire de cette hypothèse que ces lignes écrites par Anda Rottenberg, actuelle directrice de la Galeria Zacheta à Varsovie : « Nous vivons enfin une époque de libertés civiques et plus personne n'a l'illusion que la vie sans captivité soit possible. Sauf que - pour l'instant - la captivité n'a pas de visage, de nom et de définition homogènes. Elle est globale et, ainsi, plus difficile à identifier¹³ ». Sans que cette citation résume toute la pensée de Rottenberg, que dit-elle ? Elle évoque d'abord la proximité de la liberté et de la privation des droits qui lui sont indéfectiblement liés, soulignant une analogie des deux registres qui est loin d'être fortuite. Mais elle invite également à penser que cette liberté chèrement acquise ne doit pas occulter un système d'enfermement d'autant plus difficile à reconnaître qu'il apparaît de manière fuyante et sous de multiples avatars.

Interroger la création contemporaine hongroise à la lumière de cette thèse, c'est aborder la question de son aliénation à un système global au caractère international. Cette situation n'implique pas un jugement de valeur. Je la conçois comme un constat, mais j'entrevois aussi le délicat défi que les jeunes créateurs hongrois auront à relever, sous peine d'être absorbés anonymement dans l'actualité mondiale des arts plastiques. Tout se passe comme si la reconnaissance de la différence s'effaçait inéluctablement au profit du *droit à l'indifférence esthétique*. Comment dès lors rivaliser avec un pluralisme généralisé devenue norme ? Existe-t-il quelques possibilités pour que soit évité l'écueil d'une uniformisation et d'un multiculturalisme qui caractérisent les sociétés occidentales contemporaines ?

¹² Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, P.U.F., coll.

“Intervention philosophique, 2^e édition corrigée, 1997.

¹³ A. Rottenberg, “Les points sur les « i »”, in *L'Autre Moitié de l'Europe*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 8 février-21 juin 2000, catalogue d'exposition, 95.

Je ne suis pas certain que l'histoire puisse être d'une grande utilité. Avoir conscience du rôle historique est une chose, le confondre avec le questionnement, les doutes et les incertitudes de l'art en est une autre. Je ne suis pas plus convaincu par l'approche de type sociologique, qui tente d'appréhender ce qui constitue la spécificité de l'art *dans* la société, ses circuits, ses modes de diffusion, de circulation, etc. Reste à savoir quelle stratégie spécifique mettre en œuvre, visant à proposer des solutions à ces problématiques nouvelles, fondées sur des esthétiques plurielles. Tel semble le défi lancé par une postmodernité toujours habile à déplacer le champ artistique, à procéder à son extension constante, à encourager des pratiques fragmentées, à brouiller les frontières déjà fragiles entre les *disciplines* - si tant est que ce terme recouvre encore une signification précise -, à introduire des dimensions spatio-temporelles totalement inédites jusque-là, dans lesquelles se superposent vérité et virtualité. Bref, sous l'influence des effets inattendus d'une esthétique postmoderne, qu'en est-il finalement de cette authentique aventure humaine, créatrice de sensations et de formes nouvelles ?

Péter ÁDÁM
École Supérieure de Székesfehérvár
Ildikó LÖRINSZKY
Université Loránd Eötvös de Budapest

**Le chapeau escamoté.
Étude comparée d'un passage de *Madame Bovary* dans quatre versions
hongroises**

Traduire, inutile de le dire, c'est recréer, c'est chercher à refaire le chemin qu'avait parcouru l'auteur. Chose à la fois passionnante et décourageante, et surtout dans le cas d'un créateur comme Flaubert qui, chacun le sait, s'était donné une peine immense, un tourment incroyable, en dépensant beaucoup de temps et beaucoup d'énergie pour élaborer ce style qui était devenu le sien.

La première moitié des années 1850, période pendant laquelle il travaille à *Madame Bovary* (son premier roman destiné à être publié), constitue une véritable école de style, un atelier où l'écrivain fait des recherches éperdues, passionnées et, souvent, désespérantes pour trouver, comme il le dit lui-même, "le mot juste", pour "enfiler les perles de son collier". Dans une lettre datée du 22 juillet 1852, il écrit à Louise Colet :

*"Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots. C'est la précision qui fait la force."*¹

Tout cela pour dire que derrière chaque paragraphe, derrière chaque phrase, voire chaque mot de Flaubert, on retrouve les choix conscients, les options esthétiques du romancier : ainsi les difficultés du traducteur seront-elles en quelque sorte dédoublées, sinon triplées. Il s'agit, d'une part, de tenter de reproduire un style en hongrois qui pourrait être accepté comme "style flaubertien", c'est-à-dire, qu'il s'agit de faire un travail minutieux, destiné à comprendre et à suivre les choix conscients de l'écrivain ; d'autre part, en entrant au cœur du texte, le traducteur devra aussi faire face à la dimension inconsciente de l'œuvre. Et, ce faisant, il finira par se rendre compte que cet immense poème en prose est en vérité un texte miné qui accumule piège sur piège.

Aussi n'est-il pas étonnant que ce roman clef de la modernité n'ait cessé d'intriguer les traducteurs hongrois. La preuve, c'est que nous disposons de quatre traductions de *Madame Bovary*. La première, datant de 1904, est le travail de Zoltán Ambrus ; celle de Sándor Hajó, publiée sans date, remonte probablement à la fin des années 1920 ou au début des années 1930 ; la version de Albert Gyergyai, qui est la plus connue et la plus souvent reproduite, a vu le jour en 1948 ou 1949 ; et la dernière, une traduction toute récente, celle de Judit Pór, a été éditée en 1993.

¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, tome 2, p. 137.

Il va de soi que le cadre restreint de cet exposé ne nous permet pas de faire une analyse détaillée de ces quatre versions. Cependant, il nous a semblé intéressant de choisir l'un des extraits les plus connus de l'original, et d'examiner les solutions proposées par nos quatre traducteurs. Il s'agit de la description notoire de la casquette de Charles Bovary, située tout au début du roman.

Voyons le passage dans l'original :

*C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleine, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande de rouge, des losanges de velours et de poil de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland [...]*²

Comme on voit bien, dans le chapeau de Charles, on peut reconnaître les éléments de cinq chapeaux différents, à savoir, le *bonnet à poil*, le *chapska*, le *chapeau rond*, la *casquette de loutre* et le *bonnet de coton*. En ce qui concerne ces cinq chapeaux, pour savoir comme ils sont, le traducteur, tout comme le lecteur français de nos jours, devra consulter un dictionnaire.

Selon le Grand Robert, le *bonnet à poil*, autrement dit *ourson* ou *colback* était "une ancienne coiffure militaire, en forme de cône tronqué, orné à sa partie supérieure d'une poche conique en drap garnie d'un gland". Il était porté par les grenadiers sous le Premier Empire. En ce qui concerne le *chapska*, le Grand Littré le définit comme un "chako *polonais* dont le dessus est carré". D'après le Grand Robert, c'était la coiffure des lanciers sous le Premier Empire. Le *chapeau rond*, d'après l'encyclopédie Larousse, était une coiffure portée par les ecclésiastiques. La *casquette de loutre*, comme explique le Grand Littré, "est une coiffure d'homme, faite d'étoffe ou de peau, garnie ordinairement d'une visière". Il avait été porté surtout par des chasseurs. Et, pour finir, le *bonnet de coton* est, toujours selon le Grand Robert, une "coiffure masculine pour la nuit, symbolisant le confort et la pusillanimité bourgeoise, la tristesse, etc."

On peut constater que le couvre-chef de Charles contient les éléments de cinq chapeaux bien précis et, grâce aux dictionnaires et encyclopédies, relativement faciles à identifier. Il est vrai aussi que sur ces cinq chapeaux, au moins trois sont des *realia* (*bonnet à poil*, *chapska*, *chapeau rond*), c'est-à-dire des objets qui n'ont d'équivalent, au sens propre du terme, ni dans la culture, ni dans la langue hongroise. Il n'est pas inintéressant donc d'examiner comment ces cinq chapeaux ont été traduits par nos quatre traducteurs.

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition établie par Claudine Gothot-Mersch, 1990 Paris, Classiques Bordas, "Classiques Garnier", 4.

Eh bien, dans la version de Zoltán Ambrus, ces cinq chapeaux sont nommés comme les suivants : *katonasipka*, *csákó*, *kerek kalap*, *süveg* et *vidra-sipka*.³ Même si l'on tient compte du fait que le *bonnet à poil*, le *chapska* ou le *chapeau rond* n'ont pas d'équivalent en hongrois, force est de constater que sur cinq, le traducteur n'a atteint sa cible qu'une seule fois... Parmi les cinq coiffures hongroises, en effet, le premier est bel et bien une coiffure militaire, mais dans un sens très général (n'évoquant aucune image, aucun contexte historique précis), le second est également une coiffure militaire, qui avait été portée surtout pendant la Révolution Hongroise de 1848 (par conséquent, le mot choisi par le traducteur évoque, effectivement, une image, mais celle-ci n'a pas grand-chose à voir avec le *chapska* figurant dans le texte original). En ce qui concerne les trois autres chapeaux, ils restent dans le flou : comme si le traducteur avait jugé inutile de chercher un terme plus précis, en se contentant plutôt d'effacer le contour de l'objet. Quant à *kerek kalap*, c'est un calque ; cependant, le sens du mot hongrois ne correspond pas tout à fait à celui du *chapeau rond*. En fait, le mot hongrois n'évoque que la forme du chapeau en question, sans préciser le contexte religieux.

En ce qui concerne le second traducteur, Sándor Hajó, dans sa version propre, les cinq chapeaux sont les suivants : *kucsma*, *csákó*, *kalpag*, *keménykalap* et *gyapjú-sapka*.⁴ Le premier, *kucsma*, est aussi un couvre-chef de fourrure, avec cette différence qu'il n'est pas militaire, mais plutôt paysan ; quant au second chapeau (*csákó*), Sándor Hajó ici n'a fait que reprendre à son compte le mot qui figure dans la première traduction et dont nous avons déjà parlé. Pour ce qui est du reste, *kalpag* n'a aucun sens particulier, sauf que le mot a un ton archaïque, *keménykalap* (chapeau melon) est une fausse traduction pour chapeau rond, et seul *gyapjú-sapka* (bonnet de laine) pourrait être accepté, à la rigueur, comme équivalent.

Le troisième traducteur, Albert Gyergyai a rendu les cinq chapeaux par les mots suivants : *kucsma*, *csákó*, *afféle kalap*, *vidrabőrös kalpag*, *gyapjú hálósipka*.⁵ Le terme *kucsma*, nous en avons déjà parlé, tout comme ceux de *csákó* et de *kalpag* : malheureusement, le traducteur a beau ajouter l'adjectif "vidrabőrös" (en loutre) au mot *kalpag*, cela ne facilitera pas la tâche du lecteur qui aura toujours du mal à imaginer de quoi il s'agit. Le cas de *kalap* (chapeau), trop général, revient au même. Certes, le traducteur essaye de faire travailler l'imagination du lecteur avec "afféle" (une sorte de, un certain genre de), mais ce mot ne fait qu'augmenter le flou au lieu de le dissiper.

³ "Ez a fejfedő egyike volt ama ravasz szerkezetű holminkak, a melyekben megtalálni a katonasipka, a csákó, a kerek kalap, a süveg és a vidra-sipka elemeit, szóval : egyike ama szegényes, szomorú dolgoknak, melyeknek néma csúnyaságában van valami megindító kifejezés, olyanféle, mint a minőt a félkegyelműek arczán találunk..." Bovaryné, trad. par Zoltán Ambrus, Budapest 1904, Révai testvérek, 2.

⁴ "Ebben a furcsa összetételű tokfödőben volt valami a kucsából, csákóból, kalpagból, keménykalapból és gyapjú-sapkából, s néma siralmosságában olyan mélységesen kifejező volt, mint egy félkegyelmű arca." Madame Bovary. Vidéki erkölcsök, s. d. trad. par Sándor Hajó, Budapest, az Est Lapkadó és a Pesti Napló RT kiadása, p. 10.

⁵ "Furcsa szerkezetű süveg volt, félig kucsma, félig csákó, részben afféle kalap, részben vidrabőrös kalpag, részben gyapjú hálósipka, egyszóval olyan szánalmas holmi, amelynek néma csúnyasága olyan kifürkészhetetlen, akár egy agyalágyult ábrázata." Bovaryné, trad. par Albert Gyergyai, Budapest 1992, Pán Könyvkiadó, pp. 7-8.

Et voici, pour finir, les cinq coiffures dans la quatrième version, celle de Judit Pór : *kucsma, csákó, keménykalap, nutriaszőr kalap* et *kötött hálósipka*.⁶ Quant aux mots *kucsma* et *csákó*, nous les avons déjà examinés, *kötött hálósipka* (bonnet de nuit tricoté) est, à notre avis, acceptable comme équivalent, mais *keménykalap* (chapeau melon), qui avait été déjà proposé comme équivalent dans la traduction de Sándor Hajó, ne correspond pas au *chapeau rond*, tandis que *nutriaszőr kalap* (chapeau en fourrure de loutre) ne renvoie à aucune image précise.

Comme on le voit bien, les quatre traducteurs, du moins trois fois sur cinq, ont renoncé à trouver *le mot juste*. Au lieu de chercher des équivalences acceptables, ils ont choisi de rendre les cinq chapeaux précis de l'original par des mots ayant une signification trop générale ou, dans d'autre cas, par des termes bien précis, mais qui ont peu de chose à voir avec le mot figurant dans texte français. Comme si ces éléments, ces chapeaux dans le chapeau n'avaient pas eu de véritable importance aux yeux des traducteurs hongrois : et pourtant, le choix des noms de chapeau est loin d'être gratuit.

Tout d'abord, ils sont là comme les composantes de la casquette de Charles (poil de lapin, polygone cartonné, forme ovoïde, visière, etc.). D'autre part, et ceci est encore plus important, la critique flaubertienne a depuis longtemps remarqué que la casquette de Charles symbolisait en quelque sorte le personnage de Charles lui-même : la "laideur muette de l'objet des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile". Cependant, en examinant ce passage de plus près, on peut remarquer que le chapeau, par ses composantes soigneusement sélectionnées, annonce non seulement le personnage de celui qui le porte, mais anticipe également sur l'ensemble de l'intrigue.

C'est également le cas des cinq chapeaux cités dans la description en guise de comparaison. Ces cinq chapeaux, dont le couvre-chef de Charles devrait faire en quelque sorte la synthèse, annoncent, par un jeu très subtil de renvois, quelques-uns des personnages du récit. Ainsi le *bonnet à poil* fait allusion à la jeunesse mouvementée et à la carrière militaire du père de Charles Bovary ; le *chapska*, d'origine polonaise, préfigure un personnage plutôt effacé, ce réfugié polonais dont Charles sera le successeur à Yonville ; le *chapeau rond* renvoie à Bournisien, le curé d'Yonville, la *casquette de loutre*, par le motif de la chasse, renvoie à Binet, mais aussi à Rodolphe, tandis que le *bonnet de coton*, attribut du conformisme petit-bourgeois, annonce Monsieur Homais, tout comme sa bêtise.

Dans les versions hongroises, les cinq noms de chapeau, qui ne donnent pas de véritables équivalents, ne peuvent pas reproduire cette couche latente du texte. Ils n'évoquent pas non plus le couvre-chef de Charles, puisqu'ils n'aboutissent à aucune image concrète. Ainsi, les traducteurs hongrois ont beaucoup simplifié et appauvri la description originale, en escamotant les détails que le texte français rend visibles. En effet, l'original, en montrant de façon minutieuse les composantes de l'objet, finira par le faire disparaître complètement devant nos yeux.

⁶ "Összetett fejfedő volt, rajta a kucsma, a csákó, a kemény-kalap, a nutriaszőr kalap és a kötött hálósipka elemei, szóval szerezésileg egy darab volt, néma rútságában a félkegyelműek arckifejezésének áthatolhatatlan mélyrétegei". *Bovaryné*, trad. par Judit Pór, Budapest 1993, Európa, 8.

La particularité de la description flaubertienne est justement ce tour de prestidigitateur : il s'agit de montrer et d'escamoter à la fois, par le même geste, l'objet, l'enjeu de la magie. Si l'on ne considère que l'effet final, on peut constater que le lecteur français et hongrois se trouvent dans le même embarras : ils sont incapables d'imaginer la fameuse casquette de Charles. Cependant, tandis que le texte original ne fait disparaître que le sixième chapeau – celui composé par les cinq autres – les versions hongroises procèdent par un triple escamotage : elles effacent tout d'abord les contours précis des composantes ; par conséquent, le lecteur hongrois ne peut pas être pris au piège du texte français, car, privé de tout détail concret, il ne subit aucune tentation de faire la synthèse et de reconstituer l'ensemble. Ainsi, c'est la trouvaille de l'écrivain qui devient victime de l'escamotage suprême : c'est le tour même du prestidigitateur qui disparaît, cette marque indélébile de la description flaubertienne.