

OCTAVE MIRBEAU EN HONGRIE : REMARQUES SUR UNE ETRANGE RENCONTRE

ACCUEIL

« Jugements contraires » – tel pourrait être l'exergue, peu étonnant en fait, des écrits qui, parus entre 1897 et 1982 dans les différents journaux, revues et ouvrages de l'époque, renseignent assez précisément sur la réception d'Octave Mirbeau en Hongrie. Celle-ci se prête aisément à une division en deux périodes de richesse inégale, chacune se refermant sur un silence. La première englobe les trois premières décennies du siècle, la seconde s'inscrit dans l'ère communiste et se fait remarquer principalement par deux dates : 1955 et 1957.

Les trois premières décennies

Il convient d'emblée d'attirer l'attention sur une dichotomie assez frappante : si les traductions d'ouvrages de Mirbeau, dès la fin du XIX^e siècle, sont relativement nombreuses et si l'on a notamment la surprise d'y voir recueillis en volume, dès 1904, des contes parus dans *Le Journal*, ou *Un homme sensible*ⁱ, rares sont les critiques littéraires qui se proposent d'examiner, de façon approfondie, l'œuvre mirbellienne. Toutefois cette première période demeure riche en comptes rendus dont le plus grand nombre – mêlant louanges et blâmes – voit le jour du vivant de l'auteur. La majorité de ces écrits, parus dans les célèbres quotidiens de l'époque, se tournent vers son théâtre : en effet trois de ses pièces ont été représentées à Budapest, peu après les premières françaises.

La mise en scène des *Affaires sont les affaires*, le 21 novembre 1903 au Théâtre National de Budapest, remporte un succès assez grandⁱⁱ : la critique, tout en appréciant le troisième acte pour sa force dramatique, célèbre avant tout la production de l'acteur Gyula Gáll dans le rôle de Lechat qui « parvient à rendre cette figure repoussante presque sympathique »ⁱⁱⁱ. L'auteur du compte rendu ajoute pour terminer, atténuant par là le ton élogieux de ses propos : « les deux premiers actes ont plutôt ennuyé le public »^{iv}.

Le cas du *Foyer* a ceci d'intéressant que sa « présence » en Hongrie précède considérablement sa représentation : déjà le 12 août 1906 un article est consacré, dans le quotidien *Budapesti Napló*, aux vicissitudes que subit la pièce à la Comédie-Française. Cet écrit, portant le titre « L'affaire du *Foyer* », est né de la plume d'Endre Ady, l'un des plus grands poètes du début du siècle, considéré comme l'initiateur de la modernité « occidentaliste » et qui n'a cessé d'attaquer les nationalistes conservateurs. Son compte rendu s'ouvre sur l'enthousiasme que l'œuvre de Mirbeau suscite en lui, voyant dans l'auteur, « plus prédicateur qu'artiste », un « poète virulent, impatient, robuste, socialiste ». Tout en saluant en Mirbeau

l'incarnation d'un nouveau type d'écrivain, il invite son confrère français à la langue venimeuse à la prudence : « Le Foyer est rempli de vérités cruelles [...] étalant mille secrets, mille vices de la société d'aujourd'hui ». Mais il juge qu'« il conviendrait d'en éliminer quelques-unes, avec astuce et calcul », pour que Mirbeau réussisse à la faire représenter à la Comédie-Française, afin d'être « un apôtre au cœur de l'ennemi – et de gagner de l'argent » !

L'article d'Ady, mettant à jour les conflits sociaux et intellectuels de la France du tournant du siècle, ne cache-t-il pas, somme toute, un plaidoyer *pro domo* de la part de ce poète d'un esprit nouveau ? À lire son écrit, le lecteur soupçonne qu'il désire, non seulement avertir Mirbeau, mais défendre aussi, sous le masque mirbellien, son propre statut de perturbateur^v.

Deux ans plus tard le scandale de la représentation française du *Foyer* sera longuement détaillé dans *Pesti Napló*, dont le critique tient Mirbeau pour l'un des meilleurs écrivains français^{vi}. Aussi le Théâtre National n'hésite-t-il pas à mettre en scène la pièce : la première aura lieu le 19 mars 1909 et éveillera un vif enthousiasme^{vii}.

Parmi les comptes rendus il suffit de signaler celui de Dezső Kosztolányi, poète, prosateur, traducteur éminent dont l'importance littéraire égale celle de son contemporain Ady^{viii}. Tout en portant un jugement positif sur la pièce, qu'il considère comme « une comédie satirique et profondément humaine », Kosztolányi dégage quelques-uns de ses « défauts » : « Je n'y sens pas le souffle de l'éternité – dit-il. La pièce est celle [...] d'un écrivain honnête et révolté, en train de noter dans son journal – tel Hamlet – le sourire d'un scélérat ignoble et infâme. » Par contre, la fin dramatique est hautement appréciée : « de la satire de l'actualité jaillit alors la douleur humaine ».

Sans doute le grand écrivain hongrois n'a-t-il pas été frappé par l'esprit anarchiste de Mirbeau et l'angoisse métaphysique que cela pouvait créer : tout compte fait, il range *Le Foyer* parmi les comédies légères, s'attachant plus au quotidien qu'aux vérités générales. Ces propos offrent à Kosztolányi une excellente occasion pour prononcer un jugement plus général sur le théâtre français, opinion plutôt réprobatrice : il trouve que l'art dramatique français manque de grands auteurs, faute de capacité d'« abstraction » et de « condensation » qu'exige le genre. Tout cela, certes, ne diminue en rien le succès de la pièce au Théâtre National, dont les acteurs réussissent à rendre à merveille « la satire amère, virulente, rieuse de Mirbeau » – écrit-il en dernier lieu.

Bien des années plus tard, à l'occasion d'une reprise des *Affaires sont les affaires* en 1928 à Budapest, le même Kosztolányi va jusqu'à gommer Mirbeau de la littérature, estimant que l'auteur est tombé « dans un oubli bien mérité ». Pour ce qui est de la pièce elle-même, l'avis de Kosztolányi est tout à fait déprimant : « Ce n'est ni de la littérature, ni des affaires »^{ix}.

Le Portefeuille occupe une place à part parmi les pièces mirbelliennes représentées pendant cette première période, et ce pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles s'explique par la première du *Portefeuille* réalisée, le 18 février 1906, par la Compagnie Thália, théâtre d'avant-garde du tournant du siècle^x. Fondée en 1904, cette Compagnie – qui s'est proposé de rompre avec la tradition et de mener à bien une révolution artistique – ne peut connaître qu'une existence éphémère : elle doit se dissoudre à la fin de 1908^{xi}. Toujours est-il qu'elle exerce une influence décisive sur l'avenir de l'art dramatique en créant les bases du théâtre hongrois moderne. En effet, la Compagnie Thália, qui cherche à gagner du reste la sympathie d'un public ouvrier, prend

ses modèles dans les théâtres étrangers d'esprit progressiste – tel le Théâtre Libre d'Antoine – et décide de mettre en scène des auteurs modernes, dont Ibsen, Strindberg, Hauptmann et, du côté français, Courteline et Mirbeau. *Le Portefeuille* sera représenté encore, durant la courte vie de la Compagnie, cinq fois de suite, notamment en 1908, et sera repris plusieurs fois dans les années qui suivent : le 20 avril 1912 au Nouveau Théâtre, le 28 mai 1915 au Théâtre Hongrois et à trois reprises dans le Théâtre du Centre en 1919.

Il existe une deuxième raison qui assure au *Portefeuille* un statut privilégié en Hongrie : parmi les pièces de Mirbeau, son texte est le seul qui soit publié en hongrois et ce, plus d'une fois. La première publication date de 1912, et sert de support à la représentation de la même année, qui connaît de nouveau un grand succès. Quant à la traduction elle-même, travail de Géza Szász, quelques réserves s'imposent. Si le traducteur tâche de rendre assez fidèlement le texte de l'original – fort simple en réalité, puisque l'intention de Mirbeau était précisément la recreation et par là même la contestation du langage parlé – il n'en commet pas moins un certain nombre d'erreurs : il s'agit avant tout d'imprécisions et de déformations touchant au lexique, au maniement des registres du langage et au style. De ces négligences résulte, entre autres conséquences, la diminution du poids farcesque de l'original, l'un des facteurs de son étonnante modernité.

Si les pièces de Mirbeau – célébrées ou blâmées – éveillent un intérêt assez grand pendant les trois premières décennies du siècle, il n'en va pas de même pour ses romans auxquels peu d'articles sont consacrés. La parution du *Journal d'une femme de chambre* ne semble trouver nul écho dans l'univers littéraire de l'époque, ce qui est en opposition avec le fait que sa première traduction remonte à 1901^{xii}.

En revanche *Les 21 Jours d'un neurasthénique* laisse sa trace dans la revue littéraire *Magyar Génius* : le jugement le plus sarcastique et le plus dépréciatif qui soit jamais prononcé en Hongrie sur Mirbeau romancier. Sous la plume de l'auteur de cet écrit^{xiii}, la valeur de l'œuvre de Mirbeau se réduit à ceci : « shocking ». En accusant le discours obscène du récit qui n'est qu'« *un but en soi* », Cholnoky qualifie *Les 21 Jours d'un neurasthénique* d'« *écriture mensongère* » pour laquelle seule importe « *la recherche de l'effet* ». Considérant Mirbeau comme un poseur raffiné et sans talent, l'auteur n'hésite pas à conclure : « *ce livre ne vaut pas les quatre fers d'un chien* ».

Quinze ans plus tard, le 1^{er} mars 1917, paraît une étude d'un esprit tout autre et qui mérite une attention toute particulière à plusieurs égards. D'une part, nous avons affaire au seul article de longue haleine qui soit consacré à l'œuvre mirbellienne ; d'autre part, cette étude, publiée douze jours après la mort du romancier dans la célèbre revue *Nyugat*, apprécie enfin l'œuvre à sa juste valeur, tout en montrant ses limites^{xiv}. Ambrus passe en revue, en une analyse pénétrante, la carrière de Mirbeau : son activité journalistique et de critique ainsi que ses succès de romancier et d'auteur dramatique. Juge perspicace et lucide, Ambrus saisit d'emblée la déchirure fondamentale qui s'inscrit dans l'œuvre, résultat de la nature excessive de l'écrivain : « *Son tempérament, voilà ce qui était son plus grand ennemi qui l'a pourchassé toute sa vie durant et même après* ». Or, un peu plus loin, il se demande : « *Octave Mirbeau, aurait-il pu devenir journaliste et écrivain, s'il n'était pas doté de son tempérament malheureux ? [...] Ceci est peu probable [...] Mirbeau est né pour le combat* ». À l'opposé de la plupart des critiques qui

traitent l'auteur du *Journal d'une femme de chambre* de pornographe, Ambrus est prêt à y voir « une satire mordante », « fouguese », « impudique », dont la liberté de langage, faisant fi des tabous de la société bourgeoise, ne fait que mieux ressortir « son indignation sincère » à l'égard de l'ordre établi. Dans les personnages de Lechat et de l'abbé Jules, Ambrus croit reconnaître « des héros d'une dimension balzacienne » : « Ce portrait [celui de Lechat] rappelle, par sa perfection, la figure de Grandet ». Tout en démontrant l'influence décisive que Mirbeau, « juge et prédicateur », a exercée sur la littérature de son temps et les générations à venir, le critique ne manque pas d'attirer l'attention sur les « injustices » que l'auteur a commises : « Ce fanatique de la vérité, quoique toujours sincère, s'est souvent trompé, [...] trompé par son tempérament ». De ce tempérament résultent – estime-t-il – ses « personnages maniaques », pleins de vie, autant d'incarnations des contradictions et de la solitude de Mirbeau : « Mirbeau : c'est Jean Roule, l'anarchiste. Et comme s'il avait quelque parenté avec ce Jules [...] si terriblement malheureux ».

L'ère communiste

À partir de la fin des années vingt, le silence semble envelopper Mirbeau en Hongrie, excepté quelques traductions de romans qui voient le jour durant la troisième décennie du siècle. Cet oubli fut long et le renouveau a été restreint. En effet, Mirbeau n'est véritablement présent que dans les années cinquante, et encore cette présence se réduit à une seule œuvre : *Le Portefeuille*^{xv}. Aux deux anciennes traductions s'ajoutent deux autres, signe évident de la vitalité de la pièce.

Pourquoi est-ce *Le Portefeuille* qui survit le mieux à l'oubli ? – on peut se le demander à juste titre. Cette survie s'explique peut-être par le fait que la comédie, se proposant de démystifier la société bourgeoise et sa loi, se prête aisément à une interprétation « marxiste », en favorisant une prise de position anticapitaliste.

Il suffit d'examiner à cet égard la traduction datée de 1955. À la place de « traduction » il est plus juste de dire « adaptation », cette intention étant d'ailleurs clairement indiquée sur la page de titre du texte^{xvi}. La question est de savoir comment cette adaptation a pu servir la propagande communiste qui a tâché – même modestement – de récupérer Mirbeau. Pour trouver une réponse à cette question, il me semble utile de passer en revue rapidement ce par quoi l'adaptation s'écarte de l'original et ce qui ressort, sur les plans littéraires et idéologiques, de ces détournements textuels.

Szûcs procède à un double mouvement d'omission et d'ajout. Les omissions affectent en premier lieu les passages qui ont trait aux dévergondages sexuels du commissaire, procédé servant à diminuer les « excès » du texte de Mirbeau dont une dimension importante, sinon la plus importante, sera par ce moyen éliminée. Les omissions concernent encore les noms des personnages, suffisamment dépourvus d'identité dans l'original même. L'adaptation va jusqu'à priver les personnages de leurs noms, seul Jean Guenille échappe à ce processus de dépersonnalisation. Or cette valorisation de Jean n'est qu'apparente car son nom se trouve ici paradoxalement déformé : Jean Guenille se métamorphose en « Jean Personne », cette dénomination ne faisant que souligner son manque d'identité.

Une deuxième conséquence de cette transformation est l'atténuation de l'aspect farcesque de la pièce au profit de l'exagération de son aspect parabole, obtenue précisément par les ajouts^{xvii}. Dans ces passages inventés, le commissaire ne cesse d'affirmer sa propre

supériorité et celle encore du régime en place qu'il représente. Que cette auto-justification soit mensongère, c'est l'évidence même car Szûcs tient à respecter au fond l'intention satirique de Mirbeau. À la clôture du texte une transformation d'une nature tout autre fait son apparition : du quart d'œil – changé en « copiste » – Szûcs fait un complice du commissaire qui finit par accepter de publier son article, célébrant la police française.

L'adaptation – sans s'écarter radicalement de l'original, mais désireuse de se conformer au climat et aux exigences politiques de son époque – finit par déplacer l'accent du côté « farce » au côté « moralité », intention sans doute bienvenue dans l'ère communiste. Toutefois Szûcs court un risque : ne s'agit-il pas d'accuser, de façon détournée, le régime totalitaire lui-même ? J'ignore si le lecteur des années cinquante a reconnu cette étonnante similitude que pouvait avoir la société française des années 1900 avec le système communiste réel. Toujours est-il que l'adaptation n'a jamais été représentée en aucun théâtre hongrois et que Szûcs dote son œuvre d'une postface dans laquelle, tout en saluant avec enthousiasme l'œuvre mirbellienne, il déclare avoir souhaité offrir « *une satire meurtrière de la justice capitaliste* ». Peu importe aujourd'hui la cible de l'accusation sociale. Seule compte la survie de Mirbeau en Hongrie, « *œuvre où – pour reprendre les propos d'Alexandre Lévy – toutes les idéologies peuvent se retrouver sans pour autant appartenir à aucune d'elles* »^{xviii}.

L'éternelle actualité du *Portefeuille* et la possibilité de son application sur n'importe quel système sont justifiées par sa quatrième traduction, née en 1957, deux après l'adaptation de Szûcs. Cette fois nous avons affaire à une traduction proprement dite, excellente, rendant enfin fidèlement tous les aspects de l'éclat du texte de Mirbeau. La pièce en hongrois – œuvre de notre traducteur éminent, Dezső Mészöly – paraît dans un recueil intitulé *La plume miraculeuse*, contenant une série de « farces et comédies françaises », comme le montre ce sous-titre.

Dans les *Notices*, on loue l'« *honnêteté humaine* » et la « *grandeur d'écrivain* » de Mirbeau, tenu pour « *le maître le plus important du naturalisme* ». L'auteur de la *Préface*^{xix} met en valeur le caractère monstrueux du personnage du commissaire, cette particularité assurant la cohérence de la pièce composée, selon Hubay, de deux parties assez disparates. Si la première se lit comme « *une révolte contre l'ordre bourgeois* »^{xx}, la seconde fait du commissaire non seulement un monstre, mais « *un précurseur des fascistes* »^{xxi}.

Notons pour terminer que cette quatrième traduction ne sera mise en scène qu'une seule fois et grâce à la Radio Hongroise, où elle a été diffusée le 17 novembre 1972, dans l'interprétation des meilleurs comiques du temps. La dernière représentation proprement théâtrale du *Portefeuille* date donc de 1919, ce qui contraste avec la forte présence « textuelle » de la pièce dont je viens d'esquisser quelques aspects.

La gloire restituée à Mirbeau par les traductions de sa comédie et les jugements critiques très favorables qui s'y attachent, est éclipsée par deux remarques dont nous avons trouvé la trace dans les années soixante. László Dobossy, dans son *Histoire de la littérature française*^{xxii}, constate en un bref passage que « *ses récits sont aujourd'hui incolores [...], seules ses pièces résistent quelque peu à l'oubli* », parmi lesquelles il loue « *l'excellent don d'observation* » dont Mirbeau témoigne dans *Les Affaires sont les affaires*. Marcell Benedek, traducteur du *Portefeuille* au tournant du siècle, adopte

beaucoup plus tard un ton incisif dans son ouvrage de caractère autobiographique *Une belle vie*^{xxiii}, estimant que Mirbeau ne fait que « se délecter dans l'ironie et dans l'excès » – d'où la « cruauté sadique » du *Jardin des supplices* et la « pornographie » qui suinte du *Journal d'une femme de chambre*.

La représentation du *Portefeuille* par la « Radiothéâtre » en 1972 semble boucler la boucle minuscule de la seconde période : un nouveau silence retombe sur Mirbeau, aujourd'hui quasi-oublié^{xxiv}.

DEZSŐ SZOMORY ET OCTAVE MIRBEAU

Pour mieux saisir la relative richesse et la complexité indiscutable de la réception d'Octave Mirbeau en Hongrie, il me semble opportun de sortir des cadres de la critique littéraire proprement dite et de me tourner vers une œuvre de fiction qui relate la rencontre d'un écrivain hongrois avec Mirbeau. Cette démarche constitue à son tour un retour en arrière, une remontée à la fin de la première période de la réception, étant donné que l'ouvrage en question fut publié en 1929. Il s'agit de *Paris, roman*, chef d'œuvre de Szomory, journaliste, romancier, auteur dramatique, né vingt et un ans après Mirbeau^{xxv}.

Né en 1869 à Budapest, d'origine juive, Szomory, plein d'ambitions musicales, collabore aussi, dès son très jeune âge, à plusieurs quotidiens de l'époque. Sa jeunesse sera vite bouleversée par une déchirure, qui a eu une influence déterminante sur l'œuvre à venir : pour échapper à son service militaire, il choisit d'émigrer en 1890 à Paris. Sans doute avait-il peur de la foule anonyme, de l'esprit d'obéissance aveugle de l'armée austro-hongroise, en contraste avec son goût de liberté et son aspiration à la beauté^{xxvi}. Ce séjour fut long et douloureux : c'est seulement dix-sept ans après qu'il peut retourner dans son pays, bénéficiant d'une amnistie de l'Autriche-Hongrie.

De ces années parisiennes datent ses premiers écrits – sans grande valeur littéraire en fait – marqués par le naturalisme fin de siècle et l'esthétisme de la Belle Époque. Néanmoins un thème important y apparaît, repris et développé dans ses ouvrages ultérieurs : celui des vicissitudes de la petite-bourgeoisie hongroise^{xxvii}. Tout compte fait, ces dix-sept années à Paris sont stériles du point de vue de la création et remplies d'amertume sur le plan existentiel : le jeune homme qui se cherche ne cesse de souffrir de la pauvreté, de la solitude et aussi et surtout de son incurable « *mal du pays* ».

Après son retour en Hongrie en 1907, il se tourne vers le théâtre et crée des pièces historiques et sociales qui se font remarquer par la richesse extraordinaire de leur langage et la peinture passionnée de la médiocrité de la vie bourgeoise. Parallèlement à son activité d'auteur dramatique, il se consacre au roman : dans ces récits, à la fois fantastiques, grotesques et sensuels, il donne un tableau malicieux de la bourgeoisie juive de la capitale. C'est autour des années dix qu'il trouve sa propre voix : naissent alors ses romans de longue haleine relatant en une prose originale des histoires nourries de passions contraires. Ces écrits frappent avant tout par l'étonnante singularité du style, sensuel, coloré, musical dont l'irrégularité voulue contredit les poncifs traditionnels du discours romanesque. Il n'est donc pas étonnant que Szomory suive un itinéraire de solitaire : n'appartenant véritablement à aucun mouvement, à aucune école littéraires, il contribue à la métamorphose du genre en quête de renouvellement, ce qui lui assure une place tout à fait à part dans la littérature hongroise.

À partir des années vingt son œuvre suit une double direction : d'une part, dans ses croquis à la forme parfaite il continue de manifester

son dédain à l'égard de l'amoralité de la société bourgeoise ; d'autre part, il se met à publier des récits de caractère autobiographique, autant de retours en arrière sur sa vie, telles les *Lettres à une amie* (1927), écriture tourmentée, et *Paris, roman* – dont il sera question ici – souvent mal lu, mal compris par ses contemporains.

Paris, roman compte aujourd'hui parmi les plus grands classiques de la prose hongroise^{xxviii}. La trame du récit se nourrit de l'expérience des dix-sept années parisiennes. Quant à sa structure, le roman se compose de 44 chapitres plus ou moins reliés par les thèmes de la souffrance et de la quête de soi et, de toute évidence, par l'unité du lieu et l'omniprésence du narrateur-personnage. Au cœur de chaque fragment se situe l'évocation d'un souvenir précis : si la véracité de la matière biographique est indiscutable, le vécu, révolu au moment de la narration, est transfiguré par la mémoire du narrateur en train de se rappeler sa jeunesse et l'émotion que celle-ci suscite en lui.

Paris, roman est à la fois un récit fiévreux, un exercice narcissique et une confession distanciée qui étonne par sa technique objective dont l'une des caractéristiques réside dans la concision. En effet le narrateur-personnage préfère se passer de la relation des détails et s'interdit, en apparence, de montrer les abîmes de l'âme. Ce procédé contraste avec l'extrême sensibilité qui se dégage de la façon dont le narrateur perçoit son univers, autant réel que réinventé. Le résultat de cette dualité est la naissance d'une atmosphère floue dont la précision spatiale quasi maniaque est en opposition avec la carence de la notation temporelle : seul persiste le rappel de son âge, toujours le même, celui de ses « *vingt ans* ».

Il s'ensuit que la réminiscence chez Szomory n'est pas seulement une technique, mais aussi un thème qui le préoccupe depuis longtemps : lecteur attentif de Proust, il a été certainement influencé par *À la recherche du temps perdu*, même s'il est difficile d'y démontrer une influence directe.

Paris, roman séduit au demeurant par ce qu'il apporte de témoignage sur la Belle Époque et les êtres qui la peuplent : un recueil de portraits s'y dessine où défilent les Hongrois vivant alors à Paris et les créateurs français que Szomory a dû rencontrer, tels Dumas fils, Lemaître, Massenet, Renan, Verlaine, Wilde, Mirbeau et Daudet. Ces curieux portraits, faits d'impressions suraiguës et de notes pointillistes, ne peuvent que fasciner le lecteur par le rayonnement étrange du style, incomparable, inimitable, parfait dans ses baroques erreurs.

Une rencontre réinventée

Reste à définir la place de Mirbeau au sein de cette singulière écriture. L'une de ses originalités réside dans le procédé de la mise en abîme : au cœur du roman, un récit fictif fait son apparition – celui du personnage – qui, revêtant une valeur narrative et symbolique, enrichit par là même la thématique fondamentale de la souffrance et de la quête de soi.

C'est à partir du chapitre 20 que surgit le motif de l'écriture. Le jeune personnage, complètement livré à lui-même, décide, sans doute pour sortir de sa solitude, de se lancer dans la création : celle d'un recueil de nouvelles qu'il souhaite présenter à tous les écrivains français. Cela dit, il ne s'agit pas d'éclairer le processus de l'écriture elle-même, il n'est pas question non plus d'une interrogation sur la technique du récit. L'important demeure dans la transmission peu vraisemblable de ce recueil, ce qui a un double intérêt : servant de support aux rencontres – sinon imaginaires, du moins transfigurées – avec les écrivains, cette offrande certainement fictive remplit, aussi et

surtout, une fonction d'attestation. Parmi ces rencontres, la mémoire du narrateur omet la plupart : y figurent seulement ses entrevues avec Lemaître (chapitre 20), Mirbeau (chapitre 30), Massenet (chapitre 32) et Daudet (chapitres 40-44), ce dernier étant réellement un soutien pour le romancier débutant.

Soulignons d'emblée que cet écrit – dont le titre n'est jamais clairement indiqué dans *Paris, roman* ni son contenu – est loin d'être imaginaire. Grâce à l'intervention de Daudet à qui il est dédié, le recueil, écrit d'abord en hongrois et traduit par la suite en français, a été publié bel et bien chez Lemerre en 1895, sous le titre *Les Grands et les Petits moineaux*^{xxx}. Cette date de parution permet à son tour de situer dans le temps les entrevues.

C'est donc par une rencontre réinventée – qui a dû se dérouler avant 1895 – que Mirbeau s'inscrit dans le tissu de *Paris, roman*, dans un court chapitre de sept pages. Si l'intrigue en est fort simple, une place privilégiée revient à la description, dotée d'un rôle fonctionnel et symbolique. Grâce à ce procédé la rencontre est baignée d'une brume irréaliste, d'où le charme du texte.

Déjà l'ouverture du fragment annonce cette ambiance particulière :

« Vers cette époque là, je présentai déjà à tous mon recueil hongrois de nouvelles, seul Mirbeau manqua encore, seul lui ne le connaissait pas. Je ne sais plus quel fut mon but avec cette bêtise stupéfiante [...] Sans doute souhaitai-je signaler que j'avais moi aussi écrit un recueil de nouvelles, même si ce n'était qu'en hongrois » (p. 236)^{xxx}.

Aussi Szomory se hâte-t-il d'en apporter un exemplaire à Carrières-sous-Poissy, situé au milieu d'un jardin féérique. Cette arrivée à Poissy s'ouvre sur la relation d'une sensation de soif « ardente », « dramatique » qui, outre son évidente portée symbolique, est une excellente occasion pour manifester une grimace railleuse à l'égard de Mirbeau :

« Au fond de la gare, sous un platane, je remarquai tout de suite une petite fontaine publique en bronze [...] Eau potable, y lus-je [...]. En buvant ainsi, la tête tendue vers le haut, une autre inscription me sauta aux yeux, une autre inscription en minuscules caractères gothiques : « Don de M. Octave Mirbeau » (p. 237).

Ne s'agit-il pas d'une allusion ironique à sa célèbre activité de donateur ?

À la troisième inscription saisie par le narrateur correspond une nouvelle grimace, parodiant la misanthropie de Mirbeau :

« Une troisième inscription, aperçue sur la porte, fit sur moi un effet moins rafraîchissant. Gare aux chiens !, lus-je sur la porte. Je lus ceci plusieurs fois, je l'avoue. J'hésitai même, je l'avoue. [...] M'étant convaincu que ce n'était pas à moi que tout cela se rapportait, j'entrai avec prudence [...] En vérité, je ne découvris nulle trace [...] d'une race de chien quelconque » (p. 238).

Dans ces deux allusions à la tonalité moqueuse, constituant sur le plan proprement narratif un mince récit d'événement, s'insère un discours évaluatif par lequel le narrateur dit son admiration pour Mirbeau :

« Ma jeunesse ignorante suivait, fascinée, ses impétuosité scripturales avec lesquelles il frappa à la tête de chacun qui lui déplaisait. Les autorités séculaires, les grands traditionnellement reconnus, il les gomma simplement de ce monde, en disséquant ses victimes [...] Tout cela me parut splendide. On sentait que cet écrivain combatif était l'ami des pauvres. [...] Je sentis je ne sais quelle bonté pour moi, dans le cœur de cet homme passionné » (p. 237-238).

L'ouverture ironique contrebalancée par ce passage élogieux, à la fois entre en contraste et s'harmonise avec la vaste partie descriptive, image multicolore du domaine mirbellien dont le centre est un immense jardin. Un « monde féérique » émerge, inondé d'un « déluge

de fleurs », fleurs rares, fleurs miraculeuses, fleurs de toutes sortes et de toutes les couleurs. De cette peinture extatique se dégage un climat d'une parfaite irréalité, capable cependant de refléter l'âme même de Mirbeau, la part lumineuse et la face douloureuse de sa personnalité. Métaphorisés par le flot infini des fleurs jaillissent les visages de l'écrivain : son aspiration au Beau, sa singularité, ses excès et sa solitude. En effet ce passage descriptif qui domine le chapitre n'est pas exempt de contradictions : le jardin, s'il est une ouverture, c'est aussi une zone close, enfermée sur elle-même, figée « *en une sévère immobilité* ». Le fatal corrélat de la beauté est le silence, un « *silence mortel* » :

« *Ce qui me frappa, ce ne fut ni les parfums, ni la beauté onirique des harmonies, mais ce silence étrange qui s'y répandait, le silence des fleurs et de la vie, le silence mortel de tant de fleurs et de tant de vies* » (p. 239-240).

Cet univers sans hommes n'est éclairé que par la « *divine procession* » des fleurs, composée à l'image de Mirbeau. Sur le plan connotatif différentes idées s'y entrecroisent : mort, bonheur, volupté, sang se fondent en un vertige sans fin. À ce point culminant du texte le récit se rapproche de l'inquiétante atmosphère d'une vision, poussée au paroxysme. Toutefois le pivot de cette description, véhicule privilégié pour capter la « substance » mirbellienne, est porteur d'un autre sens : un autoportrait s'y dessine – fait d'ironie, de narcissisme, de désir et de douleur – dont le modèle dit sa communion quasi-religieuse avec Mirbeau^{xxx}.

À ce passage crucial succède un second récit d'événement, un peu plus vaste que le précédent, qui a pour fonction de raconter une seconde arrivée, celle qui aboutit enfin au « *château* ». La narration de cet événement va de pair avec le retour d'un ton mi-ludique, mi-ironique, mi-rêveur :

« *Un homme [...] était assis devant une petite table, occupé à remplir des cigarettes avec différents tabacs turcs mélangés. À peine le reconnus-je [...] Mirbeau ! Baigné dans un crépuscule violacé, il travaillait à fourrer le tabac dans son étui* » (p. 240-241).

Voici une figure de Mirbeau, la seule qui apparaisse dans le texte, un Mirbeau silencieux, figé en une pose quasi-grotesque, aurolé en même temps d'un éclat mystérieux.

La deuxième étape de ce passage, c'est l'intrigue proprement dite, minuscule, mais non moins cruciale que la description qui la précède et la prépare. Szomory tend « *son pauvre recueil hongrois* » vers Mirbeau qui, après y avoir jeté un regard, répond en ces termes :

« *Vous m'apportez un livre, que je ne comprends pas ! – dit-il. – C'est un bon livre ! – ajouta-t-il encore et il me le rendit* » (p. 241).

Cette offrande du livre, si paradoxale qu'elle soit^{xxxii}, a pourtant la valeur d'un acte initiatique : c'est à partir de ce moment que date, chancelant, le début d'une carrière d'écrivain.

La clôture du récit reprend le motif de la sensation de soif du début, accompagnée une fois de plus d'une grimace, visant de nouveau la misanthropie mirbellienne :

« *Arrivé à la porte, je me retournai une dernière fois pour le regarder. Il était là, en haut de la terrasse, loin, au-dessus de la profusion des fleurs, il était là, voulant savoir si j'allais sortir* » (p. 242).

Il ressort de ce qui précède que le chapitre, s'organisant entre une arrivée et un départ, est susceptible de suivre un mouvement ternaire. Il se présente ainsi comme un triptyque, tissé d'échos et de contrepoints, d'où le caractère musical de cette écriture, enrichi de multiples effets picturaux que renforce la musicalité du style lui-même, fait de sons et de couleurs. À l'accent ironique du récit de l'événement initial répond celui de la fin, le discours évaluatif trouve

sa correspondance dans l'acte initiatique, la partie descriptive centrale enfin se lit comme un portrait et un autoportrait.

Dans ce chapitre consacré à la rencontre réinventée de Szomory et de Mirbeau, plusieurs centres d'intérêt sont amalgamés. Dans son atmosphère brumeuse se dessine une image mirbellienne dans laquelle l'homme et l'œuvre apparaissent comme une vision, ou plus précisément, comme le souvenir d'une vision, car trente-cinq ans séparent le personnage et le narrateur, double adulte dont le discours est perpétuellement sous-jacent. Ce décalage, temporel et psychologique qui s'instaure entre les deux instances favorise l'aspect caricatural du texte. On y découvre également une image de jeune homme fasciné par Mirbeau et celle encore d'un personnage en quête de soi-même. L'acte initiatique qui en est l'expression s'interprète ainsi comme une amorce de la *consécration* de sa vocation d'écrivain, tentative manquée dans les années parisiennes, en dépit de la publication du recueil^{xxxiii}. L'accomplissement de cette quête – l'un des enjeux de *Paris, roman* – ne pourra se réaliser pleinement que trente-cinq ans plus tard, par la réécriture de ce vécu : le narrateur qui se rappelle se retrouve lui-même en créant de sa propre matière une œuvre d'art dont nous y lisons l'acte initiatique.

Paris, roman doit s'interpréter comme un écrit sérieux et profondément touchant qui, sous le masque de la parodie, n'en exprime pas moins un besoin vital. Le narrateur-personnage, feignant de rester à la surface de l'existence et de demeurer un visiteur-spectateur, parvient à descendre au fond de l'âme en se métamorphosant en un visionnaire, apte à capter l'essentiel. Aussi le roman se structure-t-il, dans son ensemble, comme une cathédrale, à l'intérieur de laquelle des autels seront dressés, perpétuant la mémoire des écrivains français. Il s'ensuit que *Paris, roman* est la manifestation d'un hommage : hommage à Mirbeau, dont la figure et l'œuvre excitent l'imaginaire d'un jeune intellectuel hongrois des années 1890, hommage aussi de Szomory à ses propres débuts de créateur.

Une rencontre réelle

Pour mieux comprendre le rapport intime qui a lié Szomory à Mirbeau, il me semble utile de sortir des cadres limités du texte lui-même, cette démarche permettant d'ouvrir de plus larges perspectives.

À examiner la vie des deux auteurs, il est aisé de reconnaître que de relations étroites unissaient les écrivains, un faisceau de ressemblances d'ordre surtout existentiel. Certes, il serait erroné de les rapprocher sur le plan idéologique ou d'y chercher des convergences morales. Si ressemblance il y a, elle se manifeste dans le tempérament qui leur est propre et l'attitude qui en ressort.

Dès les années vingt, Szomory vit isolé, enfermé en une solitude effrayante : n'ayant plus que quelques fidèles, il ne quitte guère sa demeure qu'il appelle sa « tour »^{xxxiv}. Habité de passions contraires – mêlant narcissisme et cynisme – Szomory a peu éveillé la sympathie de ses contemporains, dont certains n'hésitent pas à étaler leurs jugements péjoratifs sur l'œuvre. Qui pis est, à cause de ses bizarreries, il a été attaqué toute sa vie durant et même après... n'y reconnaît-on pas la copie fidèle du sort mirbellien ?

Auteur à la mode au milieu des années dix, sa vieillesse est marquée par l'oubli, même si *Paris, roman* lui restitue une certaine gloire. Cet abandon ne fait que creuser sa solitude d'où certainement sa singularité allant jusqu'à l'extravagance : « *Quand je suis entré dans*

sa chambre, il jouait de l'orgue, nu, une couronne à la tête » – dit Kellér, en se rappelant le début de leur amitié^{xxxv}.

Solitude, contradictions, excès, singularité – contrebalancés par la force, toujours renouvelée, qui les pousse vers la création – autant de traits qui les rapprochent et expliquent la vision frappante transmise dans *Paris, roman*^{xxxvi}.

Sans chercher ici de correspondances littéraires, force nous est de constater enfin que les deux œuvres, contredisant les schémas traditionnels par la remise en cause du fonctionnement du langage, risquent d'échapper à toute classification.

Toutefois, ce rapport de ressemblance demeure une hypothèse tant qu'il n'y a pas à notre disposition une preuve « réelle » de cette alliance. Or il en existe une, écrite et publiée et qui ne fait que confirmer mes propos. Pour expliciter cette problématique, je suis obligée de revenir une seconde fois en arrière, en remontant au tout début de la réception d'Octave Mirbeau en Hongrie.

Il est question d'un singulier article consacré à Mirbeau le 15 mai 1897 dans le quotidien *Nemzet*^{xxxvii}. Cet écrit – le premier qui soit paru, à ma connaissance au sujet du romancier – est signé par Dezső Szomory qui, pendant ses années parisiennes, n'abandonne pas son activité journalistique. L'article, séparé seulement de quelques années de la rencontre évoquée dans *Paris, roman*, en offre une « authentification », tout en lui conférant de nouvelles dimensions.

Ce texte se présente comme le « feuilleton » du numéro en question. Or, le lecteur s'attend en vain à quelque compte rendu strictement littéraire : Szomory transmet, une fois de plus, une confession lyrique pleine de verve et de chaleur, une écriture fiévreuse, saccadée, jaillie du fond de son cœur. La principale caractéristique de cet ouvrage est la discontinuité : désireux d'offrir un panorama sur l'œuvre, Szomory n'hésite pas à arrêter sa plume pour dire son sentiment d'enthousiasme profond.

L'écriture s'ouvre sur l'expression d'un ravissement, éprouvé à l'égard de la personnalité du romancier dont la bonté et la douleur émerveillent le jeune journaliste : « *J'aimais cette âme grande et noble [...] Je l'aimais de loin, silencieux, hanté par le désir irrésistible de demeurer fidèle à lui. [...] Combien, combien de fois avais-je voulu lui dire que la bonté de son âme me fut une consolation* ».

La confession de Szomory dévoile du reste une interrogation sur le travail de l'écriture qu'il tient pour une tâche pénible, presque irréalisable : le même motif revient dans *Paris, roman*, dont la parenté avec cet écrit est indiscutable. Son étape suivante – la plus importante sans doute pour mes propos – est censée révéler l'influence déterminante qu'a exercée sur lui la lecture de Sébastien Roch : « *L'auteur de Sébastien Roch me signifiait beaucoup plus, me valait beaucoup plus qu'une soi-disant « étude littéraire », aussi l'influence qu'il exerça sur moi fut-elle plus grande que celle, fugitive, d'un ouvrage critique* ».

Plus qu'une influence, ses lectures lui procurent une sensation de bonheur, source du rapport viscéral qui s'établit entre Szomory et l'œuvre mirbellienne, relation pleinement explicitée ici : « *La lecture de ses œuvres me transporta en un bonheur inexplicable et tout à fait inconnu ; souvent j'avais l'impression de ne pas lire ses ouvrages, mais de vivre à travers les pages, flamboyantes de douleur, du Calvaire et de Sébastien Roch. [...] dans l'âme de Mirbeau, j'entraperçus la mienne et un désir irréductible, une nostalgie singulière me poussèrent vers lui, sentiment qu'éprouve celui qui souffre à l'égard d'un autre être souffrant* ».

Se considérant comme « *un parent lointain de Mirbeau* », liés l'un à l'autre par « *un malheur noble* », Szomory, dans son exaltation, semble atteindre l'ardeur du sentiment amoureux même dont on retrouve le pâle reflet dans l'acte initiatique de la rencontre : « *Je souhaitai voir le monde, les hommes et les choses tels qu'il les avait vus. Parfois je sentis battre en moi le cœur noble d'une femme amoureuse. Et je me sentis tout perdu. Au-dessus de ma vie plana une autre vie, belle, grande, noble* ». C'est à ce moment capital de l'écrit que se situe l'évocation d'« *un jardin mystérieux* », proche parent de celui dont parle *Paris, roman*.

À cette introduction enflammée succède – toujours lyrique et passionné – un parcours de l'œuvre, tissé de détours et d'entrelacs. Quoique fragmentaire, il démontre le caractère très large de la connaissance de Szomory qui semble avoir tout lu de Mirbeau, y compris ses articles qui le touchent par la générosité de l'auteur et son aspiration au Juste.

De ce parcours, plus affectif que littéraire, naît là encore une image de Mirbeau, tout feu, toute lumière, éloignée de celle que nous offrira l'optique ironique du narrateur de *Paris, roman*. Pour mener à bien son entreprise, Szomory met l'accent – tel que le fera plus tard Ambrus dans la revue *Nyugat* – sur le tempérament de Mirbeau, en proie à ses pulsions contraires : « [tempérament] *militant, agité d'une vibration meurtrière, mais qu'accompagnent une grande tendresse, un certain amour féminin, une douceur délicieuse, une immense bonté et un sentiment de pitié* ». Dans ce tempérament, Szomory voit la manifestation d'une « *âme poétique* » et « *rebelle* » qui ne cesse de lutter pour le bonheur, la beauté et la vérité.

Une autre conséquence de ce tempérament, c'est la parenté qui se tisse entre Mirbeau et ses personnages, dont les fièvres, les douleurs et les passions reflètent à merveille l'âme mirbellienne dans laquelle « *l'amour suffocant* » a partie liée avec « *la haine suffocante* ». Szomory loue encore son style riche, grave, incomparable et si simple dans sa complexité : « *Il paraît que l'apport de Mirbeau est plus grand que ne l'est celui des plus grands écrivains. Il opta pour la vie et ne mentit jamais. Cet homme est un grand homme* ».

Suit encore la présentation impressionniste des récits eux-mêmes : célébrant « *la beauté sauvage* » des *Contes de la Chaumière*, Szomory dit vouloir traduire *La Mort du chien*, « *évangile de la souffrance* »^{xxxviii}. Parmi les romans, Szomory ne parle véritablement que du *Calvaire*, réduit au chapitre qui traite de la guerre franco-prussienne, dont il célèbre le « *lyrisme titanesque* ». L'évocation de l'itinéraire de Jean Mintié, qui le conduit au tourbillon infernal de Paris, lui permet de rappeler sa propre solitude, l'isolement dans lequel il vivait au moment de l'écriture : nombreuses sont donc les coïncidences entre la confession ardente du « *feuilleton* » et l'aveu distancié de *Paris, roman*, en dépit de leurs différences. Quant au personnage de Jean, Szomory s'enthousiasme pour « *l'amour profond, impétueux, chaud, désespéré, magnifique* » de cet « *amoureux titanesque* » qui reste pur dans son impureté même. De *L'Abbé Jules* et de *Sébastien Roch* il n'est guère question ici, en revanche Szomory promet à ce propos un nouvel article dans un prochain numéro^{xxxix}.

La clôture de l'écrit a ceci d'important qu'elle évoque vaguement une rencontre, différente quant à son but de la visite qui figure dans *Paris, roman* et si proche pourtant d'elle. Cette rencontre, certainement réelle, Szomory l'aurait effectuée afin de défendre Mirbeau, insulté alors pour avoir prononcé une opinion hardie dans « *une affaire*

littéraire » : « alors [...] un besoin impérieux me poussa vers lui, le besoin de dire mon hommage et mon amour, [...] sentant que je dois me joindre à lui à l'heure des attaques [...], et ma timidité fut vaincue par l'idée que j'accomplis un devoir ».

Le « feuilleton » de *Nemzet* paraît mettre en pleine lumière ce qui n'est que suggéré dans *Paris, roman* : les deux images, ainsi mises en parallèle, s'interpénètrent et se complètent. Se sont-ils véritablement rencontrés ? Se sont-ils vus à plusieurs reprises ? Mirbeau, a-t-il exercé une influence directe sur l'œuvre littéraire de Szomory ? Autant de pistes à découvrir..., une raison de plus pour tirer Mirbeau de l'oubli hongrois. Cette étude a tenté de faire le premier pas.

Gabriella TEGYEY
Université de Debrecen

i. Plusieurs traductions de nouvelles paraissent dans les célèbres quotidiens et hebdomadaires, ainsi dans *Pesti Napló* (1896, 1898, 1900-1901, 1903, 1924-1925), *Jövendő* (1903-1904), *A Hét* (1901), *Népszava* (1905) et dans la revue *Magyar Géniusz* (1903). Le recueil de contes de 1904, intitulé *Le péché et d'autres récits*, contient les écrits suivants : *Pour Monsieur Lépine*, *Les deux amis*, *Scrupules*, *Tatou*, *En attendant l'omnibus*, *Chez l'illustre écrivain*. *Un homme sensible* paraît en 192 ? Quant aux romans eux-mêmes, notons les traductions du *Journal d'une femme de chambre*, datées de 1901 et de 1937, et celles du *Jardin des supplices* (1921 et 193 ?). Je traiterai à part les traductions de pièces.

ii. La traduction est de Ferenc Molnár, célèbre auteur dramatique de l'époque. À ma connaissance le texte n'a été jamais imprimé. Parmi les pièces de Molnár, la plus connue est sans doute *Liliom*, plus d'une fois représenté en France.

iii. Voir le quotidien *Pesti Napló*, le 22 novembre 1903, article signé par Róbert Tábori.

iv. *Ibid.*

v. Déjà dans un compte rendu daté du 20 décembre 1904 (paru dans *Budapesti Napló* et intitulé « Le Paris de Willy ») il prononce un jugement amer sur la Troisième République, en constatant que « les Mirbeau aujourd'hui ne peuvent que bégayer » et que « les nouveaux prophètes sont en retard ». Pour terminer Ady pose la question : « Quand adviendra-t-il, le ciel socialiste ? »

vi. Voir le numéro du 10 décembre 1908.

vii. La pièce est traduite par Imre Huszár, sans que le texte soit publié. Dans le numéro du 14 mars 1909 de *Pesti Napló*, j'ai trouvé un article qui annonce une visite de Mirbeau en Hongrie : « Octave Mirbeau, écrivain connu, rendra visite au milieu de la semaine prochaine à Budapest, afin d'être présent à la première de sa pièce *Le Foyer* [...]. Il sera accompagné de son collaborateur T. Natanson [...] qui a déjà fait plusieurs voyages d'affaire à Budapest ». Je ne sais si cette visite a été réellement effectuée.

viii. L'article paraît dans l'hebdomadaire *A Hét*, le 21 mars 1909.

ix. Voir *Új Idők*, le 21 octobre 1928.

x. Texte inédit, traduit par Marcell Benedek, fin connaisseur de la littérature française à laquelle il consacre plusieurs ouvrages, écrivain. Il fut également l'un des membres fondateurs de la Compagnie Thália.

xi. Un autre membre fondateur, c'est le jeune György Lukács, le futur philosophe et écrivain mondialement connu et reconnu. Le même Lukács qualifie plus tard *Les Mauvais bergers* de « médiocre » en démontrant l'impasse inévitable où le naturalisme a dû aboutir, du moins dans le domaine théâtral. Voir *L'Histoire de l'évolution du drame moderne*, Budapest, Kisfaludy Társaság, 1911, tome II, p. 173.

xii. Texte traduit par H. Podmaniczky.

xiii. *Magyar Géniusz*, le 10 août 1902, « Livre sur la neurasthénie », article signé par Viktor Cholnoky, auteur d'excellentes nouvelles exotiques.

xiv. « Mirbeau », No 5, 1917, p. 454-466. L'auteur en est Zoltán Ambrus, l'un des collaborateurs de la revue, traducteur et admirateur de Flaubert, écrivain marquant, influencé par Anatole France. La revue *Nyugat* (« Occident ») n'a cessé, durant son existence (1908-1941) d'être le foyer de la création littéraire hongroise. Jusqu'en 1919, elle servait de support à une sorte de révolution littéraire ; entre les deux guerres, elle se propose surtout de défendre l'autonomie et la qualité de l'écriture.

xv. Le film de Buñuel, de 1964, ne semble donc pas éveiller l'intérêt de la critique à l'égard de l'auteur du *Journal d'une femme de chambre*, ce qui n'est pas le cas en Hollande. Voir Dick Gevers, « La Réception d'Octave Mirbeau en Hollande », in *Cahiers Octave Mirbeau* No 3, 1996, p. 135-136.

xvi. L'adaptation par István Szűcs porte le titre *Le commissaire de Paris* et paraît en 1955 dans l'édition *Népszava* (« La parole du peuple »). Le volume lui-même contient deux autres pièces en un acte, de Tchekhov et de Lukovszkij.

xvii. La diminution du poids farcesque est également favorisée par une quantité d'imprécisions d'ordre stylistique.

xviii. Alexandre Lévy, « Mirbeau en Bulgarie (suite) », in *Cahiers O. Mirbeau*, No cit., p. 249.

xix. Miklós Hubay, écrivain, auteur dramatique.

xx. Hubay pense aux rapports du commissaire avec Flora.

xxi. Dans la préface de la traduction bulgare du *Journal d'une femme de chambre* (1985), une pareille comparaison est faite. Cf A. Lévy, *loc. cit.*, p. 251.

xxii. Ouvrage paru en 1963, Budapest, Gondolat, vol. II, p. 228.

xxiii. Budapest, Magvető, 1968, p. 104.

xxiv. Toutefois il convient de signaler que *l'Encyclopédie de la Littérature Étrangère*, dont le volume en question paraît en 1982, consacre un article à Mirbeau, passage qui n'est pas exempt d'imprécisions, ce qui contredit parfaitement la

« loi » du genre. Je me contente ici de signaler une seule erreur : la naissance de Mirbeau est située en 1850... Certains de mes collègues se rappellent vaguement une nouvelle traduction du *Journal d'une femme de chambre* qui a dû paraître au début des années 1990, dans une « série érotique ». Je n'ai encore trouvé nulle trace de cette traduction, ni dans les bibliothèques, ni chez les libraires.

xxv. Je tiens à exprimer ma gratitude à M. Péter Ádám, traducteur et enseignant à l'École Pédagogique Supérieure de Budapest, qui a bien voulu attirer mon attention sur l'existence de cet ouvrage de Szomory. Je lui suis également redevable pour ses observations justes et ses conseils précieux.

xxvi. Sa fuite s'explique également par un échec sentimental douloureux : sa rupture avec Mari Jászai, célèbre actrice, de vingt ans son aînée.

xxvii. Son premier recueil de nouvelles publié en Hongrie porte le titre *Les Vaincus* (1892).

xxviii. Les rééditions plus ou moins récentes (1969 et 1997) ne font que confirmer ce constat. L'ouvrage n'a jamais vu le jour en français, ce qui n'est certainement pas un hasard, vu la singularité du style et les difficultés de traduction qu'elle impose.

xxix. Traduit du hongrois par Gaston d'Hailly. L'ouvrage contient six nouvelles, chacune traitant un sujet « hongrois ». À ma connaissance, le livre n'a jamais paru en sa langue originelle. Un mystère semble d'ailleurs entourer en Hongrie cet étrange recueil dont on a longtemps eu du mal à croire à l'existence réelle.

xxx. Les traductions qui suivent sont de moi, sans que je prétende offrir un texte de valeur littéraire. Cette tâche dépasserait à la fois ma compétence et les objectifs de cette étude. Toutes mes références se rapportent à l'édition de 1997, Budapest, Magvető.

xxxi. Le narrateur se garde de toute référence concrète à l'œuvre : aucun titre, aucune précision n'apparaissent dans ce chapitre.

xxxii. On y découvre aisément une image caricaturale de Mirbeau critique d'art.

xxxiii. Dans le roman lui-même il n'est nulle question de la réception du recueil qui n'éveille du reste aucun intérêt dans le monde littéraire.

xxxiv. L'un de ses fidèles, que vingt-trois années d'amitié ont lié à Szomory est l'écrivain Andor Kellér, de trente-quatre ans son cadet, dont l'ouvrage consacré à Szomory m'a été particulièrement précieux. Voir *Écrivain du haut de sa tour*, Budapest, Szépirodalmi, 1978.

xxxv. *Loc. cit.*, p. 7.

xxxvi. L'authenticité de cette vision est confirmée par un article, paru dans le quotidien *Világ* le 10 avril 1914. Il porte le titre interrogatif « Comment vit Mirbeau ? » Cet écrit – élogieux –, relatant la façon dont vivait le romancier peu avant sa mort, dit l'isolement qu'il a préféré aux combats littéraires : « *Il n'écrit, ni ne lit et méprise hautement toute la littérature* ». L'ouvrage souligne, aussi et surtout, l'émerveillement qu'éprouvait Mirbeau pour ses miraculeuses fleurs et sa collection de tableaux : « *Dans le jardin de Mirbeau s'épanouissent de fleurs merveilleuses, dont une miraculeuse espèce, venant d'Amérique. Elle rayonne par ses couleurs montrant toutes les gammes du jaune et de l'orange. [...] Outre les fleurs, il aime encore les tableaux [...], il a une merveilleuse collection de tableaux modernes* », dont l'auteur de l'article mentionne ceux de Van Gogh, de Cézanne, de Daumier et de Roussel, évoquant aussi les statues de Rodin et de Maillol.

xxxvii. Je remercie vivement M. Pál Réz, l'un des plus importants spécialistes hongrois de l'époque, pour m'avoir signalé l'existence de cet article. M. Réz consacre une remarquable étude à l'œuvre de Szomory, voir *Szomory Dezső*, Budapest, Szépirodalmi, 1971.

xxxviii. J'ignore si cette traduction a été effectivement faite.

xxxix. Je n'ai pu encore découvrir l'existence de cet article promis.