

La profération et le symbolisme du son chez Mallarmé et Kosztolányi

Földes Györgyi

Créer en disant : parallèles

En lisant les œuvres apparemment toutes différentes de Mallarmé et Kosztolányi, certains ne trouvent peut-être pas évident de considérer comme similaire la philosophie de langue des deux auteurs et d'en faire des affirmations valables. Cependant, ils ont tous les deux des idées semblables de la substance du langage ainsi que de la place que celui-ci peut occuper dans la littérature. Entre les deux visions, il existe des différences aussi — surtout si nous pensons aux écrits relativistes, nihilistes de Kosztolányi ou à son activité “puriste” —, mais dans cet écrit, nous ne pouvons nous concentrer que sur les points communs appartenant à un seul aspect, notamment au symbolisme du son, et seulement nous référer à quelques différences considérables.

Ce qui paraît quand même indispensable pour pouvoir parler du symbolisme du son, c'est que Mallarmé ainsi que Kosztolányi reconnaissent à leur tour que le langage joue un rôle productif dans le processus de la création artistique. Ce critère est en effet accompli dans le cas des deux auteurs, d'autant plus qu'ils affirment que — et non pas seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose et chez Kosztolányi même dans la vie quotidienne — c'est prononcé, articulé, proféré, donc délivré et rappelé à une vie réelle que le verbe pourra obtenir son sens véritable, caché et mystérieux, c'est ainsi qu'il sera capable de créer une réalité virtuelle. En conséquence, bien sûr, Mallarmé et Kosztolányi considèrent le texte comme l'ont fait à la genèse de l'écriture les anciens qui — selon Ricœur — ont tout simplement transcrit les signes de la parole pour la conserver et pour augmenter sa performance, donc qui, en écrivant, n'ont pas encore supprimé la phase de la parole.¹

¹ RICŒUR, Paul, *Qu'est-ce qu'un texte?* = BUBNER, Rüdiger et al., *Hermeneutik und Dialektik*, Tübingen, 1970, J. C. B. Mohr, 181—200. La seule différence, c'est que dans la poésie et surtout dans cette sorte de poésie, la référencialité disparaît, tout en opposition de la parole, telle que l'entend Ricœur dans cette œuvre.

En 1933, dans un de ses articles linguistiques *Ige* (*Verbe*), Kosztolányi compare le mot, le verbe prononcé à la création biblique : en disant : « *au feu !* » — même si ce n'est pas vrai, si cette affirmation contredit ce qu'on a l'habitude d'appeler la réalité — je crée une autre réalité, une réalité virtuelle : les gens s'enfuient éperdument. « *Il y a le feu, parce que j'ai crié au feu. Cette phrase a causé un incendie dans des milliers de cerveaux, et cet incendie, bien qu'il ne soit pas perceptible, n'est pas moins réel que le vrai, cet incendie flamboie, ondule, se propage, sa flamme lèche déjà le plafond, son étincelle et sa chaleur consomment tout.* »² Acte de langage, si nous empruntons la terminologie d'Austin ou de Searle. Ou plus précisément, cette interprétation suppose que — selon la classification de Searle — même les *illocutions assertives* (la représentation, la constatation des faits) peuvent devenir des *déclarations* — par-dessus le marché, spéciales, excessives qui effectuent un changement considérable non seulement dans cette réalité, mais hors de celle-ci en créent une autre.³

Bien qu'on ne trouve aucun signe explicite de l'intérêt de Kosztolányi pour la philosophie du langage de Humboldt, Géza Szegedy-Maszák⁴ és Katalin Szitár⁵ ont plausiblement démontré la parenté entre quelques idées de Kosztolányi et de Humboldt. Ils n'en parlent pas, mais l'acte de la prononciation est aussi primordial chez le philosophe allemand : sans être articulée, « *la réflexion ne pourrait pas recevoir la clarté indispensable, la représentation ne pourrait pas se transformer en concept. La liaison inséparable de la réflexion, des organes vocaux et de l'ouïe en langage est due à la structure inchangeable, originale et indécomposable de la nature humaine [...]. Comme la réflexion — considérée dans ses rapports les plus humains — n'est autre chose qu'un désir ardent à partir de l'obscurité vers la lumière, à partir de l'état limité vers l'infini, la voix se déverse aussi de l'intérieur du cœur vers l'extérieur et trouve un intermédiaire idéal dans l'air, dans l'élément le plus fin et le plus mobile, dont l'immatérialité illusoire convient aussi à l'esprit.* »

C'est dans son article, *János Arany*, que Kosztolányi parle de la force du mot, ou plus exactement de celle du nom : il définit le nom comme « *le*

² KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Ige*, Pesti Hírlap, 1 octobre 1933 = K. D., *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi—Forum Kiadó, 1990. 234—235.

³ SEARLE, John R., *Mind, language and society. Philosophy in the real world*, Basic Books, Perseus, 1998.

⁴ SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 1994/8. 46—58. M. Szegedy-Maszák remarque déjà dans son article qu'il existe une certaine similitude entre les deux conceptions de langue, celle de Mallarmé et celle de Kosztolányi.

⁵ SZITÁR, Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, Budapest, ELTE, 2000.

symbole des objets et des personnes ». Selon cette idée “primitive”, le nom est capable de prédire le sort de celui qui le porte (le nom « *musical* » et « *en couleur* » de János Arany a déterminé toute la carrière littéraire du poète hongrois) ; ou en possédant — en prononçant — le nom, l'on possède la personne aussi, comme aux cultures tribales. Le nom — et avec lui le substantif aussi, le nom commun, le nom « *des objets* » — est égal à son référent. C'est la raison pour laquelle le locuteur crée un monde en parlant : prononcé, le fictif, le non-réel peut aussi avoir une réalité “parallèle”.⁶

Il est donc clair que Kosztolányi trouve évident que les noms des romans soient inséparables des personnages, de plus, ils leur assurent une certaine existence (« *s'ils ont leur noms, ils vivent déjà* »). A propos du nom (et du titre) d'*Anna Édes*, un de ses romans, il parle d'une hallucination qui l'a emprisonné dès le début de son écriture. Selon Kosztolányi, le prénom *Anna* évoque le mot *manna* ('manne'), un conditionnel “féminin” (dans le hongrois, les suffixes du conditionnel sont *-na*, *-ne*) ; le nom de famille signifie ‘douce’, ‘tendre’ ; enfin, le nom entier (*Édes Anna*) lui rappelle la mère (en hongrois : *édesanya*).⁷

Le pouvoir créateur du verbe est donc fortement lié à sa musique, à sa sonorité — à l'articulation, à la profération. Voilà pourquoi Kosztolányi accentue de nombreuses fois que, durant le processus de l'écriture, c'est parfois le fonctionnement automatique du langage et non pas l'intention artistique qui fait pencher la balance, que c'est le matériau linguistique qui peut pousser l'auteur à décider de fixer tel ou tel contenu dans l'œuvre. Le minimum, c'est que le poète doit se charger de réconcilier le contenu et la forme (ou la sonorité), ou parfois, il se voit forcé de reléguer ce premier au second plan en faveur de la deuxième. Un exemple : il loue un littérateur anglais, H. W. Ryland d'avoir remarqué dans le style de Shakespeare l'harmonie naturelle — ici involontaire — du contenu et de la forme : « *Entre autres, il découvre que par l'accumulation des “s” doux, mêlés avec des “l” et “n”, on peut faire surgir une musique magique, que ces sons reviennent presque systématiquement dans des états d'âme pareils et que, dans Jules César, la clé de l'éloquence prosaïque de Brutus se trouve dans les allitérations et l'opposition musicale de certaines lettres et certains sons (vile et love).* »⁸

⁶ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Arany János = K. D., Látjátok, feleim*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1976, 137—165.

⁷ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 8 mars et 15 mars 1931 = K. D., *Nyelv és lélek*, 514—521.

⁸ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Ákombákom*, Pesti Hírlap, 17 avril 1932 = K. D., *Nyelv és lélek*, 423.

Ainsi, Kosztolányi doit souligner que dans les poèmes, dans les textes poétiques, l'équilibre intérieur doit être assuré par la dominance du langage et de la forme : « *Le contenu n'est pas le contenu du poème. Idée et émotion ne font que les matériaux du poème. L'essence du poème, c'est la manière dont il a été créé, c'est le miracle de l'expression. [...] Dans un ouvrage artistique, tout a sa place, comme l'ont les étoiles dans le ciel ; et les mots tournent et brillent en obéissant à des lois astronomiques immuables* ». ⁹

Développant une théorie analogique reposant sur les correspondances, Mallarmé arrive également au symbolisme du son. Il déclare par exemple : « *la Parole [...] crée les analogies des choses par les analogies des sons* » : il relie donc, comme avant lui Baudelaire, les correspondances horizontales et verticales, la réflexion synesthésique et symbolique. Voilà, l'idée de base *Du Démon de l'analogie*, où par une phrase absurde, irréfléchie, murmurée inconsciemment plusieurs fois (*La Pénultième est morte*), l'on peut arriver à ces rapports secrets. De plus, dans « *Pénultième* » le poète distingue aussi le morphème *nul*, il est d'abord frappé par la musique et les connotations de celui-ci, et tient à se refuser à donner la signification lexique du mot entier. (Cette musique bien sûr n'est pas égale à la musique instrumentale, aux « *sonorités élémentaires* », mais à celle « *de l'intellectuelle parole à son apogée* ».) ¹⁰

Chez lui, c'est aussi « *la profération* » qui constitue la tâche de l'écrivain, que sans cela, « *rien ne demeurera* ». ¹¹ Pareillement à l'idée de Kosztolányi, la profération donne une réalité à l'énoncé, crée une existence : « *Il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire* ». ¹² Il existe quand même une différence primordiale entre les deux conceptions faites sur le pouvoir de la parole. Comme nous le savons, Mallarmé donne une définition importante du symbolisme dans *l'Avant-dire au Traité du Verbe* de René Ghil où il dit : « *Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix se relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets* ». ¹³ L'apparition de « *la fleur* » par l'énonciation — en opposition « *du feu* » de Kosztolányi qui crée une « *pararéalité* » par rapport à la réalité — est transcendante, le verbe

⁹ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 14 juin 1934 = K. D., *Nyelv és lélek*, 547—550.

¹⁰ MALLARMÉ, Stéphane, *Théorie du vers* = M. S., *Œuvres complètes*, 367.

¹¹ Ibid.

¹² MALLARMÉ, Stéphane, *Crayonné au théâtre* = M. S., *Œuvres complètes*, 295.

¹³ MALLARMÉ, Stéphane, *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil* = M. S., *Œuvres complètes*, 857.

se manifestant comme “son” représente l’idée platonicienne et non pas les réalisations concrètes, il est donc métaphysique.

Pour bien comprendre cette différence, nous citons ici une affirmation importante de Ricœur dans *La métaphore vive*. « Il faut que quelque chose soit pour que quelque chose soit dit. »¹⁴ Cette phrase est apte à révéler la vraie différence entre les deux auteurs : l’opinion de Ricœur est celle de Mallarmé, mais non celle de Kosztolányi, qui nie parfois ce « quelque chose », ce monde précédant l’articulation.¹⁵ Mais continuons ce que Ricœur pense du rôle du discours poétique : « D’autres distinctions vacillent en chaîne. Ainsi, la distinction entre découvrir et créer, entre trouver et projeter. Ce que le discours poétique porte au langage, c’est un monde pré-objectif où nous nous trouvons déjà de naissance, mais aussi dans lequel nous projetons nos possibles les plus propres. Il faut donc ébranler le règne de l’objet, pour laisser être et se laisser se dire notre appartenance primordiale un monde que nous habitons, c’est-à-dire, qui, tout à la fois, nous précède et reçoit l’empreinte de nos œuvres. Bref, il faut restituer au beau mot “inventer” son sens lui-même dédoublé, qui implique à la fois découvrir et créer »¹⁶ En disant, (ici, en parlant, mais aussi en écrivant) le poète invente : découvre et crée en même temps, car Ricœur — d’après Aristote — fait une ontologie de « la puissance » et de « l’acte » à laquelle se réfère, d’une façon inductive et analogique le discours poétique. « La définition est inductive : elle repose sur des exemples particuliers [...], elle est analogique ; on ne peut ici, définir, par genre et différence : “l’acte sera alors comme l’être qui bâtit à l’être qui a la faculté de bâtir, l’être éveillé à l’être qui dort, l’être qui voit à celui qui a les yeux fermés mais possède la vue” ».¹⁷ L’acte (le dire), c’est de réaliser, éveiller ce qui avait existé en puissance, en idéal ; et en effet, selon Mallarmé, si « je dis : une fleur », c’est que je découvre et réalise à la fois ce qui s’était trouvé en puissance au delà de « tous les bouquets ». De plus, dans son esthétique, l’analogique tel que le comprennent Aristote et Ricœur se lie entièrement à la conception de Baudelaire.

Mallarmé fait d’ailleurs, lui aussi allusion à la création verbale de la Bible, en donnant à un de ses écrits prosaïques le titre suivant : *Igitur ou la*

¹⁴ RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 386.

¹⁵ Ce ne sera pas toujours vrai pour la conception de Kosztolányi. Cf. : « je me réjouissais de la musique de chaque mot. Je le répétais tant qu’il s’est séparé du concept, de son sens, et que libre, incorporel, courageux, il a reçu existence — alors, délibéré de sa relation quotidienne, il m’a montré son sens caché, métaphysique et musical ». KOSZTOLÁNYI, Dezső, A! — ASZÓ = K. D., *Nyelv és lélek*, 25–28.

¹⁶ RICŒUR, *La métaphore vive*, 387.

¹⁷ *Ibid.*, 390.

folie d'Elbehnon dans lequel le nom *Igitur* (celui "du protagoniste") est le mot premier de la Bible (« *Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatis eorum* »), et *El-behnon* est le fils des *Elohim*, puissances créatrices émanées de *Jéhovah*.

Dans *Prose pour des Esseintes*, dire le nom d'un empereur est l'acte de langage, au moyen duquel on peut créer un autre monde de l'autrefois, Byzance : p. ex. « *Elle dit le mot : Anastase / Né pour d'éternels parchemins* ». Devenir « *hyperbole* » (ici : devenir une figure ayant cette puissance absolue, mystique) c'est ressortir de la mémoire, comme être lu dans un livre magique, un grimoire jusque-là clos, vêtu de fer (« *fer de vêtu* »). (Voilà la même question qui se pose dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* : le cygne ne peut fuir du lac gelé qu'au moyen de la lecture à la haute voix : c'est ainsi que le *SIGNE* (= le cygne prononcé) se délivre de la blancheur du papier de *livre* donné aussi par la prononciation : *aiLe IVRE-déLIVRE.*)

Igitur, El-behnon, Anastase : autant de noms sonores qui créent, pour Mallarmé aussi, un monde autonome — celui de l'œuvre. Et on peut y ajouter *Hérodiade*, car Mallarmé — bien avant de commencer à écrire "sa tragédie" — choisit par avance le nom, de plus, tout indépendamment du personnage biblique, de la mère de Salomé : « *La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin d'Hérodiade* ». ¹⁸

Son idéal de théâtre, le théâtre sacré repose aussi dans le rappel du signe à la vie réelle. Étant non-représentatif, il se joue sur une scène privée du décor, et c'est la présence de l'acteur lisant à haute voix (« *le seul instrument du mystère, de l'hymne* ») qui lui assure l'existence : selon lui, le genre semble se réaliser parfaitement dans *Hamlet*, où le héros « *se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe* ». ¹⁹ Le théâtre n'est rien autre en effet, qu'un livre (le Livre) lu devant un public (« *un papier suffit pour évoquer toute pièce* »), ²⁰ il ne diffère donc pas en beaucoup du poème : d'où l'essence poétique de ses drames ou la forme dramatique de certains de ses poèmes ? (*Hérodiade, l'Après-midi d'un Faune*).

Nous savons bien que Mallarmé voulait faire le Livre par excellence, le Livre où la typographie, la mise en page des textes, en somme, l'aspect écrit jouera aussi un rôle primordial. Ce fait ne contredit pas quand même le principe de la profération, quelle que soit celle-ci, réelle

¹⁸ MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondances 1862—1871*, Paris, Gallimard, 1959, 154, cf. Lemarinel, Jacques, *Mallarmé et le théâtre européen*, Revue d'Études Françaises, N° 5. 2000, 15—25.

¹⁹ Cf. Jacques LEMARINEL, *ibid.*

²⁰ Cf. UBERSFELD, Anne, *Le théâtre de Mallarmé*, Revue d'Études Françaises, 7—13.

ou abstraite, extérieure ou intérieure. Elle est réelle et concrète dans la *Préface d'Un Coup de Dés* : « [...] cet emploi nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie, entre le motif prépondérant, un secondaire, et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. »²¹ Ou bien abstraite, intérieure comme dans *Le livre, instrument spirituel* : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié, et c'est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité. »²²

La base linguistique

Dans le poème déjà cité, *Prose pour des Esseintes* nous rencontrons un autre problème qui hante aussi Mallarmé, la trahison des mots : « *Anastase* », le nom à sonorité agréable, sérieuse (aux voyelles vélaires), considéré comme le porteur du mystique doit être articulé avant qu'un autre, à la sonorité en quelque sorte comique (quoique ayant un dénoté aussi sérieux) ne ruine son effet : « *Avant qu'un sépulcre ne rie / Sous aucun climat, son aïeul / De porter ce nom : Pulchérie* ».

La présence d'un cratylisme rééduqué dans la philosophie du langage de Mallarmé — surtout d'après *Les Mots anglais* — est déjà traitée par Genette, je dois quand même m'y référer, car cet ouvrage montre des similitudes étonnantes avec un article de Kosztolányi. C'est au niveau des sons qu'il existe de la motivation, du mimologie pour Mallarmé — l'on peut associer tel (ou même plusieurs) sens à tel son —, cependant les mots, par leur sonorité, leur sexe, sont déjà éloignés du concept originel. La tâche du poète est de corriger cette faute par la création des vers-salvateurs qui constituent le bon choix des mots, une syntaxe inédite et une sonorité perçante (assurée surtout par des allitérations, quelquefois par des onomatopées), c'est-à-dire au moyen du symbolisme du son. Une cause de la trahison du mot d'après *Mots anglais* est que son *squelette* (dans la terminologie de Mallarmé : la racine) est donné fondamentalement par les consonnes, les voyelles ne sont que contingentes ;²³ en plus, la partie portant la signification primaire de la

²¹ MALLARMÉ, Stéphane, *Préface* = M. S., *Œuvres complètes*, 455.

²² MALLARMÉ, Stéphane, *Le livre, instrument spirituel* = M. S., *Œuvres complètes*, 380.

²³ Sur ce point, les idées de Mallarmé sont tout en opposition avec celles de Rimbaud ou de René Ghil.

racine se compose des lettres d'attaque. Il examine systématiquement toutes les consonnes et liaisons de consonnes aptes à attaquer des mots anglais et leur confère à tous une (ou plusieurs) significations. Les connexions du "s", données par Mallarmé :

s : placer, asseoir/chercher

sw : rapidité, gonflement, absorption

sc : scission, éparpillement, entaille et tondaison
frottement, bribes, ébranlement

sh : jet lointain, ombre, honte, abri/action de montrer
(dans beaucoup de langues : stabilité, franchise, trempe, dureté, masse)

str : force, élancement, errer, joncher

st : stabilité, franchise, trempe, dureté, masse/incitation

sc, sn : faiblesse, lâcheté, inclinaison, glissement, fendre, crime, perversité

(Bien qu'il ne commente pas ses exemples en *sl*, mais la plupart de ceux-ci — p. ex. *slent* = incliner, *slide* = glisser, *slope* = pente, biais, *slit* = fendre, *slaughter* = meurtre — montrent que le groupe appartient à la dernière catégorie.)

Georges Mounin affirme que, pour construire la conception de base de cette étude, Mallarmé fait un amalgame de la théorie de racine de Bopp (qui était justement le collaborateur de Humboldt) et des idées un peu "hasardeuses", reposant parfois sur l'origine, parfois sur la mécanique des langues, populaires déjà au XVIII^e siècle (cf. les ouvrages de Court de Gébelin, le président de Brosses, Fabre d'Olivet).²⁴ En effet, l'on apprend de sa correspondance qu'il voulait même écrire une thèse de doctorat de grammaire comparée, analyser les langues indo-européennes dans leur ensemble, examiner les caractéristiques des langues naturelles issues jadis d'une langue originelle. Il ne nomme pas sa source, c'est son correspondant, Eugène Lefébure, qui l'identifie en Bopp dans sa réponse, supposition que Mallarmé ne refusera pas.²⁵ Cependant, à partir des fragments de cette thèse, l'on voit aussi que Mallarmé souhaitait révéler ainsi les secrets de l'intelligence et ceux de son ancêtre, de l'esprit religieux — une idée avec laquelle il surpasse déjà les intentions de Bopp (qui voulait se contenter des résultats de la linguistique proprement dite), et ainsi se trouve, lui aussi, plus proche de Humboldt, à l'âme plus romantique : il nous semble donc possible

²⁴ MOUNIN, Georges, *Mallarmé et le langage*, Europe, avril—mai 1976, 10—17.

²⁵ MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète. Lettres sur la poésie*. Préface D'Yves Bonnefoy. Éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, lettre 200, Avignon, 20 mars 1870.

que dans sa lettre, Mallarmé ait pensé non pas exclusivement à Bopp, mais à Humboldt aussi. Ce qui peut nous paraître important aussi est que ce dernier — pareillement à Goethe — distingue le symbole et l'allégorie justement par le critère de la motivation : l'allégorie — qui a un sens fini — est arbitraire, tandis que le symbole ou les idées « *restent éternellement insaisissables en elles-mêmes* », est motivé : « *la représentation et le représenté [sont] en constat en échange mutuel* ». ²⁶ Une interprétation du symbole à laquelle Todorov ajoute : « *... il y a dans le symbole une simultanité entre le processus de production et son aboutissement : le sens n'existe qu'au moment de son surgissement* » ce qui ne veut pas dire directement "lecture à haute voix", cependant permet cette possibilité. ²⁷ Ce trait du symbole vient encore de l'Antiquité où, comme *terra hospitalis*, comme morceau de poterie justifiant l'identité des parties contractantes, le symbole était un objet, un document dont non seulement le contenu, mais la présence étaient aussi importante : selon Gadamer, le sens du symbole se base justement sur cette présence, et le symbole ne peut avoir sa fonction de représentation que montré ou prononcé. ²⁸

Nous pouvons découvrir un parallèle vraiment intéressant entre *Les mots anglais* et un article de Kosztolányi (*Az emberiség anyanyelve, 'La langue maternelle de l'humanité'*) où le poète hongrois donne approximativement les mêmes exemples anglais que Mallarmé : Kosztolányi se reporte à un linguiste contemporain anglais, Richard, A. S. Page qui ne parle pas d'ailleurs ni d'Humboldt, ni de Bopp, et explique — pareillement à l'autre source de Mallarmé, au modèle mécanique mentionné ci-dessus, quoique dans une forme plus moderne — le rapport du mot et du sens par les caractéristiques physiologiques de la genèse de la parole, quand il y avait encore une relation très close entre gestes et mimique. Dans les mots commençant par "s", l'instinct expressif signe un cercle conceptuel très large, et en les prononçant, le bout de la langue (l'organe) glisse en arrière comme si elle dépréciait, injuriait quelque chose. Ou : « *Que de mots anglais qui commencent par sl et signifient quelque chose de péjoratif ou diminutif. Slack = faible, médiocre, slouch = ballottant, lourdaud, slouch = boue, slime = vase, slop = flaque, slope = pente.* » A l'articulation des mots en "str", la langue s'étend, puis occupe une position médiane, enfin se retire,

²⁶ Cf. TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, 252.

²⁷ Il y a cependant une grande différence entre les idées d'Humboldt et Mallarmé : selon le premier, le locuteur réalise le moi (et aussi le langage), tandis que chez le deuxième, le locuteur veut le supprimer (dans un sens matériel) pour arriver au langage.

²⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1972, 68–69.

il signifie quelque chose d'étendu à deux directions. Ici aussi, il cite presque les mêmes mots que Mallarmé : *strain* = *effort, élan*, *straight* = *droit*, *stretch* = *allongement, extension*, *stream* = *rivière*, *string* = *corde*, *streak* = *ligne, raie*.²⁹ Cependant le système de Kosztolányi — toujours d'après celui de Paget — est valable pour les voyelles aussi (p. ex. il parle des liaisons *ku, gu*, par lesquelles dans plusieurs langues, on peut exprimer quelque chose de profond, pareil à un tuyau), il s'éloigne donc sur ce point de l'opinion de Mallarmé. La conclusion de Kosztolányi est double : premièrement, il constate, lui aussi que « *chaque son, chaque lettre a son propre sens* », et deuxièmement, il suppose une parenté « *d'un ordre supérieur* » des langues du monde, qui a des aspects beaucoup plus importants que la caractéristique physiologique déjà mentionnée : selon Kosztolányi l'on peut ainsi parvenir à l'idée que les mots deviennent les porteurs de la justice, que leurs racines « *vont jusqu'aux racines de l'arbre du bien et du savoir* », remontent jusqu'à la langue originelle, à la langue maternelle de l'humanité.

Il faut quand même mentionner que dans d'autres écrits, au niveau des mots, Kosztolányi quoique autrement que Mallarmé, rejette le cratylisme ; bien qu'il trouve important de créer des néologies véritables, motivées, nées de l'invitation de l'âme, mais ces mots ne peuvent être les éléments de plein droit de la langue que devenus cristallisés, quotidiens, déjà soudés avec le sens : au fond, des clichés, des lieux communs.³⁰ C'est à travers les clichés, les mots habituels, de plus justement dûs à leur sonorité, leur musique que les poètes réussissent à atteindre les rêves, peut-être l'empire des idéaux.³¹ Naturellement, l'opinion selon laquelle la pratique poétique serait la science de rendre mystérieux ou de mythifier les clichés est très loin de la conception hermétique de Mallarmé qui renouvelle la syntaxe, emploie des faux amis, etc.

²⁹ Les exemples de Mallarmé : *straight*, *stray*, *strew*, *strow*, *strike*, *stripe*, *strong*, *strap*, *stretch*, *straggle*, *straw*, *straddle*, *streak*, *stroke*, *strip*, *strength*, *string*, *strop*.

³⁰ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Pár szó a nyelvújításhoz*, Pesti Hírlap, 10 avril 1932 = K. D., *Nyelv és lélek*, 142—145.

³¹ Cf. la conclusion d'André KARÁTSON sur les « *clichés créateurs* » de Kosztolányi : « *le signe est certes arbitraire, il peut néanmoins créer du vrai avec du faux, le langage conventionnel permet de retrouver l'Eden perdu du langage naturel. Son pouvoir consiste à susciter la vie du non-être* », KARÁTSON, André, *Kosztolányi aux prises avec le lieu commun. Société, langage et mort dans les récits d'avant 1920 = Regards sur Kosztolányi*, éd. Bertrand Boiron, Paris, A. D. F. O. — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.

Exemple : un mot et ses connotations

Finalement, comme pour illustrer mes affirmations, je me reporte à un exemple, à l'emploi du mot *or/arany* chez les deux auteurs. Chez Mallarmé « l'or » a plusieurs connotations : premièrement, la beauté froide, dure (une beauté "parnassienne" ou à la Baudelaire). Telle est la *splendeur ignORée*, le *trésOR de la grâce* dans *HÉROdiade* se regardant dans le *miROir* : une beauté en verre. Nous pouvons accepter l'opinion de Serge Meitinger sur ce poème (pour *Hérodiade*, c'est de « *sa confrontation au miroir, physique et verbale, que naît le drame* »),³² mais en tout ajoutant qu'ici, la confrontation verbale parfaite est celle qui va au-delà de toute présence thématique, celle qui est vraiment présente dans le langage. Ou, l'or peut avoir pour connotation l'alchimie qui — comme dans *l'Alchimie du Verbe* de Rimbaud — devient le synonyme de la poésie : pareillement au Moyen Age, la création de l'or signifie la découverte de l'absolu, la possession de la connaissance parfaite —, et cela se réalise par l'articulation, par la délibération du mot. C'est cet acte en effet qui apparaît dans les sonnets *Ses purs ongles* et *Une dentelle* auxquels on peut donner une interprétation alchimique au niveau thématique et phonétique à la fois. Voyons dans le premier poème le niveau thématique : le phénix est le symbole de la pierre philosophale ; un phase important du processus alchimique est l'union des éléments solaires (feu) et lunaires (eau), dont le résultat ultime est l'or considéré comme spirituel, donc "l'œuvre" (c'est de l'union de la nixe et des licornes ruant du feu que naît le septuor). Et le niveau phonétique : *lampadophORe*, *amphORe*, *s'honORe*, *OR*, *décOR*, *licORnes*, *miROir*, *encOR*, *septuOR*, en plus, dans le mot *miroir*, comme reflété, le mot apparaît inversé.³³

Ainsi, dans l'interprétation qu'il donne pour la première version du sonnet, il déclare sur l'essence de la création poétique : « *J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots même. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique.* »³⁴

³² MEITINGER, Serge, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Hachette, 1995, 26. Cf. LEMARINEL, Jacques, *ibid.*

³³ Pour une toute autre interprétation vocalique du poème, cf. RAMET, Jean-Pierre, *Le point sur le i*, Revue d'études Françaises, N° 5, 2000, 141–147.

³⁴ Lettre de MALLARMÉ à Henri Cazalis, Avignon, 14 juillet 1868 = M. S., *Correspondance complète, Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, lettre 158.

Dans l'interprétation de Kosztolányi le mot ARANY a deux connotations.³⁵ L'un provient de la sonorité du mot : ANYA (la mère), qui est d'ailleurs selon lui le mot le plus ancien, le plus archaïque de la langue, en effet le modèle des autres mots. L'autre est culturel (Kosztolányi prend pour modèle le poète au nom homophone, János ARANY)³⁶ : le don et le verbe poétiques. La première connotation (la mère) se présente p. ex. dans son poème *Mostan színes tintákról álmodom*, 'Je rêve des encres en couleurs' (il faut écrire à la mère avec de l'encre d'or), ou dans certains chapitres d'*Aranysárkány* ('Le cerf-volant d'or'). Nous rencontrons la deuxième connotation (le don poétique) également dans cette œuvre ou dans un autre roman (*Nérol, a véres költő*), en relation de l'art du talentueux Britannicus (cf. « le bruit d'or » de la corde de son instrument, ou sa « couronne d'or », méritée par le plus grand poète), ou dans la poésie intitulée *A költő a huszadik században — Poète au XX^e siècle* (celui-ci doit écrire des mots « d'or massif »). Kosztolányi, lui aussi, parle d'ailleurs — à propos du nom de János Arany — de l'importance de l'alchimie du verbe, il compare les poètes aux alchimistes, mais il donne la supériorité à l'or naturel, aux mots "naturellement réussis" :

En conscience de tout cela, il est peut-être clair, que Kosztolányi, en donnant son opinion navrante d'un livre au style sophistiqué et célébrant l'exigence de la simplicité, puisse déclarer que le « français rusé » des poèmes de Mallarmé est compréhensible, facilement concevable.³⁷

³⁵ Cf. SZILÁGYI, Zsófia, *Aranysárkány = arany + sár ? = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó, Ernő, Szegedy-Maszák, Mihály, Budapest, Anonymus, 1998, 92—105.

³⁶ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Arany János = K. D., Látjátok, feleim*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1976, 137—165.

³⁷ KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Mi a véleménye ?*, Pesti Hírlap, 30 novembre 1932. 51