

**ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE
KOSZTOLÁNYI**

AVANT-PROPOS
aux Actes de la Journée d'étude Kosztolányi du 6 décembre 2004

Le 6 décembre 2004, dans le cadre de mon séminaire « Histoire des arts des images & de l'inconscient »¹, j'ai organisé, avec Julia Nyikos², une Journée d'Études, intitulée « DEZSŐ KOSZTOLÁNYI, réception de son œuvre en dehors de la Hongrie » à l'Institut Hongrois de Paris³ avec le concours de l'Université Eötvös Loránd de Budapest.

Permettez-moi de remercier tous ceux sans qui ce travail n'aurait pas pu se faire : bien sûr Sándor Csernus, Directeur de l'Institut Hongrois de Paris, qui fut enthousiaste quant à notre initiative, et György László, le secrétaire scientifique de l'Institut Hongrois, bien sûr mes collègues hongrois, Mihály Szegedy-Maszák (Université Loránd Eötvös – Indiana University), György Tverdota (Université Loránd Eötvös), János Szávai (Université Loránd Eötvös – Université Paris 4), Ildikó Józán (Université Loránd Eötvös), Tibor Bónus (Université Loránd Eötvös), bien sûr ma collègue française Cécile Girousse (Université Paris 3) et mes trois doctorants, Maxence Alcalde (Université Paris 8), Catherine Couanet (Université Paris 8) et Júlia Nyikos (Université Loránd Eötvös – Université Paris 8).

Un travail de recherche n'a de sens que s'il est communiqué, non pas parce qu'une vérité absolue et radicale en adviendrait, mais pour indiquer aux autres chercheurs l'état des hypothèses élaborées par le groupe qui s'est réuni et qui a dialogué publiquement et exotériquement. Aussi, c'est avec une grande joie intellectuelle et sensible que j'ai accepté la proposition de Judit Maár de publier les *Actes* de notre Journée dans sa belle revue : qu'elle en soit remerciée vivement ; sans elle, tout se serait envolé vers l'oubli définitif ; grâce à elle, nous sommes passés de la parole à l'écriture.

Nous proposons ces quelques textes, juste pour dire : « Voilà où nous en sommes, voilà pourquoi nous aimons Kosztolányi, voilà comment nous le recevons et comment il nous nourrit, voilà tout ce qui nous reste à connaître... » Bref, nous voulons avant tout rendre hommage à cet immense auteur, trop peu connu, trop mal reçu en France, et nous voudrions à notre modeste niveau participer à sa publicité, c'est-à-dire au fait de le rendre public pour un public, au fait qu'il ait de nouveaux lecteurs et que de nouveaux chercheurs s'emparent de son œuvre pour l'éclairer et la

1 Université Paris 8 & INHA.

2 Allocataire de recherche à l'Université Paris 8, en thèse sous ma direction.

3 92, rue Bonaparte, 75006 Paris, France.

fassent mieux comprendre et connaître. Nous ne voulons être que des messagers et des passeurs de ces textes remarquables qui nous ont tous émus et enrichis pour des raisons différentes.

Et ce sont ces différences qui font la valeur de cette œuvre. Lisons donc les articles des auteurs de ces *Actes* et relevons quelques citations travaillées par ces critiques⁴.

Bien des thèmes et problèmes ont été directement ou indirectement traités dans cette Journée de recherche grâce à l'œuvre du maître hongrois ; nous pourrions les regrouper en deux ensembles : l'un serait le monde et l'homme, l'autre le langage et l'art. L'un et l'autre sont déjà habités par un couple, une articulation, une alternative, une tension – c'est le signe des grands écrivains. Mais ces deux ensembles peuvent être pensés en fonction d'une articulation tendue et dialectique, celle de *double* et du *miroir* : « Arrivé à proximité, il se rendit compte que ce qu'il voyait dans le miroir n'était pas un reflet, mais la réalité même ».

D'une part *le monde et l'homme* : les critiques de cette Journée ont en effet mis l'accent sur les rapports complexes qui s'emparent des personnages de Kosztolányi : d'un côté le monde, à savoir l'existence, le temps et la bêtise, de l'autre, l'homme, à savoir l'humanité, la lumière et le rêve. *L'existence* : « Je veux être de ces écrivains qui cognent aux portes de l'existence et tentent l'impossible » ; le *temps* « Ce n'est pas moi qui me détourne du présent, c'est le présent qui se détourne de moi » ; mais aussi la *bêtise* : « Tenir tête à la titanesque bêtise des gens n'a jamais été dans mes habitudes ». Articulés à cela, *l'humanité* : « L'unique chose qui le fasse vivre et le relie un tant soit peu à la communauté des hommes, c'était cela, et sa crainte devant la suprême obligation de mourir », la *lumière* : « La lumière ne vient pas du dehors, mais du dedans », et le *rêve* : « Il aperçut les restes effilochés de ses rêves qui s'évanouissaient ».

D'autre part *le langage et l'art* : le *langage* – « C'est que les mots constituent à la fois l'essence des choses et leur commencement » –, les *langues maternelle* – « La notion de langue commence et finit avec la langue maternelle » –, *nationale* – « Le remplacement [des langues nationales] par une seule langue, qui règnerait en tyran sur le monde, signifierait la mort de la singularité de ces mêmes peuples » –, *poétique* « les poètes insufflent de la vie dans les mots » – ou *artificielle* – « Les langues artificielles nous permettent d'indiquer notre domicile, notre profession ou l'état de notre compte bancaire, mais se révèlent à peu près impuissantes pour caractériser [...] la berceuse que chantait notre mère » –, la *traduction* – « C'est un poème original à partir duquel le poète traducteur écrira un autre poème » –, *l'écriture* – « [l'écrivain] se contente d'être » – et *l'art* – « L'artiste a la même relation avec ce poème qu'il coule dans le nouveau moule de sa langue qu'avec sa propre vie dont il fixe les tressaillements dans ses propres poèmes ».

C'est pourquoi, dans « *Fermé pour cause de décès* »⁵, l'auteur compare l'impact d'un texte écrit sur une porte d'un magasin pour indiquer un deuil et celui

4 Toutes les références de ces citations sont dans les articles qui suivent.

d'un texte littéraire : l'artiste doit apprendre de la vie quotidienne pour que son œuvre soit plus percutante et engendre le même bouleversement chez son lecteur ; sinon, pourquoi écrire ? à quoi bon ?

Deux choses frappent à propos de la phrase écrite sur la porte de cette boutique : d'une part, sa concision : Kosztolányi insiste toujours sur la nécessité de dégraisser un texte au point de ne garder que l'essentiel, ce qui veut dire, pour certains textes, ne rien garder ; moins il y a de mots, plus ils sont importants. « Détruire, c'est créer », écrit-il dans un autre texte⁶. Quand on ne peut rien retrancher à un texte, on est face à un chef d'œuvre, comme, par exemple, *La mort d'Ivan Illitch*. « Essayons nous aussi d'écrire avec la même densité, sans tours de passe-passe, avec ce genre d'expression brute employée en affaires ». L'artiste ne doit pas vouloir tout donner au récepteur, le surnourrir comme une mère qui a peur que son enfant manque et qui le gave et l'étouffe par sa nourriture et ses dons, signe de son absence de confiance en son enfant : l'artiste doit avoir confiance dans son récepteur ; il doit donc passer d'une omniprésence quasi-divine (« Je fais tout, je sais tout, je suis tout, je donne tout ») et d'un manque de confiance en l'autre et, *de facto*, paradoxalement, en soi à une donation d'un manque à l'autre pour que le désir de celui-ci soit et perdure : « Ton ouvrage est excellent, écrit-il ailleurs. Je te ferais peut-être un seul reproche. Ici ou là il me satisfait trop. Il vaudrait mieux que tu me laisses un peu sur ma faim. L'écriture, il faut savoir la terminer comme il faut savoir terminer un repas : au moment du plus grand plaisir ». ⁷ Plaisir de l'œuvre pour le récepteur, érotique de l'œuvre ; l'œuvre doit créer et attiser le désir chez celui qui la reçoit : le manque l'oblige à être un interprète de l'œuvre.

D'autre part, cette phrase du magasin est une formule convenue et conventionnelle ; plus qu'un message, elle est un signe, presque un cri ; elle engendre donc une réaction automatique et prévisible chez tout lecteur, réaction d'autant plus forte qu'il est question de décès ; alors l'imagination du lecteur se met à jouer, à rêver : tout est possible car tout est imaginable. « Ces mots écrits à la main ne révèlent rien, mais derrière il y a un deuil, mains qui se tordent, cercueil, douleur conjugale, douleur paternelle ». Kosztolányi décrit parfaitement le phénomène de lecture qui repose sur l'association ; connaissant cela, l'artiste doit produire un objet qui ait une constitution telle que cette logique de l'association enrichissante fonctionne de façon optimale.

C'est pourquoi l'artiste doit créer non pour lui, mais pour le récepteur : un décentrement s'opère alors, qui remet le récepteur au cœur du processus ; le style doit être au service de l'autre ; alors le récepteur pourra faire son travail, c'est-à-dire accoucher le texte d'un de ses sens uni à la beauté et par là rêver et imaginer autre chose encore avec les émotions les plus violentes, comme devant la réalité, comme devant une phrase écrite dans l'urgence de la réalité quotidienne dramatique : « Si nous plaçons le mot comme il doit l'être, le lecteur en tirera tout l'enseignement lui-même et devant notre écrit, son imagination s'éveillant, il s'arrêtera avec stupeur, la même que la mienne devant cette boutique ».

5 Idem, 83.

6 « Deux ou trois choses à propos de l'écriture », idem, 70.

7 Idem.

Cette stupeur dont parle l'auteur est capitale : elle établit la différence entre l'artiste et le communicant : dans les deux cas, l'imagination joue, mais, chez l'artiste, elle débouche sur un suspens, sur la sidération et la stupeur, bref sur une question et non sur une réponse. Rien n'est plus vulgaire, plus inhumain qu'une réponse qui tourne à l'affirmation, au dogmatisme, au contentement de soi. Surtout face à la mort et à la souffrance : « Fermé pour cause de décès » ; oui, alors, il n'y a qu'à la fermer.

Que ces approches critiques de l'œuvre de Kosztolányi donnent envie de mieux le recevoir. Le recevoir comme un ami : en l'écoutant véritablement.

Dezső Kosztolányi : le corps du miroir¹

L'œil est l'émanation la plus éloignée du cerveau, au sommet de la proéminence crânienne, il est en soi un cerveau voyant, en liberté, qui un jour, dans la fièvre de la connaissance, dans la révolution cosmique de l'être, s'est creusé deux trous dans la boîte crânienne et guette par ces meurtrières le monde extérieur, afin de découvrir le but de la création².

Dezső Kosztolányi

Je vous laisse méditer cette vision extraordinaire de l'œil - objet voyant - dans le château fort de l'esprit et du corps. Et, je vais donc commencer cette présentation en gardant en tête que de l'œil au miroir il n'y a qu'un pas, ou devrais-je dire "il n'y a que le pas d'un corps".

Mon approche intuitive des choses, ma sensibilité aux choses, s'est trouvée contractée dans ce titre : le corps du miroir...le corps du miroir.

Avant de commencer à écrire et après avoir lu des œuvres de Kosztolányi, j'ai donné ce titre et ensuite j'ai pensé, j'ai tenté de penser, j'ai passé des heures, des nuits, des minutes longues comme le temps à essayer de comprendre, ... pourquoi ? Pourquoi le corps du miroir et pas le corps dans le miroir ? Quelque chose m'arrêtait

¹ C'est à partir d'une nouvelle intitulée « La Dernière lecture », publiée dans *Le Traducteur cleptomane*, ainsi que du roman *Anna la douce* que j'organiserai les quelques pistes de réflexion qui vont suivre. Afin de permettre une meilleure compréhension de cette courte étude sur l'homme de lettres hongrois du début du XX^{ème} siècle qu'a été Dezső Kosztolányi, je résumerai en quelques lignes les deux ouvrages auxquels il va être fait référence. Dans la nouvelle intitulée « La Dernière lecture », l'écrivain Esti, qui a déjà une longue carrière derrière lui, est attendu pour une conférence. Celle-ci s'avèrera être la dernière. En effet, le trajet qui devait le mener de sa chambre à la salle de séance se révélera rapidement être cet espace-temps qu'il lui fallait parcourir pour atteindre le moment crucial de sa vie : cette ultime représentation, point final de son œuvre, à savoir sa propre mort.

Dans le roman *Anna la douce*, un couple de bourgeois hongrois, monsieur et madame Vizy, prennent à leur charge une jeune servante nommée Anna. Figure parfaite à leurs yeux : elle est effacée, travailleuse, économe, et sait se tenir à sa place. Pourtant, elle les assassinera sans que personne ne comprenne les motifs de son acte. L'ironie et la critique sociale sont, bien entendu, à prendre en compte dans ce contexte politique hongrois des années 1920.

² Dezső Kosztolányi, *Anna la douce* (1926), trad. Eva Vingiano de Piña Martins, Paris, Viviane Hamy, 1992, 185.

dans ce titre, avant même que se mettent en place les signes sur le papier, quelque chose m'arrêtait et m'obligeait en même temps, quelque chose d'inconnu ou plutôt de non encore reconnu.

Le corps du miroir, le corps dans le miroir. Il y a le corps et le miroir mais ne s'agit-il pas plutôt du miroir du corps dont je veux parler ? Possessif ou démonstratif, article partitif ou préposition marquant le lieu ? Objet ou sujet, sujet ou objet ? Peut-être tout cela ensemble, le corps "du-dans" le miroir ou le miroir "du-dans" le corps, de l'extérieur à l'intérieur et inversement. Les mots donnaient le sens par miroitement, miroir l'un de l'autre. Le corps ne trouvant son sens que par rapport au miroir et le miroir n'existant que comme lieu du corps.

Essayons, me suis-je dit, d'abord le corps dans le miroir. Enfilons-le comme un vêtement, tel un collant ou une veste et observons. Observons qu'il est à la fois le corps désiré et celui de la mort.

Le corps désiré. Il est ce reflet que rend le petit miroir de poche que les servantes ont couramment avec elles dans *Anna la douce*. Il se retrouve, par exemple, dans l'image spéculaire et charnelle du visage de Katica. Cette domestique qui précède Anna la douce chez ses employeurs et qui « était déjà tout habillée. Corsage rose, jupe blanche, ceinture noire en toile cirée, souliers vernis neufs. Elle se regardait dans son miroir de poche et versait dans son mouchoir de la poudre de riz dont elle badigeonna son visage dodu ». ³ Un reflet qui désigne, donc, à plusieurs reprises des formes rebondies, appâts du désir sexuel.

Ce corps désiré, nous le retrouvons aussi sollicité par Jancsi, le neveu des employeurs d'Anna, qui s'éprend pour un moment de celle-ci :

« Il réfléchissait à quelque chose. Il frôla un oreiller et frissonna. Il s'arrêta devant le grand miroir, se regarda, et se dit que ce miroir renverrait tout aussi bien l'image de deux silhouettes humaines qui s'embrasseraient - enlacées, nues ». ⁴

Lieu du désir donc, le miroir renvoie l'image d'un corps en rapport avec un autre corps, ou tout au moins s'agit-il du désir de ce rapport-là, de son attente. Mais, s'il est ce corps lieu du désir, il peut aussi être, ce corps dans le miroir, celui qui n'a plus de désir : le vide. Dans « La Dernière lecture » ⁵, Esti qui n'aura pas le temps de, justement, faire cette lecture puisqu'il mourra avant dans sa chambre d'hôtel, demande lorsqu'il entre dans celle-ci :

« C'est ma chambre ? a demandé Esti, et dans l'air desséché par le chauffage central, il est allé au milieu de la pièce, il a jeté un coup d'œil autour de lui.

Il a vu un grand miroir » ⁶.

³ D. Kosztolányi, *Anna la douce*, op. cit., 23.

⁴ *Ibid.*, 169.

⁵ D. Kosztolányi, « La Dernière lecture », in *Le Traducteur cleptomane*, trad. Á. Péter et M. Regnaut, Paris, Viviane Hamy, 1994, 139- 147.

⁶ *Ibid.*, 145.

Le miroir, lieu de la vanité, lieu du reflet, lieu du manque et de l'illusion. Ici vanité peut-être, mais là-bas ? Pas de fantasme, rien, juste ce non désir, cette absence d'image qui n'a rien d'un manque engendrant le désir mais qui exprime comme une sorte de vide, une sorte de fin. La fin, Esti la trouve, la fin du couloir, la fin du couloir de la vie, en fait l'autre côté du miroir. Esti sort de sa chambre pour se rendre à la salle de conférence et là, il erre dans des couloirs qui ne sont qu'un, qui n'en sont plus, face à des miroirs qui n'en sont pas non plus.

Dans la réalité ou dans son illusion - l'image et son modèle ne sont plus différenciables. Le corps en proie à la mort n'en finit plus de ne pas distinguer le double du réel.

« [...] Tout au bout là-bas, un miroir brillait, reflétant vaguement le long couloir étroit avec son tapis de laine grise et sa suite infinie de portes toutes semblables, toutes peintes en gris. Il voulait arriver le plus tôt possible à son estrade, il s'est donc dirigé vers le miroir, dans l'espoir que là-bas il trouverait sans doute une sortie ou un escalier. Mais il s'était trompé. Parvenu à proximité, il a constaté que ce qu'il avait vu dans le miroir, ce n'était pas une image, c'était la réalité même. Il n'en finissait plus ce couloir. [...]

"Il semblerait que je sois de nouveau perdu", a-t-il dit avec son sourire, mais gêné, à un garçon. Celui-ci, comme indication, lui a dit d'aller à rebours, en sens contraire, et là alors, là tout au loin, un miroir également est apparu, mais une fois au bout ce n'était pas non plus un miroir, c'était tout simplement le couloir même, avec ses portes et ses chambres innombrables.

[...] à bout de patience, hors de lui, il s'est mis à courir çà et là, en bas, en haut, d'un étage à l'autre, en ne trouvant partout que le désespérant labyrinthe de l'uniformité ».⁷

Arrivé au terme de sa vie, le personnage ne fait plus qu'un avec lui-même, l'image n'est plus, tout s'uniformise. Reflet et réel ne sont plus dissociables. Cette image d'orateur flatté n'est plus. Esti n'est plus que ce qu'il est : un vieux monsieur au bout du couloir. À l'instar de Clément Rosset dans *Le Réel et son double*⁸, nous remarquons que « cette fantaisie d'être un autre cesse tout naturellement avec la mort, car c'est moi qui meurs, et non mon double [...] ».⁹

Or le double n'est-ce pas justement ce qui caractérise le miroir du corps ?

Essayons-le, ce miroir du corps. Enfilons-le, comme notre première hypothèse, tel un vêtement, une parure et observons...

Observons ce double de nous-mêmes, image spéculaire du corps. Étrangement, celle d'Anna la douce n'apparaît pas. Le seul double auquel on puisse se référer pour elle se situe à ce moment où, peu de temps avant son crime, le narrateur écrit « qu'elle s'était tellement fondue dans la marche de la maison qu'elle

⁷D. Kosztolányi, « La Dernière lecture » *op. cit.*, 146.

⁸C. Rosset, *Le réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, 1984.

⁹*Ibid.*, 102.

avait disparu »¹⁰ au point d'être à l'image de sa maîtresse, usant des mêmes gestes, parlant de la même voix. Je relève ici que l'être devient en apparence l'image, mais pas n'importe laquelle, celle d'une autre, tout autre, qui bien qu'autre devient du même, du "m'aime" ou de la haine. Tout au moins constatons le fait que Anna n'a pas d'image spéculaire correspondant à son corps. Elle n'en a pas car elle est le miroir du corps de l'autre, et elle n'arrive à être que cela, ce qui la pousse probablement aux meurtres. D'ailleurs, concrètement, le miroir elle le casse, dans un acte déterminé et déterminant, en faisant le ménage. En même temps qu'elle le brise, elle signifie la rupture de ce lien symbolique qui fait la relation à l'autre. D'une façon coïncidente voici ce que Clément Rosset écrit concernant une certaine femme sans ombre :

« La femme sans ombre est la femme avec double, car être sans ombre signifie qu'on n'est qu'une ombre soi-même, qui ne vaut que pour le réel qu'on double sans pouvoir y coïncider ».¹¹

En devenant ce double Anna ne voit plus, ne vit plus la distance entre elle et l'autre - l'autre n'est plus, il est déjà mort ou en voie de le devenir. « JE est un autre »¹² inscrivait Rimbaud, certes, mais s'il n'y a plus de *Je*, il n'y a plus d'autre.

Or, ces autres qui gravitent autour des deux corps assassinés, ces membres de la commission d'enquête qui entourent Anna, sont, étrangement, eux aussi les reflets de ces corps morts. Pas meurtriers pour autant, en tous cas pas réellement, mais peut-être potentiellement. Ils s'impressionnent de cette mort atroce des employeurs d'Anna.

« Les membres de la commission d'enquête eux-mêmes, qui dans leur vie avaient été témoins de tant d'atrocité, eurent la chair de poule à la vue de la cruauté bestiale dont l'assassin avait fait preuve. Quand l'un ou l'autre repassait dans le salon, ils portaient l'horreur inscrite sur leur visage, comme dans le miroir. Tous portaient sur eux l'horreur parce qu'ils ne comprenaient pas et qu'ils essayaient de comprendre ».¹³

Au fond, l'auteur nous amène-t-il à penser que l'homme est le miroir de l'homme ? Cette uniformité évoquée au seuil de la mort par Esti dans sa *dernière lecture* est-ce cela ?

Les hommes ne sont, donc, pas des êtres uniques, singuliers, dont le corps se reflète dans le miroir mais des doubles, des miroirs eux-mêmes des autres. Le miroir devient le corps et le corps un miroir. Les espaces sont inversés.

Esti, quant à lui, après avoir couru derrière son image dans des miroirs qui n'en étaient pas, rentre dans sa chambre et là, « il est allé devant le miroir, il a regardé attentivement son visage blanc, son front en sueur. Il a su ce qu'il allait

¹⁰ D. Kosztolányi, *Anna la douce*, op. cit., 237.

¹¹ C. Rosset, op. cit., 90.

¹² A. Rimbaud, Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont. *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, 183.

¹³ D. Kosztolányi, *Anna la douce*, op. cit., 269.

advenir ». ¹⁴ Comme si la réalité était plus réelle dans le miroir - comme si, effectivement, le miroir du corps n'était pas celui qu'on croyait qu'il était. Esti s'effondre mort devant le miroir, les yeux exorbités et voici ce que le garçon d'étage et le médecin échangent au terme de sa vie :

« - C'est curieux, a-t-il remarqué, même maintenant il se regarde dans le miroir.

- Oui, a fait le médecin en hochant la tête. Cette sorte d'artiste est comme ça. Dire pourtant qu'il ne vit même plus ». ¹⁵

Bien sûr, il est possible de reconnaître dans l'humour de ces phrases, la marque d'un narcissisme souvent attribué aux artistes ; mais de façon un peu plus profonde, tout en poursuivant notre propos sur ce miroir du corps qu'est le corps lui-même, nous pourrions penser que les choses ne sont pas et ne se passent pas là où nous croyons qu'elles sont. La réalité n'étant qu'un miroir d'une autre réalité qui elle-même n'est que le miroir, etc.

C'est presque littéralement une inversion du stade du miroir introduit par Lacan en 1949 ¹⁶ et déjà évoqué en 1936, théorie d'un moment structurant la constitution de la réalité pour le sujet. Reprenons les termes de Lacan :

« Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image [...].

[...] l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible [...].

La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à la réalité- ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* ¹⁷ à l'*Umwelt* ». ¹⁸

Au lieu de faire du miroir le lieu de la construction du sujet, il est perçu, chez Kosztolányi, comme une réalité en soi dans ce temps où la mort psychique, physique, rôde.

Effaçant le symbolique, renversant les corps et les âmes, corps et miroirs ne cessent de se bousculer et de se basculer l'un l'autre. Or le basculement des termes, leur sens dans la phrase, est bien ce qui nous interrogeait en début d'écriture, *corps dans le miroir, miroir du corps* et maintenant *corps du miroir*. Essayons donc ce *corps du miroir*, enfilons-le. Peut-il être porté, comme nous nous sommes amusés à l'envisager pour les termes précédant de notre discours, ou est-il porteur ? Non plus robe, collant ou veste mais chair, anatomie, structure, support.

¹⁴ D. Kosztolányi, « La dernière lecture », *op. cit.*, 147.

¹⁵ *Ibid.*, 147.

¹⁶ J. Lacan, « Le stade du miroir » (1949), in *Écrits* 1, Paris, Seuil, 1966.

¹⁷ En français : monde intérieur.

¹⁸ En français : environnement.

La matière du miroir peut-elle même être qualifiée de corps. Un corps qui serait celui de l'énonciation, du *Je*. Pas ce *Je* cartésien, plutôt ce *Je* du désir, ce corps du désir qu'est l'œuvre en soi, double étrange du corps de l'artiste.

Au fond, le corps du miroir c'est l'œuvre, c'est cette œuvre qui voit et est vue. C'est ce corps détaché, cette partie du corps détachée de celui de l'artiste comme un morceau d'esprit concrétisé dans les pages, dans les signes sur la page. Ce corps du miroir, c'est ce grand Autre qui contient à la fois le corps dans le miroir et le miroir du corps et peut-être aussi d'autres équations du corps et du miroir. Il est ce contenant dans lequel toutes les variations peuvent se faire car il est la production d'un œil, celui de l'artiste, de l'écrivain, qui tente de comprendre « de découvrir le but de la création ».¹⁹

Pour conclure, je citerai ces quelques mots de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* :

« Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en chose, moi en autrui et autrui en moi ».²⁰

J'ajouterai qu'il est ce lieu où le corps prend forme dans l'esprit de l'œil, où la matière s'organise autour d'une image et où l'image fait un corps - celui improbable, incertain - double de l'artiste. Voilà qui maintenant peut expliquer ce que je n'arrivais pas à appréhender en début d'écriture : cet acte qui m'avait fait choisir intuitivement *Le corps du miroir* et non une autre disposition des termes pour le titre de cette présentation. La raison en était que sur le corps du miroir tout repose, qu'en ce corps du miroir tout prend sens et que de ce corps du miroir Kosztolányi nous parle.

¹⁹ D. Kosztolányi, *Anna la douce*, op. cit., 185.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1960), Paris, Gallimard, 1964, 34.

Langage, langue et écriture chez Kosztolányi

Dans nombre de ses nouvelles, Kosztolányi parle du langage : c'est en effet son *outil* de travail et aussi ce qu'il *fabrique* ; on peut même ajouter que ce qu'il fabrique avec cet outil est aussi destiné à être *livré* à autrui. C'est sur ces trois étapes qu'il mène une réflexion récurrente, car elle est essentielle pour lui en tant qu'homme et écrivain.

À partir de quelques nouvelles tirées de *L'étranger et la mort* et de *Cinéma muet avec battements de cœur*, nous verrons dans quelle mesure et comment le *langage* est une dimension essentielle et existentielle de l'homme : après avoir montré sa spécificité en tant que moyen de communication, outil, nous évoquerons ce qui se passe lorsqu'il devient *langue* maternelle et ce que l'*écrivain* peut faire de cette langue.

LANGAGE

Dans la nouvelle *L'étranger et la mort*, l'étranger était arrivé dans un pays où il « parlait uniquement sa langue maternelle, que, du reste, personne ne comprenait » ; de ce fait, « il communiquait par signes », du doigt, de la tête..., dans l'hôtel où il était descendu. On le voyait à table, se promener, observer les clients, bref, tous les jours, pendant un mois, il vécut au su et au vu de tout le monde ; et pourtant, on s'interrogeait à son sujet : « – qui peut-il être ? se demandaient les pensionnaires qui le voyaient jour après jour. [...] – mais qui est donc cet homme ? s'interrogeaient entre eux, mais en vain, les garçons et les femmes de chambre de l'hôtel ».

Mais lorsqu'il signifia un jour, en montrant son cœur, qu'il voulait un médecin, que celui-ci lui eut administré une piqûre, car « il savait de quoi il s'agissait. Il avait souvent assisté à ce genre de scène. Dans n'importe quel coin du globe, le scénario est toujours identique », et qu'il mourut, « désormais, l'étranger leur était familier. Ils savaient qui il était. Un homme qui, comme eux, avait vécu sur cette terre et qui était parti comme ils partiraient un jour. Ce n'était plus un étranger. C'était un frère ».

Par sa mort, l'étranger a suscité une communion des autres avec lui, en deçà du langage, par identification : « Muets, ils entourèrent le lit en silence. Les plus jeunes pensaient à leurs grands-parents, les moins jeunes à leur père, à leur mère, ou un autre membre de la famille, car ils avaient déjà tous vu pareil spectacle ». Les émotions immédiates font de l'autre un autre moi, mais si l'on cherche à connaître l'autre dans ses différences, une médiation est nécessaire, celle d'un langage commun, d'un moyen de communication suffisamment élaboré pour évoquer l'altérité. Ce n'est pas facile, le langage n'étant pas universel, mais étant véhiculé par des langues différentes, et on court toujours le risque de réduire l'autre au même, comme dans la nouvelle, par incapacité à comprendre ce qui n'est pas soi ou par volonté réductrice : « Comment peut-on être Persan » ?

A cet égard, le début de *L'étranger et la mort* est éclairant : il s'agit d'une réflexion sur le changement de statut de l'individu depuis le développement des communications : « En ce temps-là, le monde n'était pas encore cette petite tache de terre traversée de lignes téléphoniques et de réseaux hertziens et susceptible d'être survolée en quelques jours : chaque individu, chaque pays pouvait garder son secret. [...] En ce temps-là, il y avait encore des vagabonds et des étrangers ». Le langage, qu'il soit oral, informatique ou autre, permet d'établir un contact volontaire et pas seulement une identification immédiate à autrui. Il peut permettre de dire « qui est [...] cet homme » et pas seulement « un homme, qui, comme eux, avait vécu... » à l'instar de la fin de la nouvelle. Mais il peut aussi, effectivement, enlever à autrui de son mystère, ou plus exactement faire croire qu'on a percé son secret parce qu'on a trouvé en lui ce qu'on y cherchait ; mais n'est-il pas autre chose ? et cette autre chose peut se révéler dans une certaine manière d'utiliser le langage.

Les effets du langage ont fasciné Kosztolányi ; dans *Le verbe*, il écrit : « Il suffit de dire, dans une salle pleine à craquer, « Au feu », et ce, le plus tranquillement du monde, sans élever la voix, sur le ton d'un simple constat, pour provoquer un véritable bouleversement [...] Peu importe que ce feu soit réel ou non [...], le feu est là parce que je l'ai nommé ». De même, la vie d'une jeune fille se trouve transformée quand un homme lui dit « je vous aime ». Le langage provoque un avenir différent de ce que celui-ci aurait été sans lui. On voit quelles perspectives il ouvre à un créateur. « C'est que les mots constituent à la fois l'essence des choses et leur commencement. « Au commencement était le Verbe ». Admirons la sagesse de cette phrase biblique. », écrit-il dans cette nouvelle. Cependant, tout ce qui est dit n'a pas la même valeur, comme tout ce qui est vécu non plus, et c'est là qu'intervient la considération de la richesse du langage utilisé, de la plus ou moins grande maîtrise qu'en a celui qui l'utilise, ainsi que sa faculté à en assurer l'élaboration.

LANGUE ET LANGUE MATERNELLE

Dans « De l'infinie douceur de la langue maternelle », un passage de *Traduction et trahison*, Kosztolányi écrit : « Tôt ou tard, nous finirons par admettre qu'une langue qui ne sert qu'à comprendre et à faire comprendre est, au fond, inutile. [...] Les langues artificielles nous permettent d'indiquer notre domicile,

notre profession ou l'état de notre compte bancaire, mais se révèlent à peu près impuissantes pour caractériser [...] la berceuse que chantait notre mère [...]. Bref, elles peuvent dire tout ce qui ne mérite pas de l'être et nous trahissent dès que nous voulons parler de choses vraiment importantes ». Les signes suffisent à faire comprendre ce qui est nécessaire à la vie, la nouvelle *L'étranger et la mort* le montre bien, en signifiant aussi que les habitants de la petite ville n'en étaient pas satisfaits et voulaient communiquer davantage et différemment avec l'étranger.

Une langue naturelle simplifiée à outrance, par exemple le basic English de C.G. Ogden, qui ne comporte que 750 mots, présente le même type d'inconvénients. C'est un langage, pas une langue, langage en tant qu'il est fini, comme le langage informatique par exemple. « Je doute, poursuit Kosztolányi, que quiconque, sur cette planète, se satisfasse de telles « solutions ». La langue ne peut être « simple », car l'homme qui la parle ne l'est pas. S'il parle, c'est justement parce qu'il est complexe, comme l'est tout ce qu'il veut dire. [...] Les « simplifications » de notre professeur anglais vont à l'encontre du psychisme humain et de l'évolution naturelle des langues.[...] nous désirons posséder [...] tous les mots connus et inconnus de notre langue maternelle, tous ceux que notre intuition nous permet de créer à tout moment, les infinies virtualités, l'enchanteresse atmosphère intellectuelle de cette langue qui nous nourrit comme l'air qui nous entoure ». Ce qui caractérise l'être humain est cette capacité de créer, et n'existe vraiment dans son efficience que ce qui est nommé. On comprend, dès lors, que n'importe quelle langue apprise ne fasse pas l'affaire : « La notion de langue commence et finit avec la langue maternelle. Les autres langues, celles que nous acquérons par la suite, ne méritent pas ce nom ».

En effet, pour Kosztolányi, on n'est vraiment soi que dans sa langue maternelle ; dans *Machine et miracle*, on peut lire : « Que le hongrois soit ma langue maternelle, que je parle, pense et écrive en hongrois, c'est là le fait le plus important de ma vie. Loin d'appartenir au monde extérieur [...], ce fait-là est plus significatif que ma taille ou ma force physique. Mystère métaphysique profondément ancré en moi, ma langue se niche dans mon sang, dans mes neurones. C'est elle qui me permet de m'exprimer avec authenticité dans cette vie qui est unique. [...] Seule ma langue maternelle me permet d'être moi-même. C'est de ses profondeurs que jaillissent les cris inconscients que sont les poèmes. J'oublie alors que je parle ou que j'écris. Le souvenir que j'ai des mots de ma langue est aussi ancien que celui qui me permet d'évoquer les objets qu'ils désignent. Les concepts et leurs signes sont indissolublement liés ».

La disparition annoncée par certains des langues nationales au profit d'une langue universelle est, pour Kosztolányi, « contre nature et, en tant que tel, inhumain. Mais il est significatif de voir une telle idée surgir précisément en ce siècle adorateur de la machine et négateur de la personnalité. Le particulier s'efface de plus en plus devant le nombre ; seules vivent et dominent les masses. Les langues nationales dont les mots et les locutions, transmis de génération en génération, exprimaient encore la personnalité et l'immortalité des peuples seraient donc condamnées à mourir. Or, leur remplacement par une seule langue, qui règnerait en tyran sur le monde, signifierait la mort de la singularité de ces mêmes peuples. [...] Certes, je me suis résigné à disparaître un jour. Mais je n'accepte pas l'idée que ce

fragment de ma spiritualité qu'est ma langue maternelle s'anéantisse à son tour [...]. Sans cet au-delà linguistique, la vie serait vile, indigne de l'homme, et la mort encore plus sombre et encore plus désolante ».

On comprend l'enjeu pour l'humanité de la notion de langue, qui n'est pas seulement langage, et de la langue maternelle, *a fortiori*. C'est par elle qu'advient cette forme supérieure de la langue qu'est la création poétique.

ÉCRITURE

Dans son texte *Sur l'écriture*, Kosztolányi, en une page, montre que l'usage de la langue par l'écrivain se distingue de son utilisation habituelle, faite de commentaires, de raisonnements : « Sans rien expliquer, il se borne à évoquer », dit-il de l'écrivain. Par quelques images tirées de la nature, il montre que l'écriture poétique a la force de l'évidence : « [l'écrivain] se contente d'être. Le torrent n'a pas besoin de notes en bas de page. La forêt ne s'adjoint pas d'épithètes ». Or, pour accéder à cela, il est besoin d'une grande maîtrise de la langue ; il s'agit, en effet, d'une « réserve calculée qui fait le charme de leurs récits » ; le terme « calculée » suggère un travail qui ne peut être accompli qu'avec un matériau que l'on domine parfaitement. La maîtrise de la syntaxe, ce que celle-ci autorise d'originalité tout en étant correcte est l'œuvre d'un artiste qui est en symbiose avec la langue qu'il utilise pour que « le mot bien placé ébranle l'imagination du lecteur ».

Pour y arriver, il faut supprimer : « élague et tu découvriras avec étonnement que le texte y gagne », écrit-il dans *Deux ou trois choses à propos de l'écriture*. Chez bon nombre d'écrivains, « on peut éliminer [un dixième, voire] un tiers et même deux chez certains ». Mais chez Tolstoï « chaque mot [...] est miraculeusement à sa place. [...] Dans *La mort d'Ivan Illitch* tu ne pourrais pas supprimer une seule lettre. Ce qui est le signe du chef-d'œuvre ». Cela exige un travail difficile et douloureux, c'est comme une mutilation ; il faut apprendre « l'art d'éliminer » avant même celui de rédiger, mépriser « les mots faux et vides (pour) ainsi [...], plus tard, apprécier les mots pleins et vrais ».

On pourrait croire que certains enfants sont poètes : ceux-ci jouent certes avec les mots, les bricolent, les façonnent, forgent « rimes, poèmes et jeux de mots », mais ils ne sont pas « poètes au sens plein du terme », dit Kosztolányi dans *L'enfant et le poète* ; « parce que, s'il est vrai que les ressorts de la musique et de la poésie résident dans nos instincts, dans nos désirs obscurs et inconscients, s'il est vrai que l'expression poétique, comme l'expression musicale, agissent sur nos sens, le matériau de la première, le mot, véhicule toujours, ne serait-ce que discrètement, de façon indirecte, quelque jugement de valeur. Or, seul un esprit mûr est capable d'en formuler. Certes, la poésie est un jeu, mais c'est un jeu de l'esprit ». On mesure ici la complexité du rapport qu'entretient le poète avec les mots : il les agence par une syntaxe qui leur donne un pouvoir évocateur, poétique, alors même qu'ils sont des mots prosaïques, des mots de tous les jours. « En les notant, les poètes insufflent de la vie dans les mots. Pour créer des jardins, il leur suffit de coucher sur le papier le nom de quelques fleurs. Et ces fleurs éclosent et embaument. » Les poètes « sacrifient leur vie aux plaisirs et aux tourments de l'écriture », car ils croient à la

magie des mots, capables de « construire, au-dessus du monde sensible, un monde fictif, mais tout aussi réel que ce dernier, et à se dédoubler, en se dotant d'une personnalité imaginaire, rêvée, qui, sans être le miroir de leur personnalité réelle, complète celle-ci en l'embellissant. » L'écriture lui permet de se créer lui-même tel qu'il « voudrait être » : les mots sont donc magiques.

Bien plus, ils peuvent exercer un pouvoir sur autrui, et cela est, pour Kosztolányi, « une récompense suprême, qu'il puisse se rencontrer un être humain, ne serait-ce qu'un seul, ayant comme moi sa vie et ses buts propres, qui ait su m'accueillir en lui ». Quand des gens lui disent qu'à certaines périodes difficiles de leur vie ils se rappellent quelques phrases ou vers de lui, Kosztolányi éprouve « de l'humilité devant [son] métier, devant cette profession d'ouvrir son âme et de communiquer ». C'est vraiment bien de communication qu'il s'agit, celle qu'il manquait justement, faute de langue commune, avec l'étranger de la nouvelle *L'étranger et la mort*. La fin de la nouvelle *Mon travail* montre que c'est la pensée, élaborée par un travail sur la langue, qui permet un lien, un échange entre les hommes : « Une telle chose ne mérite-t-elle pas que je renonce à plus encore, à ma vie même peut-être ? Une sorte d'ivresse m'envahit. Le sentiment que j'ai, c'est que notre corps est clos, c'est que notre peau délimite rigoureusement un individu par rapport à l'autre, mais que l'esprit ne connaît pas de telles frontières, que nous fondons en pensée les uns dans les autres, les uns par les autres, sont dans l'infini de notre âme, comme si nous nous prêtions les uns aux autres nos poumons, les uns aux autres notre cœur ».

Au terme de cette réflexion, il apparaît combien la question du langage et de la langue est centrale pour l'homme et l'écrivain Kosztolányi. Il cherche à établir une vraie communication avec autrui, qui soit vivante, profonde, et, selon lui, tous les langages n'ont pas la même aptitude à établir un vrai contact, à communiquer ce qui est vraiment important et à créer de la vie : c'est avec sa langue maternelle que l'on peut le mieux exprimer ce que l'on est, ce que l'on veut. Et l'écriture, travail et création à partir de mots, la poésie, sont la forme suprême de la relation aux autres.

D. Kosztolányi, *Cinéma muet avec battements de cœur*, Paris, éd. Souffles, trad. M. Regnaut.

D. Kosztolányi, *L'étranger et la mort*, éd. In fine.

La traduction de la poésie chez Kosztolányi

Dans l'œuvre de Kosztolányi, la traduction¹ occupe une place très importante en tant qu'activité poétique aussi bien que question théorique qui s'intègre ou s'ajoute au questionnement de l'auteur sur la littérature, la langue ou le langage. Kosztolányi est sans aucun doute l'un des traducteurs majeurs de la littérature hongroise du XX^{ème} siècle. Pour autant, son appréciation montre beaucoup de variations et si notre sujet d'étude était la langue de bois de la critique littéraire, la réception de ses traductions nous fournirait un terrain riche d'exploit.

Face aux traductions des trois autres traducteurs majeurs de la revue *Nyugat*, (Mihály Babits, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth), les textes traduits par Kosztolányi ont souvent été décrits par des formules qui, dans l'opposition fidélité versus infidélité, cadres presque exclusifs de la réflexion sur la traduction en leur temps et au XX^{ème} siècle, se rapprochaient plutôt de ce dernier terme (donc de l'infidélité). Au niveau de sa contribution théorique, Babits reçut beaucoup de reconnaissance pour ses travaux d'analyse de la littérature, tant de sa propre époque que de sa postérité immédiate et plus lointaine, et nombreux furent ceux qui souscrivirent de près ou de loin à ses approches littéraires. Kosztolányi est au contraire un auteur dont les écrits et la pensée sur la traduction suscitèrent des discussions les plus nombreuses et les plus vives, déjà dans le cercle de ses contemporains. Par exemple, la querelle d'interprétation suscitée par sa traduction de *The Raven* de A. E. Poe (*Le Corbeau*) et par son *Étude d'un poème (Tanulmány egy versről)* dans laquelle Kosztolányi voulait simplement esquisser sa théorie de l'interprétation ou de l'analyse des textes poétiques, fait partie de sa conception de la traduction.

Au début du XX^{ème} siècle, dans les réflexions théoriques sur la traduction, l'accent se pose de plus en plus (et avec plus d'intensité qu'auparavant) sur la recherche de *l'identité parfaite* entre l'original et la traduction, et grâce à des expériences pratiques sur des traductions concrètes ainsi qu'à des approches

¹ Il a traduit de l'anglais, de l'allemand, du latin, de l'italien et d'autres langues. Parmi les auteurs qu'il a traduits, on trouve Shakespeare, Byron, Goethe, Oscar Wilde, etc. et dans la littérature française Molière, Racine, Rostand ; parmi les poètes : Leconte de Lisle, Verlaine, Francis Jammes, Baudelaire, Rimbaud, Villon, La Fontaine, Hugo, Maupassant (les poésies complètes), etc.

épistémologiques du langage qui viennent affaiblir le fond théorique de cette quête, l'idée de *l'impossibilité de la traduction* entre au centre des questionnements. Babits, qui joue un rôle central dans l'évolution de la littérature et de l'interprétation littéraire, était davantage censé réfléchir dans des catégories qui pouvaient apparaître chez lui comme pures et absolues, tandis que Kosztolányi ne cessait de revenir sur des questions déjà posées pour montrer leurs aspects contradictoires ou une autre face de la problématique. Bien que la conception de la langue des deux auteurs (qui est la base de toute réflexion sur la traduction) soit comparable, leur conception de la traduction était souvent présentée comme les deux faces d'une opposition.

Kosztolányi formula à plusieurs reprises l'idée de l'interdépendance, de l'interférence de la langue et de la pensée, l'idée que la signification d'un mot ne peut jamais être définitivement fixée. Dans l'étude où il répond aux critiques formulées au sujet de sa traduction de *The Raven* de Pœ, il écrit :

Si l'on accepte que la traduction a raison d'être, on ne peut pas contraindre le traducteur à une fidélité à la lettre, puisque cette fidélité n'est autre qu'une infidélité. La matière des langues est différente. (...) le sculpteur accomplit différemment son devoir lorsqu'il doit sculpter quelque chose en marbre plutôt qu'en terre ou en bois. Le changement de matière exige une adaptation, et ils sont deux à travailler sur la statue : le sculpteur et la matière elle-même.²

Lorsque Kosztolányi parle ici de „la raison d'être” de la traduction, il se réfère à des écrits dans lesquels il était question de l'impossibilité de la traduction. La citation montre bien (et découle directement de l'approche linguistique de Kosztolányi) que, pour l'auteur, derrière l'idée de l'impossibilité de la traduction se devine une représentation de la transcription stricte qui suppose que les significations du mot ne se recouvrent pas parfaitement d'une langue à l'autre, mais que l'interprète et le contexte interprétatif peuvent les rendre identifiables. *L'impossibilité* ne signifie pas que Kosztolányi considère a priori tout texte traduit comme une œuvre ratée ou qu'il faudrait renoncer à la pratique de la traduction. Elle signale plutôt que les limites de la ressemblance ou de « l'identité » de l'original et du texte traduit révèlent en même temps les territoires d'une manifestation nouvelle de la littérarité.

On a donc souvent l'impression, par les problèmes qu'ils soulèvent et leurs centres d'intérêt qui sont proches, que Babits et Kosztolányi poursuivent un dialogue au sujet d'un certain nombre de questions. Tous deux expriment par exemple l'idée de l'interférence et de l'interdépendance de la langue et de la pensée, et tous deux admettent aussi que la personnalité du traducteur se reconnaît dans le texte traduit. Alors que sur cette dernière question Kosztolányi souligne l'impossibilité d'effacer la voix personnelle et qu'il y devine même des possibilités de significations nouvelles, Babits aurait plutôt tendance, dans ses écrits théoriques,

² Dezső Kosztolányi : *A Holló*. Válasz Elek Artúrnak. *Nyugat*, 1913/21. Quinze ans plus tard, il revient à la même idée et exprime sa théorie avec les mêmes mots dans *Ábécé a fordításról és fordításról* (In *Nyelv és lélek*, Budapest-Újvidék : Szépirodalmi-Fórum, 1990, 574-579).

à exclure qu'une bonne traduction (ou une traduction fidèle) en laisse passer la moindre trace.

Dans nombre de ses écrits, Kosztolányi s'intéresse aux relations de la langue hongroise avec les autres langues, aux possibilités expressives des langues maternelles et étrangères. Bien qu'il reconnaisse l'importance de l'expérience et de la connaissance de la langue étrangère, la langue maternelle, et donc la langue hongroise, apparaît chez lui comme le plus complet et le plus authentique mode d'être au monde. La langue étrangère donne selon lui toujours moins de possibilités complètes à l'interprétation et une sorte de manque s'y fait toujours ressentir. On en trouve un exemple parfait dans ce qu'il déclare dans *La langue hongroise (A magyar nyelv)* :

Le français évolue entre des murs de marbre froidement taillé, sur des parquets glissants. L'allemand construit et compose. Notre langue est au contraire un territoire sans barrières, libre et infini, où l'on peut créer, jouer et danser. Chacun peut la former à son image.³

Kosztolányi publie en 1920 son *Étude d'un poème* qui suggère une méthode d'interprétation poétique dont l'essentiel est d'exclure la biographie de l'interprétation du texte et de considérer le texte à interpréter comme l'objet principal et le point de départ de l'interprétation pour "faire comprendre les poètes à partir de leurs poèmes seulement". Bien que le but de cette étude ne soit donc pas de définir la nature de la traduction (le fil de son déroulement montre essentiellement l'inextricable entrelacement de la pensée et de la forme), la question de la traduction s'y inscrit tout de même. Pour illustrer ses conceptions, Kosztolányi choisit un poème en langue étrangère qui sera le court poème de Goethe, *Über allen Gipfeln*. Au cours de l'interprétation, la première étape est une traduction mot à mot du poème, destiné à tenter de répondre à la question "pourquoi ce poème est-il beau?". Cela pourrait revenir à dire que l'interprétation du texte littéraire est comparable à l'opération de traduction. A travers la traduction brute, Kosztolányi démontre que le contenu et la forme dépendent étroitement l'un de l'autre et que la destruction de cette unité pourrait détruire la poéticité du texte. Au cours des étapes suivantes de l'interprétation, Kosztolányi aborde plus directement les questions de la traduction et fait finalement l'examen des traductions hongroises du poème. L'apport de cette étude à la poétique de la traduction de Kosztolányi n'est pas seulement d'avoir montré que traduction et interprétation ne font qu'un dans sa pensée ; dans un texte ultérieur où il revient de nouveau sur ces questions, il insiste encore : l'interprétation est toujours étroitement liée à la personne de l'interprète, la variété des possibilités d'interprétation sont le signe auquel on reconnaît les chefs d'œuvre, et au cours de la traduction le texte reçoit de nouvelles possibilités d'interprétation.

Kosztolányi résume sa conception de la traduction dans son "expression définitive" comme il le dit lui-même⁴, dans la préface écrite en janvier

³ Dezső Kosztolányi : *A magyar nyelv*. In *Nyelv és lélek*, Budapest-Újvidék : Szépirodalmi-Fórum, 1990, 24.

⁴ Dezső Kosztolányi : *Idegen költők II*. Ed. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 533.

1921 à la seconde édition des *Poètes modernes* (*Modern költők*). Ce texte constitue vraiment une expression claire et le résumé d'idées en partie déjà formulées auparavant. La préface commence par une mise en garde adressée au traducteur et rappelle ainsi un motif important de la préface de Babits à son recueil de traductions poétiques *Pávatollak* (*Plumes de paon*, 1920) qui exige une lecture prudente des textes traduits, de ne pas les prendre pour des originaux ou pour les représentants de droit de l'original⁵ : Kosztolányi attire d'une part l'attention sur le fait que ses traductions ne sont qu'un "produit dérivé" de son travail artistique et qu'il ne les avait pas élaborées en vue de les publier, puisque seul le hasard a voulu qu'elles paraissent tout de même. Il insiste d'autre part sur l'impossibilité d'effacer du texte la marque de sa propre personnalité. A travers l'exemple de la traduction des œuvres de Byron et de Goethe l'un par l'autre, il affirme que la présence sensible de la voix du traducteur dans le texte traduit est un corollaire nécessaire de toute traduction et qu'il n'est pas légitime d'en exiger l'élimination, même à un niveau théorique. Dans cette préface, il réagit aussi aux critiques de ses traductions plus anciennes. Parmi les questions soulevées dans ces articles (dont il ne nomme pas les auteurs) la plus centrale est celle qui concerne "la fidélité de la traduction à la forme et au contenu".⁶ Sa première question est de savoir "s'il est possible de traduire un poème d'une langue dans une autre". En répondant à cette question, il dément la définition de la traduction dans laquelle la fidélité se décrit, comme par évidence, comme le sème d'une identité entre les textes de langues différentes :

Est-il possible de traduire un poème d'une langue dans une autre ? Non, ce n'est pas possible. Et pourquoi ? Tout simplement parce que *désir* par exemple signifie *vágy* en hongrois, que le mot français compte cinq lettres et a un son aigu, alors que le mot hongrois compte quatre lettres et a un son grave. Si je traduis de façon à ne laisser perdre aucune nuance, alors la traduction fera naître dans l'esprit du lecteur presque les mêmes idées que l'original, mais la coloration de ces idées sera différente, foncièrement différente puisqu'en effet les mots, dans ce poème, ne sont pas seulement les signes d'idées, ils sont aussi les signes sonores de valeurs musicales. Ce n'est pas qu'avec des idées que le poète entend ravir le lecteur, mais aussi – et au moins dans la même mesure – par sa sensibilité, avec des sons, des harmonies. La traduction correcte de *désir*, pour ce qui est du sens du moins est donc *vágy*, mais sa traduction musicale serait plutôt *vezér* par exemple. Celui qui veut traduire des poèmes étrangers est pris entre tous ces feux, car il faut trouver d'une façon ou d'une autre un moyen de satisfaire aux deux exigences, musicale et

⁵ „Avant de clore mon anthologie, je souhaiterais dire quelques mots au lecteur. Je ne voudrais surtout pas qu'il donne à mon livre – à cause de son apparence et du travail qu'il représente indéniablement – plus d'importance que je ne lui en donne moi-même. Ce ne sont là que copeaux tombés dans l'atelier de l'artiste." Dezső Kosztolányi : *Idegen költők II*. Ed. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 532.

⁶ Il est probable que Kosztolányi fasse aussi référence à la discussion autour du poème *The Raven* de Poe, à son article sur l'interprétation des textes (Kosztolányi 1920 a) ainsi qu'aux textes suivants : Tóth 1914, Babits 1912.

intellectuelle. C'est la raison pour laquelle je souris souvent en entendant parler de la fidélité d'une traduction. A qui, à quoi est-elle fidèle? Au dictionnaire ou à l'âme du poème? Traduire est impossible, on ne peut que transplanter, réécrire.⁷

Kosztolányi refuse au mot "traduction" d'avoir l'identité pour signification primaire et appréhendable par des outils situés *en dehors de la langue*, ou encore l'équivalence, réalisée et certifiée pour ainsi dire, à un niveau institutionnel. Elle est au contraire décrite comme fondée sur l'actualisation de la relation entre le(s) texte(s) et le lecteur (et le traducteur aussi), et de ce point de vue donc comme possibilité recevable d'identification, comme mise en question de la *confiance du lecteur dans le traducteur*. Kosztolányi justifie, avec la "matérialité" des langues, avec les relations différentes d'une langue à l'autre entre signifiant et signifié, le fait que l'identité du texte original et de la traduction, ainsi que la perception de l'interférence des textes dépendent de l'interprète. Quand il envisage du point de vue du traducteur la question de la traduction, il justifie par là aussi le fait que la traduction ne peut être autre chose qu'une réécriture prenant en compte avec la même acuité les possibilités interprétatives du texte source et du texte cible. Il semblerait donc que la tâche du traducteur tienne à ces deux éléments : d'un côté à l'interprétation qu'il donne de son propre texte, de l'autre au fait qu'il rende compréhensible pour lui-même que son texte porte les points de repère qui permettent son intégration dans la littérature d'accueil. Il peut donc adapter son texte à la littérature cible, et la référence au texte original, le dialogue avec celui-ci, avoir une présence renforcée dans le processus de l'interprétation. Les affirmations, métaphores et attributs liés à la traduction et au traducteur⁸ découlent tous de la représentation que se faisait Kosztolányi de ce dernier comme d'un écrivain ou d'un poète vivant dans la tradition littéraire du texte cible. Il pensait que le traducteur se distinguait aussi des poètes non-traducteurs parce que la situation de son travail entre plusieurs textes et plusieurs langues le met toujours au contact d'une dimension fictionnelle, alors que les poètes non-traducteurs peuvent encore puiser quelque chose à la "réalité" et avoir le choix entre mimesis et fiction.

Et puisque la nouvelle poésie a sauvé le poète de la nécessité de copier servilement la réalité, en lui donnant aussi le droit de choisir selon son sentiment et de mettre l'accent sur les détails qui lui semblent, à lui, importants, elle ne peut pas avoir asservi le traducteur. Lui aussi a reçu la possibilité d'agir

⁷ Vezér signifie 'chef, meneur, celui qui conduit'. Dezső Kosztolányi : Baudelaire és Verhaeren. *Nyugat*, 1917/14. On trouve les mêmes paragraphes dans Dezső Kosztolányi : *Idegen költők II*. Ed. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 533-534.

⁸ "Il faut donc donner au poète – mais que celui qui prétend l'être le soit jusqu'au bout – une *liberté complète*, et considérer comme une question relevant du domaine *artistique*, ou plutôt de la *confiance*, ses décisions de garder ou de retirer tel ou tel élément du texte original. Il faut ensuite reconnaître que la traduction est avant tout un travail *critique*, et de création. Celui qui en fait son métier doit se considérer comme maître d'orchestre des lettres et des mots, il faut qu'il comprenne et ressente absolument l'original, et encore qu'il le fasse supérieurement afin qu'il puisse, si besoin était – et besoin il y aura – apporter des modifications, dans l'esprit de l'original." Dezső Kosztolányi : Baudelaire és Verhaeren. *Nyugat*, 1917/14. On trouve les mêmes paragraphes dans Dezső Kosztolányi : *Idegen költők II*. Ed. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 535. Souligné par moi, I.J.

librement avec le poème, en fonction de la matière de son inspiration. Le traducteur évolue donc, lui aussi, en toute indépendance entre les cercles. Afin de rester au plus près de l'esprit du texte, il ne lui est pas fidèle par crainte ou par contrainte. Il aime tellement le poème auquel il donne voix qu'il reçoit son enthousiasme et assez de courage pour lui donner une nouvelle forme.

Il est évident que toute traduction n'est qu'une convention, un compromis entre l'Idéal et la Réalité, une suite de compromissions, de résolutions les plus habiles possibles du problème posé, ou pour le dire autrement : une spirituelle escroquerie. Dans ce procès, c'est le traducteur qui est le juge. Lui qui sait qu'il n'existe pas de transcriptions totales, mais seulement partielles, il passe tout son temps à douter.⁹

La discussion autour de la traduction du *Corbeau* est la preuve la plus éclatante de l'emprise de la tradition d'une conception mimétique de la littérature. Tandis que pour Artúr Elek dans *The Philosophy of Composition*, le caractère de document de la biographie de l'auteur et l'interaction de l'œuvre et de la biographie ne font aucun doute, Kosztolányi, lui, ne croit pas à ces interdépendances.¹⁰

Dans son essai intitulé *Baudelaire et Verhaeren*, Kosztolányi désigne la traduction comme une „unité analytique et synthétique”, dans le sens où il est pour lui très clair qu'au cours de la traduction, les détails ne peuvent être appréciés que par rapport au tout, même si la correspondance parfaite des détails n'est pas un critère pour la réussite de l'ensemble, mais seulement une garantie qu'aucune partie ne viendra contredire l'ensemble¹¹. De nombreux textes théoriques, comme l'important article de Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, décrivent le processus de traduction comme la relation du fragment au Tout, ou comme la *reconstitution* d'une unité défaite. C'est ce qui fait la parenté des pensées respectives de Kosztolányi et de Benjamin : ni l'un ni l'autre ne supposent que les parties (les morceaux du vase brisé) devraient être identiques, ils en soulignent, au contraire, la différence. Alors que de nombreux travaux, parmi lesquels ceux de Benjamin, renoncent même à la possibilité théorique que les parties puissent jamais recréer

⁹ Dezső Kosztolányi: *Idegen költők II.* Ed. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 535-536. Ces phrases se trouvent avec peu de différence dans Dezső Kosztolányi : Henrik Horvát antológiája (Neue ungarische Lyrik In Nachdichtungen von Heinrich Horvát). *Nyugat*, 1919/8.

¹⁰ Les deux auteurs ont tenté de donner une description de l'art de Poe. En confrontant ces écrits on a bien l'impression qu'alors qu'Elek s'efforce d'harmoniser en une structure logique l'œuvre et la vie de Poe, Kosztolányi fait des déductions à propos du créateur qui sont fondées sur son œuvre, et ce, sans jamais en arriver à la nécessité de reconstruire ou de réécrire sa biographie. Alors qu'Elek nous donne l'impression d'orienter sa description de la figure de l'auteur pour donner un cadre "scientifique" et "objectif" à l'interprétation de son œuvre, il ressort plutôt des écrits de Kosztolányi qu'il considère que la figure de l'auteur, tout autant que les œuvres elles-mêmes, ne peuvent être lue comme les conclusions d'une interprétation préalable. Cf. Elek Artúr : Edgar Poe költeményei. *Nyugat*, 1913/13-17; Dezső Kosztolányi: Edgar Allan Poe. In *Ércnél maradóbb*, éd. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1975, 106-111 ; Dezső Kosztolányi : A *Holló*. Válasz Elek Artúrnak. *Nyugat*, 1913/21.

¹¹ Cf. Dezső Kosztolányi : Baudelaire és Verhaeren. *Nyugat*, 1917/14 ; Dezső Kosztolányi : *Idegen költők II.* Ed. par Réz Pál, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 536.

parfaitement l'original, pour Kosztolányi c'est une chose sûre, et selon lui la possibilité de saisir l'original comme une unité suppose déjà une interprétation préalable.

La reprise insistante de la définition du traducteur en tant que poète et créateur à la fin de la préface écrite pour la deuxième édition des *Poètes modernes* (*Modern költők*) ne doit pas nous apparaître comme une répétition rhétorique et vide de sens, ni pour un étalage des sentiments de l'auteur. Kosztolányi y décrit les modes d'interprétation possibles du texte traduit et les modalités de sa relation au lecteur. Celui-ci peut interpréter le texte original et sa traduction, repérer leurs différences, se forger une opinion et décider si l'original et/ou la traduction sont de bons ou de mauvais poèmes, et il peut même prendre la mesure des dilemmes apparus au cours du travail de traduction. Mais *demander des comptes* au traducteur, le *contraindre* à telle ou telle lecture qu'il ne reconnaît pas ne font pas partie des compétences face au texte que Kosztolányi reconnaît au lecteur.

Dans les traductions, l'inspiration ne consiste pas en une atmosphère évanescence dont le poète lui-même ne se souviendra plus après avoir écrit le poème et y avoir sauvegardé ce qui l'avait poussé à écrire. C'est un poème original à partir duquel le poète traducteur écrira un autre poème. Je peux le suivre pas à pas sur le chemin de la création et observer ce à quoi il a renoncé dans la tâche qui lui incombait et ce qu'il en a accompli. Je peux vérifier – de façon plus évidente qu'en toute autre occasion – ce qui fait qu'un bon poème est bon et un mauvais poème mauvais. Je vois qu'à une nuance près des poèmes splendides peuvent être affaiblis, et de médiocres poèmes être relevés par la traduction. En effet, tel enchaînement de mots sera stimulant et surprenant dans une langue mais ne le sera pas ou plus dans une autre. Je pourrais aussi légitimement reprocher au poète de ce recueil d'avoir mis dans son livre des poèmes qui n'ont pas de sens pour notre poésie, et lui pourrait tout aussi légitimement se défendre en disant que l'occasion de traduire un nouveau poème allemand de toute beauté s'est présentée. On ne peut pas reprocher au poète d'écrire sur le brin d'herbe plutôt que sur le chêne, sur la motte de terre plutôt que sur la montagne.¹²

Cette citation montre aussi que le texte de Kosztolányi peut être rapproché de celui que Benjamin publia deux ans plus tard : en effet, chez notre auteur hongrois, le travail du traducteur se définit comme une *tâche*, et implique aussi la renonciation à une partie de la tâche.

Au cœur de la conception qu'a Kosztolányi de la traduction se trouve donc l'idée que l'usage de la langue implique toujours un geste interprétatif, plus

¹² Dezső Kosztolányi : Henrik Horvát antológiája (Neue ungarische Lyrik In Nachdichtungen von Heinrich Horvát) *Nyugat*, 1919/8. Le même paragraphe voir dans Dezső Kosztolányi: *Idegen költők II*. Éd. par Pál Réz, Budapest : Szépirodalmi, 1988, 537.

précisément que tel usage de la langue est toujours l'interprétation des mises en œuvre d'un autre utilisateur de la langue. Kosztolányi était donc très loin, en tant que traducteur et en tant que critique de traductions, de ce type d'attitude qui fit connaître un autre critique de l'époque et dont il parle ainsi : "Patthy a traduit les poèmes d'Ibsen avec cet amour compréhensif, avec cette modestie voulue qui ne peuvent autoriser au traducteur de se placer entre le poète et le lecteur."¹³ Si l'on veut la décrire dans ses grandes lignes, la théorie hongroise de la traduction au XX^{ème} siècle est caractérisée par ces deux approches. L'une *interdit* au traducteur de se placer entre le texte original et le lecteur de la traduction. L'autre affirme, au contraire, que la traduction n'est pas possible autrement. Kosztolányi utilise cette même opposition dans son essai paru en 1928 et intitulé *L'ABC de la traduction et de la trahison (Ábécé a fordításról és ferdítésről)*, avec l'antinomie "reproduction"- "création" :

Créer ou copier ? La traduction est création et non reproduction. L'artiste a la même relation avec ce poème qu'il coule dans le nouveau moule de sa langue qu'avec sa propre vie dont il fixe les tressaillements dans ses propres poèmes. On peut dire que c'est l'œuvre d'un autre poète. C'est de son âme, de sa propre âme qu'il doit y faire passer, sans quoi le poème ne prendra pas vie. Le traducteur laisse donc toujours la trace de sa personnalité. S'il s'efforce de l'effacer, c'est le poème qui en sera affaibli, son rythme qui sera perdu. Le rapport de la véritable traduction à l'original n'est pas comparable à celui de la peinture originale à la copie. Il correspond plutôt à celui de la peinture à l'objet qu'elle décrit : la peinture est plus fidèle, plus intègre, plus vraie que la photographie.¹⁴

Très instructif est le compte-rendu que donne Kosztolányi d'une anthologie de la littérature hongroise parue en allemand. Citant Novalis, il y désigne le traducteur comme le "poète du poète", et suivant toujours le grand auteur allemand, il y décrit trois modes de traduction :

C'est avec les mots de Novalis que je voudrais définir son travail [celui de l'anthologie] : "La traduction – écrit le romantique allemand – est soit grammaticale, soit libre, soit mythique. Les traductions mythiques sont celles qui ont le plus de style. Elles ont purement et parfaitement le caractère des créations artistiques individuelles. Et ce ne sont pas de véritables créations artistiques qu'elles donnent, mais l'idéal même de celles-ci.

Les traductions grammaticales sont les traductions ordinaires. Elles demandent beaucoup d'instruction, mais qui concerne seulement les facultés reposant sur le bon sens.

¹³ Henrik Hajd : Patthy Károly Peer Gynt-fordítása. *Nyugat*, 1918/11.

¹⁴ Dezső Kosztolányi, : *Ábécé a fordításról és ferdítésről*. In *Nyelv és lélek*, Budapest-Újvidék : Szépirodalmi-Fórum, 1990, 575.

Les traductions libres, s'il en existe vraiment, nécessitent les plus hautes aptitudes poétiques. Elles peuvent très facilement tomber dans le travesti, comme l'Homère iambique de Bürger, l'Homère de Pope et toutes les traductions françaises. Le véritable traducteur de ce type doit lui-même être l'artiste, et c'est à sa façon qu'il doit rendre l'idée de l'œuvre toute entière. Il doit être le poète du poète et faire entendre la parole de celui-ci selon son idée, et selon les siennes propres."

Henrik Horvát est plus qu'un traducteur : il est le poète du poète.¹⁵

Si cette citation est intéressante, ce n'est pas tant parce qu'elle permet de situer Kosztolányi comme traducteur dans un de ces trois types (György Rába¹⁶ en fait un traducteur mythique).¹⁷ Si elle mérite l'attention, c'est plutôt parce qu'il est parfaitement clair pour Kosztolányi aussi que les relations du traducteur au texte traduit ou à traduire peuvent varier et donner lieu à des relations intertextuelles entre originaux et traductions également très différentes. Ceci reviendrait à dire que nous attachons indifféremment le nom de „traduction” à des textes se fondant sur des caractéristiques et des rapports textuels et intertextuels totalement différents.

Le renouvellement des questions de la théorie de la traduction dans le premier quart du XX^{ème} siècle et la réévaluation de la réflexion théorique sur la traduction en fonction de la science littéraire moderne peuvent être rattachés principalement aux noms de Babits et de Kosztolányi, et en particulier à leurs travaux de traducteurs, ainsi qu'à leurs écrits théoriques. Au début du XXI^{ème} siècle, la réflexion de Kosztolányi présente un cas particulièrement propice à la réinterprétation de la traduction littéraire qui nous conduira, espérons-le, à mieux comprendre ce que les textes traduits disent.

¹⁵ Dezső Kosztolányi : Horvát Henrik antológiája (Neue ungarische Lyrik In Nachdichtungen von Heinrich Horvát). *Nyugat*, 1919/8.

¹⁶ György Rába est l'auteur du livre le plus important sur la traduction en Hongrie à la 2e moitié du XX^{ème} siècle.

¹⁷ Cf. Rába György : *A szép hűtlenség*. Budapest : Akadémiai, 1969, 254.

La littérature et la civilisation françaises vues par Kosztolányi

Les essais, les écrits théoriques et journalistiques de Kosztolányi ont été publiés tantôt par ordre chronologique, tantôt par classement thématique, après sa mort. La production littéraire mise à part, son œuvre comprend plusieurs milliers d'articles et des centaines d'essais parus dans différentes revues. Le style, la tonalité, le genre, la composition, l'organisation et la longueur de ces textes sont extrêmement variés ; nous nous proposons ici de dégager de cet ensemble les considérations portant sur la littérature et la culture françaises.

Dans un premier temps, nous allons étudier les axes principaux des pensées de Kosztolányi sur le « comment » de la rencontre ou du métissage des deux cultures. En second lieu, il s'agira d'examiner ses analyses, ses lectures de quelques écrivains et poètes français.

Dès ses premières publications, Kosztolányi affirme sa prédilection pour la culture française. Ses écrits de jeunesse témoignent d'un excès d'enthousiasme qui se manifeste par exemple sous forme d'idées comme « l'introduction de la langue française comme langue nationale en Hongrie ». Le raisonnement est le suivant : la structure des deux langues est à peu près la même, par conséquent la civilisation occidentale s'infiltrerait plus facilement dans notre pays, la Hongrie. (Il faut cependant noter que cette question ne peut se poser que dans un contexte historique particulier : en Hongrie, la présence de la langue allemande est encore très marquée dans la vie des tous les jours au début du XX^{ème} siècle.) Pour étayer cette suggestion, Kosztolányi tente de démontrer les influences littéraires françaises en Hongrie, en évoquant par exemple le fait que Béranger était l'auteur favori de notre « poète national », Petőfi.

Dans les écrits ultérieurs, ces réflexions reviennent de façon bien plus sophistiquée. Quoique Kosztolányi reconnaisse le caractère illusoire de son projet, à savoir introduire le français en Hongrie, il insiste sur les correspondances de structures entre les deux langues. Il affirme que l'esprit français et le contact avec la culture francophone nous ont permis de nous interroger sur les assises de notre propre identité culturelle.

Au fur et à mesure que la tâche de cultiver sa langue maternelle devient prépondérante, Kosztolányi cesse de faire se côtoyer le français et le hongrois. Il est

même possible de déceler un certain ton critique vis-à-vis du français, par exemple quand il remarque que cette langue « fait des petits pas parmi les parapets en marbre, sur un parquet glissant ». Au lieu d'insister sur les liens linguistiques, l'écrivain souligne de plus en plus l'importance des échanges littéraires et interculturels qui nous permettent d'étudier le problème de notre rapport à notre langue maternelle et de comprendre notre littérature nationale.

Les textes critiques de Kosztolányi, qui proviennent de différentes époques, nous révèlent l'évolution de son jugement, c'est-à-dire qu'il remet en cause ses considérations antérieures. Il lui arrive même de formuler des constatations contradictoires. Il a tendance à éprouver un grand enthousiasme envers les auteurs qu'il est en train d'étudier et à laisser dans l'ombre le contexte littéraire et les écrivains les plus marquants de l'époque en question. Il lui arrive ainsi de considérer Leconte de Lisle comme le poète le plus remarquable après l'époque de Victor Hugo, et le place même parmi ses préférences personnelles, avant Hugo. Cette prise de position est d'autant plus intéressante que la même année il écrit une longue étude sur Baudelaire.

Les considérations successives au fil des années portant sur un même auteur témoignent non seulement d'une sorte d'« auto-correction » au sens où il replace une œuvre dans un contexte plus large, mais elles indiquent également les modifications du goût littéraire de Kosztolányi.

Il est intéressant de voir comment Kosztolányi situe la poésie de Baudelaire dans la littérature française et dans un contexte international. Il utilise deux notions clés dans l'interprétation de l'œuvre poétique : le romantisme et la modernité. Au milieu de phrases élogieuses, l'écrivain hongrois affirme qu'avec Baudelaire s'ouvre une nouvelle ère dans la poésie. (Le lecteur accueille cette reconnaissance avec quelque prudence en apprenant que Kosztolányi accorde la même importance à la poésie "animalière" de Leconte de Lisle.) L'écrivain hongrois nous dit que Baudelaire est grand et moderne, parisien et classique, à la fois enfant de son époque et éternel, génial et inimitable. Avant lui il y avait la poésie « non-moderne », avec lui commence l'ère moderne. Ce poète ne peut pas être classé dans les cadres trop restrictifs de l'histoire littéraire. Ses imitateurs et épigones, comme Richepin ou Rollinat (qui ne sont pas considérés aujourd'hui comme des auteurs majeurs), sont intéressants et étranges, mais n'ont rien de commun avec ce génie.

Cependant Kosztolányi considère, dans un autre texte, que Baudelaire est romantique, mais que ce sont surtout ses écrits sur l'art qui peuvent être mis en rapport avec le romantisme. Le poète français – selon l'étude – allie de façon très habile le romantisme et la décadence. Aux yeux de Kosztolányi, la décadence n'est pas quelque chose de négatif en soi, mais plutôt une manière plus mûre de voir le monde.

S'il est vrai que le discours critique d'aujourd'hui utilise l'adjectif « romantique » pour parler de Baudelaire de la même manière ou avec les mêmes restrictions que le faisait Kosztolányi, certaines études de l'écrivain hongrois laissent néanmoins penser qu'il concevait différemment cette analyse. La problématique est d'autant plus complexe qu'à l'intérieur de l'œuvre de

Kosztolányi, la notion de « romantisme » est plusieurs fois réinterprétée. Au début de sa carrière, c'est l'aspect sentimental du romantisme qui est mis en avant, avec une connotation légèrement négative. En analysant, par exemple, la poésie de Leconte de Lisle, Kosztolányi apprécie justement le fait qu'elle constitue une sorte de contre-courant face à « l'éruption d'individualité ». Nous avons constaté tout à l'heure que les écrits sur l'art de Baudelaire étaient dépeints comme étant à la fois romantiques et décadents, et que c'était cette dernière notion qui avait été le plus longuement développée.

Dans une étude sur Racine, datant de 1935, Kosztolányi donne un sens tout à fait différent au romantisme. Ce n'est plus un courant esthétique, mais une certaine vision du monde, presque indépendante des époques. Il considère que les grands classiques hongrois sont en effet romantiques et dans leurs choix de sujets, et dans la forme dont ils se servent pour s'exprimer.

Kosztolányi n'a jamais consacré une étude particulière à l'œuvre de Victor Hugo, néanmoins ses brèves remarques nous laissent penser qu'il le considérait comme un des plus grands écrivains français. Cette distanciation se reflète dans ses traductions : il traduit très peu de poèmes de Hugo. Il est intéressant de noter que lorsqu'il s'exprime au sujet du romancier hongrois le plus renommé du XIX^{ème} siècle (Mór Jókai), Kosztolányi utilise les mêmes adjectifs que les critiques français quand ils parlent de Victor Hugo.

L'autre énigme de sa production critique reste Gustave Flaubert, qu'il estime beaucoup et dont l'œuvre romanesque figure parmi ses lectures de prédilection. L'écrivain hongrois connaît bien la réputation de Flaubert en France, il reconnaît sa virtuosité dans l'écriture, cependant il exprime ses considérations sur un ton particulièrement réservé, y mêlant même souvent une certaine ironie.

Parmi les essais, nous ne trouvons qu'un seul écrit sur Zola. Celui-ci est une sorte de nécrologie écrite sous forme d'un exercice de style à la Zola. Il est intéressant de constater que, plus tard, ce romancier français réapparaît fréquemment comme point de repère dans l'œuvre critique de Kosztolányi, surtout comme incarnation de l'essence de l'esprit français. Le rôle que Zola avait joué dans l'affaire Dreyfus semble indissociable de son œuvre littéraire. Aux yeux de Kosztolányi, les débats autour du procès témoignent de caractéristiques nationales qui créent une atmosphère bouillonnante, fascinante pour les étrangers.

Zola est un des rares personnages au sujet duquel l'analyse de Kosztolányi s'est peu modifiée avec le temps. Au départ, il le considère comme l'un des membres de la triade immortelle de la littérature (les deux autres seraient Tolstoï et Ibsen) et plus tard, après que Kosztolányi s'est départi de son style élogieux, Zola reste pour lui un jalon de la littérature du XIX^{ème} siècle.

Bien qu'Anatole France ait été beaucoup plus renommé de son vivant qu'après sa mort, Kosztolányi estime son œuvre et lui consacre plusieurs critiques. Contrairement à son habitude, il énumère les divers livres de l'écrivain français en complétant cette liste par des remarques. Kosztolányi souligne que le public hongrois a mal évalué la situation d'Anatole France dans l'histoire de la littérature

parce qu'il lui attribue de nombreuses pensées qui reviennent à d'autres auteurs, ou à ses précurseurs ignorés en Hongrie.

Dans les années 1920, l'œuvre de Maupassant est reléguée au second plan. En revanche, Kosztolányi affirme la valeur durable des écrits de Maupassant, et à cette époque-là il l'estime avant tout comme prosateur. Les lecteurs d'aujourd'hui connaissent moins la poésie de Maupassant ; pourtant c'est surtout grâce à Kosztolányi que ses poèmes sont accessibles pour le public hongrois.

Il est intéressant de voir les auteurs français, aujourd'hui considérés comme moins marquants, sur lesquels Kosztolányi s'interroge. L'essai sur François Coppée donne à l'écrivain hongrois l'occasion d'exprimer ses réflexions sur l'ensemble de la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle. Dans un article de 1908, avec la décadence définitive des parnassiens, il remarque l'avènement d'une nouvelle ère, « plus vraie », « plus audacieuse », où la forme est moins travaillée. Alors que Jean Richepin, Jules Renard, René Maran ou Louis de Robert ne passent pas pour les auteurs les plus connus en Hongrie, Kosztolányi donne quelques analyses plus ou moins détaillées de leurs textes, sans se soucier de les comparer aux géants de la littérature de leurs époques.

Mis à part quelques rares exemples, Kosztolányi publie des articles sur les auteurs qui lui sont contemporains ou bien sur les écrivains du XIX^{ème} siècle. Il en évoque cependant d'autres, qui appartiennent à l'âge baroque ou à l'époque des Lumières.

Tout au long de sa vie, il suit les événements littéraires et sociaux de la France, il lit régulièrement les journaux français. Il analyse de nombreux auteurs, il en traduit beaucoup et, surtout, il les utilise pour révéler et mettre en relief la richesse de la littérature et de la langue hongroises.

Le tragique chez Kosztolányi

Il y a deux manières de vivre : celle de Thiers et celle de Kosztolányi. Le premier disait : « Il faut tout prendre au sérieux, mais rien au tragique » et le second : « Il faut tout prendre au tragique, mais rien au sérieux ». En n'adoptant pas l'esprit de sérieux qui génère chez celui qui l'a le fait de se prendre lui-même au sérieux, d'être ennuyeux, rassis et lourd, Kosztolányi se permettait d'être comique, ironique et léger ; mais, face au monde dramatique, car irréversiblement voué à la mort, la perte et la souffrance, l'écrivain hongrois ne pouvait être que tragique ; c'était le prix à payer pour à la fois rendre compte du monde et ne pas sombrer. « Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle », écrivait René Char¹. Ainsi Kosztolányi fit une œuvre remarquable, drôle et tragique : relisons « Le destin de l'Europe »² et nous comprendrons l'actualité de cette œuvre tragique...

Relisons toute l'œuvre de Kosztolányi... Nous y verrons l'expérience humaine, comme expérience de l'impossible, car, tragiquement, semblent impossibles la vie, le salut et même la communication. Alors comment vivre ? Tragiquement avec la littérature.

1. La vie impossible

En quoi la vie est-elle impossible ? Les autres ne facilitent pas la vie ; le positif se révèle être du négatif ; les personnages en deviennent paranoïaques.

1.1. L'animal misanthrope

Pour bien des auteurs, les hommes sont misanthropes ; certains affirment même, fiers comme Artaban : « Plus je connais les hommes et plus j'aime mon chien ». Kosztolányi va plus loin dans l'excès : même les animaux sont misanthropes ; par cet excès, il abandonne l'esprit de sérieux pour embrasser à la fois le comique et le tragique.

¹ René Char, « Les dentelles de Montmirail », in « Quitter », *La Parole en archipel*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, 413.

² Dezső KOSZTOLÁNYI, *Cinéma muet avec battements de cœur*, Paris, Souffles, trad. M Regnaut, 105.

« Alpha »³ est cette nouvelle qui raconte la misanthropie étrange d'un chien et des hommes. Ainsi, un jour, un homme « petit, malingre, méfiant, pâle » vient à habiter dans un immeuble collectif ; chaque fois qu'il passe devant la loge du concierge, le chien de ce dernier se met à aboyer violemment ; pire, il hurle pendant des heures, quand le pauvre homme est dans l'immeuble. L'homme cherche par tous les moyens être ami de ce chien : rien y fait : la haine se développe de l'animal vers l'homme, puis de l'homme vers l'animal, puis des autres locataires vers l'homme, puis de l'homme vers les autres locataires. La vie devient un enfer pour l'homme, pour les locataires et pour le chien. Que faire ? Une seule solution, radicale : partir. L'homme déménage, chassé par la haine de tout ce monde animal et humain.

Le problème est-il résolu pour cet homme ? Non, car il a une mémoire et une conscience : il n'arrive pas à oublier tout ce qu'il a subi, et ce d'après lui à cause de ce chien. Il va alors, petit à petit, vouloir se venger, mieux vouloir supprimer la cause de ce torrent de haine qui l'a submergé : il va vouloir tuer le chien. Ou plus exactement, Kosztolányi ne dit pas qu'il tue le chien ; il écrit simplement qu'il retourne voir le chien et qu'il lui donne de la viande ; puis, quelques paragraphes après, on apprend que le chien est mort ; alors, comme les voisins, le lecteur pense que l'homme a tué le chien.

Comment vivre dans ce monde de haine, de soupçon, de violence, dans cette impossible communication humaine et aimable ? Tel est le problème auquel Kosztolányi confronte le lecteur ; et cette confrontation se fait sans dogmatisme, ni esprit de sérieux : on peut même rire de cette tragédie... En fait, l'homme n'est qu'un animal misanthrope.

1.2. Le négatif du positif

Les autres hommes devraient être nos frères ; et pourtant... Avec Kosztolányi, le positif devient en effet bien souvent très négatif : toutes les situations se renversent, au détriment des protagonistes, même les situations qui paraissent, à première vue, les plus prometteuses ; « L'argent »⁴ en est un exemple paradigmatique.

En effet un homme reçoit un très gros héritage : alors commencent ses malheurs... Cet homme avait pour « but, vocation, passion » : écrire, et le voilà qui doit se transformer en gestionnaire financier, doit changer de train de vie, bref doit se renier et doit s'anéantir. Devoir, devoir : nécessité imposée !

Il décide en conséquence de se débarrasser de sa nouvelle fortune. Mais, au lieu de tout donner d'un coup à une œuvre ou une institution – ce qui serait certes étrange, mais radical et simple –, il donne chaque jour une certaine quantité d'argent à des gens, ce qui se révèle rapidement d'une complexité étonnante et lui prend tout son temps : ses journées sont entièrement occupées par ces donations cachées et la

³ Dezső KOSZTOLÁNYI, *L'oeil-de-mer*, Publications Orientalistes de France, trad. J-L. Moreau, *L'oeil-de-mer*, Publications Orientalistes de France, trad. J-L. Moreau, 28 sqq.

⁴ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Le traducteur cleptomane*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985, Trad. R. MOSTBACHER, 15 sqq.

liquidation de cet héritage prend un temps littéralement « fou » ; cela *lui prend* des mois et des années. Nous sommes alors dans le comique de l'absurde, d'autant plus absurde que l'homme est pris dans un étau du fait d'avoir eu une chance extraordinaire : avoir fait un énorme héritage.

Nous retrouvons cet anti-hégélianisme – pour Hegel, le négatif, au contraire, se métamorphose en positif par *Aufhebung* – dans la nouvelle intitulée « Amitié »⁵ : un homme est depuis longtemps harcelé tous les jours par un mendiant à qui il donne toujours quelque argent. Le narrateur installe déjà le début de l'histoire de façon surprenante, car il présente cette sollicitation du mendiant, non comme une gêne, mais comme un plaisir, voire un honneur, en tout cas une satisfaction que le mendiant lui procure : il existe car il est sommé de donner de l'argent, il sort ainsi de l'obscurité et de la masse – et ce avant tout pour lui-même –, car le mendiant le harcèle : véritable masochisme que nous retrouvons chez bien des personnages de Kosztolányi.

Or un jour, le mendiant ne lui demande plus d'argent ; pire, il ne lui demande plus rien : le narrateur en est d'abord surpris, puis décontenancé, puis quasiment désespéré. Il est victime de cette indifférence du mendiant qui l'ignore, comme dans un rapport amoureux où nous n'existons plus pour l'autre qui ne demande plus rien. Le narrateur ne peut plus que se « résigner à l'irrévocable », à cette non-demande, à cette sortie de cette logique « Tu me demandes, donc je suis ». Car n'est-ce pas toujours l'autre qui me fonde comme sujet ? Se rendre compte de cette situation existentielle tragique engendre comique et jubilation chez le lecteur : le lecteur en redemande et l'auteur peut exister et en jouir. Car qu'est-ce qu'un lecteur, sinon un mendiant et un enfant qui peut s'autonomiser et laisser seul et vide l'auteur ? Tel est le destin tragique possible de tout auteur. Et tout homme cherche à être l'auteur de quelque chose et à trouver son mendiant. Or même un mendiant peut nous laisser et nous abandonner à notre condition tragique de mortel. « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »⁶, dira le Christ avant de mourir et la théologie chrétienne nous dit que Jésus était pleinement homme, comme nous. Être homme, c'est d'abord vouloir ne pas être abandonné, puis risquer de l'être et enfin finir par l'être.

Tout se révèle donc irrémédiablement négatif. Et le lecteur sourit, se sauvant par cette distance face à une prise de conscience aiguë et douloureuse, en d'autres termes angoissante : la vie se réduit à cela : courir amoureuxment vers du négatif qui nous néantise.

1.3. La paranoïa

Trouver les autres humains hostiles à soi-même, se sentir détesté même par les animaux, transformer tout positif en négatif, autant d'éléments qui peuvent renforcer et durcir une tendance à la paranoïa, cette psychose ayant pour cause une

⁵ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Cinéma muet avec battements de cœur*, Paris, Souffles, trad. M Regnaut, 35, sqq.

⁶ *Évangile selon Saint Matthieu*, 27, 46.

rupture originaire entre le Moi et la réalité et se caractérisant par les délires à la fois de persécution et des grandeurs. Façon originale, mais infiniment douloureuse de vivre le tragique de la vie.

« Cou farci »⁷ exprime massivement ce problème par une brève nouvelle d'un paragraphe :

« A l'hôpital psychiatrique un paranoïaque :

– On s'est toujours joué de moi. Dans mon enfance, j'aimais le cou de poulet. De temps en temps mes parents m'en donnaient, mais avant, à chaque fois, ils retiraient la peau, ils grignotaient la viande jusqu'à l'os, et puis à la place, entre la peau et l'os, ils bourraient, en secret, du hachis de veau... ».

Kosztolányi décrit son personnage comme étant réellement un malade mental : il nomme sa maladie, la paranoïa, et situe l'action dans un hôpital psychiatrique. Pourquoi alors la nouvelle a-t-elle un effet littéraire et existentiel sur le lecteur ? D'une part, parce que la marge entre le normal et le pathologique est indécise et que l'on se retrouve dans tout personnage malade psychiquement ; il révèle en effet des potentialités qui habitent chaque lecteur. D'autre part parce que l'écart entre ce personnage déclaré paranoïaque et les autres personnages de Kosztolányi est faible : beaucoup sont présentés au départ comme des hommes sérieux et se révèlent rapidement être d'inquiétants malades. Le monde de Ko est un monde de malades soit déclarés, soit cachés ; c'est pourquoi c'est un monde romanesque ; c'est pourquoi il nous touche : il est comme le nôtre.

En effet, quand on écoute le paranoïaque au cou farci, on entend beaucoup de choses. D'une part, il enracine sa plainte dans une origine éternelle – « on s'est *toujours* joué de moi » – qu'il fonde et exemplifie sur un souvenir lointain, mais extrêmement précis de l'enfance. Cette démarche est caractéristique de la paranoïa : le reproche porte sur un événement dont il est le seul souvent à se souvenir et qu'il décrit avec méticulosité et implacabilité : le tort fut total, la réparation est impossible – comment réparer un manque, dans la petite enfance, de cou de poulet ? – la plainte et la haine sont intarissables : elles ne peuvent être arrêtées.

D'autre part, le paranoïaque établit un mur infranchissable entre « moi » et « on » – figure vivante/non-vivante de la réalité : infranchissabilité caractéristique de ce type de psychose. Bien plus, le malade s'est toujours vécu comme étant le jouet manipulé des autres, du « on » global et totalitaire, et non comme un sujet libre. Et une des figures principales de ce « on » est celles des parents, pensés eux-mêmes comme indifférenciés, non pas comme une mère *et* un père – différents l'un de l'autre, vivant avec leurs spécificités. Tout semble donc avoir commencé dès l'origine, dès le premier contact avec ces parents, comme s'ils étaient des parents nourriciers et non des parents sexués cocréateurs dans la jouissance d'un sujet autonome. Pour le malade, ces parents l'ont installé dans une contradiction destructurante, dans un *double bind* bien connu dans le cadre de l'autre psychose qu'est la schizophrénie : en même temps qu'ils donnent, ils retirent : « mes parents m'en donnaient, mais avant, à chaque fois, ils retiraient » ; aucune demande de

⁷ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Cinéma muet avec battements de cœur*, Paris, Souffles, trad. M Regnaut, 34.

l'enfant ne peut être satisfaite, non parce qu'on ne l'entend pas, mais parce qu'en même temps on le satisfait sans le satisfaire, ce qui ne peut engendrer que du manque, de la frustration pour l'individu qui se retrouve avec sa demande d'autant plus violente qu'elle n'a pas été satisfaite et que, surtout, on a mimé dans un simulacre sa réalisation satisfaisante. Sorte de *coïtus interruptus* du plaisir buccal qui ne permet pas à l'enfant de jouir de ce cou de poulet et qui surtout l'empêche d'être véritablement sujet : il ne peut se donner que comme étant un trou, un vide, un rien incomblable. Ce rien aurait pu se mettre à exister en absorbant cet élément de l'extériorité qu'est le cou de poulet, élément qui aurait pris toute sa valeur certes par sa nature même – un bon cou de poulet à manger –, mais surtout par le fait qu'il aurait été donné par les médiateurs essentiels que sont les parents et ce dans un pacte respecté : « donner, c'est donner, reprendre, c'est voler ». Ce cou de poulet avait d'autant plus de valeur qu'il était unique, alors que les ailes, les cuisses sont doubles : il avait de la valeur dans la mesure même où il n'était pas partageable. Or, « en secret », les parents ont transformé ce cou de poulet en cou farci : l'origine du rapport au monde de cet enfant repose donc sur une trahison, un simulacre et une imposture de la part des êtres qui auraient dû, plus que tous, le protéger et le faire être.

En voulant le cou de poulet, l'enfant voulait la place des parents ; ces derniers auraient pu lui dire « non » et ainsi s'ouvrir à la réalité de la réalité ; ils lui ont dit « oui », ont fait semblant de le lui donner et en fait lui ont donné un simulacre ; l'enfant ne peut donc ni occuper sa place d'enfant par le « non », ni jouir de celle des parents par le « oui » : il est un « on » face à un « on » et non un moi face à la réalité, et donc avec elle – notamment la réalité spécifique de chacun de ses parents. Il est confronté à sa demande pure, dure, totale, totalitaire et totalement exigeante – car si importante quant à son identité –, demande insatisfaisante et impossible à satisfaire : il est dans la douleur face au réel et à la réalité angoissante de sa sexualité difficilement articulable à celle d'un autre.

Car ce malade veut jouir grâce aux parents qui devraient lui donner tel quel, sans intervention culturelle, ni sociale, ni œdipienne, le cou de poulet. Or les parents transforment le cou de poulet en cou œdipien : le cou farci indique leur intervention parentale et leur jouissance de couple. C'en est trop pour l'enfant dépourvu, dépourvu de tout, vivant comme dépourvu du tout que son délire des grandeurs voudrait accaparer : dépendant des autres, il se vit comme en en étant la victime, alors qu'il voudrait être l'enfant-roi, le roi pour lequel les autres se sacrifient. Il se vit comme sacrifié alors qu'il se pense comme celui qui aurait dû être sacré. Le cou de poulet, c'est son sceptre et son sexe dressés, alors que le cou farci, c'est son spectre et son sexe affaissés et effacés. Ce n'est pas tant que le roi est nu, c'est qu'il n'est pas le roi : il est la victime de ces usurpateurs que sont ses parents.

Ainsi le malade a renversé les rôles, les fonctions et le cours du temps : dans son délire des grandeurs, il aurait voulu être le parent de ses parents, ceux qui donnent et ordonnent, ceux qui assurent et rassurent ; dans son délire de persécution, il se vit détrôné, alors que c'est lui qui veut détrôner. Le problème pour lui est simple, mais douloureusement sans solution : non seulement on ne peut être le parent de ses parents, mais surtout pour être parents il faut être deux et lui est seul.

Et cette solitude qui, au départ, est un fait, devient une souffrance absolue qui l'empêche de s'articuler aux autres, à la réalité et de se poser comme moi libre et corrélativement autonome.

Tragique de la condition du malade, car quelqu'un pourrait interpréter cet épisode de sa petite enfance autrement : c'était pour son bien, pour qu'il ne s'étrangle pas que ses parents remplaçaient les os et la chair du poulet par du hachis de veau, le cou farci ayant plus de valeur qu'un simple cou de poulet...

Qui a raison ? Le problème n'est pas là : le lecteur est face à la souffrance et au tragique qui peut concerner tout homme ; il est donc face à lui-même. En outre, il est face à l'interprétation et ses risques de délire : n'est-ce pas la condition même de tout lecteur, la lecture d'« Alpha » nous l'a montré précédemment. Un auteur comme Kosztolányi le sait en joue et en jouit ; ainsi permet-il au lecteur d'en profiter, sans que le lecteur soit le jouet – comme le malade croyait l'être de ses parents –, ni l'enfant de l'auteur : c'est pourquoi le lecteur peut en jouir, articulant ainsi sa jouissance spécifique à celle, différente, de l'auteur, s'enrichissant de la réalité et de l'autre. Kosztolányi prouve bien par la force de son œuvre que l'art, et en particulier la littérature, est une sublimation positive des pulsions.

Ainsi, par son écriture, Kosztolányi arrive à la fois à laisser penser que tout positif peut devenir du négatif et à montrer que le travail d'un écrivain permet, même à partir de ce qui est le plus négatif comme le délire interprétatif paranoïaque, d'accéder au plaisir de l'interprétation de la lecture. On ne lit pas comme on vit.

N'est-ce pas une problématique semblable qui est mise en œuvre dans « Plainte »⁸ ? En effet, cette brève nouvelle d'un paragraphe se compose d'une lettre dans laquelle un paranoïaque « porte plainte contre tous les garçons du monde », car il s'est aperçu qu'ils n'utilisaient pas l'argent de leur pourboire pour boire. Ainsi, ce qui aurait pu être une découverte encourageante, dans la mesure où cela traduit une retenue devant l'ébriété et l'alcoolisme, devient pour le paranoïaque une nouvelle désastreuse qui lui permet de mettre en route sa machine raisonneuse et argumentative qui se manifeste sous la forme juridique du règlement : le paranoïaque veut incarner la Loi, eu égard à son univocité et sa punition, et ainsi être un inspecteur donneur de leçon intraitable, véritable Robespierre de la vie quotidienne et des autres.

Cette nouvelle est composée de cinq phrases qui constituent un véritable simulacre de démonstration mathématique : le paranoïaque déraisonne en argumentant à partir d'interprétations ou de prémisses fausses ; son discours n'est qu'une interprétation délirante et quasi-inarrêtable d'arguments emboîtés les uns dans les autres. Comme ce malade ne peut reconnaître l'épreuve de la réalité, il se réfugie dans le langage qui lui offre à la fois l'illusion d'avoir prise sur les choses et l'éloignement, voire le déni de ces choses : bref, il confond les mots et les choses et tombe dans un logicisme d'autant plus développé qu'il est coupé du réel ; c'est pourquoi, dans cette nouvelle, le narrateur part du mot « pourboire » et de sa confusion possible avec les deux mots « pour » et « boire » pour mettre en œuvre

⁸ Idem, 51.

une interprétation délirante sur l'« abus », la « tromperie » et le complot des garçons de café.

Dans la première phrase, il clame sa générosité et dans la seconde, sa bonne foi : « j'étais persuadé ». La troisième commence par une opposition signifiée par un « mais » : il vient de découvrir la vérité, donc de comprendre qu'il s'était trompé, plus exactement qu'on l'avait trompé : « je viens de me rendre compte avec stupeur ». Aussitôt, tel un procureur mathématicien, il ouvre la quatrième phrase par : « J'en conclus que ces gens-là, trompant notre bonne foi ». Le délire de persécution est mis en place ; il est signifié par la dernière phrase : « Par la présente, je porte plainte contre tous les garçons du monde pour cause de gestion abusive » ; le monde entier est accusé et se révèle être l'ennemi persécuteur de cet homme qui porte plainte.

Oui, vraiment, la vie est impossible pour les personnages de Kosztolányi ! Mais un salut est-il possible ?

2. Le salut impossible

Le salut semble impossible, eu égard à la mort obligée et à la pauvreté imposée. L'homme est pris anthropologiquement et socialement dans un piège dont il ne peut sortir.

2.1. La mort obligée

« Vie »⁹ est une brève nouvelle de deux paragraphes qui montre que le tragique est absurdemment l'horizon indépassable de l'existence et que tout salut s'avère impossible. En effet, un homme se blesse un matin et fait tout pour ne pas être infecté ; mais, l'après-midi, il se tranche la gorge d'un coup de rasoir : la mort est une obligation, un destin, une nécessité ; on ne peut y échapper ; le mieux est de faire le travail pour elle. Il n'y a pas d'alternative possible.

La force de notre écrivain est de montrer et non de démontrer ; il n'est pas un phraseur, ni un doctrinaire, ni un donneur de leçons ; il est un conteur. Sa monstration est d'autant plus efficace que le texte est bref. Cette brièveté est la marque de ce temps humain compacté qui débouche, en dernière instance, toujours sur la même chose. Elle montre la mécanique de la vie et engendre chez le lecteur le rire, comme l'a bien expliqué Bergson : le rire est causé par « du mécanique plaqué sur du vivant ». Ainsi l'atroce et le tragique peuvent paradoxalement faire rire, alors que d'autres auteurs auraient avec la même histoire fait du *pathos*.

Le texte intitulé « Avec le petit doigt »¹⁰ nous le montre. Dès la première phrase, le paradoxe est posé et nous oblige à réfléchir : « Seul celui qui s'assigne une tâche au-dessous de ses forces est un artiste au sens véritable du terme ». Une triple critique est mise en place : d'abord une critique de l'héroïsme de l'artiste est

⁹ Idem, 37.

¹⁰ Idem, 94 sqq.

nécessaire, car le héros et le génie occultent et néantifient l'artiste réel et le délire quant au projet interdit sa réalisation. Ensuite, une critique de la lourdeur est affirmée ; on retrouve l'appel nietzschéen à la légèreté ; de même qu'il y a un gai savoir, il doit y avoir une création légère. Enfin, une critique du surmoi artistique inhibiteur et du dépassement obligé doit être menée ; en effet pourquoi vouloir faire quelque chose au-dessus de ses forces ? L'on ne pourra pas le faire et cela engendrera un échec pour le sujet ; une cathédrale n'est pas faite pour être rêvée, mais pour être construite et réalisée. L'artiste doit donc distinguer entre délire et défi ; c'est en cela qu'il sera léger.

Que propose notre écrivain ? Il faut connaître ses forces, viser un but en adéquation avec ses forces, mieux, inférieur à ses forces, bref avoir un projet possible. Pourquoi ? Pour pouvoir faire preuve d'aisance, de légèreté et de grandeur. « Que Shakespeare ait écrit *Hamlet*, qu'il l'ait écrit avec cette sensibilité, cette plénitude de vie, cette légèreté aussi toute aérienne, voilà qui atteste bien que cette tâche elle-même était encore au-dessous de ses forces ». La sensibilité de Shakespeare s'oppose à la lourdeur théorique, sa plénitude de vie à la lourdeur mécanique, sa légèreté aérienne à la lourdeur existentielle et pseudo-créatrice. Cette triple légèreté fait la valeur de l'œuvre et de l'artiste : il n'y a pas eu surinvestissement ridicule dans l'œuvre, car Shakespeare était dans une distance créatrice ; il existe une lourdeur du sérieux et une facilité du pathétique que la légèreté du tragique dépasse par le comique : l'artiste ne doit pas viser l'émotion pour l'émotion. La légèreté est la politesse de l'homme tragique.

« Emploi du temps »¹¹ reprend la même thématique de l'universelle condition tragique humaine, avec sa mécanique qui rend le cercueil et l'homme semblables à une marchandise, et qui aboutit à la même fin : la mort ? Non, la paix paradoxalement. Relisons cette longue phrase admirable qui constitue tout le texte :

« Aller l'après-midi au grand cimetière, se placer tout seul sous un arbre, assister à chacun des innombrables enterrements, depuis l'instant où chaque cercueil est sorti après l'autre avec la même indifférence qu'une marchandise l'est d'une usine ou que d'une cuisine de restaurant l'est un plat, jusqu'à ce que l'on descende en terre, avec pour chacun les mêmes gestes impudents, observer les innombrables douleurs individuelles que tous croient uniques, constater combien est machinale l'expression de la souffrance et combien les gens endeuillés se ressemblent tous, tous pâles, tous en larmes, s'étonner devant la poignante, la quotidienne, la grande fabrique du désespoir, se révolter avec eux pleurer, puis méditer, se lasser, oublier, sans conseil ni consolation trouver la paix ».

Kosztolányi à la fois écrit un texte littéraire et offre un mode d'emploi semblant relever d'une sagesse qui doit, comme disait Epicure, nous délivrer des angoisses de la mort et nous permettre de trouver la paix et la sérénité. Ce texte a la froideur d'un emploi du temps et d'un règlement : les verbes sont à l'infinitif et non à l'impératif, ce qui aurait pu indiquer que l'auteur s'adressait à nous en particulier ; la suite de ces ordres compose une seule phrase au début de laquelle le lecteur est face au problème de la mort des autres – comment supporter, comment vivre cette

¹¹ Idem, 117.

mort obligée et personnelle ? – et à la fin de laquelle il trouve son problème résolu – le problème personnel, existentiel non résoluble étant transformé en question universelle, technique et résolue. Avec cet emploi du temps, il semble qu'il faille passer de la mort personnelle – celle du je, du tu ou du il – à la mort impersonnelle – celle du on ; en effet les morts sont « innombrables », c'est-à-dire que l'on ne peut pas nombrer, « chacune » « semblable » aux autres, telle une « marchandise » face à un fonctionnement « machinal », au point que l'on aboutit à l'idée que toutes les morts sont identiques et que c'est une illusion de « croire unique » notre propre douleur. L'argumentation est claire : le texte réduit la mort et la vie à du mécanique et peut alors étudier en entomologiste les hommes face à la douleur, et en induire l'idée de paix.

Mais Bergson et sa critique du « mécanique plaqué sur du vivant » reviennent dans la tête du lecteur. Faut-il alors prendre ce texte comme un conseil de savoir-vivre et de savoir-mourir ou bien justement comme une critique de cette conception distanciée et froide face à la douleur et à la mort ? Peu importe : l'important est la construction de ce texte, son style et sa force, qui plongent le lecteur face à une gêne et une ambivalence qui obligent ce dernier à reprendre pour lui-même ce texte et à lui donner sa propre interprétation travaillée et ainsi à se positionner existentiellement et non dogmatiquement face au problème tragique de la mort.

2.2. La pauvreté imposée

Kosztolányi ne se confronte pas seulement au problème de la mort, mais aussi à celui de la pauvreté. Trois nouvelles illustrent bien sa manière d'écrire et d'intervenir face à ce drame : il choisit la froideur et le paradoxe pour nous faire sentir la réalité du problème et nous faire réfléchir. Usage du paradoxe froid, ironique, voire cynique, telle est la stratégie d'écriture de Kosztolányi.

Dans « Les vrais pauvres »¹², le narrateur affirme, avec un raisonnement par l'absurde dirait le mathématicien, que les pauvres que l'on voit, aussi malheureux qu'ils paraissent, ne sont pas de vrais pauvres, car, comme « tout ce que nous voyons de vivant n'est que spécimen résultant de la lutte », ceux que nous rencontrons sont « les hommes forts de la pauvreté », « des roublards, des débrouillards ». Les vrais pauvres sont les vaincus et les oubliés de l'histoire et de la mémoire, du présent et de la conscience. « Qu'ils sont pauvres, ceux-là ne le savent même pas » ; les vrais pauvres sont donc tellement pauvres qu'ils ne possèdent pas la conscience de leur pauvreté. De même, on ne peut les voir comme pauvres ; donc « on ne les voit nulle part, ceux-là, on ne les voit jamais » : les vrais pauvres ont une existence sans apparence. Et ce qui est apparence d'existence de pauvreté est une illusion de pauvreté.

¹² Idem, 57 sqq.

Par ailleurs, la nouvelle « Mendiants »¹³ affirme que le vrai mendiant doit être un mendiant dans toute son essence et toute sa splendeur ; Kosztolányi pourrait reprendre l'analyse sartrienne de *L'être et le néant* du garçon de café qui joue le garçon de café : le mendiant doit jouer le mendiant ; il ne doit pas « sortir de son rôle », ni être « comme dirigé par un mauvais metteur en scène » ; s'il agit ainsi, alors il peut devenir un « chef-d'œuvre des arts plastiques » et faire une magnifique « carrière ».

Ainsi, Kosztolányi vide la situation sociale et existentielle de toute sensibilité et donc de toute souffrance pour produire une description et un jugement exempts de tout sentiment, comme il le fit pour l'« emploi du temps ». Il peut alors révéler un non-dit de notre vision des mendiants : notre pitié n'est qu'une fausse compassion et l'histoire de la peinture a fait du mendiant une figure, comme l'histoire de la photographie a fait de toute souffrance un objet artistique permettant ainsi d'évacuer le tragique et l'insupportable, voire de s'en moquer.

« Les larmes de la mendicante »¹⁴ déploie la même posture artistique. Le narrateur reproche à une mendicante de pleurer, dans la mesure où ses pleurs atténuent la force de son image et rend moins esthétique son apparence. Il l'accuse en conséquence de mal accomplir « son métier » et de faire « une faute de style », car les larmes sont « tautologiques », « superflues » et « redondantes » : « Somptueusement, fastueusement, elle cherchait à rehausser son malheur immémorial au moyen de ces diamants de la tristesse, avec ces gouttes d'eau du chagrin elle cherchait à se rafraîchir, ce qui était un comble ». Une vraie mendicante devrait être une « statue vivante du désespoir », un « chef-d'œuvre lugubre qui borde nos rues », « la représentation du désespoir humain ».

Ainsi par cette posture esthétique du narrateur, Kosztolányi rend plus violents le tragique de la mendicante et la séparation totale qui existe entre elle et les autres hommes, c'est-à-dire nous. L'absurde ne consiste pas dans ce qu'il décrit à propos des larmes inesthétiques de la mendicante, mais dans la séparation irrémédiable des hommes et dans la détresse absolue de certains.

3. La communication impossible

Car le problème est bien là : peut-on communiquer ? Par la parole, par la langue, par la personne ?

3.1. La parole sans objet ou sans effet

« Le Manuscrit »¹⁵ nous présente une communication à la fois pleine et creuse, car la parole qui s'y donne est une parole sans objet, un pur effet de rhétorique, une méta-parole qui n'existe qu'à partir de la parole de l'autre : plus la

¹³ Idem, 15 sqq.

¹⁴ Idem, p. 43 sqq.

¹⁵ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Le traducteur cleptomane*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985, Trad. R. MOSTBACHER, 81 sqq.

parole se déploie et moins elle s'appuie sur et renvoie à une quelconque réalité, et plus elle est efficace. N'est-ce pas, si l'on est pessimiste, l'archétype même du dialogue et en particulier du dialogue philosophique ?

Ainsi, un homme doit dire à une femme ce qu'il pense de son manuscrit qu'il n'a en fait pas lu. Comment va-t-il s'en tirer ? En jouant le critique averti, comme le mendiant joue le mendiant magnifique : l'habit fait le moine, la manière de parler fait sens pour l'autre, même si ce qui est dit est proféré sans se relier au manuscrit à lire. L'homme s'en tire en faisant parler son interlocutrice qui lui livre des éléments sur son livre, éléments dont le critique s'empare pour construire ses propres hypothèses, critiques et élucubrations péremptoires. La femme croit que l'autre connaît son livre alors qu'il n'est que le miroir sonore de son discours : « Après lui avoir ainsi soutiré entièrement son secret, j'ai pris la parole et, disposant effrontément de mon savoir, j'ai analysé, conféré, référé, rappelé, développé, réfuté, comparé, disséqué, apprécié ou blâmé, toujours en me faisant l'écho de ses propres phrases, si bien informé de tout qu'elle-même en était ahurie ».

D'ailleurs si l'on est optimiste, on peut penser qu'il y eut communication entre ces deux personnes, que l'avis porté sur le livre à partir de son symptôme qu'était la parole de la femme était comparable à la parole de l'analyste qui ne voit jamais la vie de l'autre, mais seulement l'entend parler et, à partir de là, associe et infère des hypothèses fécondes, en tout cas, fertiles. On peut même penser que si tout réel est impossible à saisir, on ne parle que sur la parole. Alors cet « insolent » imposteur serait un modèle à suivre et approfondir, et non un personnage ignoble à critiquer avec force.

Pessimisme ou optimisme : le lecteur peut choisir, peut en jouir, peut en jouer : grandeur de l'œuvre.

Peut-on en dire autant du personnage dépeint dans « Le Président »¹⁶ ? Il dort quand il préside les colloques et autres réunions, quand les autres parlent et communiquent, transformant de la parole d'autrui en une parole sans effet, car il ne peut jamais les entendre. Peut-on préférer le parler sans écoute au parler sans objet ? Dans le premier cas, l'autre – celui qui parle – est nié totalement et la communication est nulle.

On peut toujours sauver ce personnage en disant qu'il a la franchise que certains qui n'écoutent guère, voire qui n'écoutent pas, n'ont pas : au moins les choses sont claires, il n'écoute pas. Peut-on d'autre part avancer que le rôle d'un Président n'a jamais été d'écouter ce que les autres disent, mais de présider des séances – et cela notre Président le fait toujours fort bien : pourquoi demander plus aux gens que ce qu'ils doivent faire ? N'est-ce pas par naïveté ou par peur de se confronter au fait que le social n'est que pur jeu social et qu'on ne peut rien en attendre d'autre ?

Et si les rites, rituels, règles, règlements étaient non seulement des outils de communication, mais le cœur de la communication ?

¹⁶ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Le traducteur cleptomane*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985, Trad. R. MOSTBACHER, 91 sqq.

3.2. La langue étrange et étrangère

Le problème de la communication par la parole est redoublé par le fait qu'elle peut se donner dans une langue étrangère et donc étrange ; bien des nouvelles explorent cette situation.

« Les Bizuth »¹⁷ présente un étudiant hongrois qui va à Budapest dans un magasin parce qu'il est écrit sur la devanture « Ici on parle français » : il achète à chaque fois un bouton, mais en profite pour parler, comme il peut, en français, pour apprendre le français, pour l'améliorer. Or on apprend à la fin de la nouvelle que le commerçant a mis cette affichette pour, lui aussi, justement apprendre le français !!!

Ce comique de situation nous interroge sur la double illusion qui habite souvent l'apprentissage d'une langue : d'une part croire que l'on peut parler comme l'autre – mais qui est l'autre ? et que sait et que peut l'autre ? D'autre part croire que la bonne langue pure et absolue est parlée non par soi, mais par d'autres – mais pourquoi ? et pourquoi justement les autres ? Bref, c'est croire que l'on est en deçà de ce qu'il faut dire et de ce qu'il faut être pour communiquer et véritablement être, et que cette place est occupée par un autre inaccessible, absolu, étrange et étranger.

Et pourtant, une communication s'installe entre ces deux pseudo-français. Et cette communication qui repose sur un double leurre leur permet de progresser dans la langue.

Et le lecteur de la nouvelle comprend que l'illusion est utile à toute communication et tout rapport à soi et à l'être. Et c'est pourquoi il aime l'art et la littérature, et en particulier l'œuvre de notre auteur.

« Le traducteur cleptomane »¹⁸ pose autrement le rapport à une langue étrangère : comment la traduire ?

Un homme, brillant cleptomane, vole tout ce qu'il peut. Il est arrêté par la police et mis en prison. A sa sortie, ses amis lui trouvent un emploi de traducteur, car il parle très bien anglais et hongrois. Mais, dans son nouveau métier, il continue à être cleptomane : en effet, quand, dans un texte, il est écrit que quelqu'un possède mille cinq cent livres, vingt bagues et une maison avec trente fenêtres, le traducteur écrit qu'il n'a que cinq cent livres, cinq bagues et une maison de dix fenêtres ; ainsi, il lui vole livres, bagues et fenêtres. Et, là encore, le traducteur vole tout ce que l'on peut voler... dans un livre.

Qu'en est-il exactement ? Il prend les mots pour les choses ; nous avons rencontré ce problème pathologique dans l'approche de la paranoïa à propos du pourboire¹⁹. Le cleptomane aime voler des choses non pour les utiliser, mais pour les posséder ; de même, il aime voler les mots non pour les utiliser pour agir sur les

¹⁷ Dezső KOSZTOLÁNYI, *L'oeil-de-mer*, Publications Orientalistes de France, trad. JL Moreau, 148 sqq

¹⁸ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Le traducteur cleptomane*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985, Trad. R. MOSTBACHER, 7 sqq.

¹⁹ Cf « Plainte » et cet article 1.3.

choses, mais pour les avoir pour lui, au point qu'en possédant des mots, il croit posséder les choses. Le problème originel est le rapport du moi à la réalité, au monde et aux choses : cet homme est incapable d'avoir un rapport normal à ces extériorités objectivées ; en conséquence, il se réfugie en lui-même, dans un monde d'objets non utilisés et de mots possédés, mais non prêts à être employés pour agir avec et sur le monde.

Le langage qui devait être un outil pour avoir prise sur le monde et communiquer avec autrui devient un monde autonome avec sa logique propre, mais sans lien réel avec le réel. Ne peut-on pas songer à la phrase de Wittgenstein : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde »²⁰ ?

« Le contrôleur bulgare »²¹ est un des plus beaux textes jamais écrits à propos de la communication.

Un homme voyage dans un train à l'étranger. « C'est un plaisir mais diabolique, que d'aller et venir à l'étranger, quand le brouhaha des bouches nous laisse indifférents et que nous fixons stupidement quiconque nous interpelle ». Ne pas communiquer ou plutôt faire croire à l'autre qu'on le comprend alors que l'on sait pertinemment qu'on ne peut pas le comprendre produit un plaisir diabolique, c'est-à-dire opposé au symbolique de la langue et vécu par un être quasi divin qui n'est pas de ce monde ; cette position à la fois d'extériorité et de supériorité caractérise un certain nombre de héros de Kosztolányi : « Quelle solitude distinguée, mes amis, quelle indépendance et quelle irresponsabilité » !

Cet homme ne sait dire en bulgare que « oui », « non » et : « Etes-vous fumeur ? ». Il décide d'engager la conversation avec le contrôleur bulgare, en sachant (im)pertinemment qu'il ne peut utiliser que ce maigre bagage linguistique. Il tend au contrôleur un étui à cigarettes et prononce la phrase magique : « Etes-vous fumeur ? » ; la communication se met aussitôt en place. Notre homme veut se comporter comme un vrai Bulgare : « Ce qui caractérise les étrangers, c'est qu'ils s'efforcent toujours de parler la langue du pays où ils voyagent, et, pour ce faire, ils déploient un zèle excessif, si bien que très vite il saute aux yeux que ce sont des étrangers. Les autochtones, tout au contraire, les gens du pays même se contentent d'opiner, ils se font comprendre par signe ». Ainsi, quand on possède une langue, on peut – on doit ? – ne plus communiquer que par signes, par bruits, par borborygmes ou par mots simplissimes ; le paradoxe est clair : connaître une langue permet de ne pas la parler. « Si possible ils ne parlent pas, en quoi ils font sagement, car s'ils avaient à faire un cours (...), leurs auditeurs (...) auraient vite fait d'établir (...) qu'à leur propre langue maternelle elle-même ils ne comprennent pas grand-chose ». En effet qui peut prétendre connaître sa propre langue ou sa propre mère ? « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », écrit Wittgenstein²² ; l'homme doit suivre ce conseil face à sa propre langue ; cela ne nuira pas à la communication ; cette nouvelle de Kosztolányi nous le montre.

²⁰ *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6.

²¹ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Le traducteur cleptomane*, Aix-en-Provence, Alinea, 1985, TRAD. R. MOSTBACHER, 31 sqq.

²² *Tractatus logico-philosophicus*, 7.

Ainsi le langage ne semble garantir ni la communication intellectuelle, ni la communion affective, bien au contraire ; « Nous fumions avec entrain, le contrôleur et moi, dans ce silence intime d'où naissent les grandes amitiés, les vraies compréhensions, les unions d'âme à la vie à la mort ». Puis, le contrôleur se met à parler et notre héros répond par des « oui » et des « non » dits au hasard, mais toujours accompagnés de gestes et d'une grande intonation. D'ailleurs, peu importe sa réponse : « Je pouvais toujours faire croire à l'ironie de mon acquiescement. Dire *oui*, la plupart du temps, c'est aussi dire *non* ». Le contrôleur ne se rend compte de rien et pense vraiment que son interlocuteur non seulement le comprend, mais surtout lui parle.

Comment notre personnage arrive-t-il à cet exploit, à cette imposture ? « Pas avec des paroles. En comédien, en excellent comédien, en jouant avec tout mon corps. (...) Je mimais l'attention ». Comme pour le reste, les personnages réussissent une chose, non quand ils la vivent en toute authenticité, mais quand ils la jouent : paradoxe de l'homme de la vie quotidienne, il doit être comédien. Comédien dans la communication au point de devoir faire semblant qu'il ne comprend pas : « Parfois, d'un geste, je l'avisais que je n'avais pas compris ce qu'il venait de dire ». En effet, toute communication est un éclaircissement de ce qui n'est pas compris ; il n'y a jamais de communication sans obstacle : l'incompréhension est le signe même de la compréhension.

Ainsi, une compréhension et un dialogue s'établissent entre deux hommes, l'un jouant la comédie et l'autre étant dans l'authenticité. Le fait que le premier ne parle pas, soit un imposteur et ne comprenne rien, n'empêche, en rien, le second de vivre un fort moment de communication. Tragique méprise ou bien image de ce qu'est la communication ? Au lecteur de jouer avec cette alternative.

3.3. La personne

Mais alors qui est visé, qui est atteint par et dans la communication qui semble engluée dans le tragique et la difficulté ? un objet ou bien un sujet, un être chosifié ou bien une personne ?

« L'étranger et la mort »²³ raconte l'histoire d'un homme qui arriva un jour dans un hôtel et qui ne parlait pas la langue du pays. « Il communiquait par signes, (...) « consultait » la carte et mettait, au hasard, le doigt sur un plat. Quand on le lui apportait, il faisait un signe d'assentiment de la tête ». Un jour, il « voulut à tout prix expliquer quelque chose au garçon (...). Il montrait son cœur ». Le médecin vint ; il l'interrogea. L'homme « répondait invariablement par un seul mot, aux consonances étrangères, que le médecin ne comprenait pas ». Alors, ce qui devait arriver est arrivé : il mourut.

Mais la nouvelle ne s'arrête pas là ; la fin est admirable :

« Muets, ils entourèrent le lit en silence.

²³ Dezső KOSZTOLÁNYI, *L'étranger et la mort*, éd. In fine, 71 sqq.

Les plus jeunes pensaient à leurs grands-parents, les moins jeunes à leur père, à leur mère, ou un autre membre de la famille, car ils avaient déjà tous vu pareil spectacle.

Désormais, l'étranger leur était familier. Ils savaient qui il était.

Un homme, qui, comme eux, avait vécu sur cette terre et qui était parti comme ils partiraient un jour.

Ce n'était plus un étranger. C'était un frère ».

Le langage semblait, dans un premier temps, pouvoir sauver l'homme du tragique de la vie et de la mort ; il n'en est rien. Paradoxalement, c'est la mort qui réunit les hommes et qui fonde l'humanité dans la fraternité. Ainsi, l'expérience partagée et obligée de la mort est à la fois le tissu du tragique et ce qui permet de le traverser. L'humanité est alors une humanité de personnes : Kant et Levinas pourraient nous éclairer, mais Pascal et Kierkegaard aussi.

« Quelqu'un »²⁴ permet d'éclairer ce propos et de montrer que l'humanité dont parle Kosztolanyi n'est pas celle des héros, des gagnants et des exceptions, mais celle des humbles, des petits et des riens, celle qui se coltine quotidiennement au tragique avec pesanteur et parfois grâce, notre humanité.

« « Quelqu'un » – entends-je – « personne » – entends-je. Rien d'autre qu'un homme. C'est vite dit. De cette espèce, il y en a beaucoup, c'est vrai ? Mais regarde-les de plus près ? Chacun est un chef d'œuvre. Dans ses yeux la souffrance et le désir d'être aimé. Dans son âme expérience et souvenir, comme dans la tienne ? Et sur la tête le crâne, telle une couronne royale. Tout homme est roi. ».

Par une intense humanité, Kosztolanyi nous offre une œuvre (d'art) qui dit la condition humaine face à son tragique être-au-monde et être-à-soi. S'il prend souvent pour objet le langage et la communication, c'est certes parce que ces données sont essentielles pour l'existence humaine, mais c'est aussi et surtout parce que la littérature a pour fonction de s'interroger sur elles et à partir d'elles. C'est pourquoi Kosztolányi fait partie des plus grands : il est agréable, instructif et humain de se confronter à ses textes.

²⁴ Dezső KOSZTOLÁNYI, *Cinéma muet avec battements de cœur*, Paris, Souffles, trad. M Regnaut, 67.

L'attente comblée : le 9^{ème} chapitre de Kornél Esti

Si nous voulons parler de la présence de Dezső Kosztolányi en dehors de son pays, il faut commencer, je pense, par la délimitation et la description du contexte. Le contexte général est évidemment la présence, ou plutôt l'absence de textes d'écrivains hongrois en dehors de l'aire linguistique hongroise. Du côté hongrois on a fait entendre sur ce sujet, depuis que le canon de la littérature européenne a été, pour la première fois, établi, des lamentations infinies. Il est vrai qu'à côté des lamentations, il y a eu aussi des efforts souvent considérables pour la promotion de cette littérature. Ainsi, par exemple, le détachement du professeur Ignác Kont à la Sorbonne au début du XX^{ème} ou alors la publication, grâce surtout à Aurélien Sauvageot et à Ladislav Gara, de certains auteurs hongrois, considérés comme de grande valeur, de Babits à Karinthy, de Móricz à Márai, au début des années 1930.

Les textes traduits et publiés constituent un corpus qui a son intérêt, mais qui peut rester facilement un corpus muet. Il me semble que la réception des textes traduits comporte, en général, trois étapes. La première serait la traduction et la publication. La deuxième est essentiellement, pour reprendre un terme forgé par Gérard Genette, l'épitéxte. C'est-à-dire tout ce qui entoure le texte : la préface d'un confrère connu (celle, par exemple, de Thomas Mann, servant d'introduction à l'édition allemande de *Néron le poète sanglant*), des articles critiques, des études, tout ce qui est recueilli par l'éditeur dans la revue de presse. La troisième étape serait la véritable réception, autrement dit l'entrée du texte dans une certaine intertextualité ou, dans un cas plus heureux, dans le dialogue qui caractérise les œuvres faisant partie du canon.

Grâce aux travaux de certains chercheurs nous possédons une bibliographie des textes littéraires hongrois traduits et publiés en français, une bibliographie certes intéressante, mais dont la majeure partie constitue évidemment un corpus muet.¹ Il faudrait ajouter que depuis 1985 la liste des livres traduits a pratiquement doublé, et qu'un certain nombre de ces livres a atteint la deuxième étape : ils ont un écho, ils ont souvent un succès certain.

Il est évident que je me trouve sur un terrain mouvant, les indications dont nous disposons ne permettant pas d'établir un état des lieux vraiment sérieux. Les

¹ Henri TOULOUZE, Bibliographie de la Hongrie, www.bibl.u-szeged.hu

données à notre disposition sont de trois ordres : les publications elles-mêmes, auxquelles parfois s'ajoute, mais plutôt rarement, le chiffre des exemplaires vendus, deuxièmement les revues de presse, troisièmement, et c'est encore plus difficile à établir, les citations et les références dont la recherche est aujourd'hui facilitée, mais en même temps faussée, par des moteurs de recherche sur internet. Chacun peut y ajouter ses expériences personnelles, ce que je me permettrai tout à l'heure.

Pour en revenir au contexte général, il me semble que depuis quelques années une nouvelle étape est franchie, que certains auteurs hongrois, que certains ouvrages de langue hongroise peuvent avoir leur chance, et pourraient rentrer ainsi dans le dialogue qui précède la canonisation (et qui succède à la canonisation). Ce n'est peut-être que provisoire, mais nous assistons certainement à la percée de quelques auteurs. Dans le domaine français j'en citerai trois. Nous assistons en effet à la percée d'Imre Kertész, à la percée de Sándor Márai et à la percée de Dezső Kosztolányi.

Dans un essai publié il y a presque un siècle, Mihály Babits décrit par une image saisissante la situation de la littérature hongroise. Si la littérature mondiale est un beau palais, dit-il, alors la littérature hongroise possède bien une niche dans ce palais, mais une niche bien sombre et qui n'est jamais visitée par personne.² Les petites littératures, poursuit-il, ne peuvent espérer rentrer dans la littérature mondiale que de deux façons. Soit elles arrivent à l'enrichir grâce à leur caractère national, par un coloris, par une voix radicalement neuve, c'est alors l'exotisme. Soit, et ce serait la vraie solution, elles produisent des oeuvres hors du commun quant à leurs qualités esthétiques. Et la valeur littéraire de ces oeuvres est proportionnelle à leur visée européenne et universelle, et à l'utilisation de moyens d'expression les plus européens possibles.³

Il est évident que c'est la deuxième voie qui est la seule utilisable. En parlant de ces trois auteurs je m'appuie sur des faits connus de nous tous. La percée de Kertész s'explique assez facilement. Traduit à temps, porté par la vague du prix Nobel, il a eu en plus pour lui le mélange fort intéressant, et, à ma connaissance, inédit, d'un thème qui s'apparente aux *Grenzenfahrten*, pour reprendre le terme heureux de Karl Jaspers, et une vision couplée d'une écriture qu'on pourrait qualifier d'ironique. L'avènement de Sándor Márai, survenu presque une décennie après sa mort, est plus difficile à comprendre.⁴ Encore plus étonnant est l'apparition de Dezső Kosztolányi, surtout si l'on pense à ses échecs répétés quand il essaie de s'introduire dans les années 1920-1930 dans l'édition et la littérature françaises.

Il faut certainement en dire un mot. La redécouverte, ou plutôt la découverte de Kosztolányi en France se situent au début des années 1980. Jean-Luc Moreau anime à ce moment-là à l'Université de Paris III, un atelier de traduction

² Mihály BABITS, *Magyar irodalom In Esszék, tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1972. 58-69.

³ BABITS *op. cit.* 54-55.

⁴ Je renvoie le lecteur à ce propos à mon article *Maïeutique et canonisation*, paru dans *Problématique de la littérature européenne* (Dir. J. Szávai), Paris, L'Harmattan, 2005.

dont va sortir une nouvelle génération de traducteurs et dont l'aboutissement est la publication en deux volumes d'un recueil intitulé *Oeil de Mer*.⁵ Presqu'en même temps Maurice Regnaud, poète, membre de l'équipe rédactionnelle d'*Action poétique*, et déjà adaptateur de Weöres, de Pilinszky et de Kálnoky, traduit avec l'aide de Péter Ádám, un recueil de nouvelles qui sera publié chez Alinéa, une maison d'Aix-en-Provence, dirigée par un homme de lettres d'origine russe, Jacques Kolnikoff. Intitulé *Le traducteur cleptomane*, ce recueil est un vrai succès, au bout de deux ans déjà plus de 4000 exemplaires vendus. Viviane Hamy a repris ce titre dans les années 1990, et l'a également sorti en 1997, c'était son premier titre, en édition de poche.

En 1985 le Centre Interuniversitaire d'Etudes hongroises, créé à ce moment-là, a commencé ses activités par un colloque consacré à Dezső Kosztolányi, colloque dont les Actes ont paru en 1988 sous le titre *Regards sur Kosztolányi*.⁶

Mais tout cela s'est fait avec beaucoup de retard. Kosztolányi, échaudé par le geste amical de Thomas Mann, préfacier en 1924 de l'édition allemande de son *Néron le poète sanglant*, aurait bien voulu être traduit et reconnu en France. Nous savons qu'il a eu l'appui des autorités hongroises. Au moment où le ministre Kunó Klebelsberg tente une ouverture vers la France, le sous-secrétaire d'Etat, Ferenc Wlassics propose au romancier de financer la traduction de *Édes Anna*. Cette traduction, ainsi que celle de *Néron*, se réalisent assez vite. Le traducteur d'*Édes Anna*, Maxime Beaufort, devait être probablement prêt avec son travail dès la fin des années 1920. C'est peu après que Kosztolányi, élu président du PEN hongrois, se tourne vers des romanciers français pour leur demander de lui trouver un éditeur français. Il en connaissait personnellement deux, Georges Duhamel et Jules Romains, et a été le traducteur du troisième, François Mauriac.⁷ Nous n'avons pas les réponses, mais il est plus que probable qu'il n'y en a jamais eu.⁸

Au début des années 1930 il y a au moins quatre romans hongrois de valeur qui sortent en France. Tous les quatre chez de bons éditeurs : *Le fils de Virgil Timar* de Babits, traduit par Aurélien Sauvageot, chez Stock ; *Voyage à Capillarie* de Karinthy, traduit par Ladislas Gara et P. Largeaud, chez Rieder ; *Derrière le dos de Dieu* de Zsigmond Móricz, traduit également par Gara et Largeaud, chez le même éditeur, enfin *les Révoltés* de Sándor Márai, adapté par les mêmes traducteurs, chez l'éditeur Les Revues. Kosztolányi n'est pas du nombre.

Ce n'est qu'en 1944 que deux de ses romans vont être publiés chez l'éditeur Sorlot. Au colloque de 1985 Sophie Képès a essayé de clarifier les circonstances de ces deux publications. Ce qui est à retenir, je pense, de ses recherches, c'est que les

⁵ Publié par POF, Paris en 1987.

⁶ *Regards sur Kosztolányi*, dir B. Boiron, ADEFO, Paris- Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988.

⁷ Il traduit en hongrois *le Désert de l'amour* de François Mauriac.

⁸ Voir Piroska MADÁCSY, *Dezső Kosztolányi francia kapcsolataihoz* In *Francia szellem a Nyugat körül*, Antológia kiadó, Lakitelek-Ed. Lettres hongroises, Paris, 1998. 245-258.

deux livres n'ont jamais été diffusés. Ils existent, ils figurent dans les bibliographies, mais ils sont restés tout à fait inaccessibles.⁹

Il a été question jusqu'à maintenant de la préhistoire de la réception de Kosztolányi. L'histoire de la réception de 1984 à 2004, reste à écrire. Je signale simplement que sa poésie lyrique n'est traduite que très partiellement. Ces traductions ont paru dans différentes anthologies, dont la plus importante est évidemment celle de Ladislav Gara. Sa prose, par contre, est presque entièrement accessible en français, et un certain nombre de textes non-fictionnels ont également été traduits, dont sa *Lettre ouverte à Antoine Meillet* qui figure dans le volume *L'étranger et la mort*.¹⁰ Curieusement, c'est cette publication assez difficilement accessible qui a réussi à faire entrer Kosztolányi dans le domaine dialogal. Je pense notamment à *l'Ingratitude* d'Alain Finkielkraut qui, réfléchissant sur la problématique des minorités, dans tous les sens de ce terme, fait apparaître Kosztolányi, justement d'après le volume *L'étranger et la mort*, comme une référence et des plus sérieuses. En compagnie, entre autres, de Witold Gombrowicz et de Milan Kundera, lors d'une réflexion sur la destinée de l'Europe, dans un texte intitulé *Les ennemis et les démons*.¹¹

Il me semble que l'approche contextuelle était indispensable pour pouvoir parler des variantes françaises du texte du 9^e chapitre du recueil (ou anti-roman) *Esti Kornél*. Mais là aussi, il faudrait commencer par quelques remarques philologiques. Voyons d'abord les publications. L'éditeur budapestois Corvina publie en 1967 un volume intitulé *Le Double – Récit funambulesque de Kornél Esti*, traduit par Péter Komoly et préfacé par Pál Réz. En 1985 paraît donc *Le traducteur cleptomane et autres histoires*, avec sur la couverture le portrait d'Esti par l'auteur. Ce volume contient dix nouvelles, dont quatre du cycle *Esti Kornél* et six du volume *Tengerszem*.¹² Au moment où la critique hongroise commençait à s'intéresser sérieusement au cycle *Esti*, les adaptateurs ont pris la liberté de manipuler plutôt librement les textes de Kosztolányi. Et cela de deux manières. D'abord par le choix et l'arrangement qui ne reflètent, à première vue, aucune logique, deuxièmement par des coupures,¹³ et par la présentation des quatre chapitres tirés du cycle *Esti*. Le recueil les sort de la structure du volume original, puis élimine les titres originaux, titres à la Boccace, et les remplace par des titres nouveaux, inventés par les adaptateurs.

Une troisième variante du texte en question a paru dans l'édition publiée en 1999 chez Ibolya Virág. Cette édition dont la traduction est due à Sophie Képes est bien plus fidèle à l'original, elle respecte, entre autres, la structure établie par

⁹ Sophie KÉPES, *Enquête sur l'histoire de deux traductions* In *Regards sur Kosztolányi*, 109-121.

¹⁰ Dezső KOSZTOLÁNYI, *L'étranger et la mort*, Paris, In Fine, 1996.

¹¹ Alain FINKIELKRAUT, *L'ingratitude*, Paris, Gallimard, 1999. 21-24.

¹² Les textes dont Esti est soit le narrateur, soit le protagoniste forment les 18 chapitres d'*Esti Kornél* (1933) ; d'autres nouvelles dont il est également le protagoniste ont paru dans le recueil *Tengerszem* (1936).

¹³ On peut ainsi relever des coupures incompréhensibles et regrettables dans la nouvelle intitulée *Le Président*, correspondant au 12^{ème} chapitre du cycle.

Kosztolányi. Mais elle est plus difficilement accessible que la précédente. Ainsi une petite anthologie de la littérature hongroise publiée en 2001 à l'occasion de la saison culturelle hongroise en France s'ouvre sur un texte de Kosztolányi qui n'est autre que notre 9^{ème} chapitre du cycle *Kornél Esti*, mais encore une fois dans la traduction de Maurice Regnaut.¹⁴

Nous possédons donc aujourd'hui trois versions de *Kornél Esti*, et, par conséquent, trois versions de la nouvelle (ou chapitre) dont je voudrais parler. Mais de ces trois versions la première est pratiquement introuvable, tandis que des deux sur le marché du livre, c'est la traduction de Maurice Regnaut qui est la plus accessible donc la plus présente.

Le texte intitulé *Le contrôleur bulgare* (présenté donc comme une nouvelle à part) est, selon mes expériences, très bien reçu par les lecteurs français. Mon approche ici est évidemment purement pragmatique, et ne s'appuie aucunement sur une recherche de genre sociologique. Ainsi, dans les années 1980, j'ai pu assister deux fois à des lectures, faites par le traducteur devant des amis, dans sa maison alsacienne. De ces traductions il a choisi chaque fois *Le contrôleur bulgare*. Sa lecture faisait beaucoup d'effet sur les auditeurs, intellectuels de tous genres. Deuxième exemple: le texte en question figure depuis trois ans au programme de mon séminaire de littérature comparée de 3^{ème} cycle à l'Université de Paris IV-Sorbonne. En fin d'année, je questionne toujours les étudiants sur leurs préférences. Kosztolányi a été chaque fois dans les premiers. J'en conclus, peut-être un peu hâtivement, que Kosztolányi, nouvelliste et romancier, trouve de l'écho en France.

Oui, mais quel Kosztolányi ? Le texte lu (ou entendu) par le public français n'est pas le même que celui que connaît le public hongrois. Il y a évidemment les problèmes propres à toute traduction, mais il y a aussi quelques traits fondamentaux du texte hongrois qui disparaissent ou se transforment lors du passage d'une langue à l'autre.

Ainsi la problématique de la méthode narrative, à savoir s'il s'agit d'un roman, d'un antiroman ou d'un recueil de nouvelles, est ici totalement évacué. Le texte français est donc une nouvelle, un tout, ce qui permet, qui demande même une lecture intertextuelle, mais qui n'est lié, contrairement à l'original, que de façon très lâche aux autres textes Kornél Esti. Le titre assez spécifique du 9^{ème} chapitre est également évacué. Pourtant ce titre original me semble d'une grande importance. Le voici : *Neuvième chapitre dans lequel il bavarde en bulgare avec le contrôleur bulgare tout en se délectant du doux effroi de la confusion babélique des langues*.

Mais les adaptateurs suivent une autre logique. Le titre donné au recueil français et le fait que le texte intitulé *Le traducteur cleptomane* soit placé en ouverture du livre, nous montrent que Regnaut et Ádám suivent en matière de traduction les procédés préconisés par Kosztolányi lui-même. On sait que l'auteur, partant du constat selon lequel la confusion babélique des langues est l'état naturel

¹⁴ *Une saison hongroise, Anthologie*, Paris, Librio, 2001.

des choses (ou même l'état souhaité des choses), considère toute traduction comme une réécriture, une re-création de l'original, comme un ouvrage fait d'un matériau différent de celui de son modèle. La traduction est un travail, ajoute-t-il, pour lequel on a besoin de liberté.¹⁵

Mon constat est donc le suivant : 1/ la traduction française du chapitre en question est une réécriture, 2/ cette réécriture est parfaitement capable d'atteindre son cible, 3/ cette adaptation a eu jusqu'à maintenant beaucoup de succès.

Il faut pourtant poser la question: une réécriture dépassant les limites traditionnelles était-elle nécessaire ? Si nous suivons la logique de l'article de Kosztolányi, alors la réponse devrait être affirmative car, comme dirait l'essayiste, le matériau du texte français est tout autre que le matériau du texte hongrois. Mais ce ne sont que des généralités. Pour y voir plus clair, pour voir comment l'adaptateur « sculpte » son texte, il nous faudrait entrer dans les détails. Je prendrai alors comme point de départ ma propre lecture du texte hongrois, suivi d'une deuxième lecture, celle du texte français d'Ádám et de Regnaut.

Au premier niveau de lecture il y a évidemment la fable, la description du voyage d'Esti, la traversée en train de la Bulgarie, la rencontre et l'étonnante conversation avec le contrôleur. Une fable comique, bien tournée, apte à amuser le lecteur, et ainsi parfaitement propre à une réécriture dans une autre langue, sans perdre quoi que ce soit de son intérêt.

Si nous passons à un deuxième niveau, à une lecture plus intertextuelle, il y a plusieurs pistes à signaler. J'en retiendrai trois. La première piste est le récit dans le récit, c'est-à-dire le récit non-traduit car intraduisible du contrôleur bulgare, récit dont Esti ne saisit que quelques éléments. Le champ référentiel est évidemment le domaine de la théorie de la nouvelle, les objets montrés par le contrôleur (les boutons, la photo du chien) faisant allusion à la théorie de faucon de Paul Heyse, théorie selon laquelle le tournant du récit (Wendepunkt) est toujours associé à un objet-symbole. La traduction de Regnaut conforte cette approche en utilisant, par deux fois, le terme technique *pointe finale* pour rendre le terme hongrois *csattanó*.

Une autre piste est ouverte par le petit jeu de Kornél Esti avec le *oui* et le *non*. Les deux sont, chez Kosztolányi, en italique pour bien souligner leur importance. Il est indéniable que ces termes, ainsi que la rapide théorie développée par le narrateur, nous renvoient directement, une fois de plus, à des théoriciens allemands de l'époque romantique, à tous ceux qui travaillaient à la suite de Friedrich Schlegel sur le concept de l'ironie. Pour l'ironiste, le oui peut être compris comme oui, mais peut être compris comme non. L'un des pôles du dialogue virtuel, celui de Kornél, peut donc être considéré comme purement ironique.

¹⁵ On trouvera le développement de ces idées dans Dezső KOSZTOLÁNYI, *Traduction et trahison* In *L'étranger et la mort*, In Fine, Paris, 1996. 141-142. L'original (*Ábécé a fordításról és a ferdítésről*) a paru en 1928.

Ce niveau du texte passe sans encombre en français, il ne peut pas en être autrement. Mais ce n'est pas le cas de ma troisième piste, pourtant plus importante que les deux précédentes. Le titre très boccaccien du chapitre parle de la *confusion babélique des langues*. Nous savons bien que cette expression, et tout ce qu'elle recouvre, est d'une très grande importance pour Kosztolányi. La même expression apparaît au moins deux fois avant la rédaction du texte dont il est ici question. D'abord en 1928, dans l'article paru déjà cité et intitulé *Traduction et trahison*¹⁶, puis dans la *Lettre ouverte à Antoine Meillet*, publié en 1930. Dans ce deuxième texte on décèle même une sorte de préfiguration de la nouvelle. "La confusion babélique est à son comble en Europe (...) Les frontières succèdent aux frontières : au cours d'une seule journée les contrôleurs de trains changent quatre ou cinq fois."¹⁷

Pour toute interprétation de la nouvelle (ou chapitre) cette approche est essentielle. Il est vrai que la fable en soi-même nous renvoie à la même problématique, mais l'évacuation du terme Babel appauvrit singulièrement le message du texte de Kosztolányi. En l'absence de l'expression *confusion babélique des langues* il y a toute une dimension, celle qui évoque le chemin parcouru de Babel à Pentecôte, qui fera défaut. J'ajouterai qu'il y a de toute façon une autre perte résultant de la différence des deux langues, perte évidemment inévitable qui est due à la richesse sémantique du mot hongrois *kalauz*. *Kalauz* est rendu par *contrôleur*, mais sa deuxième signification, *guide* ou *passeur* disparaît lors du passage du hongrois en français. Pourtant cette deuxième signification permettrait l'élargissement considérable du champ d'interprétation.

Le texte français est donc à la fois similaire et différent du texte hongrois. Ce qui signifie que les deux cercles herméneutiques sont similaires, mais non pas identiques. Si nous évoquons les termes forgés par Martin Heidegger et repris par Hans-Georg Gadamer, c'est-à-dire *Vorhabe* (prépossession), *Vorsicht* (avant-regard) et *Vorgriff* (avant-saisie), nous pouvons constater que l'attente française contient beaucoup d'éléments présents dans l'attente hongroise, mais que plusieurs éléments y manquent. Ce qui n'empêche pas la très bonne réception de la version française du texte.

Comment alors expliquer ce succès ? Il doit y avoir une certaine attente du lecteur français qui est comblée par le texte établi par Regnaut et Ádám. Les *Vorhabe*, *Vorsicht* et *Vorgriff* correspondraient ainsi à ce que la version française nous offre. C'est ce qui ressort en effet des digressions du philosophe Alain Finkielkraut, digressions concernant, il est vrai, la *Lettre ouverte*, mais tout aussi valables, me semble-t-il, pour les textes de fiction. « Pour Kosztolányi l'Europe est cette réalité têtue qui ne se laisse pas dissoudre en fonctionnalité pure. » Puis, en passant à un niveau supérieur : « La non-coïncidence du réel et du rationnel où Antoine Meillet voit un *scandale*, apparaît à Kosztolányi comme une *ressource* et un

¹⁶ *Op. cit.*

¹⁷ *Op. cit.* 109.

don. L'Europe de Meillet, c'est la méthode qui s'annexe triomphalement le monde et la vie ; l'Europe de Kosztolányi, c'est la méthode qui se casse les dents. »¹⁸

¹⁸ Alain FINKIELKRAUT, *L'Ingratitude*, Paris, Gallimard, 1999.23.

Du discours autoréflexif dans les œuvres de Kosztolányi

Dans l'ensemble de l'œuvre en prose de Kosztolányi, on voit l'autoréflexion gagner progressivement du terrain. Après ses quatre romans, *Néron, le poète sanglant* (1922), *Alouette* (1924), *Aranysárkány* (titre que je ne traduirai pas, afin de ne pas avoir à choisir entre *Le cerf-volant* et *Le dragon doré* (1925) et *Anna Édes* (1926), qui est paru en français sous le titre *Absolve Domine*, il est arrivé à la conclusion que l'exigence d'authenticité psychologique des caractères n'était que partiellement conciliable avec son attitude à l'égard du rôle de la langue dans l'œuvre littéraire. *Kornél Esti*, publié en 1933, en est le résultat, suivi du cycle un peu plus inégal *Les aventures de Kornél Esti* (1936).

Kosztolányi avait eu l'intention de faire figurer le personnage d'Esti dans un roman intitulé *La marâtre*. Dans l'un des fragments de ce roman, Esti exprime la nécessité de se préparer à la mort, dans un autre il en formule l'impossibilité. Si l'on considère que dans *Kornél Esti* cette ambivalence fonctionne comme une contradiction propre à la personnalité de Kornél Esti, certaines variantes de *La marâtre* peuvent alors être lues comme des esquisses de cette œuvre. On peut – et on le fait souvent –, les traiter comme des exercices de composition. Il n'est pas même exclu que Kosztolányi ait abandonné *La marâtre* parce qu'il en était arrivé à la conclusion que cette œuvre relevait d'emblée du système signifiant utilisé auparavant dans ses romans, alors que la formulation de Kornél Esti s'opposait à la tradition du roman psychologique. Prenons-en pour preuve un passage du roman inachevé qui montre à l'évidence l'importance fondamentale de la langue pour Esti :

« Il ouvrit les yeux. Tout d'abord il aperçut les restes effilochés de ses rêves qui s'évanouissaient. Il entendit une phrase clairement : "par conséquent, de toute évidence, on comprend que..." Comme souvent, lorsqu'il avait travaillé avant de se coucher, il rêvait de mots, son cerveau en ébullition s'occupait assidûment de mots, il façonnait et groupait des mots sous le contrôle nonchalant du rêve, de manière machinale et sotte. Il sourit car il songeait à la fierté qu'il devait ressentir en rêve à propos de cette phrase. »

Cet extrait n'a rien à voir avec le récit où, avec la seconde femme de Sándor Winter, Kosztolányi reprend le motif bien connu des marâtres des contes de fées. Ne pouvant intégrer le personnage de Kornél Esti à la série initialement prévue

de caractères qu'il avait formée sous l'influence de la psychanalyse, il a dû créer un autre système signifiant, où la figure centrale est un personnage qui manie les mots jusque dans ses rêves, et dont la conscience ne connaît pas de niveau profond où la langue ne ferait que régler et non constituer l'histoire intérieure.

Trois facteurs concourent à ce que la vision autoréflexive des œuvres littéraires joue un rôle important dans *Kornél Esti*. Le narrateur et Esti sont tous deux écrivains. Dans le premier chapitre le narrateur anonyme et Kornél Esti parlent d'un livre qu'ils ont projeté d'écrire en commun.

« Unissons-nous, suggérai-je. Associons-nous.

- Pour faire quoi ?

- Écrivons quelque chose ensemble. (...)

- Ce sera donc un récit de voyage ? insistai-je. Ou une biographie ?

- Ni l'un ni l'autre.

- Un roman ?

- Dieu m'en garde ! Tous les romans commencent ainsi : "Un jeune homme marchait dans la rue sombre, le col relevé." Puis il s'avère que ce jeune homme au col relevé est le héros du roman. Comble du suspense. Horrible.

- Alors, qu'est-ce que ce sera ?

- Les trois à la fois. Un récit de voyage dans lequel je raconterai où j'aurais aimé aller, une biographie romanesque dans laquelle je rendrai compte des morts du héros pendant son sommeil. J'ai une condition cependant. Ne l'intègre pas à un quelconque récit stupide. Que tout reste comme il sied à la poésie : fragment.

- (...) Qui signera notre volume ?

- N'importe ! cria-t-il. Signe peut-être, toi. Mets ton nom. En revanche, mon nom à moi sera dans le titre. Le titre est imprimé en caractères plus gros en général » (Kosztolányi, 1999, 23-27).

Les chapitres V et XV montrent respectivement Sárkány et Esti composant des poèmes. Le quatorzième chapitre évoque la méthode de traduction de Gallus. Ce traducteur cultivé ne rend pas le sens de l'original, il ne restitue ni ne copie ; c'est que celui-ci ne survit pas.

Kosztolányi comme traducteur écrit des poèmes hongrois. Dans ses articles il ne considère pas la traduction comme un outil servant à la défense du rang

canonique de l'œuvre originale. Il parle du caractère intraduisible de la poésie à cause du clivage entre les cultures plutôt qu'en raison de l'absence de correspondance entre les langues engagées dans la traduction. Il croit devoir lier la traduction à l'interprétation et au transfert métaphorique. L'équivalence, la fidélité à l'original est discréditée. L'original résiste à la traduction ; les éléments d'un texte, les niveaux du prédicat et du sujet, du signifié et du signifiant, du véhicule et de la teneur, du discours et du référent sont inséparables. Une bonne traduction doit toujours abuser, elle produit une conversion du sens et une déstructuration du discours. Le noyau essentiel mentionné par Benjamin n'existe pas. Kosztolányi affirme que « traduire Baudelaire, c'est comme trouver l'écho d'un proverbe » (Kosztolányi, 1975, 492-493). Ne l'oublions pas, pour l'auteur hongrois la langue implique l'héritage, la généalogie, la mémoire collective d'une communauté imaginaire. Dans un article de 1922, il dit ceci : « Ma langue maternelle est la seule langue propre » (Kosztolányi, 1990, 44). Si la traduction transpose l'original sur un autre terrain culturel, elle est dite « dérivée » plutôt de la culture du traducteur que de celle de l'auteur. C'est pourquoi on peut reconnaître de l'originalité de la traduction.

Le mondialisme exprimé par Antoine Meillet dans son livre *Les langues dans l'Europe nouvelle* avait scandalisé Kosztolányi. Comme Aurélien Sauvageot, ancien élève de Meillet, l'écrit dans ses mémoires : « Meillet avait sa conception très personnelle du rôle des langues dans l'élaboration de l'avenir de la civilisation (...). Pour lui, la civilisation moderne était d'expression indo-européenne et, dans la mesure où elle tendait à s'universaliser, elle serait exprimée par les langues qu'il appelait "langues de civilisation". Pour lui, les langues en question étaient celles qui avaient la plus grande expansion et étaient porteuses des civilisations les plus développées. (...) La multiplication des langues secondaires, les "petites langues", lui serait fatale » (Sauvageot, 1988, 156-157).

Alerté par le livre de Meillet, Kosztolányi a publié une série de petits articles sur la diversité des langues signée du nom de Kornél Esti. Ces articles et le neuvième chapitre de *Kornél Esti* (« Dans lequel il bavarde en bulgare avec un contrôleur bulgare, et jouit du doux effroi de la confusion babélique des langues ») ont en commun plusieurs motifs. Dans ces textes Esti pose que la parole est plus puissante que nous. Les langues ne sont pas simplement diverses, mais, depuis leur fond, se déploient autrement. L'écriture n'est pas un moyen de *connaître* ; poésie et prose sont des modes de *dire*.

C'est pour la même raison qu'en dehors des personnages de Kornél Esti et du narrateur anonyme, les deux cycles *Kornél Esti* et *Les aventures de Kornél Esti* renvoient le plus souvent à des textes internes. Bandi Cseregi tente d'expliquer ses expériences parisiennes à partir d'un vieux manuel de langue, Esti pousse Elinger dans l'eau quand ce dernier veut lire son poème à haute voix, et un autre passage présente la discussion poursuivie par Esti à propos d'un roman qu'il n'a pas lu. Les images qu'emploie le narrateur rappellent au lecteur qu'il est en train de feuilleter un livre, qu'il a devant les yeux des caractères imprimés sur le papier.

Ce qui rend particulier le système signifiant des deux cycles, c'est que, des quatre possibilités d'établir un rapport rhétorique entre les parties du texte – modification de l'ordre, extension, omission et substitution –, deux prédominent dans cette œuvre, les deux autres en sont absentes. Kosztolányi ne recourt pratiquement jamais à l'extension : dans aucun des chapitres postérieurs il ne reprend avec de nouvelles données une anecdote déjà racontée. Aucun personnage ne joue de rôle permanent dans la vie d'Esti, hormis lui-même et le narrateur. Selon cette œuvre, le monde extérieur est fragmenté, épisodique : « La lumière ne vient pas du dehors, mais du dedans » (Kosztolányi, 1965, 918). De même, l'ordre chronologique est rarement bouleversé dans le texte d'un chapitre. Kosztolányi ne recourt que d'une manière assez simple et conventionnelle au procédé qui permet au narrateur de s'écarter de l'ordre chronologique des événements lorsqu'il les raconte. La plupart des chapitres commence par le rappel d'un moment où Esti évoque une période de son passé. Après cet unique retour en arrière, le récit est linéaire, et la fin du chapitre se situe à peine plus tard que le début. La majorité des novateurs de la prose européenne ont surtout tendu à compliquer l'ordre chronologique, mais l'innovation de Kosztolányi est d'un autre ordre. Il a souvent placé l'omission, l'absence, au centre. Un jeune poète attend quelque chose, mais le texte ne dit pas de quoi il s'agit. L'auteur donne délibérément de l'importance à l'absence d'événements extérieurs et de personnage en action, par exemple en racontant ou faisant raconter les somnolences du baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeld, le rêve qu'a fait Esti de la fin du monde et de l'arrêt du temps, ou le débat qu'il poursuit au sujet d'un livre dont il ignore tout. Un chapitre entier est consacré à l'impossibilité de communication entre Esti et un contrôleur bulgare ; ailleurs, Kálmán Kernel, le personnage principal du chapitre, disparaît dès le début et ne réparaît qu'à la fin. En apportant souvent la preuve de l'impossibilité du récit traditionnel, le texte confère un rôle éminent à la substitution qui, par son caractère généralement métaphorique, domine surtout dans la poésie. Une grande partie des personnages sont les doubles les uns les autres : le narrateur et le personnage principal sont nés au même moment et au même endroit, Esti s'imagine à la place d'un journaliste fou, Elinger voudrait imiter Esti en tout, et vers la fin de sa vie, Esti reçoit un visiteur qui est la projection de son autre moi.

A toute époque, seul un certain mode d'association d'événements, reconnu socialement, peut être accepté comme récit. En écrivant *Kornél Esti*, Kosztolányi s'est considérablement écarté des conventions en usage dans la Hongrie de son temps. Il a publié une œuvre qui appartient à un genre littéraire indéterminé, incitant ainsi ses lecteurs à abandonner leurs anciens réflexes. L'ensemble des textes consacrés à Esti – nouvelles, articles et poèmes – marque la négation de la cohérence traditionnelle de l'œuvre d'art. Le personnage titre ne veut pas donner l'impression que ce qu'il raconte s'est effectivement produit : en évoquant la vie d'un de ses amis provinciaux nommé Gálffy, il raconte par exemple ce qui serait arrivé à celui-ci s'il n'était pas mort.

La causalité qui caractérise *Kornél Esti* ne se manifeste pas dans l'intrigue, mais dans le jeu linguistique que l'on peut comparer à un mécanisme organisant le texte. C'est par ce mécanisme que la rencontre avec une folle dans un train ou le

« banal trajet en tramway » se déroulent comme des processus continus, et que leur signification se trouve dans la totalité. La relation de la partie au tout et la similitude sont les principes les plus importants de la forme de l'œuvre, la synecdoque et la métaphore jouent donc un rôle plus important dans *Kornél Esti* que dans la grande majorité des œuvres narratives. Le premier chapitre annonce et explique l'ensemble du texte, et le « banal trajet en tramway » constitue une synthèse de la vie d'Esti, de toutes ses histoires. Le dernier exemple montre bien que le jeu linguistique revêt chez Kosztolányi une signification plus profonde, et que le principe de son système signifiant consiste à dire plus que ce qu'il exprime littéralement. Les déclarations d'Esti au sujet de la surface des choses, de l'apparence, dans quelques articles et dans le poème *Le chant de Kornél Esti* (1933) constituent une formulation de cette loi. Au sens immédiat du « trajet en tramway » s'ajoute la signification secondaire de « voyage », et le sens final de « cours de la vie ». Cette lecture à plusieurs niveaux justifie la position de Kosztolányi sur le manque de logique de la langue. Le récit traditionnel se conformait à plus d'un égard aux lois de la logique. Kosztolányi a bouleversé cette convention en ignorant par exemple la loi de l'exclusion : dans le récit qui est fait à son sujet, Kálmán Kernel n'est pas vivant, mais il n'est pas mort non plus.

Métaphore et répétition caractérisent le jeu linguistique de *Kornél Esti*. Le miroir fonctionne comme la métaphore de l'art et de la mort dans le huitième chapitre du premier cycle ainsi que dans le dernier texte de la série *Les aventures de Kornél Esti*. Citons les phrases les plus importantes du monologue de Kornél Esti tirées du chapitre « dans lequel le pauvre journaliste Pali Mogyoróssy perd subitement la raison dans un café, après quoi on l'enferme à l'asile » :

« L'unique chose qui le fasse vivre et le relie un tant soit peu à la communauté des hommes, c'était cela, et sa crainte devant la suprême obligation de mourir. C'est pourquoi, chez lui, il s'entourait d'un rempart de livres médicaux, avant de manger il se lavait les mains avec des désinfectants, il était effaré et attiré par ce qui est malade et maladif, corrompu et étrange, il recherchait des occasions de voir des maladies mortelles, peut-être dans l'idée, s'il ne pouvait supporter la mort, de jeter au moins un regard dans son antichambre; et en général, il était fatalement excité par des choses horribles, les petits et les grands drames de l'anéantissement, la destruction lente ou rapide, car il espérait qu'il pourrait quand même surprendre quelque chose du mystère, au moment où nous sommes foulés par des pieds inconnus et où l'être bascule insensiblement dans le néant » (Kosztolányi, 1999, 145).

Le lieu de l'action est d'un bout à l'autre la projection de l'état d'esprit du protagoniste. Il évolue dans un espace long et étroit, et le contexte fait de l'espace décrit la métaphore du moment de la mort : « Pál Mogyoróssy, le collaborateur permanent du *Moniteur*, avançait dans le couloir, mais celui-ci était si long, si long, qu'il n'en voyait pas le bout » (Kosztolányi, 1999, 165).

La métaphore d'un « long, long couloir » sans issue reparaît dans *La dernière lecture publique*, avant la scène de la mort du personnage principal :

« Comme il voulait au plus vite arriver sur scène, il se hâta vers le miroir dans l'espoir d'y trouver une sortie ou un escalier. Mais il s'était trompé. Arrivé à proximité, il se rendit compte que ce qu'il voyait dans le miroir n'était pas un reflet, mais la réalité même. Ce couloir était interminable. (...) Esti s'étala de tout son long par terre. Il tomba devant le miroir, et ses yeux s'exorbitèrent.

C'est alors que le jeune homme pâle entra en courant. Hors d'haleine, il réclamait le maître pour le conduire à la soirée.

Stupéfié, il vit ce qui était arrivé.

- Intéressant, remarqua-t-il. Même maintenant, il se regarde dans le miroir.

- Oui, acquiesça le médecin. C'est bien d'un artiste. Et pourtant, il ne vit plus » (Kosztolányi 1965, 931-932).

Dans ces deux extraits, nous voyons le monde par les yeux du protagoniste. Kosztolányi respecte cette règle de façon conséquente dans les deux cycles. Au cours du voyage à Fiume, Esti voit les roues du train tourner à une si grande vitesse qu'elles semblent immobiles. C'est toujours l'approche du protagoniste qui laisse l'histoire indéterminée dans le temps et dans l'espace, ce qui fait qu'elle cesse pratiquement : « J'avais perdu la notion du temps. (...) J'ignorais où j'étais » (Kosztolányi, 1965, 909). L'écrivain tente une fois de représenter un espace absolument intérieur : en décrivant la fin du monde vue en rêve par Esti, il évoque un espace purement imaginaire, dénué de temporalité.

Le discours autoréflexif, les répétitions au sein du texte assurent la cohésion de *Kornél Esti*. On trouve les autocitations aux niveaux les plus divers. Par les répétitions linguistiques, le chapitre intitulé (dans la version française) *Oui ou non* donne une explication interne du jeu linguistique qui caractérise l'ensemble du texte : on y trouve des anagrammes, des palindromes, ainsi que des vers exclusivement constitués de rimes. Le fait que certains personnages soient des doubles constitue une autre forme de répétition et crée un lien entre les pages éloignées du texte. De même, certains chapitres de structure comparable peuvent être également apparentés selon l'analogie de leur signifié, c'est à dire en fin de compte selon leur rapport métaphorique : la présentation de la ville honorable et celle de l'hôtel le plus chic du monde suivent l'un et l'autre la construction de contre-utopies, le trajet en tramway et *La dernière lecture publique* présentent deux versions de la mort d'Esti. Ce dernier parallèle nous permet de soulever l'hypothèse que le volume publié sous le titre *Kornél Esti* et le cycle intitulé *Les aventures de Kornél Esti* sont non seulement apparentés par leur système signifiant, par l'identité du narrateur et du personnage titre, mais dans une acception plus large, sont aussi à considérer comme le double l'un de l'autre. Le livre publié en 1933 se compose de dix-huit unités, *Les aventures*

de dix-sept. La première unité étant une introduction à l'ensemble, nous pouvons considérer que les deux parties comptent le même nombre d'unités. Une différence apparente est que dans *Kornél Esti*, les chapitres commencent par une introduction explicative, alors que dans *Les aventures*, chaque unité porte un titre. Le deuxième cycle comprend des parties plus courtes. La raison de ce fractionnement est que le monde d'Esti est de plus en plus fragmenté. Après l'introduction, dix-sept chapitres montrent l'extension du monde de Kornél Esti, la fusion du « moi » dans le « non-moi », le voyage vers le monde extérieur; en revanche, *Omelette à la Woburn*, la première section des *Aventures*, s'ouvre sur un récit de caractère symbolique, le retour d'Esti vers sa terre natale. Les anecdotes du président endormi et la disparition de Kálmán Kernel présentent également des analogies, tant par la position adoptée dans ces chapitres que par leur structure interne, puisque dans chacun d'eux l'événement extérieur et le protagoniste deviennent insignifiants. Le parallèle entre les chapitres de conclusion, le terminus et la dernière lecture publique, n'est donc en aucune manière le seul élément qui donne au lecteur l'impression que les correspondances entre les deux cycles sont susceptibles de créer une relation faisant d'elles deux récits d'une même histoire.

Ces modes de répétition qu'on peut appeler variantes complexes ne se limitent nullement aux correspondances des deux cycles. Dans la majorité des cas, ce n'est pas le signifiant ou le signifié, mais le rapport entre les signifiants et les signifiés qui se répète. Peirce a employé le terme interprétant pour « a mediating representation which represents the relate to be a representation of the same correlate which this mediating representation represents » (Peirce, 1992, 5). Selon une vulgarisation française le mot interprétant est utilisé comme une « réaction de l'interprète au signe qu'il reçoit et qui peut être considéré comme un nouveau signe (équivalent ou plus développé) du premier » (Rey-Debove, 1979, 81).

La forme la plus fréquente de la répétition de l'interprétant est l'interversion. Par exemple, le troisième chapitre commence par la présentation du caractère provincial de Sárszeg (« szeg » désigne un endroit, le mot « boue » n'est pas abusif pour traduire « sár ») et se poursuit par le récit du voyage en Italie. Le chapitre suivant présente une structure inverse : l'insupportable visite dans la « ville honnête » est suivie de l'état « chez soi » dont le narrateur apprécie hautement les doux mensonges. Une interversion comparable se produit également au sein d'un même chapitre, mais elle est dans ce cas associée au mécanisme du double : au début du chapitre XVI, Elinger tire Kornél Esti de l'eau, et à la fin, c'est Esti qui l'y pousse. La raison de son geste est qu'Elinger tente de s'identifier totalement à lui.

La chronologie des histoires que contient chaque chapitre est en général sans importance; il peut en effet arriver que les événements de certains chapitres postérieurs se situent à une période précédente de la vie d'Esti. Dans le chapitre XIII, le personnage titre qui « protège la veuve accablée par le sort, mais finalement est obligé de la frapper », est un écrivain à succès, tandis que dans *L'omelette à la Woburn*, par laquelle commence le deuxième cycle, il vient à peine de terminer son

année d'études. Kosztolányi ne respecte pas la progression chronologique de l'histoire.

La discontinuité procède avant tout du fait que les différents chapitres s'étendent sur des durées extrêmement diverses. Dans le récit du voyage à Fiume, le texte évoque une période de dix à quinze minutes, et c'est exactement le temps qu'il faut pour lire ce passage. L'histoire dont le récit occupe environ huit pages dans l'édition publiée à Paris en 1999 (« Dans lequel Pataki se préoccupe de son petit garçon et lui de son nouveau poème ») se passe en deux à trois heures, mais le narrateur y présente chaque événement du point de vue de deux personnages différents. Les seize pages du chapitre XI (« Dans lequel il est question de l'hôtel le plus chic du monde ») correspondent à dix jours, les dix-sept pages du chapitre XIII (« Dans lequel il protège la veuve accablée par le sort ») à environ une année, les quatorze pages du chapitre VI (« Dans lequel il fait un très gros héritage ») à quatre ans et dans la section intitulée *Sárkány*, cinq pages relatent les événements de plusieurs décennies. Le récit du trajet en tramway se situe dans deux plans temporels différents : on peut le lire aussi bien comme le récit des événements d'une heure que de ceux de toute une vie.

La fragmentation annoncée dans le chapitre d'introduction est aussi renforcée par le fait que la situation narrative n'est pas constante. On peut classer les différentes sections en trois groupes selon la focalisation. Dans l'introduction et dans *La petite Marguerite* le narrateur anonyme parle à la première personne. La première personne est bien plus souvent associée à Esti. Dans le chapitre X (« Dans lequel la fille d'un paysan cousu d'or de Bácska, Zsuzsika, saute dans le puits et se marie »), le narrateur anonyme et Esti utilisent tour à tour la première personne du singulier; dans les chapitres XI (consacré à « l'hôtel le plus chic du monde ») et XIV (traitant du « traducteur cultivé »), le narrateur parle à la première personne du pluriel, Esti à la première personne du singulier. Le troisième groupe est caractérisé par l'emploi de la troisième personne du singulier et du point de vue extérieur, ainsi que par l'absence d'un narrateur au sens littéral. L'analyse détaillée des *Aventures de Kornél Esti* permettrait de conclure que la situation narrative devient de plus en plus indéterminée. Autrement dit, le rapport entre le narrateur anonyme et le personnage titre est de plus en plus difficile à élucider. Après avoir fini le deuxième cycle, nous ne sommes plus du tout certains que Kornél Esti soit réellement un nom de personnage.

A aucun moment, Esti n'exclut le narrateur anonyme. Qu'il soit personnage principal – dans le chapitre qui présentent l'hôtel le plus chic du monde –, ou bien témoin – comme dans la tragédie du journaliste Mogyoróssy –, ou encore qu'il ne joue aucun rôle dans l'histoire qu'il raconte – comme dans la comédie de la fille « d'un paysan cousu d'or » –, il donne toujours de nombreuses explications, et ceci le différencie clairement du narrateur anonyme, dont la réserve est constante. L'histoire n'est pour Esti qu'un prétexte pour donner son interprétation de l'être. Il n'est pas un narrateur omniscient, il laisse beaucoup de choses à la discrétion de celui qui écoute l'histoire. « C'est bizarre, dit-il. Moi, je ne saurais l'expliquer. Toi, peut-être, tu trouves une explication ? » (Kosztolányi, 1999, 194) « Assez absurde,

invraisemblable et incroyable ? (...) Bon. Alors je vais le rédiger » (Kosztolányi, 1999, 135)

Esti voit dans la langue un jeu. Il aime mentir, il transpose souvent le mode conditionnel dans la proposition énonciative, précisément parce qu'à ses yeux, le mensonge est aussi un jeu linguistique qui peut s'apprendre. Il emploie la langue en sachant que ce qu'il dit ne dépend pas de sa propre intention. Il prend plaisir à parler, car pour lui, la langue est un comportement. Selon sa conception, la pensée est identique à l'usage de la langue. Esti voit le monde en phrases. Les langues signifient pour lui des formes de vie différentes. Il pense qu'elles ne communiquent pas le sens, mais qu'elles le créent. Ce qu'il appelle la langue correspond à la thèse du *Tractatus logico-philosophicus* : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde » (Granger, 1969, 117).

Avant même d'aller à l'école, Esti sait lire et écrire. Par la suite, il accorde plus de valeur au mot qu'à l'acte. Il parle dix langues, mais il est quand même attaché à sa langue maternelle. Lorsqu'il rentre de son voyage d'études à Paris, il voit la Hongrie comme un « pays natal un peu laid », « une vaste friche ». Malgré cela il se sent seul à l'étranger. Il se comporte de manière étrange dans le restaurant de Zürich. Esti, globe-trotter à la culture immense, n'est pas moins étranger hors des frontières de son pays que le provincial Bandi Cseregdí qui ne parle que sa langue maternelle.

Ainsi la conception de la langue d'Esti est-elle en étroite relation avec le monde de l'œuvre où il est question de lui. Il conçoit la diversité des langues comme la relativité de temps et de lieux, de peuples et d'époques. Il est profondément convaincu que les langues sont intraduisibles, et c'est précisément ce qui justifie leur existence. La patience est la seule attitude juste à leur égard. Voici la réponse de l'auteur hongrois aux questions de Meillet.

La structure discontinue rend difficile l'interprétation de *Kornél Esti*. L'impression d'ensemble est créée par l'ironie et l'allégorie. L'ironie a le rôle principal dans l'anecdote du président endormi, mais le « banal trajet en tramway » et la conversation avec le contrôleur bulgare sont des paraboles, le premier de ces passages représentant le cours de la vie humaine, le second illustrant comment la diversité des langues empêche la communication. Que l'une ou l'autre prédomine, l'ironie et l'allégorie sont présentes en même temps dans chacun de ces trois chapitres. Esti – comme tout ironiste – dissimule, déguise les valeurs auxquelles il est attaché. Il déclare dans le chapitre d'introduction qu'il considère comme une valeur ce qui est « intéressant, et pas ennuyeux », mais lorsqu'il raconte le voyage qu'il a fait après avoir passé son baccalauréat, il fait une déclaration beaucoup plus sérieuse : « Je veux être de ces écrivains qui cognent aux portes de l'existence et tentent l'impossible » (Kosztolányi, 1999, 76).

L'histoire de *Kornél Esti* est extrêmement dispersée. Cependant, une structure rassemble les événements : celle du voyage. Parler et voyager sont les deux

occupations constantes d'Esti. La structure du voyage traduit le sentiment d'incertitude qu'Esti ressent dans le monde. A son début, ce voyage laisse entrevoir des possibilités illimitées, mais par la suite, il s'avère que dans l'ensemble incalculable des valeurs, bien peu sont accessibles à l'individu : « ce n'est pas moi qui me détourne du présent, c'est le présent qui se détourne de moi » (Kosztolányi, 1965, 918).

« Roman ou recueil de nouvelles ? Que penser de cette dichotomie ? Laissons cette question en suspens. En tout cas, je n'arrive pas à me décider entre deux attitudes qui me paraissent également acceptables. La première consiste à dire que le concept de genre n'est point pertinent pour l'interprétation des œuvres écrites au vingtième siècle. L'affirmation me paraît vraie, mais c'est également une solution facile. La seconde attitude est résumée dans mon livre sur les modes de l'interprétation lorsque je dis, sous forme de paradoxe, avoir passé toute ma vie à chercher à comprendre la différence entre les romans de Kosztolányi et le livre intitulé *Kornél Esti* et n'y être pas encore parvenu » (Szegedy-Maszák, 2003). Il s'agit là, disons, d'un aveu d'impuissance provisoire, d'une affirmation de la difficulté – et non de l'impossibilité – de la solution.

Les divergences sont apparues, il me semble, au moment où la question s'est posée de savoir ce que l'on considère comme le chef-d'œuvre de Kosztolányi. Il existe, en effet, deux approches possibles. D'un côté, les romans représentent une contribution majeure à ce genre dans la littérature hongroise, de l'autre, *Kornél Esti* est lu comme un recueil de nouvelles très originales ou comme une œuvre romanesque expérimentale. J'ai l'impression que cette distinction est assez flottante. L'unanimité s'est faite, je crois, sur un point capital. Nous savons déjà un certain nombre de choses sur les variantes des textes traitant de l'activité de Kornél Esti. Ma conclusion est la suivante : selon Kosztolányi le récit n'est pas un message occurrence autonome, mais il est constitué par l'ensemble de corrélations entre toutes ses variantes. Ceci est pourtant secondaire. Ce qui est important, c'est de reconnaître l'existence de relations métaphoriques, métonymiques ou autres au niveau profond. Selon Esti la langue est une façon imagée de parler. Il n'y a par conséquent aucun terme qui soit propre, usuel et littéral. Esti et le narrateur anonyme représentent « l'invention de l'autre dans le même » (Derrida, 1987, 23). Esti contredit la croyance selon laquelle on pourrait attribuer aux œuvres une identité parfaitement – et à jamais – achevée. Puisque le concept de littérature comme essence est devenu vulnérable, le prestige d'une œuvre est relativisé comme résultat d'un processus temporel et variable.

- Derrida, Jacques (1987) *Psyché : Invention de l'autre*. Paris : Galilée.
- Granger, Gilles-Gaston (1969) *Ludwig Wittgenstein : Présentation, choix de textes, bibliographie*. Paris : Seghers.
- Kosztolányi, Dezső (1965) *Elbeszélései*. Budapest : Magyar Helikon.
- Kosztolányi, Dezső (1975) *Ércnél maradandóbb*. Budapest : Szépirodalmi.
- Kosztolányi, Dezső (1990) *Nyelv és lélek*. Budapest : Szépirodalmi.
- Kosztolányi, Dezső (1999) *Kornél Esti : Roman*. Traduit du hongrois par Sophie Képès. Paris : Editions Ibolya Virág.
- Peirce, Charles Sanders (1992) *The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings*. Vol. 1. Ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington, Indiana : Indiana University Press.
- Rey-Debove, Josette (1979) *Lexique sémiotique*. Paris : PUF.
- Sauvageot, Aurélien (1988) *Souvenirs de ma vie hongroise*. Budapest : Corvina.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2003) *A megértés módozatai : fordítás és hatástörténet*. Budapest : Akadémiai.

Kosztolányi et la mort. Néro ou le poète sanglant

Je commence mon exposé par la constatation de l'inégalité incompréhensible de la fortune que les romans de Dezső Kosztolányi connaissent en France. Le roman qui est le plus gâté par les éditeurs français est *Édes Anna*. Il a été traduit par Maxime Beaufort et publié en 1937, puis en 1944 sous le titre *Absolve Domine*. Mais la maison d'édition Viviane Hamy a trouvé bon de le faire retraduire par Eva Toulouze et de le rééditer en 1992 sous un nouveau titre: *Anna la Douce*. Les deux romans, traduits par Maurice Regnaut-Péter Ádám et par Eva Toulouze, et publiés récemment, *Alouette* (1991) et *Le Cerf-volant d'or* (1993) chez Viviane Hamy, sont également à la disposition du lecteur français. Même le récit moins réussi de Kosztolányi, *Le Mauvais médecin* a vu le jour dans la Nouvelle Revue de Hongrie en 1941 !

Le premier roman de Kosztolányi, *Néró, a véres költő* doit supporter le sort de la petite Cendrillon : il a été traduit pendant la seconde guerre mondiale, en 1944 par une traductrice hongroise inconnue: Elisabeth Kovács. La traduction est purement et simplement mauvaise et lacunaire. Déjà le titre français est dû à un malentendu. "Véres" dans le vocabulaire de Kosztolányi ne signifie pas "sanguinolent", "souillé de sang", mais "sanguinaire". Plusieurs passages de l'original manquent dans la version française. Le lecteur heureux qui trouve un exemplaire rare, ne peut connaître qu'un texte mutilé. Or, *Néron, le poète sanglant* ne mérite pas un traitement aussi négligent. Dans ma communication, je cherche les arguments qui inciteraient les éditeurs à rajeunir le roman, à lui donner un vêtement plus élégant, plus attirant et les amateurs français de Kosztolányi à rattacher *Néron* aux œuvres de l'écrivain qui occupent une place de prédilection sur leurs rayons. Avant de vous présenter mon argumentation, j'évoque deux raisons justifiant l'actualité du roman.

La sensibilisation du public au profit du livre peut être basée sur le genre et sur le sujet. *Néron, le poète sanglant* est un roman historique. La période en question de l'histoire de l'Empire Romain, le règne de Néron, est aussi proche ou aussi loin du lecteur français que du lecteur hongrois. La littérature, laissant de côté les sources bien connues, les biographies des Césars de Suétone ou les Annales de Tacite, a traité maintes fois la tyrannie de Néron. Il suffit de rappeler *Britannicus* de Racine ou le roman très populaire (même trop) de Sienkiewicz, le prix Nobel, intitulé *Quo vadis* ? Le genre est donc plus ou moins familier au lecteur français, même si *Néron* est plutôt pseudo-historique qu'historique au sens strict du mot. Je ne crois pas

pourtant que cette particularité du roman exerce un fort effet sur le lecteur qui s'est déshabitué du genre du roman historique. Il faut chercher un stimulus plus efficace.

Une solution s'offre et même s'impose, si on compare *Néron, le poète sanglant* à une pièce de théâtre bien connue en France, au *Caligula* d'Albert Camus. Il s'agit dans les deux œuvres d'un tyran fou et sanguinaire de la même période de l'Empire Romain. Caligula et Néron, vus à vol d'oiseau se ressemblent beaucoup. Il est donc tentant de chercher des parallélismes thématiques entre les deux œuvres. Celui qui cherche, trouve, dit la Bible. Un spécialiste hongrois a ingénieusement comparé le roman, publié en 1922 et la pièce, écrite deux décennies plus tard, en prétendant que les deux auteurs, Kosztolányi, le préexistentialiste, disciple de Schopenhauer et de Nietzsche, et Camus, le représentant de la littérature existentialiste, traitent du même problème dans leurs textes : la tragédie de l'existence sans bornes, faisant allusion au fait que les deux tyrans psychopathes étaient, par leur position même de "princeps", au-dessus des lois. L'auteur du livre en question risque même l'hypothèse hasardeuse que Camus pouvait connaître le roman de Kosztolányi. Le parallélisme apparentant les deux œuvres peut certes contribuer à sensibiliser le lecteur français, mais, sans tenir compte du fait que cette hypothèse me paraît peu convaincante, un emprunt thématique ne serait pas suffisant pour solliciter le lecteur à ouvrir le livre de Kosztolányi.

Mais les points de connexions possibles ne sont pas épuisés, tant s'en faut. Dans mes cours faits à Paris III au début des années 90, j'ai interprété le roman comme l'autocritique immanente de la décadence. Il m'est arrivé de mettre l'accent sur la relation maître-disciple entre Sénèque et Néron qui favoriserait le côté "roman d'éducation", *Bildungsroman* de l'œuvre. Par cette approche, j'ai pu élargir le champ d'investigation au *Cerf-volant d'or*, qui a pour son sujet central cette même problématique, les rapports conflictuels entre le professeur et ses élèves. Dans mes cours, j'ai parlé de tout un ensemble de sujets présents dans l'œuvre de Kosztolányi. La problématique de la mort a surgi plusieurs fois. Mes étudiants ont été impressionnés par la prose de l'écrivain hongrois, mais la question qui a retenu le plus leur attention, était la question de la mort chez Kosztolányi.

Une de mes meilleures étudiantes, Mademoiselle Caroline Vauthrin, a écrit un excellent essai sur les questions narratologiques de la mort violente dans *Néron, le poète sanglant*, dans le *Cerf-volant d'or* et dans *Anna la Douce*, sous le titre *Kosztolányi et la rencontre avec la mort* que j'ai publié dans le N°7 / 1995 des Cahiers d'Études Hongroises. Elle commence son étude avec les phrases suivantes : "La mort constitue un thème primordial et tout à fait significatif de l'œuvre de Dezső Kosztolányi. Présente dans la quasi totalité de ses ouvrages, elle n'en est pas narrative propre, de même qu'elle participe pleinement à la signification esthétique des œuvres".

J'ai rencontré le même intérêt chez un autre représentant de la jeune génération, lorsque Madame Blandine Judas, ancienne étudiante de Monsieur André Karátson m'a remis une traduction, faite par elle du "croquis parisien" étrange de Kosztolányi, écrit à propos d'une expérience vécue à Paris. Il est très caractéristique pour le jeune journaliste que ce n'est pas la place de la Concorde, la Tour Eiffel, Notre Dame qui retient son attention à Paris, mais le cadavre d'un noyé dans la

Seine et la morgue de Paris. Son reportage a paru sous le titre *Morgue*. La traduction et le commentaire de Blandine Judas ont été publiés dans le N°6 / 1994 des Cahiers d'Études Hongroises sous le titre *Kosztolányi journaliste et poète : la mort, la vie, la morgue*.

Cet intérêt intense de la part des jeunes lecteurs français de Kosztolányi peut être surprenant, et il est certainement significatif, mais il n'est pas inexplicable. Dans la littérature critique française sur Kosztolányi, heureusement assez abondante, plusieurs études traitent la question de la mort chez l'écrivain hongrois. Dans l'excellent cahier, réunissant les actes du colloque organisé à Paris en 1985 et publié en 1988 sous le titre *Regards sur Kosztolányi*¹ deux communications traitent de cette problématique. Celle de Georges Kassai, intitulée *Kosztolányi et l'instinct de mort* et celle d'André Karátson : *Kosztolányi aux prises avec le lieu commun. Société, langage et mort dans les récits d'avant 1920*. La première étude parcourt la poésie lyrique de Kosztolányi sous l'aspect de la psychanalyse, mettant en valeur plus précisément le point de vue de la pulsion de mort freudienne. Le second essai se concentre sur les nouvelles de jeunesse de Kosztolányi et examine entre autres, comment l'auteur fait du lieu commun de la mort le mobile le plus important et le plus original de son activité littéraire. Un troisième essai de ce recueil, celui de Maurice Regnaut, intitulé *Kosztolányi auteur d'Esti : l'écriture et la mort* aboutit également à la question de la mort, en analysant *La dernière conférence* du suite de nouvelles *Kornél Esti*. André Karátson s'étend ailleurs aussi sur la question de la mort chez Kosztolányi : par exemple dans un portrait, broché sur l'écrivain dans le N°4 / 1992 des Cahiers d'Études Hongroises, sous le titre : *Un esthète de l'angoisse et de la compassion. Dezső Kosztolányi (1885-1936)* et dans sa monographie, portant le titre *Le symbolisme en Hongrie*. Et enfin je me permets de citer mon étude publiée dans Neohelicon, sous le titre : *Le bergsonisme dans la littérature hongroise du début du XX^{ème} siècle*, où j'analyse, à propos du poème initial du cycle *Les plaintes du pauvre petit enfant*, intitulé : "comme celui qui dans les rails vient de tomber", le phénomène de l'hypermnésie de l'homme mourant.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt singulier manifesté à l'égard du thème de la mort au sein des lecteurs français s'enracine dans l'œuvre de Kosztolányi. Georges Kassai cite la note connue et extrêmement saisissante du *Carnet* de l'écrivain : "Tout ce que j'écris jaillit des profondeurs de la mort. Mes fleurs plongent leurs racines dans les tombes...". "Une seule chose m'a vraiment intéressé: la mort. Rien d'autre. Je suis homme depuis qu'à l'âge de neuf ans j'ai vu mon grand-père mort, l'homme que j'aimais peut-être le plus au monde. C'est depuis ce jour-la que je suis poète, artiste et penseur. L'abîme qui sépare ce qui est vivant de ce qui est mort, le silence de la mort m'ont fait comprendre qu'il fallait faire quelque chose. Et j'ai commencé à écrire des poèmes. Si la mort n'existait pas, l'art n'existerait pas davantage". Une longue suite de poésies, de romans, de nouvelles écrits par lui confirme totalement la justesse de cette confession.

¹ *Regards sur Kosztolányi* (B. Boiron éd.), Actes du colloque organisé par le CIEH, Bibliothèque finno-ougrienne 5, Paris, ADEFO - Budapest Akadémiai Kiadó, 1988.

Mais l'œuvre de Kosztolányi qui concentre, d'une façon spectaculaire, l'obsession, l'angoisse et certainement la pulsion de la mort, est *Néron, le poète sanglant*. Sa structure suit le modèle des romans à catalogue. Laissons de côté la question de savoir, quels sont les valeurs, les biens, les qualités catalogués dans le texte. Un seul catalogue doit retenir notre attention: celui de la mort. Avant de nous en prendre à notre Leporello de la mort, j'aimerais dissiper le soupçon qu'il s'agirait chez Kosztolányi d'une affinité malade avec le dépérissement, qu'il s'agirait de nécrophilie. Dans sa jeunesse, au début de sa carrière, certes, le sujet de la mort, très à la mode dans les milieux décadents l'a effleuré, mais cette influence superficielle n'explique pas son attachement à ce thème sombre. Parler de son sadisme sublimé, serait une explication ridicule, anodine. De la même façon que Caligula, qui remplace pour ces sujets la peste, n'est pas le produit du cerveau malade de Camus.

Dans ce tumulte de meurtres, d'exécutions qui parsèment les pages du roman, trois décès portent un accent particulier, et ils nous permettent de faire face à trois aspects différents mais corrélatifs de cet absolu négatif de notre être. Au centre du roman nous trouvons la mort de Sénèque, et elle répond à la question soulevé par le stoïcisme éternel, partagé par Kosztolányi. Le stoïcisme élabore toute une science, ou plutôt tout un art de mourir. Il apprend à ses disciples une morale, selon laquelle la mort est un événement naturel, qu'il faut l'accepter sans protestation, il faut être prêt à mourir à n'importe quel moment de notre vie. Il est inutile et répréhensible de s'accrocher à la fortune, au bien-être, au confort. Il faut être imperturbable face aux malheurs qui peuvent frapper l'individu. Il faut remplir nos tâches face à nos prochains. Celui qui passe sa vie selon ses règles, vivra sa vie sans craintes, dans une sérénité perpétuelle.

Kosztolányi emprunte ces idées stoïciennes que j'ai simplifiées excessivement par manque du temps, à son héros favori, Marc Aurèle, l'empereur romain, à qui il voue un de ces poèmes les plus beaux et également une de ces nouvelles "latines". Et il connaissait selon toute vraisemblance aussi le livret d'Épictète, l'esclave. Dans son roman il ne se contente pas d'afficher ses idées stoïciennes, mais les confronte aux faiblesses humaines de ceux qui essaient de les réaliser dans leur propre vie, ou plutôt de les proposer aux autres. Il choisit donc, en tant que représentant de cette philosophie, un esprit brillant, mais, peut-être, pas très profond et régulier, et surtout pas trop conséquent, le précepteur de Néron, Sénèque, dont les idées et les attitudes pourraient être caractérisées beaucoup plus comme un amalgame du stoïcisme et de l'épicurisme, voire de l'hédonisme. (Je remarque, entre guillemets, qu'on peut supposer que selon Kosztolányi la réalisation du stoïcisme est liée à la dilution de la rigueur stoïcienne par de nombreux traits d'hédonisme). Sénèque prêche le savoir-mourir dans ses écrits, par exemple dans sa *Consolation à Helvia, ma mère* et dans ses *Lettres à Lucilius*, comme la source de l'harmonie dans la vie, et il propose l'indifférence, l'ascétisme, l'abstention de l'abus de jouissances, tandis que dans sa propre vie il agit à beaucoup d'égards en sens inverse. Il accapare les richesses, il aime trop les joies de la vie, et, ce qui est plus grave, il est prêt à transgresser les seuils bas et les barreaux hauts de la morale pour son propre intérêt ou pour éviter les torts.

Kosztolányi nous présente avec une triste ironie la mort de cet esprit brillant. L'homme qui n'a pas cessé de prêcher durant toute sa vie la doctrine du savoir-mourir, reçoit le décret de Néron qui lui ordonne de se suicider. L'exécution de cet ordre lui permet de donner le bon exemple à ses disciples, de montrer, comment on meurt sereinement, avec indifférence, avec dignité. Le maître de la morale stoïcienne passe donc un examen, l'examen le plus dur de sa vie : de mettre fin à ses jours. Et tout cela devant un jury compétent et extrêmement curieux : devant ses propres disciples. J'ai parlé de l'ironie, mais Kosztolányi ne plaisante pas avec la mort ! Sénèque, en fin de compte, échoue à cet examen, mais qui ose prétendre qu'il se comporterait plus courageusement à sa place ? Le fait de la mort absout l'homme de ses faiblesses et même de ses vices ! Mais au dernier moment, c'est quand même l'ironie qui l'emporte : "...". Pas de réponse à nos questions les plus poignantes. Non seulement l'au-delà, mais la dernière seconde de la vie reste sans références.

Si la mort de Sénèque est placée au cœur du roman, on peut dire que l'histoire est encadrée par la mort de deux empereurs. Au point initial, nous sommes témoins avec le jeune Néron de la mort violente de son père, le vieux Claude, et au point final, c'est Néron, le héros central qui met fin à ses jours. Le début du roman lance son autre sujet principal : la tyrannie, la violence. La violence, côtoyant sa forme la plus dure, le crime capital, commis contre la vie humaine, aboutit tôt ou tard, au meurtre, et dans sa forme suprême, au massacre, aux représailles interminables.

Si on considère *Néron, le poète sanglant* en tant que roman d'éducation, cette éducation commence par une leçon dure et très instructive pour le futur empereur : avec la première rencontre avec la mort. Et avec la mort, non pas d'un étranger, mais celle de son père, il est vrai, père adoptif, le mari de sa mère. Néron est profondément concerné par cet événement lugubre : cela change radicalement sa vie. L'empereur est mort, vive l'empereur, pourrait-on dire : le jeune homme, sans y avoir pensé préalablement, est proclamé empereur. Ce n'est pas une bonne surprise pour lui. Le jeune homme naïf, inexpérimenté dans les affaires d'État, sera forcé de prendre des décisions à l'échelle impériale, sur le sort de l'ensemble de ses sujets, de porter jugements dans les affaires capitales.

La mort de Claude, de plus, n'était pas naturelle, mais violente, due à un meurtre commis par sa propre mère, Agrippine. Néron est donc bénéficiaire d'un meurtre commis contre un membre de famille par un autre membre de famille. Sa mère se présente devant Néron, comme une meurtrière, sorte de Clytemnestre. La leçon que le nouvel empereur en tire est entre autres, qu'il faut être circonspect, soupçonneux, qu'il faut doubler ses adversaires, qui peuvent attenter à sa vie. L'autre leçon effrayante est que les relations familiales ne constituent pas un obstacle devant celui qui est décidé à tuer. Dans le premier meurtre du roman est donc codée toute une série de meurtres consécutifs. Celui de l'empoisonnement de son propre frère, de son rival en poésie, Britannicus. C'est un fratricide, motivé par la jalousie. Néron fait tuer sa femme Octavia, lui-même frappe à mort du pied sa nouvelle compagne, Poppée, qui porte dans son sein son fils. Et il commet aussi le crime mythique d'Oreste, il fait tuer sa propre mère. Il a pour cela une bonne raison, puisque la mère criminelle décide, pour sa part, la perte de son fils. Il est aussi vrai que Néron hésite, il a mal à commettre le matricide, mais Sénèque, le courtisan obligeant est à son

secours. Il dissipe ses scrupules. Il lui conseille de considérer le meurtre non pas comme un matricide, mais comme le devoir inéluctable de l'homme d'État qui doit à tout prix assurer la vie paisible des citoyens de la Ville. Il y a tout un filet de questions, concernant la morale de l'homme privé et de la vie publique qui se file donc à partir de la mort de Claude.

La mort qui termine et qui achève la série funèbre, est celle du héros central du roman, le décès de l'empereur enragé, redoutable, la fin de l'homme qui incarne le Mal. Et c'est notamment sa dépravation démesurée, le fait qu'on chercherait en vain des excuses à son comportement qui rendent la description de son décès particulièrement riche en enseignements. La chronique de son règne abonde en événements terribles, en méfaits injustifiables, en crimes et vices impardonnables. L'auteur ne nous laisse pas dans le doute qu'il connaît et qu'il juge sans indulgence les actes et les attitudes du "princeps", quoiqu'il donne des explications précises au pourquoi de la déformation du caractère du jeune homme, de sa transformation en un monstre.

La description de la fin lamentable et grotesque de ce monstre peut d'autant plus surprendre celui qui ne connaît pas la position de Kosztolányi face à la mort. Il pense que la vie est la valeur centrale de l'être humain., rien ne peut être comparée à elle. La distance qui sépare l'être du non-être est absolue. La perte de la vie élève l'homme à une hauteur que même la morale, la justice, la vérité, ne peuvent pas atteindre. La mort nous absout même de nos vices les plus horribles. Néron qui a éteint la vie tant d'hommes avec une main légère, qui a fait tuer sa mère, ses deux femmes, joue la comédie du suicide, mais il est trop lâche pour commettre l'unique acte qui lui reste à effectuer. Il n'y a pas d'issue pour lui, mais il s'avère être incapable de tirer l'unique conclusion possible de son passé. Et lorsqu'on l'aide à exécuter cette tâche trop difficile pour lui, et lorsqu'il décède enfin, apparaît sa nourrice qui prononce sur son cadavre l'oraison funèbre, la nécrologie suivante : "...". Cette scène finale est la manifestation la plus pure du point de vue de Kosztolányi, qu'on pourrait appeler avec une tautologie voisine du paradoxe: humansime anthropologique. Mais cet humanisme anthropologique n'a autre occasion de s'exprimer que celle de la proximité directe de la mort.

Cette occasion se présente souvent dans le roman. Les personnages qui jouent un rôle plus ou moins important dans l'intrigue, perdent leur vie, à l'exception de Burrhus, le vieux capitaine aux gardes, Otho, l'ancien mari de Poppée, exilé à temps de la cour, Zodicus et Fannius, deux "poètes", tirés par Néron de la fange. Les meurtres et les exécutions considérés comme légaux, effectués à l'initiative de l'empereur se multiplient à la suite du dévoilement de la conjuration des Pison. Non seulement Sénèque et Lucain, mais des centaines et des centaines d'hommes. Néron tue ses sujets pour avoir leurs propriétés, et enfin par pure caprice, un aristocrate, parce qu'il a des cheveux gris, un autre, parce que son nez est long, et les passants par curiosité.

La tâche accomplie par Kosztolányi dans *Néron, le poète sanglant* était une des plus difficiles possibles. Parler de la mort, non pas avec les lieux communs des oraisons funèbres, non pas sur le ton du sentimentalisme, non pas avec les périphrases pieuses, non pas avec la rhétorique consolatrice, mais avec le sérieux

nécessaire qui ne néglige pas l'ironie, est digne des créateurs les plus grands de la littérature hongroise et de la littérature européenne. Parler de la mort à la façon dont Kosztolányi le fait dans son roman, est également parler de la vie dignement et placer l'humanisme au-dessus de la morale, au-dessus des points de vue sociaux, c'est-à-dire exercer l'humanisme anthropologique. Les amateurs français de Kosztolányi qui n'ont pas la possibilité de lire ce roman en français, ou ceux qui ne peuvent le lire que dans une traduction surannée, sont privés d'un chef-d'œuvre qui attend sa résurrection en France.

Une lecture cleptomane.
Les nouvelles de Kosztolányi aujourd'hui

Quand François Soulages et Julia Nyikos m'ont fait la proposition d'intervenir à une journée d'étude autour de la réception de l'œuvre de Kosztolányi, je fus enchanté en même temps que surpris. En effet, n'étant ni spécialiste de littérature, ni spécialiste de la culture hongroise, je me demandais ce que j'allais pouvoir avancer de pertinent à propos de cet auteur que je connaissais « comme tout le monde ». C'est justement ici que se situe à la fois l'entrée et la réflexion que je peux avoir sur l'œuvre de l'écrivain hongrois. Ainsi, j'ai supposé, de manière faussement anodine, que je connaissais Kosztolányi « comme tout le monde », et c'est là tout le nœud de la réflexion que je mettrai en œuvre.

J'ai donc dit : « Je connais Kosztolányi comme tout le monde », mais un peu avant je m'étais présenté par la négative, en affirmant que « je ne suis ni spécialiste de littérature, ni spécialiste de la culture hongroise ». Que cela veut-il dire au juste ? Cela veut dire que : premièrement, je suis exactement « tout le monde » si on parle de manière générale ; mais que deuxièmement, que je ne suis « absolument pas tout le monde » si je m'adresse à un auditoire composé de spécialistes de littérature et/ou de la culture hongroise. C'est de ce point de vue que j'orienterais ma réflexion autour de questionnements moteurs pouvant s'énoncer ainsi : Quel « tout le monde » suis-je vraiment quand je parle de l'œuvre de Kosztolányi ? Le « tout le monde » que je représente sur ce sujet précis peut-il vraiment intéresser quelqu'un ? Toujours dans le cadre du sujet de cette journée d'étude – et parmi la richesse des intervenants que nous avons pu entendre –, suis-je un lecteur « exotique » (ce qui est assez séduisant et qui me permettrait de m'installer dans un relativisme confortable), ou suis-je un représentant de la *doxa* (ce qui est beaucoup moins séduisant et encore moins facile à assumer) ?

Toutes ces interrogations tournent autour de la question centrale de la légitimité, ou plus exactement, de *ma* légitimité à parler de l'œuvre de Kosztolányi. Je pourrais me contenter d'épiloguer autour de ce thème sans réellement rien dire sur l'œuvre de Kosztolányi ; ou encore, mon intervention pourrait se clore ici. Cependant, l'avantage de mon intervention est de se situer à la fin de cette journée d'étude, et donc de pouvoir être l'occasion d'une flânerie à travers l'œuvre de l'écrivain hongrois ou l'occasion de ce que j'ai appelé – de manière peut-être un peu

facile – une « lecture cleptomane ». Ma position va donc être plurielle, voire pluraliste.

Je débiterai mon intervention par l'illustration de ma réception de « tout le monde » de *Le traducteur cleptomane*, recueil de nouvelles de Kosztolányi. En procédant de manière assez universitaire je chercherai à rapprocher ces nouvelles d'autres œuvres appartenant au même champ – c'est-à-dire la littérature – et dont la réception en France me semble assez partagée. Je tenterai enfin un regard extérieur sur l'œuvre de Kosztolányi en convoquant ma spécialité – c'est-à-dire l'art contemporain – pour tisser un lien entre la nouvelle intitulée « L'argent » et un court métrage de l'artiste française, Sophie Calle, datant de 2003 (*Unfinished*) ; lien improbable révélant, par la bande, une actualisation possible de l'esprit de Kosztolányi.

Ce qui nous vient naturellement à la lecture des nouvelles de Kosztolányi est de les rapprocher de celles d'autres écrivains ayant pratiqué cette forme littéraire particulière qu'est la nouvelle. Notons ici que la forme de la nouvelle paraît être un genre assez mineur en France, les écrivains hexagonaux lui préférant encore aujourd'hui la forme du roman. On pourrait s'étendre ici sur cette minoration de la nouvelle assurément due en partie à la nostalgie encore vivace de l'époque d'un *Âge d'or* de la littérature qu'on chercherait à rejouer, mais aussi par la tentation du chef d'œuvre littéraire qui, dans notre imaginaire, prendrait nécessairement la forme d'une complétude d'exemplariserait le roman. Ce ne sont donc pas des nouvelles d'écrivains français qui me viennent à l'esprit lorsque je tente d'aborder les nouvelles de Kosztolányi par le biais de la comparaison, mais davantage des auteurs anglo-américains de la seconde partie du vingtième siècle, chez qui on retrouve cet art du récit court en même temps qu'une sorte de jubilation face à l'absurde.

Je pense en premier lieu à l'écrivain Roald Dahl¹. Roald Dahl est surtout connu pour ses contes pour enfants (*James et la grosse pêche*, ou les aventures de *Charlie...*). Il a aussi écrit des nouvelles teintées d'humour noir et pince-sans-rire. Ce sont ces dernières qui me font en partie penser aux nouvelles de Kosztolányi. Regroupées en français sous le titre *Kiss Kiss*, les nouvelles de Dahl ont été publiées en 1962. Le point commun de ces nouvelles réside dans un style vif et assez visuel à rapprocher d'un découpage cinématographique. Dans ces nouvelles, l'auteur nous narre des histoires aussi rocambolesques que sarcastiques. Arrêtons-nous un moment sur une d'entre elles intitulée *Un Beau Dimanche*.

Dahl nous raconte ici une mésaventure arrivée à Cyril Boggis, antiquaire londonien prêt à toutes sortes de stratagèmes pour parvenir à acquérir des meubles anciens au meilleur prix. Une des astuces de ce curieux personnage est de se déguiser en prêtre pour parcourir les campagnes des environs de Londres à la recherche de pièces rares. Il se présente alors dans les fermes de ces campagnes comme « Le révérend Cyril Winnington Boggis, Président de la société pour la

¹ Roald Dahl, *Kiss Kiss* (1962), trad. fr. E. Gaspar, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

protection des meubles rares, en association avec le Musée Victoria et Albert² ». Un dimanche il s'arrête dans une ferme où il voit trois paysans. Au premier abord méfiant, les trois paysans acceptent de faire visiter leur maison au faux révérend, quand tout à coup ce dernier tombe en extase devant une commode. Bien que grossièrement repeinte en blanc et trônant dans un coin d'une cuisine crasseuse, le faux prêtre – mais authentique antiquaire – n'a pas de mal à reconnaître une des légendaires « Commode Chippendale » datant du XVIII^{ème} siècle dont on ne connaissait seulement que trois exemplaires qui s'arrachaient à prix d'or en salle des ventes. Boggis, feint alors d'inspecter l'ensemble des meubles de la pièce pour finir sur la fameuse commode. Passant devant la commode, il dit aux trois compères qu'il s'agit d'une copie d'un style victorien, mais sans valeur parce que « fait à la machine ». Puis le faux révérend fait mine de passer son chemin comme si ce meuble ne l'intéressait pas.

Alors qu'il se dirigeait vers la sortie, il s'arrête et s'adresse aux trois compères d'un air songeur pour leur dire que les pieds de la commode qu'il venait d'expertiser lui faisaient penser à ceux d'une des tables qui décorent son salon. Hélas, les pieds de cette table qu'il affectionne particulièrement, avaient été malencontreusement abîmés lors d'un déménagement.

Un des trois compères, intrigué par l'attitude de Boggis, lui propose de la lui vendre, mais Boggis lui répond que cette commode ne vaut rien et que de toute manière la paroisse n'est pas riche. Le paysan insiste sur la valeur du meuble ayant pour preuve des papiers d'époque qu'il a trouvé dans un des tiroirs de la commode. Le faux révérend s'empresse alors de se lancer dans un numéro d'expert pour embrouiller ses interlocuteurs en leur démontrant l'aspect grossier et faux de la commode, mais aussi des papiers d'époque. La démonstration ayant porté ses fruits, les trois compères veulent se débarrasser du meuble. S'engage alors une négociation sur le prix, et Boggis avance l'argument que la seule chose qu'il voudrait récupérer sur la commande sont ses pieds. Le stratagème semble opérer car les trois compères s'accordent pour lui laisser le meuble pour 20 livres. Aux anges, le faux révérend sort de la ferme pour avancer sa voiture afin de charger la précieuse commode Chippendale.

Pendant ce temps les trois compères se félicitent de leur négociation, puis en viennent à discuter du chargement dans la voiture du révérend. Pour eux, le révérend a forcément une petite voiture, donc l'énorme commode ne pourra y entrer. Comme le révérend semblait ne s'intéresser qu'aux pieds du meuble, les trois compères entreprennent donc de scier les pieds de la commode pour rendre service à l'homme de foi. Lancé dans leur élan et animé du bon sens paysan, les trois compères décident aussi de débiter à la hache le reste de la commode pour que le révérend puisse l'emporter « dans son intégralité » et ainsi se servir du reste du meuble comme bois de chauffage.

² *Ibid.*, 84.

Dans cette nouvelle, Dahl met en scène deux groupes d'individus ayant un goût prononcé pour l'illégalité ou l'escroquerie. Le groupe des paysans venait de tuer un cochon – acte interdit sans autorisation –, l'antiquaire, quant à lui, cherche à s'enrichir sur la crédulité de ses interlocuteurs et n'hésite pas à renforcer son autorité en se travestissant en prêtre. On remarquera aussi au le début de la nouvelle, que Dahl trace un portrait assez peu flatteur de la paysannerie anglaise à travers la description des précédentes visites du faux révérend Boggis. On a donc deux groupes qui – essayant d'être plus malin que l'autre – tentent de gagner une sorte de jeu au centre duquel est l'argent. Pour prolonger, on pourrait dire que ce sont deux mondes qui s'affrontent, celui traditionnel et traditionaliste représenté par les paysans, et le monde moderne capitaliste représenté par un commerçant (l'antiquaire en l'occurrence) dont la seule manière de remporter la partie semble être le travestissement. Dans cette nouvelle, mais aussi dans d'autres, Dahl ne donne pas d'épilogue moral à sa fable : l'auteur n'a pas besoin de se travestir en révérend. Dahl se contente de mettre le lecteur dans la peau d'un spectateur dont seul le style caustique du récit permet de saisir l'aspect cocasse de la situation. En fait, tout cela tourne autour de la conception de l'enrichissement, de l'argent et du commerce. Ces éléments étant évidemment très stimulants en matière de figures du comique ou de la comédie, produisant d'épuisables personnages d'avares, de radins, de jaloux, de magouilleurs, de truands, de « Pieds Nickelés »... faisant à chaque fois ressortir l'extrême ridicule de notre humanité.

« – C'est drôle.

– Quoi donc ?

– Cette expression : « ennuis d'argent ». On croirait que c'est l'argent qui est la cause de ces ennuis. Alors que c'est non pas l'argent, mais le manque d'argent, au contraire, le désargentement ».³

C'est par cette remarque cinglante adressée au narrateur par Kornél Esti, que débute une des nouvelles de Kosztolányi intitulée « l'Argent » dans l'édition française. Immédiatement après, les deux amis vont se questionner sur le fait de savoir s'il existait des problèmes liés au trop plein d'argent. S'engage alors une conversation surréaliste sur ce thème où Esti va évoquer l'époque où – doté d'un héritage inattendu – il était devenu extrêmement riche. Cet héritage aurait été providentiel pour n'importe qui sauf pour Kornél Esti qui s'explique ainsi :

« [...] un poète riche, chez nous ? C'est une pure absurdité. À Budapest, quiconque aura un tant soit peu d'argent, on se le représentera toujours bête comme une courge. S'il a de l'argent, qu'a-t-il à faire de jugeote, du sentiment, d'imagination ».⁴

³ Dezső Kosztolányi, *Le traducteur cleptomane*, trad. fr. A. Péter et J-P. Franceschini, Paris, Vivianne Hamy, 1994, 21.

⁴ *Ibid.*, 23.

Pour le poète Kornél Esti, le fait d'être riche est socialement vécu comme étant une faute professionnelle de la plus grande gravité. Esti ne croit pas vraiment que l'argent lui enlèverait le talent – et il a même selon ses termes « une grande estime » pour l'argent –, mais il tient tellement à sa position sociale de poète qu'il est prêt à endosser cette *doxa* populaire et se conformer à l'image de la bohème. Il justifie ainsi sa couardise :

« Tenir tête à la titanesque bêtise des gens n'a jamais été dans mes habitudes. Je m'incline devant elle avec humilité, comme devant un formidable phénomène naturel. Cette fois-ci non plus, je n'ai pas attenté à l'obligatoire tradition de la bohème ».⁵

Il énoncera le fond du problème que pose sa richesse impromptue – pas tant à lui mais davantage à la société et à l'acceptation sociale d'un poète fortuné. Esti va donc tenter de mettre en œuvre une série de stratagèmes pour se débarrasser de cet énorme héritage. Toute la difficulté étant pour le poète de rester anonyme : exit alors les dons aux bonnes œuvres et autres actions caritatives.

Esti commence à envoyer des sommes par courrier à des adresses relevées au hasard des registres postaux. Mais cette méthode finit par lui attirer une forme de célébrité anonyme quand un journaliste s'empare de l'affaire. Esti décide donc de renoncer à cette tactique.

Par la suite il dilapide son argent de manière beaucoup moins méthodique en laissant de copieux pourboires, en cachant des billets entre les pages des livres des bibliothèques publiques, etc... mais tout cela ne permet pas à Esti de perdre suffisamment d'argent. Il décide alors de pratiquer une sorte de pickpocket inversé en glissant des billets de banque dans les poches des passants jusqu'à épuisement de sa richesse.

Avec cette nouvelle, nous sommes de plein pied dans une situation absurde induite par des comportements sociaux stéréotypés et intériorisés par chacun. Kornél Esti devient riche, on peut penser qu'au plus profond de lui-même il considère cela comme une aubaine. Mais socialement cette situation est inacceptable, car notre homme est un poète. Esti veut à tout prix coller à l'image sociale du poète bien qu'il la trouve stupide, et accepte de jouer la vie de bohème. C'est la *doxa* kantienne du désintéressement qui se joue ici, celle mise en relief à propos de l'art contemporain par Anne Cauquelin⁶ et qui énonce le désintéressement de l'artiste comme gage d'authenticité artistique.

Anne Cauquelin décrit dans *Petit traité d'art contemporain*, tout un panel d'attitudes interdites à l'artiste par ce qu'elle appelle la *doxa* kantienne, c'est-à-dire une appréhension de l'art qui découle d'une forme de vulgarisation des thèses esthétiques de Kant. Les interdictions implicitement énoncées par cette posture

⁵ *Ibid.*, 24.

⁶ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.

doxique sont en partie liées au concept de désintéressement de l'artiste intériorisé à la fois par les artistes, mais aussi par le reste de la société. Parmi ce qui constitue cette *doxa*, citons simplement la rareté, le travail, l'invention, la nouveauté, l'authenticité et la sincérité de l'artiste⁷... bref un ensemble d'éléments qui met l'art et l'artiste au dessus du lot, et lui alloue une sorte de mission face à l'ensemble de l'humanité. Kornél Esti semble « savoir » tout cela, mais par cynisme ou par couardise, il va faire comme si de rien n'était, il va jouer au poète « bête », du moins en façade. Au lieu de « sauver l'humanité » comme la *doxa* l'inciterait, il va sauver sa condition de poète. Tout cela étant évidemment pour la bonne cause, pour rester crédible en tant qu'artiste.

Les rapports ambigus qu'entretiennent la plupart de nos contemporains avec l'art ne sont assurément pas exempts de l'idéal moderniste qui parcourt l'évolution à la sphère culturelle, mais aussi à la sphère économique. Dans l'organisation sociale bourgeoise traditionnelle qui avait cours au début de la modernité, les sphères économiques, politiques et culturelles étaient regroupées sous la bannière d'un seul et même idéal : l'idéal bourgeois. S'il n'est désormais plus à démontrer que ce même idéal bourgeois a été un des moteurs principaux de l'édification moderne, en revanche l'éclatement actuel « paradigmaté » par la *postmodernité*, semble grandement complexifier à la fois les rapports entre les trois sphères que nous venons d'évoquer, mais aussi ceux au sein de la société de manière plus transversale. L'ambiance postmoderne ainsi créée suscite de nombreuses interrogations quant à la continuité d'un système déjà vieux de plusieurs siècles, effondrement possible que le sociologue américain Daniel Bell décrit comme « contradictions culturelles du capitalisme » dans un ouvrage éponyme⁸. Pour résumer brièvement l'élément de son propos qui nous intéresse ici, le capitalisme, qui s'était fondé sur les valeurs protestantes du travail (sphère économique), se trouve menacé par l'hédonisme devenu norme culturelle. Ce qui était valorisé par la morale bourgeoise était le travail et non pas forcément l'argent qui en est une sorte de fruit possible bien que vulgaire. Ce qui semble « coupable » dans l'hédonisme tel que décrié par Bell est un renversement des valeurs qui fait passer le travail après le gain. L'hédonisme culturel de Bell permet de profiter des fruits d'un travail non encore effectué et qui ne le sera peut-être jamais⁹. C'est aussi cette forme de culpabilité morale qu'exprime indirectement l'attitude d'Esti face à son argent gagné sans effort. Esti est façonné par la morale bourgeoise du capitalisme du début du 20^e siècle, et malgré la démonstration pragmatique offerte par le monde vécu, il ne parvient pas réellement à se résigner à la forme d'injustice positive dont il est

⁷ *Ibid.*, 97

⁸ Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, trad. fr. Marie Matignon, Paris, PUF, Sociologies, 1979 (éd. originale : *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, Inc., Publisher, New York, 1976). Si nous partageons une partie du constat de Bell, en revanche nous exprimons de nombreuses réserves sur ses conclusions. Parmi lesquelles évoquons le retour à la religion comme la solution préconisée contre les errances dues aux contradictions culturelles du capitalisme (« la religion rétablira la continuité des générations, nous ramènerait aux situations existentielles qui sont le fondement de l'humilité et de l'amour des autres », 40). Cette option nous paraît relativement « exotique » en même temps qu'assez dangereuse.

⁹ C'est en ce sens que Bell critique notamment la pratique du crédit qui fait, selon lui, partie des contradictions culturelles clairement identifiables du capitalisme.

l'heureuse victime. L'argent plonge notre héros dans nombre de tiraillements non pas de son propre fait, mais du fait de son statut social (artiste bohème, modernité) et du registre social plus général auquel il participe (morale bourgeoise, capitalisme, etc.). Nul doute cependant que derrière les traits du récit loufoque d'Esti se cache le regard de Kosztolányi fustigeant sans coup férir – et ceci bien avant les diatribes postmodernistes –, une société occidentale qui ne parvient pas à choisir entre démocratie bourgeoise libérale et aristocratie financière.

Chez Esti, c'est une sorte de désintéressement financier qui est en jeu. Au premier degré, Kosztolányi souligne les rapports ambigus que chacun entretient avec l'argent, rapports complexes qui, comme nous l'avons vu, procèdent par attirance/répulsion, envie/dégoût, etc. C'est justement ce qui va clore notre intervention en traçant un dernier lien entre la nouvelle de Kosztolányi et un court film de l'artiste contemporaine Sophie Calle, intitulé *Unfinished*, datant de 2003 et présenté la même année à sa rétrospective au Centre Georges Pompidou.

Sophie Calle présente son film ainsi :

« En 1988, une banque américaine m'a invitée à réaliser un projet in situ.

Les distributeurs automatiques de l'établissement étaient munis de caméras vidéo qui filmaient, à leur insu, les clients en train d'effectuer des opérations. J'ai réussi à me procurer certains enregistrements.

J'étais séduite par la beauté des images, mais il me semblait qu'en utilisant des documents trouvés sans apport "vécu" de ma part, je ne collais pas à mon propre style. Il fallait trouver une idée pour accompagner ces visages.

Quinze ans plus tard, j'ai décidé de retracer l'histoire de cette recherche, dessiner l'anatomie d'un échec, me libérer, enfin, de ces images. Abdiquer devant leur présence ».¹⁰

L'œuvre que va présenter Sophie Calle à Beaubourg est le récit filmé de ces quinze années de recherches autour du rapport entre intime et argent. Formellement, ce film d'une trentaine de minutes, prend la forme d'une sorte de journal de bord de la création d'une œuvre. S'alterne à l'image une succession de matériaux que l'artiste envisage d'utiliser pour son œuvre finale (film, vidéo, photo, interviews, etc.) entrecoupé d'une narration en *voix off* souvent ironique à propos du processus de fabrication de ces matériaux et des problèmes que leur utilisation pose à l'artiste. On verra que l'enthousiasme initial de l'artiste se délie petit à petit en angoisse devant un sujet dont elle ne voit pas le bout, sujet qui la fascine en même temps qu'il lui inspire une certaine répulsion.

¹⁰ Sophie Calle, *Sophie Calle, M'as tu vue*, Catalogue d'exposition, 19 novembre 2003-15 mars 2004, Centre Georges Pompidou, Centre Pompidou/Barral, 2003, 415.

Le matériel de base de Sophie Calle est une bande vidéo de 1988. Cette vidéo empruntée à une banque, montre des individus filmés à leur insu dans leur intimité avec leur argent au moment de leur retrait au distributeur automatique. Sur ces images on voit des visages tour-à-tour pressés, anxieux, distraits ou grimaçants..., qui attendent le verdict du distributeur. La piètre qualité propre aux images de vidéosurveillance de la fin des années 1980 ajoute un aspect voyeuriste à la vidéo. Ces images noir et blanc sont souvent floues et saccadées, ce qui charge le film d'un certain mystère, comme un parfum d'interdit qui, a priori, aurait tendance à séduire l'artiste. Cependant, Sophie Calle n'en est pas totalement satisfaite, en partie due au fait que leur aspect voyeur est trop évident, pas assez problématisé. Elle est contrainte entre d'une part, la séduction plastique des images qu'elle détient – et qui sont le fruit d'un filmage aléatoire propre au dispositif de télésurveillance –, et d'autre part, les lieux communs que véhicule ce type d'image. Tout le problème est alors que l'artiste est en possession d'images sur lesquelles elle n'est pas encore intervenue – des sortes d'images trouvées –, et qu'en devenant siennes, ces images vont devenir une sorte de discours maîtrisé qui figurera dans l'œuvre de l'artiste au sens large. En d'autres termes, Sophie Calle ne sait pas quoi en faire. On pourrait dire qu'elle ne voit pas très bien comment elle va pouvoir se débarrasser de ces images. Elle laisse ce projet de côté.

Deux ans plus tard, en 1990, Sophie Calle se replonge dans cette recherche. À la fois intriguée et perplexe par le rapport intime que chacun a avec l'argent, Sophie Calle interroge un panel d'individus à propos des rapports à la fois physiques et intellectuels qu'ils entretiennent avec l'argent. De manière très systématique, elle leur demande de décrire la quantité d'argent qui passe entre leurs mains chaque jour, ainsi que les termes qu'ils associent au mot « argent ». L'artiste produit alors une série de photographies où figurent en gros plan les mains de ces individus. Chacun des clichés est légendé pour nous informer sur le métier de ces personnages, la quantité d'argent qui passe quotidiennement entre leurs mains, et enfin en faisant la liste des mots qui se rapportent au mot « argent » pour eux.

Sophie Calle est donc passée de l'identité liée au visage tel qu'il était présenté dans sa première vidéo de 1988, à une certaine forme d'anonymat en ne présentant que les mains des interviewés. À défaut d'intime, l'image garde l'aspect voyeuriste qu'elle avait avec la première vidéo de 1988. Le fait de ne pas montrer les visages donne l'impression d'un interdit autour du discours sur l'argent. Parler d'argent c'est sale, parler d'argent c'est mal. Quand on parle d'argent – de son argent c'est-à-dire du rapport personne, voire quasi charnel, qu'on entretient avec lui – il faut se cacher, il ne faut pas être reconnu, il faut crypter les visages comme dans les reportages à la télévision... bref il faut rester anonyme. Cependant, l'artiste reste insatisfaite du résultat et laisse de nouveau sa recherche de côté.

En 1994, elle revient à la charge en allant interviewer des usagers des distributeurs automatiques au moment de leur retrait. Equipée d'une caméra vidéo assez légère, elle adopte la forme d'un micro-trottoir. De manière assez directe, elle pose aux usagers des distributeurs automatiques toute une série de questions qui s'énoncent ainsi :

« Que pensez-vous de cette machine ? À quoi songiez-vous durant l'opération ? Combien avez-vous retiré ? Qu'allez-vous en faire ? Aimez-vous le toucher ou préférez-vous le regarder ? A-t-il une odeur ? Fait-il le bonheur ? À partir de quelle somme fait-il le bonheur ? En avez-vous beaucoup ? À partir de quelle somme en a-t-on beaucoup ? Combien vous manque-t-il ? »¹¹

Évidemment, la plupart des interviewés – des interpellés pourrait-on presque dire – semblent assez gênés par l'irruption d'un étranger dans leur sphère privée. Ici encore, Sophie Calle intervient dans l'intimité de l'individu, à la différence près qu'elle utilise la frontalité. On sent que ce face-à-face est vécu comme une sorte d'agression qui rompt un double tabou : celui d'un discours sur l'argent et celui de l'anonymat du passant dans les grandes villes. Elle vient contredire en quelque sorte les avertissements collés sur les distributeurs automatiques de billets qui nous disent en substance : « Ne communiquez votre numéro de carte à personne », « Cachez-vous des regards indiscrets » etc. avertissements qui voisinent de façon assez ironique tout l'ensemble de formules poliment commerciales inscrites sur l'écran du distributeur, les « Bonjour, bienvenue à la banque "intel" » et autres « Merci de votre visite », sans oublier les « À bientôt ». Malgré l'intérêt de ces images, elle ne parviennent pas, encore une fois, à totalement satisfaire Sophie Calle. Elle paraissent stéréotypée ; un peu évidentes, trop faciles.

Cette œuvre passera par différentes phases toujours insatisfaisantes pour l'artiste, jusqu'à l'exposition en forme de rétrospective organisée en 2003 par le Centre Georges Pompidou à Paris. À ce moment, Sophie Calle exhume une dernière fois ce projet qui la tient depuis 15 ans. Pragmatiquement, elle fait un rapide calcul du temps passé sur ce projet, et décide que ce temps passé ne sera pas du temps perdu. Elle décide donc de montrer une version de cette recherche sous la forme d'un film entre fiction et documentaire, film qu'elle intitulera symptomatiquement *Unfinished*, c'est-à-dire « inachevé » en français – rompant, au passage, un autre tabou artistique : celui de la volonté de l'œuvre finie et totalisante.

Quel lien alors entre l'œuvre de Sophie Calle de 2003 et la nouvelle sur l'argent de Kosztolányi écrite au début du XX^{ème} siècle ? On pourra évoquer une trame narrative assez similaire qui laisse le lecteur ou le spectateur dans une sorte d'incertitude à la fin de l'œuvre. On pourra aussi parler du style qui à chaque fois jongle entre absurde et ironie tout en glissant quelques remarques cinglantes sur les comportements sociaux de leurs contemporains. Mais ce que nous retiendrons est autre chose. En fait, ces deux artistes posent la même question et se jouent de la même *doxa* : celle du rapport du créateur (le poète, la plasticienne) avec l'argent. Kornél Esti fait tout pour se débarrasser de son héritage providentiel, comme Sophie Calle fait tout pour se débarrasser de cette vidéo de distributeurs automatiques de 1988. Étant artiste, il serait socialement inacceptable qu'ils s'en débarrassent comme

¹¹ *Ibid.*, 419.

tout à chacun : ils se doivent de régler ce problème de manière artistique ou comme l'affirme Sophie Calle de « RENTABILISER » ce problème.

On pourrait finir sur une sorte de pirouette, par laquelle je deviendrais à mon tour tout-à-fait cleptomane de cette intervention, en citant ces quelques mots définitifs – comme à son habitude – que Jean Baudrillard adresse à Sophie Calle :

« La forme pure de la jouissance, c'est la valeur

La forme pure de la valeur, c'est l'argent

La forme pure de l'argent, c'est la banque

La forme pure de la jouissance, c'est le remords ». ¹²

¹² Notes inédites de Jean Baudrillard, *Sophie Calle, M'as tu vue, op. cit.*, 425.