

MHA

3.990

13(2006)

*Cahiers
d'études
hongroises*

2006

13

RÉLIRE KOSZTOLÁNYI
JOURNÉE D'ÉTUDE SUR
L'ŒUVRE D'UN ÉCRIVAIN HONGROIS

Sorbonne Nouvelle Paris III – CIEH

*Institut Balassi Bálint pour les Études Hongroises,
Budapest*

Institut Hongrois de Paris

 L'Harmattan

Cahiers

d'Études

Hongroises

Relire Kosztolányi
Journée d'étude sur l'œuvre
d'un écrivain hongrois

2007 FEBR 14.



MHA
3.990

Cahiers

d'Études

Hongroises

Relire Kosztolányi
Journée d'étude sur l'œuvre
d'un écrivain hongrois

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique, 75005 Paris

France L'Harmattan	Hongrie Espace L'Harmattan	Kinshasa L'Harmattan	Italia L'Harmattan	Burkina Faso L'Harmattan
Könyvesbolt	Fac. des Sc. Sociales, Pl. et Adm.	Via Degli Artisti, 15	1200 logements villa 96	
Kossuth L. u. 14-16	BP 243, KIN XI	10124 Torino	12 B 2260	
1053 Budapest	Université de Kinshasa -RDC	Italie	Ouagadougou 1	

www.librairieharmattan.com
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

© L'Harmattan, 2006
ISBN : 2-296-01292-2
EAN : 9782296012929

Cahiers d'Études Hongroises
13/2006

Revue publiée par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises,
l'Institut Hongrois de Paris
et l'Institut Balassi Bálint pour les Études Hongroises

DIRECTION
Patrick Renaud

CONSEIL SCIENTIFIQUE
Ferenc Kiefer, Béla Köpeczi, Jean-Luc Moreau,
Violette Rey, Jean Perrot, János Szávai

RÉDACTION
Rédacteur en chef
Judit Maár

Comité de rédaction
Bertrand Boiron, Sándor Csernus, Katalin Csösz-Jutteau, Élisabeth Fábíán-Cottier,
Márta Grabócz, Judit Karafiáth, György László, Miklós Magyar,
Jean-Léon Muller, Chantal Philippe, Michel Prigent, Thomas Szende

SECRETARIAT
Martine Mathieu

ADRESSE DE LA RÉDACTION
Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises

1, rue Censier
75005 Paris
Tél. : 01 45 87 41 83
Fax : 01 43 37 10 01

**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* I, 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 absurdement 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 "sanguant", "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 « paradigmisé » 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.

HISTOIRE

Ruptures et compromis dans l'histoire hongroise

L'histoire de la Hongrie connaît des périodes de ruptures et de compromis. On entend par rupture des *guerres* contre l'ennemi extérieur et intérieur et des *révolutions*. On comprend par *compromis* l'entente avec l'ennemi extérieur ou intérieur. Nous allons nous occuper des ruptures et des compromis du début du XVIII^e siècle jusqu'aujourd'hui.

1) En 1703¹ la guerre d'indépendance sous la conduite de François II. Rákóczi commence contre les Habsbourgs. Son objectif principal est la libération de la Hongrie et de la Transsylvanie. Paysans et noblesse y participent. Cette guerre est aidée par la France qui fournit une certaine assistance économique et une intervention diplomatique auprès de la Turquie. Rákóczi cherche à conclure un accord avec Pierre I^{er} en 1707, et il voudrait obtenir un traité avec Louis XIV, sans résultat. La guerre sera conclue en 1711 par le général Alexandre Károlyi, sans obtenir l'accord du prince. Le traité de Szatmár conserve les anciens privilèges de la noblesse, mais il soumet la Hongrie et la Transsylvanie à la domination des Habsbourgs. Rákóczi et ses généraux exilés n'acceptent pas le traité. Lui et ses camarades seront considérés en 1715 comme traîtres à la patrie. Lors de la succession de Pologne, Rákóczi demande l'aide de la France et de L'Espagne pour participer à la guerre. C'est à ce moment qu'il déclare: „Je ne suis pas moins zélé pour ma patrie, et je suis encore engagé par des serments à soutenir la liberté de ma principauté.”² Il moura en 1735 sans obtenir aucun succès. L'historien hongrois Jules Szekfű caractérise la période suivante comme un retard de la Hongrie par rapport à l'Europe occidentale.³

2) En 1848 éclatent la révolution et la guerre d'indépendance contre l'ancien féodalisme⁴. Le pays se prépare pour l'instauration de l'indépendance et l'avènement de la démocratie. L'armée hongroise lutte contre celle des Habsbourgs et de la Russie. Les troupes réussissent à occuper la majorité du pays. En 1849 Kossuth procède à la détronisation des Habsbourgs. L'Europe occidentale assiste à

¹ Voir B. Köpeczi : *La France et la Hongrie au début du XVIII^{ème} siècle*. Budapest, 1982.

² I. Kot: II. *Rákóczi Ferenc utolsó emlékirata a francia udvarhoz*. Századok, 1912.

³ Gy. Szekfű : *Magyar történet IV*. Budapest, 1939.

⁴ Sur la période de 1848 à 1890 : *Magyarország története*. Réd. en chef: E. Kovács et plusieurs historiens. Budapest, 1987.

la défaite de l'armée hongroise sans y apporter son aide. Le poète Alexandre Petőfi a raison de dire que les Hongrois luttent seuls pour l'indépendance en Europe.⁵

3) La défaite conduit à une sorte de résistance passive de la population contre l'absolutisme autrichien. Kossuth et les exilés cherchent à obtenir l'aide de Napoléon III et plus tard celle des Italiens, mais sans succès. Kossuth lui-même dans les années 1850 et 1862 cherche à proposer un projet de confédération danubienne qui pourra comprendre les Hongrois, les Croates, les Serbes et les principaux danubiens. Ce projet est rejeté par l'opinion publique hongroise, mais aussi par les autres nationalités.⁶ Pourtant Kossuth, comme on le sait, avait raison, puisqu'en 1918 les nationalités contribuèrent à la mutilation de la Hongrie.

En 1867 l'élite politique hongroise conclut un dualisme avec la maison de Habsbourgs. Kossuth cherche à éviter cet accord, et en 1867 il écrit une soi-disante „lettre de Cassandre” à François Deák, où il déclare que „cet acte servirait la mort de la nation.”⁷ On sait qu'il avait raison, puisque par le traité de Trianon la Hongrie ancienne n'existait plus. Le dualisme a approuvé un gouvernement hongrois qui dominait aussi la Transsylvanie, une évolution économique rapide et un système démocratique des partis politiques. C'est la période de la formation de la classe ouvrière, des luttes économiques et sociales et également des réformes politiques intérieures, entre autres la reconnaissance des droits des Juifs. Le compromis a produit un essor de la société toute entière, les nationalités y comprises. On a oublié les crimes de François Joseph de 1849, et on s'est souvenu „des beaux jours de l'ancienne époque”.

4) La rupture suivante commence avec les révolutions bourgeoises et communistes de 1918 et 1919. À la suite de l'intervention des Alliés et surtout de la France Michel Károlyi devait céder et Béla Kun cherchait à obtenir l'arrêt des troupes tchèques et roumains, sans y avoir réussi⁸. Les puissances occidentales ont appuyé les exigences des nationalités, et en 1922, avec le traité de Trianon, la Hongrie a perdu un grand nombre de ses territoires et de ses habitants. Après la chute de Béla Kun, l'armée française de l'Orient a appuyé les forces de la droite, conduite par l'amiral Nicolas Horthy. Un système réactionnaire s'est instauré, aidé par des puissances occidentales. Un système parlementaire s'était formé sous le régent Horthy. Les sociodémocrates y avaient participé, les communistes furent exclus. C'est la période où on a commencé à prendre des mesures injustes contre les Juifs, qui furent traités comme des communistes. Gouvernement et Église ont propagé une idéologie de droite, basée sur l'irrédentisme contre les pays voisins. Cette politique hongroise fut aidée d'abord par Mussolini, et ensuite par Hitler. C'est grâce à ce dernier que les arbitrages de Vienne ont redonné à la Hongrie une partie

⁵ Sándor Petőfi en 1849 écrivait un poème intitulé *L'Europe est calme*, où il déclare : Seule la Hongrie s'obstine à lutter / Et le monde entier l'a abandonné. Trad. de J. Rousselot : Sándor Petőfi, Budapest, 1971. 167

⁶ L. Kossuth : *Irataim*. Réd. F. Kossuth : *A dunai szövetség (La confédération danubienne)* VI. 9-27 ;

⁷ L. Kossuth : *Irataim*. Réd. F. Kossuth VIII. 16.

⁸ Sur la période 1918-1945 : *Magyarország története*. Réd. en chef : Gy. Ránki et plusieurs historiens, Budapest, 1976.

de la Tchécoslovaquie et une autre de la Roumanie. Le président du conseil Paul Teleki voulait se soustraire à la domination allemande mais il devait se suicider. Les troupes allemandes passaient par la Hongrie pour aller en Yougoslavie et une partie de ce pays fut restituée à la Hongrie.

La Hongrie est entrée dans la 2^{ème} guerre mondiale, elle devait subir des pertes extrêmement lourdes. Le régent cherchait à maintenir une certaine indépendance, mais le 19 mars 1944 les troupes allemandes ont occupé le pays. On a commencé les poursuites contre les éléments libéraux et contre les Juifs. Sous l'influence de la politique allemande, plus de 500 000 Juifs furent déportés, et en grande partie assassinés.

Le 23 octobre Horthy cherchait à conclure un accord avec le gouvernement soviétique, l'armée ne l'a pas assisté, les croix-fléchés ont pris le pouvoir, Horthy fut conduit en Allemagne. La guerre sévit, contribuant à la mort de plus de 500 000 Hongrois, et à la dévastation du pays.

Károlyi qui s'est retiré d'abord en France, puis à Londres protestait contre le régime réactionnaire. Kun et ses camarades réfugiés en Union Soviétique ont flétri ce régime, et ils ont cherché à contribuer à un accord entre les deux pays.

Le compromis avec l'ennemi intérieur a duré un peu plus de 20 ans, et après une période de développement il a mené à la dévastation du pays.

5) Après la 2^{ème} guerre mondiale, la Hongrie fut considérée comme un pays responsable pour la guerre et elle fut occupée par l'Union Soviétique. Malgré des difficultés inouïes on a commencé la reconstruction du pays, et on voulait y instaurer un régime démocratique. Une partie de la population s'est réfugiée en Allemagne, les prisonniers de guerre hongrois se trouvaient en Union Soviétique. On a procédé à des repatriements, et on a condamné ceux qui ont participé à la guerre et aux différentes repréailles. Les communistes, les sociodémocrates, le parti des petits propriétaires, les paysans nationaux ont formé des gouvernements. En 1947 par le traité de Paris, on a répété celui de Trianon, et la Hongrie devait payer des réparations à l'Union Soviétique et à la Yougoslavie. On a procédé à une réforme agraire, à la nationalisation des mines, des banques et des usines, et on a introduit une nouvelle monnaie, le Forint. Ce système parlementaire a duré jusqu'en 1948, quand après l'union des communistes et des socialistes, les partis furent interdits. L'ancienne constitution républicaine fut rejetée, une nouvelle est venue qui avait instauré la République Populaire. A cette époque des procès furent introduits, non seulement contre les soit-disant contre-révolutionnaires, mais aussi contre les communistes et des socialistes (procès Rajk).

Des difficultés économiques et sociales ont contribué au mécontentement de la population. En 1954 avec l'approbation du gouvernement soviétique, Imre Nagy fut nommé président du conseil, il a libéré un grand nombre de prisonniers politiques, a introduit de nouvelles mesures économiques et il a essayé de promouvoir une nouvelle politique culturelle. Il a été qualifié de révisionniste et fut

éliminé du parti. Les communistes réformistes se sont rangés auprès de lui, et le 23 octobre 1956 les étudiants ont participé à des manifestations. Nagy fut de nouveau nommé président de conseil. On a demandé le départ des troupes soviétiques, le retour des anciens partis, la fondation d'une nouvelle démocratie. Une partie de la population pensait que les puissances occidentales devaient intervenir, mais la situation internationale avait interdite une telle démarche. Le 4 novembre 1956 l'armée soviétique est entrée à Budapest, Nagy et ses camarades se sont réfugiés à l'ambassade yougoslave, d'où il devaient partir pour la Roumanie. János Kádár a quitté Budapest, et a demandé l'aide de l'Union Soviétique. Nagy voulait faire cesser le combat, certains cependant ont essayé de le poursuivre. Ils devaient quitter le pays de même qu'une partie importante de la population pour l'Autriche. Le nouveau gouvernement, appuyé par les troupes soviétiques, commençait à poursuivre des procès contre les soit-disant contre-révolutionnaires. Le 1^{er} mai 1957 les milliers de personnes ont fêté le nouveau parti. Nagy et ses compagnons furent réintroduits en Hongrie, et en 1958 certains d'entre eux furent condamnés à mort, d'autres à des peines de prison où ils restèrent jusqu'à l'amnistie de 1962. Le régime a considéré que la révolution fut une contre-révolution, et on a sévi contre ceux qui y avaient participé. En Europe occidentale, politiciens, écrivains et journalistes (Sartre et Camus), condamnèrent l'intervention soviétique. Aux Nations Unies on avait protesté contre l'attitude de l'Union Soviétique et contre le nouveaux gouvernements.

À l'intérieur du pays la situation économique s'est améliorée. Un nouveau système de coopération agricole fut introduit. Des usines réussirent à établir une certaine autonomie, les différentes branches de la culture commençaient à se développer. Les habitants avaient la possibilité d'obtenir chaque trois ans des visas pour l'Europe occidentale. Ce compromis a contribué au relèvement du niveau de vie, à une certaine liberté et à un respect des droits de l'homme. À cette époque la Hongrie fut considérée comme un bastion quasi libéral des pays socialistes. Malgré ces changements les exilés qui se trouvaient en Europe Occidentale et aux États-Unis protestaient contre le régime dictatorial.

6) La situation économique s'est détériorée à la suite des difficultés extérieures et intérieures.⁹ Le pays commençait à s'endetter et pour maintenir un niveau de vie supportable, on devait procéder à des réformes. Les réformes économiques ne suffisaient plus, les communistes réformistes ont exigé des réformes politiques. L'affaiblissement de l'Union Soviétique et le mécontentement intérieur ont conduit à des changements. En avril 1988 János Kádár s'est retiré, il est mort peu de mois après. L'opinion publique hongroise l'a considéré comme un homme de compromis, qui a cherché le rapprochement avec l'Europe occidentale et aussi avec l'Union Soviétique, malgré son système dictatorial.

7) La dernière rupture fut pacifique – pour deux raisons : d'abord à cause de la situation internationale, l'Union Soviétique était prête à se retirer de l'Europe centrale et orientale, mais aussi à cause d'une entente pacifique entre les différents

⁹ I. Romsics : *Magyarország története XX. században*. Budapest, 2001. (Nouvelle édition)

partis de Hongrie. La majorité cherchait à revenir au système capitaliste, à la démocratie et au respect complet des droits de l'homme. Socialistes, partisans du Forum Démocratique Hongrois, de l'Association des Jeunes Démocrates et des libéraux ont accepté ces changements. Après les élections en 1990 un gouvernement du Forum Démocratique Hongrois s'était formé. Depuis, tous les 4 ans, des élections de „protestation” eurent lieu, la constitution fut amendée, la Hongrie est devenue une République et des institutions nouvelles furent formées. Le compromis entre les différentes orientations idéologiques et politiques fut accepté, et l'Europe a assisté à ce changement.

Nous pouvons dire que *rupture* et *compromis* caractérise l'histoire hongroise entre le début du XVIII^{ème} siècle et entre nos jours. Ce sont les situations intérieures et extérieures qui ont contribué à ces alternances qui caractérisent les autres pays du continent. La Hongrie a adhéré à l'Alliance Atlantique et aussi à l'Union Européenne.

Portrait de la littérature pour la jeunesse des années socialistes en Hongrie

Les années de transition politique d'après 1989 ont instauré une nouvelle ère littéraire et éditoriale en Hongrie : il y a de plus en plus de livres édités pour la jeunesse, peu de moyens d'évaluation des publications, les maisons d'édition surgissent et disparaissent. La revue littéraire *Kinckereső*, née en 1971, destinée aux enfants, et la maison d'édition de jeunesse *Móra* ont survécu à travers ces changements politiques et économiques. L'objectif de la présente étude est d'exposer les caractéristiques hongroises de la littérature de jeunesse dans les années socialistes, en soulignant la richesse paradoxale de l'écriture dans un régime autoritaire.

A compter du XIX^{ème} siècle, la littérature pour la jeunesse s'était imposée dans la vie littéraire. Puis au XX^{ème} siècle, on affirme le droit des enfants à une littérature de qualité avec ses exigences artistiques et ses vertus éducatives. Les œuvres littéraires de jeunesse comprennent plusieurs catégories d'âge : de 3 à 11 ans, la littérature enfantine ; de 12 à 15 ans est l'âge des adolescents, et après 16 ans les enfants sont invités à se tourner vers une littérature « adulte ». La Hongrie, suivant le modèle allemand de *Kinder-und Jugendliteratur*, a adopté le même terme pour désigner la littérature de jeunesse pour les deux tranches d'âges.

Les œuvres littéraires destinées à la jeunesse viennent de trois sources distinctes :

1. Les livres écrits par l'auteur, à destination de la jeunesse tels que *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll ou *Csutak et le cheval gris* de Iván Mándy ;
2. Les textes empruntés à la mythologie et aux contes populaires ;
3. Les ouvrages devenus lectures pour les jeunes sans la volonté d'origine de l'écrivain tels que *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ou *Sois bon jusqu'à la mort* de Zsigmond Móricz.

Nous connaissons plusieurs œuvres littéraires classées dans la littérature de jeunesse. Pensons à Defoe, à Dickens, à Victor Hugo, à Dumas père, à Mark Twain, à Jules Verne qui ont pu être enseignés sans restriction en Hongrie car ces classiques ont été estimés comme compatibles avec la pédagogie socialiste.

La littérature pour la jeunesse en Hongrie fut marquée avant 1945 par les œuvres de János Arany (*Toldi*) et de Sándor Petőfi (*Jean le Preux*), les contes d'Elek Benedek¹, par les écrits de Géza Gárdonyi², Ferenc Móra³, Zsigmond Móricz. Elek Benedek, écrivain transylvain, est le rédacteur de plusieurs revues enfantines comme *Az én újságom* [Mon journal] (1889-1944), *Jó pajtás* (1909-1925), *Kis Pajtás* (1907-1944) et *Cimbora* (des années 1920).⁴ Elek Benedek est député transylvain au Parlement hongrois. Il essaie d'attirer l'attention des hommes politiques sur l'importance de la littérature de jeunesse dans un discours prononcé devant le Parlement en 1887 : « *La situation de la littérature de jeunesse est honteuse pour le gouvernement ! Les écoles acceptent d'enseigner sans livres ni bibliothèque. On n'entend plus parler de la littérature de jeunesse en Hongrie. Nous devrions dépenser autant pour l'éducation que pour l'armée.* »

Le roman hongrois de jeunesse le plus connu à l'étranger raconte la camaraderie des jeunes garçons de Budapest. C'est *Les gars de la rue Paul* de Ferenc Molnár⁵, paru en 1906 en Hongrie et en 1937 en France.

Pour tout auteur, l'enfant lui rappelle sa propre enfance, et ses rêves d'autrefois. L'enfant se cherche des idéaux, des modèles, essaie de s'identifier et tente de développer sa propre personnalité. Dans l'idéologie socialiste, cette littérature a des objectifs précis, bien définis par le pouvoir central qui demande l'aide des grands écrivains. En Union Soviétique c'est Gorki (1868-1936) qui fonde la première maison d'édition pour enfants. Maïakovski (1893-1936) est parmi les premiers à écrire des poésies pour les enfants.⁶ Le pédagogue soviétique Makarenko (1888-1939) affirmait que la spécificité de la littérature pour la jeunesse résidait non dans ce qui était écrit mais dans la façon dont cela était écrit. On peut parler aux tout petits des problèmes les plus sérieux et des sujets les plus grands.

¹ Elek Benedek (1859-1929), écrivain, journaliste, député parlementaire, originaire de la Transylvanie. Connu pour ses recueils de contes et légendes populaires hongroises. Elek Benedek est retourné en 1922 dans sa ville natale de Kisbacon en Transylvanie où il a été le rédacteur de la revue littéraire pour enfants *Cimbora* (la seule revue en hongrois en dehors de la Hongrie) jusqu'à sa mort. L'objectif d'Elek Benedek avec la revue *Cimbora* était la sauvegarde de la langue et la culture hongroises en Transylvanie après le traité de Trianon.

² Géza Gárdonyi (1863-1922), écrivain, journaliste, un de ses romans historiques est *Les étoiles d'Eger*.

³ Ferenc Móra (1879-1934) a écrit des récits évoquant la vie des enfants à la campagne par un langage savoureux dans son recueil *La veste aux trésors*.

⁴ Pajtás et cimbora sont des synonymes du mot « ami ».

⁵ Ferenc Molnár (1878-1952), auteur du roman *Les gars de la rue Paul* devenu un des classiques de la littérature pour la jeunesse. Ce roman a été traduit par Ladislav Gara et A. Adorján, et a été publié par Hachette en 1958. Il a été réédité en livre de poche jeunesse en 1989.

⁶ *Revue Europe*, janvier-février 1968, 18.

À partir des années 1930, la littérature devient une commande de la société qui espère assurer une vie meilleure à la nouvelle génération, et cette littérature est un devoir national. Après la Deuxième Guerre mondiale, les sphères de la vie politique, sociale et culturelle sont transformées, l'enfant et l'adolescent deviennent une cible potentielle de la vie politique et littéraire. Il est important de souligner qu'à la suite des changements d'après-guerre en Hongrie, les origines de la littérature pour la jeunesse ne seront pas complètement oubliées. Ainsi, en 1946, l'hebdomadaire de l'unique organisation hongroise de jeunesse, l'Union des Pionniers Hongrois, regroupant des enfants de 6 à 15 ans, choisit comme titre *Pajtás* pour sa revue qui sera l'hebdomadaire des enfants hongrois jusqu'aux débuts des années 1980. Dans l'ère Kádár des années 1970, une émission littéraire de télévision destinée aux jeunes s'appelle *Cimbora*, comme la revue littéraire pour enfants des années 1920 dirigée par Elek Benedek. Notons qu'un personnage d'un petit roman, un ourson appelé *Dömötör Dörmögő*⁷, héros littéraire au début du XX^{ème} siècle, donne son nom à une revue destinée aux tout petits et éditée également par l'Union des Pionniers Hongrois à partir de 1957.

1. La littérature engagée

De 1948 à la fin des années 1960, l'idéologie détermine tout. Certains écrivains hongrois s'adaptent au courant idéologique soviétique et reproduisent les romans soviétiques, certains se réfugient dans la poésie pour enfants ou dans la traduction. Les enfants hongrois membres de l'organisation des pionniers trouvent leurs « héros idéologiques » dans la littérature soviétique de *Gaïdar*, de *Kataïev* et de *Fadeev*. Parmi les romans les plus lus, on cite *Timour et sa brigade* écrit par Arkadi Gaïdar.⁸ Le roman se déroule pendant les années de la guerre civile après 1917 en Russie. Gaïdar s'engage dans l'Armée Rouge à l'âge de 14 ans et commence à écrire en 1924 à l'âge de 20 ans. Il met en scène un enfant héroïque qui vient soutenir les familles dont un membre est engagé dans l'Armée Rouge.

En octobre 1967, s'est tenu un colloque franco-soviétique à Paris, organisé par le Comité parisien de France-URSS, sur la littérature pour la jeunesse. Gaïdar est l'objet de tous les éloges. Les interventions sont publiées dans la revue « Europe » :

« Une réussite étonnante fut ensuite celle du regretté Arkadi Gaïdar, notre ami et camarade de travail, tombé au champ d'honneur pendant la guerre. Quand il parla à ses amis de son livre Timour et sa brigade, certains furent sceptiques. Quel était le sujet ? Un gamin, un écolier, que Gaïdar a appelé Timour (il aimait le jeu sonnante des noms) a inventé une occupation passionnante pour les enfants de son âge. Ils entourent d'une tutelle discrète les familles dont les hommes, pères ou fils aînés, sont à l'armée. Pendant la nuit les gamins nettoient les cours, apportent du

⁷ Allusion aux contes écrits par Zsigmond Sebök (1861-1916), intitulés *Mackó úr utazásai* [Les voyages de Monsieur l'ourson]. Cette revue existe encore aujourd'hui.

⁸ Arkadi Gaïdar (1904-1941).

foin aux vaches, protègent les tout petits, etc... Je me souviens comment certains mettaient en garde Gaïdar : Pendant des siècles, les gamins jouaient aux brigands. Dans le monde entier, et surtout en Amérique, il existe une littérature spéciale sur les bandits et les gangsters. Et toi, tu veux qu'ils soient attirés par un jeu plein de vertus ! Gaïdar n'était pas d'accord. Il expliquait que le temps était venu où même dans le jeu, il est plus intéressant de créer un homme bon, qu'un mauvais... »⁹

L'Amérique est le pays des gangsters ; les pays socialistes affirment créer un homme bon. Ce roman a engendré un grand mouvement patriotique en Union Soviétique. Même dans la Hongrie des années 1960-1970 des groupes de Timouriens – de « Timour », le jeune héros du roman - furent créés par les pionniers. Timour est l'espoir, Timour sera l'homme nouveau au service de l'intérêt collectif.

Le livre d'Alexandre Fadeev¹⁰, « *La jeune garde* », a également connu un succès du même ordre. Son héros principal est *Oleg Kochevoï* qui organise avec ses camarades un groupe clandestin contre les Allemands occupant leur ville. La plupart des héros dans les romans soviétiques sont des modèles venant d'une époque en guerre et ce sont des héros masculins, courageux, audacieux, malicieux, à l'image officielle des dirigeants du pays. Malgré les épreuves, on nous montre une enfance harmonieuse où l'honneur, la solidarité, la bonté, la modestie et l'amour sont des vertus obligatoires. Ces romans sont une lecture obligatoire jusqu'aux années 1980 dans les écoles hongroises.

Le manque de bandes dessinées dans la bibliothèque des enfants hongrois est assez caractéristique. Cette culture fut peu connue en Europe centrale et orientale après 1945. Pourtant la revue *Jó Pajtás* (1909-1925) dont le rédacteur Aladár Schöpflin est sensible aux nouveautés artistiques, publiait une page de bandes dessinées. Peut-être les bandes dessinées ont-elles des racines franco-belges, donc trop occidentales et individualistes ? Aussi, les pays socialistes ont-ils censuré le personnage de Superman et les films qui en ont été tirés à cause de l'impossibilité d'identification avec le personnage dans un cadre collectiviste.

Pour ce qui est de la littérature hongroise engagée, nous mentionnons deux ouvrages. Le premier est *Hetvenkedők* de Zoltán Galabárdi,¹¹ qui raconte l'histoire d'un groupe de garçons à la recherche des traces des combats de la Révolution rouge hongroise de 1919. Les jeunes pionniers hongrois cherchent les anciens combattants de l'Armée Rouge hongroise pour trouver la vérité sur la défaite d'un bataillon et la mort d'une jeune estafette. Le deuxième est *Fusils et colombes [Puskák és galambok]* de Sándor Tatay¹² reprenant à la même époque avec le même cercle de garçons une nouvelle aventure. Les garçons devront cacher des fusils dans un colombier. Dans les autres romans de cette littérature acceptée par le régime, les

⁹ Lev Kassil, *L'éducation par le romantisme*, Revue Europe, op. cit. 33.

¹⁰ Alexandre Fadeev (1901-1956).

¹¹ Zoltán Galabárdi (né en 1928-)

¹² Sándor Tatay (1910-1991).

histoires concernant la Deuxième Guerre mondiale sont écrites à travers des personnages de soldats de différentes nationalités, engagés dans l'Armée Rouge. Ces personnages fictifs sont ensuite souvent présents dans les manuels scolaires pour illustrer des faits historiques réels. La fiction idéalisée se mêle à la réalité historique.

Après 1945, pendant 20 à 25 ans, les œuvres littéraires comme *Winnie l'ourson*, *Mary Popins* ou *Alice aux Pays des Merveilles* sont également éliminées des librairies hongroises. Les enfants hongrois avaient comme lecture obligatoire à côté des œuvres de Ferenc Molnár et de Zsigmond Móricz, les romans soviétiques héroïques et leurs homologues hongrois, les poèmes chantant la paix et l'amitié, les contes des peuples de l'Union soviétique et des autres pays frères. Une maison d'édition fut fondée en 1950 pour la jeunesse, qui prit ensuite le nom de Ferenc Móra. Les propres romans de Móra, autobiographiques, racontent la vie dure des enfants hongrois à la campagne : ces récits furent validés par les pédagogues officiels.

2. « Őszi éjjel izzik a galogonya »¹³ ou la poésie pour enfants

Nous considérons que la littérature hongroise de jeunesse manifeste deux tendances majeures dans la période socialiste : l'une est la mise en valeur de la culture populaire hongroise à travers les contes et les légendes ; l'autre est la place importante donnée à la poésie créée par les grands auteurs tels, *Sándor Weöres*¹⁴, *Zoltán Zelk*¹⁵, *Ágnes Nemes Nagy*¹⁶, *László Nagy* (1925-1978). Naturellement, le pouvoir politique eut ses poètes préférés comme *Mihály Vácz* (1924-1970), *Imre Csanádi* (1920-1991) et *Zseni Várnai* (1890-1981) dont les enfants récitaient des œuvres à l'occasion des fêtes de pionniers. Ces poètes mettaient en avant les thèmes favorisés de la propagande en appelant les jeunes pionniers à un comportement conforme à l'idéal socialiste. Finalement, le message de cette littérature moralisante resta à peine dans les esprits mais il en demeure une sensibilisation et une ouverture vis-à-vis de la littérature. La plupart des enseignants pratiquaient, sans le dire, un examen critique, et ont pu apprendre aux enfants à distinguer les œuvres littéraires inspirées de qualité.

La poésie avait une place privilégiée dans cette enfance, à l'instar de la littérature et des écrivains qui occupèrent une place importante dans la vie politique hongroise. Beaucoup de poètes hongrois, tels *Sándor Weöres*, *Zoltán Zelk*, *János*

¹³ « La nuit d'automne l'aubépine est incandescente », vers d'un des poèmes le plus connu de *Sándor Weöres*, intitulé *Galagonya* [Aubépine] paru dans le recueil *Bóbita* en 1955.

¹⁴ *Sándor Weöres* (1913-1989) : entre 1948 et 1956 il n'a pu publier que des poèmes pour enfants et des traductions. Il est « le poète par excellence des enfants hongrois ».

¹⁵ *Zoltán Zelk* (1906-1981) : membre actif de l'Association des Écrivains au début des années 1950. Entre 1952 et 1956 il est rédacteur en chef de la revue des petits tambours *Kisdobos*. En 1957, il est condamné à trois ans de prison.

¹⁶ *Ágnes Nemes Nagy* (1922-1991) : rédactrice de la revue *Újhold*. Après 1948 elle se trouve « à la périphérie » de la littérature. Elle devient enseignante et commence à publier ses poèmes dans les années 1960. Son mari, *Balázs Lengyel* trouvera du travail dans la maison d'édition *Móra*.

Pilinszky¹⁷, privés de publication dans leurs écrits destinés aux adultes, prirent leur plume pour écrire des œuvres destinées aux enfants afin de s'évader de la réalité. La poésie pour enfants des années 1960 et 1970 est un vrai chef d'œuvre de la littérature hongroise. Des adultes privés de leurs poètes favoris pour raison de censure, n'avaient pas à leur disposition des poèmes de la qualité de ceux à destination de leurs propres enfants.

Des centaines de poèmes sont publiées, en toutes occasions, dans les revues des pionniers. Les thèmes de la poésie dite « engagée » sont toujours les mêmes : le travail, la paix, la liberté, l'avenir radieux, le drapeau rouge, le foulard rouge, la vie et les origines historiques des pionniers et des petits tambours.

Nous présentons dans les pages suivantes deux poèmes. Le premier, intitulé « *Le petit tambour* », est celui du mouvement des pionniers véhiculant des allusions historiques à 1848-1849 dans lesquelles le mouvement a trouvé ses racines. Le petit tambour d'aujourd'hui doit poursuivre l'engagement du petit tambour du général Bem qui combattait pendant la guerre d'Indépendance « pour être différent et meilleur ».

Vasvári István : A kisdobos¹⁸

*Az volt a hajnalhasadás,
márciusi rügy, a fény -
ki tudja hol, csapatba állt
egy dobos kislegény*

*Talán látta Petőfit is,
Bem kék táborát
s dobolt, dobolt a kislegény,
míg őszbe hulltak a fák.*

*Egy dobverés – egy szívverés
a fölkelte nemzetét
s elhalt a kisbób – elveszett
Világos felé...*

Le petit tambour

*C'était le début de l'aube,
le bourgeon de mars, la lumière -
qui sait où, le jeune tambour s'engagea dans
l'armée.*

*Peut-être a-t-il vu Petőfi,
le camp bleu de Bem,
le garçon battait, battait le tambour
jusqu'à l'arrivée de l'automne.*

*Un battement de tambour –
un battement de cœur d'une nation révoltée-
le petit tambour s'est tu et perdu
vers Világos...*

¹⁷ János Pilinszky (1921-1981) est un des meilleurs poètes hongrois de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Il se réfugie dans la religion, et publie beaucoup dans la revue catholique *Új ember* dont la publication s'est poursuivie durant la période socialiste.

¹⁸ Poème paru dans *Válogatás az Úttörővezető cikkeiből* [Extrait d'articles de la revue *Úttörővezető*], ILV, Budapest, 1977, p. 101.

*Emeld fel azt a kisdobot,
mert értünk is pereg :
társakért tenni szép dolog,
gyengébbeknek nyújts kezét.*

*Az iskolapad fényesül,
hol könyv és hű füzet
kíséri a kisdobost,
míg évre év pereg...*

*Nyakkendőd lesz kék színű,
hogy különb, jobb lehess,
mint hajdan az a kislegény :
tenni érdemes !*

*Lève ce petit tambour,
qui bat pour nous aussi :
il est bien d'aider les autres,
tends la main aux vulnérables.*

*Le banc d'école brille,
le livre et le fidèle cahier
accompagnent le petit tambour,
pendant les années qui tournent...*

*Ton foulard sera de couleur bleue,
pour être différent et meilleur,
comme autrefois ce petit garçon :
l'action est valeureuse !*

Dans le deuxième poème, écrit par Sándor Weöres, nous retrouvons une richesse verbale et une technique métrique. Même le thème de cette poésie, « les bâtisseurs d'un nouveau monde » sonne différemment sous la plume de Weöres. Dans l'ouvrage intitulé, *Histoire de la littérature hongroise*, parue sous la direction de Tibor Klaniczay, l'auteur du chapitre qualifie l'œuvre très variée de Sándor Weöres ainsi : « Sándor Weöres a assimilé, dans sa poésie, beaucoup d'éléments des différentes écoles, - du surréalisme surtout -, alliances de mots complexes, créations d'image, versification, mais les classiques de la traditionnelle poésie lyrique européenne, la poésie populaire hongroise et les créations des diverses cultures orientales, ont également laissé leur trace sur sa manière de voir et sur son style. »¹⁹

Weöres Sándor : Éptők²⁰

*Szív dobban,
Szív dobban,
Kalapács koppan, tűz lobban.
Feszül az új híd, dörög az új gyár,
Virul az ország, újra él már !
Még-szebben,
Még jobban
Kalapács koppan, szív dobban.*

Sándor Weöres : Reconstruction²¹

*Cœur battant,
Cœur battant,
Marteau martelant, feu flambant :
Ici nouveau pont ; là nouvelle usine ;
pays qui renaît, monde en gésine !!
Plus content,
plus pimpant,
Marteau martelant, cœurs battant.*

¹⁹ *Histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours*, Corvina Kiadó, Budapest, 1980, 448-449.

²⁰ Sándor WEÖRES, *Bóbita*, Móra Könyvkiadó, Budapest, 1994, 28.

²¹ Traduction de Jean-Luc Moreau parue dans le recueil *Poèmes et chansons de Hongrie, Enfance Heureuse*, Les éditions ouvrières, Paris, 1987, 177.

*Hej, rajta,
Hej, rajta,
Kezet ád új híd két partja !
Lobog a zászló, repül az ének,
Szívek a légben öszeérnek.
Mély víznek
Két partja,
Nagy erős vashíd döng rajta.*

*Gronde, gronde,
voix profonde !
Les deux bouts du pont se répondent !
Montent vers le ciel drapeau et chansons.
Palpitent les cœurs à l'unisson.
Que de monde !
L'eau profonde,
Le grand pont de fer l'enjambe et gronde.*

L'Union des Pionniers Hongrois a le mérite d'avoir publié des poèmes de haut niveau dans sa revue littéraire *Kincskereső* [Chercheur de trésor]²², mensuel édité à l'École supérieure de Pédagogie de Szeged à partir d'octobre 1971. *Kincskereső* devient le mensuel littéraire de l'organisation des pionniers en octobre 1974. Ses rédacteurs furent des professeurs d'université, des écrivains et des poètes reconnus qui eurent l'intelligence et l'exigence d'offrir aux enfants une littérature de valeur. La vraie littérature enfantine et les écrits politisés cohabitèrent étrangement à merveille ! L'amour de la langue pour elle-même était cultivé. Significativement, c'est un linguiste László Deme qui fut son rédacteur en chef pendant toutes les années 1970. La revue a publié des numéros spéciaux sur les écrivains hongrois, des articles sur la poésie populaire, des études sur les classiques de la littérature étrangère. *Kincskereső* fit paraître aussi des écrits « savants ». On peut citer une analyse du langage poétique de Gyula Juhász (numéro de mars 1972), un article illustré sur Gyula Derkovits, le peintre révolutionnaire (numéro de février 1972), ou encore une étude de Mihály Babits sur l'éducation littéraire.

²² Le titre de la revue éditée à Szeged fait allusion au roman de Ferenc Móra, *La veste aux trésors* [Kincskereső kisködmön]. D'ailleurs, l'écrivain a vécu pendant toute sa vie à Szeged. Nous présentons en illustration la table des matières du numéro de novembre 1975 de la revue.

Kincskereső

II. évfolyam 9. szám, 1975. november



A Magyar Úttörők Szövetségének
irodalmi, művészeti, kulturális
folyóirata.

A 10—14 évesek lapja.

Főszerkesztő:
DEME LÁSZLÓ

Főszerkesztő-helyettes:
SIMAI MIHÁLY

Szerkesztik: Baka István, Dobcsányi
Ferenc, Lengyel Balázs, Madácsy László,
Szepesi Attila, Tandí Lajos

Ára: 4, — Ft

Tartalom

- NEM SZOKTAM... (NÉPDAL) (1)
MÉHES GYÖRGY:
KINCSES KOLOZSVÁR (2)
NAGY LÁSZLÓ VERSEI (4)
BAJOR ANDOR:
ANNUS JÓZSEF: A BAKANCS (6)
SZÉP ILONA (NÉPBALLADA) (8)
FÁBIÁN PISTA (NÉPBALLADA) (9)
SIMONFFY ANDRÁS: ÜRESKÁD (10)
KISS BENEDEK MŰVEI (12)
GYÁRFÁS ENDRE:
MESE MESE MATEMATIKA (14)
ÁGH ISTVÁN KÉT VERSE (15)
JANIKOVSKY ÉVA—
RÉBER LÁSZLÓ:
AZ ÚGY VOLT... (16)
BAKA ISTVÁN:
A KINCSEKERESŐ
JANIKOVSKY ÉVÁNÁL (18)
BOTOND-BOLICS GYÖRGY—
LÁSZLÓ ENDRE:
MIKROBI A MESTERDETEKTÍV
ill. (20)
A PEGAZUS ŐRS NAPLÓJÁBA
KISS JÓZSEF:
A KNYÁZ POTEMKIN (24)
ÉDES ANYANYELVÜNK
DOBCSÁNYI FERENC:
HELYNEVEINK NYOMÁBAN
(25)
A SZERKESZTŐ ASZTALA
TRENCSÉNYI LÁSZLÓ:
MŰLT ÉS JELEN —
GYEREKTOLLAL (27)
RÍMES ORSZÁGJÁRÁS
(A KINCSEKERESŐ-PÁLYAZAT
ÉRTÉKELÉSE) (28)
KÖNYVEK KÖZÖTT
FREDERICO GARCIA LORCA:
KÉT ESTI HOLD (30)
ANAUTA: ALEA,
AZ ESZKIMÓ LÁNY
(SERES JÓZSEF) (31)
REJTVÉNYFEJTŐK KLUBJA
KUN ERZSÉBET:
KLASSZIKUS NÉVJÁTÉKOK (32)
SEBŐ FERENC—WEÖRES SÁNDOR:
UGRÓTÁNCOT JÓKEDVEMBŐL
(BORÍTÓ 3)
MAJAKOVSKIJ:
VLAGYIMIR ILJICS LENIN
(RÉSZLET) (BORÍTÓ 4)

Novemberi számunkat BERKI VIOLA
rajzai díszítik. A hátsó borítón V. Fa-
vorszky 1928-ban készült metszete

Deuxième de couverture de la revue *Kincskereső* de novembre 1975

Kinckereső fut le seul périodique des pionniers dont le siège n'était pas à Budapest, mais à Szeged. Il y eut plusieurs tentatives pour déménager la rédaction à Budapest, mais les responsables locaux du Parti à Szeged ont contrecarré ces initiatives. La revue *Kinckereső* étendait son rayonnement aux pays limitrophes à minorité hongroise. En 1976, son tirage est de 80 000 exemplaires. La revue sera reprise en 1989 par la maison d'édition Móra.

Après la nationalisation de l'édition, à la fin des années 1940, des livres bon marché pour enfants sont publiés à des milliers d'exemplaires.

Le système politique de l'édition applique la règle des « trois T » (Tiltás, Tűrés, Támogatás [Interdiction, Tolérance, Soutien] menée par György Aczél. Dans la réalité concernant la littérature enfantine il y a beaucoup de soutiens et des interdictions sélectives. Les enfants hongrois n'ont jamais lu autant que dans ces décennies-là.

3. Le rôle de la maison d'édition Móra

Il nous paraît indispensable d'évoquer dans cette étude la *maison d'édition Ferenc Móra* [Móra Ferenc Könyvkiadó] fondée en 1950. Móra était le spécialiste de l'édition de livre pour enfants et adolescents. Un autre éditeur, *Szépirodalmi Könyvkiadó* [Editions des Belles Lettres] éditait les collections littéraires comme les « livres de poche » [Olcsó könyvtár] et la « Bibliothèque scolaire » [Diákkönyvtár], collection des lectures obligatoires au programme des écoles et des universités.

Pour mesurer l'importance de l'édition à destination de la jeunesse sous le régime socialiste, nous croyons utile d'examiner les statistiques que nous avons retrouvées. Un premier tableau représente le *nombre des titres publiés par la maison d'édition Móra*, entre 1976 et 1980²³ :

ÂGE	ANNÉE	LITTÉRATURE	VULGARISATION	TOTAL
Moins de 6 ans	1976 - 1980	219	91	310
6 - 10 ans	1976 - 1980	274	108	382

²³ PIL. 289. f 13/1980/45. p. 63-64. (Politikatörténeti Intézet Levéltára [Institut d'Histoire politique]).

ÂGE	ANNÉE	LITTÉRATURE	VULGARISATION	TOTAL
10 - 14 ans	1976 -1980	328	188	516
Plus de 14 ans	1976 -1980	342	99	441
TOTAL	1976 -1980	1163	486	1649

Avec l'apparition progressive des règles de l'économie de marché dès les années 1980, cette littérature ainsi que l'édition pour les jeunes, ont changé de visage. Les préoccupations ont commencé à se porter vers le cinéma, les jeux vidéo, la consommation. La place de la littérature a amorcé sa chute. Cette problématique dépasse certes le sujet et les cadres temporels de notre étude, mais nous considérons utile de présenter les statistiques parus dans un excellent ouvrage de synthèse sur la littérature pour enfants intitulé *Gyermekirodalom*.²⁴ C'est par contraste que nous verrons à quel point la littérature de jeunesse avait pris de l'importance à l'époque Kádár.

Le deuxième tableau²⁵ nous montre en effet un changement radical concernant les pratiques et les capacités de lecture des jeunes hongrois. Aujourd'hui, 30 % des écoliers de 13 à 14 ans ont des gros problèmes de compréhension de texte. Dans les années 1990 la compréhension de la lecture chez les jeunes de 9 à 18 ans a baissé de 20 % par rapport aux années 1970.²⁶

²⁴ *Gyermekirodalom* [Littérature pour enfant] sous la direction de Gabriella Komáromi, Helikon Kiadó, Budapest, 2001.

²⁵ *Ibid.* p. 274. Tableau réalisé à la suite des sondages effectués par l'Institut national de l'enseignement publique [Országos Közoktatási Intézet].

²⁶ *Ibid.* 273.

<i>Livres lus dans les 6 derniers mois</i>	<i>Garçons 1977 (%)</i>	<i>Garçons 1997 (%)</i>	<i>Filles 1977 (%)</i>	<i>Filles 1997 (%)</i>
Littérature classique pour enfants	28,28	26,7	26,6	36,6
Livres d'aventure	17,7	2,0	8,1	0,9
Romans récents	8,7	2,8	10,0	6,0
Ouvrage de vulgarisation	6,0	6,8	6,7	3,2
Littérature classique pour adultes	5,3	4,8	12,7	7,6
Contes	2,1	0,5	4,0	2,1
Littérature de science-fiction	1,9	2,8	0,2	1,1
Littérature de gare	3,0	3,3	4,2	8,3
Romans pour filles	1,3	1,5	7,3	4,1
Roman de contes	1,1	0,5	2,1	0,7
Poésie	1,1	1,3	1,9	0,9
Littérature contemporaine pour adultes	0,9	3,3	0,0	4,8
Bandes dessinées	-	0,5	-	0,5
Pas de lecture déclarée	19,4	42,6	13,7	22,0

Globalement le nombre de non-lecteurs a doublé. Les livres d'aventure sont délaissés. La littérature classique est en baisse, et les romans récemment publiés n'attirent plus. Filles comme garçons maintiennent et accroissent leur intérêt pour la littérature de bas de gamme. Nous assistons à une franche baisse quantitative et à une transformation qualitative à la baisse des pratiques de lecture. Le régime socialiste avait certes instrumentalisé une partie de la littérature à des fins de manipulation des jeunes consciences, mais il avait préservé la jeunesse d'une survalorisation de la consommation.

Conclusion

A l'instar des professeurs, des hommes de lettres et des critiques de la littérature hongroise, nous considérons que dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la poésie et la prose hongroises, à destination de la jeunesse, ont contribué à la construction de vraies valeurs littéraires dans la vie culturelle centre-européenne. Les auteurs des années 1970-1990 comme Éva Janikovszky, Ervin Lázár, István

Csukás, Nándor Gion ont donné avec chacune de leurs œuvres un magnifique cadeau à la littérature hongroise et aux enfants hongrois. Ils étaient acceptés d'une part par les pouvoirs politiques et d'autre part par la grande littérature. Certes, s'est bien manifestée une période de la littérature exprimant le courant du réalisme socialiste à l'intention de la jeunesse hongroise ; mais les auteurs écrivant sur commande n'étaient jamais considérés par le milieu littéraire comme de vrais poètes. Avec les interdictions de publication des auteurs et avec leur « transfert » obligé vers la littérature de jeunesse, le régime politique socialiste a paradoxalement aidé le développement de cette littérature de jeunesse.

Les auteurs d'aujourd'hui tels Krisztina Tóth, Ferenc Szijj, Dániel Varró et László Darvasi ne laissent pas perdre l'héritage de Sándor Weöres et d'Éva Janikovszky et continuent toutefois à écrire pour la jeunesse, malgré une situation et un contexte littéraire parfois difficile.

ÉCONOMIE

La responsabilité sociale des entreprises. Concepts, pratiques et défi de rattrapage pour les entreprises hongroises

De nombreuses entreprises en Europe et dans le monde se sont engagées dans la démarche de la responsabilité sociale, qui, surtout depuis l'adhésion à l'Union Européenne, commence à devenir une question importante pour les acteurs des affaires en Hongrie. A l'heure actuelle, dans la plupart des cas, les démarches des entreprises hongroises en faveur de la responsabilité sociale se réduisent aux actions de charité et de sponsoring visant à améliorer leur image et à répondre aux attentes de l'opinion publique. Cependant elles pourraient tirer davantage de bénéfices des opportunités offertes, surtout par l'intermédiaire des réponses aux exigences du développement durable (réponses aux attentes des parties prenantes, amélioration de la qualité et de l'efficacité, développement de nouvelles activités, etc.). Dans le monde, de plus en plus de sociétés publient régulièrement des rapports sur leurs performances et leurs programmes dans le domaine social, mais en Hongrie ce n'est pas encore une pratique générale même chez les filiales des grandes firmes multinationales. Faute de contraintes réelles, ces dernières ont toutes les raisons de continuer à éviter les dépenses sociales non obligatoires, pour maintenir la rentabilité de leurs investissements et pour pouvoir atteindre plus facilement leurs objectifs financiers.

Avec le passage au régime économique capitaliste, les entreprises hongroises sont progressivement devenues de « purs acteurs de marché ». En se recentrant sur leurs métiers et sur l'exigence de l'efficacité et de la rentabilité elles ont abandonné de nombreuses fonctions sociales accomplies antérieurement, dans l'ancien système économique. Aujourd'hui, quinze ans après le changement de régime, la politique de responsabilité sociale semble devenir un nouveau défi pour elles. Notre étude s'occupe du concept et des outils de l'application dans la pratique du management de la responsabilité sociale des entreprises, en les plaçant dans le cadre du concept du développement durable. L'analyse s'étend à la situation actuelle dans les pays de l'Europe centrale et orientale, dont la Hongrie.

Les concepts jumelés de la responsabilité sociale et du développement durable

L'approche générale postule que les entreprises ne peuvent plus ignorer leur environnement, tant social qu'écologique, et que la seule rentabilité financière ne peut plus être leur unique critère de développement. Elles doivent intégrer les impératifs du développement durable et prendre en considération les demandes des différentes parties prenantes (équivalent du terme anglais « stakeholders ») directes

et indirectes. Les parties prenantes directes : leur personnel, leurs clients, leurs fournisseurs et sous-traitants, leurs actionnaires et investisseurs, leurs distributeurs. Les parties prenantes indirectes : l'ensemble des organisations et des personnes qui bénéficient des activités ou subissent les conséquences des activités des entreprises en termes d'impact social, économique ou environnemental : les pouvoirs publics (gouvernement et municipalités), les communautés locales, les organisations à buts lucratifs et non lucratifs dont les organisations non gouvernementales (ONG), les syndicats, etc.

Les engagements et les activités en matière de RSE abordent typiquement les aspects du comportement, des politiques et des pratiques de l'entreprise à l'égard des éléments tels que : la santé et la sécurité, la protection de l'environnement, la protection des travailleurs, le droit de l'homme et de la personnalité, les pratiques de gestion des ressources humaines, la gouvernance d'entreprise, les relations avec les fournisseurs, la protection des consommateurs, la déontologie des affaires, les droits des parties prenantes et le développement communautaire.

Selon la Commission Européenne (Le Livre Vert, 2001), la responsabilité sociale des entreprises (RSE) est *"l'intégration volontaire par les entreprises de préoccupations sociales et environnementales à leurs activités commerciales et à leurs relations avec leurs parties prenantes"*. Dans un sens large cela signifie qu'une entreprise est responsable pour toutes ses actions ayant une influence sur les individus, les collectivités et l'environnement.

Bien qu'il s'agisse d'un engagement volontaire, la RSE n'est pas un choix optionnel. Les entreprises y sont contraintes par les réglementations publiques et par la pression de l'opinion publique. Elles s'y engagent également dans un intérêt bien compris : elles ont pris conscience des risques liés à l'image, à la réputation, qui peuvent affecter le développement de leurs affaires. En se forgeant une image écologiquement et socialement correcte, elles s'offrent de nouvelles opportunités commerciales et financière. Les entreprises sont motivées à faire participer les parties prenantes dans leur processus de décision et à aborder les défis sociaux, parce que les parties prenantes sont d'aujourd'hui de plus en plus sensibilisées à l'importance et à l'incidence des décisions de l'entreprise sur la société et l'environnement. La société civile est devenue plus vigilante à l'égard des pratiques des entreprises. Les parties prenantes peuvent récompenser ou punir les entreprises.

Le pouvoir des parties prenantes extérieures à l'entreprise peut être mis en relief par les six types de pression suivants. La pression administrative et juridique se présente sous forme de lois et réglementations, y compris la législation du travail, de codes de comportement, d'avantages fiscaux, de sanctions, de contrôles administratifs. La pression financière prend la forme des possibilités d'économies sur les coûts de fonctionnements et également de préférences ou de refus des investisseurs qui prennent leurs décisions d'après la réputation de l'entreprise comme « bonne ou mauvaise citoyenne ». La pression des consommateurs a pour source principale la sélection parmi les différentes marques : de plus en plus de consommateurs favorisent les produits et les services des entreprises socialement responsables et évitent ceux des entreprises de mauvaise réputation. La pression des partenaires commerciaux (fournisseurs et distributeurs) s'exerce par l'intermédiaire

des contrats et des négociations sur la répartition des bénéfices dans les chaînes de production et de distribution. La pression des syndicats comprend surtout les grèves. La pression de l'opinion publique se présente par les ONG, les médias, etc. Notre figure 1. récapitule les différents éléments qui composent de la réputation d'une marque, c'est -à-dire d'une entreprise.

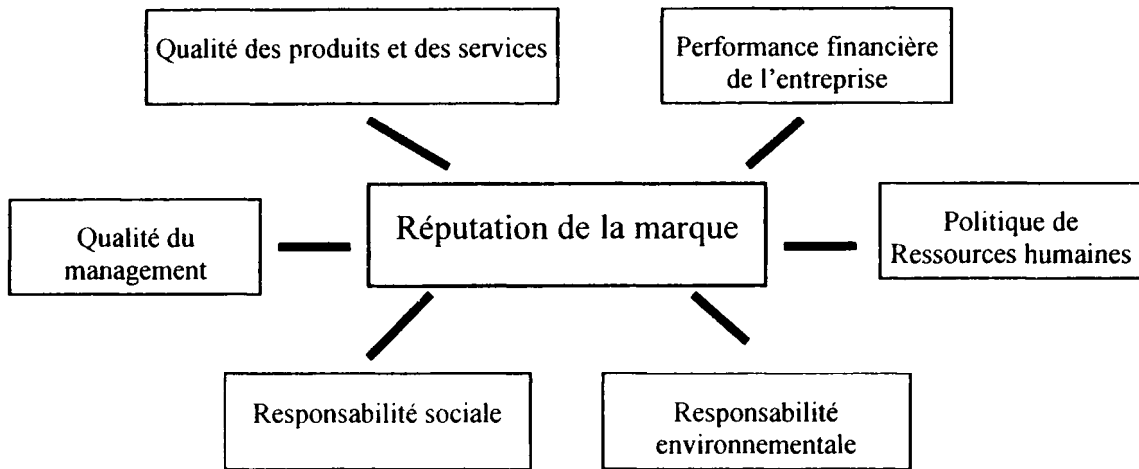


Figure 1. Eléments composant la réputation de la marque

À l'heure actuelle la majorité des entreprises, surtout les petites et les moyennes, considèrent les dépenses de la RSE – en termes de ressources – comme des investissements sans rendement, ou bien comme des coûts immédiats dont les bénéfices sont imprévisibles dans le future lointain. Elles disent souvent être contraintes de suivre des objectifs à court terme et de ne pas pouvoir se permettre des investissements à long terme. Ce n'est pas surprenant, vu qu'elles ont moins de ressources et sont mieux exposées aux changements quotidiens du marché et de la concurrence. En revanche, les entreprises « éclairées », qui sont surtout de grandes firmes multinationales, ont rapidement reconnu les avantages et profitent des bénéfices des pionniers de la RSE. Dans leur monde les politiques de la RSE commencent à devenir un nouvel outil de concurrence. Bien qu'il existe plusieurs façons de définir les avantages de la RSE, ils incluent habituellement :

- Une meilleure réputation et une meilleure image de marque
- De meilleures relations avec les collectivités environnantes
- De meilleures relations employeurs-employés se traduisant par une amélioration au niveau de la motivation des employés, de l'apprentissage, de leur maintien en poste, de l'innovation et de la productivité ;
- Une meilleure performance financière et des profits plus élevés grâce à l'amélioration de l'efficacité du fonctionnement ;
- De meilleures relations avec la communauté des investisseurs et un accès plus facile aux capitaux ;

L'efficacité du fonctionnement peut être améliorée par la réduction de la consommation d'énergie et de matériaux, la réduction des déchets dans le processus de production et le recyclage des matériaux. L'éco-efficacité peut générer pour l'entreprise des bénéfices aux niveaux environnemental et économique. Elle peut contribuer ainsi à une meilleure performance financière ainsi qu'à une rentabilité plus positive. Quant à la communauté des investisseurs, sur des marchés où la concurrence est particulièrement aiguë, la responsabilité sociale des entreprises devient un élément de différenciation. Les investisseurs portent une attention de plus en plus accrue aux critères extra-financiers pour la gestion de leurs placements et prennent souvent leurs décisions après avoir consulté les audits environnementaux ou sociaux des entreprises.

Le concept de la RSE est étroitement lié à celui du développement durable (DD) : la RSE est souvent considérée comme « la déclinaison des principes du développement durable à l'échelle de l'entreprise ». Suivant la définition, « *le développement durable est un développement qui permet aux générations présentes de satisfaire leurs besoins sans remettre en cause la capacité des générations futures à satisfaire les leurs* » – conformément au Rapport Brundtland de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement, soumis à l'Assemblée générale des Nations Unies fin 1987. Suivant ce concept, le développement durable englobe le développement de l'économie et de la société sans épuiser les ressources naturelles et sans nuire à l'environnement, dans le monde entier. Fondamentalement tous les acteurs sociaux ou économiques (gouvernements, industriels, consommateurs, etc.), toutes les personnes physiques ou morales sont responsables à leur niveau pour l'avenir des futures générations, et les entreprises doivent avoir de bonnes performances dans les trois domaines sociaux, environnementaux et économiques (voir Figure 2.)

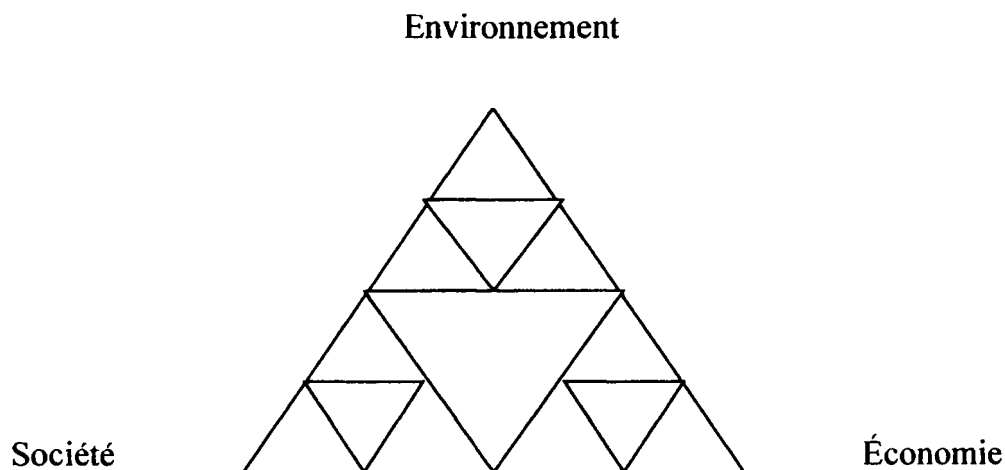


Figure 2. Les trois angles du développement durable

Les principes du développement durables, tout comme le concept de la RSE, signifient qu'une entreprise doit non seulement se soucier de sa rentabilité et de sa croissance, mais aussi de ses impacts environnementaux et sociaux. Les deux

concepts accordent une grande importance aux conséquences à long terme des activités des entreprises et au système de management à mettre en place pour garantir un progrès continu et équilibré.

Une multitude d'outils disponibles à l'application des concepts

Le concept du DD a pris naissance au tournant des années 1970 et 1980, comme suite aux études menées par les experts mondialement reconnus du Club de Rome, organisation à but non lucratif.* Ces études avaient pour objectif de révéler les dangers de la croissance économique à dynamique accélérée, utilisant les ressources d'une façon irresponsable et engendrant des inégalités croissantes dans le monde. L'œuvre publiée en 1972 sous le titre « Halte à la croissance? » a largement inspiré les études et les recommandations conçues au sein des organisations mondiales, comme l'ONU, l'OCDE et autres. C'est depuis le Rapport Burtland en 1987 que la RSE et l'application du concept du DD au niveau des entreprises a pris son essor. Une multitude de modes de gestion et d'outils a été élaborée et recommandée pour l'intégration du concept dans l'activité des entreprises. Ainsi le concept originellement macroéconomique a trouvé une application microéconomique.

En intégrant les objectifs du développement durable (et de la RSE), le management des entreprises devient plus complexe. De nouveaux modes et outils de gestion et d'évaluation apparaissent – codes de conduite, normes, certifications sociales et environnementales, rapports et audits, avec des indices de performance (selon l'OCDE (2001) ; sur les cent plus grandes entreprises mondiales, 95 ont des codes de conduite en matière d'environnement, 82 sur les relations de travail, 97 sur la santé et la sécurité au travail). Tout cela sert à conjuguer les différentes dimensions de responsabilité et d'association des parties prenantes. À côté de la gestion financière traditionnelle, les entreprises doivent s'occuper de la gestion de l'environnement et des relations sociales pour « internaliser » les exigences du développement durable. Les objectifs et les outils apparaissent respectivement dans la mission, la vision, le système de valeurs de la culture d'entreprise, ainsi que dans la planification, la mise en œuvre et le contrôle, faisant parties intégrales de la stratégie d'entreprise. La démarche complète suppose que l'entreprise intègre la RSE depuis sa stratégie jusqu'à la conception de ses produits et de ses services. À cette fin, les entreprises peuvent s'appuyer sur des outils existants au niveau international, en particulier les normes : de management de la qualité (ISO 9001), de management de l'environnement (ISO 14001, EMAS), de management de la sécurité au travail (OHSAS 18001), d'éco-conception (ISO/TR 14062), etc. L'emploi des outils favorise l'amélioration continue de la performance globale des entreprises.

* Le Club de Rome, fondé en 1968 à Rome, est un groupe de scientifiques, d'économistes, d'hommes d'affaires, de hauts fonctionnaires internationaux, de Chefs d'Etats ou d'anciens Chefs d'Etats des 5 continents, convaincus que le futur de l'humanité n'est pas totalement déterminé et que chaque être humain peut contribuer à améliorer notre société.

Les systèmes de gestion peuvent être utilisés pour illustrer la conformité aux obligations législatives, réduire les risques, démontrer une diligence raisonnable envers les parties prenantes intéressées.

Les outils comme les indicateurs, mesures, rapports, analyses comparatives disponibles permettent aux entreprises de devenir plus transparentes à propos de leur performance en matière de RSE. La présentation des informations suivant les indices et rapports standardisés permet la comparabilité avec leurs activités antérieures ou d'autres compagnies. Les compagnies reconnaissent que la transparence et des outils fiables qui appuient la transparence peuvent bâtir la crédibilité au sein du marché et de la société dans lesquels les entreprises opèrent.

Ainsi l'idée de « Triple Bottom Line » (triple résultat ou triple indice de rentabilité) conduit-elle à évaluer la performance de l'entreprise sous trois angles : environnemental, social et économique (Elkington, 2004) :

- L'angle environnemental comprend la compatibilité entre l'activité de l'entreprise et le maintien des écosystèmes. Il comprend l'analyse des impacts de l'entreprise et de ses produits sur la consommation de ressources, la production de déchets, les émissions polluantes, etc.

- L'angle social s'occupe de l'analyse des conséquences sociales de l'activité de l'entreprise pour l'ensemble de ses parties prenantes : employés (conditions de travail, niveau de rémunération, non-discrimination...), fournisseurs, clients (sécurité et impacts psychologiques des produits), communautés locales (nuisances, respect des cultures) et la société en général.

- L'angle économique concerne d'une part la performance financière « classique », et d'autre part la capacité à contribuer au développement économique de la zone d'implantation de l'entreprise et à celui de ses parties prenantes. Elle concerne également le respect des principes de saine concurrence (absence de corruption, d'entente, de position dominante...).

Parmi les outils, il existe des standards pour la rédaction des rapport publics concernant les performances en gestion environnementale et en matière de développement durable. Le document « Global Reporting Initiative » (GRI) comprend les lignes directives pour toute organisation désirant établir un rapport de responsabilité sociale et environnementale pour répondre aux attentes de la société civile. Ses six domaines sont : l'impact économique direct de l'activité de l'entreprise, l'impact environnemental, la pratique en matière d'emploi et de travail décent, le respect des droits de l'homme, les relations avec la société civile, les responsabilités pour les produits.

La perception de la RSE dans la région des pays d'Europe centrale et orientale

Après avoir abandonné de nombreuses fonctions sociales accomplies dans l'ancien système économique, essentiellement sous la pression de l'exigence de l'efficacité et de la rentabilité de l'économie de marché, les entreprises des pays

d'Europe centrale et orientale et leurs managers de nos jours font face au défi de la restructuration socialement responsable des entreprises. En 2005 la Banque Mondiale a effectué une étude en Hongrie, en Pologne et en Slovaquie auprès les directeurs d'entreprise du secteur privé pour identifier leurs idées concernant la RSE et la manifestation de ces idées dans la pratique (Maturkiewicz, 2005). Les résultats de l'étude indiquent des attitudes similaires dans les trois pays concernant le rôle des entreprises dans la société et le concept du comportement socialement responsable.

Compréhension de la notion de la RSE

Par la notion de « RSE » les interrogés comprennent généralement la conformité avec les réglementations existantes, le comportement éthique et le respect de la protection de l'environnement, mais sans croire que la RSE devait inclure la correction des inégalités sociales ou l'engagement des entreprises dans les affaires publiques.

Barrières à l'emploi de la RSE

Pour les directeurs, la barrière la plus importante qui s'élève devant l'adaptation des pratiques socialement responsables sont « les coûts généraux perçus » et « le manque de réglementations appropriées ». Les différences culturelles et la résistance des cadres et des employés ne sont pas considérées comme barrières significatives. Similairement, l'adaptation de la RSE n'est pas considérée comme un risque pour la qualité ou la productivité à accomplir par les employés.

Ouverture à l'idée de la RSE

Les personnes interrogées se croient ouvertes à l'idée que les entreprises agissent d'une manière responsable, tout en jugeant bon que la culture de leurs entreprises soit essentiellement orientée sur le marché et la compétitivité. Pour développer des pratiques responsables dans le futur les directeurs regrettent l'absence des incitations économiques ou réglementaires.

Réglementations intérêts commerciaux

Les personnes interrogées considèrent que la décision de s'engager dans des activités de la RSE est volontaire, mais que la création d'un environnement plus encourageant par le gouvernement et les autres parties prenantes pourrait contribuer à un meilleur engagement. Jusqu'à aujourd'hui la pratique de la RSE a été menée par les sociétés privées, souvent multinationales, en fonction de leurs intérêts stratégiques. Les sociétés sensibilisées par les désirs de leurs employés, consommateurs et communautés, ont réussi à trouver des opportunités commerciales bénéfiques en satisfaisant des besoins au-delà des exigences légales et réglementaires.

Comportement des gouvernements

Les gouvernements regardent la RSE comme une possibilité qui peut servir l'intérêt des entreprises grâce à la pression du marché. Ils semblent se contenter d'être au courant des initiatives du secteur privé en appuyant ces derniers dans certains cas opportuns. Ils se contentent de la mise en application et du contrôle du respect des réglementations existantes, sans introduire une politique explicite de l'élargissement ou de la réglementation du comportement responsable. Cette politique de non engagement a bien servi jusqu'ici les différents secteurs des affaires dans les trois pays en question. Cependant, les firmes auraient accueilli avec plaisir une politique plus claire des gouvernements au sujet de la RSE.

La pratique existante et les attentes des acteurs

En ce qui concerne la pratique existante, parmi les facteurs influençant leurs activités, les sociétés hongroises favorisent les incitations et l'établissement des liens avec les institutions compétentes locales. Plutôt que de souhaiter la réglementation, la participation ou la gérance plus actives du gouvernement, elles préfèrent répondre à la pression provenant du côté des consommateurs, tout en supposant que ces conditions peuvent aboutir à de nouveaux modèles des affaires et de modes de comportement. Ne partageant qu'en partie cette opinion, les entreprises slovaques croient profondément à l'importance du dialogue avec le gouvernement. Les sociétés polonaises, par contre, mettent l'accent sur l'importance des facteurs de niveau national (réforme de la réglementation, dialogue national avec le gouvernement et mesures financières). Cependant, elles sont toutes d'accord sur le point que le gouvernement ne doit pas directement intervenir dans les décisions microéconomiques.

L'étude a conclu que dans les trois pays les gouvernements font face au défi de mieux connaître les caractéristiques, les perceptions et les valeurs des différents secteurs et de fonder leurs politiques sur ces bases, ainsi que sur les standards sociaux et environnementaux de l'UE et les exigences liées à l'exportation, qui est souvent le moteur de l'économie. Pour ces raisons, ils peuvent être obligés d'entreprendre des actions opposées à ces perceptions. Ainsi, faire accepter le rôle plus poussé de l'Etat par l'intermédiaire de l'éducation ou des négociations avec le secteur privé, pour aider les entreprises à mieux répondre aux exigences. Les gouvernements devraient mieux encourager le dialogue entre les entreprises et les autres parties prenantes, surtout les consommateurs et les différentes communautés, bien que les managers hongrois n'y soient pas favorables.

Le défi et les problèmes de l'adoption de la RSE pour les entreprises hongroises

Suivant les expériences et les opinions des experts, même s'il existe en Hongrie des entreprises engagées dans l'esprit de la RSE, la grande majorité préfère

utiliser le sponsoring comme le seul outil, qui, en réalité, n'est qu'un outil de marketing. « Offrir de l'argent ou des équipements aux institutions culturelles ou à des hôpitaux soignant des enfants malades est beaucoup plus facile et moins coûteux qu'investir dans la démarche plus complexe de la RSE, et l'opinion publique l'apprecie immédiatement, si les responsables de l'entreprise ont prévenu le média en temps utile » – c'est l'opinion dominante des chercheurs.

L'un des axes de la réflexion des experts concerne la définition des parties prenantes intéressées et leur sensibilisation : comment identifier les responsables pour l'adoption de l'idée de la RSE et quel doit être leur comportement ? (Radácsi, 2005). Il y a consensus sur le fait que ce ne sont pas les entreprises seules qui doivent être considérées comme acteurs de la RSE. Dans un sens large, la responsabilité doit être partagée par tous les groupes concernés, y compris les organisations professionnelles et les syndicats, les consommateurs et les employés, les chercheurs et les universitaires, et les media également.

Quant à l'absence de la sensibilisation, on met en cause la pression faible de la part du gouvernement et des groupes civils poussant les entreprises vers la RSE. Il manque le contrôle civil qui serait capable d'encourager les entreprises à suivre un comportement responsable, en leur montrant les conséquences du non respect des règles. C'est la coopération et l'interaction permanentes des différents acteurs sociaux qui peut amener à la situation souhaitée où les entreprises prendront au sérieux d'une façon plus naturelle la nécessité de l'engagement dans le domaine de tous les éléments importants de la RSE et comprendront que cet engagement aura un impact favorable sur leur performance commerciale. Sensibiliser le gouvernement, les organisations non gouvernementales et l'opinion publique, obliger les entreprises à mener des dialogues avec les parties prenantes, leur demander de rendre compte des activités en faveur de la RSE, ainsi que de développer le système et les institutions de l'éthique des affaires – sont considérés comme directives fondamentales.

Un autre axe de la sensibilisation et de l'encouragement est représenté par les organisations et associations à but non lucratif, telles que KÖVET, HBLF etc. KÖVET-INEM Hungária (Association pour la gestion environnementale, membre du réseau international pour la gestion environnementale), fondée en 1995, regroupe 65 entreprises et a pour objectif d'encourager l'échange des expériences en gestion environnementale entre les entreprises, d'élaborer et de diffuser des méthodes de protection environnementale et de promouvoir le développement de l'intégration de la RSE. Suivant les informations de l' Association en 2003 18 entreprises hongroises ont publié des rapports environnementaux, 6 entreprises des déclarations environnementales conformément à l'EMAS et 2 entreprises des rapports de développement durable (Sustainability Report) suivant la GRI. Elle a élaboré un système de classification qui classe les entreprises en différentes catégories sur la base de l'évaluation de leurs performances dans les trois domaines du DD. Les entreprises peuvent être classées en cinq catégories : „nocive”, „individualiste”, „convenable”, „communautaire”, „durable”. L'organisation HBLF (Hungarian Business Leader Forum) regroupe des entreprises hongroises et internationales, des managers dirigeants et des experts expérimentés, engagés dans la cause de la

gérance responsable des entreprises. Créée en 1992, elle a pour vocation de faire appel à la responsabilité des managers, de les aider à diffuser des solutions efficaces de l'adaptation de la RSE.

Conclusion

La problématique de la RSE et du DD constitue le sujet de différentes disciplines scientifiques sociales et économiques : sociologie, éthique, relations industrielles/sociales, management, etc. Notre étude a mis l'accent sur les approches de management, et les outils de l'internationalisation des exigences de la RSE et du DD par les entreprises. Bien que l'apparition de l'idée du développement durable remonte à plus de trente ans et que de nombreuses organisations nationales et internationales s'occupent de ces différentes questions, les entreprises se trouvent encore tout au début de l'adoption des recommandations très complexes. Le retard des entreprises hongroises s'explique surtout par le manque de pression de la part de leurs parties prenantes.

Bibliographie

Elkington, J., : Sustainable Development What is ?
www.sustainability.com/philosophy 05/08/2004

Koleva, P., : La responsabilité sociale des entreprises dans les pays est-européens nouveaux et futurs membres de l'union élargie. In Dupuis, J-C. et Le Bas Ch. : Le Management Responsable. Vers un nouveau comportement des entreprises ? Ed. Economica, Paris, 2005.

Le Livre Vert : « Promouvoir un cadre européen pour la responsabilité sociale des entreprises », Commission Européenne, Luxembourg, 2001.

Le Rapport Brundtland. « Notre Avenir à Tous ». Commission mondiale sur l'environnement et le développement, ONU, 1987.

Maturkiewicz, P.A. : Corporate Social Responsibility in Hungary, Poland and Slovakia HBLF : Good citizens XVIII. / 18 ; 2005, pp. 10-12.

ORSE Observatoire sur la Responsabilité Sociétale des Entreprises. www.orse.fr

Radácsi László (interjú). Felelősség vagy marketing? (Responsabilité ou marketing ?) 2005. április 29. Origo. [Www.nonprofit.hu](http://www.nonprofit.hu)

Vágási, M. : Integration of the Sustainability Concept into Strategy and Marketing, In Periodica Polytechnica, Ser. Soc. Man. Sci. Vol. 48, No. 2, 2004, pp. 245-260.

Compétitivité des produits hongrois – de la nécessité du développement du marketing des vins

Introduction

Quant à la compétitivité d'un pays, les avis des experts sont partagés. Il est notoire que le niveau salarial en Hongrie ne représente qu'une partie de celui de l'Europe de l'Ouest, mais cela ne pourra pas être considéré à long terme comme un critère de compétitivité des produits hongrois. Il faudrait attacher une plus grande importance à la qualité des produits, à l'innovation et au marketing, étant donné que de nombreux pays d'Europe de l'Est et d'Asie offrent des ressources humaines beaucoup moins chères que la Hongrie. Le rôle du marketing – sans lequel même les produits de qualité exceptionnelle ne peuvent être vendus – est particulièrement important.

Bien que son poids ait connu une baisse considérable au cours de ces derniers temps, à cause de la progression d'autres secteurs, l'industrie alimentaire joue toujours un rôle important dans l'économie hongroise.

La compétitivité constitue un facteur primordial de l'industrie alimentaire, ainsi que de l'économie en général ; le capital étranger a beaucoup fait pour l'améliorer. Les investisseurs arrivés en Hongrie après la transition ont considérablement développé le niveau technologique, la productivité et l'offre de capitaux du secteur alimentaire. Tout en apportant avec eux des systèmes de marketing et de gestion d'entreprises modernes, ils ont avivé l'action novatrice. Après la privatisation, la part de l'État hongrois dans l'industrie alimentaire ne faisait que 1-2%, tandis que celle des étrangers était de 65-70%. Parmi les entreprises bénéficiant d'importants capitaux français, il faut mentionner les produits laitiers (Danone, Bongrain) et la viti-viniculture. Cette dernière est présente avant tout dans la région de Tokaj où des investisseurs français (comme par ex. Grands Millésimes de France – Caves Hétszölő ; AXA – Millésimes – Caves Disznókő), avec leurs capitaux et savoir-faire, ont contribué à la nouvelle prospérité du vin de Tokaj et à l'amélioration de la compétitivité du secteur vinicole hongrois.

Durant les années d'après la transition économique les producteurs de vin hongrois ont été obligés d'affronter les défis du marché vinicole mondialisé, ce qui a représenté une rude tâche. Ayant de graves problèmes structurels et financiers, faute de connaissances de l'économie de marché (par exemple de celle du marketing), il

sont entrés en concurrence, sur des marchés bien organisés et efficaces, avec les vins de l'Europe occidentale et du Nouveau Monde (Californie, Australie etc.).

Les vins hongrois ne sont pas moins bons que ceux-ci, mais que vaut la qualité si on n'a pas goûté le produit ou que des rivaux l'offrent à un prix beaucoup plus bas. La qualification « vin des rois, roi des vins » du Tokaji Aszú hongrois est attribuée à Louis XIV, le « Roi Soleil ». De nombreux facteurs naturels, technologiques et humains, ainsi que la combinaison unique de ceux-ci donnent la spécificité de ce vin. À côté de la région viticole de réputation mondiale de Tokaj, il y en a encore 21 autres en Hongrie, riches de caves plus ou moins grandes ainsi que d'entreprises vinicoles.

L'objectif de la présente étude est d'examiner les problèmes les plus importants de la compétitivité internationale des vins hongrois et ceux du marketing se posant dans un contexte dit global ou mondial. Nous tenterons d'apporter une réponse aux questions suivantes :

1. Quel est l'accueil des vins hongrois à l'étranger ?
2. Est-ce qu'il existe une action concentrée hongroise sur des marchés internationaux ?
3. À quels problèmes cardinaux les viticulteurs hongrois doivent-ils faire face ?
4. Avec quelle stratégie pourrait-on promouvoir la réputation et la consommation des vins hongrois à l'étranger ?

Après avoir analysé la situation du secteur vinicole hongrois, nous tâcherons de découvrir et d'expliquer les directions possibles et les difficultés de réalisation du marketing vinicole hongrois.

Offre et demande – analyse de la situation du marché vinicole hongrois

En Hongrie, pendant le régime socialiste, une baisse de la demande intérieure s'est produite en raison du changement des habitudes de consommation et de la perte progressive des traditions de consommation de vin. Après la transition, producteurs et consommateurs ont commencé à s'intéresser aux vins de qualité, grâce à quoi la structure du marché vinicole hongrois est devenue de plus en plus sophistiquée. En même temps, le niveau de développement de celui-ci restait à l'écart des marchés de l'Europe occidentale.

En Hongrie, c'étaient les vins de table qui se consommaient le plus, mais une étude de marché de 2003 (FVM-AMC 2003) a démontré que la consommation des vins de qualité en bouteille avait considérablement augmenté dans le pays. Pour illustrer la faiblesse de la demande intérieure, il suffit de mentionner les chiffres suivants : 38% des Hongrois ne boivent pas de vin, plus de 20% de la population en boit une fois par mois. La majorité des citoyens hongrois (36%) n'aime ni le goût ni l'arôme du vin, ou bien refuse de boire des boissons alcooliques (35%). 57% des consommateurs de vin n'en achètent jamais ou moins que mensuellement, et si l'on

en achète c'est surtout pour les fêtes (par exemple, réunion amicale), non pour sa propre consommation. On peut constater que les Hongrois considèrent le vin comme une boisson traditionnellement nationale, mais ne faisant pas partie de leur vie de tous les jours.

Bien que l'importation de vin ait triplé au cours des dernières années (actuellement cela représente cent mille hectolitres à peu près), selon les experts, il n'y a pas de danger, il s'agit plutôt de l'élargissement du choix. Ce qui est plus agaçant, c'est la baisse brutale de l'exportation, signalant le déclin de la compétitivité internationale des vins hongrois. Alors que dans les années 1990, 1,2 millions d'hectolitres de vin ont été exportés, pour la fin de 2004 on a connu une baisse significative, presque de 50% ; l'exportation a été réduite à 700 milles hectolitres. La cause en est évidente : après la transition, le secteur vinicole hongrois n'était pas capable de s'adapter aux défis du concours mondial qui a particulièrement chauffé au nouveau millénaire en raison de l'expansion agressive des vins du Nouveau Monde. Certains pensent que la valorisation de la monnaie hongroise a aussi contribué à la dégradation de la compétitivité de nos exportations. Quant aux problèmes du secteur vinicole hongrois, ils sont plus profonds et plus complexes. Pour pouvoir les résoudre, on aurait besoin d'un accord d'une part à l'intérieur de la profession, d'autre part entre les représentants de celle-ci et les organes responsables du gouvernement.

Un problème sérieux se présente en Hongrie en raison des dimensions plutôt petites en moyenne des vignobles, dont la superficie a baissé d'un tiers au cours des dernières décennies. Pendant le régime socialiste, les coteaux et les versants de colline offrant une bonne qualité ont été abandonnés ou transformés en pâturage. Actuellement, moins de 80% des régions viticoles du pays, environ 90.000 hectares sont cultivés en Hongrie. Jusqu'à l'adhésion du pays à l'Union Européenne, on n'est pas arrivé à replanter les terroirs ayant un potentiel extraordinaire. Tout en étant membre de l'UE, pour éviter la surproduction chronique, on ne peut planter de nouveaux terroirs qu'en coupant des vignobles de même grandeur. Et on n'est pas sans savoir que les caves exploitant des vignobles de petites dimensions sont dès le début désavantagées dans la concurrence de frais et de prix. De plus, tandis que les dimensions des terroirs ont significativement baissé, le nombre des régions viticoles a augmenté de 14 à 22. De nos jours une région viticole moyenne représente à peu près 3500 hectares, sur le territoire de laquelle on cultive souvent plus de dix cépages différents. Si on fait la comparaison avec la France qui possède des terroirs beaucoup plus grands (mais le nombre de ses régions viticoles est plus de deux fois moins), on est amené à constater que seulement dans la région de Bordeaux on produit du vin de qualité (AOC) sur plus d'hectares (115.000) que sur le territoire de toute la Hongrie. Les vignobles à « dimensions d'un mouchoir » sont complètement impropres aux économies d'échelle et les coûts fixes ont une influence négative, entre autres, sur le budget du marketing. Les terroirs de petites dimensions trouvent leur origine dans le fait qu'après la transition, les coopératives agricoles socialistes organisées pour la production en grande quantité ont été loties et privatisées. Tout compte fait, en vue de la diminution des frais de production, de vente et de ceux de marketing, on aurait besoin de la concentration des forces, mais cette fois dans le cadre de l'économie de marché. Mais, à cause de connotations négatives, rappelant

le passé des termes « coopération » et « actions collectives », les vigneron hongrois ne veulent même pas en entendre parler.

La surproduction vinicole dite chronique mentionnée ci-dessus concerne autant la Hongrie que toute l'Union Européenne. La cause principale de la surproduction se trouve dans la baisse de la demande sur le marché national et dans l'augmentation de l'offre des nouveaux arrivés. La motivation de plus en plus importante de la présence des vigneron européens sur des marchés internationaux, en dehors de l'augmentation de leur profit, est de se libérer des surcapacités tout en élargissant leurs débouchés. En 2005, le volume de la production viticole hongroise représentait 4,5 millions d'hectolitres, mais il est très probable que seulement 3,5 millions d'hectolitres pourraient être vendus à des marchés nationaux et internationaux. En ce qui concerne le demi-million d'hectolitres qui restent, notre pays s'est adressé à l'Union Européenne pour obtenir le droit de distillation de crise. Dans notre pays, malgré la surproduction, le frelatage du vin est malheureusement assez fréquent, il peut représenter, d'après certaines estimations, un cinquième, même un quart de la vente totale des vins par an. Cela va de soi qu'un contrôle de qualité permanent serait indispensable. En 2005, l'Association Hongroise des Viti- et Viticulteurs Indépendants a été créée afin d'unir les vigneron pour lesquels la qualité signifie la valeur principale (*Bor & Piac*, 2005a – Vin et Marché 2005a.). Malgré le fait que les entreprises vinicoles prestigieuses ne donnent que 3% de la production hongroise, ces dernières pensent que sans leur accord, il ne faudrait pas prendre des décisions concernant tout le secteur.

À côté de nombreuses faiblesses que le secteur vinicole hongrois connaît, il a aussi des points forts, sur lesquels on pourrait compter à l'avenir : telles sont les fortes traditions de production, les vigneron de grand savoir, les marques de vin de réputation mondiale, comme le Tokaji et le Bikavér d'Eger (le Sang de taureau d'Eger).

Un indice important est que les vins hongrois sont régulièrement primés à des expositions et des concours internationaux. À la manifestation la plus importante de 2004, Challenge International du Vin à Bordeaux, les vins hongrois ont obtenu la cinquième place avec dix médailles d'or, 10 médailles d'argent et 20 médailles de bronze dans le classement imaginaire des producteurs de vin du monde, après la France, l'Espagne, l'Italie et le Portugal.

Marketing vinicole hongrois – À bon vin point d'enseigne ?

Le terme « marketing vinicole » a été inconnu et considéré inutile pendant 50 années en Hongrie. Ce fut seulement après la transition que les vigneron ont commencé à reconnaître sa nécessité ; mais la quantité insuffisante des analyses et des données de marché concernant le comportement des consommateurs ou le poids des différents canaux de distribution ont rendu les décisions de marketing difficiles et risquées. Le vin est considéré à plusieurs points de vue comme un produit spécial, pourtant son marketing ne diffère pas de celui d'autres produits. Le but en est d'une part de motiver la consommation, d'autre part d'analyser le comportement du consommateur (Papp et Komáromi, 2001).

Quant aux différents niveaux du marketing viticole, ils diffèrent beaucoup l'un de l'autre du point de vue de leurs objectifs, de leurs groupes cibles de consommateurs et de l'exécution de certaines stratégies (Botos et Hajdú, 2004). Il n'y a aucun autre produit qui demande sur le plan vertical une activité de marketing aussi partagée. Dans l'idéal, les différents niveaux (ceux de produit, de région viticole, niveaux national, régional, international) sont fondés les uns sur les autres et se complètent.

D'après tout ce qu'on vient de dire ci-dessus, la question est de savoir comment le vin hongrois pourrait être compétitif et par quelle stratégie il pourrait le devenir. De plus, il serait intéressant de savoir sur quel niveau le marketing viticole international devrait mettre l'accent : sur celui de la viticulture, de la région ou des valeurs nationales. Si on choisit ce dernier, pourrait-on lier le marketing des vins à la formation de l'image de pays ? (Vágási, 2005) En outre, quels marchés d'exportation et quels segments sont les plus convenables pour le vin hongrois ; comment pourrait-on financer les frais du marketing viticole ; qui en est le responsable ?

Marketing international des vins et image de pays : Main dans la main ?

Quant à la notion d'« image de pays », c'est quelque chose de subjectif, à plusieurs dimensions, créé pour un pays donné par ses citoyens et par des étrangers, influencé par de nombreux facteurs comme par exemple la géographie, l'histoire, l'économie du pays et naturellement par ses habitants.

La notion de « pays d'origine » peut être un indicateur important de qualité surtout dans le cas où il n'y a pas d'autres informations sur le produit ou bien quand on doit choisir parmi plusieurs marques (Elliot & Cameron, 1994). Selon Lebrez (1996), il vaut la peine de distinguer l'image « Live-in » de l'image « made-in ». Le premier terme porte sur le milieu socio-culturel du pays, le deuxième sur l'opinion des gens concernant les produits et les services du pays en question.

Il faut mentionner que l'image « live-in » d'un pays est généralement très influencée par son image « made-in ». Une étude récente (Jenes, 2005) sur les vins hongrois faite en Autriche a démontré que ceux-ci ne possèdent pas de valeur de prestige. En ce qui concerne les Autrichiens, même s'ils reconnaissent la qualité du vin hongrois, ils n'en achètent pas pour l'offrir en cadeau, mais plutôt pour le consommer à la maison. Les citoyens de l'Autriche trouvent les vins hongrois agréables, mais simples et démodés, dont la caractéristique la plus importante est leur bas prix (Bognár, 2005). On peut constater que les vins hongrois sont positionnés en bas de gamme en Europe de l'Ouest, dont la cause principale se traduit par l'image « live-in » faible du pays, et ainsi par des associations négatives qu'on se fait concernant nos produits.

Hongrois, plus Hongrois, le plus Hongrois ?

Certains produits hongrois qui sont traditionnellement de bonne qualité et historiquement liés au pays connaissent un potentiel de marché beaucoup plus grand, dit-on, que d'autres. Cette catégorie de produits appelée « hungaricum » comprend, entre autres, la dentelle de Halas, la porcelaine de Herend, la saucisse de Szeged, l'oignon de Makó ainsi que l'eau-de-vie d'abricot de Kecskemét, l'Unicum Zwack, le célèbre Tokaji Aszú et aussi le Egri Bikavér.

Dans l'approche dite « hungaricum » qui est très à la mode aujourd'hui, le plus grand problème est que les critères précis de cette appellation ne sont pas mis au point. Botos (2003) met l'accent sur le caractère unique provenant de la combinaison non reproductible des facteurs géographiques/écologiques et humains, parlant des produits nommés « hungaricum », y compris les vins. Cette appellation pourrait être plus efficace à l'échelle internationale qu'à l'intérieur du pays, étant donné qu'elle pourrait aider l'identification des produits hongrois. Quelques-uns (par ex. Tarján, 2005) mettent en doute le succès du marché des vins « hungaricum », en avançant comme argument le fait que l'expansion des vins du Nouveau Monde est aussi due à des cépages mondialement connus, comme le Chardonnay ou le Merlot. Cette opinion peut être discutable, vu que la production vinicole du Nouveau Monde se fait en volume à proportions industrielles, et grâce à deux ou trois vendanges par an, le caractère des vins est plus équilibré et plus reconnaissable. En revanche, notre pays possède un milieu climatique et écologique beaucoup plus particulier, à cause duquel il est impossible de produire d'année en année une qualité et un caractère constants.

Dans le cas où on se prononce pour la stratégie « hungaricum », on ne peut pas être sûr que la qualité supérieure soit suffisante : les produits dits « hungaricum » doivent influencer les sentiments du consommateur, on a besoin de contes, de légendes ou de mythes, vrais ou imaginés, qui peuvent être liés à ces produits (Tarján, 2005)

Viticulteur hongrois : aide-toi toi-même ?

L'opinion générale des producteurs de vin hongrois est qu'il faudrait séparer le marketing des vins et son financement de ceux d'autres produits agricoles. Au cours des 5-6 dernières années, les Caves Royal-Tokaj n'ont dépensé aucun sou pour le marketing sur des marchés extérieurs, parce qu'on ne faisait pas confiance à des initiatives personnelles, on n'en voyait pas le profit (*Bor és Piac*, 2005a – Vin et Marché, 2005a). L'entreprise vinicole Royal-Tokaj n'est pas la seule ayant cette opinion. Les viticulteurs hongrois ne possèdent pas de capital financier ni de connaissances de marketing convenables, de plus, le gouvernement hongrois est le seul en Europe qui ne leur offre aucune subvention. Il n'y a aucune organisation dans le pays qui puisse informer les entreprises voulant exporter sur le marché cible en question.

En 2005, les viticulteurs hongrois ont créé l'organisation à but non lucratif Marketing Vinicole Hongrois qui a pour objectif de renforcer la compétitivité des

vins hongrois à l'étranger et de conserver leur position sur le marché national. En même temps, ils s'attendent aussi à la subvention du gouvernement. Ils ont lutté pendant deux ans pour que le gouvernement abolisse le droit d'accise sur le vin, tout en retournant cette somme au secteur vinicole sous forme d'allocation de marketing. Cette transformation a été réalisée en 2006, mais les viticulteurs ne disposent pas de cet argent ; étant donné que ce dernier est devenu une taxe affluant dans le budget et comme telle, elle ne peut être rendue au secteur que par l'autorisation de la Commission Européenne. Quant à la demande à ce sujet adressée à la Commission, la Hongrie ne l'a pas encore déposée. Les vigneron revendent que le gouvernement remette en ordre des lois irrationnelles frappant le secteur, et que le bénéficiaire de l'enveloppe du marketing vinicole soit leur organisation à but non lucratif en tant que l'organe exécutant et dirigeant le marketing du vin hongrois dans l'Union Européenne.

Recherche de marchés cibles : Est ou Ouest ?

L'une des décisions les plus importantes concernant l'activité sur le marché extérieur est la suivante : d'après quels critères évaluer, segmenter et sélectionner les marchés extérieurs et comment les choisir ? (Vágási, 1998). Quant aux vins hongrois, ils se trouvent devant une alternative difficile : Europe de l'Est ou Europe de l'Ouest, dont on pourrait encore diviser les marchés en plusieurs sous-segments ?

Dans les années 1980, les Hongrois ont exporté près de 1,6-1,7 millions d'hectolitres de vin seulement en Union Soviétique, alors que pour les années 1990 ce volume a été réduit à quelques dix milles hectolitres exportés dans des États membres de l'ancienne Union Soviétique et dans des pays de l'Europe de l'Est.

Selon les vigneron hongrois l'abandon de nos positions excellentes sur des marchés de l'Est pour des raisons émotionnelles était une démarche irrationnelle. Bien que les consommateurs de l'Est, surtout les Polonais et les Russes, aiment depuis longtemps les vins hongrois, en achetant du vin, ils décident d'après le prix, sur lequel nous ne sommes pas compétitifs. Quelques vigneron d'Eger, faute de subvention de l'État, essayent de revenir tous seuls au marché polonais, par la participation à des foires et des expositions spécialisées, par différents outils de promotion, comme par exemple le contact avec de grandes surfaces, etc. Grâce à ces initiatives, quelques vins d'Eger et de Villány sont réapparus dans des magasins polonais. Quoique la quantité totale de l'exportation soit réduite pour le moment, c'est surtout à cause de problèmes de prix provenant de la sous-estimation des vins hongrois. Les vigneron hongrois voudraient continuer l'expansion vers l'Est, dont la scène attirante pourrait être le segment bas de gamme du marché russe comme débouché des excès de stock toujours compétitifs, accumulés à cause de la surproduction (*Bor és Piac*, 2005 b – Vin et Marché, 2005 b).

Tandis que les consommateurs de l'Est désirent boire des vins de qualité moyenne à bas prix, ceux de l'Ouest cherchent des vins de haute qualité à prix modéré. Malheureusement, les vins hongrois ne peuvent pas concourir avec ceux de l'Europe de l'Ouest et du Nouveau Monde à cause de la pression de la vive concurrence des prix d'une part, et de la sous-estimation des vins, de l'autre. Par

conséquent, pour la majorité des producteurs de vin hongrois la direction possible de l'expansion est l'Europe de l'Est, étant donné qu'en Europe de l'Ouest, les grands pays viticulteurs souffrent aussi de la surproduction, ainsi les vins hongrois n'auraient pas de chance d'y être vendus. Il est trop difficile d'exporter à l'Ouest le vin hongrois en bouteille, avec la marque individuelle du producteur. De plus, les oenologues n'ont pas la possibilité de suivre le sort de leur vin (faute de traçabilité) ; on ne peut pas savoir où et sous quelle forme ces vins parviennent à la table du consommateur (*Bor és Piac*, 2005/6 – Vin et Marché, 2005/ 6).

Appellation d'origine contrôlée : pourrait-elle sauver le secteur viticole hongrois ?

L'appellation d'un vin n'est pas aussi évidente que celle d'autres produits. De nombreux consommateurs sont réservés à l'égard du vin, parce qu'ils ne peuvent pas traverser la jungle des terroirs, cépages, marques, producteurs, millésimes et autres indices. Distinguer et délimiter une bouteille de vin, produit particulièrement hétérogène, on ne le peut qu'en prenant en compte toutes les caractéristiques de celle-ci. Il faut remarquer que dans notre pays, les informations données par les étiquettes sont souvent trompeuses, généralement, ce sont les meilleurs vins dont l'aspect extérieur est le plus simple. Quant aux vins de catégorie plus basse, au lieu de constatations impartiales et correctes, on donne sur l'étiquette des expressions bien résonnantes chantant leurs propres louanges. D'après la conclusion de Botos (2004) l'apparition des vins prend appui sur trois piliers : cépage, lieu d'origine et marque. La force commune de ces trois piliers déterminera la valeur d'appellation et celle du marché du vin. En France et dans la plupart des pays européens l'appellation dominante est celle d'origine contrôlée. La base de cette approche était la volonté de créer le système AOC.

En ce qui concerne les vins du Nouveau Monde, à cause de leur caractère plus simple, le cépage dit davantage que l'origine géographique. Les vins de l'Afrique du Sud par exemple, en raison de leurs caractéristiques spéciales, sont souvent mis en distribution avec le nom du pays comme marque parapluie. Quant aux vins hongrois, ils sont différenciés et particuliers comme les vins français. Chez nous, il arrive souvent que du même cépage on fasse des vins différents en fonction de la région, du millésime et du producteur. Sous cet aspect, la stratégie du marketing insistant sur les niveaux régionaux et producteurs semble être plus efficace que l'approche dite « hungaricum » présentée ci-dessus.

Selon l'opinion générale des producteurs de vin hongrois, l'introduction du système « appellation d'origine contrôlée » en Hongrie encouragerait le contrôle de la qualité. Quant aux vins dont l'origine géographique n'est pas contrôlée, ils pourraient être mis en circulation comme vin de table ou vin de pays. Pour assurer l'appellation d'origine contrôlée, il faudrait faire le registre des différents vignobles et créer des systèmes d'évaluation. En attendant que ce soit résolu, un « oenologue reconnu » pourrait contrôler à l'aide de ses organes sensoriels les vins mis en circulation. D'autres débats seront produits par le fait que les vins d'origine contrôlée (par ex. le Sang de Taureau d'Eger – Egri Bikavér) peuvent être mis en

bouteille dans le pays ou n'importe où en Union Européenne sans contrôle, par conséquent l'appellation ne sera pas assurée et le système perdra son sens.

En Hongrie, les catégories de différentes qualités ne sont pas distinguées conformément à la pratique internationale. Presque chaque bouteille porte l'épithète « de qualité », ainsi ce terme perd son rôle distinctif. De plus, les appellations « Vin de Pays » et « Vin de Table » n'ont toujours pas leur place adéquate sur le marché hongrois.

Conclusion

En ce moment, l'objectif réel du marketing pour la profession viticole hongroise peut être de maintenir les positions sur le marché national, étant donné que 75% de nos vins sont vendus dans le pays. L'augmentation de la compétitivité internationale de ces vins semble lointaine. Il serait logique d'utiliser le Tokaji comme première marque hongroise qui pourrait stimuler le reste et par l'intermédiaire de la réputation du vin de Tokaj, d'autres vins hongrois de qualité pourraient trouver leur marché extérieur. Par ailleurs, la question est de savoir si cette spécialité de vin dont la teneur en sucre est très élevée est considérée comme vin par des étrangers ; et si ces derniers seront plus ouverts aux autres vins hongrois de caractère très différent, après avoir connu le Tokaji.

Quant aux marchés d'exportation, il est peu probable que les vins hongrois aient la chance d'être recherchés sur les marchés des nations traditionnellement viticoles. La vérité est que la France, l'Italie et l'Espagne aussi souffrent de la surproduction des vins de qualité, tandis que la demande intérieure est en baisse progressive. La Hongrie devrait plutôt se présenter sur les marchés des pays non viticoles de l'Europe du nord (Angleterre, Suède, Danemark) et reconquérir ceux des pays ex-socialistes. Sur ces derniers, nous avons malheureusement abandonné de manière inconsidérée nos anciennes positions dans les années 1990, et ils sont devenus la proie facile des producteurs de l'Europe de l'Ouest. Les vigneron hongrois auront besoin de dépenser énormément pour le marketing, s'ils veulent retrouver les marchés de l'Est.

Le marketing hongrois a comme tâche importante en Europe de l'Ouest d'atténuer et de faire disparaître des stéréotypes plutôt négatifs liés au pays. Il serait bon de développer notre image « live-in » parallèlement à celle « made-in ». Nous devrions, peut-être, commencer par l'exportation des cépages mondialement connus et de qualité à un prix compétitif, à l'aide desquels nous pourrions plus tard faire accepter nos vins à des consommateurs qui ne sont pas encore venus en Hongrie et sont méfiants envers les vins hongrois.

Naturellement, le gouvernement aura aussi un rôle important dans tout cela, étant donné que les vigneron seuls n'arriveront pas à résoudre le problème. Il y en a qui doutent de la compétence du gouvernement dans ce domaine, et ne croient pas que l'État se serve d'une façon efficace des sources de marketing. Pour le moment, il n'y a pas le moindre début de coopération entre vigneron, chaînes de distribution

au détail et gouvernement, sans laquelle il sera impossible de maintenir les positions sur des marchés nationaux et de les étendre à l'étranger.

En guise de conclusion, je voudrais attirer l'attention sur deux paradoxes du secteur vinicole hongrois :

1. Quant aux succès des vins hongrois à des concours internationaux, nous sommes incapables de les convertir en profit commercial : tandis que les experts reconnaissent, même glorifient les vins hongrois, le consommateur européen moyen ne les connaît pas du tout.

2. Comment pourrions-nous faire connaître ou reconnaître nos vins à l'étranger, si nous ne pouvons pas les vendre dans notre pays et si nous ne sommes pas capables de propager et de développer la culture du vin parmi nos consommateurs ?

Bibliographie

Bognár V. (2005), « *A magyar bor ország eredet imázsa Ausztriában* » (“The country-of-origin image of Hungarian wines in Austria”), *Marketing & Menedzsment* 2005/2.

Bor és Piac (2005a) Kovács A. I. : “Alapítási láz” (“Foundation Fever”), 2005. No. 4.

Bor és Piac (2005b) Gazda A. : “Keleti kényelmetlenség” (“Eastern inconvenience”), 2005. No. 5.

Botos E. P. – Hajdú I. Mrs. (2004), *Bormarketing* (“Winemarketing”), Mezőgazda Kiadó, 2004, Budapest.

Botos E. P. (2003), *Európai Unió Agrárgazdasága*, 2003. VIII. évf. 5. szám, [http : //www.agronaplo.hu/index.php?szo=30&o=cikk&cikkID=1219](http://www.agronaplo.hu/index.php?szo=30&o=cikk&cikkID=1219).

Deluxe (2005), “Magyar borok a világ legjobbjai között” (“Hungarian wines among the best in the world”), 3 May 2005, [http : //www.deluxe.hu/cikk.php?article=401&pat=15](http://www.deluxe.hu/cikk.php?article=401&pat=15).

Elliot, G. R. – Cameron, R. C. (1994) “Consumer perception of product quality and the country-of-origin effect.” *Journal of International Marketing*, Vol. 2. No. 2, p. 49-62 In : Bognár (2005).

FVM-AMC (2003) *Bor fogyasztási szokások Magyarországon*, 2003.

Jenes B. (2005) “Az országimázs alakításának lehetőségei” (“Ways of shaping the country image”), *Marketing és Menedzsment* 2005/2.

Lebrenz, S. (1996) : „Länderimages : Einflußfaktor und Bedeutung für das Konsumentenverhalten.“ (“The importance of country image as a determinant of

consumer behaviour”), Eine empirische Studie bei langlebigen Gebrauchsgütern. Verlag Josef Eul, Lohmar – Köln. In : Bognár (2005).

Papp, J. – Komáromi, N. (2001) “Módszertani problémák és tapasztalatok a bormarketing kutatásában” (“Methodical problems and experiences in wine-marketing research”), Stratégiai kihívások és válaszok a marketingoktatásban és kutatásban, A Magyar Marketing Oktatók VII. Országos Konferenciája, Gödöllő, 2001, pp. 145-152.

Vágási, M. (1998) : A marketing-menedzsment alapjai. Műegyetemi Kiadó. Budapest.

Vágási, M. (2005) : “Interactions entre l’image nationale et l’image des produits. La question du renforcement de l’image des produits hongrois en Europe ». Cahiers d’Études Hongroise. No. 13.



Évolution de la présence française sur le marché de l'assurance hongrois

Après le changement de régime en Hongrie le marché d'assurance monopolistique à deux acteurs ouvre grand ses portes. Parmi les nouveaux venus, les représentants de l'intérêt français apparaissent, mais en tant qu'assureurs directs, les Français ont peu de succès à long terme. Leur présence est forte surtout dans le domaine de l'assurance industrielle mondialisée, et dans celui de l'assurance forfaitaire. Les assureurs français sont présents dans les années 90 en tant qu'apériteurs, et depuis l'adhésion de la Hongrie à l'Union Européenne, ils fournissent en général des services d'assurance transfrontaliers.

Aperçu historique

En Hongrie, jusqu'au changement de régime, la prestation des services d'assurance était le monopole de l'Etat. L'entreprise « Assureur National » (Állami Biztosító) fournissait l'ensemble des services d'assurance pour les particuliers et pour les entreprises. Les changements ont commencé en 1986, quand la compagnie d'assurance générale a été partagée, sous le contrôle de l'Etat, en deux compagnies indépendantes, mettant fin à la situation de monopole absolu. Ceci – en suivant les tendances internationales – a marqué une ligne distinctive entre les assurances vie et les autres catégories. Le nouvel « Assureur Hungária » (Hungária Biztosító) ainsi créé et restant toujours propriété de l'Etat, a hérité des assurances automobile et des assurances industrielles de portefeuille. L'autre compagnie, l'ancien Assureur National, restait en charge des assurances vie et des services mineurs pour les particuliers (assurances de biens parmi d'autres). Jusqu'au changement de régime en 1990, ces deux compagnies seules fournissaient les services d'assurance.

Le changement de régime a entraîné la transformation fondamentale de la situation du marché et de l'environnement économique. L'économie de marché affranchie et se développant rapidement offrait de nombreuses opportunités aux investisseurs étrangers. La manière la plus rapide de se procurer des parts de marché était offerte par l'éventail des possibilités de privatisation au début des années 90. Mis à part ce phénomène, un grand nombre de nouvelles entreprises privées et mixtes a été créé.

Dans le secteur de l'assurance, à la suite d'une décision de l'Etat, la privatisation des deux entreprises en situation de monopole a été annoncée en 1992. Ces entreprises détenaient le marché en entier, mais leur mode de fonctionnement et leurs services étaient devenus désuets ; de plus, leur portefeuille était déficitaire. La rentabilisation de ces entreprises demandait un effort financier considérable de la part des investisseurs, mais leur donnait en même temps accès à des niches de

marché importantes. L'Assureur National a été racheté par l'entreprise hollandaise Aegon, et Hungária a été acheté par l'allemand Allianz.

Mis à part ces grandes privatisations, de nombreuses compagnies d'assurance étrangères sont apparues sur le marché hongrois. Les nouvelles entreprises créaient en général des filiales en Hongrie, et appliquaient le savoir-faire de la société mère de manière directe, avec l'élasticité des petites entreprises. Les nouveaux assureurs ont vite découvert les niches jusque là cachées du marché. Au milieu des années 90, ces assureurs de taille moyenne détenaient déjà une part importante du marché des assurances vie et d'autres types d'assurances.

Jusqu'en 1995, le nombre de nouvelles institutions d'assurance s'élevait à 19 et le marché restait fortement concentré. Les compagnies nouvellement créées devaient acquérir leur part de marché en face des deux grandes entreprises en situation de monopole. Plusieurs assureurs, comme Generáli, NN et Garancia, ont repéré les niches où ils pouvaient garantir leur croissance. Les petits assureurs étaient contraints d'occuper un territoire relativement étroit.

*Évolution de la part de marché selon la compagnie d'assurance
tableau N°1*

Assureur	Part de marché (%)		
	1995	1996	1997
AXA-COLONIA	4,32	4,26	3,73
ÁB-AEGON	23,91	23,23	20,22
EURÓPA-GAN	0,89	0,57	0,81
GARANCIA	4,61	5,21	5,94
GENERALI	5,52	5,97	5,4
HUNGÁRIA (Allianz)	34,69	32,7	32,65
N-N	10,45	11,36	12,86
PROVIDENCIA	11,41	11,61	12,15

Source : *International Insurance Handbooks*

En repérant la place des compagnies d'assurance françaises parmi les grands assureurs mondiaux, nous remarquons l'importance de AXA, et au sein du marché français, la domination de l'assureur de biens Groupama.

*Assureurs principaux mondiaux selon la prime acquise en \$
tableau N°2*

Assureur	Prime acquise	Pays
AXA	121,606	France
Allianz	118,937	Allemagne
ING Group	105,886	Hollande
American International Group	97,987	E-U
Assicurazioni Generali	83,268	Italie
Berkshire Hathaway	74,382	USA
Aviva	73,025	Angleterre
Munich Re Group	60,706	Allemagne
Nippon Life Insurance	60,521	Japon
Zurich Financial Services	59,678	Suisse

Source : *International Insurance Handbooks*

*Les assureurs de biens principaux en France
selon la prime acquise en milliard d'Euros
tableau N°3*

Assureur	Prime acquise
Groupama GAN	8
AXA	7,4
AGF Allianz	6,3
Generali	2,8
Mutual du Mans	2,8
Azur GMF	2,4
MACIF	2,4
MAIF	1,9
MAAF	1,8
ACM	1,4

Source : *International Insurance Handbooks*

En comparant ces chiffres à ceux des assureurs enregistrés en Hongrie, nous pouvons remarquer que la présence française est beaucoup moins importante en Hongrie que dans le reste du monde. Ceci peut être expliqué par deux raisons :

Après le changement de régime, le marché hongrois de l'assurance est devenu rapidement saturé. La privatisation des deux grandes entreprises étatiques et l'avancée rapide des sociétés à intérêts hollandais et autrichiens ont entièrement couvert tous les créneaux du marché : ainsi une position importante sur le marché ne pouvait être acquise qu'en contrepartie d'un investissement exceptionnel. Bien que le marché de l'assurance hongrois laisse espérer un potentiel d'accroissement considérable à long terme, grâce à la croissance économique et à la hausse du niveau de vie, d'un point de vue mondial, la Hongrie et la région d'Europe centrale et orientale bénéficient en général d'un potentiel économique plus modeste. Les assureurs principaux français et autre, américains ou japonais par exemple, n'ont pas risqué des investissements supplémentaires car l'accroissement à long terme pour eux sur ces marchés saturés n'était pas envisageable.

L'autre cause qui mérite notre attention est le sens du flux des investissements directs étrangers (IDE) du capital français. Conformément aux tendances internationales de la mondialisation, beaucoup de grandes entreprises nationales se transforment en multinationales, et leurs fournisseurs nationaux les suivent à l'étranger, et se transforment eux-mêmes en multinationales. Cette tendance est caractéristique pour les prestataires de services financiers, dont les sociétés d'assurance en général et les assurances industrielles en particulier. Certaines sociétés d'assurance nationales, par exemple AXA, suivent leurs grands partenaires dans les pays où ces derniers étendent leurs activités. Ceci est aussi naturellement bénéfique aux clients des assureurs, car ils sont ainsi en mesure de discuter leurs besoins avec le prestataire de services familier, qui a une bonne connaissance de l'entreprise et de ses besoins, et peut intervenir en tant que prestataire global à l'étranger aussi. Pour les compagnies d'assurance ceci signifie bien sûr plus de primes et une extension du marché.

En examinant les investissements étrangers en Hongrie, nous constatons que les investissements français occupent la cinquième place en volume ; parallèlement, dans les environs, la Roumanie ou la Bulgarie bénéficient de plus d'attention de la part des investisseurs français. Dans ces pays, la présence française sur le marché de l'assurance est plus forte, à cause des relations déjà existantes d'une part, et la satisfaction des nouvelles demandes des multinationales françaises d'autre part, conformément aux tendances de mondialisation.

Aperçu historique des principaux assureurs à intérêt français

Groupama

L'acte de fondation de cette société d'assurance en Hongrie est signé le 16 novembre 1990 par le holding financier et d'assurance français GAN. Le Service National de Contrôle des Assureurs donne sa permission le 14 janvier 1991 par le

décret 03/1991. En 1991, l'activité commerciale commence avec les services d'assurance vie et de biens, puis l'entreprise diversifie ses prestations en 1995 avec les assurances immobilières. En 1997, leur activité d'assurance voyage débute sous le nom EuroMondial. En 2001, la société introduit sur le marché des produits d'assurance automobile. En 2002-2003, la société était l'acteur le plus dynamique du marché hongrois. Durant ces deux années, elle a réussi à doubler ses recettes de primes, grâce à la nouvelle situation sur le marché de l'assurance automobile.

AXA

Par ses prédécesseurs légaux, le groupe a été présent en Hongrie depuis 1990, représenté au début par la société Colonia, puis par l'assureur AXA SA et par l'UNIQA SA, depuis novembre 2003. Le propriétaire actuel est UNIQA Versicherungen AG et le capital social actuel est de 1,173 milliards de Forints. S'occupant depuis le début des assurances mixtes, la société devient propriété autrichienne en 2002, à la suite du retrait du marché hongrois du plus grand assureur de biens mondial.

Investissements français en Hongrie dans les années 90

- Rôle, but et investissements réalisés par les investisseurs français

Les investisseurs français ont été attirés par les grands processus de privatisation en Hongrie – dans le secteur énergétique, bancaire, tertiaire et secondaire. Les premiers investisseurs français depuis 1995-96 sont EDF, GDF, Vivendi, le groupe Accor et Michelin.

Les investissements français sont caractérisés par une concentration sur quelques secteurs (énergie, automobile, pharmacologie, commerce de gros et gestion de l'eau/protection de l'environnement) et sont réalisés en général par de grandes compagnies. Les entreprises françaises emploient plus de 65.000 salariés, dont seulement 250 sont de nationalité française.

La situation dans le secteur de l'automobile est unique : à l'encontre de leurs concurrents allemands et japonais, les constructeurs français n'ont pas fondé des usines d'assemblage, mais leurs filiales commerciales réalisent des ventes extraordinaires. Les grands fabricants de pièces détachées automobiles comme Valeo, Michelin, Delphi, ou Le Bélier s'y trouvent, avec de grandes capacités de production.

La nouvelle tendance est l'apparition d'investissements de PME. Les PME fraîchement installées en Hongrie espèrent de leur présence la baisse des coûts de production, la hausse de leur rentabilité, ou attendent de nouvelles commandes des grandes entreprises déjà installées. Une grande partie des investissements nouveaux se fait par augmentation du capital social des filiales déjà présentes, ou par réinvestissement des bénéfices dans de nouveaux projets hongrois (Bricostore, Le Bélier, Nief Plastic, Groupe Ruget).

Toutes les conditions sont favorables pour que les investissements français en Hongrie ne cessent d'augmenter. Beaucoup de domaines et de secteurs hongrois offrent des opportunités commerciales et d'investissement pour les entreprises françaises. Les investissements français en cours sont donc toujours nombreux : les secteurs concernés sont l'industrie de l'aluminium, l'industrie mécanique, la production d'articles en métal en grande série et le traitement de surface. Les Français peuvent prendre part dans la construction d'autoroutes, la modernisation du réseau ferroviaire, le programme de reconstruction des lignes de tram de Budapest, et dans la construction du métro N°4.

- Les investisseurs français les plus importants en Hongrie

Selon le volume d'investissement: Auchan, Bonduelle, Cora, EDF, GDF, Michelin, Sanofi, Servier, Total-Fina Elf, Vivendi.

Selon le chiffre d'affaire: Accor, Auchan, Cereol, Cora, Danone, EDF, GDF, Hachette, Michelin, PSA, Renault, Sanofi, Servier, Vivendi.

Selon le nombre d'employés: Accor, Auchan, Cora, EDF, GDF, Hachette, Michelin, Sanofi, Servier, Suez, Vivendi.

En ce qui concerne le secteur de l'assurance, à partir du milieu des années 90, suivant les tendances internationales, un processus de concentration a commencé sur le marché hongrois. Une autre tendance caractéristique est la coopération de plus en plus étroite entre les banques et les sociétés d'assurance. Au niveau international, la nouvelle tendance est le jumelage des services financiers : à la fin des années 90 nous pouvons encore observer plusieurs fusions entre banques et assureurs. Le meilleur exemple est la fusion de la banque hollandaise ING et de l'assureur Nationale Netherlanden. En Hongrie aussi, ceci a signifié une intégration parfaite entre les filiales de la banque et la société d'assurance.

Les tendances de l'assurance industrielle au cours de la seconde moitié des années 90

La mondialisation, l'expansion permanente des grandes entreprises sur les marchés internationaux ont exigé des sociétés d'assurance la prestation de services de la plus haute qualité. Par conséquent, les assureurs ont dû développer des techniques qui s'adaptent aux besoins spéciaux des multinationales par l'intermédiaire de services combinés et globaux de l'évaluation et de la gestion des risques. La solution la plus commune est le rassemblement des services diversifiés, multirisques et géographiquement variés des clients multinationaux, sous une assurance forfaitaire internationale.

De nos jours, à cause des changements perpétuels et souvent imprévisibles de l'environnement social et naturel, la gestion unifiée des risques des filiales et des sociétés affiliées délocalisées – mais faisant partie intégrale de la société – est d'une importance cruciale pour toute multinationale. Cependant, dans la plupart des cas, les filiales agissant d'une manière autonome ont résolu le problème de l'assurance au niveau local. Pour les sociétés multinationales, il est toutefois important de bien gérer les risques des différentes filiales, protégeant ainsi l'ensemble des biens de l'entreprise et assurant le fonctionnement continu.

Le forfait d'assurance permettant l'unification des services est une nouvelle tendance dans le secteur de l'assurance. Le forfait d'assurance est un service d'assurance international complexe offert à des entreprises implantées dans plusieurs pays, avec différentes circonstances de risque. L'assureur forfaitaire – en général, l'assureur de la société mère, lui-même présent à l'échelle internationale dans les pays où son client est implanté – se charge d'évaluer à un niveau local les besoins du client, en empruntant son réseau international de filiales, et en regroupant ces besoins, et de rédiger un forfait pour gérer la totalité des assurances. De cette façon, les risques locaux ont une partie gérée globalement et une partie gérée au niveau local. Naturellement, une grande partie des risques est présente dans tous les pays, par exemple les risques naturels ou les dégâts par le feu ou par défaillance mécanique. Ces risques sont gérés globalement dans l'assurance forfaitaire et sont

assurés par un tarif global. Ceci est utile au client, car il peut gérer les risques délocalisés des filiales à un niveau global et la possibilité d'erreur dans la couverture des risques est ainsi moindre. L'assurance forfaitaire montre les coûts d'assurance pour tout le groupe d'entreprise. Comme les tarifs sont établis au niveau global, et non au niveau national, au niveau des filiales, le client bénéficie d'une tarification beaucoup plus favorable. Les forfaits sont aussi bénéfiques aux sociétés d'assurance, car si la société mère passe une assurance forfaitaire, cette assurance sera obligatoire pour les filiales, d'où, dans le pays en question, les primes acquises par l'assureur forfaitaire et non par l'un des assureurs concurrents.

Pour les forfaits internationaux, nous différencions les apériteurs et les co-assureurs. L'apériteur reste en contact avec le siège du client ou la société mère. Après l'étude des besoins du client et l'évaluation des risques, l'apériteur émet le contrat de base (*master policy*). Ce contrat définit les bases de l'assurance, les tarifs et les conditions. Par régions géographiques, les filiales du client sont servies par les co-assureurs. Au cas où l'assureur ne possède pas de filiale dans le pays en question, un partenaire local stratégique peut aussi remplir la fonction de co-assureur. Le contrat local – complété par l'ajout de risques locaux couverts hors forfait, si nécessaire – est émis par le co-assureur. Les primes acquises sont en général versées par les filiales aux co-assureurs, qui transfèrent cette somme à l'apériteur après soustraction de leurs primes et des dépenses. De cette façon, le règlement des indemnités se fait le plus près possible du client, au niveau local, mais naturellement les ressources de l'apériteur sont mises à disposition, pour garantir un service sûr de haute qualité.

La vague de mondialisation des années 90 a directement induit l'évolution des forfaits internationaux d'assurance. Les multinationales présentes dans de plus en plus de pays nécessitaient des systèmes de contrôle de plus en plus complexes pour avoir une bonne vue d'ensemble commerciale de leur réseau international, et la gestion des risques fait partie intégrante du système. Les assurances forfaitaires étaient le moyen le plus efficace des compagnies d'assurance, pour répondre aux besoins accrus de leurs clients à la suite de l'extension des activités. Pratiquement toutes les grandes entreprises mondiales utilisent ce moyen d'assurance, indépendamment du secteur d'activité.

Les assurances forfaitaires hongroises

L'intégration des assureurs hongrois dans les assurances forfaitaires a été menée par une double tendance. D'une part, les investissements étrangers étaient en constante augmentation, d'où le fait que les investisseurs propriétaires restructuraient leurs risques sous une assurance forfaitaire de plus en plus fréquemment ; d'autre part, les sociétés mère des assureurs concluaient de plus en plus d'assurances forfaitaires, dans lesquelles ils intégraient les filiales hongroises en tant que co-assureurs, s'il y avait intérêt régional. Les multinationales à intérêt français couvrent aussi en général leurs risques en Hongrie par l'intermédiaire d'assurances forfaitaires, cependant, comme les grands assureurs forfaitaires français ne sont pas apparus sur le marché hongrois, les co-assureurs locaux ne sont

pas des propriétés françaises. Malgré cela, ces assureurs comptent comme sociétés à intérêt français, vu que la plus grande partie des primes est déviée vers l'apériteur français.

*Contrats d'assurance en Hongrie de quelques grandes entreprises françaises –
tableau N°5*

Entreprise	Assureur	Commentaire
Michelin	AXA	Assurance transfrontalière
Cora	Groupama	Assurance transfrontalière
Bonduelle	AGF	Contrat local émis par Allianz
Auchan	AXA	Assurance transfrontalière
Pannónia Hotels	AGF	Contrat local émis par Allianz
Groupe entrepreneur Colas	AGF	Contrat local émis par Allianz

Nouvelles tendances à la suite de l'adhésion de la Hongrie à l'Union Européenne

Depuis l'adhésion de la Hongrie, par le principe de libre circulation des services, les assureurs peuvent assurer leurs clients directement au-delà des frontières. Cette méthode est peu typique pour les assurances des particuliers, puisque la rentabilisation de ces services est accompagnée d'une activité et de frais d'acquisition relativement élevés, et nécessitent le développement d'un potentiel constant de règlement des indemnités. Les grandes assurances industrielles peuvent néanmoins être élargies au-delà des frontières. À cause de cette tendance, les primes générées par les assurances forfaitaires sont en diminution constante en Hongrie depuis 2005. Dans le cas des multinationales à intérêt français aussi, la place des assurances forfaitaires est ainsi prise par les assurances outre frontières, qui offrent l'opportunité aux assureurs, sans filiale en Hongrie, d'acquérir des primes directement, sans l'intermédiaire des anciens co-assureurs. Ces primes acquises apparaissent directement en France, dans le pays de l'apériteur.

Résumé

Depuis le changement de régime, le marché de l'assurance hongrois a adhéré aux tendances internationales qui – à la suite de l'accélération récente de la mondialisation – définissent le marché international de l'assurance. Ces tendances sont la création d'assurances forfaitaires internationales pour l'assurance des entreprises multinationales d'une part, et le développement des services d'assurance transfrontaliers au sein de l'Union Européenne, d'autre part. En conséquence, les intérêts français d'assurance, en Hongrie et dans la région, ne se font pas

uniquement ressentir à travers la présence directe organisationnelle et juridique, mais aussi à travers des co-assureurs forfaitaires locaux, et de plus en plus grâce aux services d'assurance transfrontaliers.

Bibliographie

Berger, Allen N. (2003) The efficiency effect of a single market for financial services in Europe; *European Journal of Operational Research* N° 6.

International Insurance Program handbook Allianz (2004).

Magyar Biztosítók Szövetsége Éves Jelentés (Rapport annuel de l'Association des Assureurs Hongrois) (1998-2004).

Moshirian, Fariboz (1999) Sources of growth in international insurance; *Journal of Multinational Financial Management*. N°2.

Moshirian, Fariboz (1999) Foreign direct investment in insurance services in the United States; *Journal of Multinational Financial Management*.

TRADUCTION



Poèmes d'Attila JÓZSEF
traduits par Marc MARTIN

Cœur pur

Moi je n'ai rien, ni père ni mère,
pas de berceau, pas de suaire,
pas même un dieu, une patrie,
aucun baiser ni bonne amie.

Voilà trois jours que j'ai faim,
rien à ronger, sauf mon frein.
J'ai pour tout bien mes vingt ans,
et mes vingt ans, je les vends.

Si pas un chat n'est preneur,
le diable en aura la primeur.
Cambrioleur au cœur pur,
tueur s'il faut : c'est mon futur.

On me prendra, on me pendra,
en terre bénie, on m'enfouira :
festin funeste, de foins et d'herbes
foisonnera mon cœur superbe.

(mars 1925)

Médillons

1
Eléphant je fus, pauvre et ingénu,
je buvais aux fraîches eaux bienvenues,
de ma longue trompe, au sommet des dunes,
je caressais le soleil et la lune,

portant à leurs lèvres le bois, la corne,
serpent et silex et vert capricorne,
j'ai maintenant l'âme humaine – adieu, ciel,
je m'évente à coups d'horribles oreilles – –

2
Grain de poussière grimpe à grêle rosée,
ma main masque mon pantalon troué,
le petit porcher pleure : sur son cœur serre
son porc arc-en-ciel, qu'un sort change en pierre.

Le ciel, fumée verte, peu à peu, rougeoie :
sonne ! ton appel, dans l'eau sourde, se noie ;
laiteuse au sein des glaces, la fleur se fige,
le monde, sur feuille morte au vent, voltige --

3

Trotte, trotte le pêcheur de sangsues,
bée, bée, la bouche du porcher ossu,
plane, plane le héron sur l'étang,
fume, fume la fraîche bouse au champ --

Lasse, une pomme surplombe ma tête,
un ver la transperce et par son trou, guette,
de tout voir et percer à jour, coutumier,
ce poème fut fleur, fleur de pommier --

4

Lait de poule, peut-être en es-tu la mousse,
nuit tendue, peut-être y es-tu secousse,
fond de l'eau, peut-être y es-tu couteau,
peut-être bouton qui manque au manteau --

la bonne, de ses pleurs, mouille le levain,
la maison brûle, tu veux baisers en vain,
cherche ton chemin, retourne-t'en vite --
lampions fumigènes, des yeux t'y invitent --

5

Pourceau, certes, mais aux pieds de pur jaspe,
sur un dieu de bois sculpté, je prends place,
deuil de velours, surgis donc sur le lait !
je meurs, ma barbe pousse, pesante à souhait

et si tressaille encore le ciel, ma peau,
sur mon ventre tout croule de mon dos ;
y grouilleront maints corps gras virulents,
et les étoiles, petits asticots blancs --

6

Le lézard vert fulgure, quête mon sort,
le blé bruisse et crisse : son grain va éclore,
le lac me mire dès qu'y tombe une pierre,
et nuages que pleurs implorent, rivières,

aubes qu'on espère à guerres que veux-tu,
vibrantes étoiles, jours interrompus

rôdent à l'entour de ma tête calme –
mon corps tire sa chaleur du monde en flammes – –

7
Sur le seuil le seau, l'écume de fer, –
aime la fille aux pieds nus qui s'affaire,
balaie l'eau sale, flaques et clapotis
dont les crachats souillent ses bras flétris –

sous des trombes de tôle, je ploie de même,
mais tonnants et libres, des flots se démènent,
et sur le cheval des mers, sur la dent
des cages d'escaliers, hurlent au vent – –

8
Bloc d'ambre où de glace, l'avocat s'incruste,
en frac noir, accroupi, d'un œil il scrute
ce qui cache et cajole jalousement,
ce que bénissent brumes, jours et vents,

grimpe la rose, tandis que je pourris,
de moi fait son nid le frais canari,
et je serai le feu des soirs d'automne,
pour que les vieux, jamais plus, ne frissonnent – –

9
Avec mon ami, j'habite un même lit,
jamais je n'aurai de lys défraîchi,
j'aimerais bien tuer, comme tout le monde,
mais je n'ai ni fusil, ni flèche ou fronde

et vous voyez de votre plus morne œil,
lors que la fève bruit, ronfle d'orgueil,
mes larges lèvres que la fièvre tord,
les vers dont l'oiseau me nourrit encore – –

10
Claque et craque et vrille, ma barbe en bataille,
glisse, comme une herse, sur les semailles –
au-dessus du ciel, comme en bas la nue,
plane, sans maître, une caresse éperdue,

qui par enchantement, se posera,
dans ma barbe un beau jour se blottira,
puis douce, coulera jusqu'à ma saillie,
comme un cordial qui décuple l'envie.

11

Vingt-trois rois à la promenade,
tiare de jaspe sur la caboche,
grignotent melons et grenades,
lune luisant dans leur main gauche.

Clopin-clopant, vingt-trois gamins,
vieux galurins sur la tête,
croquent pastèques, crachent pépins,
soleil flambant neuf en leur dextre.

12

le noir, nez écrasé plein la figure,
le jaune, au bleu du ciel de pur azur,
le rouge, à fleur de peau caille le sang,
le blanc, tel un incubé se trémoussant –

(1928)

Coraux

A ton cou des coraux,
yeux de grenouille à fleur d'eau.
Neige que criblent,
que criblent crottes d'agneau.

Rose et lune en son halo,
ta taille qu'un fil d'or enclot.
Corde à mon cou,
corde et nœud de lasso.

Jupe que tes jambes balancent,
battants de cloche s'élançant,
fleuve d'eau vive,
deux peupliers s'y penchent.

Jupe que tes jambes balancent,
battants de cloche en cadence,
fleuve d'eau vive,
pluie de feuille en silence.

(été 1928)

Ode

1
Assis sur la falaise étincelante,
je sens le vent léger
de l'été naissant, son souffle,
telle la chaleur d'un cher dîner, m'effleure.
Au silence, j'habitue mon cœur.
Il y a pire –
refluant soudain, le passé s'amasse,
on en reste pantois, sans mot dire,
tête basse.

Je scrute la crinière des monts –
la lumière à ton front
scintille de chaque feuillage.
Sur le sentier personne, personne,
à ma vue ta jupe que chifonne
le vent volage.
Sous la feuillée fragile,
je vois tes cheveux onduler
et tes doux seins frémir
– et comme jaillit la source vive –
voilà qu'à même les galets
blancs de tes dents, je revois
sourdre ton merveilleux sourire.

2
Oh ! comme je t'aime, toi
par qui parle tout à la fois
et la solitude qui intrigue et trame
au tréfonds du cœur,
et l'univers même.
Toi tel un torrent fuyant ses propres clameurs,
qui me laisses et vas ton cours silencieux,
tandis que sur les cimes de ma vie
vue de loin, je crie, vibrant, à m'en débattre
sur terre comme aux cieus,
que je t'aime, toi ma douce marâtre.

3
Je t'aime, comme l'enfant sa mère,
comme les gouffres sourds leurs abîmes,
je t'aime, comme les fenêtres la lumière,
comme l'âme la flamme et le corps le répit !
Je t'aime, comme les mortels, jusqu'au jour ultime,

aiment vivre leur vie.

Chacun de tes rires, de tes gestes, de tes mots,
je les conserve en moi comme trésors la terre.
A plus profond de moi, je t'ai gravée à l'eau-
forte de mes instincts, toi très chère,
toi sublime, toi aux courbes si belles,
et dont l'être me comble de tout l'essentiel.

Le flot des instants roule au loin ses rumeurs,
mais tu demeures, muette, dans mon oreille.
Les étoiles en feu filent et meurent,
mais tu me restes au creux de l'œil.
Dans ma bouche, ton goût flotte,
tel le silence au fond d'une grotte,
et sur le verre d'eau claire, ta main
aux fins méandres sanguins
point comme une aube en moi.

4

Oh, mais quelle matière suis-je donc,
que ton regard me sculpte, me façonne ?
Et quelle âme, quelles lueurs,
quel sortilège enchanteur,
par delà les brumes du néant, me donnent
d'arpenter les vallons de ton corps fécond ?

Et comme le verbe dans l'esprit grand ouvert,
de m'immerger dans tes mystères !...

Le cours de ton sang, telle une roseraie,
palpite incessamment.
S'y insufflent les flux éternels,
pour que l'amour, sur ton visage, florisse,
et qu'en tes entrailles, un fruit béni mûrisse.
Mille et mille radicules constellent
le sol sensible de ton estomac,
le brodent de fins entrelacs,
de lacis à foison qui se nouent, se dénouent –
pour que vibre d'essaims le creuset de tes sucs,
et que les beaux buissons de tes poumons s'ébrouent,
bruisent d'hymnes à leur propre gloire !

La matière éternelle sourd avec bonheur
au fil du tunnel de tes intestins,
et par les puits bouillants de tes reins,
la lie s'éveille à la vie, liqueur fertile !

En toi ondulent, oscillent des collines,
scintillent des voies lactées,
vagent des lacs, s'activent des usines,
s'affairent des êtres par millions, bêtes,
insectes,
varechs,
de cruauté à bonté,
du zénith à l'ombre où sombrent les jours mourants –
en tes substances souffle un vent
d'inconsciente éternité.

5

Comme le sang coagule en caillots,
ainsi pleuvent devant toi
ces quelques mots.
Bègue est l'être,
la pure parole émane seule de la loi.
Tenaces, mes organes me poussent à renaître
au jour le jour, mais déjà, s'apprêtent
à replonger dans le silence à tout jamais.

Or donc, que d'ici là, chacun d'eux clame -
Parmi la foule de deux mille millions d'âmes,
toi seule, entre toutes, fus choisie,
toi sans pareille, toi
doux berceau, fier tombeau, fleuve de vie,
ouvre-toi donc à moi !...

(Que ce ciel auroral monte haut !
Ses strates étincellent de nuées.
Aveuglé par tant de clarté,
je suis perdu, je crois.
J'entends mon cœur, comme hors de moi,
qui bat et résonne d'échos.)

6 (*chant subsidiaire*)

(Le train m'emporte et me lance à tes trousses,
peut-être même, avant demain, te trouverai-je,
peut-être alors ce front fébrile s'apaisera,
peut-être alors, à voix douce, tu me diras :

L'eau chaude coule à flots, prends un bain !
Puis sèche-toi dans le drap que voici !
La viande cuite, qu'elle apaise ta faim !
Là où je couche, c'est ton lit.)

(Juin 1933)

Calcul

Purin putride, infectes boues noires,
j'ai tout bu, gobé jusqu'à la lie ;
on ne peut être plus hardi.
Je n'ai pourtant essuyé que déboires.

Ce monde où vaut le rachat des fautes,
pas une heure de ma vie n'y fut noble ;
ni même aimable, douce et chaude,
comme un borbier l'est au porc qui s'y vautre.

La vertu m'apprend l'hypocrisie
(à toi aussi, je crois). La faim,
depuis vingt-huit ans, me tient.
Rien ne prend plus sur moi, sauf le fusil.

Ainsi donc, des forces, des scories
si tenaces tenaient mon cœur,
que ma tendre chérie prend peur
quand je l'envisage, pourtant je souris.

Sous le ciel morne, alors, je m'assieds,
comme un clochard sous l'arche d'un pont.
Et je m'octroie l'absolution :
Il n'y aura pas de jugement dernier.

(11 nov. 1933)

[Peut-être disparaîtrai-je soudain]

Peut-être disparaîtrai-je soudain,
comme un gibier, sa trace en forêt.
J'ai dilapidé tous mes biens,
rendre des comptes, moi seul le devrais.

Dans d'âcres fumées qui suffoquent,
j'ai tanné ma chaire fraîche de l'enfance.
La peine me met l'esprit en loques,
quand mes yeux s'ouvrent sur mon errance.

Précoce, le désir m'a mordu
jusqu'à l'os, puis m'a laissé en plan.
L'ombre d'un regret m'est venue,
que n'en ai-je accouché dans dix ans.

Trop fier, je restais sourd, toujours,
même aux mots que me disait de ma mère.
Une fois orphelin, sans recours,
j'envoyai mon maître se faire lanlaire.

Je croyais éternelle et libre
cette sève à foison : ma jeunesse.
Et voici qu'aux aguets, je vire
aux larmes : craquent les branches sèches.

(nov. 1937)

Poèmes d'Attila JÓZSEF
traduits par Edit ILLÉS-EUVERTE et Nicole CATRICE

Berceuse

Berce-la au murmure de l'eau
berce-la dans les roseaux
avec ta gaieté bleue
avec un baiser du lac.

Il se peut qu'un autre amour
vienne la combler, un jour.
Que celui-là la berce alors
avec ce bercement-là.

Désir de fusion

C'est en vain que dans tes yeux s'allume un brasier
en vain mord mes lèvres la douleur d'un baiser
et le désir d'embrasser : je veux davantage.

La brûlure court haletante sur ta chair
t'arrachant ta robe qui s'envole dans les airs
et après ? Qu'y a-t-il après ? J'en veux encore !

Comme un nouveau-né que sa mère inhumaine
et débauchée a jeté dans le poêle rouge
ainsi se consume de désir mon beau cœur

Mon Dieu le désir cruel crie dans ma tête
comme crisse lka fourchette sur une assiette
et presse mes yeux douloureux.

O, j'aimerais tant ne faire qu'un avec toi !
Que ton sang et mon sang coulent en se rejoignant
Comme dans la tempête deux courants alanguis,

Nous aurions une seule âme qui flotterait
tranquille anéantie là-bas dans l'infini
et un seul corps comblé sans désir désormais

Deux fleurs de triste rêve en une épanouies
comme sont fusionnés le vent et le parfum

lorsque s'éloigne l'orage dévastateur.

Quand mon amour a traversé la rue

Quand ma bien-aimée a traversé la rue
les colombes près des moineaux se sont tues

Quand avec grâce elle a gravi le trottoir
sa chère cheville a brillé dans le soir

Lorsqu'en avançant son épaule a frémi
un enfant l'a regardée tout ébahi

Son pas ailé allumait les réverbères
les passants la contemplaient, l'admirèrent.

Ils ne pouvaient savoir, riant de bonheur,
qu'elle était la racine plantée dans mon cœur.

Je la berçais tendrement sur ma poitrine
Comme je craignais qu'on ne me la ravisse !

Leur belle humeur s'est déposée sur ma vie
brisant la tige de la fleur-jalousie

Et ma bien-aimée marchait belle et gaiement
poursuivie par la taille souple du vent.

Dieu

Quand aux billes des enfants jouent
Dieu est là qui traîne au milieu d'eux.
Si l'un ou l'autre écarquille les yeux
Dieu fait rouler sa bille dans le trou.

Mais à lui-même il ne pense jamais
c'est du monde dont il a le souci.
Les filles, c'est lui qui les embellit
en rosissant leur visage au vent frais.

Il veille à garder les chaussures propres

dans la rue s'efface devant les autres.
Il ne se bat pas, ne joue pas des coudes,
si nous dormons, en silence il se couche.

Je pensais que je n'avais pas la foi
mais quand le gros sac que je transportais
m'échappait, que je tombais sous son poids
alors mon corps, lui, vraiment Le voyait.

Maintenant je connais tous ses aspects
dans toutes ses actions je l'ai percé
je connais les raisons de son amour
car dans mon cœur je l'ai percé à jour.

Dans un léger vêtement blanc

Tout ce qui n'est pas comestible
je l'ai mâché et recraché
Moi je sais bien ce qui est bon
et d'une bulle de savon
distinguer la voûte du ciel.

Je sais comme sait un enfant
que c'est en jouant qu'on est heureux.
Moi je connais beaucoup de jeux
car s'écoule la vie réelle
et ne reste que l'illusion

Les riches ne m'aimeront pas
tant que je vivrai pauvrement.
Je n'intéresse pas les pauvres
ne pouvant être consolation
pour ceux qu'il est honteux d'aimer.

Je me façonne mon amour
j'ai les deux pieds dans les étoiles
je pars en guerre contre les dieux
mais mon cœur, lui, ne tremble pas
dans mon léger vêtement blanc.

La petite dernière

Traduit par Marie-Thérèse de DOMBORA

Marcel Bakó siégeait à sa table comme un général ! Comment aurait-il pu en être autrement, quand il était le seul homme de la maison, le reste n'étant que femmes : une épouse et six filles. La septième fille, la petite dernière, celle-là, elle n'était pas ici : cela faisait une année bien comptée qu'elle avait quitté la maison pour entrer dans une école de conducteurs de tracteurs. Bien sûr, c'était une fille, elle aussi, mais pourtant une petite créature bien dégourdie ! Sa mère ne cessait de s'attendrir quand elle regardait sa photographie et elle disait toujours : "Ah, ma chère petite Kati, que fais-tu donc là-bas, si loin, chez des étrangers ?" – "Ne geins pas – grommelait alors le vieux. – Regarde ça, elle porte la culotte et elle n'en a même pas honte !"

L'instantané représentait en effet Kati en bleu de travail devant son tracteur. Ses cheveux blonds étaient soigneusement tirés en arrière et attachés par un ruban : ah ça, elle avait même abandonné son fichu de tête ! Toutefois, ce n'était pas tant le pantalon qui rendait Marcel furieux, mais bien plutôt que Kati ait quitté la maison sans autorisation paternelle. Marcel voulait à tout prix en faire une couturière. Kati était bien d'accord, mais voilà que, durant l'été 50, étaient arrivées au village de jeunes conductrices de tracteurs et depuis lors, elle ne tenait plus en place.

Enfin, un beau jour, elle s'était campée devant son père et lui avait déclaré tout de go qu'elle allait partir. Il ne lui en donna pas la permission. Eh bien, puisqu'il en était ainsi, elle s'en passerait ! Elle fit son petit baluchon et s'en fut au chef-lieu de canton où elle entra dans une école de conducteurs de tracteurs.

Personne n'aurait jamais pu penser que des sept filles de Marcel, ce serait justement la petite dernière qui tiendrait tête à son père. Car c'était toujours comme ça que les choses se passaient dans la famille Bakó : quand Marcel disait "Silence !", ses filles se retiraient dans un coin comme des petits poussins effrayés. Et si Kati osait piailler, cela lui valait une bonne raclée !

– Puisque tu es née fille, retire-toi dans ton coin, toi aussi ! – disait alors le vieux. – Ce n'est pas assez que tout le monde rie de moi, il faut encore que vous soyez méchantes ?

Il était bien vrai que dans le village on ne parlait plus de Marcel Bakó que

comme "du pauvre homme qui a sept filles". Avant même la naissance de Kati, les collègues de travail de Marcel le taquinaient.

– Vas-tu encore trouver un nom de fille dans le calendrier ? Bientôt, tu vas arriver à la lettre Z !

– Dieu m'a puni, mes amis – soupirait le vieux. – Ces filles-là, elles ne savent ni faucher, ni labourer. Mais quand je dis "silence !", on entendrait voler une mouche au plafond. Essayez donc voir un peu d'imposer une telle discipline chez vous !

Il se consolait comme il pouvait. Qu'aurait-il pu dire d'autre ?

Il avait cependant la conviction profonde que les petites filles ne sont que des créatures "ratées" qui doivent s'estimer heureuses que le monde ne les rejette pas...

Et à présent, assis au bout de la table, il faisait une conférence à sa famille, tout en mangeant son pain et son lard.

– Elles ont perdu la tête, c'est moi qui vous le dis. Et si je vous le dis, c'est que c'est la vérité. Marie, ou comme tu t'appelles, t'es-tu acheté du tabac ? Voyons... enfin... comment vous imaginez-vous qu'une femme devienne président du Conseil populaire ? Le chef du village... Qu'elle dirige les hommes ? ! Eh bien, sait-elle seulement faucher, labourer, porter des sacs ? Et vous, vous pensez – il visait Kati – que si vous portez la culotte et fumez le cigare, et que sais-je encore, cela signifie que vous êtes des hommes, vous ? Prenez-en bonne note : vous êtes des femmes et vous le resterez !

Ses filles se taisaient : qu'auraient-elles pu dire ? Sa femme ne pipait mot non plus, ne fût-ce que parce qu'elle ne tenait pas à se brouiller avec son compagnon pour ses vieux jours. Et tandis qu'ils étaient tous là à se tenir en silence, voici qu'une détonation terrible fit soudain trembler les vitres. Ils s'en coururent tous devant la maison.

Des tracteurs à chenilles arrivaient sur la route.

Les labours de printemps allaient commencer pour la coopérative. Marcel était lui-même membre de la coopérative. Il s'y était inscrit, puisqu'il n'avait qu'une seule vache – et celle-ci, on aurait plutôt dit un chat mouillé ! En outre, le travail marche quand même plus rondement en commun.

Quand il avait inscrit son nom sur la liste, on lui avait dit : il y aura des tracteurs qui viendront. Et maintenant, ils venaient bien en effet, mais il n'aurait jamais pensé que Kati serait au nombre des conducteurs. Pourtant, elle était bien là, troisième dans la file. Mais elle prit de côté et se dirigea vers le pont ; puis, arrivée

là, arrêta la machine à chenilles.

– Ouvrez le portail, Papa !

Marcel cligna des yeux comme une poule qui lorgne vers le soleil, fronça le front et ne fit pas un mouvement.

– Qu'est-ce que c'est que ces façons, c'est toi qui commandes ici maintenant ? – bougonna-t-il, interloqué. Il ouvrit pourtant le portail recouvert d'une claie d'osier, tout en faisant la même tête que s'il lui était né une huitième fille...

Kati mit les gaz, lâcha l'embrayeur et entra avec son tracteur, tout droit au milieu de la cour. Là, elle s'arrêta et sauta toute légère sur le sol pour aller embrasser sa mère et ses soeurs aînées qu'elle n'avait pas vues depuis longtemps. Celles-ci la serrèrent dans leurs bras avec des cris et des rires et embrassèrent ses belles joues rouges, ses cheveux blonds, son front. Sa mère séchait déjà ses larmes, elle était tout étonnée de voir comme sa petite fille avait grandi et forci. Il aurait quand même été bien dommage de pleurer, quand elle avait été si bien soignée.

Kati aussi avait les larmes aux yeux, non pas qu'elle fût pleurnicharde, bien sûr ; mais il faut dire que le vent soufflait dans la campagne, un vent de printemps tout frais, et les tracteurs flambant neufs filaient comme de bons petits chevaux. Marcel n'en était pas encore revenu de sa surprise. Il prenait son temps pour refermer le portail et restait là exprès à s'attarder. Il se sentait mal à l'aise. C'était comme si sa conférence de midi avait tourné au fiasco. Kati cependant n'attendit pas que son père lui sautât au cou. Elle alla au-devant de lui et lui tendit la main comme un homme :

– Camarade coopérateur, la quatrième brigade de tracteurs est arrivée. Avez-vous préparé votre terre ? Avez-vous enlevé les tiges de maïs ?

– Qu'est-ce que c'est que cette brigade ? – grommela le vieux, et il se rappela soudain qu'il n'avait pas encore enlevé les tiges de maïs comme le prescrivait le règlement. Les autres avaient effectué ce travail en commun. Mais comment cette gamine osait-elle lui demander des comptes, à lui, ici devant toute la famille ? Elle ruinait sa réputation. Et d'ailleurs depuis des dizaines d'années qu'il cultive ses trois petits arpents, il sait mieux que personne ce qu'il a à faire ou non. Mais dans cette affaire de tiges, c'est Kati qui a raison. Il n'allait cependant pas discuter de ça avec sa benjamine. Il ne manquerait plus que ça, qu'il ne reste là à discuter avec Kati ou, à Dieu ne plaise, ne lui fasse des excuses. Il préféra donc détourner la conversation.

– Dis-moi, c'est ce pantalon-là que tu portes sur la photo ? – demanda-t-il sur un ton détaché.

– Non ! – la jeune fille secoua la tête. – Celui-là, je l’ai déjà déchiré. Vous savez, là-bas j’étais toujours tellement à bricoler au milieu des machines... L’huile l’a mangé.

– Je veux bien le croire. Tu as toujours été polissonne. Mais tu as défoncé ma cour – il montrait les traces de roues du tracteur. – Ici il y aura tant de boue que l’on ne pourra plus s’en dépêtrer. Mais, dis-moi, à qui est ce tracteur ? – Marie ! – cria-t-il à sa cinquième fille. – Descendez de cette machine. Vous ressemblez à des oies... A qui donc est ce tracteur ?

– Il est à nous ! – et la jeune fille au pantalon bleu eut un petit sourire désinvolte.

– Je me doute qu’il n’est pas au Père Glinglin ! Et le mécanicien, où est-il resté ? Comment a-t-il pu être aussi inconséquent pour te laisser partir toute seule ? Regarde un peu ce que tu as fait à ma cour ? Qu’est-ce que c’est que cette brigade pour être aussi irresponsable ?

– Papa – se défendit Kati qui avait repris son sérieux –, quand je le dis une fois... C’est mon tracteur et je suis venue labourer. Avez-vous enlevé les tiges ?

– Ne viens pas me faire la leçon avec tes tiges ! Tu as compris ? – fulmina le vieux et il partit à la Mairie pour téléphoner. Il savait bien, lui, qui il devait joindre à la station de motoculture. Ceux-là le lui diraient.

Au bureau, il demanda le vice-président. Celui-là au moins c’était un homme, pas un de ces politiciens en jupon. Mais le vice-président était occupé à régler la question du logement des conducteurs de tracteurs. Par contre, la présidente était là, assise à sa table, elle compulsait le plan d’ensemencement. Quand elle aperçut le vieux, elle lui demanda, comme si elle avait parlé avec Kati :

– Pourquoi n’avez-vous pas enlevé les tiges, Marcel ?

– Je veux téléphoner. Et ne me faites pas la leçon, car cela fait trente ans, moi, que je cultive cette terre.

– Oui, mais attention, il va falloir enlever les tiges – dit tranquillement la jeune femme et elle lui demanda où il voulait téléphoner. Puis, elle appela aussitôt elle-même le directeur de la station de motoculture.

Marcel porta l’écouteur à son oreille.

– Allô ! C’est la station de motoculture ? Ici Marcel Bakó, de Kalánfalva. Oui, camarade, le père de Kati Bakó. Oui, je suis son père. Eh bien... Je veux vous demander : le mécanicien, où est-il resté ? Comment laissez-vous cette gamine partir seule avec la machine ? Cela pourrait vous coûter-cher, camarades !

A l'autre bout du fil, le directeur donna une longue explication. Marcel se contenta de toussoter et de hocher la tête. A vrai dire, il ne savait trop quels arguments apporter, mais soudain il se rappela quelque chose :

– Je dois vous dire, Camarade, que la gamine a failli rentrer dans la palissade. Vous imaginez ça ? Quoi ? Elle est responsable du tracteur, elle ? C'est une folie, Camarade ! Une folie ! Vous l'avez envoyée labourer ici ? Eh bien, de quoi allons-nous avoir l'air ! C'est le diable qui s'est mis dans l'affaire, ma parole !

Le directeur donna une nouvelle explication et Marcel Bakó ne hochait déjà plus la tête, il se contenta de la tenir toute droite et son visage ridé eut un sursaut. Il dit :

– Les tiges ? Voilà que vous commencez, vous aussi, avec les tiges, camarade ? Eh bien, quoi... Il y a eu de la pluie. Cet après-midi, j'enverrai mes filles... Oui, oui. Il en était question, bien sûr, mais j'ai été très occupé, comme on dit. Et les femmes ne s'y connaissent pas. Oui, oui. Eh bien, d'accord ! Au revoir !

Il reposa le combiné, prit son chapeau et sans même un regard à la directrice, reprit le chemin de chez lui sous un beau soleil printanier. Mais arrivé devant la coopérative, il se ravisa et s'en alla dans la campagne à pas rapides. Là, il fit dire chez lui par le tambour de la commune, que sa femme et ses six filles aillent enlever les tiges. Qu'elles apportent aussi des paniers avec du pain et du lard pour le goûter, mais que les oignons ne soient pas de ceux qui avaient gelé, car il leur avait déjà dit son opinion à ce sujet...

Le lendemain les labours pour les coopérateurs commencèrent dès l'aube. Il y avait foule dans la campagne. On se serait dit à la foire. Ils étaient tous là, enfants, jeunes filles, vieilles femmes, cultivateurs de la coopérative et du secteur privé, à bourdonner autour des tracteurs et des conductrices en pantalon bleu.

Le sous-directeur fit un discours. Il eut recours à des mots solennels et salua "l'assistance présente". Pour terminer, comme s'il s'agissait d'une assemblée, il déclara : "j'ouvre les labours".

– Holà ! – s'interposa Marcel Bakó. – Attends pour les ouvrir ! Mon champ doit être labouré par un homme. Voyez là ce gars à cheveux roux, au moins, celui-là, il n'est pas né d'hier.

La directrice se mit en colère :

– Marcel ! Sur votre terre à vous, c'est votre propre fille qui va labourer. Quelle sorte d'homme êtes-vous donc ?

– Moi, je fais partie de cette sorte d'homme qui, si sa terre est bousillée et s'il n'a pas de pain, ira en vain chez toi pour te demander de lui en prêter... Tu es

avare. Il n'est pas indiqué dans le contrat qu'on nous enverrait des filles ici. Pourquoi pas des chats ? Et en plus, on se mêle de diriger les hommes... On leur donne des pantalons. Je ne sais même pas pourquoi on ne leur colle pas des moustaches sous le nez !

Ces paroles de Marcel provoquèrent pas mal de tousotements. Car il y en avait d'autres à qui la répartition ne plaisait pas non plus. Surtout parmi ceux qui logeaient les conducteurs garçons. La veille au soir, ils les avaient bien traités dans l'idée de les voir labourer convenablement leur terre. Et il se trouvait que le conseil populaire avait placé aussi des filles chez André Kocsis et Mathias Szabó. Alors, c'était bien la peine d'avoir nourri ces garçons ! Le soleil était déjà haut d'une toise au-dessus de la montagne qu'ils n'en avaient pas encore fini avec la répartition. De toute manière, ne m'envoyez pas celui qui louche, car cela fera comme quand le fils de Michel Panga voulait apprendre à monter à bicyclette... Et tout était à l'avenant... La directrice finit par dire :

– Ça va bien, camarades, nous allons les reclasser. Et puis, l'année prochaine nous ne ferons venir que des ministres pour effectuer les labours... Il semble bien que nous soyons devenus très difficiles...

On recommença donc la répartition des tractoristes. D'abord les jeunes gens, puis les jeunes filles. Parmi les jeunes filles les plus âgées "se placèrent" rapidement : ce n'était pas comme pour la course au mari.

Kati resta la dernière. Elle était la plus jeune avec ses dix-huit ans. Elle restait assise tristement sur son tracteur. Ses joues brûlaient de honte. Et si elle n'avait pas craint de compromettre définitivement la réputation des jeunes filles, elle aurait éclaté en sanglots. Elle fut bien aise de faire démarrer son tracteur et alla se placer avec la septième équipe. Elle était furieuse contre son père. C'était lui qui avait tout commencé. Et voilà que maintenant il se disputait avec Michel Panga.

– Ne m'en parle pas – criait-il –, ta terre n'est pas un terrain de montagne.

– Oui ? – riposta l'autre. – Et toi, tu me refiles ta fille ! Pourquoi est-ce que tu l'envoies chez moi, ta mioche ? La moustache de Marcel Bakó se hérissa de colère. Il ne pouvait tout de même pas supporter qu'un autre que lui insulte sa fille et, pris au dépourvu, il ne put faire autrement que de répéter ce qu'il avait souvent entendu dire à la directrice :

– Tu sous-estimes les cadres féminins, camarade. Car, moi je ne te parlais pas de ma fille, je te disais simplement que ta terre n'est pas un terrain de montagne. Ce n'est pas comme la partie supérieure de la mienne... Rappelle-toi quand nous avons planté ce piquet... Ce truc... Qu'y avait-il donc également pour le constater ? – il s'embrouillait complètement, il n'avait pourtant à proprement parler qu'un seul but : que ce soit le plus âgé des conducteurs, celui qui avait des cheveux roux, que l'on charge de labourer sa terre.

Kati se mit cependant à faire pétarader le tracteur et passa sur la terre de son père. Effrayé, le vieux fit un bond de côté. Toute la famille était déjà là, au bout du champ, les filles avec leur mère. Elles avaient l'air d'assister à une représentation théâtrale : les yeux écarquillés, elles regardaient avec recueillement la septième fille, la petite dernière, cette petite créature blondinette qui, il n'y avait pas si longtemps, était tout juste bonne à couper les orties pour le repas des canards. Puis arriva toute la parenté, les enfants se couchèrent à plat ventre sur le sillon... Bref, l'intérêt fut grand !

Marcel Bakó se tenait à cinquante pas de là. Il piétinait, indécis, d'un pied sur l'autre, puis il s'élança derrière le tracteur.

– Kati ! Arrête, au nom de la Vierge Marie !

Dans la grande pétarade, Kati n'entendit pas le cri de son père. Elle enfonça le soc dans la terre et mit les gaz au moteur.

– Kati ! Arrête quand je te le dis ! – Marcel, tout pâle, avançait à tâtons derrière la machine. Quand il arriva à sa hauteur, il tourna un peu par devant et fit signe avec son chapeau.

– Aïe, mon Dieu ! Aïe, mon Dieu ! Il va se faire écraser... – au loin, sa femme tremblait de peur. – Marcel, écarte-toi, malheureux !

Kati poussa l'embrayage. Il lui fallut bien s'arrêter.

– Si je te le dis, moi, alors tu dois t'arrêter – l'apostropha son père un peu plus calmement. Car c'était déjà une victoire si le tracteur s'arrêtait à son commandement.

– C'est moi qui dois labourer ici, Papa.

– Tu bousilles ma terre.

– Je ne la bousille pas. Je suis responsable du labour.

Le vieux se remit à maugréer :

– Toi ? Responsable de ma terre ? Depuis quand ? C'est moi qui suis le responsable de ma terre, mets-toi bien ça dans la tête – et le vieux donnait des petits coups sur le flanc du tracteur. – Il apparaît en fin de compte que c'est toi qui commandes à la maison. C'est sans doute toi qui m'as élevé ! Eh bien, fais demi-tour et sors du sillon...

Mais il ne le disait plus avec autant de conviction.

Et Kati eut soudain une idée. Elle connaissait le point faible du vieux. Elle lui dit gentiment :

– A la station de motoculture, on m’a dit : et puis, Kati, prends ton père avec toi sur le tracteur, car c’est un bon cultivateur, il sait comment il faut labourer la terre.

Perplexe, le vieux fixa de grands yeux sur sa fille.

– Mais pour toi, ton père, c’est rien. Hein ?

– Cela m’était sorti de l’esprit.

– Une autre fois, que cela ne t’en sorte pas !

Ils firent tant et si bien que le vieux finit par aller s’installer près de sa fille sur le tracteur.

– Mais si tu laboures mal, je te chasse. Le labourage est un travail d’homme, mets-toi bien ça dans la tête. – et il se retourna, tout fier, pour jeter un regard à la famille.

– Vous serez le contrôleur de la qualité. D’accord ? –lui dit Kati avec un rire jaune.

– Et alors, qu’est-ce que c’est que ça ? Une sorte de gabelou ?

– Quelque chose dans ce goût-là. Un douanier de la qualité.

– Allez, démarre ! Tu sais où il faut faire attention. Au bout supérieur du champ. C’est là le plus difficile. Ah, comme j’en ai eu du mal avec ce morceau-là !

Ils labouraient donc tous les deux. Kati menait la machine, que c’en était admirable. Elle était un peu penchée en avant sur le siège rembourré et ses yeux bleus qui à d’autres moments étaient si puérils, observaient à présent le sillon avec un grand sérieux.

Le vieux, lui aussi, observait et il se demandait où il pourrait bien trouver à y redire. Ils en étaient déjà au second tournant et il continuait à rester silencieux sur le tracteur. Il aurait bien voulu entamer la conversation et poser la question : “Toi, Kati, qui t’a donc appris le métier ?” Mais il avait honte. Et en fait de contrôle, il pensait surtout à ce que diraient ses filles le soir, puisque jusqu’ici c’était lui le plus intelligent de la famille, mais à présent voilà qu’il y avait sa septième fille qui tournait aux angles avec son tracteur comme un chat qui joue avec sa queue. Et elle tirait ces manettes en avant ou en arrière avec autant d’assurance et de facilité que si elle s’était trouvée devant son métier à tisser. Marcel y regardait lui-même à deux

fois avant de déplacer un pied. Il était assis là comme si on était en train de le raser. Il avait entendu dire qu'il y avait du courant électrique dans ces machines et ça, ça peut vous secouer si bien que vous pouvez aller jusqu'à en oublier votre nom !

Vers l'heure de midi arriva le déjeuner. La mère de famille apporta une bonne soupe aux lentilles avec du petit salé.

– A présent, ça suffit comme ça. Nous avons assez travaillé – dit le vieux sur un ton résolu, et il s'assit au milieu. Lui, il mangeait toujours directement dans la marmite et ses filles faisaient respectueusement cercle autour de lui et mangeaient la soupe fumante à la cuiller dans leur assiette. Kati reçut le plus gros morceau de viande. Une chose pareille ne s'était encore jamais produite dans la famille. Elle même n'aurait jamais osé y penser, même en rêve.

Marcel se taisait. Il supportait même que les jeunes filles sortent toutes sortes de plaisanteries pendant le repas sans leur dire : “Qu'est-ce que vous avez là à pépier ?” Mais il tira sa blague à tabac et tenta un dernier essai de “critique”.

– Tu ne fumes pas le cigare ? – et avec un grand sérieux, il tendit un cigare à Kati. – Puisque tu t'es déjà mise à porter le pantalon...

– Merci beaucoup, Papa, mais je n'en fais pas usage – refusa la jeune fille sur un ton plaisant. Elle ne pouvait plus se tenir de bonheur.

Marcel fumait à son aise, tout en tortillant sa moustache. Il regarda longuement sa septième fille comme s'il la voyait pour la première fois, puis il lui tapa familièrement sur l'épaule et dit :

– Jusqu'ici j'étais le seul homme de la famille. Mais je vois que désormais nous serons deux : moi et ma petite Kati.

(1952)

Un poème de Lajos NYÉKI
traduit par Georges KASSAI

Le 20 mai 2006, nous avons fêté les 80 ans de notre ami et collaborateur Lajos Nyéki, dont on connaît et apprécie l'intense activité scientifique, sa *Grammaire pratique du hongrois d'aujourd'hui* (Orphys, 1988) ou ses essais sur la littérature hongroise réunis dans le volume *Des sabbataires à Barbe-Bleue* (Langues & Mondes/Asiathèque, 1997). Mais on ignore en général ses excellents poèmes (inédits pour la plupart) à la tonalité sobre et discrète, qui évoquent tantôt la nostalgie de l'exilé, tantôt, comme sa *Lettre à István Vas*, la continuité de la littérature hongroise, celle qui s'écrit en Hongrie et celle qui se pratique au-delà des frontières de la mère-patrie. Les deux poèmes dont nous publions ci-dessous la traduction (imparfaite et approximative) datent de 1957, année de l'arrivée de notre poète en France.

A l'étranger

Ici s'engourdissent jambes et pensées
L'adulte babille comme un grand nourrisson,
En vain parlerais-tu, tes paroles se perdent,
Il faudrait marcher plusieurs jours pour trouver quelqu'un qui les comprend

Pendant des heures tu te bouscules sous la terre
Personne ne te demande où tu vas,
les langues pétaradent, la tienne s'enfle,
tes dents ensanglantent tes lèvres muettes,

abruti, tu te laisses emporter par la foule,
tout en pestant, dans les larmes,
errant de portillon en portillon,

montant et descendant les escaliers, Dieu sait pour aller où
pourquoi, chez qui. – Tu avales tes larmes, tu te fais secouer,
mais nul ne te gratifie du moindre regard.

Lac du Bourget

Voici le lac, LE lac,
Parmi les lacs le plus lac,
Sur son miroir le Temps
Suspend son vol

La nuit succède au jour,
Bourgeons, puis molle neige recouvrent les branches
Ici, une passion refroidie
Est incandescente réalité

Elvire est morte depuis longtemps,
Le poète aussi et son poème
N'est plus guère évoqué par les chercheurs,
Mais le lac se berce toujours
Sur sa mélodie.

Aussi cynique que soit la horde des touristes,
Les boucheries et les auberges qui portent le nom de notre poète,
Malgré les odeurs d'huile, malgré les ferry
Ici, c'est le lac, LE lac.

BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 2005-2006

Dans l'établissement de cette bibliographie notre source principale fut la banque de données ELECTRE.

Littérature

ESTERHÁZY, Péter, *Revu et corrigé*, traduit du hongrois et annoté par Agnès Járfás, Gallimard, Paris, 2005, 400 p. (Du monde entier).

Le livre retrace la détresse d'un fils trahi par le père adulé. Le texte révèle que Mátyás Esterházy a été un agent de la police secrète du régime communiste pendant plus de 20 ans. En donnant de larges extraits du dossier de son père, l'auteur livre un témoignage sur une sombre période de l'histoire de la Hongrie et exprime la détresse d'un fils dévasté par le mensonge de son père.

ESTERHÁZY, Péter, *Aux gens du livre*, traduit du hongrois par Agnès Járfás, Exils Éditeur, 2005, 176 p.

Recueil d'essais et discours de l'écrivain hongrois.

FONYÓDI, Tibor, *Le chamane d'Attila*, traduit du hongrois par Natalia et Charles

Zaremba, Pygmalion, Paris, 2005, 406 p.

Torda naît au V^{ème} siècle sur les rives de la Volga. A sept ans, un chamane l'enlève à sa famille à cause de ses dons étranges et lui apprend à utiliser son corps astral pour se transporter ailleurs ou connaître l'avenir de ceux qu'il rencontre. C'est ainsi que Torda devient le chamane et le conseiller politique du jeune prince Attila, et qu'il participe aux conquêtes des Huns.

JÓZSEF, Attila, *Aimez-moi*, édition réalisée sous la direction de Georges Kassai et Jean-Pierre Sicre, présentation Jean Rousselot, Phébus, Paris, 2005, 703 p.

Traduction de la quasi-totalité de l'œuvre poétique du poète hongrois par une pléiade de poètes dont Cocteau, Éluard, Guillevic, Clancier, Bosquet et d'autres.

József Attila Párizsban, Attila József à Paris, édition bilingue d'après l'ouvrage de Miklós Szabolcsi publié en 1982, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2005, 183 p.

Avec des photographies de l'époque, des lettres et des poèmes du poète écrits pendant son séjour en France.

KARINTHY, Ferenc, *L'âge d'or*, traduit du hongrois par Judith et Pierre Karinty, Denoël, Paris, 2005, 109 p.

La vie donjuanesque d'un jeune juif hongrois se cachant dans Budapest occupé par les Allemands et assiégé par les Soviétiques à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

KARINTHY, Ferenc, *Épépé*, traduit du hongrois par Judith et Pierre Karinthy, 3^{ème} éd., Denoël, Paris, 2005, 279 p.

Un linguiste hongrois nommé Budaï se rend à Helsinki pour un congrès. Mystérieusement, son avion atterrit dans une ville immense et inconnue dont il ne connaît et ne comprend nullement la langue. Tandis qu'il cherche désespérément à retrouver sa route, le mur d'incompréhension se resserre chaque jour sur lui.

KARINTHY, Frigyes, *La ballade des hommes muets*, traduit du hongrois par Judith et Pierre Karinthy, Édition des Syrtes, Paris, 2005, 222 p. (nouvelles).

Ce volume réunit trente courtes nouvelles sur la place des femmes dans la société au début du XX^{ème} siècle et les relations entre les hommes et les femmes qui reposent essentiellement sur trois piliers fondamentaux : la procréation, l'amour et la société.

KERTÉSZ, Imre, *Le drapeau anglais*, traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Actes Sud, Arles, 2005, 218 p.

Ce recueil de nouvelles forme comme un triptyque sur trois moments forts de la vie de l'auteur : l'insurrection de Budapest en 1956, l'évocation d'Auschwitz après l'Holocauste et la liberté retrouvée se transformant en cauchemar bureaucratique après la chute du mur de Berlin.

KERTÉSZ, Imre, *Liquidation*, traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Actes Sud, Arles, 2005, 126 p.

Dans une sorte de suite spirituelle du « *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* », à Budapest en 1999, Keserű cherche à publier les œuvres posthumes de B., un écrivain né à Auschwitz en 1944 et qui s'est suicidé à la suite des bouleversements de 1989. La voix, la souffrance et la force des femmes sont ici, aussi, plus présentes que jamais.

KERTÉSZ, Imre, *Roman policier*, traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba Actes Sud, Arles, 2006, 128 p.

Après la chute d'une dictature, les hommes de main de l'ancien pouvoir sont assignés en justice. L'un d'eux, Antonio Martens confie un manuscrit à son avocat commis d'office : il s'agit du dossier Salinas, le cas d'un père et de son fils broyés par le système. Écrit en 1976, ce roman brosse le portrait de trois types de bourreaux : le cynique, le tortionnaire et le suiveur.

KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Alouette*, traduit du hongrois par Maurice Regnaut et Péter Ádám, nouvelle présentation, Viviane Hamy, Paris, 2005, 249 p.

Classique de la littérature hongroise. Alouette est une femme très laide qui n'a jamais pu se marier et mène avec ses vieux parents une vie sans perspective. Un oncle l'invite un jour dans sa propriété. Pendant son absence, ses parents, d'abord désemparés, reprennent peu à peu une vie sociale active et heureuse, jusqu'au retour d'Alouette où tout reprend sa place.

LÁZÁR, Ervin, *Dom do dom*, traduit du hongrois par Joëlle Dufeuilly, La Joie de Lire, Genève, 2005, 190 p.

Recueil de contes racontant les aventures d'un groupe de personnages fantastiques : un sapin mobile, un cheval bleu, un colosse. Ervin Lázár est l'écrivain parmi les plus connus de la littérature hongroise de jeunesse d'aujourd'hui.

Littérature, fiction, témoignage, vérité, Cahiers de la Nouvelle Europe, N° 3, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, L'Harmattan, 2005, 232 p.

Le présent volume offre quelques-unes des études récentes consacrées au rapport du témoignage et de la littérature, proposées au colloque « Littérature, fiction, témoignage, vérité » organisé en mars et mai 2004 à l'Université Sorbonne Nouvelles-Paris III.

MÁRAI, Sándor, *Paix à Ithaque !*, traduit du hongrois par Eve Barre, avant-propos de Raymond Barre, LGF, Paris, 2005, 444 p. (Livre de poche).

L'auteur propose de partir à la découverte des héros d'Homère, au milieu des dieux, des demi-dieux et des nymphes, dans la vie cossue des Phéaciens, dans la simple atmosphère rurale du royaume d'Ulysse. Ce roman est une fresque sur les démêlés des dieux et des hommes, sur les passions humaines, sur l'amour et la jalousie, la vie et la mort.

MÁRAI, Sándor, *Un chien de caractère*, traduit du hongrois Georges Kassai et Zéno Bianu, LGF, Paris, 2005, 216 p., (livre de poche).

L'acquisition d'un chien joyeux mais rebelle, nommé Tchoutora, lors du Noël 1928, bouleverse la vie d'une famille de la bourgeoisie hongroise. En fait, le héros de ce conte moral, un charmant quadrupède, semble totalement rétif aux règles dictées par la bonne société aux êtres inférieurs.

NÁDAS, Péter, *Minotaure*, traduit du hongrois par Georges Kassai et Gilles Bellamy, Plon, Paris, 2005, 287 p.

Recueil de nouvelles écrites pour la plupart dans les années 1960 et 1970. Nádas y explore la répression sociale, la violence et les empreintes profondes qu'elles laissent sur les individus. Un texte dialogué en forme de labyrinthe composé comme un canon du bas Moyen Age, dans lequel les mythes antiques et les légendes chrétiennes s'entrelacent inextricablement.

SCHWAJDA, György, *Notre père*, traduit du hongrois par Kristina Rády en collaboration avec Alexis Moati et Stratis Vouyoucas, Éditions théâtrales, Montreuil-sous-Bois 2005, 62 p.

En rentrant du marché, un meunier découvre au milieu de sa famille, dans son moulin, un autre lui-même. Le petit meunier soutient l'existence de son mauvais père violent, sa mère souhaite remplacer ce meunier par un bon père biologique rêvé, le jeune meunier affirme que ces deux meuniers appartiennent à un monde imaginaire et la jeune meunière prétend avoir tué le vrai qui n'est aucun des deux.

SZABÓ, Magda, *La ballade d'Iza*, traduit du hongrois par Tibor Tardos, revue et corrigée par Chantal Philippe et Suzanne Canard, Viviane Hamy, Paris, 2005, 261 p.

Vince, un vieil homme, agonise à l'hôpital en prononçant le prénom de sa fille, Iza. Une fois son père enterré, Iza emmène sa mère pour aller vivre ensemble à Budapest. La jeune femme s'occupe de sa mère sans lui demander son avis pour progressivement l'enfermer dans un univers confortable mais froid et impersonnel. Jusqu'au jour où sa mère décide de retourner dans son village.

SZABÓ, Magda, *La porte*, traduit du hongrois par Chantal Philippe, Viviane Hamy, Paris, 2005, 276 p.

Magda Szabó retrace sa relation avec Emerence Szeredás, qui fut sa femme de ménage pendant une vingtaine d'années. L'une est vieille et reste humble, l'autre est jeune et affiche l'orgueil de l'intellectuelle. Prix Fémina du meilleur roman étranger en 2003.

SZÉKELY, Julia, *Rue de la Chimère*, traduit du hongrois par Sophie Képès, Buchet Chastel, Paris, 2005. 265 p.

Budapest, 1938, un homme de bonne famille se tire une balle dans la tête. Pour rechercher la cause de son acte, douze membres de son entourage reviennent sur sa vie et les circonstances du drame. Il se dessine au fur et à mesure le portrait d'un homme trop sensible, qui n'a jamais su trouver sa place au sein d'une famille et plus généralement d'une société où règne la corruption des sentiments.

Linguistique

Les langues ouraliennes aujourd'hui. Approche linguistique et cognitive, sous la direction de Jocelyne Fernandez-Vest, Honoré Champion, Paris, 2005, 688 p.

Ce livre rassemble les données sur cette grande famille de langues non indo-européennes écrites par les spécialistes européens du domaine. Il dresse par ailleurs un bilan de l'apport potentiel des langues ouraliennes aux sciences du langage et aux sciences cognitives.

Histoire et sciences politiques

BÉRENGER, Jean, KECSKEMÉTI, Charles, *Parlement et vie parlementaire en Hongrie, 1608-1918*, Honoré Champion, 2005, 570 p.

La Hongrie constitue, sous l'Ancien Régime, comme dans le système constitutionnel du XIX^{ème} siècle, une exception notable. En effet, le rôle joué par l'institution parlementaire est un trait remarquable de la Hongrie historique disparue en 1918. Elle fut, avec l'Angleterre, le seul pays à maintenir un Parlement bicaméral, composé d'une Chambre haute et d'une Chambre basse.

CADILHON, François, *La Hongrie moderne : 1450-1850*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2005, 183 p.

L'ouvrage présente les spécificités de l'histoire de la Hongrie, de la Renaissance à la révolution de 1848. Sont décrits l'histoire politique (la Renaissance

hongroise, la guerre contre les Turcs) puis l'économie, la société et la civilisation hongroise, en développant notamment les relations qui unissent le pays avec la France.

Les collectivités territoriales et l'intégration européenne, Actes du colloque du 19 novembre 2004, organisé par le Laboratoire d'études des réformes administratives et de la décentralisation, Groupe d'études et de recherches sur la coopération internationale et européenne. Textes réunis et édités par Nicole Lerousseau et Jean Rossetto, Université François Rabelais, Tours, 2005, 128 p.

Contributions à un colloque organisé dans le cadre d'un programme européen Balaton, réunissant les universités de Szeged (Hongrie), de Montpellier et de Tours. Le volume propose des analyses sur le principe de subsidiarité et les rapports entre le droit communautaire et les collectivités locales des pays de l'Union européenne.

Dynamique et résistances politiques dans le nouvel espace européen, sous la direction d'Élisabeth du Réau, Christine Manigand et Traian Sandu, *Cahiers de la Nouvelle Europe*, N° 5, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, L'Harmattan, Paris, 227 p.

A travers la diversité des prises de position, les lecteurs trouveront dans ce recueil des informations précieuses sur l'avenir de l'Union européenne en ce début du XXI^{ème} siècle.

L'élargissement et la nouvelle Europe après 2004, Troisième Rencontre internationale des jeunes chercheurs, 24-25 septembre 2004, Bruylant, Bruxelles, 2005, 334 p. (Travaux du CERIC). Textes en français et anglais.

Ce recueil étudie, après l'entrée dans l'Union européenne de dix nouveaux membres en mai 2004, l'impact de l'élargissement sur les politiques communautaires, l'impact de ces dernières sur les nouveaux pays membres et la gestion des nouvelles frontières.

Europe médiane, Aux sources des identités nationales, sous la direction de Maria Delaperrière, Bernard Lory et Antoine Marès, Institut d'Études slaves, Paris, 2005, 479 p.

L'ouvrage rassemble des extraits (analyses politiques, poèmes, manifestes) liés à l'Europe centrale et orientale. Ils sont classés par thèmes en situant leur contexte historique et politique. Le lecteur francophone a ainsi un accès direct à des sources souvent citées.

FEJTŐ, François, *Dieu, l'homme et son diable*, Buchet Chastel, Paris, 2005.

Revisitant l'histoire, interrogeant l'actualité, parcourant la théologie et la philosophie, l'auteur replace l'homme face à sa contingence et à sa responsabilité.

Illusions de puissance, puissance de l'illusion, Cahiers de la Nouvelle Europe, N° 2, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, L'Harmattan, Paris, p. 292.

La quinzaine d'interventions de ce volume offre de nouvelles pistes méthodologiques sur les relations internationales de l'entre-deux-guerres.

GÁBOR, Áron, *Le cri de la taïga*, traduit et adapté par Mathias Kolos, préface de

Stéphane Courtois, Rocher, Monaco, 2005, 701 p., (Démocratie ou totalitarisme).

Témoignage sur la réalité quotidienne des camps sibériens. Ce récit relate l'expérience de l'auteur, déporté au goulag de 1945 à 1960. Les trois parties décrivent l'invasion et l'occupation de la Hongrie par l'Armée rouge, la vie quotidienne dans les bagnes sibériens, et la vie en Sibérie à l'extérieur des camps.

KRISTÓ, Gyula, ENGEL, Pál, KUBINYI, András, *Histoire de la Hongrie médiévale 2, Des Angevins aux Habsbourg*, traduit du hongrois par Chantal Philippe, Presses

universitaires de Rennes, 2006, 320 p.

Ce volume est consacré à la période qui va de l'avènement de Charles-Robert en 1308 à la défaite de Mohács face aux Ottomans, en 1526. Analyse notamment le règne du roi angevin Louis Ier le Grand, roi de Hongrie de 1342 à 1382 et de Pologne, de 1370 à 1382.

KOVÁCS, Imre, *Le vengeur : à la poursuite de criminels nazis*, Fayard, Paris, 2006, 260 p.

Ce manuscrit, retrouvé en 2003, après la mort de son auteur, Juif hongrois, relate la vie de ce dernier à partir du moment où il s'enrôle dans les Waffen SS pour échapper à Holocauste. Fait prisonnier par les Russes, Imre Kovács, une fois libéré, n'aura de cesse de traquer les criminels nazis.

MONTALEMBERT, Charles Forbes (comte de), *La vie de sainte Élisabeth de Hongrie*, Cerf, Paris, 2005, 482 p. (Sagesses chrétiennes).

« La reine pauvre et la reine des pauvres. Le pape Grégoire IX fut le protecteur et l'ami d'Élisabeth. Il la rapprocha de Saint François d'Assise, dont elle sut imiter les héroïques vertus. » (Montalembert)

REYNAUD, Élisabeth, *Élisabeth de Hongrie : princesse des pauvres*, Presses de la Renaissance, Paris, 2005, 271 p.

Au XIII^{ème} siècle, Élisabeth de Hongrie a quatre ans lorsqu'elle est fiancée à Louis de Thuringe, cousin de l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen, alors âgé de onze ans. Ils auront trois enfants et s'aimeront follement jusqu'à la mort de Louis en Terre Sainte, à 27 ans. Élisabeth s'engage alors dans une lutte contre la pauvreté, la famine, la lèpre qui lui vaut d'être canonisée en 1235.

Philosophie et ésotérisme

BARA, Michèle, VAN AERDE, Françoise, *Lumière sur Dialogues avec l'ange de Gitta Mallasz*, Dervy, Paris, 2005, 169 p.

Analyse la pensée de Gitta Mallasz et éclaire les points obscurs de « *Dialogues avec l'ange* », résultat de l'expérience spirituelle qu'elle a vécue en Hongrie en 1943-1944 avec Hanna, Lili et Joseph pendant laquelle des anges auraient pris la voix de Hanna pour communiquer avec eux.

LUKÁCS, György, *Journal 1910-1911*, traduit du hongrois par Ákos Ditróy, Rivages, Paris, 2006.

Ce livre est le journal du philosophe écrit en allemand puis en hongrois après le suicide de son amie peintre Irma Seidler et la mort de son ami philosophe Leo Popper, puis des lettres ou projets de lettres adressées à Irma et enfin des notes. La personnalité du jeune homme, les éléments de la genèse de sa pensée ainsi qu'un douloureux questionnement personnel sont révélés par ces écrits.

HAMVAS, Béla, *Un livre de prière pour les athées : philosophie du vin*, traduit d'après la version anglaise par Béatrice Vierne, Rocher, Monaco, 2005, 135 p.

Essai contre les dévots qui constituent également un hymne à la vie. Dans une première partie, l'auteur (1897-1968) expose les idées universelles de la métaphysique du vin. Dans une deuxième partie, il évoque le vin en tant que phénomène naturel, puis, dans une troisième partie, il analyse l'art touchant à la cérémonie du vin.

Ethnologie

Hongrie, Magyarország, Aux sources de l'ethnographie, numéro thématique de la revue *Ethnologie française*, PUF, Paris, 2006.

Les études de ce numéro sont : L'ethnographie en Hongrie ; Techniques agricoles dans le Bassin des Carpates ; Le chamanisme et la culture hongroise ; Esthétique et poétique dans les études folkloriques contemporaines ; L'ethnologie musicale moderne : contextes d'une émergence.

Sciences économiques

Exporter en Hongrie, Ubi France, Paris, 2005, 208 p.(L'essentiel d'un marché).

Le volume présente aux exportateurs à la recherche d'informations sur le marché hongrois, une synthèse de ce qu'il faut savoir pour exporter dans ce pays : points de repères sociétaux, économiques (politiques économiques, investissements étrangers), géopolitiques et culturels, accès au marché (réglementation, pratiques commerciales, paiements), consommation, implantation, vie sur place.

La présence française en Hongrie, Ubi Fance, 2006, 146 p.
Présentation des investissements directs étrangers en Hongrie par secteur d'activité et liste des 350 implantations françaises avec les coordonnées complètes des entreprises.

Guide de tourisme

Budapest, Gallimard loisirs, Paris, 2006, 48 p. (Nouvelle édition).

Ce guide montre Budapest à travers six grands quartiers : une page propose de bonnes adresses de restaurants, bars, librairies, théâtres, galeries d'art que l'on retrouvera facilement sur un plan en dépliant la page.

Budapest, Hongrie, Nouvelle édition de l'Université, Paris, 2006, 224 p. (Guide le Petit futé).

Présentation de Budapest, ses quartiers, son architecture ainsi que la gastronomie et les mœurs hongroises. Le guide donne des renseignements pratiques pour organiser son séjour, se loger, se déplacer avec une sélection d'adresses (hôtels, restaurants, commerces) et des idées de visites à travers le pays, comme vers les stations thermales aux environs du lac Balaton.

DUVAL, Patrick, *Budapest et la Hongrie*, Hachette Tourisme, Paris, 2005, 224 p. (Guide évasion).

L'auteur nous fait découvrir la Hongrie, ses traditions, sa culture, son patrimoine et sa situation économique. Propose pour visiter Buda et Pest, la boucle du Danube au nord de la capitale, les rives du lac Balaton, des suggestions de circuits touristiques, des descriptions de sites et de monuments, des encadrés sur des points de culture et des adresses. Avec des renseignements pratiques.

Hongrie, République tchèque, Slovaquie, 2006-2007, Nouvelle édition mise à jour, Hachette Tourisme, Paris, 2006, (Le guide du routard).

Des informations culturelles et pratiques avec des adresses d'hôtels, de restaurants, de commerces et des descriptions de circuits.

Le goût de Budapest, textes choisis et présentés par Carole Vantroys, Mercure de France, Paris, 2005, 126 p.

Livre pour découvrir la capitale hongroise par un voyage littéraire composé d'extraits de mémoires, de romans..., d'auteurs d'époques diverses, et classés selon trois thèmes (la reine du Danube, entre Orient et Occident, la ville hédoniste). Chaque texte est accompagné d'une présentation de l'auteur et de ses liens à la ville, et d'un commentaire sur les points historiques et culturels.

NÉCROLOGIE



Iván FÓNAGY
(1920-2005)

La disparition d'Iván Fónagy, décédé le 11 avril 2005 à l'âge de 85 ans, a été ressentie avec beaucoup de tristesse aussi bien par tous ceux qui ont pu apprécier la richesse de son enseignement et la générosité de son comportement d'enseignant que par ceux qui ont eu l'occasion d'éprouver la qualité des rapports humains qu'on pouvait avoir avec lui, ce solitaire qui accueillait les autres avec autant de chaleur sincère que de simplicité et de discrétion.

Après avoir obtenu ses diplômes universitaires, jusqu'au doctorat, dans son pays natal, la Hongrie, et commencé au milieu du siècle dernier, dans la période difficile de l'après-guerre, une carrière de chercheur à l'Institut de Linguistique de l'Académie des Sciences en se spécialisant dans le domaine de la phonétique, mais avec une très large ouverture sur toutes les approches de la parole, il manifesta un intérêt particulier pour la poétique et pour la psychanalyse, mais se forma très vite à l'étude générale de la production des chaînes parlées dans la communication langagière, dont il saisissait toute la complexité dans la vie sociale.

L'année 1967 a marqué un tournant décisif dans sa vie : lui qui n'avait eu avec la France qu'un contact limité, il fut appelé à occuper un poste de professeur associé à l'Institut de Phonétique de la Sorbonne, alors en cours de rénovation, une rénovation et réorganisation qui avait été entreprise les années précédentes par Bertil Malmberg et qui allait prendre une orientation nouvelle à la suite du bouleversement déclenché, en 1968, dans l'Université et devenir l'Institut de Linguistique et Phonétique, intégré à la nouvelle université Paris 3. I. Fónagy, qui a décidé de se fixer en France, va assister à la reconstruction des universités substituées à l'ancienne Sorbonne et poursuivre son activité pédagogique et scientifique à Paris 3 jusqu'à la fin réglementaire de son statut d'associé en 1970. Sa carrière se déroulera ensuite au Centre National de la Recherche Scientifique, où il restera, en qualité de directeur de recherches, jusqu'à sa mise à la retraite en 1987.

Devenu citoyen français, Iván Fónagy est toujours resté profondément attaché à son pays d'origine et la Hongrie ne l'a pas oublié : la qualité de son œuvre a été pleinement reconnue par l'Académie hongroise des Sciences, qui lui a fait l'honneur de l'accueillir parmi ses membres et de lui accorder une haute distinction

L'œuvre qu'il laisse est considérable ; il a travaillé infatigablement jusqu'au bout, jusqu'au moment où la maladie l'en a empêché. Plusieurs de ses livres sont de véritables sommes, fondées sur une information très large, avec des bibliographies très étendues. Ainsi l'ouvrage paru en 2000, *Languages within Language : an evolutive approach*, est un volume de plus de 800 pages, et son dernier livre, *Dynamique et Changement*, terminé juste avant son hospitalisation et actuellement sous presse, sera également une synthèse imposante. D'autres ouvrages, moins vastes, ont été accueillis très favorablement par les linguistes et par un public assez large : c'est le cas de *Situation et signification* (1982) et de *La vive voix. Essais de psycho-phonétique* (1983, 2^{ème} éd.1991). Aux ouvrages s'ajoutent de très nombreux articles : la bibliographie établie en 1997 faisait état de 17 livres et de 214 articles.

Cette bibliographie a été réunie pour figurer dans un volume d'hommages intitulé *Polyphonie pour Iván Fónagy* qui lui a été offert par ses élèves et ses collègues et dont le contenu très varié reflète la diversité des intérêts qui caractérise la production du maître qu'il s'agissait d'honorer. C'est qu'Iván Fónagy s'attachait à saisir le fonctionnement du langage dans toute la complexité de ses moyens d'expression et de ses fonctions dans la société.

Très informé des divers courants de la linguistique, il est toujours resté indépendant des écoles, qui lui apparaissaient comme souvent prisonnières de conceptions trop réductrices. Son souci d'indépendance l'a aussi amené à fuir les fonctions autres que celles de l'enseignant qu'il était avant tout ; pour lui, il n'y avait de salut que dans le cadre tranquille de son petit appartement surencombré, où sa femme, attentive à ses besoins, lui a toujours apporté une aide précieuse jusqu'à sa mort. Ce besoin de retraite ne l'a pourtant jamais empêché d'être dans sa vie sociale un ami très attentif et très fidèle et un compagnon plein d'humour.

Jean Perrot

Joseph HERMAN

(1924-2005)

Avec le décès, survenu en octobre 2005, de Joseph Herman, universitaire hongrois de grande notoriété, membre de l'Académie hongroise des Sciences, c'est un grand linguiste et plus précisément un grand romaniste dont la communauté scientifique internationale déplore la perte.

Né en 1924 à Budapest, où il fait ses études supérieures au Collège Eötvös (établissement dont la création avait été inspirée par le modèle parisien de l'École Normale Supérieure) et à l'Université L. Eötvös, il bénéficie d'une bourse pour poursuivre sa formation à Paris de 1947 à 1949. Accueilli la dernière année par l'École de la rue d'Ulm en tant que collégien d'Eötvös, il se trouve intégré à la vie estudiantine parisienne et pendant ces années passées à Paris il bénéficie des enseignements de maîtres éminents à la Sorbonne, au Collège de France et à l'École des Hautes Études : É. Benveniste, A. Ernout, M. Lejeune et R.-L. Wagner, ce dernier particulièrement important pour Joseph Herman qui s'est spécialisé en linguistique romane. Ce long séjour en France lui a permis d'arriver à une rare maîtrise de la langue française, favorisée aussi par son mariage avec une Française.

Rentré en Hongrie, il a eu par la suite (après la période difficile pendant laquelle le rideau de fer a interdit les échanges) de nombreuses occasions de séjour en France, où il fut accueilli comme professeur associé à la Sorbonne en 1963-1964 et comme directeur d'études associé à l'École Pratique des Hautes Études en 1981 et où il résida de façon suivie à Paris pendant plusieurs années pour exercer ses fonctions de directeur des services de l'enseignement supérieur à l'Unesco.

Dans la dernière partie de sa vie, ses relations avec la France se sont sensiblement réduites et il s'en est plaint : il avait le sentiment qu'en France on l'avait un peu oublié ; mais il s'était lui-même condamné à un certain isolement en allant occuper un poste à l'Université de Venise pour prolonger sa carrière.

Sa carrière a été celle d'un enseignant-chercheur de haut rang, mais il aimait aussi se charger de responsabilités de gestion, non seulement dans les établissements d'enseignement supérieur où il a été en poste, Debrecen et Budapest, où il a rempli des fonctions de doyen ou de vice-doyen, mais aussi à l'Académie hongroise des Sciences, dont il est devenu membre titulaire en 1987, et où il a dirigé l'Institut de Linguistique pendant dix ans et rempli diverses fonctions dans des conseils ou commissions. Il a également exercé des responsabilités au Ministère de l'Éducation en Hongrie et, au niveau international, dans les hautes fonctions déjà mentionnées qui lui ont été confiées par l'Unesco.

Tout cet ensemble d'activités et de responsabilités volontairement assumées ne l'a pas empêché de se consacrer très sérieusement à une recherche linguistique qui l'avait attiré dès sa jeunesse et à laquelle l'a tout naturellement conduit la solide formation acquise au cours de ses études en latin et en français : la recherche des conditions dans lesquelles s'est fait le passage du latin aux langues romanes, conditions sociales déterminant les comportements des sujets parlants et processus

linguistiques orientant l'évolution de la langue et en même temps sa différenciation au sein de l'ensemble territorial considéré. Une telle recherche repose nécessairement sur une investigation méthodique de tous les documents utilisables, en particulier des inscriptions de la latinité tardive. Joseph Herman s'est livré à cette quête et à une analyse minutieuse des données recueillies, des variations et des flottements qui trahissent dans l'écriture les tendances évolutives de la langue à des époques et dans des lieux déterminés.

Les résultats de ces recherches, il les a exposés dans diverses publications, quelques ouvrages importants et un ensemble d'articles dont certains intéressent la linguistique générale autant que la linguistique romane. Un ouvrage intitulé *La formation du système roman des conjonctions de coordination* (Berlin 1963) est sorti de la thèse qu'il avait soutenue en Hongrie, et les origines des processus romans sont analysées dans un livre sur *Le latin vulgaire* (Paris 1967, 3^{ème} éd.1993), que complète un ouvrage plus récent (Tübingen 1990) intitulé *Du latin aux langues romanes* et dont il existe une édition italienne.

Le français est également représenté dans les publications de Joseph Herman, qui a surtout voulu fournir des instruments de travail sérieux à ses étudiants hongrois de français. Il a publié dans cet esprit un *Précis de phonétique française* (Budapest 1966) et une *Phonétique et phonologie du français contemporain* (Paris 1984, 2^{ème} éd.1993).

Jean Perrot

TABLE DES MATIÈRES

Actes de la journée d'étude Kosztolányi		7
SOULAGES François	Avant-propos aux Actes de la Journée d'étude Kosztolányi du 6 décembre 2004	9
COUANET Catherine	Dezső Kosztolányi : le corps du miroir	13
GIROUSSE Cécile	Langage, langue et écriture chez Kosztolányi	19
JÓZAN Ildikó	La traduction de la poésie chez Kosztolányi	25
NYIKOS Júlia	La littérature et la civilisation françaises vues par Kosztolányi	35
SOULAGES François	Le tragique chez Kosztolányi	39
SZÁVAI János	L'attente comblée : le 9 ^{ème} chapitre de Kornél Esti	55
SZEGEDY-MASZÁK Mihály	Du discours autoréflexif dans les œuvres de Kosztolányi	63
TVERDOTA György	Kosztolányi et la mort. Néro ou le poète sanglant	75
ALCADE Maxance	<i>Une lecture cleptomane</i> . Les nouvelles de Kosztolányi aujourd'hui	83
Histoire		93
KŐPECZI Béla	Ruptures et compromis dans l'histoire hongroise	95
CSŐSZ-JUTTEAU Katalin	Portrait de la littérature pour la jeunesse des années socialistes en Hongrie	101
Économie		115
VÁGÁSI Mária	La responsabilité sociale des entreprises. Concepts, pratiques et défi de rattrapage pour les entreprises hongroises	117
NOVOTNY Ádám	Compétitivité des produits hongrois – de la nécessité du développement du marketing des vins	127
SZÓRÁDI Attila	Évolution de la présence française sur le marché hongrois de l'assurance	139
Traduction		149
MARTIN Marc	Poèmes d'Attila József	151
ILLÉS-EUVERTE Edit et CATRICE Nicole	Poèmes d'Attila József	161
DOMBORA Marie-Thérèse	<i>La petite dernière</i> de András SÜTÖ	165
KASSAI Georges	Poème de Lajos NYÉKI	175
Bibliographie	Bibliographie sélective 2005-2006	177
Nécrologie		187

Cahiers d'études hongroises

Le nom de Dezsó Kosztolányi (1885-1936) n'est pas inconnu des lecteurs français. Journaliste d'abord, il devient l'un des personnages les plus marquants de la vie littéraire hongroise pendant les premières décennies du XX^{ème} siècle. Plusieurs de ses romans psychologiques sont traduits en français (*Anna la douce*, *L'alouette*) ; ainsi que ses poèmes qui émeuvent, à la fois par leur nature visionnaire (*Les plaintes du pauvre petit enfant*) et par leur perfection formelle. Grand connaisseur de la psychanalyse, Kosztolányi introduit dans la prose narrative hongroise une nouvelle voix, celle du récit intérieur. Traducteur brillant et polyglotte, il fait connaître au public hongrois les chefs-d'œuvre de la poésie mondiale. Sans être linguiste de formation, il a prêté un intérêt particulier au langage, en proclamant la nécessité de perfectionner la langue, aussi bien la langue poétique que la langue courante.

Par sa richesse, l'œuvre de Kosztolányi ne cesse d'interpeller les critiques littéraires. C'est sous son influence toujours vivante que les comparatistes de l'Université de Paris IV-Sorbonne, en collaboration avec leurs collègues de l'Université de Budapest, ont organisé une journée d'étude consacrée à une approche renouvelée de l'œuvre de Kosztolányi. Cela dit, le colloque avait aussi pour objectif de révéler à un public français la complexité et la modernité de son univers : « 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. Mais ces deux ensembles peuvent être pensés en fonction d'une articulation tendue et dialectique, celle de *double* et du *miroir* ». (Avant-Propos de François Soulages, professeur à Paris IV-Sorbonne.)

En publiant les actes de ce colloque, les *Cahiers d'Études Hongroises* veulent relayer fidèlement l'esprit de cette manifestation.



ISBN : 2-296-01292-2

18 €