

ANDOR HORVÁTH

Ady prosateur dans les colonnes de Nyugat

En tant que poète et prosateur, Endre Ady (1877-1919) est, dès le début, présent dans les colonnes de *Nyugat*. Certainement ce sont pour lui les années de création les plus fertiles. Comme prosateur, il publiera son plus grand nombre de récits et de nouvelles en 1907 – un total de 65 –, leur nombre allant par la suite en décroissant ; néanmoins 44 écrits de ce genre portent encore sa signature en 1908¹. Quatre d’entre eux verront le jour dans les pages de *Nyugat* cette année-ci, où il publiera jusqu’en 1918 un total de neuf récits et nouvelles². Ces mêmes années lui apportent par ailleurs la consécration en tant que poète et sa présence, en cette qualité, dans les pages de *Nyugat* dépasse de loin celle du prosateur³. En effet, l’opinion est unanime parmi les historiens de la littérature hongroise pour dire que le véritable début d’Ady poète commence avec ses *Poésies nouvelles* (*Új versek*), publiées en 1906, lesquelles seront suivies par les recueils de sa maturité poétique : en 1907 *Sang et Or* (*Vér és Arany*), en 1908 *Le chariot d’Élie* (*Illés szekerén*), en 1909 *J’aimerais qu’on m’aime* (*Szeretném, ha szeretnének*) et en 1910 *Les poèmes de tous les secrets* (*A minden titkok versei*). À cette époque il est également l’auteur d’une abondante production

¹ Voici le tableau complet des récits et des nouvelles publiés par l’écrivain de son vivant : 1897 : 2 ; 1898 : 2 ; 1899 : 10 ; 1900 : 14 ; 1901 : 0 ; 1902 : 3 ; 1903 : 7 ; 1904 : 20 ; 1905 : 48 ; 1906 : 52 ; 1907 : 65 ; 1908 : 44 ; 1909 : 20 ; 1910 : 17 ; 1911 : 15 ; 1912 : 6 ; 1913 : 4 ; 1915 : 0 ; 1916 : 1 ; 1917 : 1 ; 1918 : 1. Cf. Ady Endre *Összes novellái*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977, t. II.

² Voici leur liste, par ordre chronologique : 1908 : « Mihályi Rozális csókja » (Le baiser de Mihályi Rozália), « Berci és a grófnéja » (Berci et sa comtesse), « Mesék balog poétákról » (Contes des poètes malchanceux), « A Tilala-tó titka » (Le secret du lac Tilala) ; 1909 : « Anitta, a jósnő » (Anitta, la voyante), « Eszterkuthy Éva huga » (La sœur cadette d’Éva Eszterkuthy) ; 1910 : « A vér városa » (La ville du sang) ; 1916 : « Legendák kis leányokról » (Légendes de jeunes filles) ; 1917 : « Régi tavaszi háború » (Une ancienne guerre de printemps).

³ Au nombre de 46 en 1908, 75 en 1909, 68 en 1910, les poèmes qu’il publie dans cette revue dépassent encore la quarantaine les années suivantes.

journalistique, son engagement de gauche s'affermissant de plus en plus clairement⁴.

On considère généralement que parmi les trois directions qu'a prises son talent – poète, prosateur, journaliste – la deuxième, celle de prosateur est la moins importante. Son rôle est en effet indéniable dans le renouvellement du langage poétique du début du 20^e siècle, tandis que son œuvre journalistique compte parmi les plus importantes par la lucidité de son regard, le courage de son engagement politique et la justesse de ses analyses.

Notre ambition n'est pas de remettre en question la place que l'histoire littéraire réserve à Ady prosateur. Plus modeste, notre investigation ne vise qu'à rechercher les coordonnées de cette prose, en particulier la position du narrateur dans quelques-uns de ces récits et nouvelles. Comme hypothèse nous nous limiterons à avancer l'idée qu'on observe une certaine discontinuité entre le Moi lyrique et celui du prosateur, ce qui entraîne une différence notable entre la qualité textuelle de sa poésie et de sa prose.

En deuxième lieu nous nous proposons de comparer sa technique narrative avec celle de certains de ses contemporains, notamment Tchekhov, Pirandello et Kafka.

Si nous nous limitons aux récits et nouvelles qu'il publia dans les colonnes de *Nyugat*, on est frappé d'abord par leur unité thématique : presque chacun d'eux parle de l'amour. Que ce soit sous la forme de souvenirs d'adolescence ou sous celle de l'expérience de l'homme mûr, ces textes expriment une préférence évidente pour les cas-limite où l'amour est perçu comme absent, inaccessible, étrange, en un mot : problématique. On est toujours, à lire ces récits, soit trop jeune pour jouir du bonheur de l'amour partagé, soit trop vieux et si l'on rate parfois son bonheur fatalement, comme si c'était une loi universelle de l'amour, les prétendus succès amoureux ne laissent pas moins une impression triste, amère et, somme toute, morbide.

Les pages où il évoque des souvenirs de jeunesse (*Régi tavaszi háború*) rappellent quelque peu le Proust des *Jeunes filles en fleur* par cette image de l'adolescent épris à la fois de plusieurs personnes, amoureux davantage de l'amour que d'un être réel. Amour ou désir charnel ? Les cinq lycéens en

⁴ Il publie notamment 62 articles de presse en 1908, 1909 et 1910.

pension finissent par rivaliser pour les grâces d'une bonne qui ne manque pas de rire de leur désirs et qui, par la suite, sera la source d'un conflit entre deux groupes rivaux de jeunes gens. Cette *guerre de printemps d'autrefois* vue à la fois dans la perspective d'un passé révolu qui en embellit le souvenir et en estompe la gravité, reçoit, par la date de son apparition – 1917 –, une signification contextuelle plus large. Sans que le texte lui-même ne fasse la moindre allusion à la guerre que les nations du monde sont en train de se livrer sur les champs de bataille, celle-ci s'inscrit pourtant en faux dans le texte du récit par l'image qu'elle propose d'une guerre anodine et inoffensive issue de désirs aussi puissants que peu meurtriers.

Avant-dernier par ordre chronologique, *Légendes de jeunes filles* (1916) contraste nettement avec le récit précédent puisqu'il évoque l'image de jeunes filles connues et convoitées par un homme mûr que la narration permet d'identifier avec la personne de l'auteur. Trois épisodes – autant d'hypostases d'un érotisme défini comme attrait exercé par de très jeunes filles sur l'homme plutôt désabusé, mais qui trouve, auprès de celles-ci, un charme en mesure d'exciter ses appétits sensuels. Ce sont, en fait, trois brèves confidences, racontées toutes les trois à la première personne par celui qui, retiré dans une maison à l'écart de la ville, jouit d'une solitude rendue plus douce encore par la visite de jeunes filles sans visage ou qui, dans le logis de son amante, trouve du plaisir à flirter avec la fille de celle-ci. Enfin, la dernière de ces confessions, recueillie probablement à Paris, est l'histoire d'une dame ayant jadis connu un grand amour à Constantinople, amour qui décidera, d'une façon étrange, du sort de sa fille.

Plutôt qu'une analyse psychologique, ces récits offrent au lecteur une phénoménologie sociale de la condition féminine. La fille-mère, objet de propos malveillants, échangés à mi-voix par des enfants curieux et précoces, la jeune femme qui se donne malgré elle au séducteur agressif, non sans lui communiquer la maladie qu'elle avait contractée dans une affaire similaire, ou l'aristocrate qui, pour satisfaire un caprice de son amant – un musicien tzigane –, s'adonne au vol dans le palace où ils promènent leur amour plutôt bizarre : toutes ces vies de femmes parlent d'un déséquilibre de la relation du couple et surtout de la place qui revient généralement à la femme, à l'exception de la

dernière, teintée d'ironie ; ce sont des destinées comme frappées de malédiction dont la source est à la fois l'amour et la condition féminine.

Cette malédiction s'exprime avec le plus de vigueur artistique dans le récit qui met en scène les visages féminins baignés dans l'intimité familiale, tels que les voit le narrateur-enfant (*Eszterkuthy Éva húga*). Deux surtout de ces visages se détachent avec une netteté saisissante : celui de la grand-mère et celui de sa sœur cadette. La première – lisons-nous – « était belle et pourtant c'est l'amour qui causa sa mort », puisque mariée contre son gré « toute sa vie elle abhorrait le baiser, mais elle résista pendant huit années, elle donna à contrecœur, pleine de nausée, sept enfant à son mari – oui, sept –, puis elle mourut ». La deuxième, sa sœur cadette, figure énigmatique, enveloppée du mystère que la perception de l'enfant prête aux choses de l'amour, reste au contraire toute sa vie sujette au désir charnel, suscitant la médisance de son entourage et finissant par être tuée dans des circonstances troublantes.

Malédiction ou fatalité : ces termes sont familiers aux connaisseurs de la poésie d'Ady. Ils désignent une vision de l'amour qui prolonge, par certains de ses aspects, le mythe romantique de l'amour fatal, tout en y intégrant une perspective nouvelle concernant la sensualité, la liberté sexuelle, l'idée de l'égalité de la femme. Par rapport à sa poésie, Ady prosateur se montre plus sensible à une détermination sociale de l'amour – il suffit de penser à la place qu'il réserve à l'hérédité, déterminante, dans sa vision de la conduite amoureuse, ou au plaidoyer implicite en faveur de la libération sociale de la femme. Ses récits et nouvelles seraient-ils donc tributaires d'une certaine vision naturaliste de l'amour ? On peut l'affirmer, tout en précisant que cette parenté ne débouche pas, pour autant, sur des descriptions de l'érotisme conformes à la pratique des écrivains naturalistes. Conçus également dans l'esprit d'un vitalisme teinté de pessimisme, ces écrits font souvent de l'amour le terrain d'un combat où les deux sexes, munis d'armes différentes, se confrontent, avec finalement des chances égales, mais toujours enfermés à tour de rôle dans leur volonté exclusive.

Même si de telles idées donnent parfois à ses écrits l'air de récits à thèse, par les traits de sa prose Ady se situe sans conteste dans la droite ligne du modernisme littéraire.

Des différences s’observent toutefois si l’on examine sa prose dans le contexte plus strict de ses contemporains. La carrière littéraire d’Anton Pavlovitch Tchekhov s’achève en 1904 –l’année même où commence celle de Franz Kafka. Pirandello, quant à lui, poursuit l’élaboration d’une œuvre commencée une dizaine d’années plus tôt, mais qui ne lui apportera la gloire que pendant les années de la Grande Guerre.

Publiée en 1903, la dernière nouvelle de Tchekhov, *La fiancée*, s’achève par ces mots : « excitée et joyeuse, elle quitta la ville et c’était, pensa-t-elle, pour toujours⁵. » C’est l’histoire d’une rupture, celle de fiançailles, sans doute, mais aussi d’une rupture avec l’ancienne Russie rurale, figée dans le temps et dépassée par le temps historique où une jeune femme rejette les conventions selon lesquelles la seule vocation féminine est le mariage, suivi d’une vie médiocre et sans horizon. Cet adieu de Tchekhov prosateur clôt sur une note optimiste une œuvre empreinte par ailleurs de tant de douce mélancolie et d’ironie grinçante.

Les premiers récits de Kafka, élaborés dans les années 1904-1907⁶, frappent par leur extrême concision et par l’étrange sentiment de proposer, au niveau de la signification, l’absence totale de sens. *Die Vorüberlaufenden (Les passants qui courent)* met en scène un narrateur qui assiste, dans la nuit, à la course de deux personnes. Courent-ils l’un après l’autre, le font-ils pour se distraire ou pour une autre raison – la question reste sans réponse. Incertitude, indécision, multiplicité des interprétations – le monde est là, concret, aux contours précis et la phrase, exacte et impassible, ne fait que le représenter dans son mystère. *Die Baume (Les Arbres)* livre, semble-t-il, une sorte d’art poétique de cette prose :

Car nous sommes comme des troncs d’arbres dans la neige. En apparence ils sont simplement posés, et d’une chiquenaude on devrait pouvoir les repousser.

⁵ « A menyasszony » in Csehov, *Elbeszélések*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960, III., 1232. C’est moi qui traduis – H. A.

⁶ Les huit pièces, réunies sous le titre « Peitites proses », furent publiées d’abord entre 1909-1910 dans des revues littéraires, ensuite dans le recueil « Contemplation ». V. Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, édition préfacée, composée et annotée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent. Traductions de François Matthieu, Axel Nesme, Marthe Robert, Gérard Rudent, Brigitte Vergne-Cain. Librairie Générale Française, La Pochothèque, « Classiques Modernes », 2000, 61-68, 255-278.

Non, on ne le peut pas, car ils sont solidement attachés au sol. Mais vois, cela aussi, ce n'est qu'une apparence⁷.

On remarquera que le mot « apparence » désigne dans ce texte d'abord le faux-semblant, pour qualifier dans la dernière phrase son contraire, c'est-à-dire le réel dans sa vérité. Le texte semble ainsi mettre en doute les données empiriques par une assertion qu'aucune preuve ne vient appuyer. Toutefois, structuré autour d'une comparaison, le texte invite, après une première lecture centrée sur la relation apparence-évidence-apparence, à une deuxième lecture orientée par la phrase du début. Le jeu qui s'engage ainsi entre les deux niveaux textuels, s'il conserve la prédominance de l'image relative aux arbres, n'en transpose pas moins sa logique sur le plan de l'humain pour proposer une interrogation qui reste, de nouveau, sans réponse. A-t-on des racines *malgré* les apparences ou manque-t-on finalement de racines *en dépit* de leur réalité ?

Si l'on se demande qui est ce « nous » dans la position du Sujet-Narrateur, la réponse est identique pour toutes les premières proses de Kafka. Il est essentiellement celui que l'instant interroge sur son identité, tout comme lui, à son tour, questionne la signification de l'instant. Car c'est l'instant qui réclame du Moi de se définir et que le Moi s'oblige de déchiffrer et de structurer, dans une interaction dont résultent plusieurs images de l'instant et du Moi.

L'écriture de Kafka proclame dès le début ses distances par rapport à une *poiësis* mimétique soucieuse d'une adéquation référentielle à la réalité. Loin de se limiter à une simple négation, ce geste affirme l'inversion du rapport mimétique puisque la contestation de l'évidence du réel coïncide avec la démonstration qu'au niveau de l'écriture c'est bien elle, l'apparence, qui est détentrice de réalité. Cette prose s'affirme donc, dès l'origine, comme la négation d'une réalité prête à être exprimée et tend vers « la dissolution de l'événement au contact avec la non-identité du *Dasein*⁸ ».

Par contre, la prose de Pirandello continue, avec une verve extraordinaire, la tradition d'une écriture référentielle. C'est toujours le monde réel que ses récits mettent en scène, proposant au lecteur une expérience à la fois morale et

⁷ *Op. cit.*, 273.

⁸ Filippo Costa, « Omul fara identitate a lui Franz Kafka », in Gianni Vattimo - Pier Aldo Rovatti, *Gandirea slaba*, Pontica, Constanta, 1998, 210-211. L'édition originelle : *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983.

esthétique, qu'il s'agisse de compassion envers les pauvres êres, du sens tragique caché de l'existence quotidienne ou de l'humour qui bascule le malheur même dans le grotesque.

Je terminerai par quelques brèves considérations concernant la position du narrateur dans le récit. J'observerai d'abord qu'il y a dans le récit, par sa structure même, une tension entre le début et la fin, et que le genre de dénouement du récit implique toujours la position du narrateur. En effet, cette structure narrative aboutit à un trait inattendu et frappant dans la position du narrateur et sa façon de conduire le récit au dénouement : une certaine décharge qui annule la tension initiale. Or, cette structure narrative suffisamment bien définie au cours des siècles, est en train de se modifier au cours de la première décennie du 20^e siècle.

Une première distinction s'impose entre le narrateur impersonnel et celui qui est présent dans la narration. De ce point de vue Tchekhov et Pirandello ont recours presque exclusivement au narrateur impersonnel. Dans leurs récits les séquences qui relatent des événements et des actions alternent le plus souvent avec les dialogues exposés sous forme de discours direct, ce qui donne à leur récit une allure dramatique. Cela étant, le dénouement survient comme une conséquence des actions et des événements précédents, même lorsqu'il est plus ou moins inattendu, saugrenu ou grave. L'impression générale qui s'en dégage est une cohérence des faits de la réalité et des idées qui gouvernent le comportement des personnages, quelque étranges que paraissent par ailleurs leurs gestes.

Le narrateur est souvent présent dans les récits d'Ady à la première personne : « J'ai déjà prié huit fois Marcelle Kun qu'elle m'embrasse... » (*Le baiser de Rosalie Mihályi*), « Je me trouvais au premier étage d'une maison dans la compagnie de filles » (*Contes des poètes malchanceux*), « Je ne sais pas d'où elle venait, ni de quelle race elle était... » (*Anitta, la voyante*), « J'allais bientôt avoir huit ans au moment de ces événements... » (*La sœur cadette d'Éva Eszterkuthy*). Il serait sans doute abusif d'identifier le narrateur du récit à l'auteur lui-même quoique la narration adopte souvent la fiction du récit autobiographique. Il est par contre à relever que cette position du narrateur, qui respecte par ailleurs la tradition mimétique, oblige l'auteur à proposer un dénouement qui s'inscrit dans les conventions d'une relation référentielle du

récit à la réalité. Ady est proche, par ce trait, de Tchekhov et de Pirandello, avec cette différence non négligeable que sa prose, en vue de créer l'atmosphère que le récit réclame et la tension qui le nourrit, fait souvent usage de procédés qui suggèrent cette atmosphère à travers l'expérience du narrateur. Il en résulte une lecture personnelle parfois explicite qui accompagne la narration des actions et des événements et qui, pour les conduire au dénouement, donne à leurs dimensions un aspect pathétique ou emphatique. Ady prosateur s'engage visiblement sur la voie qui mène à une conception subjective du récit, régi par une poétisation totale du monde mais, s'arrêtant à mi-chemin, il reste essentiellement fidèle à une écriture mimétique.

Tout autre sera la trajectoire de Franz Kafka. Dans ses premiers récits il utilise fréquemment, pour indiquer la position du narrateur, le pronom impersonnel ou la première personne du pluriel. « Lorsque le soir, on semble s'être définitivement décidé à rester à la maison... » (*Der Spötzliche Spaziergang [La promenade soudaine]*), « Comme cela paraît éprouvant de rester célibataire et, devenu un vieil homme... » (*Das Unglück des Junggesellen [Le malheur du célibataire]*), « Que ferons-nous en ces jours de printemps qui à présent se rapprochent beaucoup ? » (*Zerstreutes Hinausschaum [Regard distrait par la fenêtre]*), « Lorsque l'on est à se promener la nuit dans une rue et que, visible déjà de loin... » (*Die Vorüberlaufenden [Les passants qui courent]*) – dans ces phrases le narrateur n'est impersonnel qu'en apparence puisque son absence d'identité remplit une fonction précise : celle de permettre à l'auteur de lui prêter une liberté absolue quant à l'interprétation des réalités qu'il énonce. Et lorsque l'écrivain semble revenir, avec *Das Urteil (Le verdict)*, à l'emploi conventionnel du narrateur impersonnel (« C'était par un dimanche matin, au plus beau du printemps... »), il maîtrise déjà parfaitement cette technique qui, tout en mimant le récit à l'allure référentielle, s'autorise la liberté de détruire la cohérence apparente entre, d'un côté, les événements et les actions et, de l'autre, les conséquences qu'ils entraînent dans le comportement des personnages. La voie est ouverte à cette distance qui crée, dans la figure même du narrateur, cet « homme sans identité » capable de « reformuler intégralement le rapport entre

la vie et l'œuvre » et de « faire absorber, de la sorte, par l'écriture, l'identité de l'auteur⁹ ».

ANDOR HORVÁTH

Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie

Courriel : andor@cluj.astral.ro

⁹ Costa, *op. cit.*, 212.