

### 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.