

QUELQUES ASPECTS DE LA TRANSFORMATION DE LA NARRATIVITÉ DANS LA LITTÉRATURE DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

(MAUPASSANT, TCHÉKHOV, KRÚDY, KOSZTOLÁNYI et THOMAS MANN)

MÁRIA RÉV

La prose réaliste traditionnelle et la conception idéologique et philosophique qui l'accompagne, commencent à se transformer progressivement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle pour des raisons que nous connaissons. György Lukács et d'autres chercheurs ont déjà proposé une analyse détaillée de ce processus. Une nouvelle attitude sociale et artistique se développe chez les écrivains, fondée soit sur telle ou telle forme du positivisme naturaliste, ou sur de nouvelles formes d'approche non systématisées. En conséquence, les méthodes de la représentation dans la prose changent également.

Dans le roman réaliste de la première moitié du XIX^e siècle, ainsi dans les panoramas épiques de Balzac et de Dickens, dans l'épopée de Gogol, les personnages et l'action se développent suivant la vérité des détails exactement observés et minutieusement exprimés. La notion de « l'idée centrale » joue un rôle déterminant dans l'intrigue et la création des personnages.

Cette représentation s'enrichit grâce à la méthode psychologique de Stendhal, de Tolstoï et de Dostoïevski, grâce aux conquêtes de Flaubert, ainsi qu'au naturalisme spécifique et au « roman expérimental » de Zola.

Dans les nouvelles de Maupassant, nous voyons l'évocation vivante et plastique d'un épisode intéressant; elles sont caractérisées par la perte de la cohésion de l'idée centrale et de la vision. Dans son premier roman *Une vie* il reste fidèle à la forme traditionnelle du roman. Ensuite, il exprime un nouveau contenu sous une forme nouvelle dans son roman le plus célèbre, *Bel-Ami*, qui pourrait être considéré comme une série de nouvelles artistiquement composée. Au premier chapitre du roman le personnage principal du livre, Georges Duroy, quand il vit encore dans des conditions misérables, rencontre son vieil ami Charles Forestier. La spontanéité bienveillante de la conversation et la volonté de Forestier d'aider son ami, déterminent la vie ultérieure de Duroy. Forestier invite son ami à un dîner, c'est là que ce dernier rencontre le monde parisien, son directeur, Monsieur Walter, et Clotilde de Marelle, qui jouera dans l'avenir un rôle déterminant dans sa vie. Au second chapitre il rend visite à Monsieur Walter. Les premières

impressions qu'a laissées le personnage principal, se précisent, sans laisser le moindre doute dans le lecteur concernant sa mentalité. En même temps, l'analyse de la bourgeoisie parisienne s'approfondit et, grâce à ses nouvelles connaissances, le personnage principal peut avoir une vue globale de couches de plus en plus larges de la société. Duroy veut absolument réussir et tous les moyens lui sont bons. Il sait qu'il plaît aux femmes, Forestier le dit d'ailleurs: « . . . sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes? Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin . . . C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite ». (1).

Pour Duroy les facteurs déterminants de la vie humaine sont l'argent et les femmes. Il trouve plus facilement l'argent par les femmes et la perspective d'un nouveau profit le mène à la liquidation de ses anciennes relations sentimentales. L'action du *Bel-Ami* se passe dans un laps de temps relativement court, les événements se succèdent vite. L'intrigue du roman se déroule dans l'ordre chronologique suivant la succession des chapitres, le noyau de chaque chapitre suggérant le suivant. C'est peut-être pour cette raison que l'idée est répandue que *Bel-Ami* était une série de nouvelles admirablement composée, qui propose un tableau global et très nuancé des différentes couches de la capitale française. Pourtant le personnage principal ne change pas, il reste essentiellement le même, seuls ses traits existants se complètent de nouvelles nuances et son ambition implacable et son égoïsme se dévoilent successivement. Le ton et l'attitude de l'auteur contribuent à créer cette atmosphère, parce que les moyens de Duroy ne sont pas variés, par conséquent la répétition implique une utilisation spéciale du verre grossissant et permet à l'auteur de faire quelques remarques ironiques. Il vaut la peine de signaler que les réflexions de Duroy sont assez pratiques, il ne réfléchit jamais de façon abstraite; ses idées, il les réalise par ses actes et avec un esprit de suite. (2). Même s'il déclare au début: « Moi, quand j'aime une femme, tout disparaît du monde autour d'elle » (3), ou bien « Voilà pourtant le seule chose de la vie: l'amour! tenir dans ses bras une femme aimée! Là est la limite du bonheur humain » (4), il finit par aboutir à la conclusion finale: « Toutes les femmes sont des filles, il faut s'en servir et ne rien leur donner de soi » . . . « Le monde est aux forts. Il faut être fort. Il faut être au-dessus de tout » . . . « . . . La victoire est aux audacieux. Tout n'est que de l'égoïsme. L'égoïsme pour l'ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et pour l'amour » (5). Il n'est pas surprenant que le narrateur résume cette succession d'idées par la comparaison symbolique suivante: « L'arc de triomphe de l'Étoile apparaissait debout à l'entrée de la ville sur deux jambes monstrueuses, sorte de géant informe qui semblait prêt à se mettre en marche pour descendre la large avenue ouverte devant lui » (6). Si Duroy n'éprouve de sentiments vrais qu'à l'égard d'une seule femme, Clotilde de Marelle, cette dernière survient toujours au moment où un nouveau succès attend le personnage principal et où il progresse en familiarité avec la société parisienne. Elle l'accompagne ainsi pendant toute sa carrière, comme si elle la lui préparait de façon désintéressée, sans attendre et sans vouloir autre chose qu'une tendresse et un plaisir de quelques minutes.

Par contre la fille de Madame de Marelle, distante à l'égard d'autres personnes, distingue Georges Duroy par son amitié sincère et enfantine, mais elle s'éloigne immédiatement de lui dès qu'il se marie avec Madeleine Forestier. Elle préfigure l'exaltation de Suzanne Walter qui compare Duroy au tableau intitulé *Jésus* d'un peintre alors à la mode; puis elle lutte avec succès pour être la femme de Du Roy. Clotilde de Marelle, arrivée pendant la cérémonie de mariage, éveille de la tendresse dans le fiancé, mais ce sentiment est effacé par l'assurance de sa victoire, par sa joie d'avoir réussi, il en est pratiquement enivré: « une foule noire, bruissante venue là pour lui, pour lui Georges Du Roy. Le peuple de Paris le contemplait et l'enviait » (7). Au début de sa carrière Duroy se voit dans un miroir; à la fin du roman, entouré par la gloire de sa réussite, il y voit le visage de Madame de Marelle. Car, en réalité, c'est elle qui l'a sauvé, pendant son premier enlèvement, du danger de la banalité grise. C'est ainsi que Maupassant cherche à donner une unité à ce roman composé de mosaïques.

Il en ressort que Maupassant a essayé de renouveler la forme de la narration. En rompant avec la structure romanesque traditionnelle il a indiscutablement créé du nouveau. Il présente un panorama actuel, synthétique; par contre, sur le plan de la forme, c'est toujours l'influence du roman français traditionnel qui est dominante et l'on remarque, par endroits, les traces de la tradition du roman picaresque. Plus exactement, le roman s'éloigne de la narration habituelle et l'architecture du roman est basée sur les modifications des situations d'un personnage. Contrairement à l'évolution épique, ici les variantes des modifications sont soulignées, ce qui préfigure la tendance à la représentation condensée propre à la nouvelle et aboutit à une certaine absence de cohésion dans la composition.

Se penchant sur les expériences de la littérature russe et européenne, Tchekhov a longtemps aspiré à écrire des romans. Ensuite, il semble oublier ces aspirations, il n'en fait plus mention et finit par créer la nouvelle tchékhovienne typique qui pourrait être qualifiée de « roman condensé » (8). Dans cette nouvelle, un épisode ou plusieurs épisodes qui s'enchaînent, constituent le centre, lui conférant du coup toute la richesse d'un roman.

Bel-Ami de Maupassant, sorte de roman de carrière, ressemble le plus à *Yonitch* dans l'oeuvre de Tchekhov. L'auteur russe a écrit *Yonitch* en 1898, en même temps que la *Petite trilogie*. C'est une nouvelle peu connue à l'étranger; les monographies françaises consacrées à Tchekhov n'en parlent guère. La nouvelle de dix-huit pages raconte dans l'ordre chronologique la vie de Dmitri Yonitch Startzev, la façon dont le jeune médecin consciencieux, dévoué et un peu rêveur devient, par suite d'une déception amoureuse, un homme indifférent, renfermé et solitaire, ne vivant que pour son travail, ayant une situation sûre et, en dernière analyse, ne trouvant son plaisir que dans l'argent et les cartes. Cette nouvelle est par définition sommaire et laconique. L'oeuvre de dix-huit pages comprend cinq chapitres. La narration ne commence pas *in medias res*, comme dans la plupart des nouvelles de Tchekhov. Après la présentation rapide de la ville et de sa famille la plus intéressante et la plus cultivée, nous faisons la connaissance du personnage principal qui habite à neuf verstes de la ville. Il a été nommé

médecin d'arrondissement. Bientôt il rend visite à la célèbre famille des Tourkine. Au premier aubord il trouve sympathiques les phrases banalement spirituelles du père, le passage de roman, dépourvu de réalité, rédigé par la mère. C'est la jeune fille qui l'attire le plus. Elle se prépare à être pianiste. Un nouveau trait caractéristique de la narration tchékhovienne se manifeste dans la description du jeu de piano. L'auteur russe est très concis: « Kotik (Ekaterina Tourkina — *M. R.*) s'assit et, des deux mains, elle plaqua un accord, puis aussitôt après encore un, de toutes ses forces, puis encore et encore; ses épaules et sa poitrine tressautaient, elle frappait avec obstination les mêmes touches et il semblait qu'elle ne s'arrêterait pas tant qu'elle n'aurait pas renforcé ces touches dans le piano. Un bruit de tonnerre remplissait le salon; tout résonnait: le plancher, le plafond, les meubles . . . Elle jouait un passage difficile, intéressant précisément par sa difficulté, long et monotone, et Startzev, en l'écoutant, imaginait des pierres roulant sans trêve du haut d'une montagne, et il avait envie qu'elles cessent au plus tôt de rouler, cependant Kotik, rouge d'efforts, énergique, vigoureuse, une mèche sur le front, lui plaisait beaucoup. Après un hiver passé à Dialij au milieu des malades et des paysans se trouver dans un salon à contempler cet être jeune, élégant et probablement pur, à écouter ces sons bruyants, ennuyeux, néanmoins imprégnés de culture, c'était si agréable, si nouveau . . . » (9).

Nous ne trouvons guère de descriptions de ce genre chez Maupassant. Dans cette nouvelle de Tchékhov c'est le narrateur qui raconte les impressions de Startzev, comme si celui-ci exprimait lui même ses idées et sa sympathie. Il suggère les sensations désagréables, déprimantes ou tendues, éveillées par le son du piano; la vibration de ses sentiments antagonistes est renforcée par la répétition d'onomatopées. Ce passage englobe donc la motivation de l'intérêt du héros et l'analyse indirecte de la personnalité de l'héroïne pour se terminer par l'attente exacerbée qui sert en même temps à développer l'intrigue. Ce procédé narratif apparaît dans presque toutes les nouvelles de la maturité de Tchékhov. C'est peut-être dans cette représentation à plusieurs niveaux et dans leurs stratification, harmonies et coïncidences réciproques que réside le secret de la simultanéité et de la « successivité » caractéristiques de la composition tchékhovienne.

C'est aussi, sans doute, par ce procédé que Tchékhov réussit, si indirectement que ce soit, à exprimer à travers ses oeuvres, si riches en significations et en nuances, malgré leur densité et leur laconisme, malgré leur objectivité et leur impassibilité apparentes, ses propres sympathies et antipathies.

Au point de vue de l'architecture de la nouvelle il est important qu'au deuxième chapitre c'est Yonitch qui cherche les faveurs de l'héroïne Ekaterina, au troisième c'est son refus indifférent, froid, mais en même temps ridicule et humiliant qui le réveille de ses rêveries. Ensuite, au quatrième, quelques années plus tard, c'est Ekaterina qui offre son amour à Yonitch qui, après avoir hésité un moment, se répète: « Comme c'est bien quand même que je ne l'ai pas épousée ». (10).

Quelques motifs significatifs approfondissent encore la portée de la nouvelle. Yonitch fait d'abord le chemin de neuf verstes à pied, puis dans un chariot conduit par un cocher en gilet de velours pour circuler enfin dans une troïka à clochettes. Après la première visite il marche encore légèrement. Plus tard il se fatigue des allées et venues et sa démarche devient paresseuse; à la fin il est devenu gros et respire difficilement. Il devient irrité, taquin; seul son avarice l'emporte sur sa paresse. Sans abandonner son poste de médecin d'arrondissement il dessert une immense clientèle privée. Il a du terrain et des maisons. Il veut acheter une troisième maison, il a beaucoup d'argent au Crédit Mutuel. 'Tout le monde le craint.' Il vit seul, s'ennuie, et ne s'intéresse qu'à l'argent.

Mais pour équilibrer cette appréciation de son caractère il faut dire aussi que Yonitch réfléchit et que, bon médecin, il aime le travail. Sa solitude provient de ce qu'il a été offensé dans sa dignité humaine, que sa volonté de se confier a été refusée. Il en souffre toujours, il est devenu méfiant, renfermé et insensible. Il voit déjà autrement les Tourkines aussi: « Tout cela avait irrité Startzev. Tandis qu'il prenait place dans sa voiture et qu'il regardait la maison sombre et le jardin qu'il trouvait si charmants et qu'il avait tant aimés jadis, tout lui remonta en même temps à la mémoire: les romans de Madame Tourkina, le jeu bruyant de Kotik, les calembours de Tourkine, la pose tragique de Pava et il se demanda ce qu'il devait en être de la ville si les gens les plus doués y manquaient à ce point de talent » (11). Naturellement le héros condamne ainsi les moeurs de la ville et l'insignifiance de ses habitants. Mais le lecteur finit par se demander si celui qui a perdu son humanité a le droit de juger les autres. Startzev est sclérosé, entièrement perdu dans la thésaurisation d'argent, il ne jouit pas de la vie, il n'y trouve pas de plaisir. Même son travail, il le fait mécaniquement, tellement il est devenu fatigué, égoïste et insensible. Ces réflexions suggèrent au lecteur une signification d'une portée plus générale, philosophique, universelle. L'essentiel en est le désir d'une vie raisonnable et la prise de conscience de son absence, le désir de la mise en valeur simultanée de l'éthique et de l'esthétique, le désir d'une vie laborieuse et honnête où la personnalité se développe harmonieusement avec la communauté. Dans un monde où tout est en transformation, une conception plus concrète, plus objective ne serait même pas vraisemblable.

Il y dans la nouvelle quelques éléments qui rappellent la structure romanesque. Au deuxième chapitre la présentation de l'action commence ainsi: « Il passa ainsi plus d'un an dans le travail et la solitude . . . » (12), le troisième commence ainsi: « Le lendemain soir . . . » (13), le quatrième: « Quatre années s'étaient écoulées » (14), la cinquième: « Quelques autres années ont passé » (15). Dans ce sens, cette nouvelle passe pour une oeuvre exceptionnelle dans l'oeuvre de Tchékhov.

Tchékhov éclaire en général un segment de la vie humaine. Par exemple *Une banale histoire* et *l'Évêque* étudient également des hommes dont on considère qu'ils ont réussi. Dans la première nouvelle un professeur célèbre médite sur le sens de sa vie dans sa vieillesse. Dans la seconde le fils d'un prêtre de village, devenu évêque, cherche la cause de son insatisfaction

au moment où, enfin, il a obtenu tout ce dont il n'ait jamais osé rêver. Le professeur et l'évêque, quand il réfléchissent au présent au sens et à la qualité de leur vie, pensent à leur jeunesse et au reste de leur vie.

Le passé dans *l'Évêque* est apprécié en fonction d'une attente indéterminée d'un avenir. Ainsi le passé, le présent et l'avenir se découvrent simultanément. Par conséquent, le facteur temps a une importance capitale; il fait, pour ainsi dire, partie intégrante de l'architecture de l'oeuvre. L'évocation parallèle et le croisement des différents niveaux temporels constituent, la plupart du temps, le centre de l'oeuvre qui a un rôle déterminant pour la psychologie des personnages, des formes d'attitudes, de la réflexion et du comportement. Par conséquent la composition tchékhovienne est plus organique: ce n'est pas le personnage seul qui se complète, les motifs de ses actes s'enrichissent aussi de nouvelles nuances et de nouveaux traits; la composition forme une unité à partir des fragments de la vie, elle suggère la totalité de l'action, en particulier par l'extériorisation des contenus intimes du moi humain. L'absence de l'intrigue chez Tchekhov signifie, dans sa période maturité, le caractère relativement limité des événements extérieurs ou peut-être leur absence, mais, en même temps, le nombre réduit d'événements extérieurs suscite un nombre élevé de « mouvements », d'« événements » intérieurs. Dans sa méthode de représentation ce n'est pas le contenu social indiscutablement présent qui est dominant, mais le motif émotionnel et intellectuel qui entraîne la généralisation éthique et philosophique. Par conséquent chez Tchekhov un mot, une phrase, un symbole qui se répètent, ne sont pas seulement des détails caractéristiques déterminants, mais ils portent un sens nouveau et, sans formuler de conclusions morales (16) nous conduisent vers la sphère éthique et philosophique où ils se transforment en signes du sens et de la qualité de la vie.

Le célèbre poète et écrivain hongrois du premier tiers du XX^e siècle Dezső Kosztolányi a noté de Tchekhov qu'il était le plus grand écrivain russe et « le plus russe » (17). « L'écrivain le plus russe » est en même temps le plus européen. Selon Kosztolányi dans la représentation de l'immobilité extérieure et de la richesse intérieure il est parvenu à un degré de raffinement qui « a exprimé l'éveil et son désir . . . avec déchirement et de façon pressante » (18). C'est ainsi que Tchekhov suggère et dégage une signification d'une portée universelle, se fondant sur un humanisme authentique qui, sur le plan de la généralisation la plus abstraite, signifie la reconnaissance vraie du sens et de la qualité de la vie, même si c'est sous forme de pressentiment, d'aspirations et d'attentes poétiques de promesses latentes.

Dans sa monographie sur Tchekhov Rose Celli aboutit à des conclusions similaires. « Le personnage est le roi des nouvelles de Tchekhov. Et quand ce qu'il veut présenter, éclairer, est un objet ou une bête, ceux-ci deviennent des personnages. La steppe n'est pas un décor. C'est un personnage, et c'est un monde. Création d'un personnage, création d'un monde, dans lequel la vie, la vie « ordinaire » devient la plus passionnante aventure, telle est la fin de l'art romanesque moderne. Et c'est Tchekhov qui lui a ouvert la voie » — écrit elle. L'auteur russe, connue pourtant pour sa modes-

tie, a lui-même remarqué selon le souvenir de ses contemporains: « Les voies que j'ai ouvertes resteront intactes et sûres ».

Je cite les conclusions de Rose Celli qui indiquent que Tchékhov ne se contente pas de terminer une voie, mais il introduit quelque chose d'absolument nouveau dans la littérature européenne. « La nouvelle moderne — et nous pourrions aussi bien dire la nouvelle tchékhovienne — n'est pas le genre bâtard, mi-nouvelle, mi-conte, qu'a illustré chez nous Maupassant. Elle n'est ni un conte, ni un petit roman, ni un résumé de roman, ni un morceau de roman. Elle est une oeuvre imaginaire et vraie, apparantée certes au roman, mais qui a sa technique propre, son rythme propre, son nombre, sa résonance. C'est de l'art romanesque comme une pomme sur un torchon, une fenêtre ouverte sur un coin de jardin est de la peinture: de la vie captée, éclairée qui ne raconte pas grand chose, qui n'a parfois ni commencement ni fin mais où l'on sent battre le pouls » (19) écrit-elle.

Les précurseurs du Hongrois Gyula Krúdy, auteur commençant à écrire au tournant du siècle, sont Jókai et Mikszáth, dont il a hérité sa veine de conteur d'anecdotes. Parmi ses maîtres étrangers il reconnaît l'importance de Dickens, de Maupassant et de Zola; parmi les Russes il a surtout préféré Pouchkine et Tourguéniev. Il a aimé le grand Russe « plus que les femmes »; plus tard, il s'est intéressé également aux oeuvres de Tchékhov. Krúdy a créé une écriture qui lui était propre et qui renouvelle la prose hongroise en développant dans un certain sens le ton de la narration propre à Sándor Bródy et à Zoltán Thury. Krúdy est le fondateur de la prose hongroise poétique et suggestive. Il est évident que l'expérience et l'art de Krúdy ne s'inscrivent pas dans une tradition romanesque, riche et complète, mais dans une sorte de romantisme spécial contradictoire, et un anecdotisme fortement critique. En dehors de ses admirables nouvelles Krúdy a également créé une forme spécifique de roman. Il emprunte le nom de Sindbad aux *Mille et Une Nuits*. Dans son roman intitulé *La Diligence rouge* qui pourrait être défini comme une série de récits, il crée la figure du fier seigneur hongrois Eduard Alvinczi et du journaliste Kázmér Rezeda, observateur sensible, curieux de tout. Leur histoire, leurs vicissitudes ne sont pas des variantes de modifications des personnages, comme dans *Bel-Ami* de Maupassant, ne représentent pas les événements dans l'ordre chronologique et ne suggèrent pas une tendance concrète. Les différents plans temporels sont complètement mélangés; le passé, le présent et l'avenir ainsi que leurs transitions respectives ne se distinguent pas chez Krúdy. Des tableaux poétiques flottants se succèdent, ajoutant toujours de nouvelles couleurs, de nouvelles sensations aux impressions déjà suggérées. Plusieurs lecteurs pensent que c'est la beauté du passé qui l'inspire; en réalité sa nostalgie est une rêverie à sa jeunesse qui lui permet de faire un tableau ironique sur un présent, privé d'avenir, sur la réalité; et il peut rêver à l'avenir qui doit être un avenir sans présent. Les chapitres qui s'enchaînent en mélangeant les images du rêve et de la réalité transforment les aventures des héros en une oeuvre homogène grâce à l'intensification d'éléments communiquant des impressions, et à l'introduction de nouvelles couleurs et de nouvelles sensations. L'image qu'il nous suggère de la réalité

devient encore plus ironique, plus mordante et plus douloureuse que ne serait sa représentation directement critique. Il semble que l'art de Maupassant et de Tchekhov, très populaires à l'époque en Hongrie, convergent dans la vision de ce créateur puissant qui élève la prose hongroise à un niveau moderne, non par le voie proustienne de l'évocation des mouvements de l'âme et des profondeurs psychologiques, mais par celle de l'association des idées et des impressions.

L'important poète et prosateur hongrois du premier tiers de notre siècle Dezső Kosztolányi était un excellent connaisseur de la littérature étrangère de son temps. Il aimait la littérature française, mais la littérature allemande était encore plus proche de lui. Dans ses articles consacrés à Tchekhov s'exprime une sympathie profonde à l'égard de l'auteur russe. Kosztolányi rend apte la langue hongroise à l'expression des sentiments modernes. Son recueil intitulé *Les Plaintes d'un pauvre petit*, publié au début de sa carrière qu'il considérera plus tard comme son oeuvre préférée, l'apparente, dans un certain sens, aux récits de jeunesse de Tchekhov sur les enfants. Le Russe est attiré par la spontanéité de l'enfant, le Hongrois, par l'atmosphère, issue des sensations primitives de l'enfant où les instincts s'expérimentent librement.

Ce naturel et cette spontanéité frappent le lecteur dans le cycle intitulé *Le Double. Les récits funambulesques de Kornél Esti* (20), cycle plus compliqué que ceux de Maupassant ou de Krúdy. Tantôt en se mettant d'accord, tantôt en discutant, l'auteur et son alter ego produisent néanmoins l'effet d'un homme total, ce qui permet en même temps à l'auteur de présenter son époque sous un aspect psychologique. La distinction des niveaux temporels est plus rationnelle et plus claire chez Kosztolányi que chez Krúdy. Réunissant les contrastes de l'expérience vécue, le lyrisme et le ton satirique, les histoires et les souvenirs de Kornél Esti, Kosztolányi construit une vision authentiquement humaniste. La constatation suivante de László Rónay est absolument indispensable pour la bonne compréhension de cette oeuvre de Kosztolányi: « Kosztolányi aimait à jouer à l'opposition de *Homo aestheticus* et de *homo moralis*, il a déclaré avec joie être *homo aestheticus*, ce qui a conduit souvent sur une fausse piste les chercheurs qui l'avaient étudié ». (21). Cette opposition était encore moins évidente au cours de la période tourmentée de Kosztolányi, parce que la défense de l'esthétique comme valeur humaine, passait également pour un acte moral au cours des années 1930, pendant la montée du fascisme. C'est ce que prouve peut-être sa médiation sur la raison dans ses Notes rédigées sur lui-même: « avec la raison nous pouvons nous faire une idée sur le monde et les hommes . . . La poésie n'est pas du tout un travail rationnel. Mais celui qui est dépourvu de raison, tâtonne beaucoup et inutilement, parce que la poésie est quand même fondée sur un jugement de raison » (22). Ce rationalisme le conduit à un travail sans précédent sur le style. Il met au service de la signification essentielle de son oeuvre une langue d'une beauté et d'une sonorité admirables, riche en couleurs et variée dans ses nuances. Styliste aussi excellent et conscient que Tchekhov, il est, lui aussi, « comme la nature » (23).

En 1923 Thomas Mann écrit une lettre préface au roman de Kosztolányi intitulé *Néron, le Poète sanglant*. Il y souligne que « cette oeuvre n'est pas un simple produit de la culture d'un niveau national ou même européen. Elle accuse les signes d'une audace personnelle. Elle est née d'une solitude courageuse et elle touche nos âmes avec un humanisme qui nous fait souffrir, tellement il sonne juste. C'est l'essentiel de la poésie » (24). Comme Thomas Mann l'a indiqué, l'art de Kosztolányi influait sur les meilleurs représentants de l'humanisme bourgeois de son temps. C'est ce qui a été senti par le poète hongrois Attila József aussi.

Dans le bel essai de Thomas Mann sur Tchékhov (1954) nous trouvons des idées similaires. Dans les oeuvres des deux auteurs se fait sentir un contenu humain rationnel et émotionnel extrêmement fort. Nous pouvons également considérer comme naturel que c'est justement Thomas Mann qui a observé ce fait. Car la « nouvelle allemande », fait littéraire propre à l'Europe Centrale, représente la transition entre la forme traditionnelle du roman et le petit roman du tournant du siècle dont les précurseurs sont malgré tout *mutatis mutandis* Maupassant et Tchékhov, si attirants que soient *Effi Briest* de Fontane ou les récits de Storm et de Keller. Le vrai novateur reste quand même Thomas Mann avec ses nouvelles écrites après *Les Buddenbrook* et avec la *Montagne Magique*, terminée en 1924, roman dans le quel s'accomplit totalement le type de narration qui a commencé à frayer son chemin pendant les dernières décennies du XIX^e siècle.

Cette rapide comparaison prouve aussi qu'indépendamment des traditions nationales nous pouvons observer des tendances parallèles dans le développement de la prose européenne qui étudient, naturellement, des sujets variés avec un approfondissement et des accents différents. Tout cela justifie la recherche des nouvelles possibilités malgré la divergence des points de vue, car lors de la période de transformation de la vision et des systèmes idéologiques dominants du XIX^e siècle, toutes les littératures nationales cherchent à renouveler la narration, en recourant tantôt à des moyens identiques, tantôt à des moyens divergents pour atteindre ce renouvellement.

NOTES

¹ Guy de Maupassant: *Bel-Ami*, Albin Michel, Paris, 1969. p. 25.

² Voir la monographie intéressante de Charles Castella: *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Université de Neuchâtel, Édition de l'Age d'homme, 1972. pp. 122 - 123.

³ Maupassant *op. cit.* p. 100.

⁴ *Ibid.* p. 218.

⁵ *Ibid.* p. 278.

⁶ *Ibid.* p. 278.

⁷ *Ibid.* p. 445.

⁸ L'expression roman « condensé » figure pour la première fois dans les travaux de Korney Tchoukovski sur Tchékhov.

⁹ Anton Tchékhov: *Oeuvres III. Récits 1892 - 1903* Traduction par Edouard Parayre, Bibliothèque de la Pléiade, p. 804.

¹⁰ *Ibid.* p. 816.

¹¹ *Ibid.* pp. 818 - 819.

¹² *Ibid.* p. 806.

¹³ *Ibid.* p. 810.

¹⁴ *Ibid.* p. 813.

¹⁵ *Ibid.* p. 819.

¹⁶ Cette spécificité artistique a été signalée par István Sötér dans son étude sur Tchekhov In: *Félkör* (Demi-cercle), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979. pp. 670 – 671.

¹⁷ Dezső Kosztolányi: Ivanov. In: *Színházi esték* (Soirées de théâtre), Budapest, 1978. p. 331.

¹⁸ István Sötér *op. cit.* p. 673.

¹⁹ Rose Celli: *L'art de Tchekhov*, Del Duca, Paris, 1958. pp. 47 – 48.

²⁰ Dezső Kosztolányi: *Le Double. Les Récits funambulesques de Kornél Esti*. Traduit par Péter Komoly, Éditions Corvina, Budapest, 1967.

²¹ László Rónay: *Kosztolányi Dezső* Gondolat Kiadó, Budapest, 1977. p. 251.

²² Dezső Kosztolányi: *Önmagamról. Egy ég alatt* (Sur moi-même. Sous le même ciel), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. p. 586.

²³ Dezső Kosztolányi: Sirály (Mouette) In: *Színházi esték* p. 335.

²⁴ Thomas Mann, Lettre-préface à Dezső Kosztolányi: *Der Blutige Dichter*, Oskar Wöhrle Verlag, 1924. Dezső Kosztolányi: *Néron, a véres költő, Édes Anna* (Néron, le poète sanglant, Absolve Domine) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. p. 483.