

LE LANGAGE CORPOREL DANS *UNE FEMME*

Györgyi Földes

En France, l'œuvre d'Esterházy ne connaît pas une réception foisonnante, et l'approche des critiques semble être différente de celle de leurs confrères hongrois. Les articles, qu'ils soient parus de son vivant ou après son décès, ne s'intéressent pas à l'aspect langagier de ses livres qui, en grande partie, appartiennent à la littérature textuelle ; ils se contentent en général de souligner les éléments référentiels de l'œuvre. Il arrive aussi qu'ils fassent mention de l'humour de l'auteur, de la vivacité et du caractère ludique de son langage, sans toutefois approfondir ces questions d'un point de vue philosophique ou narratologique. Ce sont donc les éléments biographiques qui dominent dans ces présentations : les origines aristocratiques, la dépossession des biens de famille après la prise du pouvoir du Parti communiste, la formation de mathématicien, ainsi que les opinions politiques de l'écrivain. Les ouvrages sont mentionnés généralement en rapport avec les membres de la famille : *Les Verbes auxiliaires du cœur* et *Pas question d'art* se rattachent à la figure de la mère, tandis que *Voyage au bout des seize mètres* est relié au frère d'Esterházy, ancien joueur dans l'équipe nationale de football – l'écrivain étant lui-même doué pour ce sport. *Harmonia caelestis*, considéré par la critique française comme le chef-d'œuvre de l'auteur, est présenté par le biais du passé de la famille Esterházy et au travers de la biographie de son père ; aussi, l'interprétation se concentre-t-elle habituellement sur la deuxième partie du livre, plus

concrète, dont la simplicité et le caractère référentiel sont perçus comme des caractéristiques naturelles. Enfin, *Revu et corrigé* apparaît comme l'interprétation des documents qui servent à rectifier la « mauvaise » version, à restituer la vérité. Même en se fondant sur des motifs biographiques, les analyses se résument le plus souvent à quelques phrases.

*Une femme*¹ n'a eu quasiment aucun écho critique, ce titre étant tout au plus mentionné dans les brèves énumérations portant sur l'édition française de l'écrivain, ainsi que dans les quelques nécrologies publiées. Vu le contexte critique, ce silence est compréhensible : sans personnages identifiables, ce roman n'est pas lisible sous un angle référentiel, il ne satisfait donc pas l'horizon d'attente français. Il est également possible d'avancer une autre raison : le roman n'a pas pu capter l'attention des lecteurs et des critiques dans l'Hexagone parce que la tradition érotique et libertine se trouve beaucoup plus enracinée (voire canonisée) dans la littérature et la philosophie française que dans la culture hongroise : les propos libres qui ont suscité tant d'enthousiasme en Hongrie, surtout parmi les lecteurs amateurs, n'ont aucun impact en France, le seuil de sensibilité y étant plus élevé. Les critiques français auraient pu s'apercevoir du dynamisme barthésien du texte – mais cela ne s'est pas produit.

Quant aux éléments (auto)biographiques, nous pouvons constater que la situation narrative d'*Une femme* – la voix narrative et sa relation à l'auteur – est différente par rapport aux autres romans d'Esterházy, mais il est difficile de définir en quoi consiste cette différence ; par conséquent, même dans la critique hongroise, une certaine perplexité se fait jour.

Tout d'abord, le « moi » d'*Une femme* n'est pas un moi autobiographique selon le contrat lejeunien. Vu sous un autre angle, nous rencontrons un narrateur qui n'est pas identique à *l'écrivain*, c'est-à-dire qu'il n'est pas le « E.P. » connu du public, la figure de l'auteur célèbre². C'est un *écrivain inventé*. Est-ce un écrivain ? est-ce un seul narrateur ? Nous y reviendrons.

¹ Péter ESTERHÁZY, *Une femme*, traduit par Agnès Járffás, Paris, Gallimard, 1998.

² Judit CSÁKI, « A muszáj. Esterházy Péter : Egy nő » [La contrainte. EP : Une femme], *Kritika*, 1995/10. p. 42.

Gábor Palkó constate¹ que les romans d'Esterházy publiés avant *Une femme* reposent en général sur les procédés créateurs des masques de la modernité. Héritée du romantisme, cette tradition de la narration qui met en relief le contexte biographique des ouvrages est personnelle, elle fonctionne dans ses textes « à haut niveau » – mais le phénomène y est ambigu, car le masque de cet auteur peut être interprété de deux façons, selon l'horizon d'attente du lecteur : pour une lecture traditionnelle, il s'identifie avec une voix narrative plus homogène, grâce à la rhétorique autobiographique et la réflexion de soi permanente, tandis que d'autres lectures y voient la déconstruction de sa poétique de la prose. Cependant, *Une femme* diffère des précédents textes de l'auteur : malgré la rhétorique homogène des quatre-vingt-dix-neuf fragments, il manque la rhétorique autobiographique et la réflexion de soi. Nous pouvons donc voir dans ce roman la disparition de cet ancien masque de l'auteur ou, du moins, sa restructuration : la dissémination ne peut être limitée par l'illusion de l'unité derrière le masque. Voilà pourquoi certains critiques², qui considèrent à tort le narrateur comme identique et qui l'identifient avec l'auteur implicite, sont déconcertés par la décomposition et l'incohérence apparente de l'œuvre ; sans masque, la dissémination est moins cachée, ce qui contribue aussi à la déconstruction des rôles de genre.

Si nous voulons examiner cette dissémination, une question se pose : y a-t-il un seul narrateur ? Et si oui, ne devrions-nous pas le séparer du personnage ou des personnages ? En effet, il semble utile de distinguer plusieurs niveaux de lecture.

D'abord, « les personnages ». Nous pouvons attirer l'attention du lecteur sur la structure sérielle, ressemblant à celle de *Harmonia caelestis* : les deux œuvres comportent des parties numérotées, dans l'une, « la femme » n'est pas une seule et même femme, dans l'autre « le père » n'est pas un seul et même père. Nous savons d'une

¹ Gábor PALKÓ, « A meztelen magyar férfi (nő) » [L'homme (la femme) hongrois(e) nu(e)], *Tiszatáj*, mai 1996, p. 87-89.

² Lajos SZAKOLCZAY, « Esterházy Péter : Egy nő » ; Elemér HORVÁTH, « Scaliger Rosa » ; Judit TÓTH, « 21 vers », *Kortárs*, 1995/9. p. 115-118 ; Sándor RADNÓTI, « Papiros nők (Esterházy Péter : Egy nő) » [Femmes de papier (Esterházy Péter : Une femme)], *Holmi*, 1995/12. p. 1778-1890.

interview de Péter Esterházy qu' *Une femme* était une partie intercalée dans ce roman, développée plus tard en une œuvre autonome¹.

Le cas de la femme paraît moins sophistiqué car, sans aucun doute, son physique évolue : elle est d'abord grande, grosse et rousse, puis petite, mince et blonde ; avant de devenir un homme à la fin du roman. Parallèlement, il est possible de suivre la modification progressive de ses goûts, de ses intérêts et de son caractère. Cependant, le narrateur subit aussi des changements, même si de façon moins perceptible. Le lecteur en trouve de nombreux indices dans le texte : l'homme est le compagnon de la femme, son concubin ou son amant, il vit avec ou séparé d'elle, depuis une vingtaine d'années ou dans une relation plus éphémère – un seul homme avec tant de femmes pendant toutes ces années serait un vrai Mathusalem ! S'agirait-il de plusieurs femmes et de plusieurs hommes ? Leurs pratiques sexuelles se ressemblent trop ; dès lors, s'agit-il d'un seul couple ? Les contradictions ne manquent pas, puisque leur rapport au langage corporel, individuel et explicite semble aussi changer. L'incertitude et la perplexité sont permanentes, comme si le lecteur se trouvait dans un étrange tourbillon. Force est de constater que dans le roman il y a *la* femme et *l'*homme². Si la femme fait preuve d'une grande diversité, l'homme n'est pas en reste : il est multiple, parce que construit par toutes ces femmes, parce que sa masculinité dérive d'elle(s), c'est/ce sont la/les femme(s) qui lui offre(nt) sa masculinité, et par conséquent, il fait l'éloge des femmes, de toute femme. Cette diversité aide à exprimer la complexité des sentiments, leur ambivalence et leur interpénétration.

Vient ensuite la narration. Apparemment, la voix narrative est homogène du point de vue de la modalité, du style, du rythme des phrases et du lexique. Dans un extrait, cependant – il s'agit du fragment numéro 8 – le narrateur délègue le vocabulaire obscène à la femme dont il prétend citer les propos libres. Dans le fragment en question, le lexique du narrateur est pudique, mais par le simple fait

¹ Entretien de Sándor Zsigmond Papp avec Péter Esterházy, *Krónika*, 30 juin 2001. Cité par Zsuzsa SELYEM, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*. [Humour et sacralité dans la prose de Péter Esterházy], Kolozsvár/Cluj-Napoca, Koinónia, 2004, p. 154.

² Cf. Judit CSÁKI, *art.cit.*

de devoir citer la femme sur le mode indirect, il se trouve dans l'obligation de prononcer des mots vulgaires. Dans le chapitre suivant, le narrateur établit une liste des mots obscènes dont il affirme préférer le moins métaphorique, le moins euphémique. Du coup, il y a environ le même nombre d'expressions sexuelles dans les deux chapitres.

Pour mieux éclairer notre propos, nous nous permettons ici d'évoquer les principaux reproches adressés à l'auteur par son biographe, Ernő Kulcsár Szabó¹. Les procédés épiques majeurs de Péter Esterházy fonctionnent dans ce roman comme de simples ficelles techniques, car l'auteur ne s'intéresse qu'à transformer un sujet prédéfini en thème littéraire.² Ce sujet est celui de la corporalité qui est perçue dans toute sa dimension féminine. Cependant, comme la tradition du langage corporel est un facteur culturel à travers lequel les systèmes sociaux exercent une forte influence sur le champ littéraire, cette tradition est, paradoxalement, à la fois riche et pauvre. D'après son biographe, Esterházy s'est rendu compte que le véritable thème de la corporalité entendue comme sujet littéraire pouvait être la tradition du discours érotique, autrement dit, l'auteur s'est rendu compte que la véritable thématisation de la *femme* résidait dans la tradition du discours érotique et que le roman *Une femme* pouvait conférer à l'approche sérielle de ce thème (*la femme*) la forme de la thématisation du langage. Bien que parfois l'écrivain réagisse avec succès à cette contrainte discursive, la pratique linguistique du roman n'est pas capable de « restituer » l'harmonie de la parole commune du moi, du langage et de la mise en situation. Esterházy multiplie donc les circonlocutions, tandis que le narrateur reste dans la même tradition limitative. Il est très rare qu'il réussisse à expliciter la part héritée du langage de sorte que l'énonciation actuelle aboutisse à un rapport productif entre l'effet correctif et esthétique de la nouvelle dénomination. Ici, c'est plutôt la thématisation de la femme (comme figure, comme personnage, comme spécimen) et non pas le langage corporel, la formation linguistique de l'érotisme, qui est mise en relief³. Sauf quelques exceptions, comme celle-ci :

¹ Ernő KULCSÁR SZABÓ, *Esterházy Péter*, Bratislava, Kalligram, 1996, p. 237-240.

² *Ibid.*, p. 237.

³ *Ibid.*, p. 239.

Akkor sem ülhetek ölbe tett kézzel, ha az az ő öle. Csakis belé tudok nyugodni¹.

Je ne peux pas me reposer sur les lauriers, même si ces lauriers se trouvent sur son bas-ventre. Je ne peux me reposer que sur elle².

Cependant, à notre avis, dans le roman, cette quête thématique se réalise – tout comme le rapport au langage – à deux niveaux : d'un côté, par la remise en question et la réutilisation des formes marginalisées, c'est-à-dire la transgression des normes littéraires au sein d'un texte qui se définit comme littéraire et, d'un autre côté, par le biais d'un discours érotique novateur au sein du langage, qui émerge justement à la suite de cette décomposition de la narration et de la mise en jeu du langage. Par exemple, dans le passage cité : la pudeur de l'homme disparaît subitement, son rapport au langage change radicalement, il s'abandonne au langage sexuel :

Van egy nő. Gyűlöl. Szeret, szeretett egész délután. Nem szeretem a kefélni szót, a dugnit pláne nem, a basznit szeretem, de az meg a szöveget nem szereti, hogy tréfával éjlek, szétkúrja azt. Odáig meg nem züllhetek, hogy azt mondjam, persze kurzívval : azt csináltuk³.

Il existe une femme. Elle me hait. Elle m'aime, elle m'a aimé tout l'après-midi. Je n'aime pas le mot « brosser », encore moins le mot « bourrer », je préfère le mot « baiser », seulement ce dernier n'affectionne pas le texte littéraire, je pourrais dire en plaisantant : il le fout en l'air. Je ne peux tout de même pas m'avilir jusqu'à mettre, en italique bien sûr : nous avons fait ça. Cela me ferait vomir⁴.

En hongrois, les trois verbes sont à peu près équivalents, vulgaires mais quotidiens, la seule différence consiste à ce que « kefélni » et « dug » gardent encore leurs origines métaphoriques (« brosser » et « bourrer »), tandis que « baszni » nous semble avoir une signification directe, une indication non-métaphorique, c'est pourquoi il semble un peu plus rude dans un texte littéraire. La plaisanterie (*szétkúrja azt/le fout en l'air*) renverse la direction de la métaphorisation, elle nous mène à un autre niveau où la métaphore (« explorer le texte ») naît à partir d'un sens sexuel, original et direct. Et

¹ Egy nő, p. 54.

² Une femme, p. 67.

³ Péter ESTERHÁZY, *Egy nő*, Budapest, Magvető, 2016 (1995), p. 19.

⁴ Une femme, p. 25.

comme le narrateur ne supporte pas les périphrases, il trouve « *azt csinálni* » (« faire ça »), une expression pronominale, qui, pour neutre qu'elle soit, est en fait le synonyme le moins adapté.

Dans cet extrait, Esterházy met en question de manière explicite le langage corporel sexuel codé par la culture, et en fait directement un thème littéraire. Ailleurs, dans le même texte, c'est le jeu qui prévaut et qui finit par créer un espace pour les substitutions à l'infini, un mouvement sans fin, voire circulaire. Un exemple est celui de *l'ombre*, qui se trouve dans le fragment numéro deux. Zsuzsa Selyem¹ montre que, dans un premier temps, la femme (anonyme) appelle l'homme (anonyme) « ombre », au sens où l'homme n'a d'existence que par rapport à elle. Plus tard, c'est l'inverse, c'est l'homme qui qualifie la femme d'« ombre ». Le changement s'opère par l'entremise d'un fait linguistique idiomatique, et l'usage de proverbes hongrois apparaît comme surprenant dans ce contexte, du fait de leur emploi inadéquat et détourné :

Hát itt ólálkodol, árnyék ? [...] Árnyékáért becsüljük a vén fát [...] még az ember árnyékot vet, mindig lesz nyomorúsága².

Ombre ! tu rôdes donc dans les parages ? [...] C'est pour son ombre qu'on apprécie le vieil arbre ! [...] Tant qu'on jette l'ombre, on a des malheurs³ !

Nous pourrions ajouter d'autres passages qui nuancent davantage cette situation parce que dans les deux cas, la connotation est connectée à la sexualité, au corps. Au dialogue du fragment n° 2⁴ fait écho le fragment n° 7⁵ où la femme se plaint de ne voir l'homme qu'« à l'ombre » de son organe génital ; l'origine de la dépendance, de la relativité de l'existence est ici corporelle. Dans la citation « arborescente », *l'ombre* vient à l'esprit de l'homme parce

¹ Zsuzsa SELYEM, « Egy javított nő. (Esterházy Péter Egy nőjéről a *Javított kiadás* megjelenése után) », in *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel* [Une femme corrigée (A propos d'Une femme après la parution de Revu et corrigé), in Une douzaine. Regard de femmes sur les écrivains hongrois contemporains], Budapest, József Attila Kör/ Kijárat Kiadó, 2003.

² *Egy nő*, p. 64.

³ *Une femme*, p. 77.

⁴ *Egy nő*, p. 10.

⁵ *Une femme*, p. 21.

que la femme ne porte pas de culotte : elle remonte sa jupe et laisse entrevoir l'ombre noire entre ses jambes. L'ombre devient alors objet du désir, qui invite, par le corps, à un jeu de langue, qui déplace la signification, qui en fait un mouvement perpétuel.

C'est la raison pour laquelle je partage l'avis de certains critiques hongrois, Györgyi Horváth et Péter I. Rácz¹, qui considèrent *Une femme* comme un texte qui essaie de créer un discours dépourvu de toute énonciation thématique saisissable. Il en illustre justement l'impossibilité, sans nous offrir un autre savoir objectivable. C'est le discours du désir, qui est *différance*, la remise permanente des constructions des sens. Le désir en travail, qui se repose ça et là dans le texte ou dans le langage. La forme qui se renvoie et qu'on peut ressentir thématique, mais qui, tout en déplaçant la signification, rallonge le néant.

¹ Györgyi HORVÁTH, Péter I. RÁCZ « Nő a vágya? Az erotikus beszéd mód újraírás kísérlete Esterházy Péter *Egy nő* című könyvében » [Montée du désir? La tentative de réécriture du discours érotique dans *Une femme*], *Kalligram*, 200/4.