

ZOLTÁN Z. VARGA

*Topographies imaginées : la représentation
du Nyírség dans l'œuvre de Gyula Krúdy*

L'ESPACE KRÚDIEN

Les romans et les nouvelles de Gyula Krúdy se déroulent presque entièrement dans les régions de la Hongrie historique. Cette exclusivité du territoire national comme espace fictionnel semble se diviser principalement en trois régions géographiques réelles : Budapest, la capitale ; la Haute-Hongrie, l'actuelle Slovaquie ; et le Nyírség, le sol natal. Les trois régions associées à certaines périodes de la vie de l'écrivain comportent bien entendu des reflets biographiques : le Nyírség évoque l'enfance et les origines, le Szepesség, partie septentrionale de la Haute-Hongrie¹, la jeunesse, tandis que Budapest, où il a passé la plupart de sa vie adulte, l'âge d'homme. Toutefois, la représentation des ces espaces rend difficile une lecture référentielle et biographique, car dans l'univers romanesque de

1. Le Nyírség et le Szepesség sont des noms de région qui englobent des *comitatus* (unités administratives qui correspondent *grosso modo* au département français) de la Hongrie historique, en vigueur jusqu'au démantèlement du pays, survenu après la Grande Guerre. Ainsi, la région (unité géographique sans valeur juridique) de Szepesség comprenait le comitat historique de Szepes, qui se trouve au Nord de la Slovaquie, près de la frontière polonaise. Pour les détails cf. l'article de Balázs Ablonczy dans le présent volume.

Krúdy, les lieux représentés sont soumis à un travail d'écriture où tout élément perd ou change son identité en fonction du récit. Certes, ce travail de transformation vaut dans une certaine mesure pour toutes les descriptions, mais l'écriture de Krúdy se soucie peu d'une représentation réaliste des lieux géographiques, eux, bien réels. Bien que ses textes soient parsemés de repères, la reconstruction d'un espace géographiquement cohérent serait difficile. Cette écriture écarte l'illusion mimétique, car les lieux représentés sont affranchis des marqueurs sociaux directs, si chers à la représentation réaliste. S'ils n'ont pas de sens social immédiat, ces espaces romanesques ne restent pas pour autant des décors nécessaires mais superflus de la vraisemblance du récit. Au contraire, ils sont saturés de significations culturelles et symboliques. Chez Krúdy, la représentation des lieux et des espaces réels et imaginaires a pour fonction de créer à la fois une vraisemblance et une dissemblance, plutôt que de fonder une identité de l'espace romanesque.

Je tenterai donc d'esquisser quelques usages de l'espace, ainsi que quelques fonctions de la représentation des lieux dans la prose de Krúdy. Pour simplifier cette tâche ardue, j'ai choisi deux romans dans lesquels le sol natal, la région de Nyírség, joue un rôle significatif : *N.N.* et *Héliotrope*¹.

GÉOPOLITIQUE DE LA MODERNITÉ LITTÉRAIRE HONGROISE

Le Nyírség se situe à l'extrême nord-est de la Hongrie actuelle. Sa situation géographique et culturelle illustre depuis toujours ce qu'on peut qualifier de « périphérique ». Loin de la capitale et des centres régionaux, d'un accès difficile, elle aurait

1. Les citations et les références renvoient à des éditions françaises suivantes : Gyula Krúdy, *N. N.* Paris : L'Harmattan, 1985. Traduit par Ibolya Virág ; *Héliotrope*. Paris : L'Harmattan, 2004. Traduit par Anne-Christine Folinais.

pu facilement s'inscrire dans le discours national du « retard » établi à la fin du dix-neuvième siècle. Mais l'évocation de cette région dans les écrits de Krúdy assouplit l'approche « géopolitique » plutôt binaire de la modernité hongroise.

L'axe « Est/Ouest », perçu comme opposition entre valeurs culturelles, sociales et économiques, apparaît dans le discours culturel hongrois à l'époque de la genèse des deux romans de Krúdy sous un double aspect : européen et national. La plupart des manuels de l'histoire de la littérature hongroise s'accordent à rattacher les débuts de la modernité hongroise à deux événements symboliques, à savoir la sortie des *Nouveaux poèmes* d'Endre Ady (1906), et la parution du premier numéro de la revue littéraire « Nyugat » (1908). La première période de la poésie d'Ady et les débuts de Nyugat partagent un discours émancipateur qui définit la position et la spécificité culturelle de la Hongrie par un retard vis-à-vis de l'Europe de l'Ouest, un discours qui désigne l'Ouest comme centre, et l'Est comme périphérie. On connaît l'importance jouée par cette opposition dans la poésie d'Ady ; Paris, capitale de la sensibilité artistique, voire de l'existence humaine considérée comme aventure, s'oppose à la « jachère hongroise », symbole du retard, du sous-développement, de l'acculturation et de l'immobilisme socioculturel. La revue « Nyugat », considérée comme un bastion de la modernité hongroise et dont le nom (« Occident ») renferme déjà son orientation socioculturelle, a un double programme littéraire : rompre avec une conception de la littérature qui consiste essentiellement à cultiver le patrimoine et l'identité nationaux et se tourner vers une nouvelle orientation culturelle et littéraire, marquée par l'individualisme, la vie et la culture urbaine, l'exploration de la vie moderne.

Si l'on compare la Hongrie à l'Europe occidentale, l'opposition Est/Ouest semble absolue, ses pôles indivisibles. Mais dès qu'on adopte une perspective nationale, l'opposition se reproduit à l'intérieur du pays, ayant pour pôles le centre et la

périphérie, c'est-à-dire la capitale versus la province hongroise. Certains endroits de la Hongrie provinciale se prêtent mieux à une telle allégorie du retard, et ils se trouvent le plus souvent à l'est (comme la Grande Plaine). A partir de la première décennie du XX^e siècle, et surtout dans l'entre-deux-guerres, une série de récits ont pour thème le provincialisme et portent sur les aspects tragi-comiques de la vie campagnarde, comme le fameux *Derrière le dos de Dieu* (1913) de Zsigmond Móricz.

Les éléments de la représentation de la vie provinciale émergent aussi dans les romans de Krúdy. Mais, tout en gardant les spécificités d'un discours du retard, l'auteur renverse les valeurs et les significations attribuées à la vie urbaine et à la vie provinciale, comme dans le cas du thème du « coin perdu ». Je voudrais donc analyser quelques figures du temps, de l'espace et de soi, évoquées à propos du Nyírség dans le *N.N.* et dans le *Héliotrope*.

FIGURES SPATIALES

Le cinquième chapitre de *N. N.*, intitulé « La cigale à deux pattes » – nous offre un grand tableau panoramique de la région de Nyírség, et la présente comme un lieu emblématique et anachronique du « retard ». Cette présentation, qui nomme et situe la région, précède l'intrigue du roman. Sa position dans la narration est prégnante car elle fait suite à la description de la maison natale et à l'introduction du symbole central de l'œuvre, la cigale. L'image que nous montre ce passage n'est pas une description d'un espace physique mais plutôt celle d'un milieu socioculturel soumis à un changement socio-historique qui témoigne de la relation ambiguë du narrateur-héros à son lieu de naissance. Deux strates temporelles et deux points de vue narratifs se superposent dans un même regard. Ce regard est nostalgique, il rappelle intimement le monde de son enfance, regrette sa disparition progressive et comprend les efforts des indigènes

pour le conserver. Ce regard est aussi critique et ironique envers ce milieu, vis-à-vis de l'absurdité du refus de modernisation. L'histoire littéraire définit souvent en termes socio-historiques ce processus qui constitue la toile de fond de l'univers krúdien : c'est la transition économique et sociale de l'ordre féodal à l'ordre capitaliste, et elle entraîne la disparition lente des hobereaux, conséquence d'une mauvaise adaptation à la modernité urbaine. Chez Krúdy journaliste, le Nyírség n'échappe pas complètement à cette transformation sociale, économique et culturelle, on la retrouve dans l'opposition entre les deux chef-lieu du département, l'ancien et le nouveau : Nyíregyháza représente la modernité provinciale, alors que Nagykálló est siège conservateur de la petite noblesse traditionnelle. Mais dans sa fiction, Krúdy préfère mettre en scène des personnages, plutôt que de se livrer à une explication sociologique.

Dans les deux romans, on retrouve le motif du retour chez soi. *N.N.*, qui est l'abréviation latine « *nomen nescio* » de celui dont on ignore le nom, le protagoniste éponyme du récit, ainsi que l'héroïne du *Héliotrope*, Evelyne Nyírjes, qui porte dans son nom sa région natale, aspirent à la tranquillité après une vie urbaine surexcitée. Les deux personnages se réfugient dans la maison parentale pour pouvoir surmonter leur crise d'identité et pour se ressourcer avant de franchir un nouvel étape dans leur vie. Dans les deux récits, la maison natale représente l'immobilité du temps, la conservation du monde d'autrefois, celui d'une enfance passé en sécurité. L'entrée dans ce lieu anachronique est assuré par les indices de la fiction : pour *N.N.*, ce sont les rêves et le symbole complexe du roman – le chant du cigale – tandis que pour Evelyne, la lecture. Le motif de l'isolation est souligné aussi par la comparaison de la région hongroise à l'univers des romans russes, tous deux fermés et mélancoliques, et où les ambitions d'autrefois sont déçues¹.

1. La région a eu son nom (*Nyírség*) d'après un élément de sa végétation, notamment d'après le bouleaux (*nyírfa*), l'arbre typique aussi de la grande plaine russe.

Les deux récits passent en revue quelques endroits idéaux pouvant assurer une isolation absolue, mais ceux-ci s'avèrent sans exception imparfaits : l'île, l'asile des fous et la prison. L'île, lieu parfaitement circonscrit avec ses frontières naturelles, joue un rôle important dans *Héliotrope*. Elle devrait protéger la solitude si recherchée, mais la circonscription spatiale fonctionne mal, puisque les personnages circulent à leur guise : ils entrent facilement dans la maison des autres, trouvent toujours les fentes d'une palissade. Le prisonnier, lui aussi, peut aisément quitter sa prison, tout comme les fous leur asile. Les frontières restent perméables, la séparation n'est qu'imaginaire, même les morts peuvent s'échapper du cimetière.

FIGURES DU TEMPS

Dans son fameux essai sur Proust, Georges Poulet démontre que, contrairement à l'opinion critique répandue, *À la recherche du temps perdu* n'est pas le roman du temps, mais plutôt celui de l'espace. En appliquant sa méthode aux romans de Krúdy, on pourrait avancer une thèse inverse : dans les deux romans où le sol natal est mis en avant, ce n'est pas l'espace, mais plutôt le temps qui caractérise le territoire.

Il est largement admis par la critique que Krúdy remplace l'organisation linéaire du temps de ses récits par un temps circulaire. D'où la libre circulation des narrateurs et des personnages à travers les différentes époques. Dans *N.N.*, cette circularité n'affecte non seulement la narration, c'est-à-dire la disposition des événements dont se compose le récit, mais elle exprime aussi une conception de temps particulière. Dans le premier chapitre, la vie des gens du Nyírség s'écoule selon un calendrier immuable : les habitants vivent au rythme de la nature, ils ne mesurent le temps que par le retour des événements naturels (les changements des saisons, les quatre divisions du jour). D'où leur indifférence à l'égard du temps

qui passe et même vis-à-vis de la mort : dans le Nyírség, tout comme dans la perception de l'enfant, le temps n'avance pas, il revient. Pour le narrateur rétrospectif, le Nyírség reste, avec son temps arrêté, éternellement figé dans le XIX^e siècle, en deçà du seuil symbolique de la modernité. « La région se tenait immobile dans un rêve, semble-t-il. La Hongrie sommeillait avec la placidité des bienheureux, des humbles, des pauvres¹ ».

Cette immobilité du temps chez Krúdy signale aussi les limites d'une comparaison avec le roman de Proust. La raison en est simple : comme le temps ne passe pas, il ne faut pas le rechercher. Dans *N.N.* comme dans *Héliotrope*, les personnages retrouvent presque sans effort le monde qu'ils ont quitté il y a des longues années, tout simplement parce que celui-ci n'a pas du tout changé :

C'était toujours le même soleil qui se mirait dans les flaques d'eau. L'ornière, la boue, n'avaient pas changé. Comme trente ans auparavant, les roues des voitures dessinaient derrière elle une ligne infinie. Des gens se trouvaient assis dans les voitures et songeaient aux mêmes choses que nos pères et nos grands-pères².

Les différentes strates temporelles, le passé et le présent se confondent dans un univers immuable, où les personnages se repèrent facilement. Si chez Proust la mémoire involontaire provoque l'angoisse de l'irréparable séparation du passé et du présent, dans l'œuvre de Krúdy cette mémoire procure un sentiment de sécurité :

Le goût de l'eau-de-vie qu'elle m'apporta au lit me rappela les vendanges de ma jeunesse... Insoucieux, sans tâches et sans rien faire, le ruisseau de la vie coule en silence, uniquement

1. *Héliotrope*, p. 22.

2. *N.N.* p. 58.

sur les plaisirs : tout le monde vivra cent ans et se réchauffera ses vieux jours, près d'une jeune fille¹.

Même si les quatre saisons figurent dans les récits qui se déroulent dans ce pays, celles qui sont étroitement liées au territoire restent l'automne et l'hiver. L'hiver semble appartenir au thème de l'isolement, déjà mentionné. Recouvrir le paysage d'une épaisse couche de neige signifie visualiser cette douce et délicieuse solitude où l'être humain, exempté de ses activités quotidiennes, a droit à la passivité, aux délices hivernaux. Quant à l'automne, sa description dans *N.N.* vire à l'autoportrait du protagoniste éponyme.

LE PAYSAGE COMME AUTOportrait SYMBOLIQUE

Les textes de Krúdy qui représentent la région de Nyírség sont souvent considérés comme des textes autobiographiques ou en tout cas comme des récits d'inspiration autobiographique. Évidemment, une œuvre étrange comme *N.N.* n'entre pas dans la tradition du genre, où l'auteur doit au moins tenter de fixer son identité². Dans la prose de Krúdy, un jeu vertigineux de ressemblances et de dissemblances déplace sans cesse les différentes identités. Il semble pourtant qu'une autre approche de l'autobiographie puisse correspondre à ces textes. Lorsque Paul de Man propose de penser l'autobiographie en tant que figure de la lecture, il évoque exactement ce jeu vertigineux de l'identification auctoriale : tentative à la fois incon-

1. *N.N.* p. 110-111.

2. Selon Philippe Lejeune, les genres autobiographiques sont d'une nature contractuelle qu'il appelle lui-même « pacte autobiographique ». Le pacte autobiographique relie l'auteur et le lecteur – en supposant que les deux connaissent les conventions du système littéraire dont ils font partie –, il détermine que le lecteur lit dans un régime référentiel ou bien fictionnel. Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, 1996, surtout p. 13-48.

tournable et impossible¹.

Si l'on écarte donc une identification strictement autobiographique, il nous reste des notions théoriques plus souples pour désigner la relation autobiographique mise en place dans les romans de Krúdy. Parmi ces notions, celle de *l'autofiction* et, dans une moindre mesure, celle de *l'autoportrait* semblent être utiles pour caractériser l'écriture de soi déployée dans l'œuvre de l'auteur hongrois². On peut alors distinguer l'autofiction du roman autobiographique. Tandis que dans le roman autobiographique le déguisement de l'identité de l'auteur sert à explorer et analyser par l'écriture fictionnelle certains événements vécus par l'écrivain, l'autofiction met l'accent plutôt sur le jeu avec l'identité, sur une complexité irréductible à un récit de vie classique, caractérisé par le développement d'ordre chronologique, par un protagoniste-narrateur cohérent. L'autofiction, de même que l'autoportrait – avec cette différence que ce dernier évite soigneusement la mise en récit, le développement d'ordre temporel – permet d'inclure des fantasmes, des rêves, des mensonges même dans un récit de soi. Elle met en scène un Moi incohérent, inconséquent, permet d'aborder des sujets qui n'entrent pas dans le récit autobiographique lequel doit satisfaire certaines conditions de la vraisemblance. Le narrateur-protagoniste de *N.N.* exprime d'ailleurs lui-même son mécontentement face au récit autobiographique :

Enfin, lorsque je me tus et que pensif, je regardais au loin n'avais-je pas oublié quelque chose de ma vie, avais-je raconté tout ce dont je discutais avec la lune, ce que j'entendais cha-

1. Paul de Man, *Autobiography as De-facement*. In: P. de Man, *Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1982, p. 67-81.

2. Forcée par Serge Doubrovsky à la fin des années 1970, la notion de l'autofiction n'a pris son essor que grâce aux travaux de Philippe Gasparini. Voir Philippe Gasparini: *Est-il je?* Paris: Seuil, 2004; et *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

tonner par le vent, ce que je pensais dans l'obscurité funèbre des nuits sans sommeil, mes songes avant de m'endormir, mes sensations au lever du soleil au printemps? Je me rendis compte que je n'avais rien raconté de moi-même à Juliska¹...

On pourrait naturellement attribuer cette confession à Krúdy lui-même.

L'écriture du sol natal suggère avant tout une relation métonymique entre l'espace et le narrateur-héros. L'un des topoï les plus récurrents de l'autobiographie postule que le milieu où nous sommes nés et avons grandi nous détermine, il laisse des traces dans notre personnalité. Et, par un mouvement complémentaire, nous nous reconnaissons dans ce milieu. Dans *N.N.*, la description de ce Nyírség automnal dans le chapitre intitulé « La cigale de l'ancien moulin à vent » devient une caractérisation psychologique et morale du narrateur-héros. C'est le moment où le protagoniste-narrateur retrouve sa jeunesse: il lit à côté du moulin *Les Mémoires d'un chasseur* de Tourgueniev, sa lecture préférée d'autrefois. Cependant, dans la description de l'endroit on aperçoit déjà le visage du vieillard qui raconte sa vie au narrateur. La désuétude, la grandeur évanouie, le bonheur perdu que suggère l'ancien moulin (qui rappelle évidemment Don Quichotte et qui entre en parfaite harmonie avec l'ambiance générale de la scène) et un saule pleureur, s'emparent du narrateur, et même de la région entière, voire de toute la Hongrie: « Il s'y trouvait même un saule de cette mélancolie espèce hongroise qui siffle dans le vent les chansons des anciens qui furent heureux et que notre époque ne comprend plus² ». Là, un jeu vertigineux d'identités se déclenche, car il est impossible de décider si c'est le narrateur qui est caractérisé par le paysage ou si, à l'inverse, les traits du narrateur sont projetés sur le paysage. Le texte construit ici

1. *N.N.* p. 82.

2. *N.N.* p. 125-126.

une figure allégorique qui unifie une grande partie du réseau métaphorique de la région de Nyírség : éloignement, enclavement, mélancolie, immobilité, retard, lecture (fiction).

Cette description introduit l'avant-dernière scène du roman où le narrateur-protagoniste rend visite à son voisin devenu fou, et dont la fille éveille son désir. Le vertige identitaire y bat son plein : le narrateur voit apparaître son moi d'autrefois, plus jeune, s'embrassant avec la jeune fille, objet de sa convoitise. Il part mais, prenant cette apparition pour une invitation, retourne aussitôt et devient l'amant de la jeune fille. Pour comble de ce subtil jeu d'identités, le narrateur-protagoniste croise sur le chemin de retour son fils, György, un enfant naturel, lui-même amoureux de la demoiselle. Au final, père et fils rentrent à la maison, réconciliés. Dans cette scène, points de vue et identités sont brouillés. Nous savons que Krúdy était lui-même un « enfant de l'amour¹ », tout comme le fils du narrateur-protagoniste, N.N. Si l'on s'en tient donc à une interprétation autobiographique, nous serions contraint d'identifier Krúdy à la figure de György plutôt qu'à la figure du narrateur-héros. Mais si l'on élargit l'horizon de l'interprétation, et on considère *N.N.* comme une autofiction, un jeu d'identité très subtil apparaît : père et fils se confondent dans les fantasmes de l'écrivain. Cette (con)fusion provient, elle aussi, de la conception d'un temps immobile selon laquelle les différents âges de la vie humaine ne se succèdent pas les uns aux autres, et le Moi du présent n'efface pas le Moi du passé.

1. Ce sous-titre du roman n'apparaît pas dans la traduction française.