

BRÈVE HISTOIRE DE L'ÉVOLUTION DU ROMAN D'ARTISTE HONGROIS DEPUIS SES COMMENCEMENTS JUSQU'AU TOURNANT DES XIX^E ET XX^E SIÈCLES

LÁSZLÓ GERGYE

Université Eötvös Loránd, Faculté des Lettres
dr.gergye@freemail.hu

La notion d'esthétisme, dessinant le profil conceptuel des romans d'artiste, a commencé à s'inscrire dans les mentalités européennes au cours de la première moitié du XIX^e siècle. C'est dans la fameuse préface de Mademoiselle de Maupin que Théophile Gautier a écrit qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ». (Gautier 1880 : 22, Angyalosi 2013 : 400) La philosophie de la vie et de l'art qui était alors en train d'émerger affecta tout le continent, plaçant l'apparence esthétique au sommet de la hiérarchie de l'existence humaine. Cette attitude était, en outre, renforcée par l'approche innovatrice des philosophies kierkegaardienne et schopenhauerienne. Pour la première fois, avec la perception romantique de la vie et de l'art, une vision esthétique du monde prenait forme en une sorte de programme d'action. Or ses racines remontaient au XVIII^e siècle. En effet, c'est dans le contexte du néoclassicisme qu'était né l'idée d'absolutisation de la beauté en tant que refuge, ce qui devait évidemment entraîner une perception nouvelle du rôle de l'artiste. Dans cet article, je tenterai de présenter brièvement le processus au cours duquel, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'esthétisme dans la littérature hongroise – à peine esquissé à l'ère des réformes – s'est développée dans un nouveau genre : celui du “roman d'artiste” et de la “nouvelle d'artiste”.

Mots-clefs : Romans d'artiste, romantisme, création artistique, littérature hongroise du XIX^e siècle

Ce genre est apparu dans la littérature européenne comme un problème ontologique spécifique à l'intellect allemand. Ses racines conceptuelles remontent au mouvement *Sturm und Drang*. Avec *Wilhelm Meister*, Goethe fut parmi les premiers à s'intéresser au conflit inévitable entre la vie et l'art. À sa suite, c'est le romantisme qui s'est penché encore plus profondément sur la question. La sensation de tension entre le mode de vie bourgeois et la vie d'artiste se reflète, par exemple, dans les nouvelles de Hoffmann (*Don Juan*, *Signor Formica*) et les romans de Mörike (*Le peintre Nolten*, *Le Voyage de Mozart à Prague*), tout comme dans bon nombre d'œuvres de Friedrich Schlegel, Tieck et Novalis. Peu après, *Henri le vert* de Keller déclarait déjà qu'il ne fallait rien moins sacrifier que la vie elle-

même pour l'art. Dans la littérature hongroise, ces problématiques se sont manifestées avec un peu de retard, mais les premiers indices de l'attitude esthétisante apparaissent déjà dans l'épique romantique hongroise. Des recherches littéraires récentes ont montré que les programmes littéraires « intégrés » et « structurés » existaient simultanément en Hongrie à l'ère des réformes. (Hász-Fehér 2000 : 74-148) Le modèle intégré se base sur la fonction sociale de la littérature, tandis que le modèle structuré nie toute relation organique entre l'art et la réalité sociale. L'idéal de ce dernier est l'élitisme, auquel Ferenc Kazinczy avait déjà ouvert la voie en propageant le culte de la grâce. Dans un important roman de l'époque, *A karthausi (Le Chartreux)*, József Eötvös met en scène les deux types d'artiste romantique au sein du même personnage, le peintre Arthur, dégageant une tension particulière entre le rêveur introverti qui se détourne du monde et le créateur qui cherche consciemment à changer le monde. Parmi les antécédents importants des romans d'artiste de la fin du siècle, il faut mentionner encore le roman de Miklós Jósika intitulé *Zrínyi, a költő (Zrínyi, le poète)*, ainsi que les nouvelles d'artiste publiées dans des journaux littéraires pendant l'ère des réformes (Ferenc Ney, Zsigmond Czakó, Károly Obernyik, Károly Péter). Dans ces textes, l'artiste est une figure excentrique qui provoque sans cesse de l'excitation au sein de la société. L'extravagance de sa vie personnelle est mentionnée beaucoup plus souvent que son œuvre. En revanche, ni les dilemmes moraux, ni les questions de théorie artistique ne sont encore traités en détail. (Veszprémi 2015 : 74-94)

Dans la phase suivante de l'évolution, ce sont les variantes du « poète visionnaire » (le *vate* des cultures celtiques) et de l'« esthète » qui apparaissent sur la scène, surtout dans les romans de Mór Jókai et Zsigmond Kemény. Chez Jókai, l'existence artistique se caractérise encore par le service à la communauté. Dans son roman intitulé *Eppur si muove – És mégis mozog a föld (Et pourtant elle tourne)*, paru en 1872, le héros, Kálmán Jenőy, n'est autre qu'un *vate* qui incarne le rôle du poète romantique. Dans ce roman, le rôle du poète est subordonné aux intérêts de la communauté. *Eppur si muove* n'est donc pas encore un roman d'artiste par excellence, car, au lieu de traiter la problématique de l'existence artistique en tant qu'ensemble de questions posées au créateur individuel, son auteur la saisit simplement dans le contexte social de son époque. Par contre, dans son petit récit, *A szív örvényei (Les Tourbillons du cœur)*, Zsigmond Kemény dévoile un personnage d'esthète raffiné. Anselm Szeredy est à la fois psychologue et amateur d'art. Or, bien qu'il connaisse parfaitement toutes les dimensions de l'art, il n'est pas lui-même un créateur productif. (Harkai Vass 2001: 16-24) Par ses dispositions intellectuelles, il est le précurseur de Zoltán Darvady, le protagoniste du roman de János Asbóth intitulé *Álmok álmodója (Rêveur de rêves)* – tout comme Agatha, personnage féminin mystérieux chez Kémény, laisse prévoir celui d'Irma, cette femme non moins énigmatique, chez Asbóth. Dans les deux romans, l'histoire se déroule à Venise, qui, de par son atmosphère particulière, est devenue la scène récurrente des romans d'artiste de la fin de siècle européenne.

La proclamation véritablement programmatique de la perception esthétisante de l'existence est associée, en Hongrie, à la production épique des années 1870. Deux œuvres se distinguent au sein de la création de l'époque. La première est le roman de János Asbóth déjà mentionné (*Álmok álmodója – Rêveur de rêves*), considéré comme le premier véritable roman d'artiste dans la littérature hongroise. Le second est l'œuvre intitulée *Anatole*, d'István Toldy, imitation du roman « au goût français » dont Pál Gyulai a fait la critique acerbe. István Toldy – fils de l'historien de la littérature Ferenc Toldy – a écrit bon nombre de nouvelles. À propos de notre sujet, il faut mentionner en particulier *Egy félbemaradt kép története* (*Histoire d'un tableau inachevé*). Cette nouvelle de Toldy conduit le lecteur à Rome, au début du XVI^e siècle, dans l'esprit de cette nostalgie de la Renaissance qui a caractérisé l'atmosphère de la fin du siècle en Hongrie. Le récit fait parfois place à des éléments de théorie artistique, au point que la beauté du modèle, mise en valeur au cours du processus de création, en vient à rivaliser avec celle de l'œuvre créée. À la fois belle et fermée, la forme incorporée dans la conscience de l'artiste demeure quant à elle à jamais hors du flux de la vie. Le peintre Simmerich, en effet, n'aspire pas à l'assouvissement de l'amour terrestre et il va le payer cher : Olympia, le modèle, se sentant humiliée, sort un poignard et ôte la vie au jeune artiste. L'aura de la Renaissance flotte également sur l'œuvre de János Asbóth (*Rêveur de rêves*). La poésie n'est pour lui qu'une manière parmi de nombreuses autres d'épanouissement personnel, et pourtant, la manière de penser du protagoniste, Zoltán Darvady, reste esthétisante jusqu'au bout. C'est l'unité de l'être et de l'avoir que l'on voit se déchirer. Le calme contemplatif est en permanence confronté au désir d'exaucement terrestre. C'est cela que Darvady a pris en haine chez Irma, il cherche à éliminer ce qui l'attire irrésistiblement vers elle : cette nature corporelle et sensuelle qu'il ne saura jamais entièrement posséder. La leçon du roman, c'est que la transposition réelle des œuvres artistiques ou picturales est une entreprise sans issue. Seule une farce tragique de l'existence peut donner l'illusion d'une transformation de l'idéal abstrait de la beauté en une matière humaine vivante et palpitante.

Dans l'histoire de l'évolution du roman d'artiste hongrois, il convient de consacrer une place à la question de l'alternative entre la science et l'art. Les romans d'artiste, souvent liés au culte typiquement romantique du génie, sont à la recherche de l'origine de l'esthétique : ils tentent de résoudre le secret de la beauté au moyen d'outils intellectuels parfois complexes. L'attrance du romantisme pour l'Orient – comme en témoigne, entre autres, l'adaptation européenne du conte d'Aladdin, extrait des *Mille et une nuits* – a attisé l'ancien dilemme : est-ce l'intuition créatrice ou le savoir accumulé par un dur et persévérant labeur qui nous permet le plus de progresser ? Dans les milieux culturels occidentaux, Aladdin est devenu le symbole du génie artistique, tandis que Nureddin est devenu celui de la mentalité du savant, comparable au Faust de Goethe. (Andersen – Emerek 1972) Les questions posées par deux romans hongrois rarement étu-

diés, ayant d'ailleurs vu le jour dans la même année (1888), semblent exprimer la tension entre les deux alternatives. Dans le roman de Bródy intitulé *Faust orvos* (*Le docteur Faust*), le savant médecin, Dénes Lengyel, accueille dans son foyer une femme éblouissante afin de connaître la nature de la beauté humaine par les moyens exacts des sciences naturelles. Ce roman montre que le héros d'un roman d'artiste n'est pas nécessairement un artistes (peintres, musiciens, poètes), mais qu'il peut aussi être un scientifique. En guise de parallèles français, on peut mentionner Balthazar Claës, dans le roman de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, ou encore le héros du *Docteur Pascal* de Zola. Eux aussi sont des scientifiques et ils vivent sous le charme de la beauté, de même que le héros de Bródy. Cependant, faire face à la beauté vivante engendre tout autant de difficultés pour le savant que pour ses camarades artistes. L'expérience de Dénes Lengyel échoue parce qu'il tombe amoureux de la femme presque immédiatement. Et ce tournant ébranle inévitablement la position objective de la contemplation. Au demeurant, le dénouement de l'histoire d'amour est aussi tragique que dans l'œuvre intitulée *Művészszerelem* (*Amour d'artistes*) (1888), de Zsigmond Justh, également inspirée par la littérature française. L'histoire triangulaire de l'écrivain Arzén Gilády, Paula Walter et Ernő Kálmán esquisse les mêmes dilemmes. D'abord, c'est la dégradation d'Ernő Kálmán à un simple modèle sur la toile de Paula qui délave l'aspect humain de la relation, puis c'est l'écrivain Gilády qui sera tourmenté de doutes : au-delà de l'art, Paula l'aime-t-elle aussi pour lui-même ? (Gergye 2004 : 59-70)

Zoltán Ambrus, parent spirituel de Zsigmond Justh, a écrit en 1891 un "roman de peintre" consacré au problème de l'existence de l'artiste. Sa problématique est similaire à celle du roman de Zola intitulé *L'Œuvre* (1886). Tout comme Justh, Ambrus a étudié ses modèles français avec assiduité. Il s'agit d'une tentative héroïque pour éliminer le conflit qui semble insoluble entre la vie et l'art, tentative qui justement échoue. Comment le processus de la création altère-t-il la relation entre l'artiste et le modèle, peut-on traduire la beauté humaine dans la langue de l'art, peut-on atteindre la perfection naturelle au moyen de l'objet esthétique ? Ambrus répond à ces questions en explorant les couches les plus profondes du mythe du roi Midas. Sur les toiles du héros principal, Jenő Bíró, les fabuleux coloris de la peinture de la Renaissance, surtout celle du Titien, brillent de nouveau. Cependant, dans la société fin de siècle, la qualité artistique et la valeur matérielle peinent à se superposer. Dans la première partie du livre, Bíró réussit quand même à préserver son intégrité humaine et artistique : à la lumière des ors qui se transforment en jetons à son contact, il s'élève au rang d'un véritable anti-Midas. Dans la deuxième partie, il semble même que les désirs du peintre soupirant après l'époque révolue de la Renaissance pourront se réaliser. Un riche mécène l'invite en effet à sa cour où l'artiste pourra désormais travailler indépendamment des caprices de ses clients. C'est l'ancienne forme de l'existence idéale de l'époque du *cinquecento* qui semble se reconstruire. À cette époque, les artistes étaient en-

core libres, n'étant nullement liés par les règles du marché, car les amateurs d'art aisés rémunéraient en quelque sorte le talent du créateur. Ce n'était pas le prix du tableau ou de la sculpture qu'ils payaient. Cependant, Jenő Bíró cesse bientôt de pouvoir profiter de cette opportunité. Sa deuxième femme n'est pas en mesure d'assumer le rôle de modèle de la première, Bella, et les arcs fragiles de l'art sont impitoyablement écrasés par la malédiction de Midas. (Gergye 1986 : 106-118)

Les œuvres représentatives du tournant et des deux premières décennies du XX^e siècles signalent la désintégration des schémas conceptuels de l'esthétisme. Au sein de cette abondante récolte, concentrons-nous sur quatre œuvres : Sándor Bródy – *Színészvér* (*Sang d'acteurs*, 1891), Dezső Malonyay – *Az utolsó* (*Le Dernier*, 1896), Kálmán Harsányi – *A kristálynézők* (*La vision cristalline*, 1914) et Sándor Bródy – *Rembrandt*, 1922). Ces œuvres présentent différentes étapes ou variantes de la désintégration du modèle esthétisant de la vie et de l'art. Le protagoniste du roman *Színészvér* (*Sang d'acteurs*), qui a paru dans la même année que *Midas király* (*Le Roi Midas*), de la plume de Zoltán Ambrus, est un arriviste qui, dès le départ, manque de talent et d'invention artistique. Dans le monde qui se dégage de ce roman, les principes moraux sont inexistants et la beauté est morte. Dans ce contexte, l'art ayant perdu toute forces s'avère incapable de remplir son devoir sacré. En d'autres termes, Bródy a écrit un roman d'artiste d'un type particulier, dans lequel ce sont justement les représentants corrompus du monde de l'art qui sont épargnés par le dénouement tragique. Cela rend la vision de Bródy plus désespérée encore que celle de Zoltán Ambrus, qui pourtant sacrifie son héros : le peintre, Jenő Bíró, nouveau Midas, finit par se donner la mort.

Le roman intitulé *Az utolsó* (*Le Dernier*) de Dezső Malonyay, publié cinq ans plus tard, explore un autre aspect du même problème. Le héros, le comte Kerbasz, n'a pas de soucis matériel. Il ne tient pas à faire carrière dans la société, l'art n'est pour lui qu'un refuge. Cependant, faute de vrai talent et surtout de volonté, ses tentatives artistiques s'accompagnent d'échecs permanents. Malonyay traite le thème de la sensibilité esthétique associée à l'improductivité, thème récurrent à la fin du siècle, sur un fond de dégénérescence d'une famille. Le héros principal, un aristocrate, finit par perdre, non sa vie, mais un bras, suite à une crise hallucinatoire. Néanmoins, le message de la scène finale suggère qu'en dépit du fait que l'esthétisme, en déterminant jusque-là le mode de vie du comte, a épuisé ses dernières ressources intellectuelles, ce dernier pourra désormais commencer une vie différente et probablement plus valeureuse, guidée par une mentalité plus saine, même s'il a perdu un bras et si tous ses livres et peintures ont péri dans un incendie. (Gergye 2017 : 68-87)

Le roman de Kálmán Harsányi intitulé *A kristálynézők* (*La vision cristalline*) a vu le jour dans l'année du commencement de la Première Guerre mondiale. Son héros, Fábíán Balogh, devenu stérile, n'écrit plus. Il tente de surmonter sa crise en se plongeant dans le mysticisme : il regarde des cristaux. Tout au long de ses sept

années d'improductivité littéraire, le cerveau de l'écrivain, en revanche, produit sans relâche des images pleines de fantaisie créatrice, comme dans un film. Pendant qu'il fixe des yeux le cristal, ces images se suivent dans sa tête qui lui donnent l'illusion d'une représentation parfaite de la réalité. Dès lors, faisant de nécessité vertu, il s'efforce d'attribuer un statut ontologique aux visions filtrées par le prisme du monde cristallin. De façon paradoxale, au moyen d'une expérience de douze jours accomplie avec une topaze réputée particulièrement magique, Fábíán ambitionne non seulement de retrouver la force créatrice qui l'a abandonné depuis longtemps, essentielle pour pratiquer l'art au sens traditionnel du terme, mais aussi de prouver la réalité absolue et, en quelque sorte, sur-artistique de ses visions cristallines. Selon ces conceptions qui relèvent de la philosophie de l'art, l'écriture perd son ancienne importance pour être remplacée par la suprématie du discours fondé sur la tradition socratique. L'écriture ne se voit restituer ses anciens droits qu'à la fin de l'expérience, lorsque l'univers cristallin de Fábíán s'effondre. Quand il s'avère que la série de visions n'est autre que la projection d'hallucinations, le héros écrivain se met de nouveau à écrire. Pourtant, c'est en vain qu'il essaie de donner une forme matérielle aux images encombrant sa fantaisie. Les graphèmes qui restent indéchiffrables aux autres ne lui permettront pas de transposer ses pensées de la sphère de l'imagination dans le domaine de l'existence esthétique durable. C'est la vision lugubre d'un art incapable d'affecter la réalité sociale qui apparaît à l'horizon du monde cristallin brisé de Fábíán Balogh. Les caractères hiéroglyphiques s'enfermant sur eux-mêmes et leur silence énigmatique représentent de manière on ne peut plus expressive la fin du dialogue entre l'artiste introverti et le public qui n'est plus réceptif à l'art authentique. (Gergye 2003 : 72-80)

Rembrandt, de Sándor Bródy, constitue une autre variante irrégulière parmi les romans d'artiste du tournant du XX^e siècle. (Gergye 2004 : 127-154) À partir de Toldy et Asbóth, en passant par Ambrus et jusqu'à Kálmán Harsányi, chacune de ces entreprises épiques venait de thématiser l'opposition conventionnelle entre la vie et l'art. Cependant, chez Bródy, les stéréotypes des romans d'artiste – portant sur la bifurcation tragique de la vie ordinaire et de l'existence artistique, l'impossibilité de l'amour, la nostalgie résignée pour la beauté céleste servant de refuge – semblent tout à fait marginaux. De même, le rôle de l'argent, la force de l'or déformant hommes et artistes, le motif de Midas restent en dehors de la perspective. Visiblement, Bródy, qui affronte une mort imminente, ne s'intéresse pas aux questions abstraites de la société ou de l'art. Plus encore, il ne s'intéresse pas aux angoisses artistiques de Rembrandt, mais à la lutte désespérée d'un vieillard traumatisé par sa dégradation physique, s'éloignant graduellement de la vie, et qui dès lors n'a d'autres buts que celui de retrouver sa jeunesse perdue et la force physique volatilisée. Sans doute consciemment, Bródy rompt avec la vision platonique, fréquente voire généralisée au sein des romans d'artiste, qui a désigné

l'existence intellectuelle comme le trait distinctif de l'existence artistique. Désormais, c'est le corps physique auquel on assigne la charge de procurer le plaisir. Au point que Rembrandt ne trouve du plaisir dans la peinture qu'en vertu du fait qu'il la considère comme un travail physique. Cette attitude artistique suppose une relation étroite avec certaines théories artistiques du tournant du siècle. Ces théories s'éloignent des schémas conceptuels cartésiens et cherchent à libérer le corps de son statut subordonné à l'esprit. Dans l'expérience rembrandtienne marquée par la proximité de la mort, c'est la possibilité de la totalité réalisable au cours de la vie qui se dessine. Ceci est indiqué par le fait que la beauté fugitive apparaissant pour quelques instants ne s'ancre jamais dans l'artistique abstrait. L'art et la vie ne s'opposent plus. La ligne subtile qui les sépare chez Bródy est toujours recouverte du tourbillon de l'existence universelle. Autrement dit, la dichotomie conventionnelle de l'attitude esthétique se voit déjà réévaluée au début du XX^e siècle, et qui plus est, par endroits, elle semble être en voie de disparition.

Références

- Andersen J. K. – Emerek L. (1972) *Aladdin-Noureddin traditionen i det 19. Århundrede. Bidrag til en strukturel litteraturhistorie*. Akademisk Forlag : København
- Angyalosi G. (2013) *Esztétizmus, esztétizáló modernség* [L'esthétisme et la modernité esthétique]. *Literatúra XXXIX* (4) 400-412.
- Gautier T. (1880) *Mademoiselle de Mauphin. Préface*. G. Charpentier : Paris
- Gergye L. (2004) *Az esztétizmus alakzatainak felbomlása a századelőn. (Bródy Sándor : Rembrandt)* [L'éclatement du genre esthétisant au tournant du siècle] In: *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a XIX-XX. század fordulóján*. 127-154.
- Gergye L. (2004) *A szép analízise. (Justh Zsigmond : Művészszerelem)* [L'analyse du beau...] In : *Az arckép mágiája* 59-70.
- Gergye L. (2003) *A beszéd hatalma. [Le pouvoir du discours]* (Harsányi Kálmán : *A kristálynézők*) Bárka XI (1) 72-80.
- Gergye L. (1996) *A magyar művészregény kezdetei. Asbóth János álmai*. [Les débuts du roman d'artiste...]. *Világosság XXVII* (1) 48-64.
- Gergye L. (1986) *Midas király. A századvégi művészsors Ambrus Zoltán regényében*. [Le roi Midas. La question du destin des artistes au tournant du siècle dans le roman de Zoltán Ambrus]. *Irodalomtörténeti Közlemények XC* (1-2) 106-118.
- Gergye L. (2017) *Tükrök és tükröződések (Malonyay Dezső : Az utolsó)* [Miroir et reflet...] *Irodalomismeret* 68-87.
- Harkai Vass É. (2001) *A művészregény a XX. századi magyar irodalomban*. [Le roman d'artiste dans la littérature hongroise au XX siècle] Újvidék: Forum Kiadó
- Hász-Fehér K. (2000) *Elkülönül és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében. (Fáy András irodalomtörténeti helye)* [Les programmes littéraires dans la première moitié du XIX^e siècle. Moyen de distinction et d'intégration]. Kossuth Egyetemi Kiadó : Debrecen
- Veszprémi N. (2015) *Fölfűjt pipere és költői mámor. Romantika és művészeti közizlés a reformkori Magyarországon*. [Les beaux atours et l'énivrement poétique. Le romantisme et le goût en Hongrie à l'ère des réformes]. L'Harmattan: Budapest

