

“ROMAN DE PRODUCTION” DE PÉTER ESTERHÁZY¹

JOLANTA JASTRZEBSKA

Faculteit der Letteren, Rijksuniversiteit te Groningen

L'étude² que nous présentons ici est une analyse sémiotique élaborée selon la méthode greimasienne, mais en raison de l'ampleur du texte nous étions obligée de faire un choix dans l'outillage méthodologique. Notre intention est de démontrer que ce texte, faisant l'impression d'être fortement incohérent au niveau narratif, se caractérise par l'organisation très stricte du sens dans les structures profondes.

Le titre

Le titre du livre, “Roman de production” n'est pas seulement une plaisanterie de l'auteur, mais une indication essentielle et adéquate – bien qu'ironique – du genre littéraire qu'il a créé. Nous considérons cette figure lexématique comme un terme définissant la totalité du texte. En partant du noyau stable on peut dire que le terme “roman de production” réfère à un genre littéraire fortement recommandé par les autorités dans les années cinquante. Ayant pour but de créer la littérature du réalisme socialiste, dont la supériorité sur le réalisme tout court a été démontrée entre autres par György Lukács, les autorités estimaient souhaitable de placer les écrivains dans des usines ou des coopératives agricoles pour leur faire observer le processus de travail et les stimuler ainsi à décrire la nouvelle réalité – celle d'un pays socialiste – d'une façon adéquate. L'observation sur place serait donc la garantie de l'authenticité de la description.

Le 1er Congrès des Écrivains Hongrois qui a eu lieu en avril 1951 a formulé les devoirs de la littérature, a évoqué son caractère éducatif et a suggéré les moyens dont on devrait se servir pour atteindre le but désiré.

Apparemment Esterházy construit un roman conforme aux principes du réalisme soviétique posés par le 1er Congrès des Écrivains. Il a même recours aux moyens formels, p.ex. il place à la fin du roman une lettre adressée aux lecteurs – pratique habituelle dans les années cinquante – pour leur demander leur opinion sur son œuvre. L'action du roman se déroule en effet dans une entreprise, tandis que le chroniqueur note la remarque suivante du “maître”:

“Tudja, barátom, [...] arra nagy súlyt vetettem, hogy a műben a KISZ-titkár rokonszenves legyen. És azt hiszem, ez a legény (Békési András) rokonszenves.” (Esterházy 1979: 194)
[Vous savez, mon ami [...] vous savez, j'ai attaché beaucoup d'importance à ce que, dans

l'ouvrage, le secrétaire de la KISZ soit sympathique. Et je crois que ce gars (András Békési) est sympathique.”]

Le résultat final pourtant est—nous sommes d'accord sur ce point avec Mihály Szegedy-Maszák (1979: 120)—qu'on peut lire “Roman de production” comme “le contraire de ce genre littéraire d'autrefois.” (Ibid.)

Le terme “roman de production” paraissait être un lexème disparu, dont l'aspect virtuel semblait n'être plus susceptible de changements, d'autant plus, qu'il s'agissait d'un lexème “compromis”, rejeté avec tant d'autres qui faisaient partie de la nomenclature littéraire et surtout politique à l'époque stalinienne. P. Esterházy a évoqué ce lexème anachronique en lui donnant un aspect réalisé beaucoup plus vaste. Au fond il s'agit d'une figure lexématique, composée de deux lexèmes. Son caractère double a donné à P. Esterházy la possibilité d'en faire sortir—lors de la textualisation—deux aspects qui sont en même temps liés et opposés l'un à l'autre.

Le lexème “production” est actualisé dans le texte par le déterminant spatial qui est une entreprise, mais ce lexème renvoie aussi à la “production littéraire”, par le fait que le roman est composé de plusieurs couches de la tradition littéraire hongroise et universelle, qu'il est un conglomérat de discours et sociolectes opposés, mais coexistant dans la réalité culturelle, sociale et politique de la Hongrie, à la fin des années soixante-dix.

En plus les annotations du chroniqueur contiennent aussi les remarques théoriques sur la littérature (la temporalité, la réception, l'analyse littéraire), ainsi que les explications sur l'origine de certaines formulations et certaines images dans le roman.

Dans un sens la création artistique est présentée ici comme un procès de production et c'est le chroniqueur qui l'enregistre, en notant soigneusement toutes les remarques du maître portant sur le roman, entre autres la phrase célèbre qui a servi de titre à M. Szegedy-Maszák pour son étude sur ce roman:

“A regény, amint írja önmagát”. (Esterházy 1979: 429)
[Le roman, comme il s'écrit lui-même.]

La place que l'autoréflexion occupe dans le “Roman” a amené un autre critique, Ernő Kulcsár Szabó (1987: 285) à appeler l'œuvre d'Esterházy “métaroman”.

Pourtant, remarquons d'avance que la réflexion théorique est basée sur les oppositions des classèmes, tels que:

/concret/	vs	/figuré/
/élevé/	vs	/dégradé/
/sérieux/	vs	/plaisant/.

Au cours de l'analyse nous essayerons de décrire à l'aide de la méthode sémiotique les procédures spécifiques dont se sert le texte d'Esterházy en empruntant des lexèmes (et des locutions) innombrables. La figure lexématique “roman de production” n'en

est qu'un exemple particulier, mais elle fait partie de la récurrence essentielle du texte que nous voudrions signaler déjà au commencement: l'emprunt des lexèmes anachroniques. Il est important de souligner d'ores et déjà que nous considérons comme lexèmes anachroniques chaque lexème qui dépasse le cadre temporel du roman.

La structure de l'œuvre

En partant des indications graphiques sur la page de garde nous considérons le roman d'Esterházy comme une composition triple, dans laquelle le titre principal, "Roman de production", forme une structure englobante par rapport à deux autres unités textuelles: "le petit-petit roman" et "le roman". L'interprétation des signes graphiques, celles de parenthèses et le redoublement du -s- dans le mot "kis" (petit) nous amène à considérer le texte du chroniqueur, Peter Eckermann, comme "le petit-petit roman", étant donné que ce qu'on met entre parenthèses est d'habitude d'un caractère explicatif, secondaire et peut en tant que tel correspondre aux annotations qui forment le cadre formel du texte du chroniqueur. Le redoublement du -s- mentionné plus haut est un jeu de mots intraduisible, nous l'interprétons comme la prolongation du texte même qui prétend le contraire de ce qu'il est: il est deux fois plus long que le texte auquel il correspond et auquel il sert de commentaire.³

Finalement nous considérons comme le roman stricto sensu "le roman", c'est à dire le texte dont le sujet opérateur est Imre Tomcsányi; ajoutons que le terme "le roman" est mis en relief sur la page de garde par des tirets, ce que nous interprétons comme indication d'une grande unité autonome intercalée, malgré le fait que certaines séquences, lexèmes et acteurs se trouvent aussi bien dans le roman que dans le texte du chroniqueur. Cette autonomie réside surtout dans le fait que le roman dispose d'un sujet opérateur qui lui est propre: Imre Tomcsányi. Remarquons que la composition triple, mise en évidence à l'aide d'autres procédés textuels et formels que nous avons fait observer ici, a été traitée par Szegedy-Maszák, dans son étude mentionnée plus haut. Les résultats de son analyse, quoiqu'ils soient obtenus par une méthode différente de la nôtre, confirment notre hypothèse. Nous ajouterons seulement, en utilisant les termes greimasien, que la forme triple est une récurrence du texte entier.

Chacune de ces trois unités discernées dispose d'un autre actant observateur:

- (1) Roman de production – en tant que structure englobante, connaît seulement l'énonciateur, Péter Esterházy, l'écrivain;
- (2) le petit-petit roman – actant observateur: le chroniqueur;
- (3) le roman – actant observateur d'après le chroniqueur: le maître, Péter Esterházy.

Dans la suite nous allons employer les termes (1) – dans la forme raccourcie "Roman" – et (3) pour indiquer l'unité dont nous parlons; le terme (2) sera remplacé par l'indication: le texte du chroniqueur.

L'élément unifiant les trois parties est l'objet valeur, concrétisé dans chaque unité par un objet valeur spécifique, mais qui peut être ramené à un lexème dont le noyau stable est: un texte écrit.

Nous présenterons d'abord des parties choisies et leur traduction, en essayant de conserver les dispositifs graphiques:

"I. (vagy Rövid) Fejezet,
melyben

a vezérigazgató elvtárs toppan a színre, amint épp meghasonlik önmagával, amire bő tér kínálkozik, lévén ő egy hármasker, mely tény csak felületes pillantásra mulatságos, ám az elkerülhetetlen ingek, nyakkendők, nyakkendőtlük, pantallók, pecsétgyűrűk és az elbeszélő mód számára már jelzi is a tömör szomorúságot, mely az Olvasóra háramol

Nem találunk szavakat. ^{1*} (Esterházy 1979: 7)

"E. * följegyzései

[...]

1 Egy tavaszi "mosolygós kedd reggelen" Esterházy Péter hosszasan kereste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: "Nem találom." Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: "Hová a túróba tetted már megint?" "Vak vagy?" – válaszolt egy kérdéssel a kérdésre az asszony sallangmentesen. – Másnap Esterházy így replikázott: "Szavakat vezet világtalan". – Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet representatív voltáért még egyszer rögzíték: Nem találunk szavakat.

[...]" (Ibid. 133)

[Premier (ou Court) Chapitre,
dans lequel

le camarade PDG entre en scène sans crier gare, juste au moment où il se divise, ce à quoi s'offre un vaste champ, puisqu'il se trouve être un triplé, lequel fait n'est amusant qu'au superficiel abord, certes les inévitables chemises, cravates, épingles de cravate, pantalons, chevalières et les divers modes de récit préfigurent déjà l'accablement massif qui en résulte pour le Lecteur.]

Nous ne trouvons pas de mots. 1 [...]

1 Par un "souriant mardi matin" de printemps, Péter Esterházy, chercha longuement son pantalon de gym, puis, d'une voix quelque peu irrité il dit: "Je ne le trouve pas". Tant pour Esterházy que pour Mme Esterházy, il était clair, qu'il entendait par là: "Purée, où l'as-tu encore fourrée?" La dame répondit à sa question par une question, sans fioriture: "Tu es aveugle?" Le lendemain, Esterházy fit cette réplique: "Au royaume des aveugles, les mots sont rois". – C'est cette tranche de vie, que le maître a distillée en cette illustre phrase d'ouverture, que je fixe encore une fois pour sa manière représentative: Nous ne trouvons pas de mots.]

A première vue le titre du chapitre donne l'impression d'être d'une incohérence stupéfiante. Cela provient du fait que les lexèmes concernant les vêtements semblent n'avoir rien de commun avec la figure lexématique "modes de récit", ce qui est vrai quand on envisage le niveau de surface. Nous essayerons de les rapprocher par l'examen des opérations logiques qui devra dévoiler leurs contenus axiologiques. Nous avons recours à l'analyse morphologique.

Le mot commun pour les vêtements en hongrois est (aussi) "öltözet" (habit), c'est une dérivation composée dont la racine verbale est "ölt" (habiller). La première signification de ce verbe est "habiller", mais dans un sens figuré ce mot peut signifier, entre autres:

- prendre la forme de (alakot ölt)
- changer de couleur (színt ölt)
- faire la grimace (arcot, képet ölt)
- se moquer de quelqu'un (nyelvet, nyelvét ölti)

Remarquons d'ailleurs qu'en français le verbe "habiller" fait aussi partie des expressions qui sont intéressantes de notre point de vue; dans la langue technique on peut dire: "habiller quelque chose" ce qui veut dire "l'apprêter pour l'usage", ainsi qu'"habiller un texte" ce qui veut dire "le présenter d'une telle façon qu'on en fausse le sens, la portée" (Petit Robert).

Par l'énumération de ces locutions nous voulons prouver qu'il existe des connotations en hongrois (et en français) qui rapprochent les lexèmes apparemment incohérents. P. Esterházy se sert d'ailleurs très souvent de connotations plus ou moins "cachées", p.ex. le texte de "Függő" [Le pendant] contient des listes de synonymes suivis de lexèmes liés par des connotations lointaines et/ou inattendues. Les mécanismes associatifs jouent chez lui un rôle important, ce qui témoigne d'une fascination pour la langue et a pour résultat une créativité spécifique, parfois consciemment incorrecte, comme l'a fait observé la critique littéraire à plusieurs reprises. (Balassa 1980, 1985; Szegedy-Maszák 1979).

Notre analyse morphologique et sémantique ne fournit pourtant qu'un seul argument dans notre recherche, l'autre argument, de caractère sémiotique, concerne le rapport entre les lexèmes.

Avant de le proposer sous la forme d'un schéma, qu'il nous soit permis de faire une remarque générale: la littérature hongroise des dernières années se sert très souvent des effets de sens inattendus, obtenus par la mise en rapport de lexèmes ou de programmes narratifs incohérents à première vue. Au cours de la lecture on a pourtant l'impression qu'il ne s'agit pas d'une accumulation de non-sens, mais qu'à la base de ces procédés apparemment bizarres, on peut découvrir des oppositions binaires (classèmes) dont le rôle est de donner à ces procédés une cohérence qu'on peut trouver dans les structures profondes.

Le rapport que nous proposons d'envisager est donc:

$$\frac{\text{le triplé}}{\text{les vêtements}} \approx \frac{\text{le lecteur}}{\text{les modes de récit}} \approx \frac{\text{nous}}{\text{les mots}}$$

L'annotation enregistre le même rapport, en introduisant les lexèmes nouveaux:

$$\frac{\text{le maître}}{\text{le pantalon de gym}} \approx \frac{\text{l'aveugle}}{\text{les mots}}$$

Ajoutons encore que le titre du chapitre mentionne non seulement les vêtements, mais aussi les éléments décoratifs: les épingles de cravate et les chevalières; tandis que l'annotation fait une remarque sur "le style ("sans fioriture") qui est un lexème qu'on peut facilement rapprocher des "modes de récit".

$$\frac{\text{le triplé}}{\text{les épingles, les chevalières}} \approx \frac{\text{Mme Esterházy}}{\text{sans fioriture}}$$

Il nous semble plausible de proposer de mettre les "vêtements" et les "modes de récit" sur le même axe par l'emplacement de ces lexèmes dans l'opposition des classèmes:

$$\text{/concret/} \quad \text{vs} \quad \text{/figuré/}$$

correspondant au rapport:

$$\frac{\text{l'homme}}{\text{l'habit}} \approx \frac{\text{la réalité}}{\text{les modes de récit}}$$

Les premières phrases du texte nous fournissent donc des lexèmes récurrents confirmant ainsi notre hypothèse, que "Roman de production" porte sur l'écriture. Ce roman est une recherche du discours dans l'univers littéraire, une discussion permanente avec les structures littéraires, la tradition littéraire et le langage – littéraire et ordinaire – tels qu'ils existent dans la mémoire culturelle. Ce roman est surtout la recherche d'un discours artistique nouveau, adéquat et original. Cette recherche nous semble un trait caractéristique de toute l'œuvre de P. Esterházy.

Dans le texte que nous examinons elle semble dès le commencement mener à l'échec, ce que suggèrent les lexèmes dont le caractère est fortement dysphorique:

le roman:

les lexèmes absents:

$$\begin{array}{l} \text{"l'accablement massif"} \\ \text{"inévitable"} \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{vs} \\ \text{vs} \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{(le soulagement)} \\ \text{(prévu)} \end{array}$$

"réalité" contrairement "au sens commun". Comme nous le savons, Tomcsányi sera enterré, mais cet événement habituellement triste dégénère en une fête extravagante.

La suppression des oppositions traditionnelles nous semble être un trait caractéristique du genre appelé grotesque et en particulier d'un courant littéraire dans la littérature hongroise postmoderne.

Il nous faut pourtant nous arrêter un instant sur un fait que nous avons omis de traiter dans l'annotation du chroniqueur. Il s'agit de quelques lexèmes de caractère euphorique qu'on y trouve également. Ce sont des lexèmes cités (mis entre guillemets) "souriant mardi matin", accompagnés du lexème "de printemps". La phrase qui ouvre le texte du chroniqueur réfère à la manière dont on commence un texte romanesque d'après la tradition littéraire d'autrefois, non seulement par le fait qu'elle est citée mais aussi par les indications temporelles, ainsi que la présentation du sujet opérateur. Elle contient, à première vue, une ouverture caractéristique d'un roman réaliste.

La nouveauté du texte dont nous nous occupons ici réside dans le fait que la phrase initiale est – justement par son caractère euphorique – en contradiction avec les phrases qui suivent. Le texte du chroniqueur retient donc la même opposition que celle que nous avons signalée auparavant:

/euphorique/

vs

/disphorique/

une opposition qui sera pourtant abolie comme nous l'avons déjà remarqué.

Qu'il nous soit permis de faire remarquer que l'incohérence narrative de l'ouverture du roman ne sert qu'à introduire les sèmes organisant la totalité, ils deviennent récurrents au cours de la narration.

Le roman

Pour rendre compte des éléments constitutifs du roman nous établissons un inventaire provisoire des acteurs en les groupant d'après les styles particuliers aux différents genres littéraires. N'oublions pas que le cadre spatio-temporel est une entreprise socialiste des années soixante-dix en Hongrie.

Le roman dans le style socio-réaliste et réaliste

Imre Tomcsányi, spécialiste en informatique

Gábor Kacsóh, András Békesi, les secrétaires de l'Association de la Jeunesse Communiste

plusieurs camarades

tante Sári, la femme de ménage

Tánya, celle qui actionne le monte-change

Janka Dorogi, l'administratrice

d'autres employés

La littérature triviale

Marilyn Monroe, l'économiste
Gregory Peck, le directeur

La fable

Giacomo et Beverly (les hamsters), les conseillers économiques
Gregory Peck, le gnome

Le roman historique d'après la tradition de Mikszáth et Gárdonyi

le comte Albert Apponyi (1846–1933)
Kálmán Tisza, le secrétaire du parti Libéral et le premier ministre du gouvernement hongrois dans les années 1875–1890; les membres du parlement du parti au pouvoir et de l'opposition vers la fin du XIXe siècle

Le roman fleuve

l'écrivain, Péter Esterházy
sa femme, Gitta, sa fille
membres de famille Esterházy
les footballeurs

L'incohérence des éléments et des groupes d'éléments que nous avons énumérés ci-dessus est à démontrer au niveau narratif. Les traits pertinents dans la présentation sont: incohérence, contradiction et anachronisme, ce que nous voudrions illustrer avec quelques exemples.

Certains acteurs sont des figures littéraires dont la présence dans le texte est doublement insolite. Premièrement par leur caractère anachronique à l'égard du cadre spatio-temporel du roman, deuxièmement par leur présence simultanée, p.ex. le comte Apponyi (1846–1933) représente une couche anachronique plus éloignée dans le passé que Tánya, une fille au nom russe, portant une combinaison typiquement russe (foufaïka) et chargée d'actionner le monte-charge. Tánya est, comme figure, un symbole tiré autant de la réalité que de la littérature de l'Europe de l'Est des années cinquante. Elle représente l'exemple soviétique d'une femme émancipée, participant activement au processus de production.

Il y a des acteurs qui, considérés comme figures lexématiques ont un aspect réalisé opposé à leur aspect virtuel. Nous prenons comme exemples les figures connues dans le monde entier:

Gregory Peck et Marilyn Monroe.

la figure	les qualités provenant du noyau stable	la réalisation
Gregory Peck	séducteur	directeur, gnome
Marilyn Monroe	blonde, attirante	l'administratrice, "célèbre par son café" (Esterházy 1979: 26)

Les programmes narratifs de Tomcsányi sont contradictoires aussi. Le programme de base de Tomcsányi peut être résumé comme: chercher le traité. En même temps une de ses tâches dont il est chargé par son directeur est "d'attraper les mouches" (Ibid., 43-44). Remarquons que cette locution équivaut à la locution française "regarder voler les mouches" et signifie autant en hongrois qu'en français "passer son temps à ne rien faire". Ce procédé stylistique est une récurrence dans le texte d'Esterházy, elle est basée sur l'opposition de classèmes /concret/ vs /figuré/, /sérieux/ vs /plaisant/, nous en donnerons d'autres exemples plus tard.

Le programme narratif de base de Tomcsányi nous fournit l'exemple d'une contradiction de plus dans "la sanction".

Manipulation	Compétence	Performance	Sanction
l'ordre du directeur	vouloir faire	trouver le traité	succès et échec: trouver le traité et la mort

Dans ce programme narratif le sujet opérateur est: Imre Tomcsányi, l'objet valeur concret: le traité, l'objet valeur de la manipulation: le désir de sauver l'entreprise.

Les parcours figuratifs sont liés tantôt au roman réaliste (la vie sociale de l'entreprise), tantôt à la littérature triviale (p.ex. les scènes érotiques entre Gregory Peck et Marilyn Monroe), tantôt au roman historique (le combat, la chasse). Par conséquent le roman se sert de toutes sortes de discours, il est une compilation de discours médiatisés par toutes sortes d'écrits, tels qu'ils se sont inscrits dans la mémoire culturelle. Le caractère contradictoire, incohérent et anachronique du langage d'actant observateur saute surtout aux yeux. Nous reviendrons sur ce problème en parlant des sociolectes.

Le texte du chroniqueur

Cette grande unité de "Roman" est un débrayage énonciatif: c'est l'énonciateur qui a délégué un sujet cognitif doté de compétence énonciative et il l'a présenté comme, soi-disant, Johann Peter Eckermann, le chroniqueur. C'est lui qui est l'actant

observateur de ce texte. En tant que personnage emprunté (d'un caractère déceptif) il sera examiné dans le chapitre consacré aux relations intertextuelles.

Comme nous l'avons mentionné déjà, le sujet opérateur du texte du chroniqueur est l'écrivain, Péter Esterházy. Choisir "un écrivain" comme sujet opérateur implique le choix d'un programme narratif spécifique puisque le lexème "écrivain" signifie aussi (peut signifier, en tout cas) un rôle thématique. En comparaison avec le texte du roman, où le sujet opérateur lexicalisé par son métier n'était que porteur d'un rôle thématique (spécialiste en informatique), l'écrivain, nommé aussi "maître" en remplit plusieurs, ce qu'on peut présenter ainsi:

Les parcours figuratifs
liés au "maître"
la vie familiale

Rôles thématiques

enfant, époux, père, descendant
d'une célèbre famille aristocratique,

la vie sociale

écrivain, footballeur, citoyen hongrois

Outre le maître il y a encore d'autres acteurs remplissant le rôle thématique de l'écrivain, comme: actant observateur, Peter Eckermann, ainsi que Kálmán Mikszáth (1847-1910). Ce fait n'est pas sans importance pour la place que le discours métalittéraire prend dans le roman.

Les sociolectes

Les concepts de sociolecte⁴ et de discours proposés par Pierre Zima (1985) dans son "Manuel de sociocritique" nous semblent particulièrement importants dans l'analyse du roman de P. Esterházy, étant donné que ce roman est un mélange singulier de pastiche et de parodie de plusieurs discours. La définition de sociolecte et les analyses concrètes de P. Zima sont basées sur un point de vue – que nous partageons – concernant le rapport entre la société et les langages dont elle se sert. Étant persuadée que l'approche de P. Zima peut être très utile dans la recherche socio-littéraire il nous semble nécessaire de citer in extenso son hypothèse:

"Plus haut, j'ai évoqué la possibilité de considérer la société comme un ensemble de collectivités plus au moins antagonistes, dont les langages (les sociolectes) peuvent entrer en conflit. Adopter une telle perspective à la fois sociologique et sémiotique ne signifie pas pourtant qu'on accepte la réduction des faits sociaux et des sujets collectifs (des groupes) à des phénomènes textuels. Il s'agit, bien au contraire, d'établir des rapports étroits entre le texte et la société en représentant des intérêts et des problèmes collectifs au niveau linguistique. Ce n'est qu'une telle représentation qui permet, en fin de compte, de mettre en corrélation le littéraire avec le social, sans avoir recours à des notions pré-sémiotiques comme "contenu social" ou "vision du monde". (Zima 1985: 130-131)⁵

P. Zima propose de décrire le sociolecte selon trois plans complémentaires: lexical, sémantique et syntaxique ou narratif. Un sociolecte serait en même temps "un langage" idéologique qui articule, sur le plan lexical, sémantique et syntaxique, des intérêts collectifs particuliers. Sur le plan lexical il est reconnaissable par l'emploi des mots symptomatiques, sur le plan sémantique il se laisse saisir par les isotopies et les taxinomies. (Ibid.)

La première question qui se pose est d'énumérer les sociolectes dont se sert le texte que nous analysons ici, mais malgré les indications détaillées de P. Zima ce n'est pas une tâche facile. P. Zima donne des exemples de quelques sociolectes, en se servant toujours des oppositions binaires sur lesquelles elles sont basées, p.ex.:

"[...] l'opposition cosmopolitisme/internationalisme et la distinction réalisme critique/réalisme socialiste caractérisent le sociolecte marxiste-léniniste, tandis que l'opposition réalisme/surréalisme acquiert une fonction structurante dans le langage surréaliste." (Ibid., 132)

Pourtant il est évident que "le sociolecte marxiste-léniniste" et "le langage surréaliste" sont des termes d'ordres différents. Le sociolecte marxiste-léniniste est un langage idéologique stricto sensu, un langage englobant et pénétrant dans toutes sortes de "jargons" que nous proposons d'appeler les sociolectes spécifiques. En nous servant de l'exemple de P. Zima, cité plus haut, on pourrait proposer de considérer la première opposition comme caractéristique du sociolecte politique, tandis que la deuxième ne serait valable que pour un sociolecte culturel, et que toutes les deux relèvent du sociolecte marxiste-léniniste. Un autre problème posé par P. Zima, celui de l'hétérogénéité des groupes et, par conséquent, du langage dont ils se servent est d'une grande importance pour le texte que nous analysons. Comme on verra plus tard, les acteurs dans le texte de "Roman de production" emploient pêle-mêle les deux sociolectes opposés. Pour illustrer un phénomène pareil. P. Zima donne comme exemple l'œuvre de Proust; il appelle le langage des acteurs, qu'il définit comme "la classe de loisir", "la conversation mondaine" (Ibid., 130). Il attire aussi l'attention sur le fait que:

"[...] un individu peut appartenir à des groupes différents, [...]" (Ibid., 132)

ce qui peut avoir pour résultat l'incohérence du discours individuel.

"L'incohérence d'un discours individuel s'explique souvent par le fait que l'individu se sert de vocabulaires (donc de sociolectes) incompatibles." (Ibid)

Remarquons que la formulation entre parenthèses n'est pas tout à fait exacte, étant donné que le sociolecte est plus qu'un vocabulaire. Dans le "Manuel de sociocritique" P. Zima met en garde contre la confusion qu'on pourrait faire entre le sociolecte et "le jargon professionnel", remarque essentielle pour l'analyse du texte d'Esterházy qui – sur le plan lexical au moins – joue avec plusieurs sortes de jargons pseudo-scientifiques et surtout le jargon sportif concernant le football.

Pourtant, dans une publication parue un an plus tard (v. Zima 1986) P. Zima semble admettre l'existence de sociolectes professionnels, en donnant une autre définition de cette notion:

"Toute collectivité sociale, qu'elle soit politique, religieuse ou professionnelle, se sert d'un vocabulaire particulier qui la distingue des autres groupements linguistiques. En même temps, elle organise son répertoire lexical par rapport à un code (à un système de classifications) particulier qui exclut la pertinence et la taxinomie adoptées par un autre groupe." (Zima 1986: 27)

Et plus loin:

"Il faudrait donc tenir compte de l'interaction entre les sociolectes professionnels, politiques, religieux, etc." (Ibid.)

Nous prenons comme point de départ une des définitions de P. Zima:

"Provisoirement, un *sociolecte* peut être défini comme un *répertoire lexical codifié*, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une *pertinence collective particulière*." (Zima 1985: 134)

et nous proposons les hypothèses suivantes:

- le sociolecte dominant dans le texte d'Esterházy est *le sociolecte marxiste-léniniste*, représenté dans son évolution à partir de la période stalinienne (période de Rákosi en Hongrie) jusqu'à nos jours. Il pénètre dans toutes sortes de discours dont les acteurs se servent: littéraire, familial, scientifique, quotidien et artistique. Le développement qu'il a subi à partir des années cinquante à nos jours l'avait fortement dérégulé, en lui ôtant plusieurs de ses pertinences. Cela peut être démontré par l'analyse du vocabulaire, mais surtout des rôles actantiels.
- *le sociolecte libéral conservateur* est présent dans le texte également, en guise d'ornement, il apparaît comme un exemple de l'éloquence judiciaire et politique prenant la forme d'un "art oratoire". (v. Chabrol/Landowski 1982: 152)

A la base de ces deux sociolectes on peut découvrir une structure discursive qui est propre à chaque "discours du pouvoir", bien que la concrétisation des actants soit différente, p.ex. le rôle actantiel d'opposant dans le discours libéral est rempli par "opposition" réellement présente dans le programme narratif, tandis que dans le discours marxiste-léniniste il s'agit d'ennemis "cachés", qu'on cherche aussi bien au sein du parti, qu'à l'étranger.

Nous essayerons de récupérer le cadre de référence pour les deux sociolectes, en établissant un corpus plus ou moins représentatif, basé sur les textes dont on peut supposer qu'ils ont formé la conscience culturelle et politique hongroise. Une question d'ordre théorique se pose néanmoins: avons-nous le droit d'imposer à l'auteur un corpus présumé? Ne serait-il pas plus juste de lui demander ses sources, surtout en sachant qu'il les garde soigneusement rangées dans ses archives. Nous faisons ici

allusion à une note plaisante de J. Jankovics⁶ qui s'est donné la peine de dévoiler les provenances littéraires d'un autre roman de P. Esterházy, "Függő" [Le pendant]; après l'apparition de son article Esterházy a publié le roman mentionné avec les annotations en marge sur la provenance de certains passages. (v. Esterházy 1986: 154-247)

Pourtant, ce n'est pas l'orgueil qui nous retient de poser des questions directement à l'écrivain. Tant que sa documentation reste inédite, on peut faire des suppositions.

Pour le moment nous sommes convaincue qu'un roman donne le droit à son interprète de l'analyser à sa façon, par ses propres moyens et sa compétence. Nous y reviendrons en traitant la question des relations intertextuelles.

Le sociolecte marxiste-léniniste

Pour démontrer le sociolecte marxiste-léniniste et ses changements nous avons pris comme corpus (point de référence) les textes suivants:

(A) "Fokozzuk az éberséget" [Augmentons la vigilance], un article publié dans le journal "Szabad Nép" [Le peuple libre] le 30 mai 1951;

(B) "A budapesti kitelepítésekéről" [Sur les expropriations de la population à Budapest], un article publiée dans le journal "Le peuple libre" le 17 juin 1951;

(C) "A magyar írók első kongresszusának határozata" [La résolution du 1er Congrès des Ecrivains Hongrois];

(D) "Nem babra megy a játék" [Il faut prendre les choses au sérieux], un article de Péter Rényi, rédacteur en chef du journal "Népszabadság" [Liberté du peuple]; l'article a été publié dans ce journal le 11 décembre 1982;

(E) "A szocializmus a nép felemelkedését szolgálja" [Le socialisme sert l'édification du peuple], le discours d'István Horváth, publié dans le journal "Liberté du peuple", le 4 avril 1986, p. 1.

Le sociolecte marxiste-léniniste, étant basé sur l'opposition principale:

/socialisme/

vs

/capitalisme/

a créé plusieurs mots, notions et locutions qui ont été ensuite rejetées (à partir de 1956). Pourtant, certaines expressions ont survécu, ce qui est à démontrer surtout dans les écrits polémiques (v. Rényi), mais aussi, en partie, dans les articles dont le caractère est fort idéologique.

En envisageant le discours marxiste-léniniste comme une structure discursive nous prenons comme point de départ le schéma greimasien, proposé par lui concernant l'idéologie marxiste au niveau du militant:

Sujet	Homme
Objet	Société sans classes
Destinateur	Histoire
Destinataire	Humanité
Opposant	Classe bourgeoise
Adjuvant	Classe ouvrière

(Greimas 1966: 181)

Le discours marxiste-léniniste dans cette phase (marxisme militant) se sert d'un programme narratif qui peut être décrit comme: démasquer l'ennemi, combattre pour la paix, combattre contre l'ennemi etc. Le caractère combattant de l'idéologie dans ce temps-là réside dans le fait qu'on voit "opposant" littéralement comme "ennemi".

Nous présentons ici un compte rendu des lexèmes relatés aux catégories discernées par A. J. Greimas et appartenant aux termes de base des programmes narratifs. L'adaptation de ce schéma permet en même temps d'indiquer la signification supplémentaire des lexèmes, tirés d'habitude du langage naturel, sans qu'on doive décrire chaque fois leurs valeurs spécifiques. Leur caractère positif ou péjoratif, tel qu'il a été codifié par le sociolecte en question, révèle les rôles actantiels qu'ils prennent. Il est clair que les lexèmes "l'art pour l'art" ou "la littérature apolitique" ont un caractère péjoratif en tant que fournisseurs du rôle actantiel d'opposant.

Il nous semble important de souligner qu'une telle analyse est apte à montrer une évolution dans l'emploi du vocabulaire (p.ex. la disparition de certains lexèmes et le maintien d'autres). Le texte "E" diffère visiblement par le choix dans les catégories d'adjuvant, d'objet valeur et d'objet modal.

Ensuite nous donnerons quelques exemples tirés du texte d'Esterházy pour démontrer comment il fait usage du sociolecte dont nous nous occupons maintenant.

Opposant⁸

(A) antiparti, antipopulaire, le grand capital international, élément socialement étranger, commerçant en gros, (une société religieuse) réactionnaire, appartenant au régime de Horthy, aile droite réactionnaire du Parti des Petits Propriétaires, propriétaires fonciers, koulaks, anciens officiers, gendarmes, les éléments politiquement versatiles et suspects:

(B) les éléments indésirables, anciens princes (Eszterházy sic!), anciens comtes, barons, groupes des comploteurs, conjurés et alarmistes, les impérialistes;

(C) le passé littéraire d'un caractère capitaliste, fasciste et bourgeois, l'art pour

l'art, cosmopolite, formaliste, antipopulaire, la littérature épousant les intérêts de la classe bourgeoise, psychologisme bourgeois vide, la littérature "apolitique";

(D) l'opposition à l'intérieur du socialisme, la propagande anticommuniste, les excitateurs anticomunistes, les centres impérialistes, le système politique bourgeois, le nationalisme bourgeois, le système capitaliste, politique impérialiste agressive;

(E) les classes dirigeantes d'autrefois, les capitalistes, les propriétaires fonciers, les milieux capitalistes;

Adjuvant⁹

(A) le Parti (notre Parti), le camarade Stalin;

(B) stakhanovistes, les ouvriers des familles nombreuses;

(C) les travailleurs, l'Union Soviétique, Stalin, l'Armée Soviétique;

(D) ---

(E) le peuple, les gens, nos alliés, le monde socialiste, l'Union Soviétique, nos voisins;

Objet valeur¹⁰

(A) la démocratie du peuple, l'édification du socialisme, amélioration de l'édification des cadres, la critique constructive;

(B) les points de vue humanitaires;

(C) la littérature socialiste-réaliste, la littérature engagée servant les intérêts du parti, l'internationalisme combattant;

(D) ---

(E) le socialisme, l'élévation du peuple, le travail, le progrès, le développement économique, le niveau de vie;

Objet modal¹¹

(A) vigilance (de classe), les activités révolutionnaires;

(B) ---

(C) vigilance, l'esprit militant (militarisme);

(D) points de vue objectifs et critiques, le progrès;

(E) l'acceptation du socialisme par le peuple: "Notre plus grand succès est que les gens considèrent le socialisme et son développement comme leur propre but, leur affaire à eux."

Nous citons ici quelques échantillons du texte d'Esterházy pour démontrer les procédés suivants:

a) l'emploi du sociolecte conforme aux normes, apparemment acceptées par le sujet d'énonciation (1, 2, 3, 4);

b) anachronismes dans le cadre du même sociolecte (5);

c) l'hétérogénéité du discours (6)
(C'est nous qui soulignons.)

(1) "[...] *osztályharcosak* vagyunk, öntudatosak vagyunk, a nap minden percében gondolunk a fogyasztók igényeire, a *népgazdaság* igényeire, a devizamérlegre és a KGST-re, a *nemzetközi szocializmus* problémáira és eredményeire, [...]" (Esterházy 1979: 8)

[nous sommes un combattant de classe, nous sommes conscient de notre rôle, à chaque minute de la journée nous pensons aux exigences des consommateurs, aux exigences de l'économie nationale, à la balance des devises et au Comecon, aux problèmes et aux résultats du socialisme international,]

(2) "[...] a Carter is csak azt csinálja, amit a *nagyitőke* neki diktál." (Ibid., 20)
[Carter lui-même ne fait que ce que le grand capital lui dicte.]

(3) "Nálunk a tavalyi szárazság következtében rossz volt a takarmánytermelés, ami egész élelmészünkre kihatott. Az *osztályellenesség*, a *kulák*, a *spekuláns* azonnal támadásra indult ezen a téren [...]" (Ibid., 81-82)

[à la suite de la sécheresse de l'année dernière, la récolte de fourrage a été mauyaise, ce qui s'est répercuté sur tout notre ravitaillement. L'ennemi de classe, le koulak, le spéculateur montent aussitôt à l'assaut dans ce domaine]

(4) "A mester atyját korán keményre edzette a *munkásosztály*: [...]" (Ibid., 210)
[Le géniteur du maître fut très tôt entraîné par la classe ouvrière à s'endurcir:]

(5) "[...] aki velünk lenne, nem lenne ellenünk, aki nem lenne velünk, az ellenünk lenne, [...]" (Ibid., 54)

[qui serait avec nous ne serait pas contre nous, et qui ne serait pas avec nous serait contre nous,]

Le citation plus haut est une allusion à la maxime célèbre de János Kádár, lancée au début des années soixante (celui qui n'est pas contre nous, est avec nous). Malgré son apparence tautologique elle visait vraiment à renoncer à la pratique politique de la période précédente, pratique qui consistait à exiger l'obéissance et l'uniformité de pensée totale, afin de ne pas être considéré comme ennemi.

(6) "Az üzemi demokrácia nem a párttitkár műve, az Isten áldjon meg benneteket!" (Ibid., 58)

[La démocratie à l'usine n'est pas l'œuvre du secrétaire du Parti, Dieu merci!]

Le problème de l'actualité du sociolecte marxiste-léniniste, tel qu'il a été utilisé dans sa phase initiale, est posé dans le texte. Comme illustration nous voudrions résumer un épisode, raconté par le chroniqueur, portant sur une interview de l'écrivain à la radio (Ibid., 218-221).

C'est en même temps un bel exemple de l'actualité du schéma greimasien. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'un des rôles thématiques d'Esterházy (comme sujet opérateur du texte du chroniqueur) est "le descendant d'une célèbre famille

aristocratique"; il s'agit en même temps du rôle actantiel d'opposant. Ce rôle est illustré dans le texte par un parcours figuratif, dans lequel la famille Esterházy, en tant que représentante de l'ancienne aristocratie subit des changements historiques caractéristiques pour tout le pays où on a installé la démocratie populaire, ayant comme but d'anéantir cette classe sociale en la privant des sources de son pouvoir par la nationalisation, l'expropriation, le déplacement et le travail obligatoire p.ex. à la campagne. Tous les événements sont racontés par le chroniqueur; l'effet dérisoire de son récit réside dans le fait qu'il produit un discours incohérent, basé sur les sociolectes opposés (marxiste-léniniste et libéral). Il parle avec admiration du "vieux comte", placé chez "un koulak" par "la police secrète AVO" et il ajoute un commentaire marxiste sur le rôle de l'aristocratie pour justifier les réformes socialistes. Remarquons que la plupart des lexèmes dont il se sert, bien qu'ils soient actuels dans les années cinquante, sont anachroniques dans les années soixante-dix. Pourtant, l'interview à la radio nous montre que certaines notions peuvent "ressusciter". Quand l'écrivain mentionne le mot "expropriation" le présentateur du programme lui coupe la parole, en interprétant son discours comme politique, et en tant que tel non souhaitable. L'écrivain insiste en vain sur droit de mentionner les faits autobiographiques.

Un autre exemple est tiré de la réalité hongroise dans les années quarte-vingt. Un article publié dans "Élet és Irodalom" [La vie et la littérature]¹² résumait une attaque contre P. Esterházy en qualité d'écrivain contemporain et de "descendant de l'ancienne aristocratie". L'adversaire d'Esterházy lui reprochait l'usage de la langue hongroise et en même temps son origine aristocratique, qui expliquerait, selon lui, la liberté extravagante et impardonnable avec laquelle il se sert d'un bien commun qui est la langue.¹³ Sans avoir recours à la sémiotique, Péter Nádas qui a pris la parole pour défendre P. Esterházy a démontré l'absurdité des arguments de l'adversaire basés sur des notions inexistantes (telles que le comte, l'aristocratie etc.) dans la République Populaire Hongroise.

Le sociolecte libéral conservateur

En adaptant le schéma greimasien à ce sociolecte, dont la variante pastichée dans le roman date des années quatre-vingt du XIXe siècle on aboutit aux résultats suivants:

Sujet	Politicien
Objet	La Patrie
Destinateur	Dieu
Destinataire	La nation
Opposant	L'adversaire politique
Adjuvant	La Double Monarchie

On verra pourtant que ce schéma n'est qu'une apparence, à laquelle tiennent les acteurs sans le prendre au sérieux. Il est tout de même la base de leur position; pourtant ils ne font que jouer les rôles actantiels, ils se comportent comme si le rôle du destinataire et celui du destinataire, lexicalisés respectivement par "Dieu" et "la nation", faisaient partie de leur système de valeurs, mais au fond ils les ont remplacés par "l'intérêt privé" et "le peuple dominé".

Tandis que le sociolecte marxiste-léniniste est pour le lecteur hongrois d'aujourd'hui tout actuel, et de ce fait facilement reconnaissable, le sociolecte libéral conservateur, pour être reconnu, doit faire appel aux écrits connus par toute la société. Le texte du roman contient plusieurs indications sur ce sujet; certains acteurs (p.ex. Mikszáth et Jókai) sont des écrivains, dont les œuvres sont obligatoirement étudiées à l'école. Un autre acteur, le comte Apponyi, tout en étant politicien, avait aussi publié ses mémoires. Ses discours et ses mémoires sont souvent cités dans des ouvrages historiques (v. Kovács 1979: 1195, 1327, 1638). Pour le lecteur hongrois il est possible de reconnaître ce sociolecte même à l'aide d'un manuel d'histoire et certains écrits de Mikszáth, mais il est certain qu'Esterházy a lu des mémoires de politiciens de ce temps-là ou les comptes-rendus des débats parlementaires, Balassa par exemple mentionne les "citations d'Apponyi" (Balassa 1980: 165).

L'insertion du sociolecte libéral dans le texte, que nous considérons comme archaïsation, est une récurrence importante, établissant l'opposition des classèmes /actuel/ vs /archaïque/.

Pour la reconstruction de ce sociolecte P. Esterházy a fait appel surtout à des écrits littéraires ce qui n'étant pas le cas pour la reconstruction du sociolecte marxiste-léniniste. Ceci se produit de façon récurrente dans le texte, et forme l'opposition /extéroceptivité/ vs /intéroceptivité/.

En indiquant le cadre de référence du sociolecte libéral nous adaptons consciemment la perspective du lecteur et sa connaissance présupposée, ce qui touche le problème de la compétence réceptive du lecteur (v. Greimas 1976: 239).

Le texte fait appel aux connaissances suivantes:

- le fonctionnement du parlement, les partis et la presse à la fin du XIXe siècle;
- les fragments des nouvelles de Mikszáth dans lesquelles il décrit les débats parlementaires;
- les formes lexicales et grammaticales hors d'usage, ainsi que l'ancienne orthographe.

Une liste des acteurs qu'on pourrait établir surtout à la base de pp. 65-88 nous apprend qu'il s'agit de personnages historiques et littéraires (les dernières provenant des œuvres de Mikszáth), des membres du parlement dans le temps du cabinet de Kálmán Tisza, appartenant ou bien au parti gouvernemental (le Parti libéral), ou bien à l'opposition, divisée en plusieurs groupements (p.ex. "L'Opposition unifiée", qui à partir de 1881 deviendra "l'Opposition modérée", "Le Parti de l'Indépendance et 1848", les "Conservateurs" etc). Nous nous bornons à énumérer quelques acteurs, en mesurant leur importance selon le texte d'Esterházy (nous prenons comme critère la présentation des acteurs à plusieurs reprises), ce qui nous amène à mentionner les

acteurs suivants: l'écrivain Kálmán Mikszáth, le premier ministre, chef du cabinet. Kálmán Tisza et le comte Albert Apponyi.

Le premier acteur est un écrivain (1847-1910), connu comme "l'artiste de l'anecdote provinciale et comme le grand maître hongrois de l'ironie européenne de la fin du siècle" (Klaniczay 1980: 294) et c'est ainsi qu'il est introduit dans le texte d'Esterházy:

"Mikszáth úrból csorgott a színes mese, wie gewöhnlich". (Esterházy 1979: 290)
 [De sieur Mikszáth coula un conte coloré, wie gewöhnlich.]

En même temps Mikszáth était un critique sévère du système parlementaire de son temps, ce qui ne l'a pas empêché d'être membre du parlement hongrois à côté du parti gouvernemental et l'ami du premier ministre, Tisza. Les travaux historiques, qu'ils soient scientifiques ou de vulgarisation mettent en valeur le caractère documentaire des romans de Mikszáth (Unger/Szabolcs 1976: 218), mais surtout sa correspondance, des anecdotes politiques ("Politikai karcolatok, 1881-1908") et un ouvrage autobiographique "Az én kortársaim" [Mes contemporains]. On apprécie fort sa capacité de comprendre et de juger son époque (v. Kovács 1979: 1211, 1221), on cite ses opinions (Ibid., 1217, 1225, 1228, 1230), c'est à peine si on lui reproche de s'être tenu à côté de Tisza (Ibid., 1452).

Il ne faut pourtant pas oublier le caractère littéraire et surtout ironique des écrits de Mikszáth, auquel justement le texte d'Esterházy fait allusion. L'effet dérisoire des textes de deux auteurs provient du même principe: la présentation des acteurs est basée sur l'opposition /élevé/ vs /dégradé/.

De ce fait l'organisation actantielle manque d'investissement moralisant, basé d'habitude sur une opposition /bon/ vs /mauvais/ et permettant de discerner adjuvant et opposant. "La Double Monarchie" (adjuvant) est représentée dans le texte par les politiciens du parti gouvernemental (Tisza) et "L'adversaire politique" (opposant) par, entre autres, Apponyi, membre de l'opposition. Pourtant les acteurs se ressemblent fortement par le fait que leur figurativisation se sert tantôt des lexèmes contenant le sème /élevé/, tantôt /dégradé/, nous en donnerons quelques exemples. Ensuite, à l'aide de deux citations, l'une provenant de Mikszáth, l'autre d'Esterházy nous allons illustrer ce procédé caractéristique des écrits grotesques et démontrer en même temps l'un des aspects d'intertextualité, telle qu'elle se produit dans le texte d'Esterházy.

Chez Mikszáth

/élevé/

le comte Albert Apponyi,
 grand orateur à la Cicéron
 son discours bouleverse et
 fait tressaillir.

les parlementaires

(Mikszáth 1969: 406-407)

vs

/dégradé/

comparé au cheval
 ses mots s'évaporent hors du
 Parlement

Prince Gyula Odescalchi

son dernier acte au Parlement est la
consommation d'un biscuit

(Ibid., 60)

Mme Blaha, une actrice
célèbre, rend à son tour
visite au *Parlement*

les débats parlementaires
sont aussi un *spectacle*
théâtral

Kálmán Tisza, *chef du*
cabinet
(Ibid., 15-17)

comparé au *souffleur*

Chez Esterházy

/élevé/
le discours de Tisza

vs /dégradé/
comparé à "casser les œufs"
(Esterházy 1979: 78)

Tisza règle *les affaires d'Etat*
au foyer

p.ex. il demande "aux galants"
les nouvelles sur le bal de l'Opéra
(Ibid., 77)

Nous citons quelques fragments du texte d'Esterházy, contenant les descriptions empruntées littéralement de Mikszáth (texte souligné, v. Mikszáth 1969: 406-407), entre autres la comparaison du comte Apponyi au cheval (mentionnée plus-haut):

"Ekkor odalép Tomcsányi Imréhez gróf Apponyi Albert,¹⁴ és megkérdezi, hány óra van. [...] *A templomi csöndben, mint a harang kondul szép, öblös hangja. Feje, mely egy neves angol lóéhoz hasonlatos, méltóságteljesen, nyugodtan nyúlik fel hosszú nyakán.*" (Esterházy 1979: 58)

[Sur ces entrefaites, le comte Albert Apponyi s'approche d'Imre Tomcsányi, et lui demande quelle heure il est. Dans le silence de tabernacle, sa belle voix de basse résonne comme une cloche. Sa tête, qui ressemble à celle d'un cheval anglais renommé, couronne, paisible et majestueuse, son long cou.]

"[...] Apponyi beszélni fog (komolyan, méltóságteljesen, erős léptekkel, simán hatol előre az ő 'angol sétányán', virág is van az útban, de módjával, tüske is van, de csak a dekoráció végett), [...]." (Ibid., 78)

[Apponyi va parler (sérieux, majestueux, de ses enjambées puissantes et régulières, il parcourt sa "promenade des Anglais", il trouve sur sa route des fleurs, mais en quantité modique, aussi bien que des épines, mais seulement pour la décoration).]

Pour la citation suivante, qui est intégralement empruntée à Mikszáth, v. Mikszáth *Összes művei*. 71. k. Budapest 1971: Akadémiai Kiadó. 158-159.

"– Még a kiváló szónokok közt is nagyon szigorú az osztályzat: garasos cigarettát el lehet dobni Horánszkyért is, Istóczy megér egy kabanost, Grünwald egy kubát, Szilágyiért akárhányszor láttam félig szítt brittanikákat eldobva, Apponyiért, Tiszáért, Jókaiért elhajítanak pompásan szelelő regalitásokat, de egy *bock erejéig terjedő orátort* nem szült a mostoha kor." (Esterházy 1979: 65)

[Les brillants orateurs eux-mêmes sont très sévèrement notés: on peut jeter des cigarettes à deux sous pour un Horánszky, Istóczy vaut un Cabanos, Grünwald un Cuba, pour Szilágyi j'ai vu jeter maintes fois des Britannica à demi consumés, pour Apponyi, pour Tisza, pour le grandiose romancier Jókai, on jette des Regalitas au superbe tirage, mais l'époque marâtre n'a pas enfaté d'*orateur de la force d'un Bock.*]

Les relations intertextuelles dans le "Roman de production"

Le rôle que l'intertextualité joue dans le "Roman de production" a été abordé déjà dans les sous-chapitres précédents. L'importance de la relation entre le texte de "Roman" et l'univers littéraire nous a amenée à considérer les classèmes /intéroceptivité/ vs /extéroceptivité/, comme l'isotope sémantique du "Roman".

Nous essayerons maintenant d'établir une liste brève, mais représentative, des relations intertextuelles, afin de mettre en évidence la complexité et l'édification de "Roman". Le modèle de Gérard Genette (1982) nous a servi de canevas, mais en suivant les suggestions de M. Glowinski (1986) nous l'avons réduit à trois points:

- l'intertextualité,
- la métatextualité,
- l'architextualité.

Qu'il nous soit permis de remarquer que tout l'œuvre d'Esterházy, et le "Roman" en particulier, mériterait une édition annotée. Nous nous bornerons à donner quelques explications, comme exemples. Contrairement à la recherche strictement philologique d'autrefois dont le but était de noter les influences et les sources (Chevalier 1984; v. aussi les remarques critiques à ce sujet: Jenny 1976: 262, Zima 1985: 139), le cadre de cette étude, ainsi que l'exigence de la recherche intertextuelle nous impose de ne nous occuper que des hypotextes essentiels, ce qui veut dire importants du point de vue de la structure (Jenny 1976: 261).

Cela nous permet en même temps de camoufler les lacunes de notre érudition, incomparable avec celle du Maître.

La compétence du lecteur, la reconnaissance des relations intertextuelles posent toujours des questions précaires, touchant le problème de la lecture (Jenny 1976: 266, 273), le décodeur (Ibid., 257, 273), la perception et la réception. Ces problèmes ont été indiqués dans la sémiotique comme la différence entre le faire émissif, qui est le domaine du destinataire, et le faire réceptif (le domaine du destinataire, v. Greimas/Courtés 1986: 121–122). Le rôle de la communauté culturelle dans laquelle fonctionne le texte a été également reconnu par les sémioticiens (v. Ibid.).

Si on met de côté la notion d'un récepteur idéal, on peut se poser des questions, auxquelles on ne recevra peut-être jamais de réponse:

"... les relations intertextuelles, sont-elles toujours reconnaissables? Est-ce que leur reconnaissance est une condition nécessaire pour comprendre les textes dans lesquels elles se trouvent? Qu'est-ce qui se passe si elles restent inaperçues, si le lecteur les traite comme s'il n'y avait pas de différence entre elles et d'autres segments du texte? (Glowiński 1986: 92-93)

En essayant tout de trouver une solution à ce problème, J. Glowiński a proposé d'envisager la traduction comme l'épreuve de la compréhensibilité d'un texte:

"Il y a une chose qui est sûre: l'intertextualité vue dans la perspective de la réception est un élément variable de l'œuvre littéraire; une question restera toujours ouverte, est-ce que la perte d'un élément de l'œuvre exclut sa compréhension, et – en conséquence – de quel élément s'agirait-il?"

Il serait peut-être possible de répondre à ces questions à l'aide de l'analyse des traductions, faite de ce point de vue, ce que j'appellerais l'épreuve de la traduction". (Glowiński 1986: 96)

La deuxième épreuve consisterait à démontrer le rôle du contexte historique et littéraire, étant donné que chaque époque semble faire un choix en établissant un corpus des hypotextes préférés, et en rejetant les autres.¹⁵

Dans un sens l'étude présente est une telle épreuve.

(1) Procédés ressortissant à l'intertextualité

A. Citations

Les unités qui y ressortissent sont d'importance différente, c'est pourquoi nous y discernons deux sous-classes.

1. *Plaisanteries*

Ce groupe contient des unités n'ayant pas une grande importance; P. Esterházy ne traite pas de la même façon les œuvres et les écrivains cités, il y a une hiérarchie en ce qui concerne l'importance des auteurs.

Les unités, dont nous donnerons ici quelques exemples et dont la provenance donne lieu à des interprétations multiples, sont visibles au niveau de la surface grâce à la typographie (italique) ou les guillemets; il arrive parfois qu'elles ne soient pas marquées du tout. Dans tous les cas elles sont reconnaissables dans un fragment comme étant étrangères et le débrayage effectué d'une telle façon est la source d'incohérence du texte au niveau de surface, nous en avons parlé lors de l'analyse du titre du premier chapitre. Dans la plupart des cas l'embranchement se rend visible seulement au niveau discursif, en tant qu'élément constituant une (ou plusieurs) isotopie(s), dont la plus importante serait l'isotopie sémantique: /extéroceptivité/ vs /intéroceptivité/.

Dans ce sens les contacts intertextuels sont une permanence dans le "Roman". Les unités plaisantes (plaisanteries) peuvent se manifester dans le texte comme:

– un mot, une phrase, un fragment

"Baitrok Péter lassan, ahogy a guano, feláll". (Esterházy 1979: 16)
[Péter Baitrok ainsi que le *guano*, prend lentement position.]

Il est possible que le lexème "guano" soit emprunté à un poème très connu d'Attila József "A város peremén" [Dans le pourtour de la ville]. Dans ce poème sombre József se sert d'une métaphore pour décrire son époque dont les événements s'accumulent, "se déposent" et s'endurcissent comme le "guano". P. Esterházy emploie ce lexème dans un sens opposé; tout d'abord, au niveau narratif, il y a une opposition:

"se déposer" vs "prendre position",

mais puisque "guano" ne peut exercer une action si active et propre à un être humain que "prendre position" – il s'agit de l'emploi d'un lexème contraire à son noyau stable – toute la phrase prend un caractère plaisant, tandis que la comparaison des deux contextes, celui du poème de József, et celui du texte d'Esterházy met en évidence la réalisation d'oppositions récurrentes dans la limite d'une petite phrase:

/élevé/ vs /dégradé/
/dysphorique/ vs /euphorique/.

"Vajon mikor leszünk mi ilyen szép kutyák?" (Ibid., 201)
["Quand serons-nous d'aussi beaux chiens?"]

La question travestie par P. Esterházy est une allusion à un poème de Péter Bornemisza (1535–1585), dont chaque strophe se termine par une question rhétorique, devenue proverbiale, exprimant le désir impossible dans les conditions historiques données (il faut savoir que Buda a été prise par les Turcs en 1541 et occupée pendant près de 150 ans):

"Vajon s mikor leszön jó Budában lakásom?" (Hét évszázad magyar versei 1966: 260)
[Quand est-ce que j'aurai ma maison dans mon Buda bien-aimé?]

La phrase citée est prononcée par le poète Sándor (Sándor Weöres) et répétée par le maître, lors d'une "confrontation" de deux hommes avec les jeunes chiens, dont l'apparence et le comportement étaient le contraire de deux écrivains, faibles et mélancoliques.

L'annotation 34 (Esterházy 1979: 334) contient un fragment d'un poème patriotique de Mihály Vörösmarty (1800–1855) "Szózat" [Exhortation]. L'effet

dérivoire provient de l'embrayage même: le fragment est inséré dans un texte écrit dans le style journalistique, une sorte de "lettre à la rédaction d'un journal", proclamant le patriotisme bon marché, tandis que le poème de Vörösmarty, d'un style romantique élevé, "est devenu le second hymne national des Hongrois" (Klanciczay 1980: 191).

"A kis Magyarország is föltört az évek folyamán! S mennyi a külföldi látogató! Nyáron hemzseg tőlük a Balaton és a Hortobágy. Érdekes, hogy egyes embereknek csak más ország szép. Én azonban úgy vélem, hogy "a nagyvilágon e kívül nincsen számodra hely, áldjon vagy verjen sors keze, itt élned s halnod kell". (Esterházy 1979: 334)

[Même la petite Hongrie a percé au cours des années! L'été, le Balaton et la puszta fourmillent. Il est intéressant que pour certaines personnes, seuls les autres pays soient beaux. Pour moi, je pense que "dans le vaste monde, hors celui-ci, il n'est point de lieu pour toi; que le destin te bénisse ou te frappe, c'est ici que tu dois vivre et mourir".]

un personnage littéraire, sans conséquences pour la totalité de l'œuvre

"Tóbiás úgy néz a lányra, mint Rómeó nézett a Capuletek estélyén az ifjú Juliára". (Ibid., 92)
[Tóbiás regarde la fille comme Roméo regarda Juliette, à la soirée chez les Capulet.]

L'allusion à Shakespeare est cette fois tout à fait ironique puisque les sentences englobantes ne manifestent pas que les relations entre Tóbiás et la jeune fille (Marilyn Monroe) soient comparables à celles de Roméo et Juliette. Tóbiás est, comme plusieurs autres acteurs, amoureux de Marilyn, une fille coquette et séduisante, dont le comportement (les scènes érotiques avec Gregory Peck, p.ex. p. 41) est parfois très léger.

Les oppositions:

/sérieux/	vs	/plaisant/
/élevé/	vs	/dégradé/

sont réalisées au niveau de surface.

2. Les indications

Les deux exemples suivants, tout en gardant leur caractère plaisant, nous semblent être plus importants par le fait qu'ils peuvent ressusciter chez le lecteur les connotations au-delà des figures littéraires mentionnées, conduisant aux traits caractéristiques des œuvres dont elles proviennent.

La citation suivante, bien qu'elle soit ambiguë, nous mène à Thomas Mann:

"Nem tudsz uralkodni magadon?! Hogy csókoljon meg a *mádám Sósav!*" (Ibid., 185)
[Tu ne peux pas te contrôler? Que *madame Achcél* t'embrasse!]

Le lexème "sósav" signifie un acide toxique (HCl), ce qu'enregistre la traduction française, en donnant la transcription de la formule chimique. Mais, puisqu'il s'agit du nom d'une dame on peut penser à madame Chauchat, le personnage provenant du roman "Der Zauberberg". C'est la ressemblance sonore des deux lexèmes qui évoque cette connotation. L'embranchement des deux phrases citées sert à convaincre l'énonciataire qu'il peut avoir des raisons d'interpréter la figure "madame Sósav" comme la transcription hongroise de la figure "madame Chauchat". Les deux phrases sont insérées dans la description d'un dîner familial bien turbulent. C'est Monsieur Marci qui reproche au maître son comportement à table, en particulier le fait que celui-ci souffle la soupe d'une telle façon que les gouttes se répandent partout. D'ailleurs toute la description des plats, des manières de manger, des maladroites de certaines personnes (Monsieur György laisse tomber sa cuillère etc.) évoquent les descriptions détaillées et ironiques des repas à "Berghof". Comme argument définitif on peut mentionner le fait que les lexèmes "sósav" et "madame Chauchat" ont un trait sémiologique commun: /empoisonnement/, étant donné qu'un baiser de madame Chauchat, souffrant de tuberculose, peut être mortel.

La citation suivante peut aussi donner lieu à deux interprétations: la plaisanterie et l'indication sérieuse:

"A MESTER ÉS GITTA – "... (Ibid., 303)
[LE MAÎTRE ET GITTA –]

Cette phrase est une exclamation du chroniqueur, faisant allusion au titre du roman de Mikhaïl Boulgakov "Le Maître et Marguerite". S'agit-il d'une plaisanterie d'un homme lettré, espérant pouvoir compter sur la même érudition chez ses lecteurs?

Remarquons que l'embranchement se produit dans ce cas par la répétition dans la phrase englobante du lexème "maître", ainsi que par la ressemblance sonore du nom Gitta (la femme du maître) et Marguerite (la femme aimée de l'écrivain, nommé aussi maître); Gitta et Marguerite remplissent le même rôle thématique (respectivement épouse et la femme choisie et aimée) et actantiel (l'adjuvant) dans les deux romans. Aussi la structure des deux romans comporte un trait commun, il s'agit d'un roman dans le roman. C'est pourquoi il nous semble que cette fois-ci la plaisanterie cache une indication importante sur la tradition littéraire à laquelle P. Esterházy tient sérieusement: la littérature grotesque aux éléments fantastiques (le chat parlant Behemot) et mythique (Mephisto-Woland), une littérature qui est en même temps une satire impitoyable de la société. Remarquons qu'une telle synthèse était jusqu'ici inconnue dans la littérature hongroise.

– les noms des écrivains

La liste des auteurs mentionnés dans le "Roman" est très longue. Pour donner une impression de son ampleur nous énumérerons ici quelques-uns, dont l'importance

ne nous paraît pas essentielle: Mihály Babits (438), Erzsébet Galgóczi (338), Goethe (133), Mór Jókai (292, 429), Lajos Kassák (460).

Dans notre interprétation ces noms ne servent qu'à évoquer une tradition littéraire mondiale et hongroise, dont l'auteur est conscient, sans vouloir la continuer.

Plus tard nous énumérerons les auteurs qui d'après nous sont considérés par P. Esterházy comme essentiels. Pour le moment remarquons seulement que même les auteurs dont l'influence peut être indiquée comme structurelle, sont introduits d'une façon plaisante, comme nous l'avons observé dans le cas de Thomas Mann et Mikhaïl Boulgakov.

– autocitations

Le chroniqueur fait quelquefois mention du roman précédent d'Esterházy "Fancsikó és Pinta" [Fancsikó et Pinta], paru en 1976. Le chroniqueur présente le maître comme l'auteur de ce roman. C'est une des manières de suggérer l'identification du maître avec l'écrivain Péter Esterházy.

B. Les emprunts, les travestissements, le pastiche et la parodie

Bien que les emprunts de Mikszáth aient été traités déjà dans le chapitre précédent nous y revenons pour donner un exemple qui touche un problème théorique des relations intertextuelles. Comme nous l'avons démontré, la plupart des chercheurs se soucient de la reconnaissance des hypotextes, tandis que le problème peut être posé différemment: est-il possible d'arrêter les associations libres du lecteur dans sa recherche des hypotextes. A l'aide de deux citations nous voulons montrer qu'on peut supposer qu'un fragment de texte d'Esterházy travestit d'une façon très libre un fragment de l'œuvre de Mikszáth. Cette supposition semble être d'autant plus justifiée que l'importance de Mikszáth pour le "Roman" est devenue évidente.

"Tudja, barátom, olyan ez a fejezet itt a szöveg közepén elrejtve, fölfúrva, mint egy mélységes mély, szépséges szép, titokzatos veszélyes kút." Elképzelttem. És vajon vize iható?" (Ibid., 313) ["Vous savez, mon ami, ce chapitre dissimulé ici, au milieu du texte, foré comme un profond d'entre les profonds, beau d'entre les beaux, mystérieux, dangereux puits." Je l'imaginai. Et son eau, est-elle potable?]

"Mikor Jókai beszél, még Blaháné is hallgasson.

Hanem persze csak akkor áll ez, ha nem azt vesszük, hogy Jókai *mit* beszél, hanem azt hogy *miképp* beszél.

Olyan ő (már t.i. Jókai), mint a császlauer, mely a vizet is borszínűre festi. Szép... szép lesz színre nézve – de ihatatlan." (Mikszáth 1969: 15)

[Quand Jókai parle, même Mme Blaha doit se taire.

Cela n'est valable que si on ne s'attache pas à ce que Jókai dit, mais à la façon dont il parle. Lui (cela veut dire Jókai) il est comme quelqu'un qui trafique le vin, il réussit même à donner à l'eau le couleur du vin. La couleur est belle, mais ça n'est pas buvable.]

Contrairement aux emprunts de Mikszáth, constituant un sociolecte, les lexèmes et les phrases empruntés au roman de Géza Gárdonyi (1863–1920) "Egri csillagok" [Les étoiles d'Eger]¹⁶ sont une sorte d'ornement. Mais peut-être l'auteur entend-il souligner d'une manière plaisante le caractère militant des disputes qui ont lieu dans l'entreprise. Ou, serait-il question de ridiculiser le caractère militant du sociolecte marxiste-léniniste?

Les emprunts de Gárdonyi ne sont pas dispersés dans tout "Roman", mais concentrés dans son deuxième chapitre. Le débrayage consiste à modifier les disjonctions spatiales: on construit une forteresse médiévale. Dans ce cadre spatio-temporel les armes médiévales et les autres accessoires, ainsi que le langage dont les acteurs se servent (p.ex. les cris en turc, les prières etc.) ne semblent plus être archaïques, ce sont plutôt des choses concrètes de la deuxième moitié du XXe siècle qui donnent l'impression d'être anachroniques. Le débrayage et l'embranchement se produisent très souvent dans une phrase, puisque les acteurs restent les mêmes.

Nous en donnons un exemple:

"Eltárs, mondja remegő hangon valaki, éppen a percben lőtték el Főlya osztályvezető elvtársat. [...] Baitrok a sisakját viszi utána. Vége?, kérdezi Horváth. Vége, mondja amaz szomorúan. Visszaját tovább, kiáltja a párttitkár. Leveszi az acélsisakját. Odalép az ov.-hez, és szótlánul, búsan néz rá. Isten veled, Főlya Tamás! Állj meg az Úr előtt: mutass rá vérző sebedre, és mutass le a várra is!" (Esterházy 1979: 19)

[Camarade, dit quelqu'un d'une voix tremblante, on vient d'abattre à l'instant le camarade chef de service Főlya. Baitrok le suit en portant son casque. C'est fini? – demande Horváth. C'est fini, dit l'autre tristement. Continuez le combat, crie le secrétaire du Parti. Il ôte son casque d'acier. Il s'approche du chef de service, et sans un mot, affligé, le regarde. Adieu, Tamás Főlya! Arrête-toi devant le Seigneur: montre-lui ta blessure sanglante, et montre lui aussi ce château!"]

Le chapitre est basé presque entièrement sur les isotopies suivantes:

/actuel/	vs	/archaïque/
/concret/	vs	/figuré/
/élevé/	vs	/dégradé/
/sérieux/	vs	/plaisant/.

Le chroniqueur, Johann Peter Eckermann, est un personnage historique emprunté et sa vraie chronique est travestie dans le "Roman" Eckermann est l'actant observateur du texte que nous avons appelé "le texte du chroniqueur" et il est en même temps le sujet opérateur du PN "écrire une chronique sur le maître".

L'acteur Eckermann est introduit par l'énonciateur à l'aide d'une note comme s'il s'agissait du vrai Eckermann qui était le chroniqueur de Goethe. Son rôle actantiel est celui de décepteur, puisque les annotations du prétendu Eckermann ne portent pas sur Goethe, mais l'énonciataire ne peut pas le savoir sans avoir lu le texte du chroniqueur. L'énonciateur établit ainsi l'état de mensonge sur le plau être, mais tout de suite il avertit l'énonciataire qu'il s'agit d'un pseudonyme. Il le fait à l'aide d'un

motto, tiré du roman de Jerome David Salinger "Raise high the roofbeam, carpenters and Seymour" (les relations intertextuelles sont omniprésentes!).¹⁷ Nous citons le texte original:

"(Buddy Glass, of course, is only my pen name. My real name is Major George Fielding Anti-Climax)." (Salinger 1959: 187-188.)

Si nous considérons Eckermann comme figure lexématique nous pouvons dire que tout en n'étant pas le vrai Eckermann il contient certaines qualités provenant du noyau stable:

la figure	les qualités provenant du noyau stable	réalisation
Peter J.	chroniqueur avec les aspirations d'un écrivain	pseudonyme
Eckermann	très dévoué à son maître	parfois très critique envers son maître
	l'auteur d'un texte portant sur la vie et l'œuvre d'un (grand) écrivain	omniscient

Nous voulons souligner le fait que le chroniqueur dans "Roman" adopte la perspective de Johann Peter Eckermann partiellement: ses observations concernant les choses de la vie et les discussions avec le maître sont très détaillées, mais le ton qu'il adopte est plein d'admiration exagérée, ce qui a pour résultat un effet dérisoire. Puisque nous nous efforçons de chercher les relations intertextuelles nous pouvons nous demander si certains détails ne sont pas empruntés, par exemple le fauteuil de Goethe aurait-il servi de modèle pour la description du fauteuil du maître? La présentation de cette figure est basée sur l'opposition: (élevé) vs (dégradé). La plus grande différence réside dans le fait que le chroniqueur dans "Roman" est omniscient, il résume des situations intimes entre le maître et "Frau Gitti", dont il ne pouvait pas être le témoin. L'introduction d'un actant observateur omniscient nous semble être d'une grande importance. Dans une analyse approfondie du postmodernisme A. Kibédi Varga a fait remarquer que:

"Le romancier postmoderne ne s'insurge plus contre l'omniscience du narrateur classique, comme l'a fait naguère Robbe-Grillet: les deux attitudes sont possibles et égales, un même jeu ironique englobe l'illusion du réalisme et l'illusion de la modernité." (Kibédi Varga 1968: 6)

Le pastiche est un genre littéraire par excellence intertextuel, à définitions innombrables. Le mérite de G. Genette consiste à essayer de nous en donner une et nous adapterons son point de vue d'après lequel le pastiche est une imitation non-satirique (Genette 1982: 23-40). Pourtant, puisque la réalité, même littéraire, semble

être trop complexe pour se laisser saisir dans des termes précis, Genette discerne aussi pastiche satirique et parodique!

L'exemple du pastiche dans la forme la plus pure est une anecdote à la Mikszáth, racontée par l'acteur Mikszáth dans les annotations (290-292). La maestria d'Esterházy réside dans le fait qu'il imite en même temps le style de Mikszáth tout en restant fidèle au sens de ses anecdotes, qui ridiculisent les parlementaires, leur façon d'être et d'agir. L'effet dérisoire de ce petit récit est obtenu par l'opposition (/plaisant/ vs /sérieux/) entre une question tout à fait banale "quelle heure est-il?" posée par Mikszáth et les réponses de parlementaires relevant de leurs comportements humains et de leurs convictions politiques. P.ex. le comte Apponyi fait tout un exposé sur la différence de temps aperçue par lui entre la pendule de l'École des hautes études polytechniques et sa montre, la différence qu'il suit depuis deux jours. Il formule l'hypothèse qu'elle est constante, ce qui lui permet de conclure qu'à ce moment-là il n'est pas tout à fait une heure. Il y a des parlementaires qui demandent à Mikszáth de s'adresser aux autres. Jókai lui reproche: "Tu me prends pour ta montre?", Gajári, un homme connu pour son tact et sa politesse lui laisse le choix, en disant: "Quelle heure veux-tu?".

Il est peut-être inutile de dire que personne ne donne de réponse concrète à la question de Mikszáth.

Parodie

Nous considérons comme parodie ces fragments du texte de "Roman" qui dépassent le niveau des pastiches par leur caractère satirique et qui tout en imitant et ridiculisant les styles divers arrivent à créer un discours nouveau et original. Glowński parle d'une parodie constructive, en donnant comme exemple Thomas Mann et Witold Gombrowicz. Hutcheon parle aussi d'une telle sorte de parodie:

"La parodie n'est pas un trope comme l'ironie: elle se définit normalement non pas en tant que phénomène intratextuel mais en tant que modalité du canon de l'intertextualité. Comme les autres formes intertextuelles (telles que l'allusion, le pastiche, la citation, l'imitation et ainsi de suite), la parodie effectue une superposition de textes. Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf." (Hutcheon 1981: 143)

Au fond le sociolecte marxiste-léniniste, tel qu'il se présente dans "Roman", est un exemple d'une parodie constructive. Dans le sous-chapitre consacré aux sociolectes nous avons récupéré son vocabulaire et ses taxinomies, en insistant sur son actualité. Mais les exemples donnés pour l'illustrer dévoilaient déjà son caractère dérisoire, rien que par la condensation des lexèmes tirés de périodes différentes. Ici, en parlant de la parodie, nous pouvons ajouter d'autres exemples: les chants engagés¹⁸ et les documents d'un procès. Les premiers sont disséminés dans le roman, les deuxièmes se trouvent dans les annotations. (L'annotation 25, Esterházy 1979:

294–297). Le procès fait allusion aux procès simulés des années cinquante, les texte est incohérent, l'accusation se laisse à peine formuler, les témoins se contredisent.

Le débrayage est motivé narrativement, c'est tante Jolánka qui envoie les actes. L'ironie d'Esterházy est double: premièrement les procès des années cinquante étaient une parodie de procès, si on nous permet cette expression euphémique, ils sont donc présentés au niveau narratif comme tels. Deuxièmement: l'insertion de documents est un procédé assez fréquent dans la littérature hongroise des dernières années (v. les romans d'Erzsébet Galgóczi, András Sütő etc.). En parodiant ce procédé P. Esterházy produit les soi-disant documents. Mais pour comprendre l'intention de l'écrivain il faut voir sa parodie dans la perspective de Mikszáth. La période de Rákosi en Hongrie n'a pas connu un Mikszáth.

Il nous semble qu'Esterházy comble cette lacune, mais surtout il reprend le rôle de Mikszáth dans la période de Kádár, ce qui était à prévoir, puisque

"l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour le rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public." (Genette 1982: 351)

La possibilité de le faire est offerte par certains parallèles qui se laissent apercevoir entre les années quatre-vingt du XIXe siècle et les années soixante-dix du XXe siècle, comme p.ex. l'attachement de la Hongrie à un pays tout puissant, dont on désire être un partenaire, la consolidation, une certaine prospérité etc. On pourrait risquer l'hypothèse selon laquelle la manière dont Mikszáth décrit le système parlementaire de son temps a servi pour P. Esterházy de modèle pour faire la même chose avec le discours du pouvoir de son temps. La critique d'Esterházy est surtout dirigée contre le langage, le sociolecte marxiste-léniniste plein de slogans. P. Esterházy, même s'il mentionne un nom célèbre (p.ex. celui d'Engels), ne le fait pas pour lui accorder une certaine autorité, mais pour ridiculiser le fait que l'on s'en est servi trop souvent:

"Az égiek közül Engelst hívjuk segítségül: azt, amit minden egyes akar, mindenki más megakadályozza, ami lett, senki sem akarta." (Esterházy 1979: 10)

[D'entre les bienheureux, nous appelons Engels à l'aide: ce que chacun veut à part soi, tous les autres l'empêchent de l'obtenir, ce qui arrive, personne ne l'a voulu.]

La phrase citée provient de l'énonciateur du roman, mais il y en a d'autres pareilles, prononcées par le maître, ce qui lui vaudra de la part du chroniqueur d'être décrit comme:

"[...] mégiscsak amolyan herceg (nem herceg, ha-ha-ha!) kakukkfióka a szocializmus pihe-puha fészékében." (Ibid., 307)

[il était tout de même une sorte de petit coucou précieux (pas princier, ha-ha-ha!) dans le nid moelleux du socialisme.]

Il est évident qu'il s'agit ici d'une ironie dirigée contre soi-même, due à une certaine ambiguïté de la prise de position par l'énonciateur, le chroniqueur et le maître (v.

aussi le Vème chapitre où l’actant observateur prononce un monologue sur le sujet “si j’étais le chef”). La même ambiguïté caractérisait aussi Mikszáth.

Fasciné par le phénomène Mikszáth, le maître – il nous semble que cette fois-ci on peut dire: P. Esterházy – réfléchit sur la complexité de cet homme, politicien et écrivain, réunissant des traits incompatibles: l’opportunisme et l’engagement critique, cynisme et optimisme.

Néanmoins, nous sommes d’avis que les écrits de Mikszáth, empruntés, pastichés ou parodiés font autorité dans “Roman”. Cette autorité se manifeste d’ailleurs d’une façon explicite: le maître et l’acteur Mikszáth parlent ensemble de la littérature, de la politique et du rôle de l’écrivain (v. Esterházy 1979: 300–311).

Procédés ressortissant à la métatextualité

Les remarques théoriques sur la littérature en général et sur le roman en particulier sont très nombreuses dans “Roman”. Elles sont motivées narrativement, puisque le chroniqueur résume ses discussions avec le maître. Le schéma de Genette nous permet de discerner deux sortes de commentaire métalittéraire: un métatextuel et un architextuel. Le premier se caractérise par allusivité envers certains auteurs (ou œuvres), le deuxième a un niveau plus abstrait et réfère aux genres littéraires, sans indiquer les auteurs.

Il est temps de rappeler une de nos hypothèses, posée au commencement de l’analyse, d’après laquelle “Roman” porterait sur l’écriture, ou, autrement dit, “Roman” réalise un programme narratif qu’on peut décrire selon le schéma greimasien comme suit:

Manipulation	Compétence	Performance	Sanction
composer un roman	être un écrivain	créer une composition triple	succès et échec une (dé)composition en trois parties

Les objets valeurs dans ce programme sont les œuvres des écrivains (remplissant le rôle actantiel d’adjuvant) qui ont consacré une place importante dans leurs écrits aux réflexions portant sur la composition même de leurs textes.

Auparavant nous en avons mentionné trois: Boulgakov, Mann et Salinger, maintenant nous y ajouterons James Joyce, mentionné et parodié dans le texte du chroniqueur (Esterházy 1979: 261–264).

Il est évident que “Roman” continue une tradition littéraire dans laquelle *l’écriture est un objet de réflexion dans le texte même*. Cette tradition est assez vieille et ce n’est pas notre intention d’en donner des exemples, certainement innombrables, tirés de la littérature universelle.¹⁹ Notre but unique est de mentionner certains écrivains que nous avons indiqués comme importants pour l’élaboration de “Roman”. E. Kulcsár Szabó (1987: 296) était d’avis que la relation entre le narrateur et la

narration se réalise dans le roman (surtout dans le texte du chroniqueur) selon le modèle de Joyce, tandis que la composition de "Roman" (qui se divise en un roman et une partie autobiographique) serait empruntée à Salinger (Ibid., 281).

Esterházy réfère aussi à la tradition hongroise; la critique a établi toute une liste des auteurs. Les noms des écrivains hongrois mentionnés le plus souvent sont: Mikszáth, Gárdonyi, Kosztolányi, Ottlik, Mészöly, Mándy, Tándori et Nádas (v. Balassa 1980: 164-165; Szegedy-Maszák 1986: 89; Szörényi 1979: 126). Le problème de la hiérarchie dans les relations intertextuelles a été posé dans l'analyse de László Szörényi qui considère "Roman" comme une épopée subjective et lyrique. Il démontre qu'en tant qu'épopée elle se sert nécessairement d'une mythologie, qui est partiellement nationale (le texte réfère à la mémoire culturelle et historique, v. la bataille de Mohács et de Kápolna), partiellement chrétienne, donc européenne, la citation du *pater in extenso* en est un exemple. Cette mythologie est la source des valeurs authentiques.

L'un des auteurs des plus importants est, à notre avis, Dezső Kosztolányi, surtout son roman "Esti Kornél" [Le double. Les récits funambulesques de Kornél Esti], et, en second lieu, Géza Ottlik avec son roman "Iskola a határon" [Une école à la frontière] (v. Balassa 1987: 231; Szegedy-Maszák 1986: 91-92)

Kosztolányi est considéré par la critique hongroise comme un rénovateur de la prose hongroise. Ce fut le premier écrivain hongrois qui introduisit les passages métatextuels dans son roman mentionné plus haut. Les procédés spécifiques dont il s'est servi, entre autres la composition fragmentaire et l'abandon de la chronologie linéaire ont été l'objet d'une étude approfondie de M. Szegedy-Maszák (1980: 466-498). Kulcsár Szabó était aussi d'avis que la structure de "Roman" (surtout la présence de deux narrateurs) rappelle le modèle de Kosztolányi (Kulcsár Szabó 1987: 283).

Avant de donner des exemples de la métatextualité dans "Roman" il nous faut remarquer que la façon dont P. Esterházy continue cette tradition littéraire est aussi basée sur les oppositions discernées auparavant:

/sérieux/	vs	/plaisant/
/concret/	vs	/figuré/
/élevé/	vs	/dégradé/

Le texte réalise au moins deux oppositions à la fois, comme le montre le fragment que nous allons citer et qui porte sur une "recherche"

1. chercher l'élastique	vs	chercher des relations intertextuelles
2. /concret/ + /dégradé/	vs	/figuré/ + /élevé/

"Lassan szállingóztak már ki a fiúk, csak ő "döföldött" szokása szerint. "Hol a tőróba a bokagumi." De itt megint fontos fordulatot provokál a lélek. Megkérdeztem, úgymond, tőle, olvasta-e, mit mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak

...És hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hóbelevanc mint műfaj..." (Esterházy 1979: 167)

[Peu à peu, les garçons étaient sortis, seul le maître "farfouillait" selon son habitude. "Purée, où est la chevillière?" Mais ici, de nouveau, l'âme provoque un important retournement. Je lui, pour ainsi dire, demandai s'il avait lu ce qu'avait dit sieur Joyce? Sieur Joyce a dit qu'il donnait pour 300 ans de travail aux critiques... Eh bien, n'est-ce pas, en ce qui le concerne, le maître aussi en donne. Parce que, n'est-ce pas, les allusions, les démarquages, le dépistage de ces derniers, et tout ce mic-mac comme genre littéraire...]

Parmi les aspects de la composition du roman qui peuvent être objet de réflexion nous mentionnerons la création et la présentation des acteurs.

Les remarques du maître sur Berkesi (Esterházy 1979: 194) sont comparables à ce que l'énonciateur "Der Zauberberg" confie au lecteur (setion A. J. Greimas le narrataire) à propos de Hans Castorp, comme création littéraire, ou bien l'introduction de l'acteur Pieter Peeperkorn, confiée explicitement par l'énonciateur à l'acteur Behrens (v. la partie intitulée "Mynheer Peeperkorn", dans le septième chapitre du roman "Der Zauberberg").

La présence accentuée de l'énonciateur et de l'actant observateur dans le texte prend dans "Roman" une forme singulière: "Roman" est au niveau narratif et discursif construit explicitement comme autobiographique. Nous insistons sur le fait que la connaissance des faits concernant l'écrivain, la réalité hors de l'œuvre littéraire, est accessible à tout le monde, à chaque énonciataire potentiel grâce aux informations autobiographiques publiées dans les manuels de la littérature (v. p. ex. Pomogáts 1982: 546-547).

Le fait que les deux sujets opérateurs (le maître et Tomcsányi) se ressemblent a été remarqué à plusieurs reprises par la critique hongroise.²⁰ On a démontré que Tomcsányi et le maître ont la même profession et que l'entreprise où travaille Tomcsányi a des traits communs avec l'entreprise qui offre l'emploi au maître (v. [Szerkesztőség] 1979: 114-116). En plus en partant des signes graphiques on a remarqué que Peter Eckermann (P. E.) est "l'image inverse" d'Esterházy (E. P., en hongrois le nom de famille précède le prénom). Les traits communs à Tomcsányi et au maître ont amené Endre Bojtár (1981: 419) à constater que "Tomcsányi est identifié d'une façon directe avec le maître ([notes-J. J.] 41, respectivement 225). Une telle formulation nous semble trop poussée, d'ailleurs l'argumentation du critique, basée sur la répétition d'un fragment du texte est peu convaincante; d'après nous il s'agit d'un procédé ressortissant à la métatextualité, ayant pour but de rapprocher les textes apparemment hétérogènes.

Qu'il nous soit permis de résumer les observations précédentes en termes sémiotiques, à l'aide d'un schéma:

l'écrivain:

Péter Esterházy, l'écrivain, l'auteur des romans: "Fancsikó et Pinta" et "Roman de production", mathématicien, descendant d'une célèbre famille aristocratique;

l'actant observateur du **Johann Peter Eckermann**, écrivain
texte du chroniqueur:

le sujet opérateur du texte Péter Esterházy, l'écrivain l'auteur des romans
du chroniqueur: "Fancsikó et Pinta" et "Roman de production",
mathématicien, descendant d'une célèbre famille
aristocratique

l'actant observateur du d'après le chroniqueur: le maître, P. Esterházy
roman:

le sujet opérateur du Imre Tomcsányi, spécialiste en informatique
roman:

Tout ce que nous avons constaté jusqu'ici est un savoir de l'énonciataire, conforme au code littéraire, selon lequel ce savoir est la somme des "savoirs" de l'énonciateur, des actants et des acteurs. La nouveauté du texte d'Esterházy consiste à briser ce code. Dans le texte du chroniqueur il y a un fragment qui témoigne de l'identification de Peter Eckermann avec Péter Esterházy (le maître) et *ce sont des acteurs (figurativisés comme les dirigeants d'entreprise) qui disposent de ce savoir. Ils parlent avec le maître comme s'ils connaissaient le texte qui est en train de s'écrire, c'est pourquoi en s'adressant au maître ils emploient le nom d'Eckermann:*

"A másik potentát hangsúlyosan hallgatott, majd midőn a mester kicsiny keze őhozzá ért búcsúzásban, beborította azt a maga súlyos, az ujjakon is szőrös párnásával, és barátságosan így szólt: "Aztán ezt ne írja meg, Eckermannkám". (C'est nous qui soulignons) (Esterházy 1979: 287)

[L'autre potentat se taisait avec insistance, et lorsque la main menue du maître toucha la sienne pour prendre congé, il l'enveloppa de sa lourde paluche, poilue jusqu'aux doigts, et dit amicalement: "Et ça, ne l'écrivez pas, mon petit Eckermann."]

Nous avons mentionné auparavant une structure romanesque spécifique, consistant à construire "le roman dans le roman", comme un élément commun dans les romans de Boulgakov, Ottlik et Esterházy. Cette vieille tradition est continuée différemment par les trois auteurs cités ci-dessus, mais en général de telle sorte qu'on obtient une liaison très étroite entre les deux unités, c'est-à-dire entre le roman englobant et le roman englobé. Pour obtenir ce résultat on se sert de procédés comparables:

- l'emploi des mêmes acteurs;
- la répétition (parfois avec quelques modifications) des fragments du texte;

p.ex. chez Boulgakov: la fin du deuxième et du quinzième chapitre est respectivement

le commencement du troisième et seizième chapitre; chez Esterházy: la scène avec le sachet de lait (p. 27 et 290), v. l'architextualité. Comparez aussi pp. 14 et 150.

- le commentaire de l'actant observateur sur le fragment inséré dans le texte provenant d'un observateur différent:

p.ex. chez Ottlik: la réinterprétation, la "justification" du texte de Gábor Medve par Benedek Both;

chez Esterházy: l'explication de certaines phrases, comme p.ex. celle-ci: "Nous ne trouvons pas de mots", v. analyse de l'ouverture du roman.

Procédés ressortissant à l'architextualité

L'architextualité est le domaine de l'énonciateur; c'est lui qui définit le genre et qui est responsable de la construction de l'ensemble. Surtout dans l'analyse de "Roman" on ne peut pas s'en passer. Tout ce que nous avons dit sur le titre de "Roman" (2.5.1.) ressortit à l'architextualité. L'importance des indications architextuelles pour l'interprétation du texte dans sa totalité nous a amené à les traiter comme point de départ de notre analyse. Le lexème "le roman de production", considéré comme un terme littéraire est une indication du genre littéraire réalisé par "Roman".

C'est dans ce cadre qu'il faut voir d'autres indications sur les autres genres spécifiques, ce que nous avons fait observer, auparavant.

Il nous reste à enregistrer les remarques théoriques stricto sensu qui sont disséminées dans le texte du chroniqueur et qui évoquent un genre métalittéraire: l'histoire de la littérature.

Toutes sortes de problèmes théoriques sont abordés:

la temporalité	138, 139
la réception	195, 403, 417, 422
la construction de l'œuvre	135, 139, 167, 208, 299, 313, 331, 322, 339, 351, 413, 426, 429, 430
la recherche scientifique de la littérature	238, 298, 311, 350, 377
le devoir de la littérature	309-310
la littérature et la réalité	222, 315, 316, 371, 386, 430
le langage	233-234, 309
le style	238, 309, 322, 352-353

etc

Ces remarques formulées à partir de la perspective naïve du chroniqueur (conformément au statut de cet actant) sont basées sur les oppositions:

/sérieux/	vs	/plaisant/
/concret/	vs	/figuré/
/élevé/	vs	/dégradé/

Comme exemple nous donnons un fragment portant sur la temporalité dans les textes romanesques. C'est ainsi qu'elle est expliquée par le maître:

“Tudja barátom – [...], azt szeretném, ha az idő csak úgy becsorogna a regénybe. [...]”

“Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról, – mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék.” (Esterházy 1979: 289)

[Vous savez, mon ami, j'aimerais que le temps filtre tout seul dans le roman.

Comme si – le maître poursuivait ses commentaires sur la théorie du roman, – comme si du sachet de lait maladroitement ouvert, le lait s'écoulait sur la table.]

Le chroniqueur, qui “prend la littérature au sérieux”, se donne la peine d'expérimenter avec les sachets de lait (en Hongrie on vend le lait dans des sachets en plastique), il en achète plusieurs, de différents volumes et il les ouvre “maladroitement”. L'expérience ne donne pas les résultats désirés, puisque le lait lui jaillit au visage (Ibid., 290).

Le texte du roman contient une scène pareille (la dimension concrète): c'est Tomcsányi qui n'arrive pas à ouvrir un sachet de lait (Ibid., 27).

Nous espérons pouvoir démontrer que le “Roman” est ouvertement et contractuellement basé sur les relations intertextuelles.

Remarques stylistiques

Jusqu'ici nous nous sommes occupée du langage dans le cadre de deux sociolectes. Pourtant la narration de “Roman” en contient plusieurs; le sociolecte métalittéraire nous semble être éclairci suffisamment dans le chapitre précédent, nous nous bornerons à faire quelques observations sur les procédés stylistiques, en tant que procédés responsables de l'incohérence du texte et de son caractère dérisoire. En général on peut dire que le texte entier se sert de figures stylistiques, telles que: métaphores, comparaisons, personnifications, figures étymologiques etc. d'une façon consciemment inadéquate. Le texte fait usage du langage littéraire tel qu'il est enregistré dans la mémoire culturelle, mais aussi des expressions figurées qui sont propres à chaque langue. Pour garder de cadre sémiotique nous donnons les exemples selon les oppositions discernées auparavant.

/concret/

vs

/figuré/

métaphore:

"Derű költözött a két szemed közé. Jól van."

"Tévedsz – (...), az az orrom".

(Esterházy 1979: 237)

[La sérénité s'est établie entre tes deux yeux. C'est bien,

Tu te trompes, c'est mon nez.]

comparaison:

"És a szemek! Villognak egymásra, mint két drágakő

a kirakatban."

(Ibid., 329)

[Et les yeux! Ils se lancent mutuellement des éclairs, comme pierres précieuses

dans la vitrine.]

/dysphorique/

vs

/euphorique/

l'enterrement de Tomcsányi (Ibid., 121–129)

la fête à l'entreprise

comparaison:

lófogai

"[...], szép elővillantak az örömtől, [...]."
(Ibid., 190)
[ses belles

dents chevalines

jetèrent un éclair,]

mint egy titkosrendőr."
(Ibid., 316)

"[...] csapott a mester nevezett vállára, vidáman,

comme un policier en civil.]

[le maître tapa sur l'épaule du dénommé, gaiement,

/actuel/

vs

/archaïque/

Cette opposition est maintenue dans le discours des camarades parlant de Dieu (nous en avons donné des exemples) et dans les descriptions des escapades du maître, faites tantôt en voiture, tantôt à cheval, dans la plupart des cas la description fait usage des détails appartenant aux deux moyens de transport.

“Megrántotta lova kantárszárát ő, fékezett. [...]

A Madách téren óriási dugóba került. [...] Ráadásul mind az ablaktörlő, mind az index elromlott,

így a lanyh esőben újból és újból előrehajolt, hogy letörölje lovának homlokát, felszárítsa a szeme környékét és a szemellenzőt.” (Ibid., 217)
[Le maître tira sur les rênes du cheval, freina.

Place Madách, il se trouva pris dans un gigantesque embouteillage. De plus, tant l'essuie-glace que le clignotant étaient cassés,

si bien qu'il ne cessait de se pencher dans la pluie fine, pour essuyer le front de son cheval, sécher le tour de ses yeux et les œillères.]

/élévél/

vs

/dégradé/

comparaison:

“[...] arcán ezernyi ránc
[des milliers de rides au visage

(mint a zsák nyaka, ha már megszorította a madzag).”
(Ibid., 159–160)

(tel le col d'un sac serré par une ficelle).]

“Most úgy gondolom.
[...] hogy nekem nincsenek *tájaim*, mint másnak az Alföld

vagy a Teleki tér, hanem *tárgyaim* vannak. [...]

Egy templom például

vagy egy villamossfváltó...”
(Ibid., 221)

[Aujourd'hui je pense,
que je n'ai pas de
paysages, comme
d'autres ont la Grande
Plaine

Une église, par exemple,

métaphore:

a próza és vers ezen
ikercsillaga,

astre double du vers et de
la prose,

ou la place Teleki, mais que j'ai des *choses*.

ou un aiguillage de tramway...]

"Kiment hát a két ember,

megnézni, hogy milyen olaj folyik a Zsiguliból." (Ibid.,
382)

[Les deux hommes sortirent donc,

examiner quel genre d'huile s'écoulait de la Zsiguli.]

/sérieux/

vs

/plaisant/

"Faterkám, majd belőled is motívumot csinállok." (Ibid., 208) [Mon petit pater, de
toi aussi je ferai un motif littéraire.]

"[...] a kéz, amely markol, lehetne Karajáné, [...]." (Ibid., 230) [la main qui empoigne
pourrait être celle de Karajan.]

L'isotopie sémantique se manifeste quelquefois aussi comme l'isotopie sémiotique:

/extéroceptivité/

vs

/intéroceptivité/

"A házőrző komondor –
elpusztult, öregség
miatt."

(Ibid., 350)

[Le komondor de garde –

a péri, de vieillesse.]

sok kedves novellájának hős mellékszereplője –

personnage secondaire de force nouvelles chères à son
cœur –

"A belső szoba titok-
zatos, mély színei, a be-
szűrődő napfény arany-
csíkjai nagyon meg-
nyugtató hatást fejtettek

ki; a barnák, a zöldek, a
tompá sárgák –

hevenyészett felsorolásban.”
(Ibid., 177–178)

[Les teintes mystérieuses
et profondes de la pièce
du fond, les rais d'or du
soleil filtrant dégageaient
un effet très rassérénant;
les bruns, les verts, les
jaunes estompés –

énumération bâclée.]

L'organisation du sens dans “Roman de production”

Nous avons remarqué à plusieurs reprises que “Roman”, au niveau de surface, se caractérise par les traits suivants:

l'incohérence,
l'incompatibilité
et l'anachronisme.

D'autre part nous avons essayé de démontrer qu'au niveau profond la cohérence du texte est assurée par les isotopies sémiologiques, basées sur les oppositions suivantes:

/concret/	vs	/figuré/
/dysphorique/	vs	/euphorique/
/actuel/	vs	/archaïque/
/élevé/	vs	/dégradé/
/sérieux/	vs	/plaisant/

Comme trait essentiel du texte nous considérons la juxtaposition de plusieurs (en tout cas au moins deux) oppositions dans le cadre d'un énoncé ou d'un petit fragment. Nous espérons avoir prouvé que l'isotopie sémantique du texte est:

/extéroceptivité/	vs	/intéroceptivité/
-------------------	----	-------------------

Tous les procédés décrits auparavant mettent en évidence le fait que P. Esterházy refuse de raconter une fable, tout au moins de le faire d'une façon traditionnelle. Le “Roman” est une sublimation et une synthèse des formes de la narrativité, telles qu'elles se sont réalisées dans la conscience des créateurs dans la deuxième moitié du XXe siècle. En même temps – et cela est peut être le point le plus faible de la narrativité de P. Esterházy – il s'agit de suivre les procédés en vogue, nous pensons surtout aux relations intertextuelles et la manière dont elles se réalisent dans “Roman”.

"Après, après Joyce, après Borges, et surtout après 1960 (en France), les relations intertextuelles deviennent – du moins dans l'avant-garde littéraire – comme une découverte dont on joue, une nouvelle vérité dont on n'a pas fini d'explorer les effets – effets encore un peu scandaleux pour une large fraction du public." (Chevalier 1984: 78)

Le refus de raconter une fable peut être mis en rapport avec une thèse de Th. Adorno portant sur la non-identité d'un art vrai qui – pour ne pas devenir un objet commercialisé – doit renoncer aux moyens exploités par la littérature de masse.

La thèse d'Adorno, certainement juste en général, ne se laisse pourtant pas adapter à la littérature hongroise sans explications. Dans quel sens peut-on parler de la littérature triviale ou commercialisée en Hongrie socialiste? Il nous semble plausible de formuler l'hypothèse que "Roman de production" est une tentative de rompre avec la littérature "engagée" et réaliste, sans nécessairement être son contraire. Il s'agit avant tout de rompre avec une tradition littéraire où on posait les problèmes d'une façon directe. "Roman" est paradoxal dans ce sens qu'il est profondément lié à la situation hongroise.

Notes

1. Ce roman paraîtra en français sous le titre "Trois anges me surveillent. Les aveux d'un roman", traduction faite par Agnès Járfás et Sophie Képès, aux Editions Gallimard dans la collection "Du monde entier" au mois de mars 1989. Nous voulons remercier Mme Járfás de bien vouloir mettre à notre disposition les fragments de son manuscrit avant la parution du livre, ce qui nous a permis de donner la traduction vraiment littéraire des citations dont nous avions besoin.
2. Cette étude fait partie de ma thèse dont le titre est "Personnages tragiques et grotesques dans la littérature hongroise contemporaine." Amsterdam 1989: Rodopi.
3. Le texte du roman contient une interprétation suggérée par le chroniqueur: "Bátorkodtam még fölvetni, hogy a "kissregény" alak tartalmazza az angol nyelvterületre honos "kiss" szót..." (Eszterházy 1979: 377) [Je me hasardais à suggérer que la forme "kissregény" contient le mot "kiss", provenant du domaine de langue anglaise...]
4. Zima emprunte ce concept de Greimas qui en donne une définition dans le "Dictionnaire" (Greimas/Courtés 1979: 354–355).
5. Nous trouvons prématuré de rejeter le concept goldmannien du "vision du monde".
6. "Recenzens e hatalmas tudást nem saját kútfőből merítette. Köszönet illeti érte P. Eckermann urat, kit Recenzens megkért egy nyárutói de már hűvösödő estén, csenné el titokban a Mester kéziratot házipéldányát, melyben az idézetek – a könyvvel ellentétben – nagy pontossággal megjelöltettek." (Jankovics 1982: 96)
7. Le premier Congrès des Écrivains Hongrois a eu lieu entre le 27 et le 30 avril 1951. Les documents du Congrès ont été publiés la même année (v. A magyar írók első kongresszusa. 1951. április 27–30. Budapest 1951: Művelt Nép Könyvkiadó). La source de trois textes énumérés plus haut (A, B, C.) est pour nous un recueil de documents rédigés par István Balogh (v. Balogh 1986).
8. Les lexèmes dans la langue d'original:

Opposant

- (A) pártellenes, népellenes, nemzetközi tőke, osztályidegen, nagykereskedő, reakciós (egyházi egyesület), horthysta, a Kisgazdapárt reakciós jobbszárnya, volt kapitalisták, földbirtokosok, kulákok, volt katonatisztek, csendőőrök, politikailag megbízhatatlan elemek;
- (B) nemkívánatos elemek, volt hercegek (Eszterházy, sic!), volt grófok, volt bárók, összeesküvő, konspiráló, rémhírtérjesztő társaság, imperialisták;

- (C) kapitalista–fasiszta–burzsoá irodalmi múlt, l'art pour l'art, kozmopolita, formalista, népellenes, burzsoá osztályérdekeket szolgáló irodalom, üres burzsoá pszichologizálás, "apolitikus" irodalom;
 (D) szocializmus belső ellenzéke, antikommunista propaganda, antikommunista uszítók, imperialista központok, burzsoá politikai rendszer, burzsoá nacionalizmus, kapitalista rendszer, agresszív imperialista politika:

(E) régi uralkodó osztályok, tőkések, földbirtokosok, az imperialista körök.

9. Les lexèmes dans la langue d'original:

Adjuvant

(A) a Párt, (Pártunk), Sztálin elvtárs;

(B) sztahanovista, nagycsaládosi ipari munkások;

(C) dolgozó nép, Szovjetunió, Sztálin, Szovjet Hadsereg;

(D) – –

(E) nép, az emberek, szövetségeseink, szocialista világ, Szovjetunió, szomszédjaink.

10. Les lexèmes dans la langue d'original:

Objet valeur

(A) népi demokrácia, szocializmus építése, kádernyújtás megjavítása, az építő bírálat;

(B) humanitárius szempontok;

(C) szocialista-realista irodalom, pártos irodalom, harcok internacionalizmus;

(D) – –

(E) a szocializmus, a nép felemelkedése, a munka, előrehaladás, gazdasági fejlődés, életszínvonal.

11. Les lexèmes dans la langue d'original:

Objet modal

(A) (osztály)éberség, forradalmi aktivitás;

(B) – –

(C) éberség, harcososság;

(D) objektív, kritikus szemlélet, haladás;

(E) "[...] legnagyobb vívmányunk, hogy az emberek a szocializmust saját céljuknak, építését saját ügyüknek tekintik."

12. Nádás, Péter 1986: Ki fia teszi? – ÉI 17. X., 5.

13. "[...] ahhoz, hogy az fró rosszul érezze magát szülőhazájában, és ezért mindent idézőjelbe tegyen, még törvényes joga is van: egy demokratikus rendszerben, ha a köz épülésére teszi, mért épp egy grófi sarj ne nyavalyoghata kedvére?" (Csontos, János 1986: Az Esterházy-jelenség. – Debrecen 6 IX; d'après l'article cité ci-dessus).

14. Par des raisons pratiques nous avons négligé les notes de l'auteur lui-même dans les passages cités.

15. V. deux numéros de "Littérature" 41 et 55, consacrés à l'intertextualité à l'époque du Moyen Age et de la Renaissance.

16. Il s'agit d'un roman historique, paru en 1901, portant sur le combat de la Hongrie contre les Turcs, au XVIe siècle.

17. V. Esterházy 1979: 133.

18. Comme exemple supposé d'un chant engagé v. Szörényi 1979: 125.

19. Dans une étude très originale sur Pouchkine et Esterházy Endre Bojtár (1981) a démontré les parallèles entre le "Roman de production" et "Eugène Onéguine" de Pouchkine, concernant le caractère intertextuel et métalittéraire de deux oeuvres.

20. Kulcsár Szabó a observé que: "Tandis que la présence de l'auteur se fait sentir chez Bereményi d'une façon formelle, chez Nádás par la régularisation de la perspective, les notes de "Roman de production" introduisent l'auteur même. [...] ... quatre personnages fictifs font allusion à l'écrivain: 1. Tomcsányi (le héros du petit-roman), 2. le narrateur (personnel) [cette qualification nous reste obscure – J. J.] du petit-roman, 3. Peter Esterházy en tant que personnage de l'auteur dans les notes ("le maître") et 4. l'auteur des notes, le chroniqueur, le fictif J. Peter E(ckermann). La relation entre Tomcsányi et le narrateur est à peu près la même qu'entre Esterházy [leguel: l'écrivain ou le maître? – J. J.] et le chroniqueur." (Kulcsár Szabó 1987: 281–282)

Bibliographie

- Balassa, Péter 1980: *Vagyunk*. (Esterházy Péter: Termelési-regény (kissregény). – *Jelenkor* XXIII: 2, 162–170.
- Balassa, Péter 1985: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózákról 1978–1984*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Balassa, Péter 1987: *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981–1986*. Budapest: Magvető.
- Balogh, Sándor 1986: *Nehéz esztendőkrónikája 1949–1953. Dokumentumok*. Budapest: Gondolat.
- Bojtár, Endre 1981: *Az irodalom gépezete*. (Puskin és Esterházy.) – *Literatura* 3–4, 419–426.
- Chabrol, C.–Landowski, E. 1982: *Les discours du pouvoir*. In: Coquet, J.–C. (Red.) 1982: *Sémiotique. L'école de Paris*, 151–198.
- Chevalier, Anne 1984: *Du détournement des sources*. – *Revue des Sciences Humaines* LXVII: 4, 65–79.
- Coquet, J.–C. (Red.) 1982: *Sémiotique. L'école de Paris: Classiques* Hachette.
- Esterházy, Péter 1979: *Termelési regény (kissregény)*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter 1986: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Du Seuil.
- Glowiński, Michal 1986: *O intertekstualności*. – *Pamiętnik Literacki* LXXVIII: 4, 75–100.
- Greimas, Algirdas Julien 1966: *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien – Courtés, Joseph 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. I*. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien – Courtés, Joseph 1986: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II*. Paris: Hachette.
- Hét évszázad magyar versei 1966. I. Budapest: Magyar Helikon.
- Hutcheon, Linda 1981: *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*. – *Poétique* 45, 140–155.
- Jankovics, József 1982: *Bevezetés a Függőbe*. Esterházy Péter: *Függő*. – *Életünk* 1, 91–96.
- Jenny, Laurent 1976: *La stratégie de la forme*. – *Poétique* 27, 257–281.
- Kibédi Varga, A. 1986: *Récit et postmodernité*. – *Cahiers de Recherches Interuniversitaires Néerlandaises* nr. 14, 1–16.
- Klanczay, Tibor (Red.) 1980: *L'histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours*. Budapest: Corvina.
- Kovács, Endre (Red.) 1979: *Magyarország története 1848–1890. I–II*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kulcsár Szabó, Ernő 1987: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Budapest: Magvető.
- Pomogáts, Béla 1982: *Az újabb magyar irodalom. 1945–1981*. Budapest: Gondolat.
- Mikszáth, Kálmán 1969: *Művei 14. Politikai karcolatok. (1881–1908)*. Budapest: Magyar Helikon.
- Salinger, J. D. 1963: *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction*. London/Melbourne/Toronto: Heinemann.
- Szegedy-Maszák, Mihály 1980: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Szegedy-Maszák, Mihály 1986: *The life and times of the autobiographical novel. Postmodernism and the autobiographical novel*. – *Neohelicon* XIII: 1, 83–104.
- [Szerkesztőség], 1979: *Lektorai jelentés*. – *MV* V: 12, 114–116.
- Szőrényi, László 1979: *"Nekünk kell Mohács"*. (Ady úr után szabadon). – *MV* V: 12, 123–127.
- Unger, Mátyas–Szabolcs, Ottó 1976: *Magyarország története. (Rövid áttekintés)*. Harmadik kiadás. Budapest: Gondolat.
- Zima, V. Pierre 1985: *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard.
- Zima, V. Pierre 1986: *Pour une sémiotique sociocritique*. – *Revue des Sciences Humaines* LXXII: 201, 21–34.