

Les paradoxes de la (ré)écriture de soi, Dezsö Szomory, Paris, roman / Gabriella Tegye. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 7 (2001), pp. 485-501.

Notes au bas des pages.

I. Autobiographie. II. Romanciers hongrois — 20e siècle. III. Szomory, Dezs.

PER L1037 / FL92602P

# LES PARADOXES DE LA (RÉ)ÉCRITURE DE SOI. DEZSÖ SZOMORY: «PARIS, ROMAN»

Gabriella TEGYÉY

Université de Veszprém, Hongrie

Le corpus de cette étude est constitué du récit le plus célèbre de Dezs Szomory, journaliste, romancier, auteur dramatique hongrois du début du XXe siècle.

Le principal but de cette analyse est de montrer, chez cet auteur, le fonctionnement de l'écriture autobiographique, dont l'illustration la plus frappante est donnée dans *Paris, roman*<sup>1</sup>. Pour ce faire, je tâcherai d'examiner d'une part les principales caractéristiques de l'histoire que l'on y lit, d'autre part j'aurai soin de montrer la façon dont le narrateur organise son récit, ce qui posera la problématique de l'écriture de soi.

Avant de me livrer à cette entreprise, il me semble utile de passer en revue, rapidement, la carrière de Szomory, ce qui dévoile une personnalité et un itinéraire d'écrivain tout à fait singuliers.

Né en 1869 à Budapest, d'origine juive, Szomory, plein d'ambitions musicales, collabore aussi, dès son très jeune âge, à plusieurs quotidiens de l'époque. Sa jeunesse sera vite bouleversée par une déchirure, qui a eu une influence déterminante sur l'oeuvre à venir: pour échapper à son service militaire, il choisit d'émigrer en 1890 à Paris. Sans doute avait-il peur de la foule anonyme, de l'esprit d'obéissance aveugle de l'armée austro-hongroise, en contraste avec son goût de liberté et son aspiration à la beauté. Sa fuite s'explique également par un échec sentimental douloureux: sa rupture avec Mari Jászai, célèbre actrice, de vingt ans son aînée. Ce séjour à Paris fut long et douloureux: c'est seulement dix-

---

(1) Roman publié en 1929.

sept ans après qu'il peut retourner dans son pays, bénéficiant d'une amnistie de l'Autriche-Hongrie.

De ces années parisiennes datent ses premiers écrits - sans grande valeur littéraire en fait - marqués par le naturalisme fin du siècle et l'esthétisme de la Belle Époque. Néanmoins un thème important y apparaît, repris et développé dans ses ouvrages ultérieurs: celui des vicissitudes de la petite-bourgeoisie hongroise<sup>2</sup>. Tout compte fait, ces dix-sept années à Paris sont stériles du point de vue de la création et remplies d'amertume sur le plan existentiel: le jeune homme qui se cherche ne cesse de souffrir de la pauvreté, de la solitude et aussi et surtout de son incurable «mal du pays».

Après son retour en Hongrie en 1907, il se tourne vers le théâtre et crée des pièces historiques et sociales qui se font remarquer par la richesse extraordinaire de leur langage et la peinture passionnée de la médiocrité de la vie bourgeoise. Parallèlement à son activité d'auteur dramatique, il se consacre au roman: dans ces récits, à la fois fantastiques, grotesques et sensuels, il donne un tableau malicieux de la bourgeoisie juive de la capitale. C'est autour des années dix qu'il trouve sa propre voix: naissent alors ses romans de longue haleine relatant en une prose originale des histoires nourries de passions contraires. Toujours est-il que Szomory suit un itinéraire de solitaire: n'appartenant véritablement à aucun mouvement, à aucune école littéraires, il contribue à la métamorphose du genre en quête de renouvellement, ce qui lui assure une place tout à fait à part dans la littérature hongroise.

A partir des années vingt son oeuvre suit une double direction: d'une part, dans ses croquis à la forme parfaite il continue de manifester son dédain à l'égard de l'amoralité de la société bourgeoise, d'autre part, il se met à publier des récits de caractère autobiographique, autant de retours en arrière sur sa vie, tels les *Lettres à une amie* (1927), écriture tourmentée, et *Paris, roman* - dont il sera question ici - souvent mal lu, mal compris par ses contemporains.

Dès les années vingt, Szomory vit isolé, enfermé en une solitude effrayante: n'ayant plus que quelques fidèles, il ne quitte guère sa

---

(2) Son premier recueil de nouvelles publié en Hongrie porte le titre *Les vaincus* (1892).

demeure qu'il appelle sa «tour». Habité de passions contraires - mêlant narcissisme et cynisme - Szomory a peu éveillé la sympathie de ses contemporains dont certains n'hésitent pas à étaler leurs jugements péjoratifs sur l'oeuvre. Qui pis est, à cause de ses bizarreries, il a été attaqué toute sa vie durant et même après...

Auteur à la mode au milieu des années dix, sa vieillesse est marquée par l'oubli, même si *Paris, roman* lui restitue une certaine gloire. Solitude, contradictions, excès, singularité - contrebalancés par la force, toujours renouvelée, qui le pousse vers la création - autant de traits qui expliquent la vision frappante transmise dans *Paris, roman*<sup>3</sup>.

## Une histoire éclatée

*Paris, roman* compte aujourd'hui parmi les plus grands classiques de la prose hongroise<sup>4</sup>. Son histoire se compose de quarante-quatre fragments ordonnés en chapitres de longueur inégale, chacun formant un récit clos et plus ou moins autonome. Les chapitres - reliés par une thématique essentiellement répétitive - sont centrés sur l'évocation d'un souvenir précis qui expose, dans la majorité des cas, un épisode «banal» de la vie de Szomory, narrateur-personnage de son histoire.

La trame de celle-ci se nourrit des dix-sept années parisiennes, séjour douloureux pour Szomory, en crise avec lui-même et le monde qui l'entoure. Cette crise résulte du «mal du pays» qu'il éprouve, ainsi que du besoin d'écrire qui ne pourra véritablement aboutir. Ces deux thèmes s'enracinent dans l'expérience de l'amour malheureux, sans que celui-ci soit nettement formulé. Le thème de la douleur sera toujours lié de la sorte à celui du désir, d'où le rayonnement étrange du texte qui - bâti sur une série de paradoxes - ne cesse pas de faire valoir une atmosphère à la fois de souffrance et d'émerveillement.

---

(3) Pour l'étude de la vie et de l'oeuvre de l'auteur, voir le remarquable ouvrage de M. Pál Réz, l'un des plus importants spécialistes hongrois de l'époque (*Szomory Dezső*, Budapest, Szépirodalmi, 1971).

(4) Les rééditions plus ou moins récentes (1969 et 1997) ne font que confirmer ce constat. L'ouvrage n'a jamais vu le jour en français, ce qui n'est certainement pas un hasard, vu la singularité du style et les difficultés de traduction qu'elle impose.

La structure des chapitres est à peu près identique, sa marche suivant volontiers un mouvement ternaire: l'*incipit* - qui fixe l'atmosphère de la réminiscence - est doté d'une valeur événementielle; lui succède une partie descriptive, ayant une tonalité dramatique; la clôture est censée détourner ce qui a été exposé, en apportant une note ironique ou ludique.

Le tissu du texte s'organise entre deux départs, ceux-ci allant en sens inverse: départ de Szomory de son pays natal dans le premier chapitre (se fermant sur son arrivée à Paris) et départ de ses parents (qui viennent lui rendre visite) de Paris pour la Hongrie. Ces départs assurent une organisation symétrique à l'histoire qui n'hésite pas à mettre en valeur, dès le début, l'obsession de Szomory: le «mal du pays». De cette hantise découle la structure particulière du texte qui fait alterner, dans ses grandes articulations, deux types d'épisodes: les visites que le narrateur rend à un certain nombre d'amis (hongrois) et d'artistes célèbres (français) et ses errances dans Paris, sans but précis. A cette alternance s'ajoutent quelques digressions créant - à première vue - un moment de repos dans la présentation de la crise du personnage, crise qui doit se lire comme une quête de soi. Reste à savoir si l'on peut établir une «typologie» des ces composantes de l'histoire. Pour ce qui est des visites par exemple, il est possible de faire une distinction entre les rencontres effectuées avec les amis hongrois, ayant pour fonction de renforcer la souffrance et la misère de Szomory et celles qui ont lieu chez les artistes. Les errances peuvent être distribuées suivant les espaces où elles se déroulent; les digressions à leur tour peuvent se classer selon le rôle que Szomory y joue (protagoniste ou témoin). Il me semble important de souligner que ces épisodes ne suivent aucune logique rigoureuse - ils sont livrés pêle-mêle, tels qu'ils surgissent dans la mémoire du narrateur.

Les visites elles-mêmes, loin d'être préméditées ou préparées, sont les fruits des hasards de toutes sortes: rencontres fortuites dans Paris, «visites-jeux» lors desquelles peu importe la personne de celui à qui l'entrevue est destinée. L'important demeure dans l'acte de rencontrer: aussi ces visites sont-elles souvent manquées - telle la première chez un général hongrois -, ce qui annonce sur les manques de Szomory qui surviendront plus loin.

Il me semble opportun de noter que l'histoire se fait remarquer par

la carence du poids événementiel: ce caractère statique de *Paris, roman* est favorisé par le procédé de la répétition. En effet, outre l'alternance, une technique importante réside dans l'abandon, puis dans la reprise des fils d'histoire: le roman sera de cette manière tissé d'échos et de contrepoints. Cela dit, le réseau thématique se définit par ses propres «intermittences», grâce auxquelles les motifs peuvent apparaître, disparaître, puis réapparaître de nouveau, sans qu'ils soient entièrement développés, ni achevés.

C'est dans le chapitre huit que surgit, pour la première fois, le thème de l'écriture: logé chez son élève russe, Mme Boudorevska (à qui Szomory donne des leçons de chant), il entreprend sa première tentative littéraire, la rédaction de «la série de [ses] désespérantes nouvelles» (56)<sup>5</sup> qui composeront plus tard les morceaux de son premier recueil. La thématique de l'écriture sera longtemps abandonnée par la suite, pour être reprise à partir du chapitre vingt. La plupart des activités artistiques conduisent d'ailleurs à l'échec, qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle d'un autre - il suffit de considérer à cet égard l'épisode du portrait «manqué» de K. O. (peintre hongrois), grâce à qui s'insinue le motif de la mort qui accompagne la quête du narrateur.

Le chapitre quinze - qui présente les funérailles de Grünwald (célèbre juriste hongrois qui vient se tuer à Paris) - est particulièrement significatif à cet égard, car il offre une excellente occasion pour développer le thème de la disparition. Une étroite liaison s'instaure ici entre la mort et l'errance de Szomory (qui se perd dans le cimetière), égarement sans doute symbolique durant lequel surgit, en contrepoint, l'«image féerique» de Jászai, souvenir d'amour malheureux. Deux univers contrastés se rencontrent ainsi dans le chapitre portant sur les funérailles de Grünwald, ce qui témoigne de la complexité de l'histoire: un univers de deuil et de tristesse et un autre, chaud et érotique - la «banalité» de la thématique n'est donc qu'apparente. La fin du fragment, conformément à la structuration des chapitres, fait ressortir une grimace ironique qui, pour ainsi dire, «annule» la gravité du contenu exposé - dans la dernière phrase

---

(5) Les traductions qui suivent sont de moi, sans que je prétende offrir un texte de valeur littéraire. Cette tâche dépasserait à la fois ma compétence et les objectifs de cette étude. Toutes mes références se rapportent à l'édition de 1997, Budapest, Magvető.

il est question de la gravure «ratée» sur la tombe de Grünwald: «Autant que je sache, l'épithaphe que l'on y lisait [en hongrois] fut l'oeuvre du comte Apponyi lui-même: «*Ci-gît Béla Grünwald, l'apôtre inlassable du salut de la patrie*». Le graveur français s'est trompé de lettres, en écrivant «partie»<sup>6</sup>. [...] Il lui fallut rectifier les lettres sur-le-champ» (111).

Le chapitre vingt, qui reprend la thématique de l'écriture, s'impose comme un point stratégique dans l'histoire de *Paris, roman*. C'est à ce moment du récit que Szomory termine son recueil hongrois de nouvelles qu'il cherche à publier, sans succès d'abord. Ensuite, le livre paraît d'un coup, comme par un miracle, grâce à quoi Szomory semble se trouver une identité. Désormais (à partir du chapitre vingt-et-un), sa principale tâche - qui s'interprète comme un essai de consécration de sa carrière d'écrivain - consiste dans l'«offrande» du livre: il décide de le montrer à tous les grands écrivains français. Parmi ces rencontres, la mémoire du narrateur omet la plupart, ce qui montre l'organisation lacunaire de l'histoire: y figurent seulement ses entrevues avec Lemaître (chapitre 20), Mirbeau (chapitre 30), Massenet (chapitre 32) et Daudet (chapitres 40-44).

A la suite de la transmission du livre, *Paris, roman* cesse d'être une simple écriture de soi: un recueil de portraits s'y dessine où défilent les hongrois vivant alors à Paris et les créateurs français à qui le livre est montré. Ces curieux portraits, faits d'impressions suraiguës et de notes pointillistes, ont ceci d'important qu'ils mettent au jour - entre autres conséquences - l'aspect caricatural de l'histoire. En effet, les entrevues sont susceptibles de se transformer en un jeu: d'une part, c'est par «tirage» que Szomory choisit le nom de celui qu'il va voir<sup>7</sup>, d'autre part tous les maîtres seront tournés en dérision. Ainsi se métamorphose la figure de Lemaître, qualifié d'«homme charmant», en une silhouette ridiculisée. Au surplus, comme Lemaître est absent, la rencontre elle-même demeure manquée, Szomory n'étant reçu que par la cuisinière.

---

(6) Dans le texte en hongrois, cette «erreur» est beaucoup plus subtile: il s'agit d'un jeu de mots intraduisible.

(7) Il marque les noms des artistes sur des bouts de papiers, parmi lesquels il choisit un, au hasard.

Le chapitre trente est consacré à l'entrevue avec Mirbeau: «Vers cette époque là, je présentai déjà à tous mon recueil hongrois de nouvelles, seul Mirbeau manqua encore, seul lui ne le connaissait pas. Je ne sais plus quel fut mon but avec cette bêtise stupéfiante [...] Sans doute souhaitai-je signaler que j'avais moi aussi écrit un recueil de nouvelles, même si ce n'était qu'en hongrois» (236). Dans l'atmosphère brumeuse de cet épisode, plusieurs centres d'intérêts sont condensés. Si l'on y découvre une image de jeune homme fasciné par Mirbeau, il s'y révèle aussi une image mirbellienne dans laquelle l'homme et l'oeuvre apparaissent comme une vision, dont l'aspect caricatural est évident: «Au fond de la gare, sous un platane, je remarquai tout de suite une petite fontaine publique en bronze [...] *Eau potable*, y lus-je [...]. En buvant ainsi, la tête tendue vers le haut, une autre inscription me sauta aux yeux, une autre inscription en minuscules caractères gothiques: «Don de M. Octave Mirbeau» (237). Il en va de même de l'épisode Massenet: compositeur vénéré par Szomory quand celui-ci est enfant, Massenet est bafoué dans le présent de l'histoire - à la fin du chapitre, il est la proie de l'ironie mordante du narrateur (Massenet, victime sans doute de sa mégalomanie, met une figure de momie à côté de chacune de ses oeuvres qu'on ne lit plus).

Il est à remarquer qu'à la rencontre avec Mirbeau succède une errance lors de laquelle surgit l'un des paradoxes déterminants de la figure de Szomory (les conflits sont rarement formulés de façon aussi explicite): la publication du livre paraît à ce moment-là comme un support de l'anéantissement de soi: «Je sentis que j'allais peu à peu me perdre, me perdre par l'importance extraordinaire que ce livre prenait [...]. Que j'allais disparaître de ce monde en raison même de sa publication! Je l'aimais encore, non je ne l'aimais pas! je l'adorais! mais la séparation d'avec lui commença» (247).

Les derniers cinq chapitres, destinés à clore *Paris, roman*, seront examinés à part, à titre de synthèse. En effet, ces fragments, qui relatent la rencontre avec Daudet, créent un véritable «condensé» du livre.

Il résulte de ce qui précède que dans le portrait des artistes un procédé de désillusion et de démystification se fait jour: ces personnages, avec leurs traits déformés, exagérés au ridicule, entrent en contraste avec la figure du



jeune homme, désireux de se confirmer dans sa vocation d'écrivain. Si la relation de ces visites-jeux se déroule chaque fois d'une manière à peu près identique, il serait erroné de croire qu'elles forment un fil d'histoire continu; elles sont coupées au contraire par les digressions plus ou moins longues.

Parmi celles-ci, la plus importante est, me semble-t-il, l'épisode Reményi (célèbre violoniste hongrois) qui embrasse cinq chapitres (24-28). La mise en scène des bizarreries de l'artiste met en quelque sorte en abîme le récit entier, alors même qu'elle constitue un arrêt dans sa trame. Le processus de l'offrande du livre - fait pourtant capital - sera suspendu, dévié par la mise en relief du sort de l'autre, ce qui confère à *Paris, roman* un caractère baroque. L'épisode Reményi a ceci d'important qu'il renforce et refoule en même temps la quête propre au narrateur qui assiste ici en témoin à l'échec de Reményi. Celui-ci repart à la fin du chapitre vingt-huit pour la Hongrie, ce départ - déchirant pour le narrateur - s'accordant à merveille à la thématique de l'histoire.

L'ordre de *Paris, roman*, suffisamment morcelé en lui-même, est brisé encore par les réminiscences, toujours les mêmes: au coeur de presque chaque chapitre jaillit l'évocation nostalgique du pays natal quitté, qui va de pair avec le surgissement du souvenir, embelli jusqu'à la fascination, de Jászai. Tout compte fait, *Paris, roman* est orienté par une triple quête: celle de l'écriture et celle de l'amour, les deux étant fortement imbriqués l'un dans l'autre et étroitement liés à la thématique fondamentale du «mal du pays»: «Mon Dieu, je dois avouer que chaque mot, chaque voix - comme les lumières et les mouvements [...], comme l'infini rayonnement de l'univers - me rappelèrent le souvenir de Jászai, baigné dans mon mal du pays déchirant!» (90) Les thèmes et les motifs de l'oeuvre sont présentés sur différents tons - ironique, héroïque, tragique -, ce qui ne change en rien le déroulement du sort du protagoniste - toutes ses aspirations, tous ses désirs restent en quelque sorte stériles: le retour en Hongrie lui demeure impossible et par conséquent Jászai à jamais inaccessible, l'écriture reste à l'état d'une tentative.

Néanmoins, si *Paris, roman* est l'oeuvre d'une série d'échecs, il est

aussi un livre d'amour, voire un acte amoureux par lequel Szomory souhaite «séduire» tous ceux qu'il avait quittés.

La fin de l'histoire demeure totalement ouverte, la clôture laissant le lecteur dans une incertitude à peu près parfaite. Ce procédé est en harmonie avec la construction de l'ensemble de l'histoire dont la marche ne cesse pas de se défaire: la règle de *Paris, roman* - fait de puzzles éclatés - consiste dans l'interruption de l'action, d'où la naissance d'une intrigue insaisissable, marquée paradoxalement par une extrême précision dans les détails.

### **Un espace-temps contrasté**

Le traitement de l'espace et du temps obéit à une dualité frappante: la précision spatiale est en opposition avec la carence de la notation temporelle.

La liaison des morceaux de l'histoire est favorisée par l'unité du lieu: l'unique décor est l'espace parisien. Or, à examiner de plus près, l'homogénéité des lieux n'est qu'apparente; aussi est-il important d'examiner la façon dont ils sont disposés.

L'espace où se joue l'action est à la fois clos et ouvert: les segments se déroulent soit dans des lieux fermés (privés ou publics), soit dans les rues de Paris. Cette division est accompagnée d'une autre, d'ordre affectif: les espaces peuvent être hostiles et désirés pour le narrateur. En effet, la nostalgie est liée d'abord et surtout à un espace: la Hongrie et plus précisément la capitale. Le «mal du pays» affecte également - nous l'avons vu - les personnes qui y habitent, Jászai en particulier. L'espace réel, le plus souvent hostile, s'oppose ainsi à l'espace imaginaire, convoité: du côté de Paris, c'est la solitude et la souffrance; du côté de Pest, c'est la chaleur et l'affection.

La zone privée - formée par les chambres d'hôtels que Szomory habite - est le lieu de la misère et du difficile apprentissage du métier d'écrivain. A la fin du chapitre six, Szomory, faute de pouvoir payer le prix de son logement, est sans abri, d'où ses errances dans la ville. Grâce aux leçons de chant données à Mme Boudorevska, il trouve un

refuge chez celle-ci, dans la chambre de bonne: la dégradation (et le rétrécissement) de l'espace privé montre l'appauvrissement progressif du jeune homme. Il s'ensuit de nos propos que l'errance elle-même peut être imposée (lorsque le jeune homme est sans abri) ou volontaire, la quête du narrateur s'exprimant volontiers dans le motif répétitif de la marche.

Un autre lieu central, clos et ouvert, privé et public, est la Gare de l'Est d'où partent ses amis et qui ouvre les vannes de l'imaginaire. La gare apparaît comme un seuil, liant réel et imaginaire, solitude et désir d'évasion. Il est donc un poste intermédiaire où se concentrent les douleurs et les aspirations du narrateur.

L'espace proprement public est créé par les cafés parisiens, lieux de rencontres et d'abri. Ainsi dans le chapitre treize, c'est le Grand Café qui sert de décor à l'action, notamment à la réunion des artistes hongrois. Or, les lieux, loin de former un simple ornement, revêtent une valeur affective, en doublant les thèmes exposés dans l'histoire.

A partir de la mise en scène de l'offrande du livre, Szomory se déplace dans la demeure des maîtres. Aux visites - manquées ou ridiculisées - succèdent ensuite les errances volontaires du narrateur. Ces errances s'effectuent le plus souvent dans Paris; une seule fois elles ont lieu dans une zone particulière: le cimetière (chapitre quinze) qui crée un espace à part, permettant la réunion des principaux motifs.

Quel que soit l'espace évoqué, la précision maniaque de sa description est une constante de l'oeuvre: comme si cette précision constituait un garde-fou contre les incertitudes que la quête de soi apporte, comme si elle offrait un repère dans l'univers éclaté.

Souvent, c'est la description même qui fait l'événement, il en est ainsi à la fin du roman, lors du départ des parents. L'espace de *Paris, roman*, marqué par une série de dualités, ne fait donc que mieux mettre en valeur les conflits qui déchirent le narrateur. Il revêt de la sorte une valeur fonctionnelle et concourt au travail de l'écriture de soi.

Il a été convenu que la trame du récit se nourrit de l'expérience des dix-sept années parisiennes. La durée exacte de l'histoire reste pourtant indéfinissable, aidé, par la carence de la notation temporelle: seul persiste

le rappel du jeune âge du narrateur, toujours le même, celui de ses «vingt ans». En effet, le lecteur a l'impression d'entrer dans un univers flou, atemporel où surgissent seulement quelques moments privilégiés, à la manière de Proust<sup>8</sup>.

Vaste retour en arrière dans son ensemble, l'ordre du récit se divise en deux temps: il évoque d'une part le «moment présent» du personnage, celui-ci à son tour se rappelle son passé récent en Hongrie. Cette division donne naissance, là encore, à une dualité: le moment présent est le temps de la solitude, de la souffrance et de l'échec; le passé, sujet à un perpétuel embellissement, figure en revanche comme un désir, une jubilation nostalgique.

Conformément aux imbrications des thèmes, *Paris, roman* met au jour un va-et-vient continu entre le présent et le passé récent qui entretiennent une interaction compliquée. Tantôt le présent va jusqu'à annuler l'émotion éprouvée dans le passé, tantôt la fascination est maintenue, perpétuée dans le présent. Nous avons affaire à un double mouvement contrasté: Szomory souhaite à la fois repousser la chaleur de la réminiscence et embellir son passé qui, en réalité, n'a sans doute pas été aussi miraculeux.

De la narration - chronologique - des épisodes atemporels se dégage curieusement une impression de fluidité, ce qui crée une atmosphère d'irréalité. Celle-ci est favorisée par le fait que la durée écoulée dans les chapitres, et surtout entre les chapitres, n'est jamais nettement précisée. Seuls quelques indices signalent le passage du temps: dans le chapitre dix-sept par exemple, on apprend que S. Ö. (un ami hongrois) attend «trois ans» pour que son article soit publié dans un journal français.

La fin du récit - notamment l'arrivée, le séjour et le départ des parents - est présentée d'une manière précipitée, tranchant sur le caractère statique du roman et accélérant son tempo lent. Le récit de leur arrivée est soumis à une chronologie minutée, étrangère à la totalité du roman (ce qui montre sans doute l'importance du passage): «Je comptai les

---

(8) Il ressort que la réminiscence chez Szomory n'est pas seulement une technique, mais aussi un thème qui le préoccupe depuis longtemps. Lecteur attentif de Proust, il a été certainement influencé par *A la recherche du temps perdu*, même s'il est difficile d'y démontrer une influence directe.

quarts d'heure, je comptai les minutes, je comptai à cent, à mille, à cent mille, je regardai encore ma montre [...], ils étaient tout près! si loin dans cette proximité! [...] encore deux heures, une heure! une demi-heure! une minute!» (372) Cette minutie entre en contrepoint avec la nature floue de la durée: les parents arrivent, vieillissent «après tant d'années écoulées»; on ignore également la durée séjour lui-même, puisqu'il est presque entièrement passé sous silence. Quant au rythme du récit, c'est donc l'ellipse qui prend une importance particulière.

## Dédouplements

Si les fragments éclatés de *Paris, roman* sont reliés par la thématique, l'espace et le traitement du temps, leur véritable cohérence se réalise avant tout par l'omniprésence du narrateur-personnage, en train de se rappeler le jeune homme qu'il fut et l'émotion que sa jeunesse suscite en lui. Le narrateur se divise nettement en deux instances dont l'un des résultats est l'adoption d'une technique objective, caractérisée - entre autres procédés - par la concision. En effet, Szomory préfère se passer de la relation des détails de son histoire «banale» et s'interdit, en apparence, de montrer les abîmes de l'âme.

Or, cette technique objective est en opposition avec l'extrême sensibilité qui se dégage de la façon dont le narrateur perçoit son univers. Tandis qu'il omet un bon nombre d'événements, les moments privilégiés qu'il raconte sont ciselés de façon presque exagérée, d'où la naissance de l'atmosphère particulière du texte, sur l'importance de laquelle nous avons attiré l'attention à plusieurs reprises.

Il a été dit que l'une des originalités du roman réside dans le procédé de la mise en abyme: au coeur du roman, un récit fictif fait son apparition - celui du personnage - qui, revêtant une valeur narrative et symbolique, enrichit par là même la thématique fondamentale de la souffrance et de la quête de soi. Il me semble opportun de noter que cette mise en abyme demeure essentiellement «thématique»: il ne s'agit à aucun moment d'éclairer le processus de l'écriture elle-même, il n'est pas question non plus d'une interrogation sur la technique du récit. L'important reste dans la transmission - peu vraisemblable d'ailleurs - de

ce recueil, ce qui a un double intérêt: servant de support aux rencontres avec les écrivains, ces offrandes certainement fictives remplissent, aussi et surtout, une fonction d'attestation.

Le narrateur et le personnage sont séparés par un décalage - temporel et psychologique - de trente-cinq ans. Le narrateur se fait valoir de la sorte comme un double adulte dont le discours est perpétuellement sous-jacent. L'une de ses tâches - déclarée plus d'une fois - consiste à faire taire son for intérieur. Le chapitre trente-six prend à cet égard une importance particulière, car le narrateur y expose clairement ce projet: «Je ne souhaite rien fixer ici, je ne souhaite pas descendre au fond de l'âme, je résiste à cette prise de tentation, j'y résiste!» (300). Le plus grand paradoxe de *Paris, roman* doit à cette intention du double adulte: s'il ne souhaite point montrer les méandres du moi, il réussit pourtant à les suggérer, voire à les imprimer au coeur du lecteur par le biais de cette curieuse écriture où objectivité et subjectivité, parodie et sérieux se complètent et s'équilibrent.

Le passage au discours du narrateur adulte est signalé par la transition du passé au présent et/ou par l'emploi d'adverbes déictiques - les formules habituelles en sont: «je ne savais pas alors»; «je garde aujourd'hui encore»; «beaucoup plus tard»; «beaucoup de décennies plus tard». L'un des rôles du discours narratorial consiste à diminuer, à mettre à distance - sous le masque de l'ironie - tantôt la souffrance, tantôt l'enthousiasme de ses «vingt ans». La «sagesse» du narrateur répond ainsi à l'hypersensibilité du jeune homme, cette démarche ayant sans doute une fonction psychique: ne s'agit-il pas de contrebalancer l'émotion éprouvée jadis?

J'ai remarqué plusieurs fois que l'épisode le plus important, à la fin du roman, est l'arrivée et le séjour «tu» des parents. Cette ultime ellipse du roman ne fait que mieux mettre en relief l'affection que le souvenir suscite: le silence, disant plus que la parole ne peut, a ici une valeur de signe: «Mon Dieu, combien de temps durait ce bonheur, combien de temps? cette autre vie qui naquit, d'un coup, ce matin-là, dans ma vie? [...] Je revins un soir à la gare [...] ils repartirent! (372). Ce procédé contredit, là encore, les intentions du narrateur qui ne sont qu'un leurre, car Szomory parvient à réaliser l'impossible: étaler son moi, tout en feignant de ne pas le vouloir.

## L'épisode Daudet

La figure de Daudet est étroitement liée à l'écriture du recueil de nouvelles: étant réellement un soutien pour le romancier débutant, il intervient en sa faveur auprès de Lemerre qui publie l'ouvrage. Personnage fort positif à cet égard, Daudet n'échappe pas pour autant à la réprobation du narrateur.

La longueur du texte consacré à cette rencontre étonne: alors que les visites antérieures embrassent un seul chapitre, celle-ci est répartie sur cinq. Ces chapitres possèdent une importance accrue: d'une part, l'épisode Daudet est susceptible de condenser tous les thèmes et motifs importants du récit<sup>9</sup>, d'autre part il met en pleine lumière - tout en le développant - le procédé de la mise en abyme.

C'est au début du chapitre quarante que Szomory prend la décision d'aller voir Daudet, cette rencontre prenant, à la fin du même segment, une allure invraisemblable: Daudet semble l'attendre (alors qu'il ne le connaît même pas), Szomory à son tour, ému, lui baise la main... Dès le début de cette entrevue, une atmosphère parodique est donc établie.

Le chapitre suivant relate la naissance de leur amitié, en mettant l'accent sur l'enthousiasme du jeune écrivain et sur la bonté - apparente? - du maître. Il va sans dire que cette qualité de Daudet sera exagérée, voire tournée en dérision dans les pages qui suivent. Aussi son voeu - devenir «marchand de bonheur» (350) - est-il détourné, ironiquement, par Szomory qui n'est pas dupe: la preuve en est l'apparition, à la fin du roman, de la prostituée, «marchande de bonheur! plus vraie [que Daudet?], qui sait?» (373).

Le plus grand défaut de Daudet réside sans doute dans la confusion des plans - réel et imaginaire - de l'existence: Szomory sera considéré comme une image, comme un personnage de fiction, susceptible de donner le sujet d'une oeuvre: «Il me considéra comme un oiseau, comme si je faisais partie de son monde imaginaire! [...] Il préféra que je fusse écrit, suivant l'image qu'il se fit de moi!» (347) La figure de Daudet participe ainsi à la création d'une mise en abyme «au second degré»: son imaginaire

---

(9) Écriture, amour, solitude, mal du pays surgissent côte à côte, comme amalgamés.

transforme à son gré la figure du jeune homme, lancé lui-même dans la création à l'intérieur du roman. Szomory tel qu'il se voit et Szomory vu par Daudet entrent évidemment en opposition: le principal effort du narrateur - reconnaissant pourtant au maître - sera désormais de se conformer à cette image, certainement fautive. Néanmoins, cette mise en abyme doublement articulée ne doit pas être prise au sérieux: elle participe aux jeux du récit, en prenant un caractère ludique. Le narrateur adulte s'efforce de «fausser» le personnage qu'il fut - la figure du jeune homme est encore déformée par l'optique de Daudet, que seule la fiction excite.

Ce rapport d'amitié - chargé d'ambivalences - qui s'établit entre les deux auteurs doit s'interpréter comme un jeu de rôles: Szomory se raconte à Daudet, en transformant sa vie, tel que le romancier souhaite l'imaginer - ce récit du personnage, désireux de plaire, n'est donc rien d'autre que mensonge: «Vers cette époque là, je racontai déjà tout à Daudet, tous les fins détails de mon jeune âge; je lui racontai cette histoire tel qu'il souhaitait la voir, tel qu'il l'aimait, tel qu'il l'imaginait. [...] Pour lui faire plaisir, je transformai ma vie en une existence tout autre» (357). A ce moment du récit, le dédoublement des instances est particulièrement frappant: si le personnage-acteur est rempli d'enthousiasme, le double adulte n'hésite pas à manifester son opinion dépréciative.

L'épisode Daudet - comme le récit lui-même - reste inachevé: il est coupé par la relation de l'arrivée des parents. L'accent ironique, parodique que prennent généralement les clôtures de chapitres, tend à diminuer vers la fin du roman, pour disparaître ici tout à fait: la rencontre avec la prostituée - scène finale - est relatée sur un ton plus grave.

### Les «erreurs» du style

L'attrait de *Paris, roman* doit également à l'étonnante singularité du style, sensuel, coloré, enrichi de multiples effets musicaux, et dont l'irrégularité voulue contredit les poncifs traditionnels du discours romanesque.

Le style crée parfois une impression pour ainsi dire «filmique»: plans fixes et mouvementés sont alternés dans le texte, les mouvements se produisant à la suite des jeux de lumière de la description, du feu



d'artifice, de la musique du verbe. Tout cela ne conduit à aucun artifice: *Paris, roman* se fait remarquer par la force extraordinaire de l'expression, par laquelle Szomory parvient à dire le non-dicible. L'art de la suggestion atteint ici sa plus parfaite réalisation.

La beauté de *Paris, roman* réside donc en grande partie dans le maniement même du langage, dont l'une des techniques récurrentes est le procédé de l'exclamation: «Madame Geneviève dormait! [...] Elle s'éveilla alors, en sursaut. Elle regardait un moment autour d'elle, sans rien dire et elle comprit tout. Elle repartit, un peu étourdie, femme adorable! et elle me demanda le bras» (147). «Le coeur! le coeur! le coeur sensible! me dis-je, en mesurant la distance qui séparait le coeur sensible de cet homme [Massenet] du mien! [...] Comment se fait-il, repris-je, comment se fait-il qu'il ne se doute pas de ma pauvreté, de mes tourments, maintenant que je suis assis en face de lui! Comment se fait-il qu'il ne parvienne pas à entendre les cris de mes angoisses, les cris de mes amères musiques, musicien!» (268). Cela confère au texte une tonalité ludique et crée, par là même, un certain recul par rapport à l'émotion qui jaillit: les procédés stylistiques se conforment ainsi à l'attitude adoptée par le narrateur. Une autre composante importante de la syntaxe, ayant le même rôle de distanciation, est la répétition<sup>10</sup>: il s'agit de la répétition des mêmes mots à l'intérieur de la phrase. Le style - inimitable, incomparable, parfait dans ses baroques erreurs - s'accorde de la sorte à la structure éclatée du livre.

### Les fonctions de la réécriture de soi

*Paris, roman* échappe aux règles de l'autobiographie proprement dite<sup>11</sup>. Si le pacte autobiographique est conclu, il n'est pas question de mettre en relief l'histoire de la personnalité de l'auteur, mais d'en saisir une période incertaine. Autoportrait fait à distance, le roman se lit encore - nous l'avons dit - comme un recueil de portraits parodiques, bafouant, une fois de plus, la logique du genre.

(10) Voir l'importance de cette technique dans l'organisation de l'histoire.

(11) Pour les questions que pose l'autobiographie, cf. Lejeune, *La Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

Si la matière autobiographique est indiscutable<sup>12</sup>, le vécu, révolu au moment de la narration, est transfiguré par la mémoire du narrateur qui se rappelle son double jeune et à l'égard de qui il semble éprouver de sentiments fort contradictoires. Il ne s'agit pas simplement d'évoquer un segment du temps passé, mais de le réinventer selon les besoins du narrateur. Ce processus s'accomplit par le biais de l'exposition d'une série d'ambivalences et de paradoxes, dont nous avons montré dans cette étude les principales manifestations. L'écriture autobiographique, au lieu d'élucider la vie du personnage, ne fait qu'épaissir le flou qui l'enveloppe. L'intérêt de cette écriture se trouve ailleurs: activité artistique, elle est aussi un besoin vital - le seul moyen qui puisse participer à la reconstruction de soi et qui parvienne à chasser les angoisses qui hantent l'auteur. L'écriture revêt ainsi une fonction thérapeutique, susceptible d'offrir un remède aux troubles d'identité.

L'accomplissement de la quête du jeune homme ne pourra en effet se réaliser pleinement que trente-cinq ans plus tard, par la réécriture de ce vécu: le narrateur qui se rappelle se retrouve lui-même en créant de sa propre matière une oeuvre d'art dont nous y lisons l'acte initiatique.

*Paris, roman* est à la fois un récit fiévreux, un exercice narcissique et une confession distanciée, doté d'une valeur d'exorcisme. Il doit s'interpréter comme un écrit sérieux et profondément touchant qui, sous le masque de la parodie, n'en exprime pas moins une aspiration foncière, un appel au lecteur. Le narrateur-personnage, feignant de rester à la surface de l'existence et de demeurer un visiteur-spectateur, parvient à descendre au fond de l'âme en se métamorphosant en un visionnaire, apte à capter l'essentiel. Écrit paradoxal, *Paris, roman* est également la manifestation d'un hommage: hommage au pays natal et au premier grand amour, hommage aussi de Szomory à ses propres débuts de créateur.

---

(12) L'écrit du personnage - dont le titre n'est jamais clairement indiqué dans *Paris, roman*, ni son contenu - est loin d'être imaginaire. Grâce à l'intervention de Daudet à qui il est dédié, le recueil a été publié bel et bien chez Lemerre en 1895, sous le titre *Les Grands et les Petits moineaux*. L'ouvrage (traduit du hongrois par Gaston d'Hailly) contient six nouvelles, chacune traitant un sujet «hongrois». A ma connaissance, le livre n'a jamais paru en sa langue originelle.