

**L'héritage de Ferenczi
et la psychanalyse hongroise**

Eva BRABANT

Autour de Sándor Ferenczi

Le colloque des 16, 17 et 18 janvier sur Sándor Ferenczi, ouvrant toute une série de manifestations, a été organisé à l'occasion de l'événement que constitue la publication par les éditions Calmann-Lévy, du premier volume de la correspondance entre Freud et Ferenczi. A travers cette correspondance il apparaît clairement que ce psychanalyste et chercheur a joué un rôle essentiel dans l'histoire de la psychanalyse, non seulement parce qu'il a assisté Freud dans la création d'un mouvement autour de ses idées, qu'il a pris une part active à la genèse de la théorie, mais aussi en raison de ses interrogations qui, à la longue, se sont révélées extrêmement fécondes.

Toutefois, cette publication n'a fait que focaliser l'intérêt pour l'enseignement de Ferenczi qui se manifeste depuis une décennie dans les pays occidentaux. Il semble que les psychanalystes occidentaux considèrent qu'un grand nombre des problèmes qu'il a posés sont toujours d'actualité.

Par ailleurs, les transformations historiques semblent inviter les chercheurs, à l'Est comme à l'Ouest, à réécrire l'Histoire.

Si l'on s'interroge sur le destin de l'héritage de Ferenczi dans son pays natal, on s'aperçoit que c'est à partir de 1974, année où fut célébré son centenaire, qu'on a commencé à redécouvrir son enseignement. Pour les psychanalystes, il était vital de célébrer sa mémoire, ce qui a été favorisé par la politique culturelle du régime de Kádár faisant ainsi à peu de frais la preuve de son ouverture d'esprit. Rappelons que l'Association des Psychanalystes a été dissoute sous le régime de Rákosi, et que la pratique analytique n'a pu alors survivre que dans la semi-clandestinité, pour être ensuite tolérée, sans être officiellement admise. Depuis 1989 la situation a changé, la psychanalyse est réhabilitée en Hongrie. Outre une association analytique qui fonctionne librement, il existe une Société Ferenczi. Le présent colloque a permis de mettre en rapport les chercheurs en sciences humaines et les psychanalystes hongrois avec leurs collègues occidentaux, et de comparer l'état des recherches sur Ferenczi.

On pourra trouver ci-après un certain nombre d'interventions traitant des liens entre la psychanalyse et la littérature ou la musique, ainsi que d'autres exposés abordant la correspondance entre Freud et Ferenczi ou la transmission de l'héritage ferenczien.

Les conférences consacrées aux questions plus spécifiquement analytiques et plus précisément destinées aux spécialistes seront publiées dans la revue *Le Coq-Héron*. En voici un bref résumé.

Outre le travail de Judith Dupont: *L'analyse de Ferenczi par Freud à la lumière de leur correspondance*, il faut citer l'article d'Antal Bókay (*Ferenczi et la controverse de 1924 autour de Rank*), consacré au débat de 1924 autour de *Perspective de la psychanalyse*, ouvrage commun de Ferenczi et de Rank. Bókay estime que ce débat, représentant un tournant dans l'histoire de la psychanalyse, est le point de départ de la psychologie du Moi et de la psychologie herméneutique.

Le rapport entre pouvoir et psychanalyse était au centre des préoccupations de Ferenczi, que Ferenc Erős caractérise comme «réformateur radical des relations humaines» dans une étude sur l'influence de sa pensée sur l'Ecole de Francfort (*Les psychanalystes et le pouvoir*).

Peter Rudnytsky a centré sa communication (*Ferenczi: la dialectique de la dernière période*) sur l'idée de Ferenczi selon laquelle certains traumatismes de l'enfance se reproduiront inéluctablement au cours de la cure. Il montre que cette idée, profondément enracinée dans l'expérience personnelle de Ferenczi, a été reprise par des auteurs anglais. Si Rudnytsky insiste sur la notion de mutualité, élément central dans la pensée de Ferenczi, Axel Hoffer (*Asymétrie et mutualité dans la relation analytique aujourd'hui: Les leçons des rapports entre Freud et Ferenczi*), en revanche, rappelle que dans la cure les aspects d'asymétrie mais aussi de mutualité sont constamment présents. A ses yeux, l'élément d'inégalité est indispensable car il est producteur de tension, sans laquelle l'analyse perdrait son caractère thérapeutique.

György Vikár (*Observations sur le traumatisme psychique*), à propos d'une séquence typique constatée dans un grand nombre de cures analytiques, fait remarquer qu'elle a pu être observée par d'autres moyens, que ce soit la Gestalt ou la psychologie expérimentale. La thérapie serait alors une des possibilités de rétablir la «continuité du Moi» détruite par le traumatisme.

Alexandre Stevens (*La fin de la cure analytique pour Ferenczi*) a poursuivi les interrogations de Ferenczi sur la fin de la cure et Herbert Wachsberger (*Vilma Kovács, élève de Ferenczi*) a étudié la compulsion de la répétition à partir d'un travail de Vilma Kovács. Thierry Bokanowsky a centré sa conférence sur le problème du contre-transfert (*Sándor Ferenczi et le problème du contre-transfert en psychanalyse: Innovations techniques et théoriques*).

Outre les conférences qui ont repris certains points du débat entre Freud et Ferenczi pour le situer dans le contexte actuel, il convient de mentionner l'exposé de Michelle Moreau-Ricaud (*Influence de Ferenczi sur la médecine*) sur les expériences de Balint, autant de réalisations des idées de Ferenczi sur la médecine. Rappelons aussi le travail de Kathleen Kelley-Lainé (*Une mère, une terre, une langue*) qui étudie les raisons pour lesquelles le problème des origines est une des préoccupations majeures des psychanalystes hongrois. Ses hypothèses sur la langue hongroise m'ont paru fort stimulantes du point

de vue de la psychologie de la langue, même si elles ont quelque peu rebuté les linguistes professionnels. Une autre intervention touchant le domaine linguistique, celle d'Éva Deim, a permis de dégager quelques thèses linguistiques générales que recèlent implicitement les théories psychanalytiques de Freud et Ferenczi.

D'autres conférenciers se sont interrogés sur le destin des idées ferencziennes: ainsi Micheline Glicenstein (*Le savoir des enfants. Ferenczi, Mélanie Klein, Winnicott, Lacan...*) et Pierre Sabourin (*Ferenczi: l'héritage suspendu*), qui entreprend de montrer leur présence chez Alice Miller et d'en découvrir la trace dans les théories du mathématicien René Thom, chez Georges Devereux et Gregory Bateson.

Le psychanalyste et anthropologue Benjamin Kilborne, ancien élève de Devereux, examine l'article de Ferenczi *Fantasmes lilliputiens*. Contrairement à Ferenczi qui voyait dans ces fantasmes de petitesse les défenses contre l'angoisse de castration, Kilborne estime qu'ils appartiennent plutôt à la dynamique de la honte. (*Ferenczi: Fantasmes lilliputiens et sentiment de honte*).

Il faut encore dire un mot de l'enquête menée par Ildikó Erdélyi (*L'influence de Ferenczi sur la technique psychanalytique en Hongrie*). Ayant interrogé un bon nombre d'analystes hongrois, elle a constaté que l'approche de Ferenczi, après avoir été quelque peu oubliée par les générations précédentes, connaissait un regain d'intérêt de la part de ses jeunes collègues.

Ce colloque a non seulement permis d'évoquer la pensée de Ferenczi, mais aussi de réfléchir sur son actualité. Selon les témoignages qui me sont parvenus depuis, ces trois jours ont laissé chez beaucoup de participants un souvenir d'autant plus agréable que les échanges ont semblé fructueux. Mes remerciements vont aux membres du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et de l'Institut Hongrois qui m'ont aidée à l'organiser, ainsi qu'à tous ses conférenciers et participants.

Ernst FALZEDER

Institutions Universitaires de Psychiatrie, Genève

Commenter la correspondance Freud/Ferenczi

La psychanalyse a eu jusqu'à nos jours des difficultés avec cette relation à facettes multiples entre Sigmund Freud et Sándor Ferenczi — relation personnelle, scientifique, intime, conflictuelle. Après une courte esquisse de cette relation, je donnerai quelques commentaires sur la correspondance et son édition. Après des décennies d'indécision, de va-et-vient, les détenteurs du copyright se sont mis d'accord en vue d'une publication intégrale incluant une partie critique. Déjà en raison du volume de cette correspondance (plus de 1200 lettres), mais aussi vu son ampleur et son caractère intime, le travail éditorial a dû couvrir de multiples domaines de recherche dont je citerai quelques exemples. Je voudrais aussi montrer que, si cette correspondance ne bouleverse pas radicalement nos vues sur l'histoire de la psychanalyse et de ses adeptes, elle est une source majeure pour la recherche dans ce domaine, — ainsi, parmi beaucoup d'autres choses, nous sommes informés sur la première analyse didactique, ou sur l'arrière-plan de la fondation de l'Association Psychanalytique Internationale.

Les problèmes que pose la relation entre Freud et Ferenczi à la communauté psychanalytique s'expliquent d'une part parce qu'eux-mêmes éprouvaient des difficultés à parvenir à une entente sur des questions importantes, théoriques et pratiques, — par exemple, concernant la nature du traumatisme, la relation entre réalité intérieure et extérieure, le fait d'accorder ou de refuser des satisfactions dans la thérapie, le transfert et le contre-transfert, la nature de la sexualité infantile; d'autre part, le fait que cette relation et ces questions aient résisté à un examen impartial a notablement entravé le développement ultérieur de la théorie et de la pratique.

Tout cela a abouti à une tendance à *cliver* les positions de Freud et de Ferenczi, à s'identifier à *l'une* et à déclarer *l'autre* fausse, dangereuse ou même folle. Les deux protagonistes ne se sont jamais radicalement séparés, ils ont au contraire toujours essayé de maintenir le dialogue.

Car c'était un *dialogue*, une amitié et même une «communauté intime de vie, de sentiments et d'intérêts» («*eine innige Lebens-, Gefühls- und Interessengemeinschaft*», Fr., 11.1.1933). Dans le domaine scientifique ils se faisaient constamment part de leurs pensées et de leurs projets respectifs. L'influence réciproque a duré par-delà l'éloignement et la mort: le *Journal*

clinique de Ferenczi peut se lire comme une lettre adressée à Freud. Un quart de siècle après le fragment d'analyse que Ferenczi avait effectué chez lui, Freud se souciait encore de savoir si lui-même s'était comporté de manière juste. Une de ses toutes dernières notes sur *Le clivage du Moi dans les processus de défense* (où Freud déclare ne pas savoir si ce qu'il «veut transmettre doit être considéré comme connu depuis longtemps et allant de soi, ou comme étant complètement nouveau et paraissant étrange» *Gesammelte Werke* XVII. p. 60), traite d'un sujet qui était au centre du travail de Ferenczi dans ses dernières années.

Aux liens scientifiques s'ajoutèrent des liens plus complexes et profonds: l'idée de Freud de marier sa fille Mathilde et Ferenczi, le voyage en Amérique entrepris avec Jung, les nombreux voyages de vacances avec leurs joies et difficultés, «l'essai d'analyse» de Ferenczi chez Freud, la relation de Ferenczi avec sa future épouse Gizella et sa fille Elma, dans laquelle Freud était impliqué de plusieurs façons, entre autres par une tranche d'analyse d'Elma, ou les relations de Ferenczi et de Freud avec d'autres analystes qui ont également joué un rôle dans l'histoire conflictuelle de la psychanalyse: Karl Abraham, Max Eitingon, Georg Groddeck, Ernest Jones, Carl-Gustav Jung, Otto Rank, Wilhelm Reich...

Mais leur relation était également une *controverse*, marquée de conflits, d'offenses, de malentendus. En 1910, au cours de vacances en Sicile, Ferenczi refuse de prendre en dictée des notes de Freud sur le cas Schreber, et pendant le reste du séjour, ils furent l'un comme l'autre incapables de parler de cet incident et de sa signification effective. Freud critiquait, en partie ouvertement, en partie de façon cachée, le comportement de Ferenczi dans sa relation avec Gizella et Elma Pálos; il se fâchait parce que Ferenczi s'était «compromis si profondément» avec Otto Rank (Fr., 12.10.1924); il voyait Ferenczi avancer «dans toutes les directions», qui ne lui «semblaient aboutir à aucun but désirable» (Fr., 18.9.1931); il critiquait avec une ironie mordante la «technique de la tendresse maternelle» de Ferenczi (Fr., 13.12.1931). Enfin il disait, plein d'amertume: «Depuis deux ans vous vous êtes systématiquement détourné de moi, vous avez probablement développé une hostilité personnelle qui va plus loin qu'elle ne pouvait se manifester» (Fr., 2.10.1932).

Pour sa part Ferenczi critiquait le fait que Freud, dans son analyse, n'ait pas «réalisé le transfert des sentiments et fantasmes négatifs» (Fer., 17.1.1930), et qu'il ait négligé le processus de guérison; il refusait de considérer comme un «symptôme» son enfoncement dans les problèmes thérapeutiques (Fer., 19.5.1932). Lors de leur dernière rencontre, ils ne purent se mettre d'accord sur la participation de Ferenczi au congrès de Wiesbaden, où il devait faire un exposé sur la *Confusion de langues entre l'adulte et l'enfant* (et à la fin duquel Freud ne lui serra même pas la main). Après cette rencontre, Ferenczi écrit à Freud sur la «profondeur de [son] ébranlement» (Fer., 27.9.1932). Déjà marqué par la maladie dont il allait mourir, (anémie pernicieuse), il écrit, peu après, une note *Sur l'ébranlement* où l'on peut lire: «Il se peut aussi que les organes qui assurent la préservation de Soi abandonnent,

ou du moins réduisent leurs fonctions à l'extrême.» *Bausteine zur Psychoanalyse IV*. p. 261—262). C'est dans son *Journal Clinique* plus que dans sa correspondance, que Ferenczi formulait sa critique de Freud. Mais nous savons également que Freud, lorsqu'on lui présenta les textes non publiés de Ferenczi à la mort de celui-ci, exprima «son admiration . . . pour les idées de Ferenczi, jusqu'alors inconnues de lui». (Michael Balint, in *Journal Clinique* p. 14).

La controverse ne prit pas fin par la défection et l'inimitié, mais, comme dans une tragédie classique, ne put pas non plus être résolue. — «Les disputes entre nous . . . peuvent attendre . . . Je tiens davantage à ce que vous recouvriez votre santé» écrit Freud le 2 avril 1933. Quelques semaines plus tard, Ferenczi mourait.

L'histoire de la publication de cette correspondance est un livre en soi. Je ne saurais entrer ici dans les détails, qu'il suffise de dire que peu après la seconde guerre mondiale Anna Freud et Gizella, la veuve de Ferenczi, se sont mises d'accord pour publier une *sélection* des lettres, même si Michael Balint ne croyait pas que cela arriverait. Et en effet, au cours des années suivantes, les difficultés s'accumulèrent: les héritiers de Freud et de Ferenczi essayèrent de sélectionner soit des *lettres*, soit des *années* non compromettantes en vue de la publication — mais ils ne parvinrent pas à en trouver . . . Des années de silence suivirent. En 1966, Balint écrivit à Elma Laurvik, la fille de Gizella qu'il était parvenu à un accord avec Anna Freud pour publier une *sélection* des lettres. En 1969, il crut que cette publication était imminente. Nous savons toutefois qu'il avait été trop optimiste.

Après la mort de Michael Balint en 1970, Enid Balint, sa veuve, et Judith Dupont, détentrice du copyright pour Sándor Ferenczi, prirent contact avec Mark Paterson, directeur des copyrights de Freud, et fondèrent un comité pour la publications *sans restriction* de la correspondance.

C'est une gageure que d'éditer une telle correspondance, déjà rien qu'en raison de sa quantité, mais également de son ampleur et de son intimité; aussi le travail éditorial doit-il inclure de nombreux domaines de recherche: l'arrière-plan du développement du *travail scientifique* de Freud et Ferenczi; le «mouvement» psychanalytique; la *vie privée* des correspondants et de leur famille, amis et connaissances; la politique et l'histoire *générale* — n'oublions pas que la correspondance couvre les années de 1908 à 1933 avec tous leurs événements historiques —; le background culturel; des notes biographiques sur un grand nombre de personnes de différents milieux — analystes, scientifiques de domaines voisins, amis, parents, politiciens, poètes, peintres, devins etc. —; ou des événements de l'époque, comme la comète de Halley ou les chevaux «pensants»; mais également le dépistage des citations explicites ou non, que Freud autant que Ferenczi aimaient à faire sur le background de leur culture étonnamment vaste.

Au cours de notre recherche, nous avons été parfois confrontés de façon émouvante à l'histoire des correspondants et aussi à la nôtre. Il s'est révélé impossible de trouver les dates de décès des frères et soeurs de Ferenczi. Pourquoi? Une grande partie de la population juive de province a disparu en déportation sans laisser de traces. Après la guerre, sous le régime communiste, on n'a pas tenu d'état-civil des juifs. Ainsi, des semaines de recherches en Hongrie se résument à de simples points d'interrogation.

Il est cependant quelquefois arrivé de trouver une référence qui, de plus, a jeté une lumière nouvelle et parfois humoristique sur la manière dont elle était utilisée. Par exemple, le 6 décembre 1910, Freud écrit à Ferenczi: «*Le mécanisme de la percée [du refoulé] dépend de la phase de développement du Moi, celui du refoulement du développement de la phase de la libido*. Si cela est vrai, nous allons abattre cent boeufs, malgré la pénurie de viande. Ce serait trop beau: Hoche, Friedländer, Oppenheim et d'autres sur l'ara de Hiéron que nous avons vu.» Ces quelques lignes nous permettent non seulement de jeter un regard dans l'«atelier» de Freud et de comparer ses spéculations à ce qu'il publiait plus prudemment à ce sujet dans l'analyse de Schreber, nous y apprenons aussi que Vienne souffrait à cette époque d'une pénurie de viande, quels étaient les sentiments de Freud à l'égard de trois scientifiques contemporains, que Freud et Ferenczi avaient visité l'ara ou autel de Hiéron à Syracuse lors de leur voyage en Sicile, — il est encore intéressant de noter que cet autel fut érigé en l'honneur de Zeus, toutefois on n'y immolait pas de boeufs, mais des *taureaux*.

Un autre exemple: lorsque, le jour de l'an 1912, Ferenczi, désespéré, demande à Freud de reprendre l'analyse d'Elma Pálos, Freud se montre sceptique: «Pensez donc, sous quels auspices défavorables je dois commencer. Après le retrait de la prime qui peut la stimuler à guérir [Freud fait allusion au projet de mariage entre Elma et Ferenczi], sachant que je n'ai pas été favorable à ses desseins [c'est-à-dire que Freud a toujours soutenu l'idée d'un mariage entre Ferenczi et Gizella, la mère d'Elma], avec la sourde vengeance contre vous qui l'envoyez chez moi en traitement!» Et Freud de souligner son point de vue: «A-t-on jamais ainsi courté une femme?» La source de cette citation est *Richard III* de Shakespeare: «*Was ever woman in this humour wooed, was ever woman in this humour won?*» (A-t-on jamais ainsi courté une femme, a-t-on jamais ainsi obtenu son *amour*?) Et, plus intéressant encore, la suite de la citation: «*I'll have her, but I will not keep her long.*» (Je l'aurai — mais pas longtemps). Et en effet, bien qu'Elma eût souhaité continuer son analyse, Freud y met fin au bout de trois mois . . .

A une échelle plus large, cette correspondance — même si elle ne bouleverse pas radicalement nos vues sur l'histoire de la psychanalyse et de ses adeptes — est une source majeure pour la recherche dans ce domaine, — ainsi, parmi beaucoup d'autres choses, nous sommes informés sur la première analyse didactique, ou sur l'arrière-plan de la fondation de l'Association Psychanalytique Internationale.

Ce n'est pas Jones qui entreprit la première analyse «didactique» — contrairement à ce qu'il a lui-même prétendu —, mais René Arpad Spitz, qui fut analysé par Freud sur la recommandation de Ferenczi. Le 11 août 1911, Freud écrit: «Si le Dr Spitz peut être pris au sérieux, je suis prêt. Mais c'est la condition, sinon il serait trop désagréable de prendre un médecin comme patient. Puisque vous le recommandez chaleureusement, cela semble être en ordre.» Et Freud tient Ferenczi constamment au courant du progrès de cette analyse; le 5 novembre 1911: «Le Dr Spitz a joué le magnifique, a été puni pour cela par une privation de trois séances et semble prendre les choses plus au sérieux depuis lors. L'élan est fortement réduit, car il veut céder à son père et ne pas rester médecin. Tout de même, il est assez plaisant.»

Etant donné l'importance et l'organisation internationale de l'Association Psychanalytique, il est intéressant de suivre l'histoire de sa fondation. L'idée de Freud de choisir une organisation psychanalytique à *proprement parler* émergea *quelques semaines seulement* avant sa fondation effective lors du Congrès de Nuremberg en 1910. Avant le congrès, dans une lettre à Alfred Adler (Library of Congress; non datée), Freud pose la question de savoir si la psychanalyse est compatible avec chaque «Weltanschauung», avec chaque conception du monde, ou bien si elle ne tend pas à une vision libérale et réformatrice dans les domaines de l'éducation, de l'Etat et de la religion. Et Freud propose à Adler d'étudier au congrès si les adeptes de la psychanalyse doivent rejoindre «un certain parti dans la vie pratique» (*«ob die Psychoanalyse mit jeder Weltanschauung verträglich ist oder ob sie nicht vielmehr zu einer ganz bestimmten freiheitlichen, in Erziehung, Staat und Religion reformatorischen drängt, die notwendiger Weise die Anhänger der Psychoanalyse zum Anschlusse an eine gewisse Partei im praktischen Leben auffordert»*). En outre, Freud a même eu l'idée que les analystes pouvaient se joindre à un «Ordre International pour l'Ethique et la Culture», fondé par le pharmacien suisse Alfred Knapp. Evidemment, il ne savait pas avec certitude quelle forme d'organisation serait la meilleure. Les lettres Freud—Ferenczi révèlent quelques détails encore plus intéressants. Ce n'est que le 1er janvier 1910 que Freud demande à Ferenczi: «A propos, que diriez-vous d'une organisation quelque peu plus stricte avec des règles qui sont habituelles dans de telles sociétés et des cotisations mineures? Penseriez-vous que ce serait avantageux? J'ai également glissé un mot à Jung à ce propos.» Ferenczi répond le lendemain (entre parenthèses: à l'époque, les lettres étaient acheminées en un seul jour entre Vienne et Budapest) avec son enthousiasme caractéristique: «Je trouve votre suggestion (d'une organisation plus stricte) très appropriée»; et il préconise une sélection rigoureuse des candidats: «Nous devrions manier l'admission des membres de manière très stricte... Ce serait un moyen de tenir éloignés des éléments indésirables.» Et ce fut au cours d'une conversation avec Ferenczi que Freud abandonna finalement l'idée de rejoindre l'Ordre International (Fr., 13.2.1910), qu'il lui demanda d'élaborer les statuts de son organisation et de les présenter au Congrès du Nuremberg.

On imagine aisément que notre travail éditorial a dû affronter diverses difficultés. Outre celles qui sont inhérentes au travail même — recherche, rédaction des notes —, et mis à part le manque constant d'argent, il s'est révélé difficile et dans certains cas impossible de satisfaire les intérêts de toutes les personnes concernées et de coordonner le travail de gens de backgrounds et de tempéraments différentes, dans différents pays, parlant différents langues maternelles. Si je ne me trompe pas, *toutes* les personnes concernées ont dit à un moment ou à un autre n'avoir jamais connu une telle confusion dans leur vie professionnelle.

Cela dit, laissez-moi conclure sur une note plus gaie. Les fonds rassemblés par voie de collecte, surtout en France, nous ont été d'un grand secours, mais il aurait été impossible de préparer le premier volume sans les efforts déployés dans de nombreux domaines par Judith Dupont, et André Haynal qui a assuré le soutien de l'Université de Genève, trouvant des fonds et supervisant la recherche critique au niveau académique. Mark Paterson s'est chargé de contacter les maisons d'édition et de négocier des accords avec elles, mais également de servir de médiateur entre opinions et intérêts divergents. Quiconque a jamais essayé de transcrire des lettres de Freud appréciera le travail méticuleux et expert de madame Ingeborg Meyer-Palmedo. Personnellement, je dois dire que la collaboration avec Eva Brabant fut une expérience fructueuse et très gratifiante, et j'espère que tout l'esprit ne s'en est pas perdu en notes en bas de page.

Suzanna ACHACHE-WIZNITZER

Médecin psychanalyste

Ferenczi: écrits publics, écrits intimes

Dans sa préface à la publication des oeuvres de Ferenczi en français, Michael Balint dit: «Ferenczi est sans doute une des figures les plus énigmatiques parmi les pionniers de la psychanalyse». La publication de son *Journal Clinique*, et celle toute récente de sa correspondance avec Freud, sans répondre à toutes les questions, lève cependant un peu le voile sur la personnalité de cet «enfant terrible de la psychanalyse».

On s'est jusqu'à présent beaucoup attaché à comparer Freud et Ferenczi, à opposer leur style et leurs options thérapeutiques et théoriques. Je voudrais plutôt mettre en évidence quelques traits dans les écrits publics, mais surtout dans les écrits intimes de Ferenczi, qui autant par leur contenu que par leur style, peuvent permettre de repérer quelques-unes de ses intuitions novatrices qui ont été reprises par les psychanalystes de notre époque, et qui confèrent à son oeuvre l'importance qu'on lui reconnaît maintenant.

Ferenczi a été un praticien audacieux et ambitieux, ses écrits intimes nous révèlent peut-être ce qui l'a empêché d'être aussi un théoricien rigoureux. Voilà bientôt huit ans que je fréquente Freud et Ferenczi. Cette fréquentation assidue est aussi régulière qu'une partie de belote ou de bridge hebdomadaire, qu'on pratiquerait pendant des années dans le même café ou le même club avec les mêmes partenaires. Je n'ai pas osé dire «la même partie de tarots», ç'aurait été prétentieux. Freud et Ferenczi, nous sont ainsi devenus «familiers», j'entends qu'à force de partir avec eux en voyage, d'entendre parler de leurs projets, de leurs soucis, de leurs maladies, de leurs amours, nous avons acquis l'illusion de faire partie de l'intimité de leurs familles.

Après tout, peut-être que je devrais abandonner le «nous», et ne parler qu'en mon nom propre, car comme dans toute fréquentation d'une famille, chacun a ses préférences, avouées ou non, et je ne crois pas plus à l'objectivité dans le domaine qui est le nôtre, que dans n'importe quel autre domaine.

Pour moi donc, si l'ensemble de l'oeuvre de Ferenczi prend actuellement, et surtout à la lecture de sa correspondance avec Freud, une valeur nouvelle, c'est parce que s'y révèle une dimension tragique, au sens véritable de la tragédie grecque.

Lorsque Ferenczi rencontre Freud en 1908, il se prend de passion: passion pour la psychanalyse et passion pour l'homme Freud, sans désintri-

cation aucune des deux tendances. C'est comme un amoureux transi qu'il lui écrit. Que l'Allemand ne soit pas sa langue maternelle n'explique pas, à soi tout seul, la manière alambiquée dont il tourne ses phrases, phrases quelquefois si longues qu'il se prend littéralement les pieds dedans; on croit le voir rougir, hésiter, se reprendre, il donne du fil à retordre aux traducteurs. Il exprime sans retenue son immense admiration pour la découverte de Freud, et se met spontanément et totalement à sa disposition pour travailler avec lui.

Freud, quoique bien plus réservé, répond à tant de chaleur par une sincère amitié, puisqu'au moment du mariage de sa fille Mathilde, il dit même à Ferenczi qu'il regrette que ce ne soit pas lui, Ferenczi, qui soit à la place du fiancé. Il est certain qu'il se plaît en la compagnie de cet homme plus jeune que lui, enthousiaste, brillant, intelligent, puisqu'il l'invite à partager ses vacances, à voyager avec lui. Mais il prévient aussi Ferenczi qu'il est un homme inaccessible (*unzugänglicher Mensch*) et qu'il a épuisé tous ses talents pour l'intimité avec l'histoire de Fliess.

Pour Ferenczi, Freud est le père, l'homme prestigieux . . . et autoritaire, autorité incontestée, certes, mais irritante sans doute; lorsque cette irritation «explose», cela donne les «incidents de Palerme». Il en est question dans plusieurs lettres, après les vacances, on s'explique, on s'ajuste, Ferenczi a l'air de pardonner, Freud de comprendre, mais la rancune de Ferenczi sera tenace, et dix ans après il en reparlera encore dans une lettre.

Mais pendant ce temps les deux hommes travaillent. Ferenczi prend une place importante, d'entrée de jeu, dans la vie associative psychanalytique. Prenez le Vol. I de *Psychanalyse*, vous verrez que dès cette période Ferenczi publie des textes importants. Le style en est clair, sobre, parfaitement intelligible, et tous les exposés théoriques truffés d'exemples qui paraissent très éclairants. Pour nous, lecteurs de la fin du XXe siècle, ce style paraît un peu, sinon très didactique, presque le style d'un ouvrage de vulgarisation. C'est peut-être par ce style-là que Ferenczi trahit le plus ses intentions et illusions, quant à la nature de la «Science» qu'il a rencontrée dans l'enseignement et la pratique de la psychanalyse. Tout simplement Ferenczi «croit» à la psychanalyse, à sa vertu thérapeutique d'abord, et tout le monde connaît le reproche qui lui fut fait d'être en proie à la «*furor sanandi*» (la rage de guérir). Mais Ferenczi croit aussi à la vertu pédagogique de la psychanalyse. Il pense très sincèrement que la connaissance de l'inconscient va permettre des mutations profondes dans les domaines de l'enseignement, de la politique, de la criminologie, etc.; dans tous ces domaines il se veut chercheur, mais aussi prophète; cela donne finalement à ses écrits du début ce ton d'ouvrages de vulgarisation des théories psychanalytiques.

Dans ses écrits peut-être un peu monochromes, des perles, des hiatus, des surprises. Par exemple, en 1909 Ferenczi fait une conférence en hongrois, sur l'interprétation des rêves, et dit:

«Le rêve, accomplissant les désirs laissés insatisfaits par la dure réalité: cette conception est appuyée par les proverbes de tous les peuples, par les *métaphores* et les *métonymies* qui sont des lieux communs de l'expression verbale».

Surprise par la modernité de l'emploi de ces deux mots, j'ai demandé à Judith Dupont de vérifier dans le texte hongrois. Confirmation: c'est bien *metaphora et metonymia* que Ferenczi utilise. Ces deux mots ne seront pas repris, par la suite, *condensation et déplacement* resteront les maîtres mots de l'interprétation freudienne du rêve; mais je ne peux pas m'empêcher, à la lumière de l'enseignement de Lacan, d'y voir comme une extraordinaire intuition. Je ne résiste pas à l'envie de vous citer un passage de *Transfert et Introjection*, peut-être l'un des articles les plus «modernes» que Ferenczi ait écrits à cette période:

«Des ressemblances physiques dérisoires: couleur des cheveux, traits, gestes, manière de tenir la plume, prénom identique ou vaguement analogue évoquant une personne autrefois importante pour le patient, suffisent à engendrer le transfert.

Le ridicule apparent d'un transfert établi sur des ressemblances aussi infimes me rappelle que Freud a signalé comme le facteur déclenchant du plaisir dans une certaine catégorie du mot d'esprit la représentation par le détail (*Darstellung durch ein Kleinstes*), c'est-à-dire par l'élément propre à supporter le transfert des affects inconscients. C'est également par de semblables détails minuscules que le *rêve* évoque les objets, les personnes et les événements; il apparaît donc que le procédé poétique de «la partie pour le tout» ait également cours dans le langage de l'inconscient».

C'est Lacan qui nous dira que ce «procédé poétique» en est la structure même. (L'inconscient est structuré comme un langage.)

Revenons à la correspondance. Les années 1911 et 1912 sont remplies par l'«affaire Elma». C'est aussi la période où Ferenczi entre véritablement en analyse avec Freud. Il lui dit tout, absolument tout, dit lui-même qu'à Freud il n'épargne rien (*Ich verschone Sie nicht*) et ce dans presque toutes ses lettres. Nous apprenons ainsi d'abord sa grande difficulté devant ce qu'il appelle «le travail scientifique». Ce ne sont jamais les idées qui manquent, mais une sorte d'énergie qui lui permette de les «coucher sur le papier» (*niederschreiben*). Il manque de souffle. Dans la réalité de son corps il souffre de troubles respiratoires!

Nous apprenons aussi tous les détails de sa liaison avec Madame G. et ses mésaventures avec la fille de celle-ci, ses hésitations, tergiversations et tourments. Freud adopte dans cette affaire un profil bas. Aux demandes de conseils il ne répond pas, aux inquiétudes il répond par des digressions, aux demandes de précisions par des équivoques. Dans cette affaire privée, il a sans désenparer une attitude d'analyste, ce qui n'est pas toujours à la convenance de Ferenczi, qui du coup multiplie les explications et les détails.

Les vrais sentiments de Freud ne s'expriment que dans une ou deux lettres, écrites directement à Madame G. Pour celle-ci Freud éprouve une grande affection et un grand respect, mais c'est aussi et seulement quand il s'adresse à elle qu'il exprime son affection paternelle pour Ferenczi, et le souci qu'il a de son bien-être.

Ferenczi, lui, continue à tout dire: son désir de jeunesse et de descendance, qui lui fait aimer Elma, son désir de compréhension mutuelle, de tendresse, de sollicitude, qui lui fait aimer Madame G. La femme selon son coeur, elle devrait être ces deux femmes à la fois. Il va jusqu'à imaginer une

sorte de bonheur idyllique entre Elma et Madame G. réconciliées et accor-dées, lui donnant la tendresse maternelle et la satisfaction sexuelle que chacune d'elles séparément ne peut lui «assurer» (le mot est de lui).

C'est en 1919 que Ferenczi finit par épouser Madame G., et c'est à partir de ce moment-là que les comptes rendus sur sa vie personnelle dans sa correspondance se font de plus en plus rares, et que les problèmes associatifs et théoriques y tiendront la plus grande place. C'est aussi dans cette période qu'il élaborera ses écrits les plus importants.

Au moment de rédiger mon exposé, ici j'ai buté. Les écrits de Ferenczi sont là, il n'y a qu'à plonger dedans, pourquoi tant de difficulté à les analyser?

Je vais essayer de m'en expliquer, et ce sera ma conclusion.

Dans sa lettre du 28. XII. 1916, Ferenczi écrit:

L'un des symptômes de base de ma maladie (de mon caractère) est une *recherche* exagérée de la *jouissance* (comme vous savez réaction aux privations de l'enfance). Je n'ai jamais pu supporter une tension; solitude et ennui étaient identiques pour moi — sans doute étais-je toujours dans l'attente de quelque miracle qui m'apporterait bonheur et volupté . . . sans doute ai-je attendu en fait des plaisirs d'amour quelque chose qui n'a jamais existé».

L'extraordinaire lucidité de ce diagnostic de Ferenczi sur lui-même doit nous servir de modèle, lui qui pose là ses limites que par ailleurs et sans relâche il a toujours tenté de franchir.

Il n'est que de parcourir les thèmes des conférences à venir, au cours des journées qui lui ont été consacrées, pour réaliser l'étendue du domaine qu'il a parcouru. Il n'est que de réaliser l'importance de l'apport d'un Balint, reconnu par Ferenczi lui-même comme son continuateur, celui qui a «commencé là où lui (Ferenczi) s'était arrêté», dans le domaine de la psychosomatique, pour reconnaître l'importance de son enseignement. Et c'est là que la vie de Ferenczi, inséparable de son oeuvre, se transfigure en tragédie: son enseignement, il l'a littéralement mis en scène. A partir de son mariage avec Madame G. la correspondance s'amenuise, et cela se perçoit déjà dans la répartition des volumes: un volume pour aller de 1908 à 1914, et deux seulement pour aller de 1914 à 1933. Elle s'amenuise, mais ne s'interrompt jamais, malgré la maladie qui frappa l'un et l'autre, malgré les divergences de sens dans leurs recherches. L'amitié ne s'est jamais éteinte entre eux. Mais Ferenczi disait dans sa communication au IVème Congrès de l'Association Internationale de Psychanalyse de Munich en 1914 (djà!):

«Comme Freud l'a souligné à plusieurs reprises, les enfants ne sont pas tous capables de ce renoncement partiel au jugement autonome, certains réagissent par une inhibition intellectuelle générale — on pourrait parler d'inhibition affective. *Ceux qui s'arrêtent à ce stade, fournissent ce contingent d'individus qui succombent, leur vie durant, à l'ascendant de toute personnalité forte quelle qu'elle soit, ou à certaines suggestions particulièrement puissantes, sans jamais s'aventurer hors des limites étroites de ces influences*».

Ferenczi s'est éloigné, autant qu'il a pu, de l'influence de Freud, de son ascendant sur lui, il a poursuivi ses recherches indépendamment de lui, souvent contre lui, ou ayant en tout cas le sentiment de le faire contre lui, quoi qu'il en ait. Mais à quel prix?

Dans la correspondance, il n'est bientôt plus guère question de ses états d'âme. Il nous a laissé ses écrits les plus importants (*Thalassa, la Confusion de langue*, entre autres). Mais si la correspondance ne nous renseigne plus sur ce qu'il éprouve, c'est dans son *Journal Clinique*, qui est aussi à certains égards un journal intime, que nous le retrouverons. Voici ce que Ferenczi écrit, le 2 octobre 1932, très peu de temps avant sa mort:

«... Je n'étais courageux (et productif) que tant que je m'appuyais (inconsciemment) sur une autre puissance, je n'ai donc jamais été «adulte». Performances scientifiques, mariage, lutte contre des collègues très forts -- tout cela n'était possible que sous la protection de l'idée que je peux, en toutes circonstances, compter sur ce substitut de père. L'identification avec la puissance supérieure, la «soudaine formation du surmoi», est-ce l'appui qui m'a préservé autrefois de la décomposition définitive? Est-ce que la seule possibilité de continuer à exister est d'abandonner la plus grande partie de son propre soi pour exécuter pleinement la volonté de cette puissance supérieure (comme si c'était la sienne)?»

Ce n'est certes pas ce qui lui était demandé par Freud, mais ce qui lui était imposé par sa propre structure, par cette jouissance, notion introduite par Lacan, dont il ne pouvait pas se déprendre, et contre laquelle il n'a cessé de se battre, en un combat dont il montre lui-même l'issue. Faisant suite à la précédente citation, il dit:

«Et, de même que je dois maintenant reconstituer de nouveaux globules rouges, est-ce que je dois (si je peux) me créer une nouvelle base de personnalité et abandonner comme fausse et peu fiable celle que j'avais jusqu'à présent? Ai-je le choix entre mourir et me «réaménager»-et ce à l'âge de 59 ans?»

Lacan nous a appris et formulé que «ce qui n'est pas repris dans le symbolique fait retour dans le réel». Les maladies de Ferenczi, tout au long de sa vie, son rapport aux femmes, «aux collègues très forts», son rapport au maître, tout est marqué, pour lui, comme en halo, par son rapport à la jouissance. On ne change pas sa structure. Ce que Ferenczi nous transmet est indissolublement lié à sa structure, confère leur «cohérence» à ses écrits intimes et publics, et pour nous fait leçon.

Les faits sont là, froids et tragiques: Ferenczi a choisi de mourir!

Pour nous, 60 ans après, demeurent ses écrits et l'histoire de sa vie, en héritage. La médecine psychosomatique progresse, le travail avec les psychotiques est à l'ordre du jour, l'«acte analytique», l'«objet de la psychanalyse» sont des notions mises sans cesse au travail. Les signifiants circulent, et ceux de Ferenczi, soutenus par le poids de sa vie et de sa mort, circulent bien. Je voudrais finir par une citation de Lacan, qui est, comme ça, un signifiant qui circule, je ne sais pas d'où elle sort, elle est écrite quelque part, et retransmise dans une conférence de Perrier.

Lacan a dit: Ferenczi... ou ne rien faire?

Judit KARAFIÁTH

Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie

Ferenczi et les écrivains de la revue *Nyugat*

Le 1^{er} janvier 1908 reste une date mémorable pour les lettres hongroises: c'est ce jour-là que paraît le premier numéro de *Nyugat* (Occident), revue littéraire de haut niveau dont le nom sera aussitôt associé à l'esprit de la modernité, et qu'on compare peut-être trop souvent, mais non sans raison, à la *Nouvelle Revue Française*: l'une et l'autre sont de prestigieux centres des diffusion d'œuvres contemporaines, partisans d'un nouveau classicisme et défenseurs de l'indépendance de la création littéraire.

Un mois plus tard, Sándor Ferenczi se rend à Vienne pour faire visite à Freud, auteur de l'*Interprétation des rêves*, ouvrage magistral qu'il vient de relire et pour lequel il éprouve une admiration sincère. On connaît la date de cette rencontre historique: c'est un dimanche, le 2 février 1908.

Sans doute la coïncidence temporelle de ces deux débuts, deux événements faisant époque chacun dans son domaine — la littérature et la psychanalyse — permet-elle une interprétation symbolique. Il s'agit ici de l'intégration d'un troisième courant capital dans la pensée de l'élite intellectuelle hongroise: à l'impact de la philosophie nietzschéenne et bergsonienne s'ajoutera celui du freudisme, en particulier grâce à la médiation de Sándor Ferenczi.

Le rôle de Ferenczi ne se limitera évidemment pas au simple fait que, à partir de 1912, il ait lui-même publié sept articles dans les numéros de *Nyugat* (et il faut préciser que c'est également dans cette revue qu'a paru pour la première fois l'article de Freud sur une difficulté de la psychanalyse: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*). La présence personnelle de Ferenczi marquera profondément le cercle des écrivains de la revue. On connaît ses relations avec Ignotus, rédacteur en chef de la revue et membre fondateur de la Société Hongroise de Psychanalyse, ses entretiens nocturnes avec l'écrivain Krúdy, son diagnostic sur la maladie du poète Ady, pour ne rappeler que quelques-uns des faits les plus connus.

L'écrivain Zsófia Dénes, nièce de madame Ferenczi, donne une description colorée des soirées que Ferenczi passait en compagnie de ses amis:

«C'est en 1900 que Ferenczi aménagea son cabinet de consultation boulevard Erzsébet, face à l'Hôtel Royal, et bientôt il eut déjà sa table d'habitué au restaurant de l'Hôtel. Autour de sa table se trouvait une grande partie des écrivains de *Nyugat*, ce qui était

presque naturel à l'époque, puisque ces gens représentaient l'élite de la pensée progressiste. Il noua des liens étroits avec quelques-uns d'entre eux: il fut ami de Gyula Krúdy, Dezső Kosztolányi, Sándor Bródy, Milán Füst, Frigyes Karinthy et Ignatus. Eux, le bombardaient de questions au sujet de sa science et lui, homme jovial, plein d'humour, fin diseur, d'une grande culture, n'arrêtait pas de satisfaire leur curiosité jusqu'au petit matin, car cette sorte de «jeu» — un jeu sérieux — était bien à son goût.¹

C'est dans un article de Dezső Kosztolányi que nous trouvons peut-être le meilleur portrait de Ferenczi. En 1918, après quatre ans et demi de guerre, l'écrivain se décide à aller voir un médecin pour «demander à quoi à s'en tenir en définitive au sujet de l'humanité, cette «race maudite». C'est donc de ce grand malade, de l'humanité qu'il voudra parler au cours de la *Consultation médicale* — titre de ce brillant article.²

«Je me rends donc chez le D^r Ferenczi, l'excellent neurologue, qui me reçoit dans sa chambre d'hôtel au deuxième étage de l'Hôtel Royal. Je ne connais guère d'homme qui pense avec plus de passion que lui. Il a consacré sa vie à un travail scientifique rigoureux; c'est un collaborateur plein d'esprit et d'invention du D^r Sigmund Freud, fondateur de la seule théorie psychologique révolutionnaire et appelée à connaître un sérieux développement dans l'avenir.»

C'est en ces termes que Kosztolányi présente son interlocuteur à qui il demandera son diagnostic et ses pronostics sur l'humanité, pour savoir s'il y a encore «un espoir de guérison durable pour le malade».

Au cours de la consultation, le lecteur pourra admirer l'esprit de Ferenczi, sa vivacité, sa simplicité dans l'expression d'idées graves et abstraites et, bien sûr, l'art de Kosztolányi qui les rend fidèlement dans le cadre fictif de ce cabinet de consultation. Il y a un passage particulièrement mémorable où Kosztolányi fait le portrait de Ferenczi:

«Le D^r Ferenczi, très excité, va et vient dans la pièce. C'est maintenant que je remarque combien son front vertical, sa tête intéressante, évoquent Schopenhauer; même ses yeux bleus pleins de gaieté ont quelque chose du joyeux pessimisme schopenhauerien.»

La mort de Ferenczi survenue en 1933 plongea ses amis écrivains dans le deuil. Dans sa nécrologie parue dans le numéro du 23 mai du journal *Újság*, Sándor Márai fait l'éloge de la personnalité charismatique du défunt, l'homme le plus simple qu'il ait jamais vu, d'une bonne humeur et d'une franchise sans pareille, curieux jusqu'au dernier jour de sa vie, s'intéressant à tout: aux événements politiques, aux livres nouveaux, aux cancans, aux anecdotes et aux faits divers. Rien n'échappait à son attention: il ne cessait d'observer et de critiquer. Ses amis et ses fidèles ne l'appelaient que «le docteur». Le docteur qui, pour Márai, était poète, savant et médecin, exactement dans cet ordre, donc tout d'abord poète, attribut que Ferenczi avait bien mérité par sa vision originale, simple et pourtant synthétique des choses du monde.

¹ DÉNES, Zsófia (1981): *Úgy ahogy volt és...*, Budapest, Gondolat, 93

² D^r Sándor FERENCZI: Œuvres complètes, Tome II: 1913—1919, *Psychanalyse II*. Traduction du d^r J. Dupont et de M. Viliker avec la collaboration du D^r Ph. Garnier, Paris, Payot, 1970, 308—312

Quelques jours plus tard, la nécrologie «professionnelle» du docteur Feldmann reviendra sur la personnalité fascinante de Ferenczi: «Le génie de Ferenczi n'a pas connu de frontières; quand il voulait se reposer et se divertir, il se consacrait à des problèmes artistiques et, tout en jouant, créa des œuvres magistrales.» (*Újság*, 28 mai 1933).

Ferenczi se passionnait pour la linguistique, pour le théâtre, pour les arts en général ainsi que pour les artistes, écrit Kosztolányi, et il se rappelle que c'est Ferenczi qui lui a parlé le premier de l'écrivain anglais D. H. Lawrence et de l'auteur de théâtre belge Crommelynck.³

On peut mesurer le prestige de Ferenczi au fait qu'en dehors de ces écrits où il figure sous son propre nom, il apparaît sous le masque d'un personnage littéraire chez Karinthy, Sophie Török (madame Babits) ou Margit Kaffka, par exemple dans le roman à clefs de cette dernière intitulé *Állomások* et publié en 1917. Il nous fait pénétrer dans le monde inquiet des écrivains de la revue *Nyugat* et donne un panorama de toutes les tendances sociales, politiques et artistiques de l'époque, y compris le freudisme. Les contemporains n'ont pas eu trop de mal à reconnaître les modèles de la revue *Kultura* (= *Nyugat*), de l'association Céh (= *Nyolcak*, groupe de peintres modernes) et à découvrir des personnages réels derrière les figures romanesques (Ady, Hatvany, Babits etc.). On a toute raison de supposer que c'est Ferenczi qui a servi de modèle au jeune Jani Máthé, dont le discours sur l'infidélité conjugale considérée comme une révolte instinctive, une sorte de „Gegenwärtig” captiva l'attention de son public d'intellectuels et d'artistes. Bien qu'il soit faux et injuste d'identifier ce personnage à Ferenczi, il est évident que c'est bien lui le point de départ, Margit Kaffka le connaissant bien dans le monde de *Nyugat*. En outre, il faut ajouter que même si le personnage est plutôt sympathique, les idées qu'on lui attribue dans le roman sont accueillies à la fois avec une curiosité sincère et une méfiance mal dissimulée: dans cette ambiguïté, on voit l'intérêt porté au freudisme ainsi que les réserves formulées à l'égard de cette théorie fascinante et embarrassante.

Le tableau esquissé est en effet bien fidèle aux réalités des années dix et vingt. Par sa nature même, la pensée psychanalytique provoque à la fois admiration et résistance et c'est justement cette dialectique des attirances et répulsions qui fait que nul ne restera indifférent et, à quelques exceptions près, tout le monde prendra position de façon plus ou moins avouée au sujet de l'enseignement freudien, même ceux dont l'écriture ne témoigne pas qu'ils l'aient rencontré. Ainsi par exemple Józsi Jenő Tersánszky, père d'admirables figures plébéiennes comme le vagabond Martin Coucou, excellent conteur à la fraîcheur enfantine et à l'humour tendre, raconte dans ses *Mémoires* une scène au Café de New-York, siège de la rédaction de *Nyugat*. Tersánszky, qui appartient plus ou moins à ce cercle, assiste un jour à une discussion sur les thèses de Freud, et en entendant un exposé présomptueux sur l'inconscient,

³ *Nyugat*, le 16 juin 1933. Réédité dans KOSZTOLÁNYI Dezső: *Írók, festők, tudósok*. Budapest, Szépirodalmi, 1958, Tome II, 318—322

éclate de rire car, comme il le raconte, il en sait plus long sur la psychanalyse que son jeune collègue sophistiqué, puisqu'il s'est déjà informé à ce sujet auprès du docteur Feldmann et du peintre Berény. On peut évidemment contester les assertions de Tersánszky, il est néanmoins symptomatique qu'il avait l'ambition, comme la plupart de ses confrères, d'affirmer que ce n'est pas l'ignorance de la théorie freudienne, mais au contraire sa connaissance et les distances prises à son égard qui l'éloignaient des „bavardages superficiels” sur ce thème trop à la mode.⁴

* * *

Ayant vu et admiré l'image de Ferenczi dans le miroir des écrivains hongrois, il nous reste à nous interroger sur la place qu'occupait sa science dans la réflexion et la création littéraire hongroises des premières décennies de ce siècle.

Sur ce point, nous nous heurtons à un grand obstacle, ou plutôt à une regrettable lacune. Mis à part l'excellent essai de Pál Harmat⁵ sur l'histoire de la psychanalyse en Hongrie, où des chapitres entiers sont consacrés à la présentation de ce qui se passait dans le domaine de la littérature, aucun ouvrage synthétique n'a paru jusqu'à nos jours à ce sujet pour des raisons diverses (mise à l'index, tabou, refoulement, manque de connaissances etc.).

Dans le cadre restreint de cet article, nous nous limiterons à quelques exemples pour présenter l'influence du freudisme sur la littérature hongroise, bien qu'il nous reste de nombreux ouvrages marqués du sceau de la psychanalyse: ceux des deux Cholnoky, de Csáth, de Gyula Török, de Margit Kaffka, les romans de Kosztolányi (*Néron, le poète sanglant*; *Alouette*; *Anna la douce*; *Le cerf-volant d'or*) ainsi que le cycle de nouvelles autour d'Esti Kornél, sans parler de ceux qui ne sont pas restés, productions à la chaîne du schématisme psychologique qui ont bien mérité l'oubli de la postérité.

Car le mauvais écrivain abuse de l'approche psychanalytique, tout comme le charlatan, le thérapeute mal formé et irresponsable porte atteinte à la réputation de la psychanalyse (le cas de Sophroniska — en réalité Eugénie Sokolnicka — dans *Les Faux Monnayeurs*). Ainsi, malgré toute l'estime que certains écrivains portent au freudisme, ils se sentent contraints de prendre des précautions, car une transposition mécanique des processus psychiques menace l'œuvre d'un schématisme préjudiciable à sa valeur esthétique.

«Bien que la psychanalyse ait renforcé les dons d'observation des écrivains, qu'elle ait ouvert de nouvelles voies dans l'étude de l'âme humaine, qu'elle ait fourni des outils très

⁴ TERSÁNSZKY JÓZSI, Jenő (1961): *Nagy árnyakról bizalmasan* Budapest, Magvető, 174-175

⁵ HARMAT, Pál (1986): *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis* Bern, Az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadása

efficaces pour la description, elle est devenue de rigueur, voire gratuite, et de nombreux écrivains ont cru que le monde n'était autre qu'un ensemble de complexes et que leur tâche consistait seulement à les explorer»

constate, non sans ironie, l'écrivain Mihály Földi dans sa réponse à l'enquête de la revue *Emberismeret*.⁶

Mais voyons quelques-uns des bons écrivains, ceux qui étaient chers à Ferenczi, car au lieu de vulgariser et d'appliquer les recettes de la psychanalyse ils «fraternisaient avec leurs instincts», selon les mots de Kosztolányi, qui ajoute dans sa nécrologie que «Ferenczi admirait Krúdy». On sait qu'ils avaient l'habitude, Ferenczi et Krúdy en particulier, de discuter tard dans la nuit des mystères de l'âme humaine.

Ferenczi admirait Krúdy, auteur de *Sindbad*, du *Postillon rouge* et d'autres chefs d'œuvre de l'imaginaire. De son côté, Krúdy lui vouait une amitié sincère et respectait son érudition, ce qui ne l'empêchait nullement de faire des remarques critiques sur la théorie qu'il professait.

Parmi les livres de Krúdy, il en est un dont la présentation s'impose dans ce contexte: le fameux *Álmoskönyv* (Clé des songes) qui rassemble et interprète des superstitions et croyances décrites dans des livres anciens hongrois, allemands et autres. C'est une interprétation des rêves et un livre de divination, présentant les symboles par ordre alphabétique, depuis l'alphabet même («abc» en hongrois) jusqu'à Zsuzsanna, la Suzanne biblique. En ce qui concerne cette dernière, le commentaire est bien succinct: la voir dans un rêve signifie la chance. Mais pour ce qui est de l'alphabet, on y trouve plusieurs explications: 1. une journée monotone et une soirée trop longues sont à prévoir, 2. selon Justinus Kerner, poète et médecin allemand, auteur d'une Clé des songes au 17^{ème} siècle, l'alphabet signifie naissance, 3. d'après une Clé des songes de 1885, ce rêve est avantageux pour un ouvrier et néfaste pour un employé, également bon pour ceux qui désirent un enfant. Pour terminer, voici une quatrième explication, marquée des initiales «d'un médecin de Pest de grande réputation». S. F., (Sándor Ferenczi): 4. alphabet, dont les lettres poursuivent le rêveur sous la forme de toutes sortes de monstres, sorcières, dragons etc.: angoisse d'amour à l'âge de la jeunesse.

S'agirait-il ici d'une synthèse entre des superstitions anciennes et une science moderne, la psychanalyse? Certainement pas. La psychanalyse n'est ici qu'une interprétation possible des rêves à côté de celle de la tradition écrite et orale: en 1920, Krúdy n'a pas pu se permettre, dans une Clé des songes, d'ignorer la science des rêves. Cependant, il a maintes fois expliqué que non seulement les traditions paysannes, mais aussi le simple bon sens, donnaient aux rêves des réponses plus acceptables que les théories de Freud.

Mais, comme c'est souvent le cas, «Freud se venge» de l'incrédule sous la forme d'un lapsus révélateur. Dans la préface de la première édition, on lit:

⁶ in *Helikon* 1990/2—3, 321

«Je voudrais éviter qu'on prenne mon livre pour trop prétentieux ou faussement savant parce qu'il porte ici et là des traces de l'enseignement de professeur Freud et du docteur Ferenczi. Ce livre se tient autant que possible aux notes des Clés des songes les plus anciennes car son auteur a plus confiance dans les observations d'hommes sages disparus que dans les constatations superficielles de notre époque.»

Dans cette même édition, trois cents pages plus loin, se trouve un erratum: «Page 14, à propos du professeur Freud et du docteur Ferenczi, une erreur s'est glissée dans le texte: le mot *superficielles* [*felületes* en hongrois]. L'auteur est trop grand admirateur de ces savants pour avoir écrit ce mot. Au lieu de *felületes*, lire: *felülmúló* [en français: *surpassant*]». L'ennui, c'est que ce mot en hongrois, tout comme son équivalent français, est un verbe transitif et n'a pas de sens sans son complément d'objet direct. Krúdy s'en est aperçu, évidemment, et sans trop s'expliquer par la suite, l'a remplacé par *étonnamment magnifique* (*meglepően nagyszerű*) et, pour plus de sécurité encore, a ajouté le même adjectif *magnifique* devant l'enseignement de Freud et Ferenczi . . . Qu'aurait dit Freud de ce lapsus? — demande András Barta dans sa postface à *Álmoskönyv*, ayant mis la textologie au service de la psychanalyse.⁷

L'œuvre de Mihály Babits témoigne d'un grand intérêt et d'une grande réticence à l'égard de la pensée freudienne. On a tendance à classer *Calife Cigogne* (1913) parmi les ouvrages d'inspiration psychanalytique, d'autant plus que dans le texte même on trouve une allusion trop évidente au livre sur les rêves d'un professeur viennois. Toutefois, il s'agit plutôt de la description d'une personnalité pathologique, d'une histoire pareille à celle du docteur Jekyll et Mr. Hyde, même si la distinction entre les deux moi du héros — le moi conscient, contrôlé et le moi barbare, inconscient — rappelle évidemment la théorie freudienne. Cette dernière est plus manifeste dans *Le fils de Virgil Timár* (1922), rappelant l'économie et la simplicité des récits gidiens, qui décrit les tourments d'un cistercien dont le zèle pédagogique se transforme peu à peu en amour pour son élève orphelin. Dans cette histoire de refoulement, de transfert, de besoin d'amour et d'échec sentimental, Babits fait preuve de connaissances étendues en matière de psychanalyse. Les thèses freudiennes trouvent leur expression chez Vilmos Vitányi, journaliste cynique et superficiel, père naturel de l'enfant qu'il arrachera à son tuteur. Avec sa clairvoyance cynique, il comprend très vite la situation:

«L'oeil perspicace de l'écrivain lisait maintenant parfaitement dans son âme et commentait ironiquement ce qu'il voyait. Son attention s'y attachait comme à un cas freudien scabreux. Evidemment, ce prêtre est amoureux du jeune garçon, pensa-t-il. Cette idée lui plut. Voilà bien la chasteté monacale, ricana-t-il en lui-même . . . »⁸

Vitányi voit bien le processus de la sublimation de l'affection en sentiment pédagogique, tout ce qui «chez les méchants fils du siècle prendrait la

⁷ BARTA, András (1983): *Az átolmátó Krúdy* in: KRÚDY GYULA: *Álmoskönyv* Budapest, Szépirodalmi, 577

⁸ Michel BABITS: *Le fils de Virgile Timár* traduit du hongrois et préfacé par Aurélien Sauvageot. Paris, Stock, 1930, 144

forme d'une grossière sensualité», et fait une comparaison choquante pour Timár: «... car enfin, éduquer, enseigner, n'est-ce pas en quelque sorte déflorer?»⁹, et souligne le rôle que joue la volupté chez l'éducateur.

Remarquons que l'interprétation antipathique des thèses freudiennes ne conteste en rien leur vérité, l'unique différence entre l'approche de Vitányi et de l'écrivain lui-même étant que là où le journaliste cynique ricane, l'écrivain-narrateur Babits constate avec compassion l'impasse sentimentale du prêtre amoureux.

Le livre ne manque pas de références au mythe d'Œdipe: le garçon, Pista représente en quelque sorte les fils ingrats d'Œdipe à Colone. Décidément, l'histoire d'Œdipe hante Babits. Il traduit d'abord *Œdipe Roi*, plus tard *Œdipe à Colone* de Sophocle. Peut-être s'identifie-t-il un peu au vieil Œdipe confronté à ses fils querelleurs et ingrats. Les relations de Babits envers les jeunes écrivains, ses fils et ses rivaux, n'étaient pas exemptes de froissements et de conflits. Ne voit-il pas une révolte contre les pères (au fond: le père, donc Babits) dans la critique de son *Histoire de la littérature européenne* formulée par Gábor Halász, membre de la jeune génération d'écrivains? Et cette révolte n'est-elle pas la manifestation d'un complexe d'Œdipe littéraire? Avec la seule différence, ajoute-t-il, que le parricide dans ce cas n'entraîne pas de remords, mais qu'il est plutôt un devoir, que les futurs écrivains se proposent d'accomplir pour prendre la place de leur père spirituel.¹⁰

Babits attribue donc le complexe d'Œdipe (et, en plus, un complexe d'infériorité) aux jeunes écrivains qu'il accuse d'aspirer à son trône. Mais dans l'ouvrage même qui est en cause nous apprenons qu'Œdipe, lui, ne l'a pas. Une fois de plus, en parlant de Sophocle et à propos de son *Œdipe Roi*, Babits insiste sur la primauté de la raison et se distancie de ce qui, pour lui, paraît un emploi abusif de la psychanalyse:

„Aujourd'hui nous aimons à rechercher dans *Œdipe Roi* le drame de la psychanalyse. Mais Œdipe décidément n'a pas le complexe d'Œdipe. (...) Supposer des souvenirs inconscients et des instincts secrets? Un tel kitsch moderne est tout à fait étranger à Sophocle. Ce que le roi fait, ce n'est pas une analyse de l'âme. Œdipe analyse les faits, les événements extérieurs et les données, tout comme Sherlock Holmes...»

Cette quête de vérité, dit Babits, devient une manie pour Œdipe, bien qu'il soit conscient du danger que la vérité retrouvée représentera pour lui. Babits ajoute qu'il serait tenté de voir en ce personnage le symbole de la soif de connaître chez l'homme.¹¹ — On ne peut s'empêcher d'évoquer l'essai de Ferenczi paru dans *Nyugat* en 1912, au voisinage d'un beau poème de Babits, *La lettre de Schopenhauer à Goethe, du point de vue de la psychanalyse*, où Ferenczi souligne, beaucoup plus que Freud, le côté rationnel de l'histoire d'Œdipe. Il distingue notamment deux sortes de comportement, celui d'Œdipe et celui de Jocaste, le premier dicté par le principe de réalité et le second par le principe de plaisir.

⁹ Op. cit., 123

¹⁰ BABITS, Mihály: *Könyvről könyvre* Budapest, Magyar Helikon, 1973, 263 - 270

¹¹ BABITS, Mihály: *Az európai irodalom története* Budapest, Szépirodalmi, 1979, 38—39

Enfin, à propos du rapport, comme on l'a vu, bien ambigu, de Babits à la psychanalyse, on ne peut omettre de citer un de ses poèmes les plus émouvants, incontournable par son titre même: *Psychoanalysis Christiana*. La «contradictio in adjecto» n'est qu'apparente: il s'agit bien d'une similitude foncière entre deux sortes d'introspection, deux examens de conscience, deux méthodes d'auto-connaissance. La psychanalyse chrétienne est une descente chrétienne en nous-mêmes. Pour Babits, catholique rationnel, c'est ainsi qu'on peut accepter la psychanalyse.¹²

Terminons ce panorama littéraire en évoquant Sándor Márai, éminent collaborateur de *Nyugat*, mort il y a seulement quelques années.

Frappé de la maladie infantile des écrivains qui se piquaient de psychanalyse, il a produit un très mauvais roman schématique (*Le boucher*, 1924) qui représentait de manière trop directe, trop évidente la poussée des instincts destructeurs vers la surface. Plus tard il a renié ce faux pas de jeunesse, et ne le fait même pas figurer dans la liste de ses ouvrages. Mais on peut dire que toute sa production littéraire témoigne d'un penchant pour l'analyse psychologique, et certains de ses romans portent les traces évidentes des pensées freudiennes, comme *Les Révoltés* (1930 — en français chez Albin Michel), *L'Ile* (1934) et *Bébi ou le premier amour* (1928).

Nous avons déjà cité quelques phrases de sa nécrologie émise sur Ferenczi. Voyons maintenant ses aveux concernant le freudisme dans *Les Confessions d'un bourgeois* (1934).

«L'élan génial et la beauté de la théorie freudienne m'ont fasciné: je tiens *L'Interprétation des rêves* pour l'une des découvertes les plus importantes du siècle» — écrit-il. Mais tout en acceptant avec enthousiasme et vénération l'exploration des secrets de l'inconscient, il éprouve une méfiance profonde envers les escrocs et les charlatans qui s'affairent autour de la psychanalyse. Ses prophètes ont beaucoup nui à Freud, dit-il, et il ajoute que très souvent les névrosés guérissent sans analyse ou restent malades une fois leur analyse terminée. Quand Márai eut acquis une connaissance plus précise de la théorie freudienne, la névrose lui était déjà devenue une exigence vitale, outil et condition de travail: il a pour ainsi dire profité, «vécu» de sa névrose, comme le mendiant chinois de l'exhibition de ses membres mutilés.¹³

Vive donc la névrose de l'écrivain, qu'il s'arme ou non de l'enseignement freudien pour créer ses personnages ou plutôt pour représenter la désintégration de la personnalité dans notre siècle. Ces écrivains, freudiens ou non, étaient pourtant ignorants d'un danger qui les guettait déjà. En faisant leur déclarations enthousiastes ou leurs aveux ambigus, ils ne se doutaient pas

¹² Voir l'excellente analyse de Péter BALASSA: „Vagyunk — lennénk — leszünk — lettünk” in *Vigilia* 1984/7, 513—521

¹³ MÁRAI, Sándor: *Egy polgár vallomásai* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 281—282

qu'on ferait la psychanalyse de leurs œuvres, dont les critiques tireraient des conclusions irrévérencieuses sur leur personnalité, leur sphère privée. Pourtant, la lecture de Poe par Marie Bonaparte aurait dû les mettre en garde.

Mais ce n'est pas le lieu d'évoquer, en trouble-fête, les dangers menaçant l'autonomie du texte littéraire pris comme un simple document à déchiffrer. Revenons à Ferenczi, ami des écrivains et inspirateur d'œuvres remarquables. Qu'il nous soit permis de citer Karinthy pour faire sentir la grandeur de l'homme et l'excellence du savant:

«Sándor Ferenczi fut en quelque sorte la conscience de notre génération; ni ses fidèles ni ses adversaires ne peuvent ignorer *le fait* qu'il était parmi nous, et que nous recevions de lui notre enseignement et notre formation.»¹⁴

¹⁴ KARINTHY, Frigyes (1984): „Lélekbúvár” in *Szavak pergőtüzében* Budapest, Szépirodalmi, 118

Lajos NYÉKI
INALCO, Paris

Le «Château de Barbe-Bleue» de Balázs-Bartók et la psychanalyse

Ceux qui s'attendraient à des révélations sur le plan événementiel, seront certainement déçus par cette communication. On ne trouve pas trace d'un quelconque rapport direct (échanges de lettres, rencontres) entre les deux auteurs du *Barbe-Bleue* et les principaux représentants de la psychanalyse hongroise naissante: Róheim ou Ferenczi. L'auteur de cet article ne pourrait pas recourir à des titres journalistiques sensationnels, tel que «*Bartók et Balázs sur le divan de Ferenczi*». Mais réflexion faite, cette façon d'aborder le sujet n'est pas entièrement fantaisiste.

Tout d'abord, il est évident que, conformément aux présupposés du travail psychanalytique, les coïncidences, les analogies fortuites sont peut-être plus révélatrices que les actes volontaires. Or la naissance du «mystère» de Balázs (1910) et de l'opéra de Bartók (1911—18) coïncide avec la naissance et, dans une certaine mesure, l'apogée de la psychanalyse en Hongrie. — Tous les spécialistes remarquent l'exceptionnel essor que la discipline fondée par Freud a pris entre 1911 et 1919 à Budapest. Pour ne citer qu'un observateur extérieur, dans son *Géza Róheim* (1972, 33—35), Roger Dadoun constate que

«L'atmosphère intellectuelle à Budapest était au plus haut point favorable à une entreprise originale comme celle de Róheim. La position marginale, ou excentrique, de la cité hongroise par rapport à la métropole culturelle qu'était Vienne, figée dans ses routines, le mandarinat intellectuel, le conservatisme politique et social... lui autorisait une plus grande liberté de manœuvre, favorisée par de vivantes traditions d'indépendance».

Certes, les propos de Dadoun concernant le conservatisme de Vienne doivent être nuancés (Voir par ex. Fr. Fejtő: *Requiem pour un empire défunt*, Paris, 1988, 162—165), ce qui ne remet aucunement en cause l'importance de la capitale hongroise. Pour s'en convaincre, il suffit de citer quelques faits concernant le domaine qui nous intéresse: en 1913, Ferenczi fonde la Société hongroise de psychanalyse, dont l'un des piliers est Ignóty, personnalité éminente de la revue *Nyugat* qui comptait Balázs parmi ses jeunes collaborateurs; en 1918, le cinquième congrès de psychanalyse a lieu à Budapest, à cette occasion, la municipalité de la capitale reçoit solennellement les invités et un millier d'étudiants réclament l'institution de cours de psychanalyse à la faculté, ce qui fut fait l'année suivante; un des plus généreux mécènes de la

psychanalyse, le richissime brasseur, Anton von Freund, réside dans la capitale hongroise, c'est grâce à sa donation substantielle que l'Association internationale de psychanalyse put créer sa propre maison d'édition.

Attentif à toute forme de nouveauté, Balázs est fortement imprégné de cette atmosphère. Il va de soi que la psychanalyse doit autant, sinon plus, aux arts que les arts à la psychanalyse. Dans un article de jeunesse intitulé *L'amour dans la science* (1901), Ferenczi insiste sur la valeur des poèmes et des romans en matière psychologique, constatant que pendant des siècles, les oeuvres littéraires «constituaient pour ainsi dire la seule source de la psychologie de l'amour». — Le *Barbe-Bleue* de Balázs et Bartók est une œuvre emblématique qui ne fait que confirmer la thèse de Ferenczi, tout en révélant la fertilité du terrain culturel de la Hongrie des années 1900/1919. Sans compter l'effervescence littéraire, ces années voient aussi la naissance de l'ethnomusicologie véritablement scientifique, grâce aux travaux de collecte et de systématisation de Kodály et de Bartók. Or, sur un plan très général, le mystère de Balázs constitue la fusion de deux éléments: le folklore et justement la psychanalyse.

En exagérant quelque peu, on pourrait dire que, en germe, tout Róheim se trouve déjà dans *Barbe-Bleue*. Comme on le sait, Kodály fut un ami intime de Balázs, son condisciple préféré au Collège Eötvös de Budapest; (une aventure sentimentale s'est même esquissée entre Kodály et la soeur de Balázs). En 1907, les deux jeunes «normaliens» partent ensemble à la découverte de Paris. (Détail troublant: *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas fut créé le 10 mai de la même année. Mais il n'y a aucun témoignage écrit ou oral qui prouverait que les jeunes Hongrois aient vu l'oeuvre, ce qui est difficilement explicable si l'on sait quelle curiosité les animait tous les deux.) Toujours est-il que l'influence de Kodály sur Balázs est incontestable. Si l'on connaît l'ambiance qui règne dans un établissement destiné à former une élite culturelle, on peut être sûr que Balázs connaissait bien une ballade de Transylvanie collectée par Kodály en 1910,¹ l'année même où il écrivit son mystère. Dans cette ballade, il s'agit bel et bien d'un tueur de femmes, Márton Ajgó, qui avait déjà pendu sept de ses anciennes épouses aux branches d'un arbre «burkus» (mot dans lequel il faut voir la déformation du mot «burgund», c'est-à-dire en français, *Bourgogne*). Dans cette version, c'est la dernière victime choisie, Anna Mónár, qui arrive à supprimer son agresseur; elle suit donc l'exemple de Judith contre Holopherne. Rappelons que l'héroïne du mystère aura le même prénom. (Il n'est peut-être pas abusif de chercher dans ce choix une certaine référence à la judaïté confrontée à un seigneur féodal vivant dans son château, car il ne faut pas oublier que dans la version de Balázs, *Barbe-Bleue* est un prince ou plutôt un duc: *herceg* (de l'allemand «*Herzog*»). Si l'on sait d'autre part, quelle importance avait le problème de

¹ Voir postface de Bóka (1960:69),

la judaïté dans la correspondance entre Freud et Ferenczi, on peut avancer que Balázs partageait dans une certaine mesure leurs préoccupations dans ce domaine. (Voir par ex. un article d'Eva Brabant intitulé dans sa version hongroise «Mánistanő, avagy *mi maradt meg*.» 1991, 54—63).

L'équation amour/mort, devenue de nos jours une banalité, le rapport entre l'amour et l'agressivité sont déjà présents dans cette ballade, et les mêmes éléments tressent pour ainsi dire la trame du mystère de Balázs. Il faut en plus signaler que ce chant peut être considéré comme une des sources de Bartók même sur le plan musical. (Avis unanimement partagé par un public composé de professeurs de musique et de musicologues lors d'une conférence donnée le 28 avril 1990 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.)

Le rapport entre folklore et psychanalyse, — disons: une certaine vision spontanée et primitive de la psychanalyse — se remarque de manière encore plus explicite dans le Prologue que Balázs a écrit à son œuvre. Il donne presque un mode d'emploi à ses lecteurs en suggérant que le Château (qui figure d'ailleurs comme un des personnages dans la distribution), avec ses volets et ses portes fermés, au lieu de se situer dans le monde des réalités extérieures, évoque plutôt les ténèbres d'une âme hantée par ses obsessions. Il demande par rapport à l'événement à représenter: «Eut-il lieu dehors ou dedans?», tout en s'interrogeant: «le rideau de nos yeux se lève: sur la vérité? sur le rêve?». On pourrait donc à juste titre avancer que les diverses portes du Château s'ouvrent sur les divers domaines de notre subconscient. Les extraits de ce prologue ont été cités dans la remarquable traduction de Jean-Luc Moreau. Mais il est évident que certains passages d'un texte sont intraduisibles. C'est le cas du début du Prologue où on lit en français: «Sorti-sortilège, où donc le cacherai-je?», alors qu'en hongrois, ce texte commence par «Haj, regő rejtem . . .», ce qui est la reprise pure et simple du début d'une incantation vraisemblablement d'origine chamanique. Destinée à invoquer l'abondance et à réunir les couples, ce chant dit de «regős» se pratiquait au solstice d'hiver, du second jour de Noël au Nouvel An. Les jeunes gens et les gamins faisaient le tour du village en chantant; ils frappaient le rythme avec des bâtons, en agitant des grelots, et avec un instrument spécial appelé «tambour à friction» (en hongrois, «köcsögduda»), qui produit un ronflement très caractéristique. C'était un pot de terre recouvert d'une membrane d'origine animale (par ex. vessie de porc) qu'on faisait vibrer à l'aide du mouvement vertical d'un petit bâton. Que le rapprochement entre folklore et psychanalyse (donc sexualité) n'est pas une vue d'esprit, le symbolisme évident de cet instrument l'illustre déjà. D'ailleurs, créateur de l'anthropologie psychanalytique, Géza Róheim a consacré toute sa vie à jeter un pont entre l'ethnologie et la psychanalyse. Dans son livre intitulé *Croyances et coutumes populaires*, Budapest, 1925 (voir surtout le chapitre intitulé «Fêtes d'hiver», 205—239), il fait l'analyse de cette coutume et de l'instrument qui lui sert de support. — En cherchant à dégager les facteurs qui ont pu contribuer à la genèse de l'œuvre de Balázs, on peut ajouter que le motif de

l'amour meurtrier est très récurrent dans la littérature de la fin du siècle: pour ne donner qu'un seul exemple, la *Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde (1898) eut un très grand succès en Hongrie. Traduite pour la première fois en 1907, elle paraît dès 1908 dans une autre traduction qui sera rééditée en 1909; une troisième version voit le jour en 1910; enfin une traduction considérée comme définitive, difficile à surpasser, paraît en 1921.

Pour revenir au texte même du mystère, par sa construction, la pièce décrit une courbe «exponentielle»; partie du silence et de l'obscurité, elle retrouve le silence et l'obscurité, en passant par un sommet sonore et lumineux, qu'on pourrait désigner par le terme *acmé* de la rhétorique classique, précédé d'une séquence montante (*protase*) et suivie de la chute fatale (*apodose*). Il va sans dire qu'il s'agit d'une courbe fondamentale, essentielle qui caractérise non seulement toute vie et toutes activités humaines, mais tout ce qu'on peut envisager comme existant et, par conséquent, condamné à disparaître (cf. figure en annexe).

Dans ce processus de montée sensiblement plus longue et de descente plus précipitée (sur sept portes, le sommet se trouve à la cinquième), les différentes ouvertures débouchent sur les diverses pulsions élémentaires: la *chambre de torture* et la *salle d'armes* correspondent aux diverses modalités de la pulsion d'agressivité et de destruction; les troisième et quatrième portes, qui donnent respectivement sur le *trésor* et le *jardin secret*, symbolisent dans un certain sens la pulsion ludique, elles correspondent à une représentation positive de soi. La cinquième porte s'ouvre sur l'empire de Barbe-Bleue vaste et beau, renfermant des «prés de soie», des «forêts de velours», traversé par de «longs fleuves d'argent». Mais cette présentation idyllique en montée constante ne peut pas se poursuivre. Au fur et à mesure que Judith demande à remonter encore plus loin dans le passé, le château s'assombrit, et apparaît le *lac rempli des larmes* de toutes celles que *Barbe-Bleue* a fait souffrir. Notons que dans la musique de Bartók, le motif du sang et des larmes (et à une certaine profondeur symbolique, ces deux liquides sont quasi identiques) accompagne chaque scène, d'ailleurs en conformité avec le texte. On pourrait citer de très nombreux endroits où Judith remarque la présence du sang et des larmes:

«Ton château pleure! — Ton château pleure!»; «Les murs de ton château sont sanglants! Les murs de ton château saignent!»; «Ces armes sont trempées de sang»; «Ces bijoux sont tachés de sang. — Ta plus belle couronne porte du sang!», etc.

Si la cinquième porte représente le désir de chacun de se réaliser, de conquérir sa place dans le monde, chaque ascension a son revers: nos obsessions, notre sentiment de culpabilité inné, nos souvenirs ineffaçables nous plongent de nouveau dans le passé, dans les ténèbres. Pour ce qui est de l'amour, face à la nostalgie d'une relation totale, complète, indestructible, nos expériences réelles restent toujours fragmentaires, partielles et imparfaites. A la septième porte, on arrive à la demeure des anciennes épouses qui, contrairement à d'autres versions du mythe, restent vivantes, ne serait-ce qu'en souvenir, vêtues de leur costume d'aube, de midi et de soir. Et la

quatrième, Judith, rencontrée la nuit, doit se ranger parmi elles. Elle a beau crier: «*Barbe-Bleue, je suis encore là!*», le prince parle d'elle à la troisième personne et au passé: «*La quatrième, je la rencontraï la nuit, par une nuit noire, étoilée*».

Il faut insister sur le fait que dans cette version, les anciennes épouses restent vivantes, ce qui nous suggère que les souvenirs continuent à animer notre présent. Il est clair que cette conception est en parfaite conformité avec le travail psychanalytique, dont le «trait principal» est pour ainsi dire la «confrontation avec le passé», la «recherche des racines» (Brabant, 1991: 63). C'est ce qui ressort aussi en fin de compte d'un article d'Antal Bókay intitulé «*Péripéties/Catastrophes? (en hongrois, «sorsfordulók») dans la psychanalyse*», 1991: 37—38). En interprétant l'ouvrage commun de Ferenczi et Rank «*Perspectives de la psychanalyse*», 1924; traduction française dans les œuvres complètes de Ferenczi, tome 3, Payot, 1974: 220—236), Bókay remarque que «l'opposition répétition/souvenir renvoie à deux types de réalisation de soi». — «La répétition est une recreation, le souvenir n'est qu'une contemplation; la répétition nous transporte dans le présent, le souvenir tend vers le passé, la répétition est la vie même, le souvenir n'est qu'une réflexion sur la vie.»

Il est intéressant de comparer à la lumière de cette opposition les deux personnages du mystère. Alors que Barbe-Bleue manifeste un certain exhibitionnisme, certes refoulé au début, pour faire connaître à Judith son château et, dans ce sens, veut s'installer dans le présent, en effaçant le passé, en refusant la confrontation avec lui, Judith est en revanche à la recherche du passé, elle veut tout connaître, elle n'admet pas qu'il y ait des portes fermées devant elle; préoccupée par le désir de tout savoir, de voir tous les secrets se dissiper, elle décroche fatalement du présent, ce qui rend toute communication impossible. Barbe-Bleue veut dissimuler les ombres du passé, mais, comme c'est impossible, il essaie de vivre avec elles. Judith ne peut ou ne veut pas vivre avec les mêmes ombres, ce qui a pour conséquence que celles-ci l'envahissent et l'empêchent de vivre. Tous les dangers, toutes les ambiguïtés du travail psychanalytique apparaissent à travers cette histoire, qui suggère qu'une technique dont le but est de supprimer les traumatismes, peut être à son tour créatrice de traumatismes...

* * *

Une oeuvre, quelle qu'elle soit, indépendamment de son organisation intérieure, a aussi une fonction «indiciaire» dans la mesure où elle apporte des informations sur la vie, les expériences et la personnalité de son auteur. Nous avons imaginé, sous forme de boutade, l'éventualité d'une situation du type «Balázs et Bartók sur le divan de Ferenczi».

Même si cette situation ne peut être confirmée par des faits, il est incontestable que les deux auteurs étaient des «sujets à risque», qu'ils voulaient se libérer, ou bien qu'ils se libéraient par la création de leurs obsessions,

ce qui laisse supposer qu'une oeuvre d'art est en quelque sorte une tentative d'autoanalyse. Et à ce propos, il convient de citer Ferenczi lui-même:

Le problème du «*don artistique*» est éclairé quelque peu par l'aspect organique de l'hystérie. L'hystérie, selon l'expression de Freud, est une caricature de l'art. Or les «matérialisations» hystériques nous montrent l'organisme dans toute sa plasticité et même son habileté créatrice. Les prouesses purement «auto-plastiques» de l'hystérique pourraient bien constituer le modèle des performances corporelles réalisées par les acteurs et les artistes, voire même le 'travail des artistes créateurs qui façonnent' un matériau fourni non par leur propre corps mais par le monde extérieur.» «*Phénomènes de matérialisation hystérique*», 1919, in *Oeuvres complètes*, t. 3, 1982: 65. Le passage entre apostrophes est notre traduction qui remplace celle, à notre avis impropre, qu'on trouve dans l'ouvrage cité.)

Dans son article de 1901 déjà mentionné (in revue *Gyógyászat*), Ferenczi exprime l'idée de l'autoanalyse d'une manière encore plus explicite:

«Le poète lyrique est en réalité un psychologue individuel, qui dévoile les courants cachés de sa propre âme, et ceux-ci susciteront dans le psychisme du lecteur les mêmes vibrations. Quant au romancier, il procède à des investigations quasi scientifiques, dans la mesure où il dissèque non seulement ou pas exclusivement ses propres sentiments, mais aussi ceux de ses prochains, de plus, il dépasse le stade de l'observation simple, en recourant à la méthode expérimentale. Il agit par ex. de cette façon quand il place ses personnages dans des situations embrouillées, et il prévoit comment ils se comportent, comment ils doivent se comporter, conformément à leurs propriétés innées et acquises et sous la contrainte des relations extérieures.»

On pourrait objecter que c'est un texte de jeunesse qui correspond à une certaine préconception naïve de la psychanalyse, mais ce fait ne peut pas annuler la vérité pragmatique de cette affirmation. — Nous partageons entièrement l'opinion de György Szóke (1991: 57) quand il constate que la «méfiance à l'égard de l'application de la psychanalyse n'est pas privée de tout fondement» pour la simple raison qu'«elle est facilement vulgarisable» et que, par conséquent, toute tentative de psychanalyser une oeuvre doit être considérée avec beaucoup de réserves. Mais il y a dans la personnalité des deux auteurs de *Barbe-Bleue* un certain nombre de traits significatifs dont on ne peut pas ignorer l'importance.

En ce qui concerne Bartók, tout le monde sait que c'était un être extrêmement réservé et angoissé, qui a eu beaucoup de difficultés à se détacher de sa mère et à communiquer avec le monde. De constitution fragile, il est sujet à des dépressions. A l'âge de 24 ans (en 1905), il écrit à sa mère:

«Il est des moments où soudain je prends conscience du fait que je suis complètement seul. Et je prévois, j'ai le pressentiment que cet état de solitude morale sera ma destinée. Je regarde autour de moi à la recherche de la compagne idéale, mais je sais bien que c'est là une quête vaine. Et même s'il m'était donné de la trouver un jour, je suis sûr que je serais très vite déçu.»

Autre épisode révélateur: en automne 1909, Bartók épouse Márta Ziegler, son élève; d'après une anecdote racontée par Jenő Kerpely, violoncelliste du quatuor Waldbauer-Kerpely,² c'est en rentrant d'une promenade entre deux répétitions qu'il annonça son mariage à sa mère en ces termes: «Márta reste, elle est ma femme» . . . (Moreux, 1955: 124—125).

² Et non «second violon», comme l'écrit Moreux (1954:124)

Quant à la personnalité de Béla Balázs, nous devons à György Vikár, une des figures les plus marquantes de la psychiatrie hongroise, une analyse d'un très grand intérêt dans un article intitulé «*Kényszerneurózis és gyermekkor*» (Névrose obsessionnelle et enfance), (1979: 404—415). — En s'appuyant sur l'autobiographie de Balázs (*Álmodó ifjúság* [Rêves de jeunesse], Magyar Helikon, Budapest, 1967), Vikár relève un certain nombre de signes névrotiques chez l'enfant Balázs, qui auront été maîtrisés dans la création et par les activités d'engagement politique du poète. Dans le texte, on retrouve le motif d'une porte cachée par laquelle «on peut parvenir aux lieux des événements passés». Vikár remarque que cette «porte a une signification ambivalente: elle cache non seulement le passé, mais aussi la vraie vie» (413). Il pense pouvoir expliquer le motif de la métaphore: yeux = rideau du Prologue en rappelant un jeu favori du petit Balázs, qui avait l'habitude d'appuyer avec ses doigts sur ses paupières fermées en suivant un rythme régulier pour provoquer des visions multicolores, accompagnées d'un vague sentiment de culpabilité.

Quant à la question du rapport avec la judaïté évoqué à propos du choix du prénom de l'héroïne, on trouve également dans l'étude de Vikár d'intéressantes indications. Il rappelle que, d'origine juive, Balázs fut très fortement influencé par son père, professeur de littérature dans l'enseignement secondaire, promis à une brillante carrière scientifique, qui voulut que son fils fût éduqué dans une ville à 100% hongroise, qu'il apprît à la perfection la langue et qu'il prît racine dans le sol hongrois' (413). C'était un père à la fois clément et terrible. Sa carrière fut brisée à cause de son humanisme et de ses idées progressistes: lors d'une session de baccalauréat, il prend la défense d'un de ses élèves pauvres, ce qui le conduit à de violentes attaques contre ses supérieurs qui ne manquent pas de le traduire devant un conseil de discipline; résultat: de Szeged, il est muté à Lőcse (en allemand Leutschau), ville perdue de la Haute Hongrie de l'époque. Mais cela ne l'empêche pas d'infliger à son fils de terribles punitions corporelles pour la moindre escapade. — Ce désir accru d'assimilation rapide est un trait caractéristique de l'époque; il enrichit la culture hongroise en voie d'urbanisation d'un très grand nombre de créateurs (savants, médecins, artistes, écrivains), et les fondateurs de la psychanalyse hongroise sont, pratiquement sans exception, du nombre. L'intérêt de Balázs pour les traditions ancestrales les plus authentiques, qui constitue le ferment de son amitié avec Kodály, s'explique en partie par ce désir d'assimilation, ce qui fut d'autant plus facile dans le cas présent de la part d'un jeune homme épris de progrès, que cette découverte d'une culture paysanne coïncidait avec les recherches les plus avancées en matière de composition musicale. (Notons que la première femme de Kodály, Emma Gruber, est issue de cette même catégorie d'assimilés volontaires et enthousiastes.) Mais il va sans dire que ce processus implique des problèmes d'identité plus ou moins graves, dont

³ J'ai pris connaissance de cet article après mon exposé au *Colloque Ferenczi* grâce à l'auteur que je remercie vivement.

l'une des compensations les plus efficaces fut la création artistique, tout au moins dans ses motivations les plus immédiates. En ce qui concerne les contenus, cette image paternelle a dû jouer d'une manière plus ou moins détournée et symbolique dans la conception du *Château de Barbe-Bleue*, qui n'est pas privé d'éléments à coloration masochiste. A propos d'un incident qui pousse son père à le frapper, Balázs ne manque pas de raconter dans ses souvenirs quel sentiment de sécurité lui procura cette punition:

«Je l'ai reconnue du premier coup, cette bonne rossée paternelle protectrice et réconfortante. J'y ressentis la joie de la sécurité. Je savais que j'étais sauvé et racheté de la souffrance, de la peur. C'était mon père et rien de bien grave ne pouvait m'arriver». (*op. cit.*, 411).

Et Vikár remarque (*ibid.*):

(Balázs prétend) «qu'il n'a, pas ressenti la moindre colère à l'égard de son père, car il avait le sentiment d'être protégé par la punition corporelle. Mais nous pensons que la colère devait agir en lui, ainsi que le désir de mort infantile; tout simplement, ceux-ci sont restés inconscients à l'égard d'un père idolâtré.»

Si nous ajoutons que l'écrivain a perdu très jeune sa mère, dont il prétend n'avoir aucun souvenir, mais dont il sait par les dires des amis de son père elle était d'une beauté exceptionnelle, l'idée de l'incommunicabilité des êtres qui essaient de s'aimer, si présente dans son œuvre majeure, trouve une explication évidente. Le conflit entre *Barbe-Bleue* et *Judith* apparaît ainsi comme la traduction d'une expérience personnelle fondamentale.

Il faudrait certes développer cette analyse par une application plus «technique» de la psychanalyse, mais nous avons la ferme conviction que ce que nous avons exposé pourra servir de base pour les recherches ultérieures.

* * *

La question du rapport entre *musique et psychanalyse* est très peu développée, ce qui expliquera les limites de cette contribution. Mais avant d'aborder cette question, il faut envisager l'examen sommaire des rapports qui s'établissent entre *musique et langue naturelle*. — Dans le passage qui suit, nous reprenons pour l'essentiel les idées exposées dans notre thèse d'Etat (*Linguistique hongroise et linguistique générale*, 1990: 54—58):

Du point de vue «phénoménologique», on peut constater de très nombreuses analogies entre langue naturelle et musique, ne serait-ce que par le fait qu'une partie considérable de la musique est vocale et dans ce cas, elle se manifeste comme un support, comme un accompagnement mélodique de la parole. Sur le plan acoustique, il s'agit toujours d'émission sonore, pour l'essentiel linéaire, c'est-à-dire se déroulant dans le temps. Les sons, qu'ils soient employés en musique ou dans la parole, se distinguent par les mêmes paramètres: *hauteur, timbre, durée, intensité*. Du point de vue structural, ils se présentent en blocs séparés par des pauses plus ou moins importantes, articulés à l'aide de procédés dont le principal est l'«*accent*». — Quand on approfondit la comparaison, on s'aperçoit que cette articulation se réalise à l'aide d'unités discrètes en nombre fini: notes de la gamme en musique, phonèmes dans les langues naturelles, tous deux s'opposant aux sons en tant que simples réalités acoustiques. La corrélation *langue/parole* se retrouve aussi en musique, la première étant représentée par la *partition* (ou la notation en cas de tradition purement orale), la deuxième par l'exécution.

La différence capitale qui existe entre ces deux systèmes sémiologiques, c'est l'absence en musique de ce qu'on appelle la «première articulation», c'est-à-dire l'association

de succession de phonèmes à des référents. En musique, il n'y a pas de successions d'éléments qui signifieraient «table», «chaise», «amour», etc.: la «signification» est essentiellement de nature «prosodique», autrement dit: liée à des éléments qu'on appelle «suprasegmentaux» dans le jargon linguistique, c'est-à-dire des éléments vraiment musicaux de la parole, comme l'intonation et les différentes mélodies expressives.

En ce qui concerne le *chant*, c'est-à-dire l'association de la musique et de la parole, plusieurs solutions sont possibles entre deux intentions extrêmes diamétralement opposées: la première visant la domination de la parole sur la musique, la deuxième acceptant la perturbation, allant jusqu'à la défiguration, de la parole par la musique (comme dans la *colorature* ou dans l'usage chez certains compositeurs modernes de la parole comme simple matériau sonore).

Pour revenir au *Château* . . . , l'option esthétique de Bartók correspond au premier type de solution. C'est ainsi qu'il faut comprendre le célèbre passage du compte rendu que Kodály écrivit à l'occasion de la création de l'opéra (*Nyugat*, 24. 05. 1918):

«Pour la première fois sur la scène de l'opéra hongrois, le chant s'exprime d'un bout à l'autre dans un langage homogène et pur.»

C'est la même idée qu'il a développée dans un article paru dans la *Revue Musicale* (Paris, 1921 II: 205—217):

«Le *Château de Barbe-Bleue* est pour nous ce qu'est *Pelléas* en France. Si l'on peut dire que, malgré le glorieux passé du théâtre lyrique français, une déclamation musicale conforme à la langue n'existait pas avant Debussy, combien cela n'est-il pas plus vrai de notre art lyrique» . . . «En observant dans les parties récitatives la musique naturelle de la langue et, dans les parties plus stylisées, les indications du chant populaire, Bartók a frayé une nouvelle voie.»

Pour mieux comprendre ces phrases, il faut se rappeler que dans le domaine du chant populaire, on distingue deux principaux types de rythme: un rythme de synchronisation, régulateur de mouvements (danse, marche), appelé «*giusto*» et un rythme plus souple, déterminé par les particularités prosodiques du discours, dit, suivant le cas, «*parlando*», «*rubato*» ou «*parlando-rubato*».

Dans sa thèse de doctorat intitulé *La structure strophique du chant populaire hongrois* (1906, reproduite in *Visszatekintés*, II., 1964: 14—46 et 505—507), Kodály fait une observation qui reste capitale même de nos jours pour les études prosodiques:

«Dès que le chant se libère de l'isochronisme auquel les mouvements de danse et de travail le soumettent, les rapports de durée stricts et exacts se relâchent, un processus s'amorce dont le but est de faire valoir le rythme spécifiquement linguistique du texte, et aussi les éléments purement musicaux (dont le rythme uniforme ne constitue pas l'essence), on assiste à l'apparition de l'interprétation libre, au «tempo rubato», premier degré de l'évolution au cours de laquelle le chant deviendra poème à réciter» (*op. cit.*, 16).

Il parle même d'un «penchant naturel» des chants hongrois pour le rythme libre qui se manifeste très souvent dans de véritables récitatifs; et dans une note (*op. cit.*, 506), on peut lire cette affirmation pour le moins catégorique:

«Les rapports temporels de la parole sont irrationnels, et s'ils s'imposent, ils peuvent produire une grande variété de rapports temporels en musique».

Et il ajoute que le terme consacré dans le vocabulaire des paysans n'est pas *chanter*, mais *dire des chants*.

Dans son livre intitulé *Béla Bartók* (1955: 137—138), Serge Moreux relève à juste titre.

«Un nombre considérable de changements de mesures marquant l'intention du compositeur de prévoir les rubatos d'interprétation, et de fixes leurs bornes.»

A la page 136 de son ouvrage, il envisage même la possibilité de considérer l'oeuvre «sous l'angle de la psychanalyse».

* * *

L'interprétation psychanalytique peut concerner la musique dans ses deux composantes fondamentales: le *rythme* et la *mélodie*.

D'une manière générale, on définit le rythme comme une «pulsation». Ce n'est pas par hasard que «pulsion» et «pulsation» sont étymologiquement liées. A la base de toute manifestation rythmique, il y a un battement: tension — détente, trop-plein — allègement, *arsis* — *thesis*, rétention — soulagement. Il n'est pas abusif de rapprocher ce battement des facteurs de base de la sexualité. Nous vivons dans un monde où nous entourent deux sortes de «bruits»: le bruit monotone des phénomènes se produisant avec une régularité excessive, et le bruit «blanc» causé par l'excès de complexité. Dans le premier cas, tout est prévisible, donc il perd son intérêt, il n'y a pas ou très peu d'information. Dans le deuxième, rien n'est prévisible, l'observateur est écrasé sous le poids des informations qui, à la longue, ne peuvent que s'annuler. L'expérience esthétique réelle se situe entre ces deux pôles, avec des différences d'appréciation de la complexité ou de la simplicité, suivant les époques, les genres, les habitudes et les capacités individuelles des récepteurs. La répétition, la familiarisation sont en général nécessaires pour qu'un public de plus en plus large puisse assimiler un certain degré de complexité.

En considérant une oeuvre poétique ou musicale, cette problématique se rencontre dans la dualité mètre/mesure/modèle — rythme.

Dans son très célèbre article «*Linguistique et poétique*» (1963: 209—248). R. Jakobson, en posant cette dualité, emploie le terme bien révélateur «frustration» (*op. cit.*, 227—228) pour décrire la situation de l'auditeur ou du lecteur d'un vers qui ne rencontre pas le phénomène prosodique prévu par le modèle. D'une manière très générale, un texte musical ou poétique est perçu comme une alternance d'attentes «comblées», produisant comme un balancement, un bercement sécurisant qui conduit le récepteur vers la régression, et d'attentes «frustrées», correspondant à des apports informatifs plus ou moins intenses, tenant en éveil le destinataire.

Le modèle de vers appliqué par Balázs est l'*octosyllabe à césure médiane* très répandu dans la versification hongroise folklorique ou savante; il est aussi une des formes les plus anciennes de la poésie occidentale, notamment française. Sa variante trochaïque est attestée dans la latinité médiévale,

comme en témoignent ces quelques vers d'un certain Hugo Privas. *Ambianis, urbs predives / Quam preclaros habes cives / Quam honestum habes clerum.*⁴

Dans les «exemples de vers», ce modèle n'est pas rigoureusement réalisé, ce qui est traduit dans la musique de Bartók par les fréquents changements de mesure.

Pour ce qui est des mélodies composées par Bartók⁵, Kodály en relève deux types dans son article français de 1921 déjà cité: «la musique naturelle de la langue» «dans les parties récitatives» et «dans les parties plus stylisées» les inflexions (ce terme est plus propre que «indication») du «chant populaire».

La «musique naturelle de la langue» a été depuis sérieusement étudiée, particulièrement par Iván Fónagy et Fónagy—Magdics (voir bibliographie). Dans cette optique, il s'agit de «mélodies expressives» remontant à des «gestes vocaux» mémorisés au cours de l'apprentissage, aboutissant par conséquent à des schèmes véritablement socio-culturels, autrement dit, très largement conventionnalisés, donc reproductibles. Dans le livre de Fónagy—Magdics, on trouve 727 mélodies différentes répertoriées à partir d'un corpus pris sur le vif;⁶ il y a aussi un chapitre intitulé «*La traduction des émotions dans la musique*» (267—279). Adeptes du freudisme, Fónagy, dans son ouvrage de 1983 paru en français, consacre tout le chapitre III (57—210) aux «bases pulsionnelles de la phonation».

Quand on compare les mélodies expressives composées par Bartók avec la description effectuée par Fónagy de la manifestation sonore de telle ou telle émotion, on croirait presque que Bartók connaissait Fónagy, ce qui démontre d'une manière éclatante que l'observation scientifique coïncide nécessairement avec l'observation artistique digne de ce nom.

Nous avons vu que Ferenczi expliquait le «don artistique» par le phénomène de «matérialisation» (article déjà cité, *Œuvres complètes*, III., 1982: 53—65). Or dans le même texte (59), on lit:

„Vraisemblablement la plupart des mouvements expressifs qui accompagnent les émotions humaines — rougir, pâlir, s'évanouir, avoir peur, rire, pleurer — «représentent» des événements importants de la destinée humaine, individuelle ou collective, et sont donc autant de «matérialisations».

Cette notion a l'avantage de relier non seulement musique, parole et d'autres manifestations artistiques, mais de dévoiler la corrélation entre l'aspect onto- et phylogénétique des diverses manifestations des émotions.

* * *

Quand on observe la partition ou on écoute l'exécution de l'opéra de Bartók, on est frappé par la différence entre les deux protagonistes, particulièrement en ce qui concerne leur discours respectif. En dernière analyse, il

⁴ Gergely-Vigie (1990:52) rappellent que c'est aussi la forme du *Kalevala*.

⁵ Dans cet article, nous faisons abstraction de la partie instrumentale de cette musique.

⁶ Un grand nombre de ces mélodies a été enregistré lors des représentations théâtrales, ce qui explique leur caractère quelque peu stylisé et par ce fait même représentatif.

s'agit de l'opposition entre *masculin et féminin* que Ferenczi a étudiée avec tant d'attention (voir son étude de 1929, in *Œuvres complètes*, IV, 1982: 66—75.) Mais une œuvre artistique, encore plus un chef-d'œuvre comme celui de Bartók, ne présente pas les oppositions sous leurs formes abstraites et schématiques, mais, pour reprendre le terme de Ferenczi, au plus haut point «matérialisées».

A ce propos, rappelons-nous que dans les écrits de Ferenczi (par ex. *Les anomalies psychogènes de la voix*, 1918), on trouve bon nombre d'indications concernant l'importance de l'aspect acoustique du discours des patients.

Pour revenir à l'œuvre de Bartók, on ne peut qu'admirer son extraordinaire maîtrise expressive, pour caractériser ses personnages. Alors que Barbe-Bleue chante dans le sens le plus classique du terme, qu'il «maîtrise» son discours, en se servant d'intervalles simples, issus des arpèges «consonnants», en coulant sa parole dans les moules traditionnels de la diatonie,⁷ Judith crie, hurle, vocifère, sa voix glisse, pleure, sanglote; le chromatisme de son discours, au lieu de prendre appui sur le chant, avec ses *glissandi*, ses *appoggiatures*, ses sauts périlleux, rappelle plutôt les mélodies expressives du langage naturel: *c'est du langage naturel à peine stylisé*. — C'est en tenant compte de ces faits qu'on comprend vraiment le texte de Kodály (1921), quand il oppose dans l'opéra des «parties récitatives» (confiées très souvent à Judith) à des parties «plus stylisées» (voix de Barbe-Bleue). Vu les nombreux accès hystériques évidents qui s'expriment dans la partition de Judith, il ne serait pas sans intérêt de recourir aux écrits de Ferenczi portant sur le même sujet. D'autre part, cette belle assurance du Prince a peut-être quelque chose de suspect, cache une certaine misogynie de l'auteur qui, conformément à une tradition «machiste» bien ancrée, semble opposer la spontanéité de Judith, considérée comme inférieure, à la maîtrise du Prince dans l'expression de ses sentiments. Rappelons qu'une certaine misogynie n'était pas étrangère à Ferenczi, particulièrement au début de sa carrière, ce qui se confirme à la lecture de ses articles (voir par ex, son compte rendu d'un ouvrage du docteur Möbius (1900) très largement commenté par Mészáros-Hidas 1991: 44—53).

* * *

Le cadre théorique ainsi dressé, il convient de citer quelques exemples musicaux. Pour des raisons techniques, ils ne peuvent pas être reproduits sous forme de notation musicale. Ils seront évoqués par des chiffres renvoyant aux numéros de la partition (*Universal Edition*, 1963).

Pour mieux saisir l'«exactitude» des mélodies de Bartók du point de vue linguistique, il est utile de rappeler la description phonétique de quelques

⁷ Dans la pratique, il s'agit des gammes «majeures» et «mineures».

mélodies expressives du langage, suivant les observations de Fónagy (1983), confirmées aussi par d'autres auteurs (dans le passage qui suit, il s'agit de l'expression de la colère comparée à celle de la tendresse):

«les crises de colère (vraies ou feintes) produisent une courbe mélodique angulaire (. . .): une *ligne mélodique droite, rigide* est interrompue à intervalles sensiblement égaux, dans les syllabes (fortement) accentuées, par des écarts brusques, d'une quarte, d'une quinte.» — «Le degré d'agressivité . . . est une fonction de l'angularité de la courbe» (122—123) — «La mélodie ondoyant de la *tendresse* correspond à des mouvements lents, graduels, longs, et semblent esquisser des caresses. Ces deux comportements prosodiques et gestuels opposés sont, sans doute, les plus importants, les plus caractéristiques parmi les intonations émotives. Félix Trojan (*Der Ausdruck*, 1952; *Hyponotiseur*, 1960), le premier phonéticien qui ait tenté de donner une description systématique des attitudes émotives sonores, distingue en fin d'analyse deux comportements phonatoires: la *Kraftstimme* «parole de force» et la *Schonstimme* «parole protectrice»» (124).

Dans le même ouvrage de Fónagy, on lit que l'*angoisse* se caractérise par «une forte réduction de la gamme mélodique» (128) et que dans la *plainte*, «la voix s'élève par intervalles parfaitement réguliers d'un demi-ton — un *glissement* d'un demi-ton vers le haut est suivi d'un glissement d'un demi-ton vers le bas.» — «Le schéma prosodique de la plainte reflète fidèlement la parole noyée dans les larmes» (130).

Pour mieux comprendre les exemples qui suivent, il faut se rappeler que les différences de durée, que traduit en musique la notation de ce qu'on appelle habituellement le «rythme», sont marquées par un système très rigoureux de graphisme: rondes, blanches, noires, croches, doubles, triples, quadruples croches et leurs variantes «pointées». En ce qui concerne la marque de l'accent, conformément à une pratique très répandue (adoptée par ex. d'une manière très systématique par Kodály⁸, elle est réalisée sous forme d'un «sommet mélodique» ou tout au moins d'un contraste assuré par une «descente» plus ou moins importante en direction de la syllabe non accentuée qui suit. (Ceci paraît être en contradiction avec l'observation qui veut qu'en hongrois l'accent soit essentiellement dynamique; mais la réalité acoustique étant beaucoup plus complexe, il s'agit la plupart du temps d'un faisceau de redondances dans lequel le facteur mélodique a son rôle à jouer.)

D'autre part, comme il s'agit de restituer le mieux possible la réalité prosodique du texte, au lieu d'utiliser toujours la traduction littéraire due à Imre Kelemen, qui n'a pas été conçue pour être chantée, nous proposerons des traductions littérales plus proches de l'organisation du message telle qu'elle apparaît dans le mystère de Balázs.

Le premier passage chanté de la partition (les deux dernières mesures du N° 1) est l'annonce de Barbe-Bleue: *Megérkeztünk . . .* (Nous voici arrivés . . .). Cette phrase décrit une chute mélodique tout à fait normale du point de vue linguistique, mais son importance (toute une octave!) nous suggère la nature fatale, irréversible, définitive de cette arrivée. Le passage qui suit (mesures 2—6 du N° 2): *Íme lássad . . .* (Le voici, regarde-le . . .) introduit une

⁸ Particulièrement quand il met en musique des poèmes métriques, comme par ex. l'*ode «Aux Hongrois»* de Berzsenyi: «*Forr a világ bús tengere, ó magyar . . .*», etc. (Les syllabes en italique portent de accents mélodiques.)

description du Château, ce qui explique la légère montée finale. Cette formule de présentation, sans relief mélodique particulier, est suivie de la présentation elle-même: *Ez a Kékszakállú vára* . . . (C'est le château de Barbe-Bleue . . .); les sommets mélodiques: moins important sur la syllabe „Ez”, plus important sur „Kék-” correspondent bien aux accents linguistiques.

Le début du № 9 est très instructif: il ne fait que reprendre la phrase précédente, mais pour signifier toute autre chose. C'est Judith qui parle, avançant à tâtons, rasant le mur dans l'obscurité, elle fait la reconnaissance des lieux et, très angoissée, elle se parle à elle-même. Se situant au registre grave, la mélodie correspond tout à fait à la description que Fónagy a faite de l'expression de l'angoisse: „une forte réduction de la gamme mélodique” (1983: 128).

Fin du № 10, début du № 11: *Sír a várad* . . . (Il pleure ton château . . .): dans ce passage, le même groupe verbal est répété; d'abord c'est un cri (fin d'énoncé montante, suspensive, correspondant à l'exclamation), puis c'est une affirmation résignée (descente d'une tierce suivie d'une quinte diminuée, avec une inflexion sur l'avant-dernière syllabe: «vá-á . . .», très caractéristique, que l'on recontre souvent dans une voix qui pleure). Cette mélodie n'est qu'un commentaire musical du mot-clé du passage: „sír” (il pleure).

Il faudrait écrire tout un livre si l'on voulait faire le commentaire linguistique détaillé de l'opéra. Nous nous contentons de quelques observations sommaires sur les passages les plus significatifs.

Les 3 dernières mesures du № 52: *Add ide a többi / három / kulcsot* (Donne-moi les trois / autres / clefs): c'est une demande pressante de Judith, proche de l'hystérie.

Le № 54: l'ouverture de la troisième porte donnant sur le trésor; Judith s'exclame, émerveillée: *Oh be sok kincs!* (Oh, que de trésors!); la musique suggère le chuchotement; le plus grand contraste mélodique se trouve entre «sok» (beaucoup) et «kincs» (trésor), ce qui accentue, conformément aux règles d'intonation, l'adjectif quantitatif (en hongrois c'est un adjectif!) déterminant le substantif qui suit. En outre, c'est une descente d'une quarte, ce qui est noté par Fónagy—Magdics (1967: 201) à la finale des phrases exprimant l'incrédulité ou l'émerveillement.

№ 5 75—76: L'ouverture de la cinquième porte: ton triomphal de Barbe-Bleue présentant son empire: *Lásd ez az én birodalmam* . . . (Regarde, voici mon empire . . .). L'effet est souligné par l'orchestration et la dynamique ainsi que par la tonalité majeure; dans la mélodie, on reconnaît l'influence des gestes vocaux correspondant à la fierté de celui qui se vante. Cette valeur se manifeste surtout en opposition avec la réplique de Judith: *Szép és nagy a te országod* . . . (Beau et grand est ton pays . . .). C'est le cas typique de ce que Fónagy (1983: 238—242) appelle «transfert mélodique par contrepoint», ce qui signifie que l'intonation dit autre chose, le contraire même du verbal. Entre les deux personnages, il se produit le début d'une rupture de connivence, par conséquent, rupture de communication effective: alors que Barbe-Bleue chante sa propre gloire et se prépare à la possession de Judith, celle-ci,

désabusée, prononce sa phrase d'un ton brisé. L'intonation légèrement montante à la finale marque l'inachèvement: tout n'a pas été dit, c'est même l'essentiel qui est resté sous silence. L'effet est encore renforcé par l'interruption de tout accompagnement orchestral. Balázs donne pour cette réplique l'instruction suivante: «*Judith regarde hagarde, absente*». Et le même jeu est répété trois vers plus loin...

Nº 101: *Kékszakállú, szeress engem!* (Barbe-Bleue, aime-moi!): c'est un cri passionné, en même temps cri de détresse. Bartók ne fait que noter, d'une façon à peine stylisée, la mélodie qu'aurait cette phrase dans une prononciation spontanée.

Nº 127—131: l'apparition des anciennes épouses; ces phrases présentent un très fort parallélisme. Chacune d'elles commence par une partie thématique: *Hajnalban...*, c'est le complément de temps qui est thématisé: «à l'aube». Dans les phrases qui suivent, la thématisation affecte les objets direct «éjectés» représentant les femmes successives de Barbe-Bleue: *Másodikat...* (La deuxième...), *Harmadikat...* (La troisième...), *Negyediket...* (La quatrième...), alors que la fonction de rhème est assurée par les compléments de temps qui, conformément à l'usage déjà signalé, devraient constituer les sommets mélodiques des passages respectifs. Mais tout laisse à penser que dans cette partie, l'intonation linguistique est contrecarrée par un symbolisme purement musical, ce qui fait que «*este*» (le soir) et «*éjjel*» (la nuit) se chantent à des tons plus bas par rapport à leur entourage syntaxique; ce dernier est même suivi d'une montée sur son prédicat: «*leltem*» (je la trouvai/recontrai). On peut pourtant, nous semble-t-il, donner à cette apparente aberration une interprétation sémantique plausible, non plus au niveau de l'énoncé, mais au niveau de l'enchaînement des énoncés. Le prédicat en question constitue un point de décrochage irréversible dans le mystère; la quatrième épouse, comme nous l'avons signalé dans l'exposé du symbolisme des portes, n'est autre que Judith et elle représentera, éternellement, la nuit, le retour à l'obscurité: *Övé lesz már minden éjjel és mindig is éjjel lesz már* (Chaque nuit sera à elle désormais et pour toujours il fera nuit).

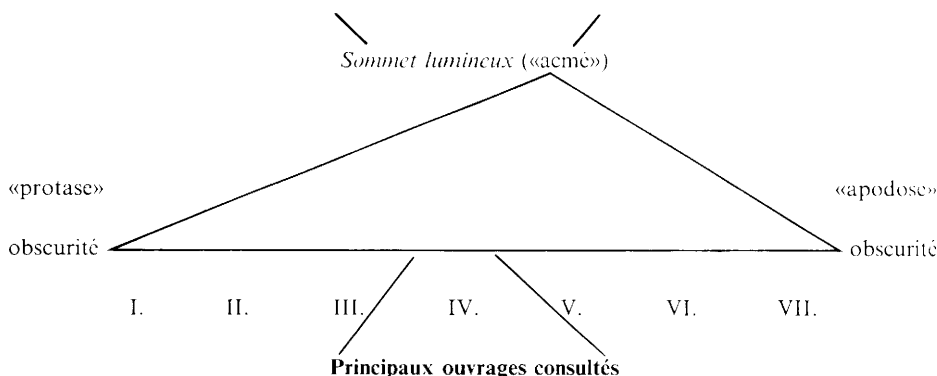
* * *

En guise de conclusion, nous pouvons réaffirmer que par sa complexité, par sa construction et son symbolisme, le *Château de Barbe-Bleue* est une oeuvre emblématique majeure traduisant l'émergence de la pensée psychanalytique en Hongrie, ayant atteint au cours de sa diffusion une importance mondiale. Bien sûr, elle correspond à une conception humaniste, littéraire et esthétisante de la psychanalyse naissante, dont les capitales furent Vienne et Budapest. A partir des années 20, à l'approche de la deuxième guerre mondiale, parallèlement à la montée du nazisme, ayant primitivement pour capitale Berlin, apparaît une autre école: idéologique et militante, marquée

par une illusion rousseauiste, imaginant d'une manière quelque peu naïve qu'il suffirait de changer la société pour faire disparaître les traumatismes et les pulsions négatives. Pour continuer cette typologie certes schématique et sommaire, mais offrant peut-être une certaine valeur pragmatique, une troisième école plus technique, plus médicale se créa aux Etats-Unis, avec après la deuxième guerre mondiale, un prolongement formaliste/structuraliste, dont Lacan est à la fois un des principaux représentants et contradicteurs.

— Comme Bókay (1991: 42—43) le laisse entendre, un certain retour à Ferenczi est actuellement à l'ordre du jour. Dans ce processus, le *Château de Barbe-Bleue* de Balázs et de Bartók aura, nous semble-t-il, un rôle non négligeable à jouer.

Les portes donnent: I. sur la chambre de torture, II. sur la salle d'armes, III. sur le trésor, IV. sur le jardin secret, V. sur l'empire de Barbe-Bleue (partie montante conduisant au sommet lumineux), VI. sur le lac des larmes, VII. sur la demeure des anciennes épouses qui, contrairement à d'autres versions du mythe, restent vivantes, ne serait-ce qu'en souvenir.



BALÁZS, Béla (1960): *A Kékszakállú Herceg vára*, Magyar Helikon, Budapest

BALÁZS, Béla (1965): *Le Château de Barbe-Bleue*, trad. par Imre Kelemen, N° spéc. de *France — Hongrie* (86), Paris

BARTÓK, Béla (1963): *Herzog Blaubarts Burg — Bluebeard's Castle*, Universal Edition

«Béla Bartók, l'homme et l'œuvre» *Revue musicale* (224), 1955

BÓKA, László (1960): Postface in *A Kékszakállú . . .*, Magyar Helikon

BÓKAY, Antal: «Sorsfordulók a pszichoanalízisben», *Thalassa*, 1991, I 25—43

BRABANT, Eva: «Má nistanő, avagy mi marad meg?», *Thalassa*, 1991, I 54—63

BRÈQUE, Jean-Michel (1984) «Le Château de Barbe-Bleue» in *Bartók Béla vivant*, POF, Paris

CITRON, Pierre (1963): *Bartók*, Seuil, Paris

DADOUN, Roger (1972): *Géza Róheim*, Payot, Paris

FERENCZI, Sándor (1919): *A pszichoanalízis haladása — Ideges tünetek . . .*, Dick Manó, Budapest

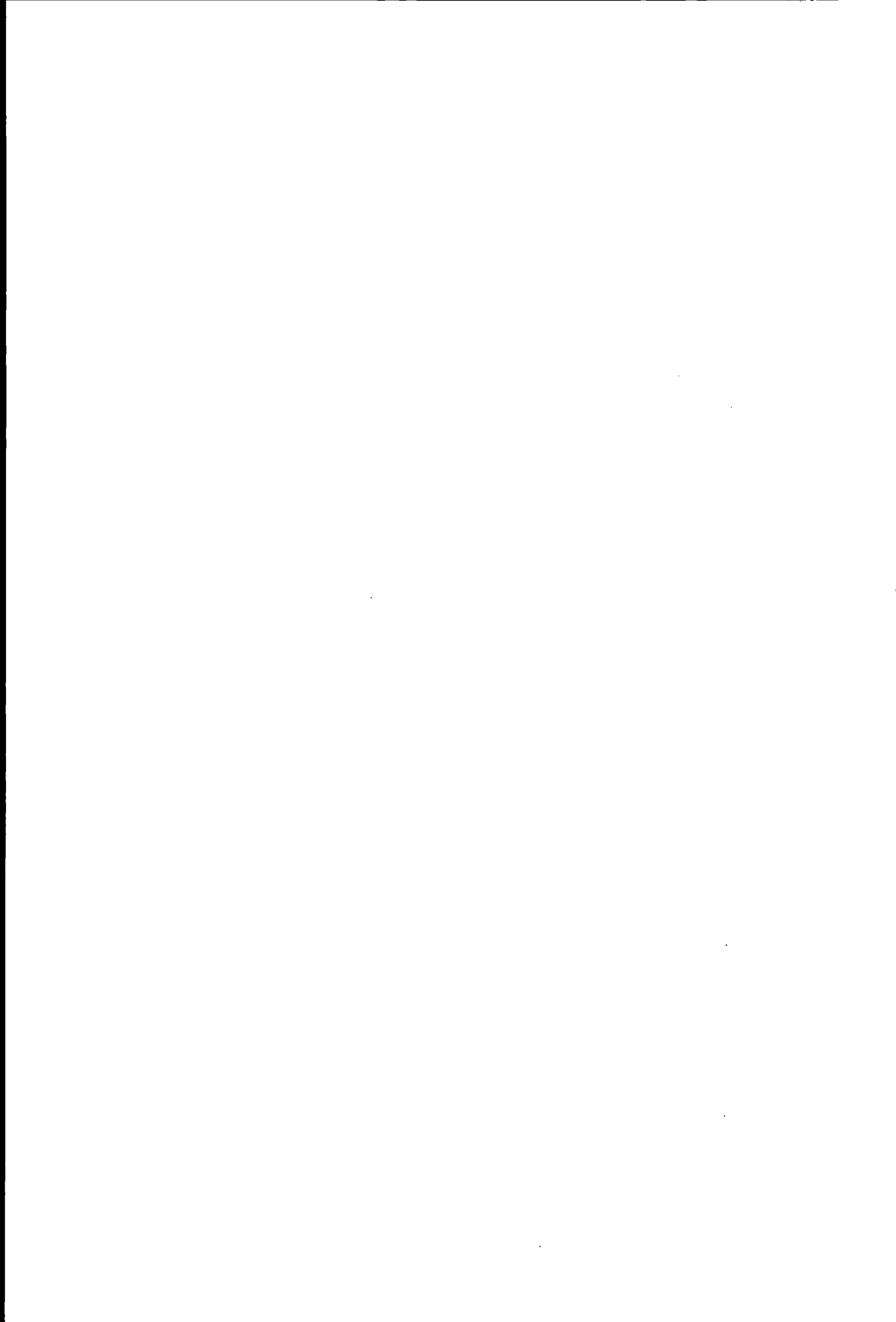
FERENCZI, Sándor: *Œuvres complètes*, Payot, Paris, 1978—1982

FÓNAGY, Iván (1983): *La vive voix*, Payot, Paris

FÓNAGY, I.—MAGDICS, K. (1967): *A magyar beszéd dallama*, Akadémiai Kiadó, Budapest

GERGELY, Jean (1980): «Béla Bartók, compositeur hongrois», I—III, *Revue musicale*, Paris

- GERGELY, J.—VIGUÉ, J. (1990): *Conscience musicale ou conscience humaine? — Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók*, Bibliothèque finno-ougrienne, 7, Paris
- JAKOBSON, Roman (1963): *Essais de linguistique générale I*, Les Editions de Minuit, Paris
- KODÁLY, Zoltán (1964): *Visszatekintés*, I—II, Zeneműkiadó, Budapest
- KROÓ, György (1975): *Bartók-kalauz*, Zeneműkiadó, Budapest
- MÉSZÁROS, I. HIDAS, Gy.: «A pályakezdő Ferenczi», *Thalassa*, 1991,1 44—53
- MOREUX, Serge (1954): *Béla, Bartók*, Richard-Massé, Paris
- NYÉKI, Lajos: «Le rythme linguistique en français et en hongrois», *Langue Française* 1973,19 120—142
- SZŐKE, György: «Verbalizáció és szövegelemzés», *Thalassa*, 1991,2 57—62
- ÚJFALUSSY, József (1958): *Bartók-breviárium*, Zeneműkiadó, Budapest
- VIKÁR, György: «Kényszerneurozís és gyermekkor», *Magyar Pszichológiai Szemle*, 1979,4 404—415
- Enregistrement de référence: réalisé fin août 1956 par la Société philharmonique de Budapest, direction: János Ferencsik. Judith: Klára Palánkay, Barbe-Bleue: Mihály Székely.
- HUNGAROTON, LPX, 11001; HCD 11001, 1991 / reproduction sur disque compact /



Georges KASSAI

Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III.

Attila József et la psychanalyse

Il y a plus de cinquante ans, le 3 décembre 1937, le poète hongrois Attila József se suicida en se jetant sous un train de marchandises. La nouvelle fit grand bruit en Hongrie et le poète — dont le dernier recueil ne s'était pourtant vendu qu'à une centaine d'exemplaires — fut aussitôt reconnu comme le plus grand de sa génération. Ainsi commença la survie glorieuse d'un homme méconnu, maltraité de son vivant, à qui son pays, comme il l'écrivit dans un de ses poèmes, avait été incapable d'assurer un fixe de deux cents pengős, soit l'équivalent de cinq mille francs actuels.

Fin 1937, la Hongrie était depuis dix-huit ans gouvernée par l'équipe de l'amiral Horthy, chargé d'écraser la Commune de 1919, installée sur les ruines de la monarchie austro-hongroise, dont le souvenir restait vivace dans le prolétariat et dans une partie de l'intelligentsia. Attila József faisait partie des deux; fils d'une blanchisseuse et d'un ouvrier, il avait connu une enfance misérable et publia, à l'âge de dix-sept ans, son premier recueil de poèmes. «Adopté» par un mécène et salué par le philosophe Georges Lukács comme poète de l'internationalisme prolétarien, il se rendit successivement à Vienne et à Paris. Rentré en Hongrie, il publia deux autres recueils, milita au sein du parti communiste clandestin avec lequel il eut bientôt des démêlés qui devaient conduire à une rupture. C'est de cette époque que date sa rencontre avec Arthur Kœstler, qui, dans son autobiographie, le dépeint en ces termes:

„Quand je fis la connaissance d'Attila, en 1933, nous avions tous deux vingt-sept ans. Il était Magyar pur sang, de souche paysanne, de taille moyenne, mince, maigre, musclé; il se tenait droit comme un sergent-major, son visage étroit avait un front haut, des yeux bruns au regard tranquille et des traits calmes et réguliers auxquels une moustache aux extrémités effilées prêtait un air cavalier — visage viril et beau, mais sans originalité, et qui aurait aussi bien pu être celui d'un coiffeur pour dames. Rien dans son aspect soigné ne révélait les mois passés dans un hôpital pour malades mentaux, les hallucinations, n'annonçait la catastrophe finale.

A l'époque où se noua notre amitié, il était d'ailleurs tout à fait normal, à part quelques excentricités et marottes intellectuelles, telles que la psychanalyse et la dialectique marxiste. Attila avait adhéré au parti communiste clandestin, mais n'avait pas tardé à se faire expulser pour tendances trotskistes en 1930 ou 1931. Toutefois, il était demeuré un authentique prolétaire et un véritable révolutionnaire, haïssant le «bonapartisme» de Staline avec une passion jacobine. Intellectuellement, c'était un jongleur dialectique accompli, capable de discuter jusqu'à quatre heures du matin sur quelque obscur décret de la Commune de Paris en 1871 ou de la Commune de Budapest de 1919, en analysant les

conséquences avec une excitation d'illuminé, en même temps qu'une précision logique de joueur d'échecs (qu'il était d'ailleurs). Il rentrait chez lui à l'aube et écrivait un de ces poèmes qui sont devenus les classiques de la littérature hongroise. Il nous le lisait le lendemain . . . , en prenant le café, puis se lançait de nouveau dans ses divagations dialectiques. Il fuyait la poésie dans la cérébralité, la cérébralité dans la poésie. Son oeuvre réalise la synthèse magique des deux. Dans sa vie, le fossé ne se combla jamais, ni au sens figuré, ni au sens clinique: le nom de sa maladie était schizophrénie . . .

. . . Attila József s'est suicidé à trente-deux ans. Son oeuvre et son destin personnel sont un symbole terrible de notre époque. Il fut un Villon moderne, dont la vie, comme la poésie, gravita autour des deux pôles dangereux de ce temps: Marx et Freud. Il mourut leur victime." (Arthur Kæstler: 1955 208—215)

Sa rencontre avec la psychanalyse date de 1931: il entreprend une première cure avec un psychanalyste stekelien après sa rupture avec le parti communiste clandestin dont il a été un militant actif, après son adhésion intellectuelle aux idées de Marx qu'il étudiait avec acharnement. Cette première analyse est interrompue, le poète en entreprend une seconde avec une jeune femme dont il tombe amoureux. Ayant menacé de la tuer, il est transféré dans un sanatorium dont le psychiatre, le Dr. Róbert Bak, commence son troisième traitement. Celui-ci est interrompu à son tour, le poète est confié à ses deux soeurs dont la surveillance ne suffit pas pour l'empêcher de se suicider.

József est l'auteur d'un grand nombre de poèmes d'inspiration psychanalytique, dont certains s'adressent directement à des psychanalystes, comme le poème écrit à l'occasion du 80ème anniversaire de Freud ou ceux destinés à Edit, sa seconde psychanalyste; d'autres — très nombreux — traitent, sur le mode psychanalytique, de ses rapports à la mère ou de ses souvenirs d'enfance; certains sont des formulations versifiées de thèses psychanalytiques.

Une bonne partie de la poésie de József tourne autour de la prise de conscience, qui est d'ailleurs le titre d'un de ses cycles de poèmes philosophiques. On peut dire que l'ambition suprême de ce poète était de regarder le monde en face, de le connaître tel qu'il est, sans illusion, sans «tricher» comme il dit dans un de ses plus beaux poèmes:

Enfin l'homme arrive au plateau
Et consent à ce paysage
De tristesse, de sable et d'eau
Sans espoir est sa tête sage.

A mon tour, je veux, m'allégeant,
Tout regarder avec franchise,
L'éclair de la hache d'argent
Dans le fin peuplier se brise

(Adaptation de Guillevic)

Après une brève période que les spécialistes désignent comme sa période de fanfaronnade (qui, consécutive à une enfance passée dans la misère et une adolescence profondément traumatisante, apparaît comme une période de

déroulement), où il écrit des poèmes d'une amère gaîté, il ne cesse d'évoquer la dure réalité qui l'entoure; ses paysages préférés sont nocturnes, déserts et d'un froid glacial, tout ce qui est gai, léger, harmonieux n'est qu'apparence, le nourrisson qui sourit au sein maternel fait pousser ongles et dents pour mieux le déchirer. Le poète refuse toutes les facilités et «se mesure» à l'univers, dit-il dans son poème au titre significatif *Art poétique*. Un Surmoi aussi exigeant est peut-être à l'origine de son effondrement. On peut suivre l'évolution de sa maladie pour ainsi dire à la trace dans les poèmes de son dernier recueil, qu'il a intitulé *Cela fait très mal*:

Ah, aimez-moi farouchement,
Chassez de moi le long tourment.
Singé en mon crâne en feu je glisse,
Cognant ma cage, hanté, dément,
Et je veux mordre et ma voix crisser.
Je ne crois plus, c'est mon supplice:
J'ai peur, j'ai peur du châtement.

Oh! mortel, comprends-tu mon chant,
Ou n'est-il qu'un écho changeant,
Forêt qui vaguement murmure!
Enlace-moi, quitte l'aimant
Du poignard à la lame sûre,
Plus de sauveur qui me rassure:
J'ai peur, j'ai peur du châtement.

Radeau sur le fleuve, flottant,
Flotteur amer sur le courant,
Ma race d'homme va, meurtrie,
Dans la douleur se consumant.
Garde-moi, préviens ma furie,
Aime-moi! je pleure et je crie:
J'ai peur, j'ai peur du châtement!

(Adaptation de Marcel Lallemand)

Dans l'image du singe qui sautille parmi les barreaux comme le poète qui s'accroche à ses idées, le psychanalyste Imre Hermann voit une illustration de sa thèse sur l'instinct de cramponnement: nous nous crampons à nos idées, à nos raisons de vivre comme le nourrisson se cramponne à tout objet qu'on lui tend. Les deux autres thèmes principaux du poème, la culpabilité et le besoin d'amour, sont traités sur le mode freudien; le sentiment de culpabilité est l'agression du Surmoi et le besoin d'amour la frustration de l'amour maternel: au cours de ses psychanalyses, József redécouvre les événements de son enfance, son séjour à la campagne, loin de la mère, chez des parents nourriciers, qui n'avaient jusqu'à son prénom (car pour eux, le nom d'Attila n'existait pas), la mort de la mère, alors qu'Attila avait quinze ans et qu'il se sentait abandonné; plus tard, dans un de ses poèmes les plus bouleversants, il reprochera à cette mère son infidélité: telle une fille légère, elle préféra s'étendre aux côtés de la mort, plutôt que de couvrir de sa

tendresse son fils qui lui promettait de rapporter un jour un grand sac rempli d'or, mais qui, en attendant, se contentait de voler du bois pour permettre à la famille de se chauffer:

On décharge du bois

Le pont de fer du train gémit encore;
Midi. Se plaint le vent du tendre automne
Roulant des longs wagons et jetés hors,
Les secs et lourds rondins en tombant tonnent.

L'un d'eux fuit. Pour qui? Le tas n'a rien vu:
Mais j'ai si peur. Pour qui? Quoi donc me tourmente?
Saisir les rondins et fuir éperdu?
L'enfant que je fus revit et me tente.

L'enfant que j'étais, l'enfant vit encor.
L'homme, réveillé, de chagrin se grise,
Pourtant il fredonne, et l'angoisse l'endort,
Il tient son chapeau hanté par la brise.

Vous ai-je donc craints, puissants débardeurs,
Envoûté de vous, qui veut et qui n'ose? . . .
Aujourd'hui c'est moi, prophète et voleur,
Qui vous porte en moi, vous et votre cause.

(Adaptation de Marcel Lallemand)

Il cherche le souvenir de sa mère dans toutes les femmes qu'il rencontre et en particulier chez Edit, sa deuxième psychanalyste à qui il adresse un poème qu'il intitule:

Tu as refait de moi un enfant:

Nourris-moi car j'ai faim, borde-moi car je gèle
Vois comme je suis bête. Occupe-toi de moi.
Ton absence est un courant d'air qui me flagelle.
La peur me quittera si tu lui parles, toi.

.....

J'ai dormi sur le seuil, repoussé par ma mère.
J'ai voulu me cacher en moi-même, insensé.
Sur moi, rien que le vide et sous moi que la pierre.
Dormir! C'est à ta porte que je viens frapper.

(Adaptation de Guillevic)

En dehors de la mère, dont le souvenir ne cessera de le hanter et à qui il consacrera des poèmes d'une beauté poignante — la blanchisseuse qui dissout du bleu dans l'eau du ciel —, les deux autres grands thèmes psychanalytiques de sa poésie sont le père et l'enfant. Son père à lui l'a quitté quand

il avait trois ans et József chercha toute sa vie des substituts de père: le poète Babits, qu'il a pourtant durement malmené dans un pamphlet et dans un poème mais qui, à son tour, a eu recours à la psychanalyse pour expliquer cette hostilité, partagée, d'après lui, par toute la génération des jeunes poètes de l'époque: il parle d'un complexe oedipien de la vie littéraire, une sorte de haine et de jalousie freudienne, avec cette différence, ajoute-t-il, que le meurtre du père ne provoque chez eux aucun remords, le meurtre du père est un devoir. Babits, comme la plupart des grands écrivains hongrois de l'époque, était imprégné de psychanalyse: en témoignent ses deux romans, mais surtout le *Calife-cigogne*, écrit en 1916 où les deux instances du psychisme, le Moi et le Ça, sont incarnées par des deux vies — diurne et nocturne — du même jeune homme. Un de ses poèmes, intitulé d'ailleurs *Psychanalyse chrétienne* met en scène cette même opposition en utilisant, cette fois, la comparaison avec les statues des saints avec leur face pleine d'harmonie et leur dos grossièrement sculptés. Bien entendu, chez József, Dieu est également substitut paternel, mais, surtout vers la fin de sa vie, c'est un père vengeur, c'est la dureté, la loi, mais aussi la vérité, la réalité à laquelle il ne cessait de se heurter et qu'il voulait absolument regarder en face — «aux lèvres de ma mère douce était la nourriture; aux lèvres de mon père belle était la vérité», écrit-il dans son grand poème *Au bord du Danube* — c'est aussi la source d'un sentiment de culpabilité, de la conscience d'avoir péché contre la Loi, qui revient sans cesse dans ces derniers poèmes, ceux que contient le recueil *Cela fait très mal*. Un des poèmes du recueil, intitulé précisément *le Pêché*, évoque, devant ce sentiment de culpabilité, la thèse freudienne du meurtre du Père, telle qu'elle est exposée dans *Totem et tabou*:

J'avouerai: j'ai tué! Qui? Je ne sais plus . . .
C'était peut-être bien mon père?
Par une nuit poisseuse, je l'ai vu
Répandre à flots son sang par terre . . .

(Adaptation de Jean Rousselot)

Mais comme il s'agit d'un péché originel qu'il partage avec toute l'humanité, il s'accorde aussitôt l'absolution:

Ton histoire n'est pas unique au monde,
Et tu n'est pas le seul, voyons!

A un lecteur de sa revue, *Szép Szó*, qui lui reproche d'être retombé dans le péché, il répond que c'est justement parce qu'il croit en le péché originel qu'il est partisan du socialisme scientifique: le péché originel doit être pardonné et le crime des dictatures consiste précisément à refuser ce pardon. Il faut lutter pour un ordre social, pour un mode de production et de distribution qui permette aux humains de se pardonner mutuellement.

C'est sa quête du père qui le conduit au parti communiste clandestin et aussi, vraisemblablement, à sa rupture avec lui. Dans la psychanalyse, écrit-il

vers la fin de sa vie, j'ai cherché un père, mais je n'ai trouvé qu'un sale gamin. Le motif du couteau, un des mots clés de sa poésie au cours des deux dernières années de sa vie, est également un motif psychanalytique: il s'agit, selon ses propres dires, de la peur de la castration, du châtiment paternel.

Quant à l'enfant, il traverse toute sa poésie et surgit quelquefois là où on l'attendrait le moins: au milieu d'un poème politique, *De l'air*, où il dénonce l'oppression policière de l'Etat hongrois, mais où, tout à coup, il se sent envahi par un souvenir d'enfance:

L'ordre que vous prêchez n'est pas l'ordre pour moi!
Déjà, je ne pouvais comprendre,
Etant enfant, pourquoi, l'on me battait, pourquoi
— quand, pour une parole tendre,
Je me serais jeté de bon coeur dans le feu —
Mais seulement que j'étais seul et malheureux
Et maman trop loin pour m'entendre

(Adaptation de Jean Rousselot)

Thomas Mann arrive à Budapest en janvier 1937: sa soirée d'auteur aurait dû être introduite par un poème d'Attila József, mais la police en interdit la lecture. Encore une occasion pour évoquer la figure paternelle, le bon père et de se sentir redevenir enfant:

Comme un petit enfant que le sommeil surmonte
Et qui déjà se couche et s'étend dans son lit,
Mais qui demande encor: «Reste là et raconte»,
Pour qu'il ne soit pas pris tout d'un coup par la nuit,
Tandis que son coeur bat, plein d'une angoisse dense
Et qu'il ne sait pas bien lequel est son désir,
Entendre raconter ou sentir ta présence,
Ainsi nous te disons: Reste là et parle à loisir
Comme tu fais toujours.

(Adaptation de Gullievic)

Dans ce monde inhumain, l'écrivain, le conteur est celui qui satisfait le besoin le plus élémentaire du petit enfant: celui d'entendre raconter des histoires. L'enfant est assoiffé de merveilleux, l'enfant a besoin de jouer. Le jeu est un de ces mots qui revient avec une fréquence étonnante dans les poèmes des dernières années, car l'ordre idéal qu'il oppose à la dictature dans laquelle il est obligé de vivre est celui qui permet à l'adulte de sauvegarder ce qu'il lui reste de l'enfant qu'il était, à savoir la faculté de jouer. Le poète y fait allusion dans son grand poème politique *De l'air*:

Arrive, Liberté! Enfante l'ordre vrai!
Que ta bonté l'enseigne! Et laisse ensuite en paix,
Jouer ton enfant bel et grave

aussi bien que dans sa réponse au lecteur grincheux de sa revue *Szép Szó* (Belle Parole) qui lui reprochait entre autres de rabaisser la pensée au rang de jeu à notre époque de renaissance morale:

«Je ne comprends par pourquoi le jeu, la joie des enfants serait d'un rang inférieur. Moi, dans mes moments de bonheur je me sens enfant et mon coeur ne connaît la sérénité que si j'arrive à retrouver dans mon travail le plaisir du jeu. Je crains l'homme qui ne sait pas jouer et je m'efforcerai toujours de ne pas laisser se tarir la veine ludique des hommes . . .»
(József Attila, 1958: 186)

Idée que nous retrouvons souvent dans les écrits de Freud et notamment dans son analyse du mot d'esprit et de ses rapports avec l'inconscient: le jeu enfantin peut exprimer la révolte contre l'ordre établi, et en particulier contre la censure que, au cours de l'ontogenèse, la personnalité instaure nécessairement à la frontière du système inconscient et préconscient-conscient. L'art, d'une part, le rêve éveillé de l'autre, procèdent de la même source.

L'expression, quelquefois textuellement fidèle, de thèses freudiennes par les poètes hongrois de cette époque n'était nullement exceptionnelle: chez József, préoccupé par ses lectures philosophiques en général, psychanalytiques en particulier, on trouve peut-être plus rarement de telles correspondances textuelles; la transposition des idées freudiennes est un peu moins directe et quelquefois plus difficile à suivre, comme dans le poème écrit à l'occasion du 80ème anniversaire de Freud et dont voici la traduction textuelle:

Ce que tu cèles dans ton coeur
révèles-le pour tes yeux
et ce que tes yeux entrevoient
attends-le dans ton coeur.

On dit que d'amour
meurt celui qui vit
Mais on a besoin de bonheur
comme d'une bouchée de pain.

Les vivants sont des enfants
et aspirent au giron maternel.
Ils tuent s'ils ne peuvent étreindre
et les champs de bataille sont des lits nuptiaux.

Sois comme l'octogénaire
qu'attaque sa descendance
mais qui, en perdant son sang,
engendre des millions d'enfants.

Il y a longtemps que n'existe plus
l'épine qui s'est brisée dans ton pied.
Et voici qu'à présent
Ta mort elle-même quitte ton coeur.

Ce dont tes yeux soupçonnent l'existence
saisis-le avec tes mains
et celui que tu cèles dans ton coeur
tue-le ou embrasse-le.

Poème sybillin dont l'interprétation ne peut être qu'hasardeuse. Certes, l'enfant qui aspire au giron maternel, le besoin d'amour qui se transforme si aisément en besoin de tuer, etc. sont des thèmes freudiens bien connus, vécus avec intensité par le poète, dans cette ultime période de sa vie. Mais que signifient les premiers vers, l'opposition entre le cœur et les yeux, l'allusion à la descendance de Freud, aux millions d'enfants qu'il a engendrés et quelle est cette épine qui s'est brisée dans son pied? Dans leur explication de texte, toujours très astucieuse, Bókay, Jádi et Stark voient dans la première strophe la description de la situation analytique: il faut montrer ce qui est «caché dans le cœur», c'est-à-dire son univers intérieur et, inversement, il faut traduire dans le langage de la subjectivité tous les événements du monde extérieur. Bref, il convient d'harmoniser les deux univers, celui du monde intérieur, et celui du monde extérieur. C'est ce que Freud semble avoir réussi (d'où l'invitation que le poète s'adresse à lui-même: «Sois comme l'octogénaire») et l'épine brisée dans la plante du pied serait une allusion au complexe d'Œdipe qui, chez le commun des mortels, est source d'infection, mais que Freud a depuis longtemps surmonté, notamment grâce à sa courageuse autoanalyse. Pour accéder à l'équilibre psychique, il faut dépasser l'angoisse de la mort, en intégrant, notamment, par le postulat de la pulsion de mort, la mort dans la vie.

Bókay, Jádi et Stark font eux-mêmes remarquer qu'un tel sens ne se dégage pas automatiquement, qu'il faut faire intervenir de nombreuses courroies de transmission: c'est un sens très indirect. Il existe néanmoins, dans la poésie d'Attila József, des correspondances directes entre expression poétique et thèses psychanalytiques: c'est le cas, notamment, de son grand poème politique, *Sur le pourtour de la ville*, une ardente profession de foi en la victoire de la classe ouvrière, mais une fois la victoire obtenue, l'ordre réalisé devra maîtriser à la fois les forces de la production et les instincts: l'ordre règnera à la fois dans le monde extérieur et dans le monde intérieur. Il est difficile de ne pas rapprocher ces vers d'un passage d'une conférence prononcée par Ferenczi en 1913:

«Il existe certainement une formule lucide d'individualisme socialiste qui considérerait non seulement l'intérêt de la société, mais aussi le bonheur individuel et qui, au lieu du refoulement social qui est une source d'explosion, s'emploierait à mettre en valeur, à sublimer l'énergie des instincts sauvages...»

C'est qu'Attila József n'était pas seulement poète, il était également théoricien, et ses efforts de théoricien visaient entre autres à concilier freudisme et marxisme. Certes, de telles tentatives ont souvent été faites, surtout dans les années 20 et 30 — la plus célèbre est peut-être celle de Wilhelm Reich, bien connu des psychanalystes hongrois de l'époque —, mais elles n'ont pas inspiré des poèmes d'une puissance comparable à ceux d'Attila. Il faut croire que la reconnaissance d'une vérité acquise au prix d'un si grand effort intellectuel — à savoir qu'il faut «corriger» Marx par Freud — a communiqué au poète l'élan nécessaire pour créer ses grands poèmes politiques.

Dans ses écrits théoriques consacrés essentiellement à l'esthétique et aux

problèmes de la société, la psychanalyse occupe une grande place. Freudo-marxiste convaincu, Attila József entendait compléter la théorie marxiste de la société par la théorie psychanalytique des instincts, et diffère en cela des freudo-marxistes connus de son époque, en particulier de Wilhelm Reich, essentiellement préoccupé

«de sortir la psychanalyse de ses limitations freudiennes, de prolonger ses analyses essentielles sur le terrain historique et culturel, de développer ses implications politico-sociales.» (Roger Dadoun, 1977: 244)

L'illustration la plus frappante des tentatives freudo-marxistes d'Attila József est fournie par ces vers, très souvent cités, de son grand poème *Sur le pourtour de la ville* :

«Jusqu'au moment où s'illumine enfin
l'ordre, notre profond génie
par lequel l'esprit parvient à saisir
cet infini qui est fini,
les forces de production, et dans l'âme
tous les instincts ensevelis»

(Adaptation de Charles Dobzynski):

l'harmonie viendra lorsqu'un équilibre sera trouvé entre les forces de production et les instincts de l'homme, ou, comme il le dira dans un autre poème, entre le dedans et le dehors.

La recherche de cette harmonie caractérise un grand nombre de ses écrits théoriques, en particulier son étude intitulée *Hegel, Marx, Freud*, où il reproche à Marx d'avoir méconnu le rôle de la sexualité dans la vie individuelle, ou plutôt de ne la voir que sous l'aspect de la production, le rapport entre l'homme et la femme étant essentiellement un rapport de production.

«Marx, écrit-il, conçoit l'activité sexuelle comme une activité économique, comme une production.»

Par ailleurs, il invoque la psychanalyse pour réfuter la thèse marxiste bien connue selon laquelle «ce n'est pas la conscience qui détermine l'existence, mais la vie qui détermine la conscience»:

«une nouvelle science, écrit-il, la psychanalyse, est devenue un moyen thérapeutique grâce à la découverte du fait que la conscience est bel et bien capable de façonner directement l'existence, ne serait-ce qu'en refoulant et en expulsant d'elle-même les idées suggérées précisément par l'existence naturelle et réelle, et ce refoulement modifie l'existence de telle sorte qu'un homme en bonne santé peut devenir un homme malade.» (József Attila: 1958, 262—269)

Cette conclusion a été préparée par de nombreuses réflexions du poète: dans une étude intitulée *Individu et réalité*, il compare le révolutionnaire au névrosé et constate, comme le fait Reich, que la différence entre les deux réside dans la capacité du premier à atteindre l'orgasme dans le coït, mais

«névrose et esprit révolutionnaire présentent de nombreuses caractéristiques communes, d'ailleurs plus celles-ci sont nombreuses et plus grande est la différence concrète entre les deux.» (József Attila, 1958: 120—127)

Dans une autre étude consacrée en 1932 à la critique d'un livre sur les problèmes sexuels de la jeunesse écrit par un médecin social-démocrate qui se réclamait à la fois du marxisme et de la psychanalyse, Attila József dénonce

furieusement la soumission de l'auteur à la morale sexuelle bourgeoise, opposée à ce qu'il appelle «l'instinct de vie», le conflit ainsi engendré serait responsable de toutes les névroses; c'est ici que, pour la première fois, il parle de la nécessité de créer l'harmonie entre les instincts et les exigences de la vie en société. Dans *Hegel, Marx, Freud*, tout en reconnaissant que les facteurs économiques et sociaux sont déterminants pour la conscience, il tient à préciser que ces facteurs n'agissent sur la conscience qu'indirectement, par l'intermédiaire du refoulement qu'il s'agit de mettre en lumière.

Au cours des dernières années, des manuscrits inédits du poète ont été retrouvés on ne sait trop comment. Il est remarquable que la plupart de ces écrits ont trait à la psychanalyse. Ainsi, un essai intitulé *De la dialectique des instincts*, dont jusqu'à présent, on ne connaissait qu'un fragment, traite de l'opposition freudienne entre instincts du Moi et instincts sexuels qui, selon Attila József, fonctionnent en nous simultanément et de façon inséparable, et ont vu, au cours de l'évolution, leurs objets se scinder:

«autrefois, tous les hommes vivaient dans un paradis où les objets des instincts du moi et des instincts sexuels n'étaient pas encore séparés et où il ne fallait pas encore refouler les uns pour satisfaire les autres; chez le nourrisson, ils visent encore le même objet, le sein maternel. Mais, plus tard, des dents poussent à l'enfant, ses instincts du moi se voient doter d'armes agressives et l'instinct d'agression apparaît. C'est alors qu'intervient le sevrage qui sépare les objets des deux types d'instincts».

Attila József réfute la thèse de Freud selon laquelle les névroses découlent du conflit entre un Surmoi tyrannique et le Ça:

«il ne peut y avoir de conflit qu'entre des forces intérieures motrices, donc entre instincts» ainsi la force motionnelle du Surmoi ne peut avoir d'autre origine qu'instinctuelle. De même que l'ordre social bourgeois se fonde sur le mode de production capitaliste, lourd de contradictions, et c'est sur cette base que repose la superstructure idéologique, de même, en dernière analyse, science, religions, arts, philosophie et toutes les formes de l'âme et de la conscience humaines se fondent sur le rapport qu'entretiennent entre eux des instincts ayant des visées opposées.»

Ont été également retrouvés certains passages de son essai sur *Hegel, Marx et Freud*, supprimés, on ne sait comment ni pourquoi dans le texte publié dans les éditions successives des oeuvres d'Attila József. Dans ces phrases, il reproche à Marx d'avoir simplement noté, sans chercher à l'analyser, l'esclavage que l'homme, au sein de la famille, fait subir à la femme et aux enfants.

«La base de la société est fournie par la production, donc par l'économie, écrit-il, et les hommes s'articulent en classes suivant leur position vis-à-vis de la propriété des moyens de production. Ainsi, s'il est vrai que la base objective de la société est fournie par l'économie, la base de l'économie, elle, est constituée par le droit de propriété, donc par une notion morale. La société est engendrée, non par la nature, ni par la production des denrées alimentaires, mais par la propriété et le droit. La cohésion de la famille est assurée par l'instinct sexuel, mais celui-ci ne transforme pas pour autant cette dernière en société. La famille ne devient cellule de la société qu'avec l'apparition, en dehors de toute sexualité, de la morale, et, avec elle, du droit qui n'est rien d'autre, à l'intérieur de la famille, que le renoncement à la sexualité».

Par la suite, Attila József cherche à réfuter la thèse marxiste selon laquelle ce sont nos besoins et nos intérêts qui sont les mobiles de nos actes.

Ailleurs, il cherche à «compléter» Marx en critiquant sa conception de l'enfant.

«Marx, écrit-il, considère les religions comme la réalisation imaginaire de l'essence humaine. Or, pour le christianisme, c'est *l'enfant* (souligné par l'auteur), le fils de Dieu qui rachète les souffrances de l'humanité. Marx oublie l'enfant. Certes, il déclare que dans le rapport «archi-naturel» entre l'homme et la femme, se manifeste le rapport de l'homme envers lui-même, mais il oublie que le rapport entre l'adulte et l'enfant est tout aussi «archi-naturel». Il ne sait pas, car à son époque il ne pouvait pas encore le savoir, que le rapport de l'adulte envers lui-même est à l'image du rapport que l'enfant entretenait avec l'adulte, que ce rapport n'est pas un reflet de la conscience, mais une réalité psychique dont les symptômes se manifestent dans les troubles des organes. Cette réalité physique s'exprime par nos actes et par les idées qui les dirigent, par le caractère imaginaire de la plupart des besoins humains, par le vol effectué en commun par Dédale et Icare, le père et le fils, et par la réalisation actuelle, grâce à la technique moderne, du désir ancestral du vol. L'avion, au même titre quel hyperacidité gastrique est l'expression technique et matérielle de l'essence humaine, mais ni l'un, ni l'autre ne signifient que l'humanité est aux portes de la liberté, car si la technique moderne, avec le développement de l'aviation, comporte l'exigence rationnelle d'une réorganisation de la société, valable pour l'ensemble de l'humanité, par le truchement de sa conscience sociale, les impératifs de l'être biologique de l'individu, y compris son excès d'acidité gastrique, compromettent sa participation consciente à cette organisation.

L'observation des organes de l'enfant n'avait pas encore permis à Marx de découvrir la sexualité infantine, ni par conséquent, de comprendre que le rapport de l'homme à lui-même et celui de l'enfant à l'adulte, que tout homme incarne en lui-même, sans l'entremise de l'enfant matériel, n'est en dernière analyse que le rapport de la sexualité adulte à la sexualité infantine à l'intérieur d'un même être humain. Sans la solution rationnelle du problème que pose ce rapport, les individus ne peuvent entrer librement en possession de leurs organes et de leur fonctionnement, de même que l'humanité n'est pas encore parvenue à la possession libre et consciente de ses moyens et de ses forces de production évoluées.

Pourquoi le socialisme n'existe-t-il pas encore? Ma réponse sera provisoirement l'esquisse d'une analogie. Malgré le degré d'évolution des moyens de production qui exigerait la forme socialiste de l'économie, celle-ci n'existe pas encore, de même que malgré le degré d'évolution physiologique des organes sexuels et l'exigence des instincts, l'homme névrosé de nos jours ne connaît pas encore l'orgasme total. La théorie psychique de la frigidité féminine et de l'impuissance masculine, si répandues de nos jours, explique pourquoi l'absence des conditions psychiques, subjectives font défaut, alors que les conditions techniques et objectives de la réalisation du socialisme sont données.»

Les références à l'enfant et à la différence entre sexualité infantile et sexualité adulte indiquent l'étroite parenté entre la pensée d'Attila József et celle de Ferenczi, telle que cette dernière s'exprime par exemple dans *La confusion des langues entre les adultes et l'enfant*. Mais, dans la poésie d'Attila József elle-même, l'affinité entre Ferenczi et lui est frappante. L'idée que les dents de l'enfant veulent pénétrer dans le corps de la mère, idée que József exprime dans les derniers vers de son poème «Eclaire ton enfant», est ainsi évoquée dans le troisième chapitre de *Thalassa*:

«L'enfant développe des organes de mastication et, à l'aide de ceux-ci, agit comme s'il voulait dévorer la mère bien-aimée qui, finalement, se trouve dans l'obligation de le sevrer. Je pense que le cannibalisme n'est pas seulement au service de l'instinct de conservation, mais que les dents sont aussi en même temps des armes servant aux tendances libidinales, des instruments à l'aide desquels l'enfant tente de pénétrer dans le corps de la mère.» (Sándor Ferenczi: 1962. 49)

Dans son *Cahier psychanalytique* (p. 131—132), József note:

«chose intéressante, les mots obscènes avaient pour moi une force, une abréaction motrice, donc la valeur d'un acte et si je ne les utilisais pas, c'est parce qu'il est impossible de se satisfaire de mots; par ailleurs, les actes en eux-mêmes sont insuffisants pour donner satisfaction, sans le concours des mots».

Ceci reprend l'idée exprimée une vingtaine d'années plus tôt par Ferenczi dans son étude sur les mots obscènes qui, en évoquant la réalité, comportent une force motrice agressive et sont, en tant que tels, des résidus d'une phase du développement du langage où l'intrication du mot et des éléments moteurs était plus forte qu'au stade adulte.

Les tentatives de conciliation du marxisme et du freudisme, c'est-à-dire des forces sociales et des instincts, constituent également une des préoccupations essentielles de Ferenczi, préoccupation que l'on retrouve plus dans son oeuvre que dans celle de Freud. L'harmonie entre société et individu inspire la première conférence de Ferenczi faite en 1908, au Congrès des Psychanalystes de Salzbourg (*Psychanalyse et Pédagogie*) où, comme le fera plus tard Attila József, il parle de la névrose de la société, et dénonce, comme lui, la morale hypocrite et génératrice d'hypocrisie de la société de son époque («La morale m'enseigne l'hypocrisie et je crois qu'il en est de même pour toi», écrit Attila József dans un de ses poèmes). On retrouve ces idées dans l'article de Ferenczi sur les degrés de développement du sens de la réalité et dans bien d'autres écrits.

Dans sa belle étude publiée récemment sur Ferenczi (Bókey: VIII/1991), Antal Bókey affirme que, pour Ferenczi, l'existence de l'individu connaît trois alternatives, trois types de choix entre lesquels il s'agit pour lui de se prononcer: être enfant ou non, être criminel ou non, être malade ou non, trois alternatives qui se situent à la frontière de l'état d'enfant et de l'état d'adulte, ce dernier n'étant jamais définitivement acquis, parce que la régression à l'enfance nous guette toujours: en principe, il pourrait exister une société où le processus qui conduit à devenir adulte, ne contredise pas les exigences intérieures de l'individu ni celles de son entourage, mais une telle société est encore utopique. Le malade et le criminel ont raté leur éducation, se sont égarés sur le chemin de leur devenir-adulte, il appartient à la psychanalyse de les ramener dans la bonne voie en ménageant une transition entre les exigences profondes de l'âme et le monde extérieur. La confusion des langues entre les adultes et l'enfant met en évidence le désarroi de l'enfant, assoiffé de tendresse devant la volonté de puissance, la passion des adultes: dans ses malades, Ferenczi retrouve l'enfant oublié qui se manifeste dans les troubles psychiques, cet enfant toujours présent, comme dit Attila József dans un de ses poèmes où le surgissement d'un souvenir d'enfance lui fait comprendre que l'enfant qu'il était vit toujours. D'où aussi son amour profond pour ses malades (c'est l'enfant qu'il aime en eux) qu'il embrasse après la séance, ce que Freud ne manquera pas de lui reprocher, et son indignation devant le cynisme de Freud pour qui, rappelle-t-il dans son journal (Ferenczi: 1985.

148), les malades n'étaient que de la racaille dont le seul intérêt consistait à faire vivre les analystes et à leur servir de terrain d'observation.

«En analysant Freud à la lumière de la dialectique marxiste,» écrit Attila József dans une autre de ses notes retrouvées, «je remarque tout de suite que son avènement était inévitable après la logique ratée, la dialectique alogique de la foi positiviste en la technique. Les positivistes attendaient des sciences naturelles et de leurs préceptes, la guérison de toutes les maladies. Ils avaient partiellement raison, car s'ils n'avaient pas mis au point des instruments parfaits, ils n'auraient jamais compris que certaines maladies ne sont pas d'origine objective, mais subjective, et qu'il est impossible de les traiter avec des instruments médicaux. Je pense aux maladies somatiques d'origine psychique. Il en est de même en ce qui concerne la technique économique. Il a fallu réaliser toute l'immense culture mécanique de nos jours pour comprendre que la source des perturbations interhumaines dans la société n'est pas seulement l'insuffisance de notre force physique, c'est-à-dire le fait d'être livré à la merci des caprices de la nature, mais aussi le fait que nous sommes livrés à ceux des autres hommes et aussi aux nôtres. Mieux, plus nous sommes protégés contre les forces extérieures, plus nous sommes exposés aux ravages intérieurs.»

Le *Journal Psychanalytique* d'Attila József est, comme son titre l'indique («*Szabad ötletek jegyzéke két ülésben*», Budapest 1992), une «liste d'associations libres en deux séances»; en mai 1936, le poète a noté dans son cahier les idées au fur et à mesure qu'elles surgissaient; nous y trouvons des mots qui en appellent d'autres, selon le jeu de l'association libre, mais aussi de longs développements, des réflexions, des évocations de souvenirs, et de violentes imprécations contre son analyste Edit, contre sa mère, contre la vie en général. Le cahier est précieux pour le chercheur en littérature, entre autres parce qu'il permet de nourrir la réflexion sur la naissance de l'oeuvre; plusieurs des thèmes évoqués constituent l'objet de certains poèmes d'Attila József, et le rapprochement entre le poème et le texte du Cahier rappelle ce que le poète disait lui-même de l'origine physiologique de certains de ses poèmes.

Le travail accompli par le poète, et ce que nous savons sur le déroulement de sa maladie, nous permet de mesurer l'importance de l'art en tant que thérapie et en tant que sublimation.

Ouvrages consultés

- BÓKAY, Antal—JÁDI, Ferenc—STARK, András: „Köztetek lettem én bolond”. Magvető, Budapest 1983.
- BÓKAY, Antal: „Ferenczi Sándorról”. Janus, Pécs, 1991. 8. sz.
- DADOUN, Roger: *Cent fleurs pour Wilhelm Reich*. Petite Bibliothèque Payot. Paris, 1977. 244.
- FERENCZI, Sándor: *Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Petite Bibliothèque Payot. Paris, 1962. 49.
- FERENCZI, Sándor: *Journal clinique*. Payot. Paris, 1985. 148.
- JÓZSEF, Attila: *Összes Művei III*. Akadémiai. Budapest, 1958.
- Szerkesztői üzenet*: 183—186.
- Egyéniség és valóság*: 120—127.
- Hegel, Marx, Freud*: 262—269.
- JÓZSEF, Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*. In: „Miért fáj ma is?” Balassi-Közgazdasági, Budapest. 1992.
- KOESTLER, Arthur: *Hyéroglyphes*. Traduit par Denise van Moppès. Calmann-Lévy, Paris, 1955. 208—215.

Eva BRABANT

Centre de Recherches Historiques, EHESS

Bálint, Hermann:
Deux voies pour une transmission

Le 3 octobre 1933, l'Association Hongroise de Psychanalyse s'est réunie dans le but de commémorer le souvenir de Sándor Ferenczi, disparu le 22 mai de la même année. A cette occasion, trois analystes ont pris la parole, abordant chacun son enseignement sous un angle différent. István Hollós, dans un plaidoyer chargé d'émotion pour l'homme Ferenczi, a signalé quelques événements-clés de son existence, rappelant que la rencontre avec Freud fut le moment fondateur de son adhésion passionnée à la cause analytique. Hollós a présenté les principales étapes de la pensée de Ferenczi sans tenter d'éviter le douloureux sujet de ses controverses avec le maître de la psychanalyse. Sa conférence s'achève sur cette déclaration: «Nous tenons à annoncer clairement pour rester fidèle à l'esprit de son enseignement, que pour nous l'importance de Sándor Ferenczi demeure inaltérable»¹.

Imre Hermann, le deuxième intervenant lors de cette réunion, a présenté les écrits de Ferenczi sur le traumatisme, découverts peu de temps avant parmi ses travaux inédits².

Le troisième conférencier, Mihály Bálint, a évoqué *Ferenczi, le médecin*³. Comme nous avons vu avec Michelle Moreau-Ricaud, le rapport entre psychanalyse et médecine était au centre des préoccupations de Bálint. Ici il a traité du problème de l'analyste comme soignant. En évoquant les expériences techniques de Ferenczi, Bálint a retracé tout le cheminement de sa pensée. Tout en faisant remarquer qu'aux yeux de Ferenczi, l'analyste poursuivait son analyse auprès de ses patients toute sa vie durant, Bálint a estimé que l'objectif central du maître hongrois était de dissiper le brouillard issu de «la confusion de langue», malentendu qui intervient non seulement dans les rapports entre l'enfant et les adultes, mais aussi dans ceux qui s'instaurent

¹ István Hollós, «La mémoire de Sándor Ferenczi». *Gyógyászat*, 20 mai 1934, 305—309

² Il s'agit de l'article de Ferenczi intitulé en français: «Réflexions sur le traumatisme», *Psychanalyse IV* 139—147

³ Mihály Bálint, «Ferenczi, le médecin», *Gyógyászat*, loc. cit. repris in Bálint. *Problems of human pleasure and behaviour*, London. The Hogarth Press, 1957.

entre le patient et l'analyste. L'histoire de l'analyse «finie mais jamais achevée» de Ferenczi, telle qu'elle a été présentée par Judith Dupont au cours du présent colloque révèle le présence du même brouillard entre lui et Freud.

La réunion du 3 octobre 1933 mérite d'autant plus l'attention de l'historien que, par la suite, ces trois disciples de Ferenczi ont suivi la voie qu'ils y avaient eux-mêmes tracée.

Sans pour autant laisser une oeuvre écrite importante, Hollós a marqué tous ceux qu'il a rencontrés. Rappelons que son travail sur la transmission de pensée en analyse pose un bon nombre de problèmes qui nous questionnent encore⁴.

Je vais me concentrer ici sur la pensée de Hermann et Bálint, deux analystes hongrois qui s'estimaient investis de la transmission de l'héritage de Ferenczi. J'espère pouvoir montrer qu'en dépit du fait qu'ils s'y sont attelés de manières très différentes, ils se sont tous deux acquittés de cette tâche. Chacun a laissé une oeuvre d'une importance considérable, élaboré des avancées théoriques. A l'intention de ceux qui ne seraient pas tout à fait familiers avec leur pensée, je la présenterai d'abord succinctement.

Prenant comme point de départ la relation mère — enfant, ou, pour employer sa terminologie, «l'unité duelle», Hermann s'est efforcé d'élucider le fondement instinctuel de l'activité mentale. Le comportement des primates lui permet d'envisager la présence d'un «instinct d'agrippement» chez l'homme, même si cet instinct, frustré et contrarié, n'est guère observable hormis le réflexe de Moro. On ne peut constater que des manifestations de sa contrepartie, désignée par Hermann comme l'instinct de recherche. Celles-ci sont apparentes toute la vie durant, que ce soit au plan intellectuel ou affectif.

Il n'est guère possible de développer ici en détail cette théorie complexe et riche en ramifications, permettant les applications les plus variées. Il mérite d'être souligné que la problématique de recherche et créativité y occupe une place essentielle. Par ailleurs, Hermann a proposé une série d'idées fort intéressantes concernant le premier stade du développement de l'humain. A titre d'exemple, notons qu'il a montré que le tactile, l'olfactif et le thermique y interviennent pleinement, mettant ainsi en évidence le caractère réducteur des théories qui veulent exprimer l'essentiel de ce stade par l'oralité seule.

Ainsi que cela est déjà apparu lors de la première réunion mentionnée plus haut, Hermann a considéré que les théories de Ferenczi sur le traumatisme étaient les plus significatives pour le thérapeute. Comme il l'a fait remarquer dans son ouvrage intitulé *la Psychanalyse comme méthode*, traduit

⁴ István Hollós, Conférence présentée à l'Association Hongroise de Psychanalyse, le 10 juin 1932, *Imago*, XIX, publiée en français sous le titre: «Psychopathologie des problèmes télépathiques quotidiens», *Le Coq Héron*, 103, 1987, 7—23

en français par Georges Kassai: «L'application conséquente de la doctrine des traumatismes a l'avantage de ne connaître que des „solutions», des «issues» qui ne sont nullement des états évolutifs inéluctables.”⁵

Si au cours des années, l'attachement de Hermann aux idées de Ferenczi semble inchangé, c'est parce qu'il a estimé que l'apport le plus significatif de son maître résidait dans un meilleur accès au réel. En estimant que la cure analytique permet la découverte de vérités jusqu'alors cachées, Hermann était déterminé à ne plus jamais lâcher le bout de vérité qui lui est parvenu par l'enseignement de Ferenczi. L'ouvrage principal de Hermann, *L'instinct filial*⁶, date de 1943.

Quant à Bálint, notons que la majeure partie de son oeuvre originale a été écrite après-guerre. On s'en étonnera peu si l'on pense à certains tours que le destin lui a joués. La série commence par son exil en 1939, qui a forcément bousculé son existence, entraînant à sa suite l'apprentissage d'une nouvelle langue et d'un nouveau milieu. Ces tâches exigeaient de lui comme de tout un chacun, un effort et un temps considérables. Lorsqu'il a abordé l'essentiel de son oeuvre, l'Ecole Hongroise n'existait plus; ses deux parents étaient morts, préférant un départ dans la dignité à la déportation. Son pays était sous domination russe et, à partir de 1948, y était instauré un régime sous lequel le retour était impensable. De plus, la première année de son exil, il avait perdu Alice, sa femme et proche collaboratrice. Accablé de tous ces deuils, il a dû éprouver sur sa personne la profonde sagesse du dicton attribué aux Chinois: «La souffrance qui ne tue pas rend plus fort».

Ces épreuves ont certainement eu leur part dans l'élaboration de la pensée de Bálint. Il a fini par se reconstituer une existence stable, aussi bien sur le plan personnel qu'institutionnel. Durant toutes les années sombres où la psychanalyse était non seulement interdite de séjour en Hongrie, mais était aussi la cible d'une campagne idéologique, il était le seul qui pouvait se charger de l'héritage écrit de Ferenczi, entre autres, sa correspondance avec Freud. Mon collègue Ernst Falzeder a déjà évoqué cet aspect de son histoire. Ici je vais tenter de résumer *le Défaut fondamental*, livre dans lequel Bálint parvient à des conclusions importantes à propos de la cure analytique. Dans cet ouvrage, traduit en français par Judith Dupont et Myriam Viliker, Bálint aborde les conflits qui ont opposé Freud et Ferenczi à partir de 1928. A son avis, Freud n'a jamais voulu s'engager dans «le borborygme» constitué par les états régressifs. Son attitude fermée à l'égard des idées de Ferenczi, tout en étant motivée par une prudence légitime, a agi comme un frein sur le dévelop-

⁵ Imre Hermann, *La psychanalyse comme méthode*, Paris, Denoël, 1979, 140

⁶ Publié en hongrois sous le titre *les instincts archaïques de l'homme*, l'ouvrage a été remanié par Hermann peu avant sa mort et réédité. Magvető, Budapest, 1984

pement de la psychanalyse par la suite. Car, Ferenczi ayant tenté de «surmonter l'abîme qui nous sépare, nous les adultes de l'enfant dans le patient», a découvert un véritable continent jusqu'alors inexploré.

Tout en insistant sur la nécessité d'une attitude ouverte et accueillante à l'égard de la régression, Bálint met les analystes en garde contre toute satisfaction sur le plan réel à l'intérieur de la cure. Sur ce point ses vues s'opposent à celles de son maître qui, rappelons-le, lors des dernières années de son existence pensait avoir trouvé la technique susceptible d'apporter une guérison totale et durable aux blessures infligées autrefois. Des états profondément régressifs survenus dans la cure orientent la réflexion de Bálint sur les stades précoces. Tout comme les autres représentants de l'Ecole Hongroise, il s'inscrit en faux contre l'idée de la primauté du narcissisme, préférant considérer ces stades comme un état d'interpénétration harmonieux avec l'environnement, cédant peu à peu la place devant l'investissement «d'objets d'amour primaire». A cette époque, tout écart entre les désirs et les soins est éprouvé comme «un défaut fondamental», défaut qui s'étend sur toute la structure psychobiologique du sujet. Bálint estime que Ferenczi avait raison de supposer qu'à l'intérieur de la cure, le patient doit buter tôt ou tard sur le même décalage entre son désir et les soins qu'autrefois. Mais à son avis, lorsque Ferenczi avait tenté de guérir ce défaut, il s'était placé dans une position de toute-puissance, provoquant chez le patient un désir inassouissable. Sa propre expérience conduit Bálint à distinguer entre deux formes de régression. Dès que l'analyste apparaît sous un jour de toute-puissance aux yeux du patient, celui-ci réagit par des demandes répétées de toutes sortes de satisfactions. Mais lorsque l'analyste parvient à tout simplement accompagner le patient et se laisser «utiliser» presque comme un élément, celui-ci n'a qu'une seule demande, celle d'être reconnu comme sujet. Bálint tient la première pour une forme maligne et la seconde pour une forme bénigne de régression.

En 1987, à Budapest, lors d'un colloque consacré à Imre Hermann, Livia Nemes a présenté un exposé sur la pensée de Hermann et celle de Bálint⁷. Elle y a fait quelques reproches à Bálint et à ceux qui se réclament de sa pensée, considérant notamment que le fait que les théories de Bálint doivent beaucoup à Imre Hermann n'a jamais été reconnu. Ces reproches ne me paraissent pas tout à fait justifiés. Bálint a signalé lui-même, notamment lors de la seconde Conférence des Quatre Nations en 1937 — moment de grande intensité dans le développement théorique de l'Ecole Hongroise⁸ —, que son concept d'amour primaire était élaboré en collaboration étroite avec Imre Hermann et avec sa femme Alice. Il y fait d'ailleurs de nombreuses références au concept d'unité duelle de Hermann et aux théories d'Alice Bálint concernant les fondements pulsionnels de l'amour maternel.

⁷ Livia Nemes, «La psychologie de l'amour dans les conceptions d'Imre Hermann et Mihály Bálint, *Pszichológia*, 1990, 10, 3. 369--384

Il me semble que si, au départ, les idées de ces deux chercheurs étaient élaborées dans une grande communauté d'esprit, plus tard, ils se sont engagés sur des voies bien différentes sur un grand nombre de points. Lívia Nemes attribue l'essentiel de leurs disparités à des facteurs internes. Elle établit d'abord un parallèle entre le mode de vie de Hermann, sa fidélité à ses «objets», sa décision de demeurer au pays, et la théorie d'agrippement pour examiner ensuite les théories de Bálint, citant notamment sa distinction entre deux attitudes fondamentales à l'égard des objets primaires. Rappelons que Bálint a désigné comme «ocnophiles» ceux qui vivent accrochés aux objets, et comme «philobates» ceux qui s'en détachent aisément, préférant les situations dangereuses. Aux yeux de Nemes, Bálint a su mettre en évidence la deuxième catégorie parce qu'il y appartenait lui-même.

Toute pensée a ses points d'ancrages dans la personnalité profonde de son auteur, certes. Mais cette hypothèse explicative purement psychologique laisse quelque peu dans l'ombre l'évolution de ces chercheurs. Je propose d'y ajouter une réflexion supplémentaire à propos de leur environnement respectif.

Rappelons qu'en 1945, les convictions de gauche de longue date de Hermann l'ont rapproché du parti communiste. Au départ, le régime était encore démocratique. Mais à partir de 1948, date de l'instauration du régime stalinien, il a dû peu à peu se rendre compte que ce régime se fondait sur le mensonge, la tromperie et la veulerie. C'était un régime politique qu'il fallait subir, sans pouvoir y intervenir de manière active. Or, ceux qui dans un tel système parviennent à construire une vérité intérieure, ont une meilleure chance de le traverser indemnes. Les récits de rescapés des camps témoignent abondamment de ce fait. Il me semble alors que pour Hermann la psychanalyse en général, et les idées de Ferenczi en particulier, étaient équivalentes à cette vérité intérieure. Il éprouvait la nécessité d'y rester attaché, et de la transmettre aux autres, d'autant plus que cet attachement était le meilleur garant de sa propre intégrité.

La situation de Bálint était tout autre. A partir de 1939, l'année de son exil, non seulement il vivait dans un monde où les citoyens avaient la possibilité d'intervenir dans les affaires de la cité, mais il faisait aussi partie d'une société analytique au sein de laquelle ont eu lieu les débats qui ont marqué l'histoire de la psychanalyse. Il est hautement significatif que Bálint se soit installé à une place médiane sans tout à fait adhérer aux vues de Mélanie Klein ni à celles d'Anna Freud. Ses écrits autorisent à penser que pour lui, la cure devait conduire le patient moins à la découverte d'une vérité intérieure, cachée et préexistante, que vers la conquête d'un état de plus grande liberté intérieure, vers une plus grande capacité à mener une existence créative ici et maintenant. Pour y parvenir, celui-ci devrait apprendre à vivre

⁸ Cf. l'article de Bálint, datant de 1937, intitulé «Les premiers stades de développement du Moi. Amour d'objet primaire» in *Amour primaire et technique psychanalytique*, Paris, Payot, 1972, 91

avec son défaut fondamental. Le terme «défaut fondamental» figure alors comme métaphore du décalage irréductible entre nos désirs et leur réalisation.

Ainsi, l'éloignement de son pays d'origine, la rencontre avec d'autres modes de pensée, et la capacité d'endosser le rôle du médiateur, sont autant de facteurs qui ont permis à Bálint de jouer rétrospectivement l'arbitre entre Freud et Ferenczi, et de remettre en cause certaines positions extrêmes de Ferenczi. Et c'est parce que, malgré un apparent désaccord avec son maître défunt, il a su lui rester fidèle, qu'il était parvenu à mettre en évidence l'importance de son enseignement, et à le défendre face à ses détracteurs.

L'essentiel de la démarche de Hermann pourrait être caractérisé par la construction de modèles et de théories. Sa pensée est fortement marquée par les idées de Ferenczi exprimées dans *Thalassa*, et celles des dernières années. Sa transmission s'effectuait par l'intermédiaire de ses élèves. Nous avons entendu ici György Vikár évoquer l'apport théorique de Ferenczi en Hongrie, et Ildikó Edéyi les modalités de la transmission de l'approche technique ferenczienne. Bálint, quant à lui, procédait moins par la création des théories que par la pratique des ouvertures. Il a pensé que l'analyse du contre-transfert était un des apports les plus importants de Ferenczi, et il mettait cet outil à la disposition des médecins qui voulaient s'initier à la psychanalyse.

Chacun de ces deux penseurs a eu à son actif une oeuvre d'importance, curieusement, l'une comme l'autre, peu intégrée dans le courant général de la pensée analytique.

Avant de terminer, je voudrais évoquer un travail de Hannah Arendt qui m'a apporté une perspective nouvelle sur leurs idées. Dans une conférence faite en 1954, intitulée «*Philosophie et politique*»⁹, cette remarquable philosophe propose une réflexion stimulante à propos des idées de Platon. Elle commence par réfuter l'idée platonicienne fondamentale selon laquelle des normes et les lois préétablies existeraient de manière indépendante des individus et des époques, pour proposer un retour à la pensée de Socrate. Arendt rappelle que Socrate clôt habituellement ses raisonnements par la démonstration qu'aucun n'est le détenteur de la vérité, mais que par le dialogue on peut faire émerger le vrai. Il mérite d'être remarqué que *maïeutique* signifie littéralement dialogue permettant d'accoucher de la vérité. Le travail d'Arendt figure alors comme un plaidoyer pour réhabiliter la *doxa*, l'opinion. Il s'agit moins pour elle de renoncer à parvenir à la vérité, que d'adopter une attitude plus humble, celle qui consiste à accepter que ce que nous tenons pour vrai est inéluctablement soumis aux données aussi bien historiques, politiques, et sociales, qu'individuelles.

⁹ Hannah Arendt, «Philosophie et politique», *Cahiers de Grif*, 33, printemps 1986, 85—94

¹⁰ Serge Vidermann, *La construction de l'Espace analytique*, Paris. Danoël. 1970

Cette réflexion épistémologique, fondamentale en ce qui concerne les sciences sociales, garde-t-elle toute sa pertinence dans le champ analytique?

Un ouvrage du regretté Serge Vidermann intitulé *Construction de l'Espace analytique*, permettrait de donner une réponse affirmative à cette question¹⁰. Vidermann propose ici une conception novatrice de l'analyse. Selon cette conception, dans la cure analytique il ne s'agit pas de découvrir une vérité enfouie, mais d'élaborer, à travers la relation, un nouveau discours, aussi bien sur soi que sur ses imagos. Cette optique n'envisage pas la cure comme démarche permettant d'accéder à la vérité enfouie, mais comme une rencontre entre deux êtres, au cours de laquelle chacun est pris dans son réseau de subjectivité avec ses points aveugles. Le dialogue ferait alors naître le vrai dans cet espace créé par leurs deux présences.

Le monde qui apparaît à travers les idées de Hannah Arendt est bien plus fascinant que celui du Platon. C'est un monde à la création duquel nous sommes conviés à participer à chaque instant de notre existence. Le paradigme de l'analyse qui va de pair avec ces conceptions me paraît, lui aussi, bien plus enrichissant que celui d'ordre archéologique. Par ailleurs, il me semble que cette optique de l'analyse a de nombreux points communs avec celle de Bálint, qui a mis en garde les analystes contre toute attitude omnisciente et qui a considéré le travail analytique sous un angle éminemment relationnel et créatif.

Je terminerai sur une considération également inspirée par Hannah Arendt. Après avoir évoqué la *doxa*, ou plus précisément les *doxai*, l'ensemble des opinions, elle fait également référence à un autre concept de Socrate, à celui de *thaumazein*. Pour Socrate, ce terme désignait le pathos d'étonnement qui saisit l'homme dans de rares moments de son existence. C'est une sorte de prise directe avec les choses, un sentiment qui, sans pouvoir se traduire en mots, devient un événement formateur intérieur. Arendt estime que pour autant que cet événement semble des plus vrais, toute attitude qui le tiendrait pour la manifestation de la vérité immuable et éternelle serait fondamentalement erronée. Tout en étant le point de départ de toute réflexion philosophique, cet événement ne devrait pas être confondu avec la philosophie elle-même. Et cette conception du *thaumazein* permet à Hannah Arendt d'exprimer son désaccord avec la pensée de Platon.

Ne pourrait-on pas penser que cet événement intérieur, ce *thaumazein* tel qu'il a été évoqué par Socrate, pourrait être rapproché de l'état régressif de type bénin que décrit Bálint?

Cette expérience pleinement et librement éprouvée pourrait être alors à l'origine du nouveau départ qu'évoque Bálint.

Mais si l'on se contentait de dire à propos de Hermann qu'il tenait à son bout de vérité sans plus jamais lâcher prise, on ne rendrait guère justice à la pensée complexe qui était la sienne. Rappelons qu'un des éléments fondateurs de ses théories est précisément l'instinct de recherche. Cette conception implique que la vérité profonde ne réside pas dans les objets auprès desquels nous assouvissons notre désir d'agrippement, d'ailleurs toujours de manière

temporaire. Cette vérité hermannienne se situe plutôt dans la dynamique de la quête. Ceux de culture hongroise reconnaîtront ici la pensée de Madách, ce grand écrivain du XIXe siècle, qui clôt sa *Tragédie de l'Homme* en désignant la quête comme le but principal de l'humain.

C'est dans cet esprit que nous avons tenté de réaliser ce colloque. Je me permets d'espérer qu'ainsi nous avons contribué modestement, à la sauvegarde de l'héritage de Ferenczi, de Imre Hermann et de Mihály Bálint. Deux élèves qui, à leur tour, sont devenus les maîtres de toute une génération d'analystes.

André KARÁTSOŃ

Université de Lille III.

Un esthète de l'angoisse et de la compassion Dezső Kosztolányi (1885—1936)*

S'il est vrai que les œuvres littéraires éveillent des réactions comme les êtres humains, l'œuvre de Dezső Kosztolányi (1885 — 1936) suscite la joie que l'on éprouve en présence d'un ami intime. C'est le genre d'ami à qui vous permettez de surgir chez vous à toute heure, de vous mettre en retard dans vos rendez-vous d'affaires, de vous murmurer à l'oreille pendant des réunions extrêmement importantes. C'est l'ami dont l'absence prolongée suscite cafard et frustration. Vous vous sentez alors comme privé d'une voix dont vous avez besoin parce qu'en parlant de *ses* expériences, elle vous entretient familièrement de *vos* rapports personnels avec le vie et la mort en éveillant ou réveillant le sentiment aigu de l'existence. L'accent familial naît de l'esprit fraternel. La parole de Kosztolányi ne veut ni imposer des doctrines ni exiger des comptes. Elle ignore pour ainsi dire le ton de la supériorité. Lorsqu'elle s'exprime, c'est toujours un individu qui s'adresse à un autre individu sans passer par l'amplification des discours idéologiques. Bien entendu, il arrive aussi à Kosztolányi d'affirmer des opinions ou de prendre position, mais la fonction normative de ses écrits le cède à la fonction communicative. C'est même cet élan ininterrompu dans la communication qui lui assure, du début jusqu' à la fin, une séduction juvénile à nulle autre pareille. Une séduction d'ailleurs consciente de ses moyens et soucieuse de leur efficacité: souples, nerveux, étincelants, accédant très tôt à la plénitude du mot juste, vers et prose chez Kosztolányi sont autant les fruits du talent que ceux d'une réflexion esthétique approfondie.

Il disparut à l'âge de cinquante-et-un ans, auréolé du mythe de sa jeunesse flamboyante, alors qu'il avait passé sa vie dans la hantise de la mort.

* Cette étude n' a pas fait l'objet d'une communication au colloque sur Ferenczi, mais, en raison de son contenu, la Rédaction a jugé utile de l' insérer dans ce volume.

Parmi les meilleurs écrivains de sa génération, c'est lui qui a le moins vieilli; depuis que l'édition de ses oeuvres est enfin autorisée, la faveur du public lui revient spontanément.¹

Lassés à un certain degré par les guides, les bardes et les divers maîtres à penser la collectivité, sans doute les lecteurs cherchent-ils un soulagement en se tournant vers un auteur qui célèbre les fragiles valeurs de la sphère privée, sans doute aussi, à l'heure de l'individualisme renaissant, aspirent-ils à entendre, venant d'un „semblable”, d'un „frère”, quelques-unes de leurs propres interrogations fondamentales. En effet, à chaque page Kosztolányi repose les mêmes questions lancinantes: au moment où tu me lis, où en es-tu avec ta vie? comment fais-tu pour ne pas être en porte-à-faux avec elle? qu'est-ce que pour toi vivre en individu?

Si générale qu'elle soit, une telle problématique n'a rien d'intemporel. L'oeuvre qui la véhicule appartient à la première moitié du XXe siècle, elle s'inscrit dans l'atmosphère culturelle de la Monarchie des Habsbourg et porte les marques des secousses historiques subies par la Hongrie avant, pendant et après l'effondrement de l'Etat multinational. Elle est donc tributaire d'une, voire de plusieurs modes, elle ne cesse de donner des réponses à la société, en un sens même, l'évolution de sa modernité entretient des rapports directs avec la sensibilité sociale de l'auteur, mais il n'en résulte guère de parti-pris politique ni d'engagement idéologique: la conscience de la vie prime ici la responsabilité vis-à-vis de son organisation. Au-delà des tentations, variables comme la subjectivité, de nier l'existence ou de l'affirmer, cet art s'attache surtout à scruter le mystère de l'être, à manifester ses profondeurs troubles en relation avec les diverses formes du non-être. Rien peut-être, à l'égard de cette exigence, indirectement toujours philosophique, ne situe mieux Kosztolányi que son affinité avec des penseurs vitalistes comme Schopenhauer et Nietzsche, frères ennemis auxquels, très tôt, s'ajoute Freud amplifié par Sándor Ferenczi. Chacun d'ailleurs valorise fortement l'inconscient, si bien que leur patronage n'a rien d'incohérent: il esquisse un ensemble d'attitudes possibles pour l'individu en société et jalonne la trajectoire d'une sensibilité qui anticipe souvent sur l'esprit du XXe siècle sans véritablement renier celui du XIXe.

L'élan occidentaliste

L'oeuvre complète de l'auteur frappe par son ampleur et par sa variété². Le premier recueil qui le fait connaître réunit des vers (*Négy fal között — Entre quatre murs*, 1907), mais avec un égal bonheur, Kosztolányi se distin-

¹ Commencée en 1969 sous la direction de Pál Réz, l'édition de ses oeuvres réunies s'achèvera prochainement avec la parution du volume XXIII aux Editions Szépirodalmi à Budapest.

² Aussi la présente étude doit-elle se borner à esquisser quelques thèmes caractéristiques et déterminants de l'itinéraire accompli par Kosztolányi. Pour la commodité de l'analyse, l'accent sera surtout placé sur les textes narratifs.

gue aussi comme nouvelliste, romancier, essayiste, traducteur, chroniqueur littéraire et théâtral, journaliste. Et, à l'exception du roman, il pratique déjà toute la gamme lorsque, en 1906, abandonnant ses études de lettres à l'Université de Budapest, il rejoint la rédaction du quotidien *Budapesti Napló*. Sans doute a-t-il besoin de gagner sa vie, sans doute aussi son ambition le pousse-t-elle à faire montre de son talent multiforme. Encore faut-il éclairer l'horizon qui favorise simultanément toutes ces tentatives.

Fils d'un professeur de mathématiques et de physique devenu proviseur du lycée de Szabadka (petite ville de province dans le Sud de la Hongrie, aujourd'hui Subotica en Yougoslavie), Kosztolányi cherche à percer dans la vie culturelle de la capitale au moment où cette capitale, transformée en grande ville dans le dernier tiers du XIX^e siècle, dotée d'une presse puissante et dynamique, prend l'initiative de transformer la vie culturelle du pays tout entier. Les forces de ce mouvement sont d'autant plus vives qu'elles sont nourries par les énergies d'une classe nouvelle, la bourgeoisie, assez sûre déjà de ses positions économiques pour s'attaquer au monopole politique de la féodalité. Historiquement cette classe entreprend fort tard de s'affirmer et se voit harcelée sur sa gauche par la social-démocratie, également engagée dans la course pour le pouvoir. A la poussée sociale il convient d'ajouter les remous nationalistes, ceux de la Hongrie, bénéficiaire frustrée du Compromis de 1867, revendiquant plus d'autonomie et d'influence par rapport à l'Autriche, et ceux des minorités nationales adressant les mêmes revendications à la Hongrie dominante. Dans cette atmosphère de volonté d'émancipation où tout évolue très vite, la crise sociale s'exacerbe en crise culturelle, d'autant plus que la culture renouvelée paraît, aux yeux des progressistes, garantir la modernisation et la démocratisation nationales. Fondée en 1908, la revue *Nyugat* (*Occident*) est appelée à promouvoir cet idéal en mettant la littérature hongroise à l'heure européenne.

Dès le lancement du périodique, Kosztolányi brille parmi ses vedettes qui sont, comme lui, poètes, polygraphes, désireux de s'ouvrir à l'Occident évolué et d'en acclimater les valeurs. Comme les autres, plus même que les autres, Kosztolányi traduit à tour de bras, à la fois pour capter les secrets des textes étrangers et pour les faire connaître au public de son pays. En 1913, il publie *Poètes modernes*, volumineuse anthologie de ses adaptations de vers anglais, américains, allemands, français, belges, espagnols, etc et note dans la préface:

«A l'époque où le lyrisme moderne n'était qu'un gueux sur la terre magyare, nous avons réuni des poèmes étrangers hautement consacrés, en guise d'arguments, pour aplanir notre chemin. Ces poèmes ont formé un bataillon pour défendre l'âme nouvelle.»

(*Amikor a modern líra még bitang jószág volt magyar földön, fémjelzett idegen verseket sorakoztattunk fel — érvként — hogy utunkat egyengesse. Csatasorban állottak ezek a versek az új lélekért.*)

Toutefois, en dépit de sa date, *Poètes modernes* ne fait guère connaître l'activité des avant-gardes qui fait alors rage sur la scène européenne; ce sont surtout Poe, Baudelaire et leur postérité fin-de-siècle que l'on y trouve

représentés ainsi que les poétiques de l'art pour l'art, de la décadence, du symbolisme et de l'impressionnisme. C'est la formule «poèmes étrangers hautement consacrés» qui explique ce décalage. Dans la mouvance de la bourgeoisie, la génération occidentaliste cherche à servir la révolution de la modernité à condition que sa réussite soit garantie par des valeurs sûres...³ Kosztolányi lui-même entend participer à un effort collectif, progressiste, en faisant paradoxalement l'apologie de l'individualisme et de la vanité du vouloir-vivre.

Les forces obscures de l'enfance

Dès 1910, son deuxième recueil de vers, *Les plaintes du pauvre petit enfant* (*A szegény kisgyermek panasza*) fournit une remarquable contribution personnelle à la mode occidentaliste. Occidentalistes, ces trente-six poèmes le sont parce qu'ils reprennent le thème des sensations premières, à la fois troubles et ingénues, cher à l'intimisme impressionniste développé autour de Verlaine. Déjà Henry Bataille (*La chambre blanche*, 1895), Fernand Gregh (*La maison de l'enfance*, 1897), Emile Verhaeren (*Les tendresses premières*, 1904), Francis Jammes (*Souvenirs d'enfance*, 1907), de même que Rilke (*Das Buch der Bilder*, 1902) se sont évertués à explorer la sensibilité naïve, tantôt pour repoétiser le monde, tantôt pour le plonger dans le mystère, tantôt pour y projeter la nostalgie du passé. En transposant la subjectivité enfantine dans son milieu familial et dans sa région natale (*Ez a beteg, boros, bú, lomha Bácska*), Kosztolányi ne se limite pas cependant à changer de couleur locale. S'il multiplie les notes réalistes, c'est aussi pour esquisser le jeune âge avec ses pulsions peu avouables mais confirmées par la psychanalyse, comme le sadisme:

*A rút varangyot véresen megöltük
Ő iszonyú volt.
Vad háború volt.
A délután pokoli-sárga.
Nyakig a vérbe és a sárba
dolgoztunk, mint a hentesek,
s a kövér béka elesett.
Egész smaragd volt. Rubin a szeme,
gyémántot izzadt, mérgekkel tele.⁴
.....*

³ Cf. Karátson, André. «Le projet culturel de la revue Nyugat», *Revue de Littérature Comparée*, Juillet—Sept. 1986, 283—284.

*Botokkal nyomtuk le a földre,
az egyik vágta, másik ölte,
kivontuk a temető partra,
ezer porontya megsíratta,
s az alkonyon, a pállott alkonyon
véres szemével visszánézett.
Kegyetlenül, meredten álltunk,
akár a győztes hadvezérek
.....*

ou l'obsession violente de l'éveil sexuel. Ainsi, ayant aperçu une jeune fille en train de se changer derrière un buisson de lilas, le petit enfant n'arrive-t-il plus à se délivrer de cette vision:

*.....
s akárhová megyek, mindig felém jön,
a zongoraszobában, az ebédlőn,
és lihegek és ég szemem,
s álmatlanul dadogok Néki, Néki
és a szemem a szoknyáját letépi,
és látom Őt, Őt meztelen.
Én Istenem.
Nézd, kis karom milyen sovány.
Milyen zavaros a szobám.
Mi lesz velem? ⁵*

L'enfance, dans cette perspective, n'est pas seulement le lieu idéal de la fraîcheur des sens, le paradis de l'imaginaire que le maniérisme de l'écriture récupère pour compenser les manques de la sensibilité adulte, c'est aussi, miniaturisé, le symbole de la vie en soi sous-tendue par des forces obscures. Une vie en soi, donc virtuellement en correspondance avec l'essentiel, c'est

⁴ Nous avons tué le vilain crapaud.
Et vraiment ce ne fut pas beau.
Ce fut une guerre sanglante et sauvage.
L'après-midi était d'un jaune infernal.
Jusqu'au cou
dans le sang et dans la boue,
nous avons travaillé
comme des charcutiers.
Le gros crapaud tomba. Il était émeraude et ses yeux de rubis,
Il suait de diamants pleins de poisons maudits (. . .)

.....
Nous, avec des bâtons, nous la fixions au sol,
L'un de nous frappait, l'autre la piquait,
nous la traînâmes sur la berge,
ses mille têtards la pleuraient.
Par ce crépuscule étouffant
elle nous fixa de ses yeux sanglants.
Nous, nous tenions là, cruels, dans la gloire,
tels des chefs d'armée après la victoire.

(Traduction de Guillevic)

à dire avec le secret insaisissable, irreprésentable, scruté désespérément par le symbolisme dans la région des Idées platoniciennes. Seulement chez Kosztolányi, poète de la Monarchie, au lieu de la notion pure, c'est la mort qui se cache au fond du mystère. Elle constitue l'objet des frayeurs et des pressentiments quotidiens du «pauvre» petit enfant:

.....
*Csupán egy tükör az egész,
aki belenéz, belevész,
és aztán nincs többé remény,
egy kép az üvegen kilobban.
Múlt este én is jártam ottan.* ⁶

Simultanément elle offre à l'artiste qui se souvient cette expérience, chère à Nietzsche, où la vérité tragique et la vision esthétique s'unissent dans une tension féconde:

*Mint aki a sínek közé esett . . .
És átalérzi tűnő életét*
.....
*cikázva lobban sok-sok ferde kép,
és lát, ahogy nem látott sose még:*
.....
*vad panoráma, rémes élvezet —
sínek között és kerekek között
a bús idő robog fejem fölött,
és a halál távolba mennydörög,
egy percre megfogom, ami örök,
lepkéket, álmok, rémest, édeset . . .* ⁷

⁵ et partout où je vais Elle vient vers moi,
dans le salon de musique, la salle à manger,
et je suis tout haletant et mes yeux sont en feu,
et dans mes insomnies c'est Elle qui me fait bredouiller, c'est Elle,
et mes yeux arrachent Sa jupe,
et alors je La vois, Elle est toute nue.
Oh! mon Dieu,
Voyez comme mes petits bras sont maigrichons.
Comme le trouble a envahi ma chambre.
Que vais-je devenir?

⁶ Le tout n'est qu'un miroir,
On s'y regarde, on s'y perd,
Et alors il n'y a plus d'espoir,
Une image sur la vitre s'éteint,
Moi-même l'autre soir je passais par là.

A la fois source et emblème de l'art, le mythe de l'enfance objective la réalité cachée tout en permettant d'en exorciser les terreurs par l'esprit de jeu. En ce sens, l'enfant-poète correspond à la subjectivité la moins aliénée, à celle qui peut, sans erreur, affirmer que «le monde est ma représentation» car au lieu de se laisser abuser par les apparences, elle contribue à les susciter. Comparée à ce moi lyrique idéalisé, toute autre forme d'individualité paraît plus ou moins inauthentique. D'où le statut de référence fondatrice des *Plaintes du pauvre petit enfant* dans l'oeuvre de Kosztolányi: le recueil qui consacre son auteur comme le poète du souvenir contient aussi le principe d'une critique tournée contre l'existence adulte et ses valeurs artificielles. Critique irrationnelle, puisqu'elle récuse l'irréversibilité du temps et la maturation du sujet, critique cependant féconde puisqu'elle offre au nouvelliste une extraordinaire flexibilité des points de vue.

L'intolérable condition d'adulte

Dès les premiers recueils (*Soirées ensorcelées* — *Boszorkányos esték*, 1908; *Fous* — *Bolondok*, 1911; *Le train s'arrête* — *A vonat megáll*, 1912; *Ames malades* — *Beteg lelkek*, 1912; *Magiciens* — *Bűbájosok*, 1916), les récits, en effet, s'évertuent à dramatiser l'opposition. Vue par les yeux d'une fillette de quatre ans, une réunion mondaine finit par ressembler à une scène d'asile (*Ozsonna*). Face à la folie des adultes se dresse la cruauté des enfants. Les accès de fièvre d'un petit malade culpabilisent son entourage, sa soeur doit renoncer au mariage, sa mère succombe à force de le soigner tandis que, douillettement installé sur son trône de coussins, l'impitoyable grabataire se délecte au spectacle du cortège funéraire (*Szegény kis beteg*). Il arrive que l'instinct meurtrier se déchaîne entre enfants, mais la provocation ou la tentation émane chaque fois de l'univers des grandes personnes. Devenu précepteur du fils valétudinaire d'un colonel, un lycéen est censé perdre toutes les parties d'échecs disputées avec son élève. Une analyse superbe éclaire le mécanisme de la révolte qui finit par pousser l'esclave à donner le coup de

⁷ Comme celui qui dans les rails vient de tomber
Et revoit à l'instant tout ce qu'il a vécu,
Voyant alors comme jamais il n'avait vu,
Quand cahotant, brûlant, grondant, les roues avancent
Et que s'allument des mirages zigzagants

.....
— Horrible volupté, panorama sauvage —
Allongé sur les rails et que les rouses saccagent,
J'entends au-dessus de mon corps rouler le temps,
pendant que la mort tonne et s'éloigne en grondant;
Je prends ce que je peux prendre d'éternité:
Rêves et papillons, cauchemars et beautés.

(Adaptation de Guillevic)

grâce à son adversaire, fils trop aimé de sa mère . . . (*Sakkmatt*). Un canular de collégien dégénère en assassinat du fort en thème, les meneurs ayant au préalable ramené à l'internat des attributs de la vie d'adulte (*Tréfa*). Dans la plupart des cas cependant, ce sont les gens d'âge mûr qui sont les victimes désignées: ils ne sont armés ni moralement ni physiquement contre les ravages que le simple contact avec l'existence enfantine peut provoquer. A la limite, l'adulte mort est préférable à l'adulte vivant. C'est ce qui ressort, par exemple, de l'histoire de *Miklóska* qui, à l'âge de deux ans et demi, tue accidentellement son père en lui perçant le larynx avec un clou qui sort de son jouet en bois. Miklóska souffre de cette perte jusqu'au jour où, arrivé en terminale, il a l'occasion de voir réunis les pères de ses camarades de classe:

Mindegyik emlékeztetett a fiára, de a vonások már petyhüdtek és torzak, a szemekben a riadalom és a fáradtság réme ült. Nem akadt közöttük olyan, aki igazán örülne az életnek. Elhasznált emberek, puffadt hassal vagy lötyögő lábbal, szegény apák, arcukon szemölcsök, orruk piros, mint a paprika, vagy vérszegény, savanyú és zöld, mint az uborka. A soványak, sóhajtoznak, a kövérek rázták a fejüket, mely akkor volt, mint a tők, s mosolyuknak is olyan az íze, mint a nyers tők, melyet megcukroztak. Már majdnem mindegyiket kikezdte valamilyen betegség.⁸

Soudain déculpabilisé, Miklóska songe avec ferveur à son père qui a su quitter la vie en sa glorieuse jeunesse comme Achille . . . En revanche, la mort de l'enfant représente toujours une perte irréparable, génératrice chez l'adulte de comportements pathologiques. Portant le deuil de son jeune fils, Péter le fier menuisier se décline, finit par devenir éboueur et par se délecter de ses occupations nauséabondes. A l'hallucinante poésie de l'ordure qui enveloppe ce roi Lear des dépotoirs, seuls les enfants prennent plaisir, eux qui «depuis l'origine des temps éprouvent un amour désespéré pour la saleté». (*Szemetes — Eboueur*).

Symboliquement — et tous les récits de Kosztolányi possèdent une dimension symbolique — les égouts où le paria barbote suggèrent les déchets de l'âme humaine, les choses noires de l'inconscient refoulé. Pour le nouvelliste attentif aux récentes leçons de Freud, l'exploration de cette région obscure devient une tâche urgente:

⁸ Chacun d'eux était le portrait de son fils, mais les traits déjà flasques et grotesques. Dans leurs yeux guettait le démon de la frayeur et de la lassitude. Pas un seul ne respirait vraiment la joie de vivre. Des hommes usés, avec leur ventre gonflé ou leurs jambes flageolantes, de pauvres pères, des verrues sur le visage, le nez rouge comme le paprika ou bien exangue, vert et acide comme le cornichon. Les maigres poussaient des soupirs, les gros secouaient une tête grosse comme une courge, et même leur sourire avait un goût de courge crue saupoudrée de sucre. Ils étaient déjà presque tous entamés par une maladie.

Magunkban hordozzuk a kísérteteket,
écrit-il dans la Préface aux *Nouvelles mystiques des écrivains hongrois*.

Ebben a korban történt meg az új lélektan döntő felfedezése, az, hogy lelkünk jó részét egyáltalában nem ismerjük; azt az irdatlan területet, azt a népes, óriási birodalmat, mely öntudatunk küszöbe alatt nyúlik el, az elfelejtett benyomások emlékét, kimustrált érzések és gondolatok ősi földjét most keresik fel a lélek merész conquistadorjai, hódítói és misszionáriusai.⁹

Ces nouvelles s'appellent «mystiques» car, comme ce fut le cas au Moyen-Age, l'individu cherche à échapper à l'écrasante uniformisation des temps nouveaux.

Az előző századok legbecsebb értékének, a haldokló egyéniségnek jajsza a miszticizmus. Mielőtt elpusztul, még valami csodát művel, azzal az erejével, mely sehol se nyilatkozhat meg, megöli az élőket, feltámasztja a halottakat, az ébrenlélet álommá, az álmot ébrenlétté varázsolja, a számára ellenséges valóságot megmásvítja, erőszakosan.¹⁰

Ce commentaire général vaut aussi, bien sûr, pour les récits de Kosztolányi qui multiplie alors les évocations de cas limites, de manies bizarres, d'aberrations psychiques et mentales pour tirer de l'inconscient des effets étranges ou fantastiques. Mais en outre, ce commentaire explique clairement la finalité des références enfantines. Au lieu de nourrir le mythe du Paradis Perdu, le thème en question fonctionne comme le retour du refoulé. Si l'enfant s'attaque aux adultes, si, face à eux, il incarne une énergie de négation, voire de mort, c'est pour venger la mutilation que l'âge de raison fait subir à l'individu en l'obligeant à se séparer de sa part de fantaisie et de vitalité jaillissante.

La préface à l'anthologie «mystique» ajoute encore que l'individu agit ainsi «avant son anéantissement» par l'«Etat» et les «casernes». La précision est capitale: en présentant le processus comme irréversible, elle fait comprendre que les revenants ne peuvent livrer que des combats d'arrière-garde et que l'agressivité que véhicule le thème de l'enfance traduit en fait l'angoisse du devenir social. En 1917, année de la préface, ce sentiment, expression d'abord d'une sensibilité personnelle, trouve sa justification objective dans des circonstances extérieures qui ne cessent de l'amplifier.

⁹ Les fantômes sont en nous.

C'est à notre époque que la nouvelle psychologique fit cette découverte décisive: nous ne savons absolument rien sur une bonne partie de notre psyché. C'est à présent que les conquistadors et les missionnaires audacieux de la psyché abordent ce territoire immense, cet empire gigantesque aux populations innombrables qui s'étend par-delà le seuil de notre inconscient, l'antique contrée des sentiments et des pensées mis au rebut, celle du souvenir, des impressions oubliées.

¹⁰ Le mysticisme, c'est la plainte de l'individualité agonisante, bien le plus précieux des siècles précédents. Avant de périr il produit encore des miracles, avec sa force qui ne peut se manifester nulle part, il tue les vivants, ressuscite les morts, métamorphose l'éveil en sommeil, le sommeil en éveil, et la réalité qui lui paraît hostile, il la transforme avec violence. *Éjfél. Magyar Írók misztikus novellái*, összegyűjtötte Bálint Aladár, Gyoma, Kner Izidor, 1917, 5—7.

Explorations romanesques du néant social

Ecrivain en vogue, marié en 1913, père d'un enfant en 1915, se livrant à un travail de forçat pour rembourser son appartement acheté à crédit, Kosztolányi évolue en effet sur la voie de l'intégration sociale. D'où un accent de malaise dans sa poésie:

*Itthon vagyok itt e világban,
s már nem vagyok otthon az égben.*¹¹

Pareille plainte relèverait de la pose si le monde, lui, ne s'enfonçait toujours davantage dans la démence. Le cataclysme de la guerre débouche pour la Hongrie sur une catastrophe nationale. Retrouvée au cours de la «révolution des chrysanthèmes» en 1918, l'indépendance est vécue dans le déchirement et le chaos. La République des Conseils qui supprime la République libérale se voit à son tour chassée par l'occupation roumaine, relayée par la terreur blanche. Suite à l'effondrement de la Monarchie des Habsbourg, le pays est démembré, la ville natale du poète annexée à la Yougoslavie. Cousin du poète, Géza Csáth, psychiatre, lui-même novelliste de talent, meurt drogué, malmené en pleine crise de folie par les gardes-frontières. Humiliation et gâchis donc pour la nation; quant à la société, le régime autoritaire qui s'impose se soucie avant tout de perpétuer les structures semi-féodales d'avant-guerre. En littérature, la revue *Nyugat* jouit toujours du prestige de la qualité, elle défend l'esprit d'ouverture et l'idéal humaniste, mais l'élan de la jeunesse n'y est plus. La bourgeoisie démocratique semble avoir cruellement manqué sa chance historique.

Il se produit alors une coïncidence déterminante: déboussolé, démoralisé, éprouvé nerveusement, Kosztolányi ressent le poids de l'âge d'homme au moment où la société de son pays subit les atteintes de la sclérose. De manière significative, le titre de son deuxième recueil de vers d'après-guerre, *Les plaintes de l'homme triste* (*A bús férfi panaszzai*, 1924) s'inscrit en contraste avec celui du deuxième recueil d'avant-guerre, *Les plaintes du pauvre petit enfant*. Cependant, pour mesurer la portée de la rupture, pour faire surgir toute la négativité du devenir social, Kosztolányi a également besoin d'un instrument autre que la confidence élégiaque. Dès 1920 il se sent attiré par les possibilités de l'analyse psychologique approfondie, par l'évolution complexe des rapports humains.

Il publie alors *Le mauvais médecin* (*A rossz orvos*), narration qualifiée de «short novel» (*kisregény*) dont le thème, puisé dans les récits du passé, est soumis à une tentative d'élargissement. Pour avoir confié leur enfant mourant à un médecin incompetent, les parents, malgré leur divorce, continuent pendant des décennies à se voir, à s'accuser mutuellement et à s'enfoncer ensemble dans un sentiment de culpabilité sans rémission. Ce qui annonce

¹¹ Ici dans le monde je me sens chez moi
Et je ne suis plus chez moi là-bas dans le ciel.

une nouvelle orientation, c'est moins le sadomasochisme mental aux allures dostoïevskiennes que l'impossibilité où se trouvent ces deux êtres meurtris d'obtenir la guérison en vivant selon les normes du monde. On s'aperçoit alors que le médocastre ayant prescrit les soins aberrants sert aussi de métaphore à une pratique sociale moralement et spirituellement annihilante. Après ce texte de transition où les deux références conflictuelles sont traitées à part égale, dans les quatre romans majeurs qui se succèdent, Kosztolányi va délibérément privilégier le mouvement vers la société en l'abordant chaque fois sous un aspect original.

Une société de spectacle

Paru en 1922, *Néron, le poète sanglant*¹¹ Traduction française d'E. Kovács, introduction d'A. Dauphin Meunier, Paris, Fermand Sorlot, 1944. (*Néró, a véres költő*) emprunte son canevas à Suétone et utilise les costumes historiques pour s'adresser au présent. Quelles sont les questions que cette réécriture flamboyante peut alors poser? Il y a, bien sûr, celle des rapports ambigus entre le pouvoir et l'art. Dans sa lettre-préface à la traduction allemande (1924), Thomas Mann retient l'opposition, d'une part, de Néron à Sénèque, le littérateur à la culture authentique et, d'autre part, de Néron à Britannicus, le vrai poète possédant la grâce et le secret. Et en effet ces deux figures de qualité bénéficient d'un certain avantage moral face un cruel et dérisoire histrion qu'est Néron. Or, Thomas Mann ne manque pas non plus de préciser qu'avec son égoïsme d'artiste (il refuse de répondre aux questions que Néron lui pose sur son talent), Britannicus pousse l'empereur désemparé «à la destruction». Car bien que dépossédé et voué par le tyran à la mort, le jeune génie peut encore écraser celui-ci en pensant: «Ce qui n'existe pas m'appartient tout entier. Le rien n'est pas à toi. Tu n'as que le tout». (*Ami nincs, az mind az enyém. A semmi nem a tied. Csak a minden*).

Il convient donc de nuancer l'opposition, et cela d'autant plus que Kosztolányi s'intéresse aux motivations de Néron et pose aussi la question de savoir comment il s'est transformé en bouffon redoutable. Au départ c'est un enfant affectueux, attiré par les livres, mais un jour il doit assister à l'empoisonnement de son beau-père, Claude, par Agrippine, sa mère. Après la révélation de la mort (*úgy bámulta ezt, mint a csodát. Az egyetlen csodát, mely a születésnél is érthetetlenebb*), proclamé empereur, il connaît l'expérience schopenhauerienne de l'ennui (*Ennek nem volt se eleje, se vége*)¹². Mais à sa question métaphysique: «Pourquoi l'homme meurt-il?» Sénèque ne connaît pas de réponse convaincante; à la manière stoïque, il recommande seulement de guérir la souffrance par la souffrance, de chercher la consolation

¹² Il est resté bouche bée devant elle comme devant un miracle, le seul miracle moins compréhensible encore que la naissance.

Ça n'avait ni commencement ni fin.

dans la lecture des tragédies grecques et d'essayer d'en écrire à son tour. Néron s'accroche alors à la vocation poétique pour laquelle il n'a pas de véritable talent. Voilà le noeud tragique irrémédiablement noué qui va faire de Néron d'abord un acteur caricatural tant qu'il cherchera la reconnaissance du public, puis un politicien sanguinaire lorsqu'il s'évertuera à régner selon ses fantasmes. Or ces fantasmes ne sont-ils pas articulés par les horreurs du mythe des Atrides qu'il transpose dans la réalité tout en tirant d'elles des variations littéraires? Mis en abîme dans l'histoire, le rappel des Atrides régit aussi une discrète enquête psychanalytique sur les causes qui poussent cet anti-héros à s'identifier à Oreste, à tuer sa mère, puis sa maîtresse, pour finir par épouser un garçon nommé Sporus. Tandis que les femmes auront fait de lui un meurtrier dépravé, à Sénèque, le précepteur, revient la responsabilité d'avoir fait de lui un artiste qui «aura vécu ce qu'il aurait dû seulement rêver» (*Ő átélte, amit csak álmodni lett volna szabad*).

En ce sens, l'auteur criminel des jeux de massacre apparaît aussi comme une victime, celle du double conditionnement que lui infligent les traumatismes familiaux et les modèles sociaux. Par ce prodigieux roman d'éducation, ou plutôt, d'anti-éducation, Kosztolányi, parmi les premiers du siècle, réussit à mettre en scène l'interférence du déterminisme freudien et du déterminisme marxiste. Ce qui, bien entendu, équivaut à l'annulation du sujet plein, de l'individu autonome. Car Néron n'a pas de caractère: cet être malléable n'existe que par ses goûts, son imaginaire et sa volonté de puissance. Son histoire reprend exprès le genre du roman d'artiste pour le subvertir. Ayant à cette époque achevé la traduction d'*A rebours* de Joris-Karl Huysmans, Kosztolányi prête à son personnage les manies de Jean des Esseintes, manifeste personifié de la «décadence» en France qui veut soumettre la nature à l'empire de l'art. Néron va donc savourer des cervelles d'autruche, inventer des excentricités de dandy; il se demandera:

*Mindenekelőtt pedig miért nem szülnek a férfiak is? A férfiak férfiakat, a nők pedig nőket.*¹³

D'une manière paradoxale, cependant, le dérèglement décadent se combine avec un vitalisme nietzschéen qui dispose d'un pouvoir illimité pour satisfaire sa volonté de puissance. Or décadentisme et nietzschéisme avaient ensemble fortement marqué la sensibilité d'avant-guerre, celle de la génération occidentaliste dont Kosztolányi faisait partie et qui avait rêvé de transformer Budapest en grande capitale culturelle tout comme Néron rêve de faire de Rome une nouvelle Athènes. A la fois critique et autocritique, la tragédie grotesque du monstre autodestructeur renvoie à l'itinéraire d'un art de dilettante aux ambitions nietzschéennes mais traître à son idéal, d'un art de dilettante qui s'aliène à force de demander aux faveurs du public de

¹³ Mais avant tout, pourquoi les hommes n'accouchent-ils pas eux aussi? Les hommes devraient accoucher des hommes et les femmes, des femmes.

garantir ses qualités mal assurées. Au fond c'est aussi le devenir social d'un art jeune qui est en cause avec, en prime offerte au lecteur, des tableaux saisissants de la pathologie et de la démesure propres aux sociétés de spectacle.

Une province des morts-vivants

Après le fortissimo de *Néron* Kosztolányi change de registre. *Alouette* (*Pacsirta*, 1924) est un roman intimiste sur le mode mineur. Dans le cadre d'un bourg de province campé avec une délicate précision réaliste, il évoque un mouvement de retour à la société, thème régi par une trouvaille psychologique. Un archiviste de sous-préfecture à la retraite et son épouse se séparent à contre-cœur de leur unique enfant qui part en villégiature pour une semaine. Usé par l'âge, le couple a renoncé à toute fréquentation sociale, il a quasiment renoncé aussi à marier sa bien-aimée Alouette, jadis enfant chanteur, à présent vieille fille irrémédiablement disgracieuse. Le tour de force de l'auteur consiste à renverser un topos: au lieu de montrer le soulagement de l'enfant qui échappe à la présence pesante des parents, il fait assister le lecteur à l'épanouissement des parents délivrés de leur rôle de vieux. Ils goûtent aux délices du restaurant, assistent à une opérette osée, madame se rend à un thé de patronage, monsieur se fait récupérer par les „panthères”, buveurs impénitents auxquels il n'échappe qu'au petit jour pour rentrer chez lui ivre-mort. Bref, ils renouent avec la vie, mais cette vie, dont le spectacle grossier et la beuverie dégradante constituent les moments saillants, n'abrite que le néant de la société provinciale, cette gentry hongroise de 1900 soumise par Kosztolányi à un regard ironique féroce ment flaubertien. Et puisqu'en fait d'événement, seul le rien se passe, l'ennui répétitif se referme sur la fausse promesse dionysiaque des „panthères” qui veulent „vivre dangereusement”.

Au milieu du vide et de la bêtise, il se produit pourtant une prise de conscience faisant écho à la théorie psychanalytique. Non seulement ces parents aimants enterrent en quelque sorte leur fille pendant la semaine où ils mettent leur petit monde à l'envers, mais, averti d'abord par un rêve, le père finit par se rendre compte de son désir de supprimer sa fille dont l'absence d'avenir est à l'image de la mort qu'il redoute pour lui-même. Sous le crucifix de leur chambre sa femme l'invite à prier et la haine finit par s'effacer. Selon la distinction de György Rónay, ce qui peut passer pour un refoulement mensonger aux yeux du psychanalyste apparaît comme l'acceptation du sacrifice et de la souffrance aux yeux du chrétien.¹⁴ Cependant

¹⁴ Rónay, György, „Kosztolányi Dezső, *Pacsirta* (1924)” in *A regény és az élet*, Budapest, Káldor György, 1957, 359.

Alouette revient: sous un masque affectueux elle rapporte un coeur désespéré. Car elle a compris qu'elle était vouée à la solitude. Et pendant que, pour mieux jouer la comédie du bonheur, ses parents effacent les traces de leur vie «indigne», dans sa chambre où elle se retient de lever les bras vers l'effigie de la Vierge, elle étouffe ses sanglots pour ne pas se trahir.

Apa még mindig nem oltotta el a villanyt.

— *Pacsirta — rebegte s az ajtó felé mutatott és feleségére nézett, boldogan.*

— *Hazarepült — szólt anya.*

— *A mi kis madarunk — tette hozzá apa — hazarepült.*¹⁵

C'est sur cette note d'humour atrocement noir que le roman s'achève. Victime consentante de stéréotype, dépossédée de sa vérité, Alouette ne peut vivre que par procuration. En tant qu'ultime descendante, elle est aussi le symptôme du mal qui ronge son milieu privé de toute justification, qu'elle soit historique ou transcendante. Comme il s'agit seulement d'une catégorie particulière, la question demeure toutefois: envisagé sur une échelle plus large, le monde est-il encore fatalement clos, est-il incompatible avec toute authenticité?

Les pièges de la pédagogie

Le début du roman suivant, *Cerf-volant doré* (*Aranyárkány*, 1925) semble promettre une réponse sinon optimiste, du moins plus nuancée. Certes, le cadre est encore fourni par la petite ville d'*Alouette* au tout début du siècle, mais n'est-on pas cette fois-ci en pleine jeunesse, notamment parmi les élèves d'une classe terminale qui se défoulent joyeusement en lâchant très haut un magnifique cerf-volant en l'honneur de la fête du printemps? Trois professeurs commentent le vol du jouet symbolique: au plus vieux, il inspire la nostalgie de son enfance, le deuxième, très répressif, s'en méfie car il lui rappelle un monstre mythologique¹⁶, le troisième, Antal Novák qui enseigne les maths et la physique — et qui va être le personnage principal — y voit la forme d'un coeur et s'empresse d'expliquer aux autres les secrets de sa fabrication. Que ne s'y connaît-il pas aussi bien en matière de coeur humain? Esprit rationaliste profondément attaché aux valeurs humanistes de la probité morale et de la tolérance éclairée, Novák croit à l'efficacité de ses principes pédagogiques. A-t-il pourtant la moindre prise sur le comportement de sa propre fille, Hilda? Imprévisible, sournoise, fantasque, celle-ci se fait

¹⁵ Le père n'avait toujours pas éteint.

— Alouette, a-t-il balbutié en levant le doigt vers la porte, et tout heureux il a regardé sa femme.

— Elle nous est revenue à tire-d'aile, a dit la mère.

— A tire-d'aile, a repris le père, notre petit oiseau nous est revenu.

(Trad. française de P. Adam et M. Regnaut, préface de Maurice Regnaut, Paris, Viviane Hanny, 1991)

¹⁶ *Sárkány* signifie à la fois cerf-volant et dragon

engrosser par un élève de terminale qui finit par l'enlever et l'épouser contre le gré du père. Traumatisé moralement, Novák va aussi l'être physiquement lorsque le cancre de sa classe qu'il a humilié, le roue de coups sous le couvert de la nuit. Survient un journaliste à sensation qui déballe les deux affaires que la victime s'efforce de garder secrètes. Ecoeuré, désespéré, Novák se fait sauter la cervelle.

Si le récit s'arrêtait là, on aurait simplement assisté à un nouvel échec infligé par l'adolescence à l'âge adulte, la psychologie rationnelle de l'éducateur s'avérant impuissante face aux manoeuvres obscures des pulsions sexuelles et agressives. Par pédagogue interposé, on aurait suivi le déclin d'un idéal humaniste et libéral trop limité pour servir de rempart contre l'irrationnel. D'inspiration freudo-nietzschéenne, justifiée par le contexte historique, ce thème n'est, en effet, pas étranger au projet de Kosztolányi, mais il n'en constitue qu'un aspect car le narrateur y ajoute encore trois chapitres. Consacré à l'enterrement, le premier relate l'étouffement du scandale, le règne des conventions sociales redoutablement efficaces pour priver la mort de Novák de toute signification morale. Pourtant la vie de Novák, son travail de médiateur entre l'adolescence et le monde adulte ont porté des fruits. La preuve en est fournie par le deuxième chapitre où, neuf ans après leur baccalauréat, deux anciens passent en revue l'évolution de leurs condisciples: tout un chacun est désormais honorablement intégré, y compris le cancre, seul le cerf-volant a dû se désintégrer avec le temps. Dans le troisième chapitre enfin, convoqué par sa fille lors d'une séance de spiritisme, l'esprit de Novák lui fait savoir qu'il ne lui en veut pas et que là,

*ahol most van a végtelen térben és időben, a világűrben és semmiségben, valahol a Vénusz és Szíriusz között, már boldog.*¹⁷

Cette négation schopenhauerienne du vouloir-vivre souligne, si besoin est, que dans l'ordre des stéréotypes, la réussite n'est pas moins atroce que l'échec, et qu'à cause de la ruée aveugle des jeunes vers l'uniforme des adultes, la meilleure éducation est le pire des pièges.

Schéma freudien pour un meurtre de classe

La vraie vie serait-elle irrémédiablement dans l'absence? Ou bien est-il encore possible, dans un contexte social organisé en univers romanesque, de faire parler l'authenticité? C'est autour de cette interrogation que s'organise *Édes Anna* (1926)¹⁸, le roman le mieux enlevé et le plus percutant, dont

¹⁷ où il est maintenant, dans l'espace et le temps infinis, dans le cosmos et le néant, quelque part entre Vénus et Sirius, il est enfin heureux.

¹⁸ *Édes* signifie «douce», *Édes Anna* connote „édesanya”, formule affectueuse pour désigner la mère en hongrois — cf. Maman chérie. *Anna la Douce*, traduit du hongrois et préfacé par Eva Vingiano de Pina Martins, Viviane Hamy, 1992

l'action se situe dans l'immédiat après-guerre au moment où se succèdent la déroute de la Commune, l'occupation roumaine, enfin l'installation d'un régime nationaliste, conservateur et répressif. Figures typiques, dérisoires de cette restauration, le conseiller ministériel Kornél Vízzy et son épouse engagent comme domestique une jeune paysanne honnête, timide, travailleuse. Le thème social de maître et serviteur se développe en récit d'anti-éducation, car Anna devient l'objet des brimades pédagogiques de madame Vízzy. Idéalisée pour ses services, méprisée pour son manque d'instruction, passive et obéissante par nature, la jeune fille se trouve progressivement prise dans l'engrenage de la soumission. Elle se donne d'abord à un fat irresponsable, neveu de madame Vízzy, qui l'oblige à avorter, puis l'abandonne après avoir joué devant elle la comédie de l'amour; impressionnée par le chantage qu'exercent sur elle les scènes d'hystérie de sa maîtresse, elle renonce aussi à la demande en mariage provenant d'un artisan. Mais alors même qu'elle semble définitivement captive de sa condition, lors d'une réception (Kornél Vízzy venant d'être nommé sous-secrétaire d'Etat), elle aperçoit son ex-amant en train d'embrasser une invitée, et dans la nuit même, elle assassine sauvagement Kornél Vízzy et son épouse. Ni la police, ni la justice, ni la presse ne parviennent à lui arracher le mobile de son crime que sans doute elle ne s'explique pas non plus très clairement elle-même. Aussi taciturne qu'au temps de son „éducation” chez ses maîtres, elle est encore, durant l'instruction de son affaire et son procès, „parlée” par la société. Verdict: quinze ans de réclusion; circonstance aggravante: la cruauté de son geste; circonstance atténuante: un manque d'instruction frisant la simplicité d'esprit.

L'action qui prépare le crime et l'énigme que celui-ci pose à l'appareil judiciaire montrent à quel point l'auteur met à profit les découvertes de la psychanalyse. Humiliée, offensée, la domestique subit le processus de refoulement tandis que sa violence inattendue illustre le „retour du refoulé”¹⁹. Toutefois la véritable originalité du roman est de médiatiser la vengeance, de substituer les maîtres au séducteur, de faire évoluer une réaction de jalousie personnelle vers un meurtre de classe. Relier ces deux pôles revient à mettre en lumière un même manquement à l'amour ou, plus exactement à la compassion, laquelle, tenant à la fois de l'*agapé* chrétienne et de la pitié schopenhauerienne, devrait pourtant seule régir les relations entre les humains. N'est-ce pas en effet le refus de reconnaître la souffrance et la dignité de l'autre qui met en échec la restauration d'un passé idyllique — ou du moins postulé comme une idylle possible par l'intelligentsia du XIX^e siècle, qui rêvait de faire une Hongrie moderne grâce à la coopération de la paysannerie et de la noblesse? Mais au-delà de cette critique morale d'une société qui étouffe son propre idéal, le mutisme de la figure tragique d'Anna symbolise l'ultime révolte du langage naturel contre les arrogants privilèges de la

¹⁹ Harmat, Pál. *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis* (Grunberger Béla bevezetőjével), Bern, Az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadása, 1986, 168—169.

convention. C'est que, pour cet art extrêmement attentif aux modalités de son propre fonctionnement, la thématique du devenir social se double d'une exigeante réflexion sur les rapports entre les mots et le monde²⁰, autrement dit sur le problème de la représentation. A cet égard l'opacité du personnage d'Anna, figure du rapport authentique qui ne peut rien dire à son milieu artificiel, symbolise aussi la crise de l'écriture romanesque.

Une crise que Kosztolányi, cessant dès lors d'écrire des romans traditionnels, va tenter de surmonter en combinant esthétique et morale dans une perspective vitaliste. En effet, si les divers opposés (enfants — adultes, inconscient — conscient, nature et civilisation etc.) enferment les personnages dans une impasse destructrice chaque fois qu'ils sont abordés sous un jour exclusivement conflictuel et sur le mode hiérarchique (éducateurs — disciples, maîtres et serviteurs), n'est-il pas possible de les désaliéner en concevant entre eux une manière de collaboration?

Le dandy de l'absurde

Ecrivons ensemble quelque chose; telle est la proposition faite par le narrateur rangé à son double bohème dans le récit qui inaugure *Esti Kornél* (1933) suivi des *Aventures de Kornél Esti* (1936). En reprenant, par le biais de ce pacte, la tradition romantique de William Wilson, celle, nietzschéenne, de Dionysos et Apollon et celle des voix dédoublées des autobiographies (les sous-titres résumant les événements de chapitres renvoient explicitement aux romans picaresques), Kosztolányi rejoint aussi les pratiques autoréflexives les plus modernes. L'idéal désigné est Goethe qui a su concilier la vie et l'écriture, mais ici, à cause de la métafiction fortement soulignée, la vie est surtout celle du texte, un texte narratif ironique, fantasque, paradoxal, qui compense l'arbitraire du signe en clamant haut et fort l'autonomie de la littérature. Car il s'agit bien de valoriser l'artifice et l'arrangement, lesquels, tant qu'ils se rapportent à la société, risquent de former la plus désespérante des conventions.

L'art va donc se nourrir de ce qui rend le réel insupportable. Il y a l'incommunicabilité entre les hommes, entre les langues. Dans le train qui traverse la Bulgarie et bien que sa connaissance de l'idiome local se limite à dire „oui” et „non”, Esti pousse un contrôleur bulgare à la confidence et réussit, en simulant, à se faire passer pour un interlocuteur compréhensif. Il y a aussi l'ambiguïté du stéréotype qui garantit et menace les relations entre les humains. Excédé par la banalité du jeune homme qui l'a sauvé de la noyade, Esti finit par le précipiter dans le Danube. Invincible apparemment,

²⁰ Pour l'attitude de Kosztolányi à l'égard du langage, voir Szegedy-Maszák, Mihály, „Organic Form and Linguistic Relativity”, in *Comparative Poetics*, ed. by Claudio Guillén, New-York: Garland 1985, 233—239 et Karátson, André, „Kosztolányi aux prises avec le lieu commun”, in *Regards sur Kosztolányi*, Actes du Colloque organisé par le CIEH (Paris, 17.18 décembre 1985), Paris, A.D.E.F.O., 1988, 73—84.

le stéréotype ne va-t-il pas jusqu'à piéger la folie elle-même? Ainsi ses confrères réussissent-ils à amener un journaliste fou à l'asile en lui disant qu'on y bat des femmes: il y entre alors en défenseur de nobles causes. Comme remède, Esti propose de faire surgir du poncif la séduction du mensonge, le paradoxe du comédien, le feu d'artifice de l'invraisemblable. Esti est l'enfant capable d'apprendre aux adultes à jouer à vivre authentiquement: ce faisant il se constitue en figure mythique de l'affabulation en liberté.

Cette liberté lui est garantie parce qu'Esti échappe à toute identité. En effet, ses histoires ne sont pas seulement prodigieusement drôles, elles se présentent aussi comme des morceaux de bravoure narratifs. Tour à tour héros et narrateur, tantôt vu de l'extérieur, tantôt de l'intérieur, ce personnage est surtout un nom pour lequel chaque récit élabore une personnalité différente. Dans une brillante étude, Mihály Szegedy-Maszák²¹ montre comment la subtile subversion des codes romanesques traditionnels procède chez Kosztolányi de sa conception logocentrique, le langage étant dans cette perspective non un instrument de communication mais une forme d'existence pour la conscience. Une conscience fortement marquée par l'inconscient, doit-on ajouter, car les découvertes de la psychanalyse ne sont nullement oubliées. Quant au langage, son refus de transmettre des significations préalables le dépouille simultanément de toute dimension transcendante. De la sorte les discours multiples et contradictoires d'Esti sur le monde matérialisent en fait ce mode: un ensemble fragmentaire sans principe unificateur et cerné par les ténèbres du néant. C'est la raison pour laquelle, malgré les apologies nietzschéennes de l'apparence, le gai savoir d'Esti respire intensément l'angoisse existentielle.

Csak eszközeink vannak, céljaink nincsenek.

(Nous n'avons que des moyens, nous manquons de fins), écrit Kosztolányi dans les dernières années qu'il va vivre supplicié par le cancer. Mais chez lui, la conscience de l'absurde n'entraîne ni la nostalgie de l'absolu ni la révolte. Comme Kornél Esti déjà, malgré son humour noir, lui aussi s'incline devant la souffrance individuelle, estimant que seule la morale de la compassion se justifie dans ce monde que rien ne justifie excepté sa beauté. Qu'est-ce à dire sinon que la pitié vaut par l'esthétique et que, inversement, l'esthétique ne vaut rien sans la pitié? Voilà que l'éthique de Schopenhauer s'impose non en dépit mais à cause du voile de Maïa. Le message vitaliste ne peut se passer de l'union des contraires et, dans cette perspective, le propre de Kosztolányi est de réaliser la synthèse de ce qui a été le symbolisme et de ce qui va devenir l'existentialisme. Position rare qui échappe aux classifications. A partir de cette convergence on s'explique pourtant mieux le réconfort et la séduction de l'œuvre qui confie fraternellement à ses lecteurs: contre la mort ma beauté ne peut rien pour vous, mais, qui que vous soyez, où que vous soyez, elle est toujours avec vous . . .

²¹ Szegedy-Maszák, Mihály, „Az Esti Kornél jelentésrétegei”, in „A regény mint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980, 103—151.