

*Cahiers
d'études
hongroises*

2002

10

Sorbonne Nouvelle Paris III – CIEH

Institut Balassi Bálint pour les Études Hongroises,

Budapest

Institut Hongrois

*Cahiers
d'études
hongroises*

*Sorbonne Nouvelle
Paris III – CIEH*

*Institut
Hongrois*

*Institut Balassi Bálint
pour les Études Hongroises*



TABLES DES MATIÈRES

Questions comparées de critique littéraire

György TVERDOTA:	Est-il possible d'écrire l'histoire de la critique littéraire de nos jours?	3
Miklós MAGYAR:	Ancienne et / ou nouvelle critique	13
László VARGA:	L'interprétabilité des œuvres littéraires contemporaines	21
Enikő SEPSI:	Fonction de l'image dans le théâtre poétique et dans la poésie	27
Gergely ANGYALOSI:	La relation critique	35
János KOROMPAY:	Une synthèse historique de la critique littéraire hongroise	43

Regards sur Frigyes Karinthy

Peter DIENER:	Discours de l'ouverture du Colloque Karinthy (Hommage à György Gordon)	51
Lajos NYÉKI:	Procédés narratifs dans <i>Le cirque</i> de Karinthy	53
	Autour de la traduction du <i>Cirque</i> de Frigyes Karinthy (Georges Kassai et Peter Diener)	65
Duarte MIMOSO- RUIZ:	De Budapest à Cuba: Colomb selon Frigyes Karinthy (<i>Deux bateaux</i> , 1915) et Alejo Carpentier (<i>La harpe et l'ombre</i> , 1979). Une rencontre de l'imaginaire.	75
Antoine SEEL:	Les voyages poétiques de Frigyes Karinthy	83
Peter DIENER:	Pour une lecture philosophique de Karinthy	91

Poèmes de Frigyes Karinthy en traduction **103**
de *Pierre et Judit KARINTHY*

Varia

Gyula KRISTÓ:	Quelle est l'origine des Sicules?	115
Ferenc TÓTH:	Un prétendant malgré lui au trône hongrois ou le rival français du dauphin Joseph en 1748	129
Endre KISS:	Positivism, critique de la nation (Au sujet de „ <i>Sociologie de nation</i> ” d'Alfred Fouillée)	141
Mária CZELLÉR- FARKAS:	La <i>Nouvelle Revue de Hongrie</i> , foyer influant de la culture Hongroise.	149
Katalin CSÖSZ- JUTTEAU:	Le Chemin de fer des pioniers hongrois (Úttörővasút)	157
Dávid SZABÓ:	Les procédés de la formation du vocabulaire de l'argot hongrois	161
Péter BALOGH:	Vers une nouvelle classe d'adjectifs: les <i>adjectifs temporels</i> du français et du hongrois	171
László SZÖRÉNYI:	La littérature baroque néo-latine et les Jésuites en Europe Centrale	185
Bertrand BOIRON:	László Németh (1901–1975) entre morale et littérature	195
Estelle LAURENT:	Phénoménologie du roman absurde : quelle spécificité centre-européenne ?	203

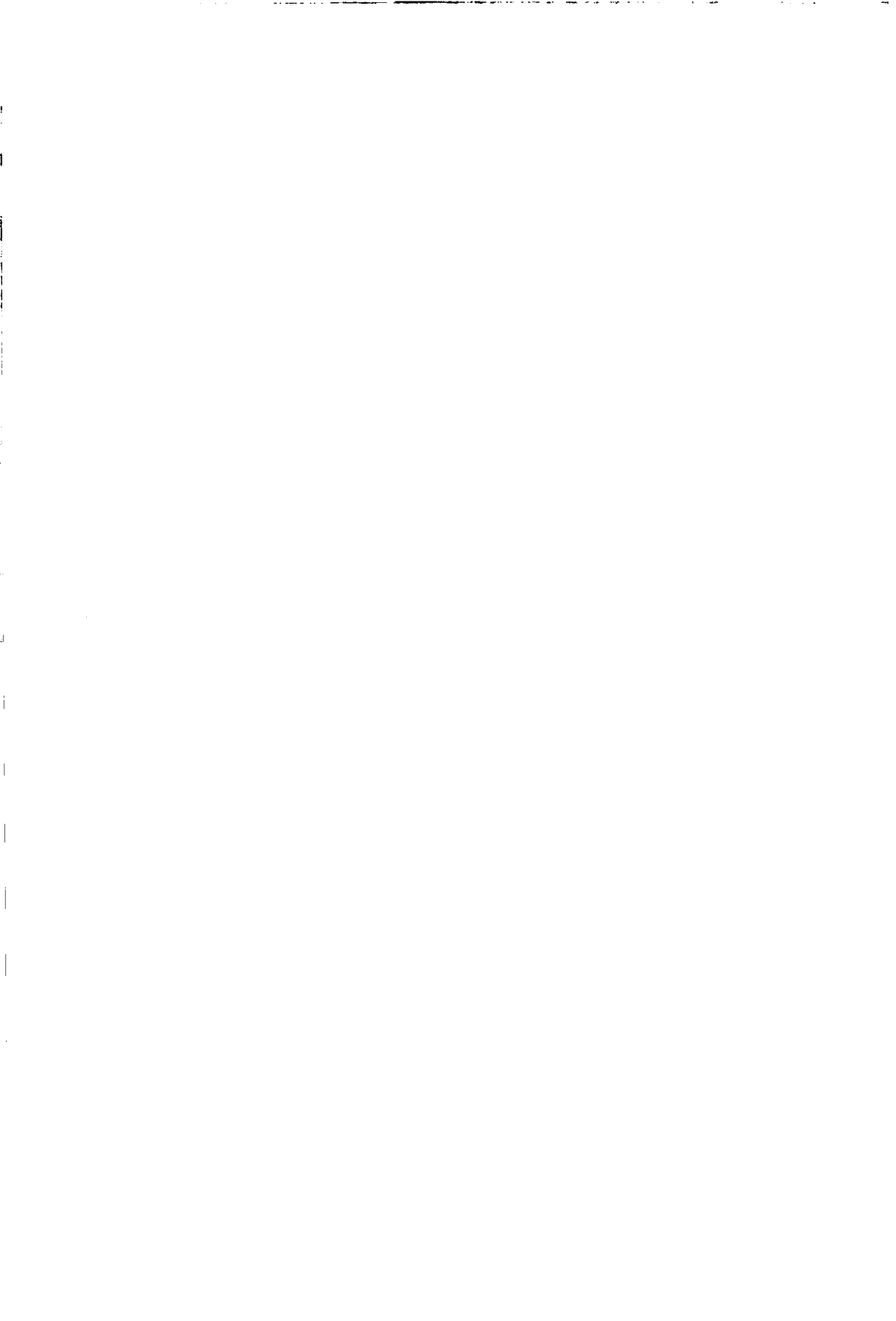
Traductions

Sándor KACSÓ:	Hiver à Enyed	219
------------------	---------------	------------

István KESZEI:	Pour anniversaire, Paysage crépusculaire (Traduit par István Sándor) (Notices biographiques d'István Keszei)	223
Róbert HÁSZ:	Le miracle de Guilead (Traduit par Chantal Philippe)	229

Bibliographie

Katalin CSÓSZ- JUTTEAU:	Bibliographie 1998–1999	249
-------------------------------	-------------------------	------------



Cahiers d'Études hongroises

10/2002

Revue publiée par
le Centre Interuniversitaire d'Études hongroises
l'Institut Balassi Bálint pour les Études hongroises
et
l'Institut Hongrois de Paris

DIRECTION:

Xavier Richet / Gábor Ujváry / Sándor Csernus

CONSEIL SCIENTIFIQUE:

József Herman, Béla Köpeczi, Jean-Luc Moreau,
Violette Rey, Xavier Richet, János Szávai

RÉDACTION:

Rédacteurs en chef:

Arpád Mihalovics et György Tverdota

Comité de rédaction:

Sándor Csernus, Katalin Csősz-Jutteau,
Élisabeth Fábrián-Cottier, Paul Gradwohl,
Judit Karafiáth, Dóra Kerekes, Martine Mathieu,
Chantal Philippe, Michel Prigent,
Monique Raynaud, Marianne Sághy, Emikő Sepsi,
Thomas Szende, Henri Toulouze,
György Tverdota

ADRESSE DE LA RÉDACTION:

Centre Interuniversitaire d'Études hongroises

1, rue Censier

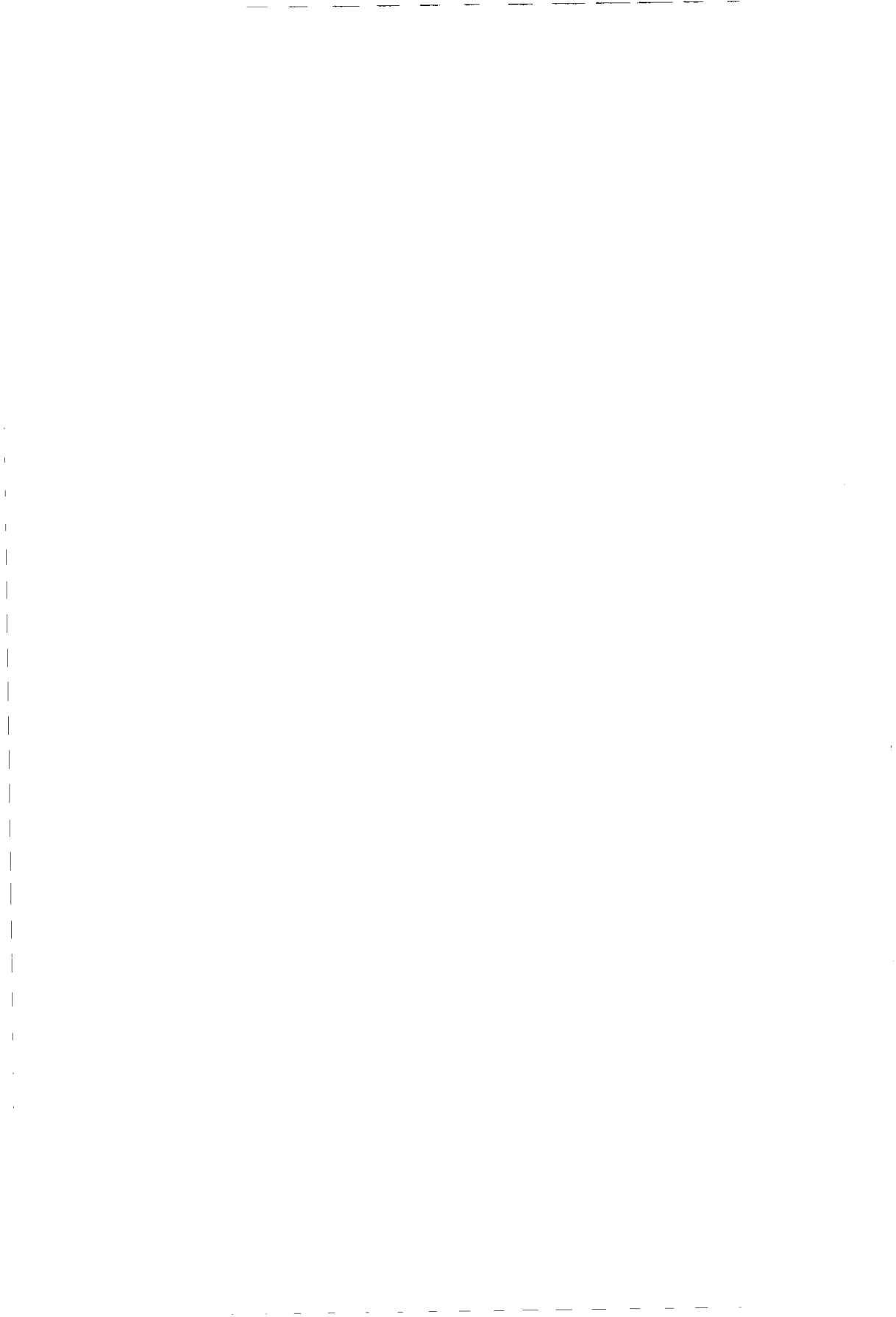
75005 PARIS

Tél: 01 45 87 41 83

Fax: 01 43 37 10 01

Questions comparées de critique littéraire*

* Les interventions des participants hongrois du colloque organisé à l'Institut Hongrois de Paris les 12—13 juin 1998, sous le titre Perspectives sur la critique littéraire



György TVERDOTA

Centre International de Hungarologie, Budapest

Est-il possible d'écrire l'histoire de la critique littéraire de nos jours ?

Pour commencer, j'aimerais préciser le sujet de notre colloque. Nous parlerons, bien sûr, pendant deux journées de la critique littéraire, comme le programme le prévoit. Mais pourquoi parler pour la ènième fois d'un sujet par trop connu, trop familier à ceux qui le pratiquent, et peu attirant pour ceux qui s'intéresseraient davantage aux œuvres, aux auteurs, en un mot, à la littérature au premier degré. Nous avons pour cela une bonne raison. Une partie des intervenants hongrois (4 sur 9) travaillent à l'institut d'Études littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie, et participent à un programme de recherche intitulé L'histoire de la critique hongroise. Ce programme qui dure déjà depuis plusieurs dizaines d'années, est à mi-parcours. Notre collègue János Korompay donnera – je le présume – un panorama plus détaillé des résultats de cette entreprise, qui représente à la fois un travail d'équipe et un travail individuel.

En ce qui me concerne, je me propose de parler non seulement de la partie non encore réalisée de cette entreprise grandiose, mais aussi d'un chapitre différent à bien des égards, et de manière fondamentale, de ce qui a déjà été fait. Le projet intégral de cette direction de recherche a été conçu en deux phases. Dans les années 60 est née l'idée d'écrire l'histoire de la critique hongroise englobant l'histoire de la pensée sur la littérature depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

C'est seulement à la fin des années 80, vu le succès et les résultats des recherches menées par les spécialistes des époques précédentes dans le domaine de la critique, que la direction de l'Institut d'Études littéraires a lancé un nouveau projet : l'analyse de l'histoire de la critique hongroise au XX^e siècle.

Une équipe de chercheurs travaille actuellement sur ce chantier, qui est un véritable chantier, puisque nous n'avons encore publié aucune monographie, aucune synthèse, à part quelques études sur tel ou tel détail. Du fait du grand décalage de temps entre la conception des deux programmes, nous nous trouvons dans une situation tout à fait différente de celle des fondateurs de cette entreprise. Et ceci pour deux raisons. D'une part, parce que le début de notre activité coïncide avec le changement de régime politique en Hongrie, ce qui a pour conséquence que l'idéologie marxiste-léniniste ne pèse plus sur notre terminologie ou, pour parler dans un registre moins politique, l'approche sociologique, déterministe des phénomènes et des processus littéraires s'est considérablement affaiblie. D'autre part, dans la mesure où le marxisme a perdu du terrain dans la vie scientifique (je note entre parenthèses que ce processus a commencé en Hongrie beaucoup plus tôt que nos

partenaires français pourraient l'imaginer), de nouvelles tendances, de nouvelles écoles de philosophie et de théorie littéraire ont fait leur apparition.

L'initiative d'écrire l'histoire de la critique littéraire hongroise a donc été prise, il y a longtemps, mais nous formons, si l'on peut dire, une nouvelle génération d'historiens de la critique. Nous sommes les héritiers d'une méthode, d'une vision de la littérature née dans les années 60, nous avons devant nous des modèles élaborés il y a – peut-être – plusieurs dizaines d'années, et nous sommes confrontés à des problèmes qui n'étaient pas soulevés à l'époque (tout au moins en Hongrie).

Il est bien connu que la pensée marxiste, le matérialisme historique, peut être considéré comme une sorte d'historicisme. Comme telle, cette idéologie servait de base solide à toute tentative d'écrire l'histoire de quelque chose, par exemple l'histoire de la littérature. Dans les années 60, écrire l'histoire de la critique, était une chose évidente. Celui qui a voulu mettre en valeur les points de vue historiques par rapport à la critique, n'a pas été confronté aux problèmes de la légitimation d'une telle démarche. Sous le manteau du marxisme, toute sorte d'historicisme étranger au matérialisme historique, pouvait exister.

Le statut de la critique semblait aussi être solide. Les années 60, 70 et 80 furent les décennies du kadarisme, c'est-à-dire d'un libéralisme relatif, dans le cadre étroit d'un système autoritaire, de la construction du socialisme. L'autonomie de l'art était plus ou moins sauvegardée, à condition que l'esprit contestataire, la mentalité subversive ne gagne pas de terrain. (La définition du subversif et du contestataire était le privilège des autorités, parfois hystériques, parfois indulgentes). Pour bien gouverner et manipuler la vie littéraire et le goût du public, il fallait donc des spécialistes de la littérature, suffisamment astucieux, ayant du goût pour bien maîtriser la vie culturelle. Ces personnalités n'étaient pas les critiques et les essayistes de profession, mais les hauts fonctionnaires de la politique culturelle du Parti. Mais s'il y a dans la vie littéraire un état-major qui dirige, qui juge, qui décide, qui tolère et qui interdit, ce fait même maintient le rôle du juge du critique. La critique n'a pas alors le droit d'être souple, compréhensive, impressionniste, irresponsable. L'écrivain est responsable de chaque mot qu'il met sur le papier, et il doit assumer cette responsabilité devant le public, le peuple, dont les responsables sont, parmi d'autres, les critiques. La distribution de rôles est bien nette, il y a les auteurs, les œuvres, le public, et les critiques. L'échange entre ces instances se fait sur un ton sérieux, solennel. Je simplifie, j'exagère, mais je le fais exprès, pour mieux faire comprendre que la fonction du critique, la relation entre les participants du jeu de société qui s'appelle littérature, a radicalement changé dans les dernières décennies et surtout depuis le changement de régime. Les critères et les fonctions de la critique sont devenus – dans une certaine mesure – incertains.

Au cours de notre travail, nous devons chaque jour faire face aux problèmes issus de la disparition de certitudes plus ou moins partagées précédemment par tous. Les premières questions qui se posent sont : Le

programme d'écrire l'histoire de la critique est-il toujours le même qu'il y a une vingtaine d'années ? Les objections théoriques, les découvertes scientifiques, les thèses philosophiques, du structuralisme à l'herméneutique, de la phénoménologie au déconstructionnisme, n'ont-elles pas ébranlé les bases de la construction nommée "histoire de la critique" La réponse à ces questions négatives doit être affirmative, et exige leur reformulation : Quelles sont les conséquences de ce séisme scientifique survenu dans la vie littéraire ? Pour reprendre le titre de ma communication : Est-il possible d'écrire l'histoire de la critique littéraire de nos jours ?, ne vaudrait-il pas mieux abandonner le projet avant de l'entamer ? Peut-on encore parler d'histoire de la critique ? Qu'est-ce que la critique considérée comme métier à part, dont on se propose d'ébaucher l'histoire ?

Si on ne rejette pas totalement l'héritage spirituel de nos prédécesseurs directs, si on cherche la possibilité de déterminer une durée qu'on oserait appeler histoire, si on circonscrit un ensemble cohérent de phénomènes qu'on identifie à la critique, alors, et seulement alors, les vrais problèmes surgissent. On peut les résumer (avant de les multiplier) en une phrase : Comment s'approprier la dimension historique de la critique ?

Ce n'est pas la première fois que nous échangeons des idées sur ce sujet, mais il ne nous est encore jamais arrivé de partager nos dilemmes avec un public (plus ou moins) étranger, de confronter notre expérience à celle de spécialistes d'un autre pays. Bien que l'enjeu de cette manifestation porte pour nous en premier lieu sur les perspectives d'une histoire de la critique, tous les aspects de l'analyse de la critique trouvent leur place dans notre interrogation, parce qu'ils touchent à tous les points névralgiques de notre travail, ils peuvent mettre en évidence la fragilité de nos hypothèses.

La rencontre avec les collègues français sera, je l'espère, d'autant plus instructive pour nous, qu'à ma connaissance, il n'y a pas eu depuis longtemps dans ce pays d'initiative comparable à celle dont je viens de parler. La seule histoire de la critique au sens strict du terme, c'est-à-dire l'unique synthèse, a été écrite au XIX^e siècle, à l'ère positiviste, par un savant considéré de nos jours comme conservateur : Ferdinand Brunetière. En énumérant les causes qui incitent les spécialistes français à écrire l'histoire de leur critique, Brunetière se réfère à l'extraordinaire continuité de l'évolution de cette activité en France : « Aussi notre littérature est-elle la seule entre toutes les littératures modernes – écrit-il – où la critique ait vraiment, depuis son origine [...] une histoire ininterrompue » ; « nulle part ailleurs qu'en France vous ne trouverez un corps de doctrines littéraires [...] mais un corps complet, un corps entier, mais une théorie générale du style, mais une esthétique des genres, mais des règles, mais des lois. »

Malgré cet avantage évident de la critique française, c'est-à-dire qu'elle est le plus susceptible de faire l'objet d'une analyse systématique et approfondie, malgré sa situation exemplaire comparée à la critique des autres pays (y compris le nôtre), l'exemple de Brunetière n'a pas été suivi. Je parle évidemment de la volonté de faire une synthèse. Je n'oserais pas prétendre

qu'il n'y a pas en France de publications portant sur tel ou tel critique, sur telle ou telle école, sur telle ou telle question concernant ce domaine et ceci dans une approche historique. Il y en a des milliers. J'en connais moi-même quelques-unes. Il y a aussi des livres, soit qui résument la courte histoire des siècles de la critique française jusqu'à nos jours, par exemple *La Critique de Roger Fayolle*, soit qui présentent les différentes écoles et œuvres de critiques remarquables d'une période plus restreinte, par exemple *La critique littéraire au XX^e siècle* de Jean-Yves Tadié, ou *Une histoire de la critique moderne* de René Wellek, écrit – bien sûr – en anglais, mais traduit en français, dont la première partie traite de la Critique Française de 1900 à 1950. Je pourrais citer d'autres publications, comme par exemple l'anthologie de *La Critique Littéraire en France au XIX^e siècle*, publiée sous la direction de Raphaël Molho qui l'a lui-même préfacée.

Les auteurs qui s'intéressent à cette question admettent que la critique ait une histoire. On lit dans *La critique littéraire* de Pierre Brunel et de Daniel Madelénat : « La patiente étude individuelle prolonge les études antérieures, et elle a elle-même des prolongements. La critique a donc une histoire. » Mais, comme Wellek le note, « personne n'a encore entrepris sur une grande échelle » d'écrire l'histoire de la critique française. Dans son ouvrage, Wellek, sceptique à l'égard de tout évolutionnisme, ne fait pas non plus l'histoire de la critique. « La tâche principale d'un critique des critiques : faire le portrait des individus et juger leurs mérites. » Et en effet, son livre est une série de portraits des critiques qu'il a trouvés dignes d'être analysés. Mais Roger Fayolle ne considère pas non plus son travail comme une véritable histoire de la critique : « Une véritable histoire de la critique devrait tenir compte des chroniques publiées dans la presse d'opposition si fragile sous l'Empire et dans de multiples et éphémères revues "littéraires" qui échappaient plus facilement à la législation frappant la presse politique. Les limites de cette étude nous interdisent de dresser un tel bilan » – écrit-il à propos de la critique du début de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Je souligne deux expressions prises dans les deux paragraphes cités : Fayolle parle d' « une véritable histoire de la critique » que, selon Wellek, « personne n'a encore entreprise. » Quelle en est la raison ? – demanderions-nous à nos collègues français. Non pas sur un ton détaché, plutôt avec curiosité et même avec inquiétude, parce que nous sommes habitués avant d'entreprendre toute nouvelle tâche, à en chercher les précédentes... à l'Ouest.

Mais puisque nous nous sommes décidés à réaliser notre programme, bornons-nous maintenant aux exemples encourageants qui attestent qu'on peut tenter, malgré tout, d'appliquer l'analyse historique à la critique. Voyons d'abord comment fonctionne le point de vue historique dans une monographie qui réalise le projet conçu par notre Institut dans les années 60. J'ai choisi, à titre d'exemple, un ouvrage très récent, celui de notre collègue János Korompay ici présent, intitulé : *Pour une littérature caractéristique*, et dont le sous-titre est : *La pensée critique littéraire des années 1840*. Je n'ai pas l'intention de faire l'éloge de cet ouvrage, ni de lui faire des reproches,

j'indiquerai simplement, à la lumière de ce texte, quelques caractéristiques plus ou moins générales de ce type de monographie. Le titre et le sous-titre montrent déjà deux choses. D'abord, le livre de Korompay ne traite que d'une période de l'histoire de la critique, celle des années 40 du siècle dernier. Ce n'est qu'un maillon de la chaîne, il se rattache à une monographie qui le précède et à une autre qui le suit. La fin de cette décennie coïncide par hasard avec un tournant capital de l'histoire de la Hongrie, la révolution et la guerre d'indépendance contre les Habsbourg, en 1848–1849. Cette coïncidence est due au hasard. Mais le titre fait allusion à une constellation qui domine nécessairement l'histoire de la décennie en question. Le mot d'ordre : créer des personnages dramatiques et épiques ayant un caractère particulier, compliqué, donc créer des figures individualisées, au lieu de se contenter d'abstractions idéalisées, est un mot d'ordre du romantisme. Le titre se réfère donc à la querelle des Anciens et des Modernes à la hongroise, c'est-à-dire à la lutte qui s'est déroulée entre les adeptes du classicisme vieillissant et le jeune romantisme de notre pays.

Voilà une unité temporelle, une décennie qui recèle une structure interne, qui a une substance particulière, qui lui appartient à elle seule. Et qui connaît la littérature hongroise sait bien que les années 40 étaient aussi l'époque Petőfi, qu'elles représentent un tournant décisif dans l'histoire de notre poésie. Le principe du "caractéristique" a trouvé sa justification absolue dans l'œuvre de Petőfi qui constitue le centre géométrique du livre de Korompay. D'autant plus que, toujours sous le signe du romantisme, le principe d'originalité occupe le premier plan, accompagné des propriétés nationales, des traditions propres à chaque peuple, du culte du peuple et de l'inspiration folklorique. Dans cette période, le poète représentatif de cette tendance était Petőfi, et plus tard Arany. C'est pourquoi leur correspondance est examinée dans la monographie du point de vue de l'élaboration du rôle du poète du peuple.

En consacrant près de 550 pages à l'histoire de la critique d'une dizaine d'années, l'auteur peut prétendre à une certaine exhaustivité. Voyons comment il utilise l'espace dont il dispose. Il semble à première vue qu'on puisse apparenter sa méthode à celle que préconise Wellek dans *Une histoire de la critique moderne*. Les premiers chapitres du livre de Korompay présentent les portraits des critiques remarquables de l'époque. Mais vu de plus près, cette première impression se révèle fautive. Les critiques en question figurent les personnages d'un drame, celui de l'épanouissement (au prix de luttes parfois acharnées) de la littérature hongroise au milieu du XIX^e siècle. Ces personnages agissent sur la scène, leurs méthodes, leur érudition, leurs préjugés sont intéressants dans la mesure où ils jouent un rôle dans le processus qui mène du classicisme cosmopolite au romantisme hongrois. Cette querelle n'est pas la confrontation du Bien et du Mal, de la lumière et des ténèbres, du rétrograde et du progressiste. Il est vrai, les canons se heurtent, mais une communication s'instaure entre les deux pôles, et l'auteur présente aussi l'apparition de solutions intermédiaires. Parmi les adeptes du

romantisme, il y a des critiques superficiels, et la cause perdante du classicisme est souvent représentée par des hommes de lettres honorables.

Si on poursuit le changement lent et inégal du goût du public, il ne suffit pas de retenir les personnalités les plus éminentes. Il faut tenir compte des „multiples et éphémères revues littéraires” de l'époque, comme le voulait Roger Fayolle, il faut prendre en considération les critiques médiocres, mais caractéristiques de cette période. Ne perdons pas de vue non plus le changement d'optique induit par János Korompay. Si l'œuvre de Petőfi est au centre du processus de la transformation du goût, alors on peut classer la critique de son temps d'après ce qu'elle a dit de ses poésies. Son œuvre a profondément divisé l'opinion publique. Si elle veut découvrir dans ses étapes successives, la formation des mots-clés, des termes techniques d'une tendance littéraire, l'histoire de la critique doit élargir son champ d'investigation. L'auteur ne passe pas seulement en revue les livres, les essais ou les comptes rendus publiés, il inclut également dans sa recherche la correspondance des protagonistes, dans notre cas, entre autres, celle de Petőfi et Arany. Une histoire de la critique comme celle de Korompay ne manque pas de situer la littérature et la critique de l'époque dans un contexte européen. Déjà Brunetière, à sa manière positiviste, considérait comme condition préalable de l'écriture d'une histoire de la critique compétente, le fait de rendre compte de «l'influence des littératures étrangères sur la littérature française». Dans notre cas, il ne s'agit pas de faire un inventaire des influences, mais de l'accueil critique des littératures, en premier lieu française, allemande et anglaise, en Hongrie.

J'ai établi par cette brève description le modèle de toutes les monographies de la première série de l'histoire de la critique hongroise, et un des modèles qui nous aidera à formuler le cadre le plus convenable des volumes de la série concernant le XX^e siècle. Un des modèles seulement, parce que nous sommes bien éloignés de la querelle des Anciens et des Modernes hongrois du milieu du XIX^e siècle. Nous reconnaissons plus facilement nos propres problèmes dans les livres comme *La critique littéraire au XX^e siècle* de Jean-Yves Tadié, que dans la meilleure monographie sur la critique du baroque hongrois ou du siècle des Lumières.

Mais passons d'abord en revue les différences entre nos projets et l'esprit des ouvrages de Jean-Yves Tadié, de René Wellek ou de Roger Fayolle. La critique littéraire au XX^e siècle n'est pas une histoire de la critique française, bien que pour la plupart, ce soient les écoles françaises de la critique qui occupent le premier plan. Le livre commence par un chapitre sur les formalistes russes suivi d'un autre sur la critique allemande, plus exactement sur la tendance de la *Geistesgeschichte*, l'histoire de l'esprit. Mais à propos de la critique sociologique, notre György Lukács a aussi sa place, de même que Propp, Lotman, Frye, Eco. Ensuite, Jean-Yves Tadié découpe l'histoire de la critique selon les doctrines et les écoles d'interprétation. Il analyse l'École de Genève sous le titre : *La critique de la conscience*, le chapitre *La Critique de l'imaginaire* englobe plusieurs critiques français, Gaston Bachelard en tête.

La psychanalyse, la sociologie, la linguistique, la sémiologie, la poétique et la textologie génétique occupent le centre des chapitres suivants, et l'auteur range autour de ce noyau les critiques ayant des contacts plus étroits avec les doctrines ou sciences énumérées. Les œuvres littéraires, les débats, les mouvements, les revues et les institutions ne jouent pratiquement aucun rôle dans ce livre. Le changement du goût, la transformation presque toujours lente, toujours très complexe, toujours systématique, sinon organique de la vie littéraire sont absents non seulement dans le livre de Jean-Yves Tadié, mais aussi chez René Wellek ou Roger Fayolle.

Je prends un exemple que je connais assez bien pour risquer quelques affirmations à ce sujet : je veux parler des événements de l'histoire de la critique française dans les années 20. Roger Fayolle constate, que « les principaux artisans du profond bouleversement qui, au cours du XX^e siècle, a brisé les cadres traditionnels de la production littéraire, puis ceux de la critique même, ont été, une fois encore, les écrivains et surtout les poètes eux-mêmes, ceux du moins qui ont animé le surréalisme. » Certes, l'auteur présente brièvement les thèses fondamentales du surréalisme, mais s'il s'agit d'un mouvement qui a vraiment pu briser les cadres traditionnels de la critique, alors il aurait dû être mis au centre d'un chapitre consacré à ces bouleversements capitaux. Fayolle, au moins, n'oublie pas l'intervention du surréalisme dans l'histoire de la critique, mais ni Wellek, ni Tadié ne jugent important d'évoquer les Manifestes de Breton et de ses amis, ils se passent bien du surréalisme dans leurs explications.

L'autre événement important survenu dans la vie littéraire des années 20 fut le débat autour de la question de la poésie pure. Paul Valéry, un des initiateurs de ce débat, est un point de référence important pour Tadié, qui toutefois n'en fait pas mention de son Introduction aux poèmes de Lucien Fabre. Wellek parle des idées de Valéry sur la poésie pure, mais il les isole du contexte critique. Albert Thibaudet, l'autre participant important de la polémique est frappé par un certain mépris injuste de la part de Fayolle. Tadié en parle avec beaucoup d'estime, Wellek lui consacre assez d'attention, mais aucun n'évoque son rôle dans le débat de la poésie pure. Brémond et Souday, les deux grands adversaires de la querelle figurent chez Fayolle (les deux autres auteurs ne les mentionnent pas), mais la querelle même n'obtient qu'un seul paragraphe. Celui qui voudrait se documenter sur la critique littéraire en France dans les années 20, de la même manière qu'on peut connaître la critique littéraire hongroise au cours des années 40 du XIX^e siècle, ne pourrait pas le faire. Est-ce une perte pour les intellectuels français, ou tout au moins pour les chercheurs ? Ou bien au contraire, est-il superflu d'entreprendre la description détaillée de l'histoire de la critique, disons, des avant-gardes hongroises ? Ces questions restent, pour le moment, ouvertes.

Pourquoi prétendons-nous que le livre de Jean-Yves Tadié fournit des enseignements non moins riches pour un historien de la critique que les ouvrages qui correspondent parfaitement aux normes ? Parce que l'auteur de La critique littéraire au XX^e siècle est confronté aux mêmes dilemmes de la

recherche littéraire que nous rencontrons chaque jour au cours de notre travail. Il passe en revue les écoles les plus importantes, les méthodes, les points de vue les plus divers de la théorie littéraire de notre temps. Il s'efforce de les décrire aussi objectivement que possible sans les juger expressément, sans les critiquer. Il établit donc un répertoire des procédés en usage, utilisés dans l'interprétation des œuvres, dans le traitement des auteurs, dans le maniement des textes.

Un tel répertoire nous pousse à mettre en doute l'efficacité des démarches héritées, quasi automatiques, de la routine qui menace chaque historien, et il le fait de deux manières. Une quantité et une diversité embarrassantes de méthodes, d'approches défilent devant les yeux stupéfaits du lecteur de ce livre. Comme dans un grand magasin, on est tenté d'essayer l'un ou l'autre de ces outils, pour choisir celui qui est le mieux adapté à la solution d'un problème, à l'interprétation d'une œuvre, à l'explication d'un phénomène. Ces nouvelles approches changent progressivement les conditions de la recherche. Elles ébranlent les concepts fondamentaux qui portaient le poids de la matière à analyser. La psychanalyse révèle une personnalité de l'auteur ainsi qu'une facture du texte beaucoup plus compliquées qu'on ne le pensait auparavant. L'esthétique de la réception met l'accent sur des facteurs jusque-là négligés des processus littéraires. La sémiologie permet l'accès à des entités et aspects d'un texte encore inaccessibles à nos prédécesseurs, etc. C'est le défi des nouvelles possibilités et en même temps des nouvelles exigences qui, en premier lieu, met en difficulté l'historien de la critique.

En deuxième lieu, on a l'impression que notre science ou nos sciences, ont atteint les limites de leur développement. Le lecteur du livre de Tadié commence parfois à hésiter : les nouvelles voies, ou certaines d'entre elles, méritent-elles d'être parcourues ? Les modèles offerts sont-ils utiles ou bien se révèlent-ils stériles voire dangereux, en tout cas suspects aux yeux d'un historien de la critique ? Et ces hésitations vont jusqu'à la perplexité. Tadié se contente parfois de signaler ses réserves, en disant que dans les nouvelles théories, on peut trouver trop d'hypothèses et très peu d'applications. Parfois il essaye de dénoncer la nouveauté apparente de certaines méthodes, en les ramenant aux initiatives à moitié oubliées des précurseurs. Il y a pourtant dans ce livre des pages où l'auteur ne peut pas cacher son profond désaccord avec la théorie ou l'hypothèse dont il rend compte.

Permettez-moi de citer un seul exemple où Tadié présente une étude publiée dans un recueil de textes théoriques : « L'écriture n'est pas la "création" d'un individu isolé, mais la manifestation particulière de "l'écriture générale." Il n'y a plus d'auteur [...] plus de vérité, plus de représentation. L'écriture ne représente rien qu'elle-même, en tant que "subversion" d'une idéologie théologique, » car « il s'agit d'abord de tirer les conséquences qui s'imposent de la mort de Dieu (de la mort du sujet) ; on brise alors la clôture du texte, la composition, le sens. Le texte moderne est "illisible" : les théories de Barthes sont poussées ici à l'extrême. »

La critique littéraire au XX^e siècle n'est pas ma Bible, loin de là. Je l'ai choisi à titre d'exemple, pour attirer l'attention sur les problèmes que Jean-Yves Tadié a abordés à sa manière, et auxquels nous devons donner des réponses si nous voulons écrire l'histoire de la critique hongroise au XX^e siècle. Avec notre entreprise nous nous trouvons donc entre deux feux. Nous devons reconstruire systématiquement la transformation du goût, le changement des canons, en ayant conscience des difficultés, jugées presque insurmontables, de l'approche authentiquement historique de n'importe quel sujet. Nous devons prendre en considération les critiques, les auteurs, tout en sachant que l'auteur est censé être mort. Nous devons tenir compte du comportement du public, nous devons décrire les institutions, les débats, les mouvements, tout en pesant les hypothèses et les axiomes affirmant qu'il n'y a pas de critère pour distinguer les textes littéraires et les écrits qui ont ces textes pour objet, c'est-à-dire les œuvres et les critiques, etc.

La question qui figure dans le titre de ma contribution, et que j'ai formulée et reformulée tout au long de mon intervention, me semble donc tout à fait justifiée et lourde de conséquences, parce que je constate une trop grande distance entre la tâche à réaliser, entre l'entreprise à poursuivre et les conditions, les exigences, les préjugés et les présuppositions scientifiques, philosophiques qui nous hantent avec une force contraignante. Le gage du succès est de pouvoir bien accorder les deux pôles. J'avoue qu'il y a des moments où je n'y crois pas vraiment. J'espère que toutes les interventions de ce colloque fourniront des éléments qui nous aideront à mener à bien notre entreprise collective et individuel.



Ancienne et/ou nouvelle critique

Le titre de mon intervention, délibérément provocateur, réclame une explication, si brève soit-elle. En effet, on peut se poser la question de savoir s'il est d'actualité de parler de nos jours de cette opposition ou de ce choix indiqués dans l'intitulé de mes propos. Il semble que tout ait déjà été dit à ce sujet et que depuis la publication de l'ouvrage de Serge Doubrovsky : *Pourquoi la Nouvelle Critique* en 1966 (Mercure de France, Paris), on puisse considérer la controverse entre les défenseurs de la critique universitaire et les "nouveaux critiques" comme close, rangée dans le vaste dossier de l'histoire de la critique.

Si je repose quand même la question – sous la forme "ancienne" ou "nouvelle" critique, – c'est parce qu'il me semble que le mépris de l'une vis à vis de l'autre n'a guère disparu et tel jury de thèse se plaît à démontrer l'ignorance du candidat dans le domaine de la nouvelle critique tandis qu'un autre ridiculise jusqu'à la terminologie des méthodes de la nouvelle critique utilisées par le candidat, et fait semblant d'ignorer l'existence même de mots comme "narratologie" ou "narrataire."

Tout a commencé par la publication en 1963 de l'étude de Roland Barthes, intitulée *Sur Racine* (Seuil, Paris). Étude qui serait passée sans histoire dans la critique littéraire, si Raymond Picard, universitaire et spécialiste de Racine ne s'en était pris à Barthes dans les colonnes du Monde du 14 mars 1964. Une année plus tard, il écrivait un pamphlet, intitulé *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (J.-J. Pauvert, Paris, 1965).

Cette nouvelle querelle des anciens et des modernes opposera les professeurs de la Sorbonne à ceux qui veulent réformer la critique littéraire en basant leurs méthodes sur la sociologie, la psychanalyse ou le structuralisme.

Déjà, en 1963, Roland Barthes parle de deux sortes de critiques : « Nous avons actuellement en France deux critiques parallèles : une critique que l'on appellera pour simplifier universitaire et qui pratique pour l'essentiel une méthode positiviste héritée de Lanson, et une critique d'interprétation, dont les représentants, fort différents les uns des autres, puisqu'il s'agit de J.-P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J.-P. Richard, ont ceci de commun, que leur approche de l'œuvre littéraire peut être rattachée plus ou moins, mais en tout cas à une des grandes idéologies du moment, existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie, ce pour quoi on pourrait aussi appeler cette critique-là idéologique, par opposition à la première, qui, elle, refuse toute idéologie et ne se réclame que d'une méthode objective. » (Les deux critiques, 1963. In : Essais critiques. Éditions du Seuil, 1964, 246.).

Après l'énumération des mérites de la critique universitaire, (l'établissement rigoureux des faits, l'érudition, l'intérêt des mises au point historiques, les avantages d'une analyse fine des "circonstances" littéraires), Barthes passe à la critique : « On sait que le travail de cette critique est principalement constitué par la recherche des "sources" : il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'autre, un ailleurs de la littérature ; cet ailleurs peut être une autre œuvre (antécédente), une circonstance biographique ou encore une "passion" réellement éprouvée par l'auteur et qu'il "exprime" (toujours l'expression) dans son œuvre. (Oreste, c'est Racine à vingt-six ans, amoureux et jaloux, etc). » (Barthes, *Les deux critiques*, 248).

Ici Barthes exagère certes, mais il formule l'essentiel des futurs reproches de la nouvelle critique envers l'ancienne.

Mais ces remarques peuvent sembler flatteuses par rapports aux attaques de Raymond Picard concernant la nouvelle critique : « tel ou tel de ses partisans (il s'agit bien sûr de la nouvelle critique) n'a jamais caché qu'il ne s'intéressait pas à la littérature. » (Picard, *op. cit.*, 120).

La guerre entre ancienne et nouvelle critique est donc déclarée. Il est à remarquer que tout comme le nouveau roman, la nouvelle critique n'est pas non plus une école ni un mouvement homogène. Le fait même d'opposer la nouvelle critique à la critique universitaire semble être une absurdité, si l'on y réfléchit bien. Car les nouveaux critiques eux-mêmes sont dans la plupart des cas des universitaires : Roland Barthes, Philippe Hamon, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard et d'autres.

L'année 1966 se révèle décisive dans la querelle de l'ancienne et la nouvelle critique. C'est l'année où Barthes réplique au pamphlet de Picard, dans *Critique et Vérité* (Seuil, Paris, 1966), où Jean-Paul Weber à Cerisy-la-Salle dans *Néo-Critique et Paléo-Critique* (1966) lors d'un colloque, dirigé par Georges Poulet, au cours duquel les critiques définissent les tendances de la critique littéraire. Les actes du colloque ont été publiés sous le titre : « *Les chemins actuels de la Critique* » (Plon, Paris, 1967) et pour mettre fin à la controverse, Serge Doubrovsky publie en 1966 *Pourquoi la nouvelle critique ?*

Les deux camps s'accusent d'exclusion. « On aurait cru assister à quelque rite d'exclusion mené dans une communauté archaïque contre un sujet dangereux » – dit Doubrovsky dans son ouvrage cité et il ajoute : « On a rêvé de blesser, de crever, de battre, d'assassiner le nouveau critique, de le traîner en correctionnelle, au pilori, sur l'échafaud. » (Doubrovsky, *op. cit.* .IX).

Mais les défenseurs de la critique traditionnelle ne ménagent pas non plus la nouvelle critique et vont jusqu'à affirmer par la voix de Marc Augé qu' « avec l'arrivée du structuralisme, le monde des grands esthéticiens et des grands lettrés du XX^e siècle européen – le monde des Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer et Welleck – semble soudain dépassé » (Préface à l'ouvrage de Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire*, Presses universitaires de France, 106)

Comme la guerre contre l'ancienne et la nouvelle critique est menée du côté de cette dernière par Roland Barthes, je me réfère surtout à sa logique. Or, il attaque les deux principes du lansonisme qui sont sommairement : un, la littérature est l'expression de la société ; deux, l'auteur est considéré comme producteur du texte. Notons entre parenthèses que Lanson considère l'œuvre comme un objet particulier analysable, qu'on éclaire entre autres par les sources et l'ensemble de l'environnement historique du texte. Ces principes semblent reprendre droit de cité ces dernières années dans la critique littéraire. Mais j'y reviendrai plus tard.

Dans un essai décisif, Barthes parle de la mort de l'auteur et de la naissance du lecteur : « dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour avoir agi directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. » (*Essais critiques IV*, 61).

Barthes se réfère au surréalisme qui « a contribué à désacraliser l'image de l'auteur » (*Essais critiques*, 63), puis il prend l'exemple de Mallarmé : « pour lui (Mallarmé), comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste – atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture. » (*ibid.* 62)

Barthes résume parfaitement l'attitude des sémiologues en disant que « la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes : son être n'est pas dans son message, mais dans ce système. Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis. » (*ibid.* 257)

Sans vouloir entrer dans le détail, je voudrais faire remarquer que dans les années 70 la nouvelle critique semble avoir gagné la bataille et que la critique littéraire s'est alors enrichie de toutes sortes de nouvelles approches.

Mais il faut aussi dire que ces analyses n'ont pas attendu la naissance de ce qu'on appelle la nouvelle critique. La critique de l'imaginaire, avec Gaston Bachelard, privilégie l'imagination, fonction fondamentale du psychisme ; George Poulet rattache l'imagination à la notion de conscience créatrice, mais la critique de l'imaginaire est pratiquée également par d'autres chercheurs éminents comme Georges Blin, Jean-Pierre Richard, Jean Starobiski ou Jean Rousset). La critique psychanalytique occupe une place particulière. Freud s'est intéressé à la littérature dès le début de sa carrière. Mais les premiers résultats de la critique psychanalytique sont assez maigres, car les médecins qui se chargeaient de la critique littéraire considéraient l'auteur avant tout comme un malade et l'œuvre littéraire comme un document pour l'étude d'une maladie. Cette psychanalyse “appliquée” est fortement attaquée par Jacques Lacan qui précise que « la psychanalyse ne s'applique au sens propre que

comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend. » (*Ecrits*. Ed du Seuil, Paris, 1966, 74)

Tout changera avec Charles Mauron, pour qui une analyse littéraire ne pouvait être une simple application de la psychanalyse à la littérature. Mauron a également le mérite de dépasser l'analyse structuraliste dans la mesure où, après avoir dégagé dans un premier temps la structure de l'œuvre en question, sa critique traite du sens de l'œuvre pour devenir une explication.

Le structuralisme a créé une nouvelle science littéraire : la narratologie. Le feu vert sera donné par les travaux de Claude Lévi-Strauss sur les mythes. Les premiers critiques qui se réclament de la narratologie sont Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Brémont et Roland Barthes.

Il est intéressant de remarquer que tandis que les sémiologues choisissent les auteurs plutôt "techniciens" comme les nouveaux romanciers, la critique psychanalytique se tourne d'avantage vers les "classiques", ce qui n'a rien d'étonnant, mais ce fait corrobore le constat qu'une approche critique doit s'adapter à son sujet.

Sur ce point, il convient d'ouvrir une parenthèse. Au moment même de l'apparition de la nouvelle critique, au moment de la consécration d'Alain Robbe-Grillet comme chef de file du nouveau roman (dénomination qui inspirera les inventeurs de la nouvelle critique), des œuvres visiblement "techniques" font l'objet d'analyses les plus diverses dont certaines traditionnelles.

Tel est le cas des *Gommes* (1953) de Robbe-Grillet qui comme tout le nouveau roman, doit beaucoup à deux articles fondamentaux de Roland Barthes : "Littérature objective" et "Littérature littéraire" publiés par *Critique* (juillet 1954) où Barthes écarte toute analyse argumentative en divisant l'œuvre en intrigue et objet. De ces deux notions, il ne s'occupe que de la seconde et constate que « l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction, ni substance », contribuant ainsi à la création d'un Robbe-Grillet « chosiste ».

Mais *Les Gommes*, depuis sa publication, suscite des critiques fort contradictoires. Manuel Rainoir définit l'œuvre comme un roman policier, Germaine Brée comme une tragédie classique, Jean Miesch comme un anti-roman cinématographique, Olga Bernal comme un ouvrage ironique, plaçant le romancier dans le courant phénoménologique. Lucien Goldman en donne une critique sociologique et parle d'une réification croissante de la société dans le monde romanesque de Robbe-Grillet. Selon Goldman, Robbe-Grillet a trouvé le seul moyen d'exprimer la réalité humaine dans un monde réifié. Pour Jean Alter, « *Les Gommes* [...] comporte [...] une vision du monde [...] au moyen d'illustrations allégoriques ou de digressions didactiques ». (Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Structures et significations. Librairie Droz, Genève, 1966, 19). Mais l'analyse la plus poussée reste jusqu'à nos jours celle de Bruce Morrissette, professeur américain qui interprète *Les Gommes* comme une version moderne de la légende d'Œdipe,

et analyse avec les méthodes les plus traditionnelles les deux fois vingt-quatre heures des *Gommes* comme deux unités de temps classiques.

Il est à remarquer que les anciennes et les nouvelles approches du roman sont encore en bonne entente. A tel point que le même Roland Barthes qui, après sa controverse avec Picard, sera catégorique et refusera toute tentative d'analyse traditionnelle, fait lui-même l'introduction au livre de Morrisette (*Les romans de Robbe-Grillet*, Les Éditions de Minuit, 1963) et reconnaît les mérites de ce critique traditionnel : « L'un des grands apports de Bruce Morrisette à la critique de Robbe-Grillet [est] d'avoir su retrouver un récit dans chacun de ces romans ; grâce à des résumés minutieux, scrupuleux, Bruce Morrisette montre très bien que le roman de Robbe Grillet est une "histoire" et que cette histoire a un sens. » (Morrisette, *op. cit.* 12)

La nouvelle critique elle-même poursuit son évolution. Ses théoriciens ne manquent pas de faire apparaître les limites de leurs analyses. Tzvetan Todorov, dans sa *Poétique de la prose* (Seuil, Paris, 1971) souligne la spécificité de l'œuvre littéraire : « Le code littéraire, à l'inverse du code linguistique, n'a pas de caractère strictement contraignant et nous sommes obligés de le déduire de chaque texte particulier, ou tout au moins d'en corriger chaque fois la formulation antérieure. Il est donc nécessaire d'opérer un certain nombre de transformations pour obtenir le modèle qui seul se prêtera à une analyse structurale. Cependant, à l'opposé de l'étude mythologique, par exemple, notre attention doit se porter sur le caractère de ses opérations autant, sinon plus, que sur leur résultat, puisque nos règles de décodage sont analogues aux règles de décodage dont l'auteur s'est servi. S'il n'en était pas ainsi, nous risquerions de réduire au même modèle des œuvres entièrement différentes et de leur faire perdre tout caractère spécifique. » (Todorov, *op. cit.* 11)

Par la suite, Todorov formule clairement sa critique envers les formalistes russes : « Le défaut fondamental de ces études est d'ignorer l'existence de deux systèmes différents de signification (dénotatif et connotatif) et de tenter l'interprétation de l'œuvre directement à partir du système linguistique. » (Todorov, *op. cit.* 29)

Todorov attire l'attention sur les dangers des excès et de l'ancienne et de la nouvelle critique : « Il faut se garder des deux positions extrêmes : croire qu'il existe un code commun à toute littérature, affirmer que chaque oeuvre engendre un code différent. » (Todorov, *op. cit.* 20)

En effet, selon l'esthétique des formalistes, la littérature ne sert pas des fins extérieures mais trouve sa justification en elle-même. L'essentiel n'est donc pas dans la relation de l'œuvre avec des entités autres, le monde, l'auteur ou les lecteurs, mais dans la relation de ses propres éléments constitutifs entre eux.

Déjà l'école de Prague conteste l'attitude des formalistes russes qui consiste à enfermer l'œuvre en elle-même. Bien que pour eux aussi, l'œuvre reste un système clos, ce système dépend des circonstances socio-historiques. Jean Mukorovsky établit une correspondance avec un arrière-plan plus

général de significations et, lorsque cet arrière-plan change, l'interprétation de l'œuvre littéraire change également. Avec la théorie de l'école de Prague les termes "formalisme", "structuralisme" se rapprochent du terme "sémiologie".

L'école sémiotique soviétique de Tartu, dirigée par Youri Lotman, considère que l'œuvre littéraire, ne peut pas être définie uniquement par ses propriétés inhérentes. Le sens d'un texte réside dans ses relations avec d'autres textes et normes de la littérature et de la société. Lotman reconnaît également la relation du texte avec "l'horizon d'attentes" du lecteur, domaine qui sera développé par l'esthétique de la réception.

Plus que n'importe quel théoricien de la littérature, Mikhaïl Bakhtine insiste sur le danger de couper l'œuvre littéraire de ses liens avec le monde extérieur : « Il n'est guère souhaitable d'étudier la littérature indépendamment de l'ensemble culturel d'une époque, mais il est plus dangereux encore d'enfermer la littérature dans la seule époque où elle a été créée, dans ce qu'on pourrait appeler sa contemporanéité...Or, une œuvre plonge ses racines dans un passé lointain. » – dit Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique de la création verbale* (Gallimard, Paris, 1979, 344)

La nouvelle critique elle-même est en perpétuel changement. Les critiques eux-mêmes et ses défenseurs propres évoluent aussi au fil des années. L'un des exemples les plus éclatants est celui de Roland Barthes. De fait, quand on parle de Barthes, on pense le plus souvent à ses premières œuvres : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) ; *Sur Racine* (1963) ; *Critique et vérité* (1966). Mais son *Sade, Fourier, Loyola* (1971) ou *Le plaisir du texte* (1973) rejettent déjà le texte comme "objet" et dans ses *Nouveaux essais critiques* il définit la *Recherche* de Proust comme un récit d'un "désir d'écrire". Par ailleurs, Barthes avait envisagé en 1978 une conférence intitulée *Proust et moi*.

Tandis que dans les années 70 prolifèrent les études sur l'auteur et le lecteur, ouvrant la voie aux différentes analyses de l'esthétique de la réception, privilégiant l'étude de l'acte de lecture qui réalise le texte, deux décennies plus tard, par les mots d'Umberto Eco, "l'histoire littéraire est revisitée". En effet, l'éditeur Armand Colin publie en 1990 *Histoire littéraire aujourd'hui*, ouvrage collectif où l'on assiste à un retour de l'histoire littéraire dans la critique universitaire. Les auteurs soulignent le regain d'intérêt pour les biographies de l'auteur et de l'œuvre.

Depuis l'apaisement de la controverse entre ancienne et nouvelle critique, de nombreux théoriciens de la littérature cherchent à tirer profit des avantages de l'une et de l'autre. Les propositions vont dans ce sens qu'avant ou après une analyse structuraliste – sémiotique, la critique devrait procéder à des analyses historiques voire biographiques. Cette théorie semble pouvoir réconcilier les deux critiques tout en enrichissant les recherches littéraires. Cependant, cela ne va pas sans difficultés, car, pour ne prendre qu'un seul exemple, on ne peut prétendre que les personnages d'un roman sont à la fois signes et être vivants. Autrement dit, l'analyse sémiotique peut exclure l'approche traditionnelle et vice versa.

Pourtant il n'est point exclu de partir d'une analyse formelle et d'en arriver à un contrôle de cette analyse avec des méthodes traditionnelles. La dernière preuve m'en a été fournie dans mon séminaire de littérature comparée où nous avons étudié les structures narratives de certains romans français et hongrois. Philippe Perrier, brillant étudiant, a choisi d'étudier les comparaisons dans le roman *Anna la Douce* de Kosztolányi. Il a relevé toutes les comparaisons du roman et en a fait un classement thématique. A partir de son travail, nous avons pu revenir aux sources de ces comparaisons, à savoir la biographie de l'auteur, ses autres œuvres etc. Ses références nous ont permis d'une part de contrôler la validité de ses analyses basées sur les comparaisons, d'autre part d'envisager l'approfondissement de ses études vers une analyse complexe de la poétique de Kosztolányi, ou encore, pourquoi pas, de rechercher les mécanismes invisibles de la création artistique pour y retrouver les origines de ces comparaisons même par les méthodes de la psychanalyse qui s'avèrent certainement adéquates vu le caractère freudien du roman en question.

Il est incontestable que ce vaste domaine de nouvelles réflexions critiques sur la littérature étiqueté Nouvelle Critique dont l'origine remonte à Gide et à Valéry, enrichit d'une façon prodigieuse la critique littéraire. D'autre part, la critique dite "ancienne" n'a pas perdu pour autant de son importance. Il est essentiel que le critique sache bien déterminer l'objectif de son étude et choisir la méthode la plus adéquate pour y parvenir.

Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais le critique doit avoir deux qualités : l'audace et la modestie. L'audace pour affronter la critique "officielle" et faire ainsi progresser la discipline, et la modestie pour connaître et reconnaître les limites de sa méthode.

Un bon équilibre entre ces deux principes permettra d'éviter des excès dont je vous laisse savourer une perle citée par Elisabeth Ravoux Rallo (*Méthodes de critique littéraire*. Armand Colin, Paris, 1993). Il s'agit d'un pastiche fait par Jean-Louis Vissière, qui applique en 1969 les diverses méthodes critiques à une comptine que voici :

« Une poule sur un mur
Qui picotait du pain dur.
Picoti, picota.
Prends tes cliques et puis t'en va ! »

I. *L'histoire littéraire* traditionnelle nous enseigne qu'il s'agit là d'un texte relevant du genre "comptine", encore vivace chez les enfants des écoles maternelles. La comptine est un poème bref, au rythme saccadé, à la conclusion stéréotypée, peu propre à l'expression de l'effusion lyrique.

II. *La recherche des sources (Quellenforschung)* nous permettrait de considérer sous un nouvel éclairage le drame de Paul Claudel intitulé *Le Pain dur* et la nouvelle de Sartre qui ouvre le recueil *Le Mur*. Le dernier, particulièrement pathétique, a pu, dans le domaine plastique, inspirer un célèbre tableau de Greuze (*Le Fils ingrat*).

III. *L'ethnographie* nous invite à considérer ce texte comme une formule magique destinée à la désignation d'un membre de la collectivité tribale à l'égard duquel va s'exercer un rite d'exclusion, par exemple un sacrifice humain.

IV. *Le structuralisme* : Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss nous donnent les moyens d'une approche entièrement nouvelle et particulièrement enrichissante du texte. Ils aboutissent aux résultats suivants : le poème peut être considéré comme un objet absolu, dans la mesure où il forme un tout de quatre vers nettement différenciés, tant sur le plan formel que sur le plan de la signification littérale ou symbolique, ces quatre vers pouvant être analysés de la manière suivante : a) l'anecdote centrale, consistant en deux vers heptasyllabes rimés, de structure similaire (4 syllabes/3 syllabes) ; elle est tout entière contenue dans une phrase nominale, dont le style s'apparente à celui des didascalies, ce qui contribue à la dramatisation du tableau, tandis que l'imparfait duratif ("picotait") introduit une attente et laisse présager un dénouement ponctuel ; b) le refrain : cette formule incantatoire est fondée à la fois sur la répétition d'un mot et sur la variation désinentielle : ici l'alternance i/a ; c) l'interpellation finale : elle consiste en un vers heptasyllabe formé de deux propositions indépendantes coordonnées, à l'impératif, ce qui révèle l'intervention, dans cette scène bucolique, de deux êtres en conflit. Nous avons donc affaire à un diptyque qui nous fait passer du plan animal au plan humain ou, à la rigueur, divin-humain, si l'on pense, comme M. Jakobson, que le locuteur anonyme est Dieu lui-même, dont le mode favori est l'impératif.

V. *La critique thématique* : M. Starobinski retrouve ici les thèmes complémentaires de la transparence (nudité implicite de l'interlocuteur que l'on invite à se rhabiller) et de l'opacité ou de l'obstacle (le mur, le pain dur).

Dans une perspective aussi moderne, on peut noter la présence d'un espace vertical, le mur (*cf.* Bachelard, *Le Mur et la Rêverie d'évasion*, PUF ; *Le Mur et la Rêverie de clôture*, PUF) et d'un espace horizontal, la route.

VI. *La psychanalyse freudienne* : Marie Bonaparte pense que la poule peut être une image de la Mère, comme dans le langage quotidien ("mère poule") ; le pain dur représenterait le placenta (*galette*, en latin), et les cliques, la membrane fœtale. Le texte traduirait le regret du fœtus parvenu à terme et obligé d'abandonner le ventre maternel lors de la parturition.

VII. *La critique marxiste* : ce poème folklorique est précieux dans la mesure où il reflète le mécontentement du prolétariat agricole dans une société féodale secouée par les jacqueries. Le mur nous rappelle l'existence de la propriété privée ; la poule évoque la fameuse formule attribuée au monarque réformiste Henri IV sur la poule au pot ; le pain dur témoigne de l'aisance matérielle du propriétaire de la poule, qui nourrit la volaille avec les surplus de sa consommation privée (le pain était l'aliment de base de la société française avant la Révolution). Le sens est clair : passant le long de la propriété close du seigneur ou du riche fermier, le travailleur nomade prolétarisé réprime l'envie de voler le pain ou de tordre le cou à la poule.

L'interprétabilité des œuvres littéraires contemporaines

Le mot “contemporain” dans l'usage commun de la langue n'apparaît pas comme une notion évidente quand il est rapporté aux œuvres littéraires. Peu avant sa mort, au début de 1940, Boulgakov achevait *Le maître et Marguerite* dont à peine quelques personnes avaient pu lire le manuscrit. Ce n'est qu'un quart de siècle plus tard que le roman fut édité en russe, puis en traduction dans d'autres langues. Qui est le contemporain du Maître et Marguerite ? Les quelques lecteurs de 1940 ? Ou bien tout ceux qui au milieu des années soixante ont eu accès à la première édition du roman ? La différence n'est pas uniquement une question de quantité, entre quelques-uns et plusieurs millions. En 1940, la forme d'expression du Maître et Marguerite, sa structure narrative, son style grotesque se moulaient dans le mouvement de la prose moderne qui a remplacé les conventions du roman du XIX^e siècle. Le critique littéraire contemporain de cette époque aurait pu l'interpréter dans ce cadre. Mais un quart de siècle plus tard, tout cela apparut comme faisant déjà partie d'un type de narration affirmé, enseigné dans les écoles d'écriture, et le critique pouvait difficilement faire abstraction de la période écoulée qui a automatisé cette forme d'expression. Ainsi, partout dans le monde, l'accueil du Maître et Marguerite a été déterminé en premier lieu par le succès problématique de la satire politique, et seules les notes philologiques tout au plus touchèrent aux avancées narratives nouvelles pour l'époque où le roman fut écrit. Le premier prix de la critique contemporaine, l'ordre de l'originalité esthétique ne peut être obtenu de manière posthume. Mais le contenu sémantique de la notion de “contemporain”, rapportée à la critique littéraire, ne s'articule pas seulement selon l'époque d'écriture et celle de parution. Il existe aussi un élément de distribution horizontal qui répartit ceux qui vivent dans une même période de temps.

Les divergences de tradition culturelle et civilisationnelle créent, du point de vue de l'interprétation littéraire, une distance beaucoup plus grande entre les personnes vivant à une même époque que l'écart temporel. Sous ce rapport, l'interprétation apparaît comme un problème de compréhension. Dans la pratique, la compréhension commune ou scientifique se révèle de nature conceptuelle : lorsque j'ai saisi le sens d'un message, je peux en donner avec mes propres mots, une paraphrase plus ou moins équivalente. La compréhension d'une œuvre littéraire, par contre, même dans le cas limite apparent des genres documentaires, n'est pas identique avec la saisie conceptuelle ; elle ne peut être exactement et entièrement conceptualisée et je ne peux la traduire dans mes propres mots, à cause de l'excédent de l'œuvre en associations affectives. L'individualité de l'œuvre, son propre système de signes apparaissent à la critique contemporaine comme les écarts rapportés aux conventions linguistiques, aux traditions d'emplois de la langue.

Cependant, l'évaluation de cet écart, de l'originalité du texte divise les critiques selon qu'ils considèrent soit le respect des conventions, soit la rupture avec celles-ci comme indicateur de la valeur esthétique. Mais les éléments relativement stables, traditionnels du code artistique ont également des effets divergents car ils découpent spatialement la communauté réceptrice contemporaine selon les continents, les cercles culturels ; les éléments de la tradition culturelle européenne et africaine par exemple, même lorsqu'ils sont reconnus de part et d'autre, ont des effets artistiques indigènes, leurs sens ne sera pas le même.

L'examen effectué pour interpréter les œuvres littéraires contemporaines dépend fondamentalement de quelle conception de l'œuvre nous partons. Posée l'autonomie de l'œuvre littéraire, sa structure fermée, il faut exclure de l'interprétation tout facteur extérieur au texte, comme simple hypothèse secondaire, invérifiable, esthétiquement insignifiante. Dans ce cas-là, on ne peut examiner que si la synchronie de l'interprétation, son caractère contemporain donne une plus grande chance à la saisie "valable" du sens du texte que celle la postérité. A l'opposé, toute conception littéraire pour laquelle la notion d'œuvre n'est pas close, ni centrée sur le texte, pose nécessairement toute une série de questions sur les possibilités d'interprétation contemporaine. Y a-t-il une différence entre les possibilités d'interprétation des contemporains et de la postérité ? Si oui, quelle en est l'origine ? Les connaissances de l'époque, identiques à celle de l'auteur ou la différence d'une grande partie des connaissances aux époques ultérieures ? L'œuvre a-t-elle un contenu signifiant qui ne peut apparaître que dans sa lecture contemporaine par le fait que cette dernière partage théoriquement les mêmes conventions que l'écrivain ? Ou bien peut-on transposer sans reste toute connaissance et convention dans la pratique explicative ultérieure ? Le contemporain sait-il autre chose ou plus que la critique du futur, et de quoi dépend son applicabilité ?

La formation d'une théorie de la littérature a naturellement son propre processus temporel, mais si elle fonctionne déjà comme un système cohérent, alors elle peut être appliquée théoriquement de manière semblable à chaque mouvement littéraire, à chaque œuvre, à chaque institution, clos dans le temps, terminé, en supposant bien sûr que les conditions de leur accès se révèlent identiques. De toute manière, un problème logique en découle toujours : pour décrire un système homogène – la littérature – il faut examiner une histoire, ce qui suppose en revanche une conception préalable. La pratique des sciences littéraires concilie ces contraires exactement comme la pratique de la littérature la contradiction entre l'adaptation à la tradition et le besoin d'originalité.

Le système d'une théorie de littérature est difficilement applicable à la littérature vivante, contemporaine, non seulement parce qu'elle dévie nécessairement dans une certaine mesure de la littérature antérieure qui a servi de matière, de base au système, mais aussi parce qu'elle change continuellement, c'est-à-dire elle se reformule constamment. Partant de cette

propriété de la littérature contemporaine, on peut se poser des questions sur le caractère de la notion de théorie littéraire, sur sa validité.

Un système conceptuel élaboré sur le passé est-il valable pour la littérature qui se dégage dans le présent ? Y a-t-il nécessairement des éléments qui changent, qui périssent ? L'activité évaluatrice de la théorie littéraire est-elle plus objective quant aux phénomènes littéraires révolus que face à ceux du présent ? La théorie a-t-elle une autonomie, et si oui, dans quelle mesure ? La théorie littéraire peut-elle agir en retour sur le cours de la littérature, ou fonctionne-t-elle uniquement comme instrument d'enregistrement ? Ces questions sont liées les unes aux autres, et leur réponse nécessite bien sûr l'explication combinée des concepts à plusieurs niveaux, ce qui forme une partie des recherches en théorie de la littérature. Mais il est peut-être plus facile d'empoigner le problème par l'un des principes fondamentaux sur les rapports entre la littérature contemporaine et la théorie littéraire. Comme l'originalité de l'œuvre est une partie organique de sa valeur esthétique, les ouvrages véritablement importants ne peuvent être portés, au moment de leur création, dans l'orbite de la théorie alors en vigueur que pour autant que l'œuvre donnée soit de nature conservatrice, c'est-à-dire qu'elle respecte la tradition. Aucun système théorique existant ne peut rendre compte d'une œuvre supposée en théorie "parfaitement originale". Mais en pratique chaque œuvre comprend un contenu artistique déjà inventé et bien formé, c'est pourquoi elle se rattache nécessairement aux formes déjà dégagées qui peuvent avoir un correspondant théorique et conceptuel. L'autre côté de la pratique artistique est cependant tout aussi lourd : toute création de valeur implique aussi l'intégration de nouveaux éléments du réel, et du même coup elle s'attribue de nouvelles formes, transformant ainsi, élargissant ou même annulant le système théorique en place et ses concepts. Par conséquent, si la théorie est valable pour la littérature, ses généralisations, le système de ses concepts pouvant lui être appliqués, si son fonctionnement n'est pas indépendant du cours de la littérature, alors il est évident que la partie esthétiquement précieuse de la littérature contemporaine a aussi indirectement un aspect créateur de conceptions théoriques, une capacité de transformation du système de la théorie littéraire. La direction de la modification et son importance peuvent être très différentes selon les époques, mais on ne peut contester sa présence inévitable.

A côté de leur fonction dans la généralisation des créations et des mouvements littéraires, ce que nous considérons comme leur rôle passif, la théorie littéraire et les notions théoriques ont également un effet, une rétroaction sur la littérature contemporaine que nous appellerons dans cet enchaînement l'activité de la théorie littéraire. Bien sûr elle n'a pas de puissance directement démontrable, formatrice d'œuvre, puisque de par son caractère, sa relation avec la pratique littéraire ne peut être aussi étroite que celle de la critique. Mais, précisément en partie par l'intermédiaire de la critique, elle transmet les principes des aspects littéraires qui se manifestent dans ses notions théoriques et ses points de vue évaluatifs. Le système de valeurs généralisé et conceptualisé dans les notions de la théorie littéraire

expriment la convention que crée la conception artistique des époques antérieures et la connaissance, l'interprétation de la littérature, en tant que "techné", du métier. Ce caractère de code juridique ou de règle peut exercer deux sortes d'effets sur les écrivains : l'adaptation à cette échelle de production de valeur artistique, clé du succès, ou bien à l'opposé, le désir d'originalité, l'obligation de dévier des modèles consacrés par la tradition. Dans ce sens, le rapport entre la théorie littéraire et la littérature contemporaine peut être qualifiée dans cette mesure d'effet réciproque.

Tous les éléments de connaissance contemporains ne peuvent s'ajuster au code de l'œuvre. Souvent ce n'est qu'après coup qu'apparaît ce qui tenait de l'expérience conditionnée par l'époque. La zone frontière minée dans les pays d'Europe de l'Est et le mur de Berlin ont intégré comme stéréotypes la littérature européenne des décennies passées. La liquidation d'un jour à l'autre de ces affreuses institutions a modifié d'une manière importante l'interprétation des écrits où elles jouaient un rôle clé. La zone frontière et le mur de Berlin suggèrent invariablement encore la bêtise et la honte, mais plus l'immutabilité.

La possibilité de déviance entre l'interprétation contemporaine et non-contemporaine est la plus sensible dans le cas des textes narratifs. Leur contenu signifiant est déterminé assurément par toutes les informations que le contemporain a les meilleures chances de se procurer, et qui évidemment portent aussi en elles le risque de simplification actualisatrice. Si le jugement de l'écrivain sur l'époque de l'écriture est très clairement présent dans une œuvre, elle se heurte, dans une plus ou moins grande mesure, selon le degré donné de transposition artistique, à l'expérience que le lecteur contemporain a sur son époque : l'écrivain provoque les préjugés des lecteurs dans l'interprétation de son œuvre.

Deux forces construisent continuellement l'interprétation littéraire contemporaine. Le texte délimite lui-même le cadre des interprétations possibles par les normes culturelles, les traditions artistiques qui y acquièrent validité. Ainsi, le lecteur au fait des conventions, c'est-à-dire cultivé, ne peut se permettre paradoxalement que moins d'interprétations, en principe, que le lecteur ignorant, inculte, qui n'est limité que par les frontières de son imagination. En pratique bien sûr, le plaisir artistique selon la conception de Gadamer, donc la participation à la tradition, rend possible des formes d'interprétation plus riches, plus nuancées, plus variées. C'est une autre question de savoir si dans tous les cas elle est nécessairement plus valable qu'une interprétation trouvée instinctivement, ou si on accepte aussi les déclarations de préjugé interprétatif de Roland Barthes. L'œuvre littéraire nouvelle, difficilement compréhensible, facilite également son interprétabilité par sa naissance, par son existence. Le lecteur interroge les éléments originaux que l'on ne peut rapporter aux conventions, et ces questions l'amènent déjà plus près de la compréhension ; l'interprétabilité des œuvres contemporaines est marquée par la connotation qui change continuellement. Compte tenu de ces effets divergeants, une question se pose : existe-t-il une sorte de hiérarchie des interprétations littéraires contemporaines ? Quelqu'un

pourrait-il être plus contemporain qu'un autre ? Si oui, quel en est l'étalon ? Celui qui a le plus complet savoir, la plus vaste préparation en histoire culturelle, la connaissance des conventions et des normes, ou celui qui a le savoir le plus spécialisé, le plus précisément adapté à l'œuvre qui doit être interprétée ? (Avec un exemple quelque peu frivole : qui a le plus de chance dans l'analyse d'un poème d'amour écrit à l'instant par le poète, la femme du poète dont on ne peut contester qu'elle connaisse les conventions, ou sa maîtresse récemment conquise dont les connaissances sont plus fraîches ? Ajoutons bien sûr qu'aucune des deux n'atteint la compétence des historiens de la littérature qui les suivront.) Lorsqu'on compare l'interprétation contemporaine avec la non-contemporaine, on ne peut établir la nécessité d'une différence mais simplement sa possibilité, et on constate que l'importance et la nature de l'écart possible dépendent de l'ensemble des facteurs qui jouent un rôle dans la création et la réception de l'œuvre. L'interprétation du vers de Gertrude Stein : « La rose seulement rose seulement rose seulement rose » est polarisée par le niveau de culture, indépendamment du moment de la lecture. On peut le considérer comme une simple répétition de mots, et par là comme la description d'un lieu commun. Mais le lecteur qui possède des connaissances poétiques saisit la moquerie dans ce style abusant des images poétiques : le motif usé jusqu'à la corde par les siècles d'usage en devient lui-même une caricature à travers le texte de Gertrude Stein, au regard de quoi la tautologie devient poétiquement originale : que chaque chose que le poète désigne soit à nouveau elle-même. Si la première interprétation (qu'il ne s'agisse que d'une répétition de mots) n'est pas influencée par le moment de la lecture, en revanche le contenu signifiant, sorte d'*ars poetica*, s'inscrit dans l'époque de la lecture contemporaine ou ultérieure. Les contemporains de Gertrude Stein estimèrent avant tout l'originalité de la provocation poétique, aujourd'hui, nous sentons plutôt sa fonction remplie dans le développement de la poésie, car pendant les dizaines d'années écoulées depuis sa production, il est devenu une partie des nouvelles conventions poétiques que ce vers a pour sa part aidé à se former.

L'interprétation est aussi la recherche de ce qu'on ne peut pas dire aujourd'hui simplement de la manière dont le texte donné le communique, c'est-à-dire la recherche de ce qui s'y trouve de nouveau, d'original. Pour cela, la base de référence est la convention qui existe à l'instant de l'interprétation. Si l'analyse renvoie à une œuvre plus ancienne (par exemple à une œuvre ancienne que l'on vient de découvrir), alors l'ensemble des interprétations existantes se rapportant à cette œuvre fait partie des conventions. Et cela limite le critique autant que cela l'oriente. Les milliers d'analyses d'*Hamlet* permettent même au lecteur ou spectateur moyen de trouver quelque interprétation au texte pour ne pas le trouver incompréhensible. Cette interprétation de l'œuvre suggérée par la tradition est une partie des conventions existantes sur *Hamlet*, et ainsi elle inclut le lecteur non formé comme membre d'une communauté culturelle. En revanche, une œuvre contemporaine n'a pas encore de tradition interprétative développée, de sorte

que le travail du lecteur est plus difficile, et c'est précisément pourquoi la tentative de compréhension abouti parfois à un échec. Toutefois, il y a alors de plus grandes chances de saisir la personnalité, la différence, l'innovation formelle et l'originalité parce que les conventions au secours et directives charitables n'y sont pas aussi contraignantes. La tradition unifie les diverses variantes de réception. L'esprit d'interprétation contemporain a la possibilité d'être moins limité, d'être différent et pluriel, c'est pourquoi il est le plus capable d'activer les différentes possibilités interprétatives. Il y a une sphère de l'interprétation contemporaine que la tradition des communautés interprétatrices n'a pas encore pu unifier, homogénéiser, n'en ayant pas encore eu le temps. De ce point de vue, il est à supposer que l'interprétation individuelle puisse espérer réussir plutôt dans l'interprétation contemporaine des œuvres.

Fonction de l'image dans le théâtre poétique et dans la poésie

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé déclare : « Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée, » tout en pratiquant une écriture critique sur le théâtre de l'époque. Par ailleurs, d'autres écrits témoignent que la lecture, l'acte de lire qui n'est ni vanité, ni conscience de sa vanité évoque un théâtre imaginaire, et devient ainsi le lieu d'une succession d'images mentales. C'est cette création de spectacle que désigne le terme de théâtre imaginaire.

Comment comprenons-nous le mot « image » dans ce contexte, et en relation avec la poésie et la poétique au sens étymologique du terme? Nous nous proposons d'engager une réflexion à partir d'un phénomène théâtral qui allait accompagner la montée du visuel par rapport au verbal dans nos cultures, et qui par conséquent semble profondément toucher au discours critique actuel sur le théâtre, mais aussi à la fonction poétique, ce phénomène relevant d'un théâtre que je désigne de poétique. Nous nous appuierons sur la pratique théâtrale de Bob Wilson, également très célèbre en France depuis sa première représentation européenne, *Le Regard du sourd* en 1971 au Festival de Nancy, repris à Paris. Ce spectacle fut salué par les anciens surréalistes, tel Aragon adressant une lettre ouverte au défunt André Breton dans *Les Lettres Françaises*, aussi bien que par d'autres poètes, entre autres le hongrois Pilinszky. Ce théâtre de tableaux vivants amplifiés, d'images illuminées, de visions oniriques et captivantes incarne pour Pilinszky la mise en scène de sa propre esthétique de "l'engagement immobile" et de son écriture hantée par des images pétrifiées. J'éviterai de traiter en détail les poèmes inspirés par *Le Regard du sourd* de Wilson, en raison du temps limité, de même que l'enregistrement du spectacle, qui seront tout de même nos principaux points de repères au cours de notre analyse. Les participants hongrois connaissent *Les Entretiens avec Sheryl Sutton*,¹ le dialogue imaginaire du poète avec l'actrice principale du spectacle, les participants français peuvent être en mesure de connaître la description minutieuse du *Regard du sourd* fait par Stephan Brecht,² fils de Bertolt Brecht et ancien acteur de Wilson. Je me contenterai de citer seulement quelques lignes de ces deux textes, ainsi que deux poèmes de Pilinszky inspirés par la scène du meurtre.

¹ *Entretiens avec Sheryl Sutton*, traduit par Lorand Gaspar/Sarah Clair, Ed. de Vallongues, 1994.

² Stephan (Stefan) Brecht, *L'Art de Robert Wilson (Le Regard du sourd)*, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, éd. Christian Bourgois, Le Théâtre, 1972/1.

János Pilinszky :

Je vais pourtant reprendre cet acte en totalité, en y ajoutant de nouveaux détails, tel que cela se répète sans cesse constitue le matériau le plus évident de la pièce.

Cela commence sur la scène éclairée, signalant par là que nos actes les plus cachés, nous les commettons toujours sur une scène ouverte au grand jour sous les feux de la rampe, autrement dit dans une solitude et un silence tels qu'on se croirait au milieu d'une arène surpeuplée. (...) ³

Stefan Brecht :

La femme se tourne, gante lentement sa main droite de noir, lentement verse du lait dans l'un des verres, et l'apporte au garçon avec une incroyable lenteur, il le prend

sans le regarder, en boit un peu, elle attend, lui reprend le verre, le repose sur la table, prend le couteau, l'essuie très lentement, se retourne, comme agissant à la dérobée, l'air tant soit peu rapace et puissant, revient vers l'enfant, se penche sur lui, qui s'est remis à lire, le frappe au cœur (il n'y fait pas attention), il s'effondre, elle guide sa chute jusqu'au sol de la main gauche, le poignarde de nouveau, le poignarde très délibérément, soigneusement, dans le dos, retire le couteau, revient à la table, essuie de nouveau le couteau. Pas l'ombre d'une émotion dans son acte. Ces gestes expriment une assimilation totale du sens du devoir maternel. (...)

³ cf. *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

Hommage à Sheryl Sutton I.

Dans l'espace le plus exigü
tu as accompli ce qu'on ne doit pas.
Tu t'étonnes de la cérémonie,
un abattoir, pourtant sans étendue,
arrive jusqu'au coude, pourtant sans durée.

[...]

Crime et châtimeut

L'imagination emmurée
Répète et répète encore
Sur la chaise électrique trône de
l'instant
Encore là le visage,
nuque trempée dans la roche,
main ravissante -
ta présence poreuse.
L'été dure encore.
Reine, abaisse ton sceptre.⁴

Ce théâtre, selon notre poète, donne à voir ce qui est toujours accompli, mais jamais représenté dans l'art. Il donne à voir le dialogue entre l'objet de l'attention poétique et l'objet de l'inspiration, œuvre d'art elle-même, c'est-à-dire, la manière dont les deux deviennent un. C'est le caractère éphémère du théâtre qui lui permet de montrer cette union qui est l'action théâtrale même. « Cet espace-temps est à la fois concret (espace théâtral et temps de la représentation) et abstrait (lieu fonctionnel et temporalité imaginaire). L'action qui résulte de ce couple est tantôt physique, tantôt imaginaire. L'espace-temps-action est donc perçu *hic et nunc* comme un monde concret et sur "une autre scène" comme un monde possible, imaginaire. »⁵

Cette duplicité de la vision théâtrale se dévoile déjà dans les divers sens du grec *eikôn* ou *eidolon* et du latin *imago*. *Eikôn* s'applique à des représentations mentales (image d'une chose, vision en rêve, simulacre) ou matérielles (portrait), ainsi qu'à la relation de ressemblance entre deux éléments, d'où son association à la métaphore par Aristote. Or, *eidolon*, nom dérivé de *eidos* ('aspect', 'forme') a partie liée avec l'irréalité, en tant que reflet, et par conséquent, on le trouve associé au mensonge. Le latin *icon*, is signifie portrait ou comparaison ; *imago* donne en français image, portrait, masque, ombre, image onirique, image réfléchie, etc. Il existe aussi en latin

⁴ La traduction du poème en français est de Lorand Gaspar et de Sarah Clair.

⁵ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996, p.139.

imago vocis pour signifier écho (Echo) d'où probablement le rapprochement étymologique hâtif entre Echo, voix privée de corps, et l'image réfléchie de Narcisse, une image sans corps que l'auteur de cette étymologie, Isidore de Séville, associe à *eikôn*.⁶ La langue française a privilégié le terme latin d'*imago*, réservant les transpositions des termes grecs d'*eikon* (icône), d'*eidolon* (idole) pour des emplois plus spécialisés. On sait que Platon considérait l'image (dans ce cas-là *eidolon*), apparence sensible seule accessible à l'esprit humain, comme inférieur à son modèle, l'Idée intelligible. Les néo-platoniciens modifient légèrement cette mise en question de l'image, l'image sensible devenant, par l'allégorie, un moyen d'accéder aux idées. On passe d'abord de l'idole à l'allégorie pour arriver – et c'est le cas chez Wilson – à l'image « pure », à un théâtre anti-platonique dans le sens où l'Idée est la relation qui unit tous les éléments entre eux, si l'on veut elle est aussi bien leur « soi », ou leur présence à soi à travers le regard du public qui devient identique au spectacle même. Dès lors la saisie de l'idée ne passe pas par un concept. La poésie, l'activité *eidolopoiétikè* commence, semble-t-il, quand la forme est vécue indépendamment du sens, et ceci pour déconceptualiser le regard.⁷ L'impossibilité d'une interprétation cohérente du spectacle, due p.ex. à un montage extrêmement rapide, ou à la désintégration d'une relation d'identification entre les personnages et la parole, ne rend que plus évident le fait que nous sommes acculés à interpréter et à conceptualiser. Grotowski, à propos de l'opéra de Pékin, parle de cette particularité du théâtre comme présentation, en opposant « l'art comme véhicule », qui serait son propre théâtre, à « l'art comme présentation ». Ce théâtre également dit « artificiel » au sens noble du terme, dérivé d'ars, dans lequel « si tous les éléments du spectacle sont élaborés et parfaitement montés (le montage), dans la perception du spectateur apparaît un effet, une vision, une histoire ; d'une certaine manière, le spectacle apparaît non sur scène mais dans la perception du spectateur. »⁸ En présentant simultanément dans un même espace des éléments appartenant à divers niveaux temporels, Wilson exclut le temps théâtral linéaire. Les réseaux de sens se décomposent l'un par l'autre, les images se libèrent des sens préformés, et le spectateur est à même de voir en face de lui la chose dans sa nudité rayonnante. La vision artistique de Wilson, qui part de l'espace et engendre une œuvre entièrement dirigée vers le visuel, apparaît non seulement dans la sémantique du titre, mais aussi dans la thématique du spectacle mentionné, à travers le regard d'un sourd-muet de treize ans qui pense « en termes de signaux visuels » (Wilson). La parole introduite dans les spectacles ultérieurs est considérée comme une ligne tracée dans l'espace (tout comme la musique et le geste qui l'accompagnent

⁶ Isidore de Séville, *Etymologiae*, XVI, 3, 4.

⁷ Wilson compare l'apparition des mots sur la scène à une poésie dominée par la sonorité, où cette sonorité apparaît visuellement, structurée selon une logique mathématique. (« Bob Wilson, le génie des lieux » – entretien de Franck Mallet avec Bob Wilson ; *Le Monde de la Musique*, n°12, 1996, p. 40.)

⁸ Jerzy Grotowski : « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in : Tomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1995, p. 181.

pas servilement la parole mais s'en distinguent nettement). Le mot apparaît visuellement, la parole est un monologue intérieur en images – et non en mots. (*Une femme douce, Hamlet : a Monologue, La mort de Molière*). L'interprétation équivaut au regard dilaté du sourd se propageant dans le temps.

Dès la Renaissance, les théoriciens de l'iconologie ont souligné l'analogie de structure et de fonction qui unit l'image poétique et l'image visuelle.⁹ Paul Ricoeur, dans *La Métaphore vive* s'inscrit dans la réflexion de Marcus B. Hester¹⁰ qui formule trois caractéristiques principales du langage poétique. D'abord,

« le langage poétique présente une certaine 'fusion' entre le sens et les sens, qui le distingue du langage non poétique où le caractère arbitraire et conventionnel du signe dégage, autant qu'il est possible, le sens du sensible. » Deuxièmement, dans le langage poétique, « le couple du sens et des sens tend à reproduire un objet clos sur soi », semblable à une sculpture, qui une fois dépouillé de sa fonction de référence « devient lui-même matériau (*stuff*) » et lui permet – troisièmement – d'articuler une expérience fictive et virtuelle. (Ce dernier trait est d'ailleurs souvent contesté par la critique.) Ricoeur résume ces trois caractéristiques du langage poétique dans la notion d'icône verbale empruntée à Wimsatt.¹¹ L'acte de lire révèle – toujours d'après Hester – que « le trait essentiel du langage poétique n'est pas la fusion du sens avec le son, mais la fusion du sens avec un flot d'images incitées » qui sont entendues comme impressions sensorielles évoquées dans le souvenir, constituant « l'iconicité du sens ». Non seulement le sens et le son fonctionnent iconiquement dans le langage poétique, « mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images ». L'acte de lire est donc une ouverture à l'imaginaire libérée par le sens.¹²

L'icône verbale, et de ce point de vue elle ne se distingue pas des modèles des sciences expérimentales, est une méthode pour construire des images et atteindre à une compréhension plus profonde de l'être. Leur efficacité tient justement dans le fait que les images ne sont pas des objets de la réalité quotidienne qu'elles modélisent : la carte n'est pas le territoire, le schème d'un organe n'est pas l'organe même, etc. L'introduction de distinction wittgensteinienne entre « je vois ceci » et « je vois ceci comme » permet à Hester, puis à Ricoeur, d'introduire le côté du sensible dans une sémantique de la métaphore. Voir le temps *comme* un mendiant chez Shakespeare, je cite Ricoeur, c'est précisément savoir aussi que le temps n'est pas un mendiant ;

⁹ Ripa, *Proemio à l'Iconologie*, 1593.

¹⁰ *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967, cité par Ricoeur in *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 263.

¹¹ W.K. Wimsatt et M. Beardsley, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954.

¹² D'autre part, certaines expériences dans le domaine des sciences cognitives montrent que la capacité de différenciation entre des images artificielles très semblables augmente quantitativement quand le sujet verbalise la différence entre deux images artificielles presque identiques. C'est de cette manière, semble-t-il, que les différences s'ancrent dans la mémoire (v. les poèmes de Pilinszky cités au début de ce travail).

les frontières de sens sont transgressées, mais non abolies. » Ainsi « le voir comme » joue le rôle du schème « qui unit le concept *vide* et l'impression *aveugle* », car il est “demi-pensée et demi-expérience”, un acte de compréhension et de jouissance. Le non-verbal et le verbal sont ainsi étroitement unis au sein du langage imagé.

Mais qu'en est-il du théâtre poétique ? Nous avons vu de quelle manière le théâtre poétique est capable de créer une présence éphémère dans le *hic et nunc* où l'acte est à la fois un acte concret et un acte imaginaire, comme l'espace-temps est à la fois réel et imaginaire. C'est cette duplicité, ce paradoxe fondamental que le théâtre donne à voir, et qui n'est jamais représenté dans la poésie, ce qui ne saute pas toute de suite aux yeux du lecteur, mais se produit lors de chaque acte d'écriture. C'est une des différences profondes entre l'art verbal et non-verbal qui se révèle dans la parole énigmatique et contradictoire au début d'une œuvre pour vidéo de Wilson, *La Mort de Molière*, datant de 1995. (Une petite fille s'avance sur la scène tenant un portrait géant de Molière et dit à la manière du « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte : « Ce n'est pas un poème sur Molière. On ne peut pas écrire un poème sur Molière. Molière n'est pas un sujet de poésie. Molière, c'est un objet pour la médecine. C'est un poème sur Molière. » Et plus tard : « Ce n'est pas un poème sur Molière. Poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mourant au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière. »)

Le metteur en scène, comme poète, est ordonnateur d'images vivantes, grâce auxquelles une vision émerge sur la scène imaginaire du spectateur. C'est pourquoi le spectacle allié à la vision du spectateur devient un modèle de l'être, à l'instar de l'image poétique et des images incitées dans l'esprit du lecteur. Ce processus de lecture ne serait probablement pas non plus qualifié par Mallarmé de “pratique désespérée”, comme mentionné au début de cette communication.

Pour terminer, revenons au mot *imago* quand il prend l'acception de “masque”. Le masque montre autre chose que ce qu'il cache. Il modifie la voix aussi. « Une image, une allégorie, une figure qui masquent ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole », écrit Artaud dans « Théâtre oriental et théâtre occidental. »¹³ Il est l'instigateur de la libération de la vision théâtrale qui était en occident sous l'emprise du texte littéraire. Le “voir comme” de l'image poétique, on le sait, est “demi-pensée, demi-expérience”, il n'est pas “voir ceci”. Dans le théâtre de Wilson toute la scène devient un “voir comme”, *imago*, c'est-à-dire “masque”. Écoutons Wilson à ce sujet :

« Le masque grec nous donne une image, et un son. De même pour le théâtre classique japonais, les drames Nô, par exemple où tous les acteurs sont masqués. Ici, les acteurs ne porteront pas, matériellement, de masques, mais en un sens le tableau scénique m'apparaît comme un

¹³ in : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio/Essais, 1964, p. 110.

masque. C'est un peu comme une voix hors champ. (...) Et c'est comme le théâtre grec, en cela que sur scène l'acteur portait un masque qui présentait une image différente de ce qu'il était en train de dire. C'est là que ce que j'essaie de faire s'apparente au théâtre grec : toute la scène devient un masque. C'est une des raisons pour lesquelles j'utilise des micros : afin de créer une distance entre le son et l'image. »¹⁴

Ce n'est pas pour rien que les études théâtrales en France s'éloignent et se libèrent de plus en plus de la domination exercée par les départements de Lettres. L'image, plus peut-être que le concept, est en certaines occasions invitation à un événement cathartique dans le domaine des arts, et c'est pour cette raison que leur pensée non plus ne peut jamais totalement se passer d'images. La *poïesis* est un acte, une activité fabricatrice, la *mimesis* une mise en intrigue de l'être. La poétique mimétique peut aussi le devenir, en se transformant en un théâtre de la pensée pour ne pas suivre une herméneutique réductrice, une attitude iconoclaste qui effacerait toute ambiguïté de l'image pour une interprétation univoque au détriment de ce même théâtre, qui pourrait très bien être ce *theatrum philosophicum* dont Foucault écrit dans son essai sur deux ouvrages de Gilles Deleuze (*Différence et répétition et Logique du sens*) : « Penser ne console ni ne rend heureux. Penser se traîne languissamment comme une perversion ; penser se répète avec application sur un théâtre ; penser se jette d'un coup hors du cornet à dés. Et lorsque le hasard, le théâtre et la perversion entrent en résonance, lorsque le hasard veut qu'il y ait entre eux trois une telle résonance, alors la pensée est une transe, et il vaut la peine de penser. »¹⁵

¹⁴ « La scène comme masque » Théâtre / Public, n°72, 1986, p. 92-94.

¹⁵ Michel Foucault, « Theatrum philosophicum », *Critique*, n°282, nov. 1970. p. 904.



La relation critique **(Sur le rôle de l'esthétique et de la poétique dans la critique littéraire)**

À force de méditer sur le sujet que j'ai choisi, j'ai dû reconnaître que la problématique indiquée dans le titre de mon exposé dépassait, et largement, les cadres d'une intervention au cours d'un colloque comme le nôtre. Certes, tous les critiques du monde utilisent, bon gré mal gré, des notions ou des catégories esthétiques et/ou poétiques, et cela éventuellement sans le savoir, ou, qui plus est, sans le vouloir. Sans parler de l'ignorance notoire d'une certaine critique journalistique quant aux acquis récents des théories littéraires ou de la poétique (ignorance qui peut être attribuée à une inculture obstinément cultivé par certains illustres représentants de la presse), il serait difficile de nier que l'hostilité envers la théorie est constamment présente même dans les rangs des critiques qui font leur métier à un niveau absolument honorable. On dirait même que cette hostilité pourrait être qualifiée de traditionnelle puisqu'elle a réussi à survivre aux changements de style dans le domaine de la critique littéraire tout comme aux modifications permanentes des courants de l'esthétique et de la science de la littérature. (Dans la mesure où l'on accepte que cette dernière expression ait un sens quelconque, c'est-à-dire qu'elle désigne non seulement une réalité institutionnelle, mais aussi un domaine plus ou moins contournable du savoir humain. Dans ce cas-là, nous devrions parler de savoir au sens foucauldien du mot plutôt que de science "rigoureuse" au sens husserlien de la scientificité.)

Donc, je me suis rendu compte qu'une simple énumération des tendances existant actuellement dans la critique hongroise et, tant que mes modestes connaissances le permettraient, de leurs parallèles français exigerait des heures et des heures. En ce qui concerne les rapports de ces tendances à la théorie esthétique ou aux moyens que nous offre la poétique, les choses sont encore plus compliquées, étant donné que chacun a sa stratégie personnelle dans ce domaine, et cette stratégie s'exprime dans la multiplicité d'attitudes prises à l'égard de la théorie. Le titre de ma communication, comme vous vous en êtes sans doute aperçus, est emprunté à Gérard Genette. En effet, Genette parle plus volontiers de "la relation esthétique" que d'un domaine autonome et bien circonscrit de l'Art ; les deux volumes de L'œuvre de l'art qui représentent à mes yeux la tentative la plus importante, ces derniers temps, de réconcilier les traditions de la pensée esthétique anglo-saxonne avec celles de l'esthétique continentale, optent pour la considération de l'objet esthétique comme inséparable d'une relation spécifique qu'on a avec cet objet. L'auteur est persuadé qu'il est impossible de définir l'œuvre d'art ou la chose esthétique en général à partir de son essence présumée ; en revanche, rien ne nous interdit de définir l'attitude ou la relation grâce à laquelle un

objet se présente pour nous comme l'objet d'une attention esthétique. On se souvient de la question géniale (et post-kantienne) du jeune Lukács au début du siècle : « Les œuvres d'art existent. Comment sont-elles possibles ? » En suivant l'exemple de Nelson Goodman et d'autres, Genette modifie considérablement cette question, dont un Max Weber a pu affirmer que c'était la première question sérieuse depuis la naissance de l'esthétique moderne. La version du théoricien français pourrait être la suivante : « La relation esthétique avec des objets singuliers comme avec des ensembles d'objets existe bel et bien. Comment fonctionne-t-elle ? »

Or, je trouve cette approche très fructueuse et j'aurais envie de l'appliquer à la critique. Car à mon avis – qui à partir de ce moment ne peut pas obtenir son autorisation du travail de Genette – la relation critique fait partie intégrante de la relation esthétique. Je ne crois pas, comme Genette semble y croire, à l'existence d'états “neutres” dans le domaine des expériences esthétiques. Mais je suis d'autant plus d'accord avec lui quand il écrit que le jugement négatif allant de pair avec une valeur sous-jacente qui lui prête une apparence ontologique, ne fait que renforcer le caractère esthétique de notre rapport à l'objet en cause. « A la candidature posée par l'œuvre d'art, la reconnaissance de son caractère d'œuvre (de son acte artistique), qui entraîne ipso facto sa prise en considération esthétique, constitue une réponse locutoirement suffisante, même si cette reconnaissance consiste en une appréciation négative, et donc peu gratifiante : C'est nul vaut ici pour un brevet d'art. » Et il ajoute plus tard qu'il y a une différence, « voire l'absence de rapport, entre la définition (et l'identification) de l'œuvre comme telle et son appréciation positive, » comme « il n'est pas nécessaire, pour jouer effectivement aux échecs, de gagner la moindre partie, mais bien de respecter la marche des pièces, il n'est pas nécessaire, pour obtenir le statut d'œuvre d'art, de mériter une appréciation positive, mais seulement manifester qu'on la sollicite. »¹ Oui, bien sûr : cet objet devant moi que je considère comme appartenant au monde des œuvres sollicite mon jugement ; et il est impossible d'imaginer une œuvre d'art sans cet effet de sollicitation qui ne vient ni de moi ni de l'objet, mais précisément de mon rapport à l'objet. Mais si l'on accepte l'appartenance de cet effet de sollicitation à la perception même la plus élémentaire de la présence d'une œuvre d'art, il s'ensuit que l'attitude que je viens d'appeler “relation critique” ne peut pas être séparée de la relation esthétique en général. Évidemment, je peux hésiter longuement devant telle ou telle œuvre, sans pouvoir formuler un jugement sur et bien fondé sur “les mérites esthétiques” de l'objet en considération. Mais cette hésitation ne prouve pas l'absence de l'élément critique de mon acte de reconnaissance de l'objet comme œuvre. On pourrait dire tout simplement qu'au moment de cette hésitation, je ne possède pas encore des moyens adéquats pour formuler mon jugement. (Il arrive souvent, bien sur, qu'on reste bloqué dans cette situation : pour atteindre le niveau qu'on peut nommer

¹ Gérard Genette : *L'œuvre de l'art*, tome II. La relation esthétique, Seuil, 1997. p. 273–274.

“critique” dans tous les sens du mot, il faut faire des efforts considérables, notamment recourir à des notions, des catégories ou de normes, faire des comparaisons, citer des exemples de l'histoire de l'art ou de la littérature, etc.) Ce qui importe donc, c'est notre réaction, la réponse donnée à l'acte de sollicitation de l'œuvre, abstraction faite du niveau mental, et même verbal, de sa formulation. Et cette réponse comporte, d'une façon inhérente, le noyau d'une relation critique.

Néanmoins, je ne voudrais pousser à l'excès cet élargissement de l'application des conceptions de Genette jusqu'à l'activité de la critique littéraire, élargissement dont lui-même ne serait pas peut-être trop content. Ce que je voulais suggérer avec tout ce que j'ai dit jusqu'ici, c'est que, au moins d'après moi, il n'y a pas de reconnaissance d'œuvre d'art sans une certaine composante critique ; ce qui fait que même les critiques se voulant tout à fait innocents en matière théorique (qu'il s'agisse pour eux de la théorie littéraire, des concepts de l'esthétique générale, ou des méthodes et des réservoirs techniques de la poétique littéraire), or, même ces critiques-là sont contraints de faire face à la théorie. Cette contrainte se traduit quelquefois dans la fuite des catégories, des concepts, des méthodes et des normes : mais la fuite ne fait que prouver l'inéluctabilité de ce qu'on fuit.

Comme j'ai dit plus haut, l'hostilité à la théorie est un phénomène qui est né au même moment que la critique moderne ; mais cette hostilité connaît beaucoup de variantes ; elle peut être totale ou partielle. Dans ce dernier cas, il s'agit presque toujours d'une tentative d'exclusion ; il s'avère que certaines notions, certaines catégories, certains procédés techniques sont devenus inutilisables au sein de quelques “communautés d'interprétation”, pour employer une expression très à la mode chez nous en ce moment. Moyennant quoi l'une ou l'autre de ces notions ou catégories sera déclarée “persona grata” et comme exclue du langage critique du groupe. Aussi cet anathème contre telle ou telle notion peut-il fonctionner comme signe diacritique, comme procédé d'identification et de différenciation de la communauté en question. En Hongrie, la motivation de ces mouvements d'exclusion, au moins depuis le renversement du système précédent, est très profondément de caractère politique ou idéologique, quelquefois justement grâce aux efforts de certains critiques pour “dépolitiser” ou “desidéologiser” le paysage littéraire. Après l'époque des contraintes idéologiques, de la soi-disant “politique culturelle socialiste” on pourrait considérer cette exigence comme allant de soi de la part des représentants de la critique et de la science littéraire. Mais il me semble que certains parmi eux soient enclins à jeter l'enfant avec de l'eau du bain.

Le référent, la référentialité est l'une de ces notions proscrites par certaines écoles exerçant une influence considérable dans la critique littéraire hongroise d'aujourd'hui. Rien d'étonnant à cela : pendant plusieurs décennies, le dogme de la fonction “spéculaire” de l'art était en vigueur dans la critique et dans l'enseignement scolaire, dans l'histoire littéraire et dans les prises de positions du comité chargé des affaires culturelles du parti communiste. La

bonne littérature devait refléter la réalité historique, montrer les problèmes sociaux, participer "avec ses moyens spécifiques" à la lutte pour le progrès de l'humanité, le dernier ne faisant qu'un avec la cause du "socialisme réel." Certes, il y avait de grandes différences dans la tonalité et, pour ainsi dire, dans les modes d'exécutions si l'on compare les années cinquante aux années soixante-dix ou quatre-vingt, mais la chanson restait la même et tout le monde en avait marre, y compris les malheureux qui étaient censés la chanter jour et nuit. Il est évident que les tenants des deux écoles déterminantes de la critique, c'est-à-dire ceux de l'herméneutique et du déconstructionnisme ont été les premiers à supprimer de leur vocabulaire tout ce qui pouvait renvoyer à la référentialité. On ne doit pas oublier en outre que parfois il s'agit d'une herméneutique ou d'un déconstructionnisme mal digéré qui consiste à appliquer, tant bien que mal, des thèses et des principes extraits de leurs contextes sur les œuvres contemporaines. Par exemple, la fameuse phrase de Derrida, selon laquelle « il n'y a pas de hors-texte » et qui se trouve, comme on sait, dans la deuxième partie de sa Grammatologie, ne pouvait pas non plus échapper à de fausses interprétations en Hongrie. On l'a pris pour un principe interdisant de parler d'une quelconque "réalité" à propos d'une œuvre littéraire, quoiqu'il ne s'agisse, chez Derrida, que de la biographie de Rousseau, dont il affirme qu'elle est inséparable des textes de cet auteur et n'a pas d'existence autonome par rapport à eux.

Peut-être a-t-il été nécessaire que tout se passe ainsi : le pendule artificiellement bloqué pendant si longtemps s'était remis à osciller en s'éloignant, autant qu'il pouvait, de sa position antérieure. Sur le marché des discours théoriques, les articles les plus recherchés sont les méthodes d'interprétation qui évitent de parler de la problématique du référent, qui se trouve tacitement reléguée dans l'enfer de sinistres débats sur le réalisme. En effet, le problème de la référentialité est très gênant pour les conceptions d'après lesquelles l'essence pure de la littérarité est quelque chose de retrouvable et explicitable, le texte littéraire n'étant qu'un système autonome, clos et unifié, auquel ne correspond qu'une lecture immanente (donc par définition non-référentielle). Ces conceptions (au moins dans leurs variantes les plus agressives) ne tiennent pas compte du statut ontologique de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire son mode d'existence hétéronome. Aussi veulent-elles oublier que la problématique de la référentialité comme question appartenant à la poétique et à la philosophie du langage ne cesse pas de jouer un rôle primordiale dans la réflexion occidentale sur la littérature. (Il suffit de nous renvoyer aux recherches françaises concernant la question de la vraie semblance dans le domaine de la poétique de la prose.)

Il me semble qu'on a affaire ici à une contamination de deux problèmes. Le dogme officiel du réalisme a supposé l'existence d'un monde objectif, tout à fait extra-linguistique : pour lui, le référent était ce monde-ci. Les critiques qui se réclament de l'herméneutique ou du déconstructionnisme ont bien raison de refuser cette présupposition naïve. Mais refuser l'objectivisme dogmatique ne signifie pas que dès lors on a réussi à se débarrasser de

l'énigme de la référentialité en générale. Citons le Dictionnaire raisonné de Greimas et Courtès : « tout discours (non seulement littéraire, mais aussi, par exemple, le discours juridique ou scientifique) se construit son propre référent interne et se donne ainsi un niveau discursif référentiel qui sert de support aux autres niveaux discursifs qu'il déploie. »² « Ce que le critique rencontre en abordant l'œuvre littéraire, ce n'est pas le problème du référent donné a priori, mais celui de la référentialisation de l'énoncé qui implique l'examen des procédures par lesquelles l'illusion référentielle – l'effet de sens “réalité” ou “vérité” –, proposée par Roland Barthes se trouve constituée ». Compte tenu de ces réflexions, il serait donc indispensable que ceux qui ont pour métier l'interprétation de la littérature reconduisent le problème extrêmement difficile de la référentialité au rang des questions incontournables de la théorie littéraire et qu'ils le soulèvent lors de l'analyse des œuvres particulières en l'accommodant aux traits de caractère spécifiques de ces dernières.

Le choix de thème d'une conférence qui a eu lieu récemment en Hongrie peut nous servir d'illustration. On y parlait d'une question générique, à savoir du genre de la nouvelle ; le titre de la conférence était donc : « De la nouvelle jusqu'au texte – les métamorphoses d'un genre classique à la fin de notre siècle ». Ce titre reflétait bien les contradictions que la théorie littéraire mais aussi la critique doit envisager, précisément à propos de la nouvelle comme catégorie générique. (En effet, il est très difficile de faire la distinction entre les appellations comme nouvelle, récit, short story ou Kurzgeschichte. Tandis que les différentes sortes de roman sont définies à l'aide d'un adjectif ajouté au mot “roman”, on ne peut pas suivre ce chemin dans le cas de la nouvelle. Il est dépourvu de sens de dire que la short story est un type de nouvelle déterminé ou que la nouvelle est une sous-catégorie du récit.) L'apparition du texte en tant que notion générique vient encore compliquer les choses. Car si, en admettant ce qui est suggéré par le premier segment du titre de la conférence, l'on veut décrire le déplacement du nouvelle au texte comme un effet du progrès, il faudrait connaître le point de départ, donc, savoir très précisément ce qu'on entend par “nouvelle” puisqu'on sait bien que la notion du “texte” ne peut être établie que par les moyens que nous offre la théologie négative. Nous ne pouvons accéder à la textualité en tant que terme technique que par la démonstration, à l'intérieur d'un type d'écriture, de l'absence ou même la négation des traits de caractéristiques traditionnellement attribués à la nouvelle tout comme le comportement langagier ou la métaphysique qui est leur corrélat.

Le deuxième segment du titre de la conférence (« les métamorphoses d'un genre classique à la fin de notre siècle ») modifie cette vision du progrès en la relativisant. Au lieu d'une représentation historico-hiérarchique de l'évolution de la littérature, on émet l'idée de la simultanéité, du déploiement dans un espace horizontal, puisqu'il s'agit déjà des “variantes”, des “métamorphoses”

² A. J. Greimas – J. Courtès : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1983, p. 312.

d'un genre "classique". Le dernier adjectif suggère qu'on est sans doute capable de définir ce genre ; la hiérarchie disparaît, nous sommes alors témoins de la coexistence pacifique des types d'écritures. "La fin de siècle" comporte, elle aussi, deux connotations : elle nomme, d'une part, la contemporanéité, notre temps présent ; d'autre part, elle insère ce temps présent dans une continuité historique, en l'identifiant comme une phase de l'histoire de notre époque. Or, la question qui se pose est très claire, même si la réponse ne l'est pas : est-ce qu'on peut opérer ici avec la notion du progrès ou bien il vaudrait mieux – en suivant l'exemple de Michel Foucault – parler des variantes, mutations, des espaces à remplir, des formations en cours d'élaboration ou en déconstruction ? Je suis loin de cacher que cette dernière solution, la "cartographie" à la Foucault m'est beaucoup plus sympathique que la première, qui est plus ou moins ouvertement basée sur un sorte de téléologie historique, avec tous les critères de valeurs corrélatifs à ce mode de pensée.

Cela dit, je reviens sur mes pas pour reprendre la question de la référentialité qui a beaucoup à voir avec les problèmes que je viens d'analyser. Car si l'on rejette la vision évolutionniste dans le champ de la littérature, si l'on ne veut pas faire de la textualité la vache sacrée de l'idée du langage purement autoréférentiel, on peut dans ce cas plus aisément distinguer entre les différents types de discours. (Bien qu'il reste vrai que nous possédons des moyens très insuffisants pour définir, disons, la nouvelle "exemplaire" ou "classique".) Selon Jean-Marie Schaeffer, tout texte fait une proposition quant à son mode de lecture : c'est ce qu'il appelle contrat de lecture.³ J'ajouterai qu'en nous rapprochant du texte singulier, ce contrat se montre de plus en plus compliqué, multiple ou même pluriel. Mais la notion du contrat s'avère opérationnelle à un certain niveau de généralité, si l'on met au premier plan les problèmes de la fictionnalité et la textualité. Les textes littéraires possèdent d'un niveau inhérent d'intentionnalité, qu'on ne doit pas confondre avec l'intention supposée de l'auteur (ce qui aboutirait alors à la fameuse intentional fallacy du New Criticism américain). Il nous faut admettre qu'il existe des textes qui nous proposent une lecture fictionnelle (qui n'exclut pas la référentialité, mais au contraire, la suppose : il n'y a pas de fiction sans l'autre pôle, qui est le référent) ? Il y a d'autres types d'écriture, dans lesquels la fonction représentative se réduit au minimum : ils "se présentent" donc comme appartenant au domaine de la textualité pure, dont on sait déjà qu'en réalité elle n'existe pas ; mais au niveau intentionnel rien ne l'empêche d'exister. En revanche, nous rencontrons souvent d'autres textes où le caractère de "l'histoire vraie" est un facteur constitutif sans lequel il nous sera impossible d'interpréter l'œuvre. On peut donc en conclure que le principe de la référence ou – avec le mot de Barthes – l'effet de réel revient toujours sur la scène, bien qu'il fasse son apparition d'une manière différente selon les spécificités et le caractère du texte singulier. Dans les trois cas, nous avons

³ Jean-Marie Schaeffer : Du texte au genre. In : *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 192.

des chances de trouver des œuvres littéraires : heureusement, après avoir renoncé au téléologisme historique, nous n'avons plus de moyens d'exclure l'un ou l'autre contrat du paradis littéraire.

De nombreux signes témoignent que nous aurons encore d'autres notions et catégories "maudites" à réinterpréter et (éventuellement) revaloriser dans les années qui viennent. (La notion d'intentionnalité sera à coup sûr parmi elles.) Et je me permets de supposer que les tâches à accomplir sont très semblables en France et en Hongrie, même si l'on ne perd pas de vue les différences du développement social des deux pays et la toile de fond politique qui influence la vie intellectuelle tout autrement en Europe du Centre-Est qu'en Europe occidentale. Mais la visée est commune : renforcer la présence de la critique, lui redonner son importance sans recourir à des gestes de "canonisation" historiques ou hystériques, ou pour employer un slogan politique qui a fait carrière dans les deux pays, essayer de retrouver sa force tranquille.



Une synthèse historique de la critique littéraire hongroise

Je voudrais présenter, dans le cadre de cette communication, certaines questions d'une entreprise importante des sciences littéraires hongroises. Importante, dis-je, puisque la réflexion sur la littérature fait partie de la littérature elle-même, par conséquent l'analyse de la genèse, de la formation et du fonctionnement de cette réflexion est un élément indispensable des recherches. Ce travail est loin d'être secondaire : au-delà de l'analyse de la réception d'une œuvre, c'est un moyen qui permet de définir certaines conditions essentielles de la création littéraire. L'examen comparé des textes poétiques et critiques témoigne d'une interférence réciproque ; la synthèse historique de ces analyses contribue à une plus profonde compréhension de la tradition, tout en avertissant de la possibilité et même de la nécessité d'une transformation de l'image conventionnelle. La réflexion sur l'histoire de la réflexion littéraire est, en dernière analyse, un moyen de mieux voir les antécédents de nos propres interprétations.

La synthèse la plus récente, intitulée *L'histoire de la littérature hongroise*, publiée en six grands volumes, date des années 1960. C'était notre manuel universitaire, écrit par la génération de nos professeurs. Cette période était d'un caractère synthétique qui résumait sa conception littéraire et linguistique, esthétique et historique, folklorique et musicale dans plusieurs grands dictionnaires et œuvres représentatives.

On sait bien que chaque vue d'ensemble est l'anticipation d'un programme qui met en lumière des points moins connus, voire inconnus de la recherche scientifique. On sait également que les synthèses successives dialoguent et se complètent entre elles, en s'inspirant dans bien des cas de tout ce qui leur est antérieur ; mais cette continuité est en même temps une discussion puisque les points de départ et les définitions, donc la conception de la littérature et la nature de l'analyse sont nécessairement différents.

En ce qui concerne la situation historique où est née la synthèse de la critique littéraire que je voudrais vous présenter, elle est ambivalente. L'idée de son élaboration était la conséquence directe de ladite histoire de la littérature ; ses premiers volumes ont été publiés, à partir de 1976 et principalement au début des années 80, par les auteurs de quelques chapitres importants de cette œuvre collective. Mais le travail a dépassé les cadres prévus : les quatre ou cinq volumes qui auraient donné un panorama jusqu'à la fin du XIX^e siècle devinrent insuffisants : aujourd'hui il faut compter avec sept volumes qui ont vu le jour et sept autres monographies en cours de préparation. Cette modification essentielle du programme va de pair, du point de vue des auteurs, avec l'apparition d'une nouvelle génération.

Les grandes synthèses dont la publication s'étend sur plusieurs décennies peuvent bien refléter les changements des circonstances extérieures. L'histoire de la critique littéraire est un témoignage complexe du rapport entre l'auteur et son temps : parmi les trois volumes publiés avant le changement de régime de 1989, il y a un qui supposait une égalité entre conception marxiste et modernité ; un autre se servait d'un double langage, en formulant le véritable message entre quelques citations de Marx ; le troisième pouvait entièrement protéger son caractère scientifique des compromis idéologiques. Le fait que ces monographies fussent écrites par des collègues plus âgés, n'eut pas pour conséquence une discussion directe entre les générations. À partir de la fin des années 1970, il s'agissait plutôt d'une coopération entre maîtres et disciples, chaque volume étant le travail autonome d'un auteur, le résultat d'une réflexion personnelle.

Ce fait distingue nettement cette collection de celle de l'histoire littéraire dont les volumes successifs se composent de chapitres écrits par différents auteurs : ce travail collectif était orchestré – c'est à dire révisé – par les rédacteurs. Cette méthode qui permettait un fort contrôle, surtout idéologique, a caractérisé la préparation des volumes supplémentaires examinant la littérature écrite après 1945 – volumes démodés au moment même de leur publication au cours des années 1980.

À l'opposé de ces derniers, exposés à la contrainte extérieure (ou supérieure) de considérer la littérature comme illustration d'une vision officielle du monde, les possibilités de la recherche en matière de la critique littéraire étaient beaucoup plus grandes. D'une manière moins spectaculaire, on avait libre accès à chaque source importante et rien n'empêchait le chercheur d'opposer l'ensemble de ses inductions construites sur quelques centaines de fiches à certaines préconceptions de l'actualité. Tout d'abord il était nécessaire de se libérer de la prédominance automatique d'un point de départ historique qui ne connaissait que des jugements de valeur déterminés, privilégiant d'emblée certains courants idéologiques, au détriment des critères poétiques.

Direction discrète et encourageante qui défendait les droits de la philologie contre toute intervention arbitraire ; possibilité d'écrire une monographie autonome sur une période de l'histoire littéraire sans aucun comité de rédaction et sous l'unique contrôle d'une équipe professionnelle, constituée de collègues ; publication indépendante de chaque volume de la collection à une époque qui voyait le danger plutôt dans la littérature contemporaine : tels étaient, en grandes lignes, les avantages bénis des historiens de la critique littéraire. Grâce à ces circonstances, il n'y avait aucune censure extérieure ou intérieure : ainsi, il n'y avait aucune différence entre nos analyses écrites avant et après 1989. Ce travail appartenait, je crois, à la guerre d'indépendance silencieuse de la philologie.

On peut bien affirmer que l'histoire de la critique littéraire peut et doit être interprétée comme une critique plus ou moins radicale de la grande histoire de la littérature. Il y a un point précis où se montrent les véritables différences

: on ne pourra réécrire cette dernière qu'en prenant en considération les résultats de cette collection de monographies.

La signification du terme critique dans cette synthèse suit nécessairement la modification de la conscience littéraire des périodes successives : il y a donc, d'une part, une continuité de changements sémantiques dans le domaine de la terminologie et, parallèlement, une série de réductions de sens au cours de l'histoire ; d'autre part, il est possible de décrire et de caractériser les métamorphoses des fonctions dans les cadres du même modèle de communication. Le premier volume qui présente le Moyen Age hongrois est le travail de celui qui, pendant vingt ans, organisa et dirigea les recherches. Andor Tarnai examine la signification et le fonctionnement de la critique dans le sens le plus large du terme : c'est la manifestation, dit-il, d'un système de critères, lors de la formulation d'une communication orale ou écrite pour ceux qui, plus tard, seront nommés auteurs ; c'est en même temps un système qui traduit les exigences d'un public concret ou imaginaire. L'étude de la critique médiévale examine donc premièrement la formation du phénomène "écrivain" parmi les jongleurs et les trouvères, parmi les auteurs des diplômes et des chartes, et, évidemment, parmi les prêtres. Deuxièmement, elle a pour tâche de décrire la coexistence de la littérature orale et écrite et, finalement, la formation et le rôle de l'auditoire et des lecteurs. Cet état initial et complexe pose les questions fondamentales de toute critique littéraire : celle de l'existence et de la nature des normes littéraires, le problème de la conscience littéraire de l'auteur, son image formée par le public, les exigences de ce dernier, ainsi que le système et le fonctionnement des règles.

L'examen des longues périodes de l'histoire montre l'importance de certains parallélismes au cours de l'évolution : celle de la coexistence des langues latine et hongroise, de la littérature orale et écrite, des œuvres manuscrites et imprimées. On sait bien que l'antiquité gréco-latine joua un rôle décisif dans la littérature hongroise du Moyen Age, littérature où, au début, écriture, latinité et contenu chrétien étaient étroitement liés, en anéantissant presque entièrement la poésie orale de l'époque archaïque et païenne. Au cours des cérémonies ecclésiastiques, célébrées en hongrois, un nouveau style oral s'est formé, antérieur à la littérature écrite et qui, sous le contrôle du latin, constitua la phase initiale de la langue littéraire hongroise. Cette constatation du volume présentant la critique médiévale modifie essentiellement l'image de l'histoire littéraire.

Quelles sont les conséquences de ces parallélismes et de ces coexistences pour les volumes suivants ? D'une part, pour présenter la critique littéraire de l'époque de l'humanisme, deux monographies seront publiées : la première analyse les œuvres écrites en latin, l'autre, les textes hongrois. Ensuite, l'examen d'une autre époque, celle des Lumières, est toujours inséparable de l'analyse de la conception de la langue : l'approche historique de cette dernière apparaît notamment, au début du XIX^e siècle, en latin. Au-delà de la persistance de cette langue, c'est surtout un autre bilinguisme qui se manifeste : l'influence de l'allemand est importante à la fin du XVIII^e et au début du

XIX^e siècles. La réforme ou la rénovation de la langue hongroise était en rapport étroit avec le goût et les tendances littéraires de la première partie du siècle passé. Une monographie présente les problèmes de cette modernisation au cours de laquelle, en cherchant un modèle du point de vue de la liberté du poète de former sa langue, il fallait choisir un idéal à suivre parmi les exemples allemands. Finalement, en ce qui concerne les interférences entre littératures orale et écrite, au milieu du XIX^e siècle c'est surtout le rôle et l'imitation de la poésie populaire qui était au centre des discussions.

Pour illustrer la portée du problème de la valeur esthétique de cette dernière, il faut bien voir que la réception de Petöfi en était inséparable. De ce point de vue il est possible de distinguer plusieurs conceptions au cours des années 1840, période dont la critique littéraire est l'objet d'un livre que je viens de publier. Selon un premier axiome, formulé par les partisans du néoclassicisme, la poésie savante est toujours supérieure au folklore ; un deuxième groupe croit à la possibilité d'une élévation de la chanson populaire par le perfectionnement poétique. Troisièmement, il y a ceux qui se prononcent pour la même valeur des poésies écrite et orale ; enfin, selon un dernier groupe, toute la littérature écrite doit être subordonnée au folklore qui devient ainsi l'objet d'un culte national. Le succès incontestable de Petöfi est dû à ceux qui considèrent que la valeur de la chanson populaire est au niveau ou au-dessus de celle de la littérature classique puisque, d'une part, ce poète s'est beaucoup inspiré du folklore, d'autre part, comme ses prédécesseurs, il a travaillé à l'élargissement des limites traditionnelles de la littérature. En dernière analyse, il répond à une exigence de la critique littéraire hongroise qui, en synthétisant les phases successives de l'esthétique allemande, réclamait, au lieu de l'imitation des objets esthétiques proposés par un Winckelmann, la représentation de tout, en opposant à la tradition de l'idéalisation un art qui doit être avant tout caractéristique.

En présentant ces discussions, l'historien de la critique littéraire doit, lui aussi, choisir, en optant, cette fois, pour l'égalité de la valeur des textes écrits ou oraux. C'est un défi, certainement, du passé qui nous invite à une discussion avec ceux qui déprécient le folklore en condamnant son primitivisme, tout comme avec ceux qui considèrent que, malgré toutes les divergences, le culte peut remplacer la critique. Mais, d'autre part, ce même défi aboutit à un examen plus approfondi du problème : un de nos collègues, Péter Dávidházi, au-delà de son travail effectué dans le domaine de l'histoire de la critique, a présenté dans un de ses livres l'analyse du culte littéraire de Shakespeare en Hongrie ; l'édition anglaise de ce livre va être publiée à Londres et à New-York. Lors de la comparaison du culte et de la culture littéraire, du point de vue de l'attitude, des coutumes et de la langue, il arrive à la constatation qu'ils peuvent être analysés, entre autres, par l'absence ou la présence de l'esprit critique, c'est à dire de l'exigence de la soumission du texte à un examen rigoureux. La publication de ces recherches a initié dans les années 1990 à Budapest d'autres études importantes sur la nature et le fonctionnement du culte littéraire.

Les recherches en histoire de la critique peuvent attirer notre attention sur une tentation de la lecture : on juge souvent par l'intériorisation d'un poète préféré ou idéalisé, en acceptant ou en exigeant, du moins instinctivement, la canonisation de son point de vue subjectif. La comparaison et la confrontation des textes peuvent élucider quelques erreurs philologiques qui, comme héritages du passé, issus de telle interprétation des poètes, des critiques, ou des qualifications de l'histoire littéraire, apparaissent avec toute l'autorité de la tradition.

Les textes de l'histoire de la critique, outre les fonctions poétiques, sont riches de significations actuelles et, on le sait bien, ces messages dépendent du contexte de la réception. Pour terminer, permettez-moi de citer un exemple. Avant la révolution de 1848, le rédacteur de la Revue hongroise de belles lettres exprima ses idées sur le rapport entre poésie et vie politique. La première, dit-il, en suivant les principes de Lamartine, est toujours supérieure à la seconde ; si un poète se joint à un parti, il s'oublie ou il se vend. En 1985, lors de la première publication, cette citation signifiait bien autre chose que maintenant : autrefois, c'était une protestation, aujourd'hui, c'est un avertissement.



Regards sur Frigyes Karinthy

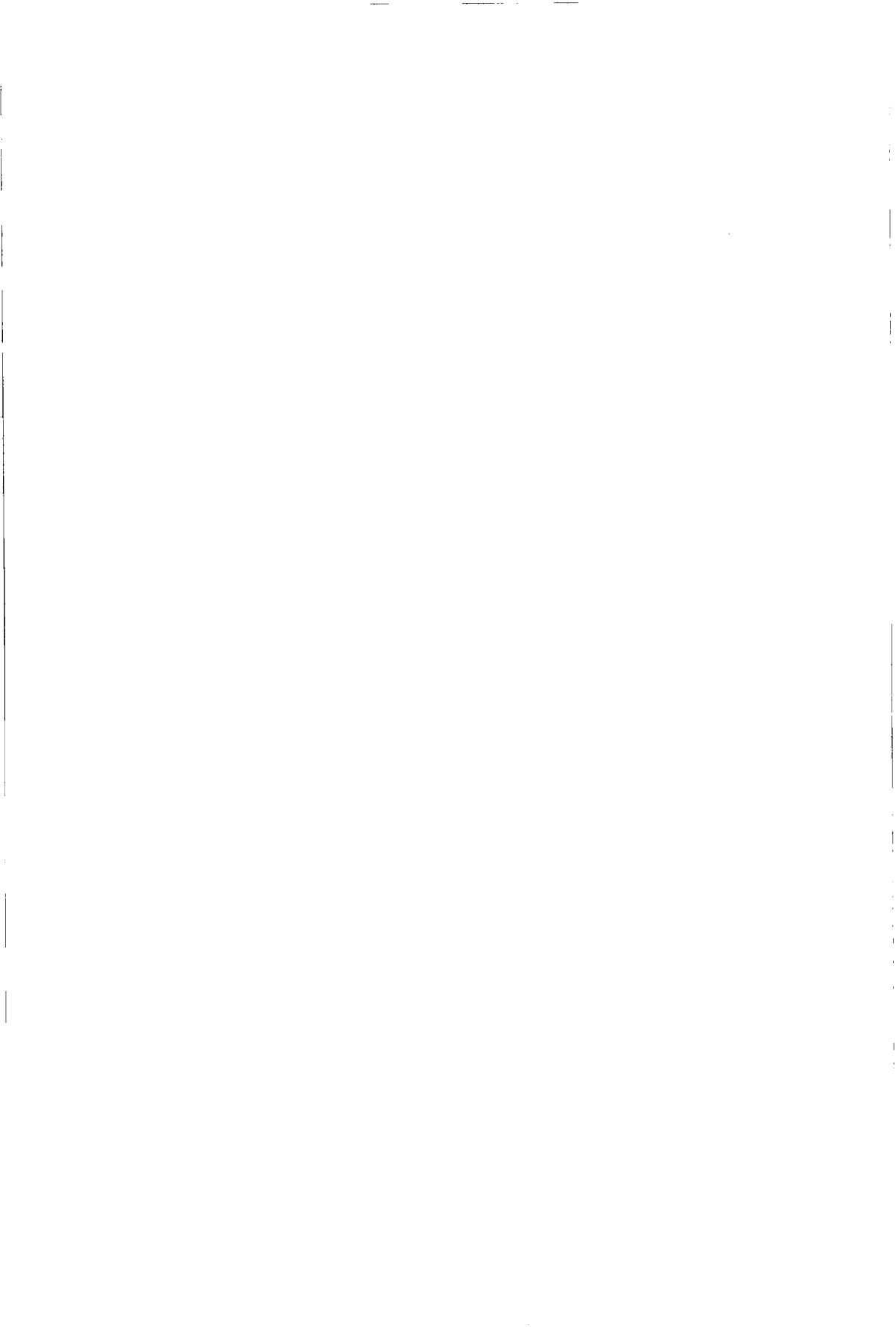


Discours de l'ouverture du Colloque Karinthy de Peter DIENER

Le 23 avril 1998 à l'Université de Toulouse le Mirail
(Hommage à György Gordon)

Notre colloque est organisé autour de la nouvelle *Le Cirque* de F. Karinthy, à l'occasion de sa publication récente en français. Mais ce colloque est en même temps un hommage à György Gordon, ainsi qu'aux linogravures qu'il composa sur ce même thème. *Le Cirque* illustré par Gordon, fut publié en Angleterre dans une somptueuse édition d'imprimerie artisanale, de format 52 x 57 cm. (Edition Smith Settle, Otley, 1990). György Gordon est né à Budapest (1924); diplômé de l'Ecole des Beaux Arts de Budapest (1953), il vit depuis 1956 dans le nord de l'Angleterre. Parallèlement à son activité de professeur d'arts graphiques à l'Ecole des Beaux Arts de Wakefield, il peint et expose très souvent depuis 1963 (Londres, Budapest). Son art et sa maîtrise technique réunissent les grandes traditions de plusieurs cultures, depuis Nagybánya jusqu'aux courants postmodernes occidentaux. Ses illustrations du *Cirque* de Karinthy diffèrent radicalement d'une "traduction" en langage graphique du contenu anecdotique littéraire. Il s'agit plutôt d'une inspiration née de l'esprit karinthyen, profondément poétique et tragique. *Le Cirque* de Gordon ne relève pas de la catégorie des arts mineurs. L'illustration ainsi conçue est de l'art majeur. Au lieu de commenter graphiquement la nouvelle de Karinthy, Gordon prend un thème, le développe à sa manière créatrice et l'enrichit de sa propre personnalité. Tout comme le *Faust* de Liszt par exemple n'est pas une simple illustration musicale de celui de Goethe, *Le Cirque* de Gordon est une oeuvre d'art quasi autonome. Nous remercions tous le maître György Gordon pour sa contribution à ce colloque et nous regrettons qu'il ne puisse être parmi nous en raison de son état de santé.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, chers amis, faites un tour dans la salle, et admirez les linogravures de György Gordon !



Procédés narratifs dans *Le cirque de Karinthy*

En réfléchissant à la question des procédés narratifs utilisés par Karinthy d'une manière générale et particulièrement dans les textes qui figurent dans ce volume, on se rend très vite compte que, pour expliquer ces procédés, il faut aller plus loin en se livrant à une analyse profonde. Bien sûr, dans cette approche, il est impossible de nier l'influence de la démarche chomskyenne. Il est évident pour nous que les procédés narratifs, tels qu'ils sont habituellement présentés, se révèlent comme des structures de surface, derrière lesquelles il est légitime de reconstituer tout un système de logique profond. Bien sûr, une intervention à une table ronde n'est pas destinée à révéler des vérités définitives et immuables. Et cette remarque reste valable même pour cette version écrite et quelque peu remaniée. Tout ce que j'ai l'intention de dire reste dans le domaine des hypothèses à discuter.

Dans les récits de Karinthy, nous sommes en face de la dualité, de l'opposition même, de deux types de logique : a) une *logique linéaire* du “bon sens” banal, procédant par des séries de syllogismes, et b) une *logique des réseaux* qui repose sur des associations d'idées (autrement dit, de signifiés) ou des associations verbales (autrement dit de signifiants). Dans une conception réductionniste qui trahirait un matérialisme vulgaire, seules ces dernières ont droit de cité, car les associations de signifiants sont faciles à observer, on peut les enregistrer de diverses façons, alors que dans l'observation des associations de contenus se glisse inévitablement une part d'arbitraire et de subjectif.

Il semble évident que le fonctionnement du cerveau procède par une logique des réseaux associatifs ; ceci est particulièrement vrai dans les cas où le contrôle du “bon sens” est relâché comme par exemple dans les rêves.

Le premier texte du volume, intitulé justement *Le Cirque*, est une démonstration parlante de ce qu'on vient de dire. L'auteur explicite clairement qu'il s'agit d'un rêve. Le point de départ est constitué par deux envies : “d'aller au cirque” et de “posséder un violon”. Le narrateur est guidé par un pouvoir occulte matérialisé par le pronom indéfini *quelqu'un* (l'effet de *vague* est renforcé par le conditionnel) : « c'était comme si quelqu'un me conduisait en me tenant par la main ». Mais ce rêve n'est que la compensation imaginaire d'un empêchement bien réel : « ils ne m'ont pas amené au cirque. Oui, c'est comme ça que j'ai rêvé de temps en temps du cirque ». Le narrateur-rêveur dévoile donc ainsi le pourquoi de ses rêves. Et le récit se déroule entre deux forces : cette contrainte qui paraît bien réelle et l'envie plutôt factice de la dépasser. Le processus est continuellement interrompu, les empêchements s'enchaînent les uns aux autres ; enfin, le narrateur arrive à rêver “jusqu'au bout”, mais le rêve devient trouble et c'est de nouveau l'impossibilité d'accomplir ses désirs. Le héros est là, devant la caisse, mais un “homme excité, barbu, boiteux, le directeur” – représentation d'une autorité inflexible

– l'empêche d'entrer, car il n'a pas de billet. Pour bien faire saisir la signification et l'atmosphère de ce passage, il convient d'en citer de larges extraits :

Mon coeur s'est serré de peur, je me suis mis à bredouiller: « Pas de billet... moi.. pas spectateur... mais... mon violon ... » – et j'ai montré désespérément le violon que j'avais toujours sous mon bras. Il s'est penché jusqu'à ma bouche et a attendu, toujours en colère, que je finisse ma phrase; et moi, bégayant, j'expliquais que j'avais composé une mélodie et que je pourrais la jouer sur mon violon pour le public, s'il me laissait entrer. Là-dessus il s'est mis à rire si fort que j'ai vu le tunnel profond de sa gorge, puis il a dit mot pour mot, sèchement: “Jeune homme, vous êtes fou, dans votre cervelle il y a un trou.” – J'ai trouvé la rime très brillante, et je me suis aperçu que le directeur était ravi de mon hommage involontaire. Il m'a tapoté l'épaule, me disant d'attendre. Peut-être pourrait-on faire quelque chose ... on en parlerait». (*op. cit.*, 10)

Les deux envies : *aller au cirque et jouer du violon*, commencent donc à se rejoindre. Mais la logique du rêve procède par mille détours : le narrateur et le directeur doivent monter et descendre à l'aide d'une machinerie bruyante, passer par des couloirs sombres, assister à des scènes de tortures et d'assassinats, mais qui finissent par se révéler comme des spectacles de divertissement. (Dans ses écrits, Karinthy ne cesse de dénoncer le goût morbide du public et l'exhibitionnisme sado-mazochiste peut-être inhérent à toutes formes de spectacle.) Ils pénètrent enfin dans une école de clowns qui est une transposition de l'école tout court, autre lieu de torture dans l'imaginaire populaire, vu par l'auteur de *Tanár úr kérem*, classique inégalable de l'humour scolaire Les élèves doivent exécuter des prouesses :

« je fus invité à m'asseoir moi aussi sur un banc. Le directeur les appela les uns après les autres. Le premier vint au tableau noir en marchant sur les mains et en se cognant la tête contre le plancher. ... Le suivant était un gaillard de haute taille ; il prit un couteau et s'ouvrit la poitrine. Le sang et les poumons jaillirent de la blessure et il s'écroula. Le directeur hocha la tête en signe d'approbation. “C'est très bien, dit-il, ça plaira.” » (*op.cit.*, 12)

Il est inutile d'insister sur le caractère cauchemardesque de ces visions. C'est la nature obsessionnelle du rêve qui en définit en dernière analyse la logique. Comme le héros risque d'être considéré comme incompetent en tout, on lui fait traverser la morgue où le médecin-chef doit donner son avis. On conclut que son seul salut se trouve dans l'acrobatie. Et le récit se termine par la description détaillée de sa performance à la fois artistique et gymnastique dans la hauteur des projecteurs

Il n'est pas abusif de rapprocher cette page d'un passage célèbre de *Tanár úr kérem* (version française, due à Fr. Jarcsek-Gál, intitulée *M'sieur*, in Fine, 1992) : *Lógok a szeren* (Je pendouille aux agrès) où le héros rêve des exploits

mirobolants : « ... présenter le matin, en qualité d'académicien émérite, un exposé devant les professeurs de l'Université et remporter l'après-midi le championnat de nage sur le dos et de barre fixe... » :

« J'étais là debout, seul, sur le tapis de scène qui baignait dans une large lumière blanche. Je me voyais courir à pas silencieux vers le centre et le faisceau de projecteur me suivait. ... Ensuite je saisis l'échelle et, prestement, sans le moindre bruit je montai avec une telle facilité que je ne sentis pas mon propre corps. Je grimpai jusqu'à une hauteur de quatre étages. De là je m'élevai encore, précautionneusement, sur un mince bâton, et, cherchant l'équilibre, je tanguai pendant quelques secondes ».

À ce moment, on lui tend « une petite table au pied de fer dressé sur le bout d'une perche » ; et la construction branlante continue à s'élever, on lui passe « trois chaises posées l'une sur l'autre, chacune sur un seul pied ». L'édifice est complété par un énorme cube de bois.

« Enfin on me tendit – poursuit le narrateur – une dernière perche et je mis plusieurs minutes à la dresser sur la pointe supérieure du cube. Puis je grimpai lentement... J'attendis que le tremblement de la construction arrivât à son terme... alors, dans un silence mortel je me redressai, et, ouvrant mon tricot, sortis mon violon. D'une main tremblante j'ajustai l'archet ; et ... je commençai lentement la mélodie, celle que depuis toujours j'avais entendu chanter et sangloter au fond de mon cœur ». (*op. cit.*, 16–17)

Sur sept textes, trois sont des récits de rêves : *Le Cirque*, déjà cité, *Ombres*, *Vent du Nord*. (D'ailleurs, pour leur représentation visuelle, avec ses possibilités techniques : changements de plans rapides, fondu enchaîné, etc, c'est le cinéma qui paraît le plus approprié.)

Le récit intitulé *Ombres* est construit aussi suivant la logique des rêves. L'auteur donne lui-même la clef de ces visions d'enfance :

« les ombres des contours de l'armoire, du paravent et du grand vase d'onyx devaient se fondre chaque soir et devenir des profils derrière la bougie sur le grand mur ». (*op. cit.*, 30)

Et dans le texte se développe un véritable théâtre d'ombres où tout est noir : la flamme des allumettes, le bout des cigarettes, et les vivants, devenus ombres, passent à travers les murs, se traversent les uns les autres mutuellement sans difficulté. Un des personnages, « un dandy barbu au nez busqué » que le narrateur appelle Mouki¹, sort de « sa poche l'ombre d'un mouchoir pour essuyer l'ombre de ses lunettes ». D'ailleurs, dans ces descriptions qui évoquent aussi sans aucun doute les salles obscures des

¹ Il est aussi appelé, à cause de son aspect „angulaire”, Monsieur Spitz, du mot allemand signifiant aigu, pointu

cinémas dont l'invention est, somme toute, assez récente à l'époque, tout apparaît comme projeté sur un mur. Même le tramway :

« Un tramway arrivait précisément sur le mur, joli, propre, tout en ombres. Le contrôleur a sonné et a fait arrêter le tramway ; sans avoir à monter les marches, nous avons traversé tout simplement l'avant du véhicule pour nous asseoir de profil près des fenêtres. Le tramway a repris la route, parcouru tout le mur et traversé un tas de personnes ; elles ont disparu un instant pour réapparaître, paisiblement et gaîment, après le passage du tramway ». (*op. cit.*, 34)

L'effet est si cher à Karinthy qu'il l'exploite au maximum comme l'illustre ce passage :

« Monsieur Spitz a sorti une allumette noire de sa poche, placé une cigarette noire entre ses lèvres, frotté l'allumette d'où a jailli une flamme noire, allumé sa cigarette qui a dégagé une fumée fine et noire comme de la dentelle ». ² (*op. cit.*, id.)

Placer l'obscurité au centre de la narration a une très forte implication métaphorique qui s'attaque pour ainsi dire aux prémisses de la raison pure, du bon sens, en mettant en cause en dernière analyse la nécessité de la clarté du discours.

Pour tirer au clair les rêves, on a besoin d'une clef. Et justement, cette clef apparaît dans *Ombres*. Le récit se situe près d'un atelier de serrurerie dont l'emblème est une Clé accrochée à un fil de fer. Madame Szidi, la tante du narrateur, fait croire à celui-ci qu'« avec la Clé d'Or on peut ouvrir la porte d'or du Pays de l'Or » où « tout est en or ». L'obscurité de la nuit, condition indispensable des rêves, est donc contrebalancée par la promesse d'une lumière, d'un monde des rêves dorés d'où tous les monstres cauchemardesques sont bannis, où règne un bonheur inaltérable dont le narrateur parle ainsi :

« je me suis étiré et j'ai atteint la branche la plus haute du peuplier haut de cent mètres, et j'ai saisi la Clé d'Or. Je saisis la Clé d'Or qui brillait, et j'ai failli crier de joie ». (p. 36)

² Sur le plan purement littéraire on peut rapprocher ce passage d'un poème de Mihály Babits publié en 1908 : *Fekete ország* (Pays noir) qui commence justement par la phrase *Fekete országot álmodtam én* (J'ai vu dans mes rêves un pays noir, un pays où tout était noir...) ; l'effet poétique est renforcé par le "crépitement" de trois syllabes brèves de l'adjectif *fekete* (noir) qui qualifie tous les membres d'une longue énumération : *Fekete ég és fekete tenger, /fekete fák és fekete ház* etc. (Ciel noir et mer noire, arbres noirs et maison noire etc).

Mais le réveil est dur, avec les ombres, les lumières disparaissent également. C'est l'éclat de rire "tranchant et sarcastique" de monsieur Spitz qui marque le passage entre les deux mondes pour le narrateur :

« j'ai serré convulsivement ma main pour ne pas laisser échapper la clé, mais c'était comme si j'empoignais de l'air vide. ... alors, j'ai regardé autour de moi : j'étais dans ma chambre, le soleil brûlait par les fenêtres, et sur le mur d'en face, à droite de mon lit, reposait l'ombre tranchante et noire de la clé d'or; la clé d'or – l'emblème de l'atelier de serrurerie – pendait devant notre fenêtre et jetait son ombre sur le mur ». (p. 36)

Le récit de Karinthy est remarquable, car, tout en représentant les méandres de la logique associative des réseaux telle qu'elle se manifeste dans les rêves, il saisit aussi leur genèse, leur ancrage dans la réalité quotidienne.

Le texte intitulé *Vent du nord* commence par l'annonce : « Je fis ce rêve », mais là, les personnages historiques et imaginaires se mélangent d'une manière déroutante : Auguste, Mécène, César Borgia, La Duse, d'Annunzio apparaissent et disparaissent. Les rêves s'inscrivent dans des perspectives historiques, voire mythologiques. L'auteur fait manifestement des rapprochements entre le travail onirique et le fonctionnement du langage en tant que créateur de figures, particulièrement de métaphores. Le narrateur parle d'un été « grandiose, un été païen qui dura près de vingt ans ». Il décrit avec force détails la luxure, en s'inspirant de l'atmosphère de la Grèce antique telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire littéraire :

« Nous organisons des jeux olympiques dans les arènes, des garçons nus luttent entre eux et des femmes perses dansaient à l'issue des combats, nous étions tous jeunes et tous plus ou moins amoureux les uns des autres... Nous chantions la gorge et les hanches des femmes, nous trouvions de merveilleuses comparaisons entre les femmes et les fruits, les fleurs, les félins au pelage de velours et les breuvages ». (pp. 46-47)

Les implications sexuelles de ce récit sont évidentes ; il serait certes utile de recourir à une grille d'interprétations psychanalytiques pour le commenter, mais ceci sortirait de notre compétence. – Une chose est certaine : l'auteur laisse entendre qu'en écrivant, il s'agissait pour lui d'une certaine manière d'exorciser la mort. La page 47 est on ne peut plus explicite à ce sujet, on y lit :

« Nous n'avions pas peur de la mort. Les orgies suivaient les enterrements, et nous ne dressions pas de monuments funéraires. La mort ne nous faisait penser à rien d'autre qu'aux pulsations du sang qui s'épanche ».

La méthode mise en application par Karinthy n'est pas loin de celle de l'écriture automatique. L'histoire pourtant se cristallise grâce à l'apparition de *l'Étranger*, un être dans lequel toute l'angoisse existentielle de l'auteur se

trouve concentrée. Au cours du récit, sa figure se précise; il s'individualise quelque peu en devenant le "Norvégien", mais, en même temps, il se transforme en un monstre démesuré :

« ses cheveux étaient longs, gris-bleus, ils flottaient bizarrement autour de sa tête comme la flamme froide et bleue de l'esprit de vin ou le feu-follet sur la surface froide et fluide d'un lac. Cependant, son visage était tout étiré, son visage avait deux mètres de long, avec des contours qui fuyaient, il ne me regardait pas, il ne répondait rien ». (p. 49)

Conformément à l'élargissement cosmique du rêve, on découvre que ce Norvégien est le *Vent du Nord* en personne, autrement dit, le héros du récit annoncé dans le titre, attendu au Pôle Nord par sa bien-aimée. C'est un être véritablement mythique :

« J'entendais sa voix tantôt de près, tantôt de loin, le Norvégien haletait, il se balançait d'un mouvement puéril, ses bras qui battaient la mesure devaient avoir mille mètres de long et s'agitaient sur la voûte du ciel qui noircissait ». (p. 51)

À son réveil, le narrateur ne peut que constater le ravage causé par le vent présenté cette fois comme un dément, mais, contrairement au récit précédent dans lequel le rêve était né de la réalité, ici c'est le rêve qui est prolongé dans la réalité, il est pour ainsi dire authentifié par la réalité, qui est toujours saisie dans un langage métaphorique :

« Le vent du nord se démenait, se déchaînait dans la cloche de la voûte du ciel ; les nuages épais et mous et noirs ressemblaient désormais aux murs tapissés d'une cellule géante cognée et lacérée par un fou en camisole de force – le vent du nord ».

Avec la *Parabole sur la mort* (1920) que Peter Diener qualifie de "nouvelle antimilitariste tardive", nous pouvons poser la question d'autres procédés narratifs. Incontestablement, la logique du rêve est toujours présente, mais dans un rapport d'amplification extrême. C'est la description des cauchemars, mais sous leur aspect plutôt auditif que visuel.

Du point de vue narratif, on peut signaler deux procédés principaux. Il s'agit d'*accumulation* (condensation) et de *contraste* : l'accumulation de détails terrifiants dans les hallucinations auditives d'un diplomate (de son nom, Ivan Ivanovitch) dont les bonnes manières, l'aspect extérieur distingué, sa façon d'être discrète, impassible et quasi silencieuse contrastent avec son cynisme prêt à accepter toutes les atrocités pourvu que celles-ci puissent s'inscrire dans un projet machiavélique d'efficacité stratégique. Il joue à la guerre comme à un jeu d'échec dont les figures sont les soldats jetés contre l'ennemi pour former des remparts de défense vivants, mais très vite massacrés. Un autre contraste s'établit entre le style naturaliste de la

description et le contenu hallucinatoire. (Dans la mesure où la technique naturaliste vise en préférence à présenter le monde par son côté répugnant, ce contraste en est un trait caractéristique.)

Quelques exemples pour illustrer nos remarques. Karinthy décrit le diplomate de la manière suivante :

« On ne pouvait qu'admirer cette supériorité presque artistique avec laquelle il savait parler et statuer du matériau de la guerre, à savoir de la masse des hommes, comme un architecte discute de la terre ou de la pierre qu'il utilisera pour faire construire, ou comme un champion d'échec observe le jeu de ses yeux plissés, et, *ne pensant qu'au résultat final*³, prend un pion sur l'échiquier ». (p. 22)

Et Karinthy poursuit :

« Il serait bon de jeter là deux bataillons », – disait-il d'une voix douce et feutrée. –

« Les trois premières lignes ne tireront pas, car nous n'avons pas assez de munitions pour leur en distribuer. Mais leurs corps fermeront le col et serviront d'abri ». (*op. cit., ibid.*)

À la page 23, le diplomate constate en souriant l'avantage que l'on peut tirer de l'existence du courant dans les fils barbelés :

Il y a donc du courant dans les fils barbelés ? Rien de plus simple; plusieurs centaines d'hommes accourent et se collent aux fils ; comme le corps humain est mauvais conducteur, les suivants grimperont sur le tas.

Pour ce qui est de l'accumulation des effets sonores comme procédé narratif, Ivan Ivanovitch est littéralement anéanti par les bruits liés aux ravages de la guerre auxquels il devient enfin attentif :

« au-delà du tintamarre des canons et des fusils, d'autres bruits isolés se bousculèrent dans son cerveau : ... un râle, un halètement lourd, étouffé, de soldats courant à l'attaque, et chargeant ... Il entendit le craquement sourd du sternum sous le coup de la baïonnette... le sifflement sourd et pénétrant des poumons déchirés ... et les bruits étaient toujours plus forts, toujours plus terribles, des milliers et des milliers de gorges s'étouffaient, hurlaient, hoquetaient... » (p. 26)

Nous avons mis en évidence l'accumulation des effets sonores dans ces passages, mais les procédés narratifs rejoignent en réalité le domaine visuel des procédés cinématographiques.⁴ Si l'on peut entendre ces cris, ces

³ Souligné par nous.

⁴ Précisons que des films sonores (ce qualificatif est plus approprié que l'adjectif parlants) parcourent déjà la Hongrie dès l'année 1900; ce sont des *kinétophones*

hurlements, c'est parce qu'ils sont au *premier plan*. Il y a des passages où cet effet de proximité et d'agrandissement atteint la limite du tolérable :

« il entendit des clairons, un orgue de Barbarie qui semblait glapir très loin, dans des étendues arides. Puis il entendit des croassements : le martèlement de becs sales et noirs dans des cheveux mêlés de sang... À travers le grondement terrifiant des canons, il put distinguer, clairement, le bruit sec d'un globe oculaire crevé par un bec noir ». (pp 26-27)

Ceux qui ne veulent toujours voir en Karinthy qu'un amuseur qui a gaspillé sa vie en rédigeant des textes alimentaires, peuvent méditer sur ce passage, d'autant plus que les effets sonores insoutenables s'accompagnent aussi de visions terrifiantes :

« il vit des centaines et des centaines d'autres soldats, des cadavres et des agonisants, pêle-mêle il vit des traînées de sang qui serpentaient, et des cervelles qui ruisselaient. Il vit des cœurs fracassés derrière des poitrines fermées, comme si tout était devenu transparent ». (p. 27)

« Comme si tout était devenu transparent », ce passage est révélateur, car il suggère un certain renvoi à des clichés radiographiques. Chez Karinthy, les procédés narratifs s'inscrivent dans une construction d'une très grande complexité.

L'influence de la technique cinématographique y est évidente, mais ce qui est vraiment étonnant dans les passages cités, c'est que l'auteur présente une série de faits hallucinatoires tantôt par leur côté auditif, tantôt par leurs manifestations visuelles. Comme si la bande sonore était séparée de la bande des images... Si ce "film verbal" rappelle, comme nous l'avons supposé, les clichés radiographiques, il n'y a rien d'étonnant, car le procédé est très fortement rationalisé par l'auteur, la scène se passant dans une salle d'hôpital. Victime d'une explosion dans un train qu'il a pris pour aller à Saint-Pétersbourg, Ivan Ivanovitch est examiné par deux médecins qui constatent la paralysie de ses nerfs auditifs en craignant que celle-ci ne s'étende aux autres organes de perception.

Paradoxalement, et c'est peut-être le principal effet de contraste de ce récit, le diplomate entend et voit tout avec une intensité insoutenable. Karinthy ne parle pas de remords ni de punition. Dans ces textes, on ne peut déceler aucune intention didactique ou moralisatrice, mais le lecteur peut difficilement s'empêcher de porter un jugement. Il nous paraît évident que l'auteur a savamment calculé cette réaction.

d'Edison qui fonctionnent grâce au couplage d'un projecteur avec un gramophone (Voir *Szinészeti Lexikon* dir. par Antal Németh, Győző Andor kiadása, Budapest, 1930, t. 1, 316). La séparation du son de l'image est donc suggérée par la technique.

Par ailleurs, la nouvelle se termine par un ultime contraste. Le diplomate impassible et cynique apprend enfin à pleurer :

« Il se mit à sangloter, sentit le liquide chaud couler sur ses cils raidis. Alors il comprit tout et fut saisi d'une joie inconnue, sans limites. Les bruits troubles et horribles confluaient, s'enflaient et s'alliaient dans une musique toujours plus triomphante... » (p. 28)

Et la mort le terrasse, alors qu'il se prépare à une nouvelle naissance :

« c'est la vie, n'est-ce pas, jubilait-il, c'est la vie que j'attendais, nouveau-né, de l'autre rive de cette longue obscurité. ... – oh, qu'il est bon de naître à ce monde doux et rayonnant !... »

... d'air frais. Le médecin se pencha sur lui et fit un signe à la religieuse – c'était la fin ». (p. 28)

On peut certes reprocher à ce texte un certain esthétisme *fin de siècle* qui n'est pas en contradiction avec les excès naturalistes frôlant sans cesse la morbidité. Cela n'empêche qu'il marque une étape importante dans l'apparition en Hongrie d'un type de narration jusque-là inconnu.

Les récits signalés avaient pour point commun un certain équilibre entre les composantes sonores et visuelles, avec une nette prédominance de ces dernières. Le deuxième texte du recueil, *Barabbas* (1917), exigerait une représentation purement sonore, peut-être impossible à réaliser. C'est le passage très connu de l'évangile, où Ponce Pilate demande à la foule lequel des deux elle voudrait voir libérer, *le Nazarétain* ou bien *Barabbas*. La grande trouvaille de Karinthy consiste à imaginer que chacun séparément demande la libération de Jésus, mais ces cris individuels aboutissent dans une immense rumeur clamant *Barabbas*. Il est inutile d'insister sur la signification symbolique de ce texte.

Dans sa postface (p. 79), Péter Diener fait le rapprochement du récit de Karinthy avec quelques œuvres littéraires comme *Mario et le Magicien* de Thomas Mann, le *Procurateur de Judée* d'Anatole France, ou bien avec *La révolte des Masses* d'Ortega y Gasset. Sans remettre en cause la légitimité de ces rapprochements, on peut également y déceler les traces de la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon (1895) qui acquit très vite en Hongrie une très grande célébrité. C'est en effet une très bonne illustration de la thèse suivant laquelle, fondu dans la foule, l'individu perd son libre arbitre et sa rationalité. – Dans une perspective diamétralement opposée, on pourrait même penser qu'il s'agit là de la démonstration, certes involontaire, d'une des lois de la dialectique marxiste qui énonce qu'au-delà d'un certain seuil, l'accumulation quantitative aboutit à des changements de qualité.

Karinthy décrit la scène d'une manière poignante :

« Et ils se regardèrent les uns les autres, terrifiés, car chacun d'eux avait crié, séparément: "Le Nazarétain !" – Le maître était devenu pâle, il se retourna vers la foule, la dévisagea. Il reconnut chacune des figures, séparément, mais, dans la pénombre du crépuscule, elles ne formaient qu'une seule figure, une seule tête géante qui ricanait d'un ricanement stupide et méchant ... » (p. 21)

Dans le dernier texte du volume intitulé *Deux bateaux* (1915), deux conceptions s'affrontent, autrement dit, la structure narrative utilisée est *l'opposition*, opposition entre le "capitaine Christophe", dans lequel on reconnaît aisément le personnage de Christophe Colomb convaincu de la rotondité de la terre, et l'alchimiste Sinésius qui veut échapper aux contraintes imposées par la science vers une quatrième dimension ésotérique, vers ce qu'il appelle le *Ciel de cristal* ...

Karinthy était un adepte de la philosophie des Lumières (parmi ses projets, on trouve celui de la rédaction d'une encyclopédie à la Diderot), il était un rationaliste convaincu, mais qui ne fermait pas toute porte vers l'irrationnel. Était-ce l'influence de l'ésotérisme maçonnique qui a séduit à l'époque bon nombre de ses camarades écrivains ?

Comme un de ses meilleurs amis et complices en canular, Dezső Kosztolányi, il fut pendant un certain temps membre de la Loge Martinovics dirigée par le politicien-sociologue Oszkár Jászi. Toujours est-il que pour lui la tolérance était une valeur fondamentale, il avait du mal à croire à des oppositions polarisées n'admettant aucune valeur intermédiaire.

Pour saisir son attitude, il suffit de penser à l'affection avec laquelle il décrit Sinésius et ses disciples :

« Sinésius avait lui aussi des disciples : des jeunes gens échevelés et pâles qui l'écoutaient avec des yeux brillants quand il parlait de cabalistique ou d'astrologie ». (p. 54)

Il s'identifie à son personnage qui parle avec une incontestable nostalgie de la disparition des sciences traditionnelles et de l'apparition de la science nouvelle qui, avec ses visées pragmatiques, risque de détruire la poésie :

« Soudain, la science était devenue une affaire simple et palpable : on attendait d'elle des résultats et des résultats rapides. Mieux valait découvrir aujourd'hui un pays nouveau et accessible où l'on pouvait aisément extraire de l'or de la terre, que de rêver pour demain de l'or que créeraient les alchimistes avec du charbon et du sable, selon la position des astres ». (pp. 54-55)

Sinésius prévoit avec sagesse mais sans enthousiasme les transformations qu'aura apportées la science à la Colomb :

« Nous trouverons le monde métamorphosé, car, vous pouvez l'imaginer, Colomb et ses successeurs auront changé la surface du monde. Viendront des savants qui mesureront les distances et s'approprieront la Terre. Chacun les croira dans mille ans, chacun croira la Science pure et vulgaire qui n'affirme que ce qu'elle peut prouver... Nous, nous savons que toutes les idoles sont fausses, car Dieu, ou l'Essence, est insaisissable. Mais eux, ils croiront en la science grossière et palpable qui flatte la racaille. Et en son honneur ils bâtiront des palais dans le Vieux et dans le Nouveau monde : des palais et des machines. Quand nous reviendrons, nous trouverons toutes sortes de machines qui voltigeront et qui feront le tour de la Terre pour prêcher la gloire de petits savants charlatans et louer la merveille de petits miracles forgés par de petits Christs ». (p. 71)

À notre avis, il serait faux de voir dans ces phrases l'éloge de l'irrationalisme. Il s'agit plutôt du rejet d'une science vulgaire, trop "mécaniciste" et de la promesse d'un dépassement de la réalité banale vers un monde virtuel qui, grâce au développement de l'informatique, ne commence que de nos jours à s'affirmer.

Comme nous l'avons laissé entendre, on ne peut pas séparer la question des procédés narratifs des processus logiques qui, qu'on le veuille ou non, débouchent sur des questions idéologiques.

Si la logique des réseaux semble régir le domaine des rêves, elle régit aussi les systèmes de navigation de nos ordinateurs. Et il me plaît à croire que Karinthy, avec son extraordinaire sens d'extrapolation, a prévu tout cela...



Autour de la traduction du *Cirque* de Frigyes Karinthy (Georges KASSAI et Peter DIENER)

G. K. : Dans un précédent travail, j'ai attribué les écarts de la traduction française de *Voyage autour de mon crâne* de Frigyes Karinthy par rapport au texte original à un effet de distanciation: « comme si un écran ... était venu s'interposer entre le vécu et son rendu. » (p. 132) Me demandant alors si cet effet était imputable à la langue ou à une attitude consciente et voulue de la traductrice vis-à-vis de son texte, j'ai dû signaler un certain nombre de contresens, marques, selon moi, de la désinvolture de la traductrice à l'égard du texte, et, d'une façon plus générale, de l'auteur.

Avec le *Cirque*, l'une des nouvelles les plus connues de Karinthy, nous disposons d'une traduction française irréprochable, fidèle et précise.¹ Onirique, d'un symbolisme assez transparent, la nouvelle, écrite à la première personne, évoque les acrobaties que l'artiste doit accomplir pour pouvoir exprimer son véritable être et jouer, devant un public médusé, « la mélodie que depuis toujours (il avait) entendu chanter et sangloter au fond de (son) cœur. »

Cependant, malgré ses qualités indéniables, la traduction ne semble pas produire le même effet de l'original. Plus simple, plus dépouillée que celui-ci, elle a quelque chose de statique. C'est cette impression que nous chercherons à analyser par la suite.

1) Certains éléments appartenant au langage parlé spontané et familier, sont omis dans la traduction :

(1) *Nyilván úgy volt, hogy szívszakadva vágytam a cirkuszba*

(Evidemment, c'était ainsi que je désirais aller au cirque d'une façon à déchirer le cœur)

Bien sûr, j'avais envie, mais une envie à déchirer le cœur, d'aller au cirque (164/9)

(2) *De talán éppen úgy vágytam a hegedűre is*

(Mais peut-être exactement ainsi je désirais le violon)

J'avais aussi envie d'un violon (164/9)

(3) *Aztán előbb kaptam meg a hegedűt*

(Ensuite, j'ai reçu d'abord le violon)

J'ai reçu assez vite un violon (164/9)

(4) *Már ekkor úgy volt, hogy jegyem is volna...*

(Déjà à ce moment-là c'était ainsi que j'aurais aussi un billet)

¹ Traduction et culture, *Études finno-ougriennes*, 28/1996, p. 131-147.

² *Le Cirque et autres nouvelles*, traduit du hongrois par Peter Diener avec la collaboration de Sylvie Durand et d'Antoine Seel, Editions Ombres, Toulouse, 1997.

J'avais même un billet (164/9)

(5) *Mire ijedten elszorult a szívem*

(Là-dessus, effaré, mon cœur se serra)

Mon cœur s'est serré de peur (164/10)

(6) *A nő nehéz, hörgő torokhangokat hallatott csak*

(La femme fit entendre seulement de lourds sons gutturaux, râlants)

Elle laissait échapper des râles lourds, étouffés (166/11)

(7) *...láttam, hogy a nő arca igazán természetellenes*

(...j'ai vu que le visage de la femme est vraiment contre nature)

J'ai vu que le visage de la femme n'était pas naturel (166/11)

(8) *a szívem még rendetlenül zakatolt*

(mon cœur bruissait encore irrégulièrement)

tandis que mon cœur battait fort (166/11)

(9) *Mások is jöttek, akik megint mást tudtak*

(d'autres aussi sont venus qui, à leur tour, savaient autre chose)

Il en arriva d'autres : ils savaient faire d'autres choses (166/12)

(10) *De már ekkor az arcom keskeny és ráncos volt*

(Mais déjà à ce moment-là mon visage était étroit et ridé)

Mais mon visage était devenu étroit et ridé (169/15)

Les mots omis dans la traduction (*úgy volt, talán, aztán, mire, csak, igazán, még, is, megint, már*) expriment soit un jugement du sujet parlant sur ce qu'il dit, soit des précisions propres à caractériser sa perception des choses. Ils introduisent par là une note de subjectivité qui renforce la spontanéité du discours du narrateur. De son côté, attaché avant tout à rendre les faits dans leur nudité, le français se borne à donner une description objective, exempte de toute subjectivité.

2) Cependant, dans (8), nous avons affaire à un phénomène déjà signalé dans notre étude sur *Voyage autour de mon crâne*: le remplacement d'un verbe précis, onomatopéique (*zakatolt*) par un verbe au sens plus général (*battre*). Nous tenons là un deuxième trait susceptible de concourir à cette impression de statisme que nous cherchons à expliciter. D'autres exemples semblent confirmer cette tendance de la traduction:

(11) *Tessék besétálni*

(Veuillez entrer en vous promenant)

Veuillez entrer (164/9)

(12) *...hónom alatt szorongattam*

(sous mon aisselle je serrais)

que j'avais toujours sous mon bras (165/10)

(13) *valóságos mennydörgés szakadt ki a torkukból*

(un réel tonnerre s'arracha de leur gorge)

ça donnait comme un tonnerre (167/13)

(14) *egyszerre ott álltam*

(tout à coup j'étais là, debout)

J'étais là (164/9)

(15) *A falak mentén sorban keskeny és magas létrák támaszkodtak*

(Le long des murs, alignées, s'appuyaient d'étroites et hautes échelles)

Rangées contre le mur il y avait des échelles étroites et hautes (168/15)

Les verbes précis du hongrois sont rendus par des “verbes-signes” (v. notre *Traduction et culture*, p. 137) qui, tout en désignant l'essentiel du procès, sont dépourvus de modalités descriptives.

3) Tout comme dans la traduction de *Voyage autour de mon crâne*, la nominalisation, c'est-à-dire le rendu d'expressions verbales, adjectivales ou adverbiales par des noms ou des constructions nominales, contribue à l'impression de raideur, le nom ayant, par excellence, vocation d'exprimer des états.

(16) *Ijedten elszorult a szívem*

(Effaré, mon cœur se serra)

Mon cœur s'est serré de peur (164/10)

(17) *Az emberek pedig özönlöttek*

(Quant aux gens, ils déferlaient)

Les gens venaient comme des vagues (164/9)

(18) *Nekem dobogott a szívem boldog izgalmamban*

(Mon cœur à moi battait dans son heureux émoi)

Mon cœur battait avec fièvre et bonheur (165/11)

(19) *Végignézett*

(Il me regarda jusqu'au bout)

Il me scruta du regard (167/13)

(20) *Olyan volt, mint egy gyárkémény*

(Il était comme une cheminée d'usine)

Il avait la taille d'une cheminée d'usine (167/13)

(21) *Lopva néztem körül*

(Furtivement, je regardai autour de moi)

Je jetai un coup d'oeil à la dérobée (168/14)

(22) *Szédülve és zúgó fülekkel*

(Pris de vertige et les oreilles bourdonnantes; en hongrois, “avoir le vertige” s'exprime par un seul verbe: szédül)

Abasourdi et en proie au vertige (167/13)

(23) *Pislákoló gázfény sziszegett*

(Une lumière clignotante de gaz sifflait)

À intervalles réguliers des lampes à gaz sifflaient (168/14)

(24) *Inkább kitanulok valamit, amivel felléphetek*

(Plutôt j'apprends quelque chose avec quoi je puisse me produire)

Je préférerais apprendre quelque chose pour la représentation (168/14)

De plus, le suffixe dénominal hongrois -s permet d'adjectiver certains substantifs. En français, ces adjectifs dérivés sont rendus par des substantifs.

(25) *Szökőkutas és pálmaerdős csarnok*

(Un hall “fontaineux” et “palmeux”)

Un hall garni de palmiers et de fontaines (166/11)

Le suffixe hongrois -ű/-ű aboutit à un résultat analogue.

(26) *...fehér köpönyeges, szennyescarcú szolgálk*

(“blanche-blouseux, sale-visagés” serviteurs)

Des serviteurs en tabliers blancs, le visage sale (168/14)

4) Le préverbe hongrois, qui, dans la plupart des cas, exprime une orientation spatiale (*ki-*, *be-*, *fel-* *le-*, c'est-à-dire vers le dehors, vers le dedans, vers le haut, vers le bas, etc.) peut aussi, associé à un verbe, porter l'essentiel du sens, le verbe ne désignant alors que la modalité du procès. Dans ce cas, c'est le préverbe hongrois que traduit le verbe français: (belép = entrer), tandis que la modalité du procès est exprimée (facultativement) par une expression adverbiale: “*berobog*” = entrer (avec un grand bruit de fracas). De ce fait le verbe français, moins informatif que le verbe hongrois, sera encore “verbe-signé”, dépourvu du dynamisme inhérent au préverbe.

(27) *kivárta, míg végighebegtem*

(a attendu jusqu'à ce que je bredouille jusqu'au bout)

a attendu que je finisse ma phrase et moi, bégayant, j'expliquai (165/10)

(28) *Tessék besétálni*

(Veuillez entrer en vous promenant)

Veuillez entrer (164/9)

(29) *Egyetlen akkord harsant fel*

(Un seul accord s'éleva avec force)

Un accord jaillit en hurlant (167/13)

Dans les trois cas, les préverbes hongrois “*végig-*” = jusqu'au bout, = “*be-*” vers l'intérieur et “*fel-*” = sont rendus par des verbes conjugués, tandis que les verbes “*hebegtem*” = je bredouillai , “*sétálni*” = se promener et “*harsant*” = tonitrua par des expressions adverbiales: “*bégayant*”, “*en hurlant*” ou ils sont purement et simplement supprimés, comme dans le cas de “*besétálni*”.

5) Les indéfinis du hongrois sont omis ou rendus par des définis:

(30) *a torkába láttam, mint VALAMI mély alagútba*

(j'ai vu /dans/ sa gorge comme /dans/ quelque profond tunnel)

J'ai vu le tunnel profond de sa gorge (165/10)

(31) *Mikor ez már jól ment és VALAHOGY meg is tudtam állni*

(Quand cela allait bien et que je savais d'une façon quelconque me tenir debout)

Quand je réussissais à me tenir debout (169/15)

6) N'étant pas soumis à la règle de la concordance des temps, le hongrois peut alterner, au sein d'un même récit, voire à l'intérieur d'une même phrase, le présent et le passé.

(32) *Nekem dobogott a szívem boldog izgalmamban, hogy mégis bent vagyok*

(Dans mon émoi heureux, mon cœur battait que quand même je suis dedans)

Mon cœur battait avec fièvre et bonheur à l'idée que voilà, j'étais enfin dedans (165/11)

(33) *elmondtam, hogy láttam a hangszereket, de egyiket se ismerem*

(je dis que j'ai vu les instruments mais que je n'en connais aucun)

Je lui dis que j'avais vu les instruments mais que je ne les connaissais pas (167/14)

Les propos du personnage sont rapportés au discours direct, donc au présent. Ainsi, le texte “*embraye*” (pour employer une expression de Roman Jakobson) tantôt sur le personnage, tantôt sur le narrateur, et cette ondulation confère à l'ensemble une impression de souplesse et liberté. De plus, à l'intérieur d'une même phrase, les propos du narrateur, au passé, peuvent s'accompagner de commentaires émanant du personnage, dont le temps est le présent:

(34) *Most nesztelen léptekkel középre futottam*

(À présent, avec des pas sans bruit, je courus vers le centre)

Je me voyais courir à pas silencieux vers le centre (169/16)

(35) *Most aztán egy magas, padlásféle helyiségbe vittek*

(À présent ensuite on me conduisit dans un local très haut, une sorte de grenier)

Ils m'emmenèrent dans un endroit très haut, une sorte de grenier
(168/15)

Certes, l'emploi de l'auxiliaire "voir" et du pronom réfléchi "me" permet de rapporter la phrase à la fois au personnage et au narrateur. Mais la différence entre les deux procédés (un adverbe de temps indiquant directement le temps du personnage et un auxiliaire qui permet au sujet de se dédoubler en quelque sorte et de faire voir l'action de l'intérieur) est considérable et significative: d'un côté, l'abord direct, sans intermédiaire, du monde extérieur, et de l'autre, le filtrage de celui-ci par la subjectivité du sujet parlant, véritable point de départ du procès.

La souplesse du récit hongrois est due également aux inversions à l'intérieur de la phrase. Il s'agit souvent non pas de véritables inversions, mais de l'application conséquente de l'ordre déterminant-déterminé qui s'oppose à l'ordre déterminé-déterminant du français:

(36) *Lopva néztem körül*

(Furtivement, je regardai autour de moi)

Je jetai un coup d'œil à la dérobée (168/14)

(37) *Gyerekhargon beszélt*

(Avec voix d'enfant, il parla)

Il parla avec une voix d'enfant (166/12)

(38) *Vállát vonogatta*

(Son épaule haussa)

Il haussa les épaules (167/14)

(39) *Nevetés futott végig a termen*

(Rire parcourut la salle)

La salle réagit avec hilarité (167/13)

Dans ce dernier exemple, ce qu'on pourrait prendre pour une inversion (la mise en valeur du rire) exprime, en réalité, l'ordre dans lequel les choses sont perçues: le hongrois entend d'abord le rire (perception directe du monde extérieur), alors que le français évoque d'abord le cadre de l'action, c'est-à-dire la salle. Il s'agit donc d'une différence dans la thématisation: dans le premier cas, on thématise le rire et le reste de la phrase constitue le commentaire, dans le deuxième cas, la salle devient thème et ce qu'on en dit est le commentaire. Notons que dans les deux cas, le thème est signalé par sa position en tête de phrase.

Nominalisation, ordre direct (sujet-verbe-objet) de la phrase, suppression des particules énonciatives, verbes-signes à la place de verbes précis, prévalence du point de vue du narrateur sur celui du personnage – autant de

particularités de la traduction qui concourent à figer le récit en lui conférant un caractère statique et sont sans doute responsables de l'impression de raideur qui se dégage de sa comparaison avec l'original. Mais, contrairement à la traduction de *Voyage autour de mon crâne*, ces écarts semblent inévitables: les choix du traducteur s'imposaient.

Il existe donc, au-delà du vocabulaire et de la grammaire proprement dite, un troisième domaine, que l'on désigne parfois par le terme – vague à souhait – de “génie de la langue”, domaine dont la connaissance approfondie est indispensable pour réussir une traduction.

P. D. : Je voudrais formuler quelques observations à propos des commentaires critiques de G. K. sans tomber dans la banalité bien connue des colloques. C'est à dire que je veux éviter d'approuver systématiquement ce qui a été signalé de positif dans mon texte, et de récuser à tout prix ce qui y a été critiqué. Je préfère, au contraire, dire que G. Kassai avait raison là où il m'a critiqué, et qu'il avait peut-être tort là où il m'a donné “de bonnes notes”.

Je réagis à l'essentiel de ses observations, focalisé sur le problème de la statique et de la dynamique du texte. G.K. semble dire que l'impression “statique” qu'offre la traduction aurait dû être évitée. Implicitement, il oppose à cette “statique” la “dynamique” comme objectif idéal de la traduction en général, en parlant globalement de la nouvelle *Le Cirque*. Or, dans cette nouvelle, les séquences de rythme dynamique alternent avec des descriptions au ralenti, presque statiques. Habituellement, dans le récit, la description ralentit le rythme alors que le discours direct l'accélère. “Normalement” le dialogue correspond au temps réel de ce qu'il présente. “Normalement”...je veux dire par là, pratiquement, dans la prose “classique” des auteurs d'avant la révolution Joyce-Proust-Kafka. Chez Karinthy, dans *Le Cirque* et ailleurs, lorsqu'il s'agit d'un discours onirique, cette alternance dynamique/statique se libère du sens habituel de la durée, du rythme de la narration. Une année peut être “vécue” en rêve comme une minute et inversement. Le temps et l'action peuvent également s'arrêter, puis repartir d'une manière inattendue, comme si un film devenait brusquement une photo pour redémarrer par la suite. Dans l'écriture onirique de Karinthy tout est possible, et les règles – si règle il y a – de la dynamique et de la statique n'obéissent qu'à la “logique” interne de l'œuvre. En prenant conscience de tout cela, le traducteur doit être à la fois prudent et courageux. Il ne doit pas avoir peur de raccourcir, ni de rajouter un adjectif ou un préfixe verbal exprimant la circonstance spatiale d'une action, afin de rééquilibrer la différence de sensibilités de deux langues respectives. Ce que G.K. semble défendre comme traduction idéale, c'est un peu le désir de ménager la chèvre et le chou. Il faudrait accepter de bon cœur que le hongrois, avec ses variétés riches et nuancées en ce qui concerne les préfixes de verbes perdrait toute sa fraîcheur et sa dynamique, si l'on voulait traduire tout et tout de suite. Oui, l'on peut tout traduire, mais faut-il tout traduire à tout prix ? La traduction passe, entre autres, par le respect de la sensibilité, de l'esprit de la langue réceptrice. Si le français se désintéresse d'une trop grande précision des modalités spatiales du verbe et préfère regrouper ces modalités

dans un verbe plus général, plus abstrait, il ne faut pas insister, sous peine de transformer la traduction en camisole. En guise de démonstration, je prendrai délibérément des exemples qui ne sont pas de Karinthy. Voici deux lignes d'un poème que tous les écoliers hongrois connaissent par cœur :

*Befordultam a konyhára
Rágyujtottam a pipára*

Si l'on examine ici le verbe "*befordulni*" (tourner, faire un virage,) du point de vue de la traduction française, en voulant garder toute la "dynamique" et toutes les nuances du verbe dans son contexte précis – il s'agit d'un poème du genre de Petőfi – on obtiendrait quelque chose de monstrueux, car ce n'est ni "tourner dans la cuisine", ni "faire un petit détour improvisé", ni "entrer un peu par hasard" ni "entrer avec nonchalance", ni "entrer sur un pas de danse"... et pourtant c'est tout cela ensemble. Le sens purifié serait "Je suis entré dans la cuisine" – mais cette traduction plate et insignifiante ferait perdre tout le charme de l'original. En revanche, si l'on mettait "J'ai fait un détour dans la cuisine, avec nonchalance, sur un pas de danse etc." l'on perdrait, évidemment, toute la dynamique du poème. Attardons-nous seulement sur la dernière des nuances évoquées: "entrer sur un pas de danse" : Pour un Hongrois, "*befordulni*" évoque dans l'inconscient de l'enfance le verset : "*Lánc, lánc, eszterlánc... forduljon ki* (ou: *forduljon be*) *Marika, Juliska, Jancsika* etc". Ce n'est que dans un contexte tout différent que le verbe "*befordulni*" prendrait sa signification principale : "tourner, amorcer un virage, prendre une rue croisée etc." Voici un autre verbe, proche par sa légèreté charmante de "*befordul*", dans un autre poème de Petőfi :

S a kis szobába toppanék

Le verbe "*befordul*" devient "léger" grâce à sa position dans le poème. Autrement, il peut perdre cette nuance (p.e. : *egy teherautó befordult a kis utcába*) un camion a tourné dans la petite rue), tandis que le verbe "*betoppen*" a quelque chose de "léger" en soi : il peut être traduit par : entrer à l'improviste, faire un saut chez quelqu'un sans être annoncé, etc. Ce verbe est proche de "*toppan*" signifiant également un pas de danse : un petit claquement de talon dans certaines danses populaires. Ce verbe exprime de la grâce, de la légèreté : la danseuse qui "*toppan*" avec ses talons, alors que le danseur, lui "*dobban*", ce dernier verbe exprimant quelque chose de plus viril, de plus lourd. Si je cite ce deuxième verbe utilisé par Petőfi, c'est pour démontrer une fois encore que, dans une traduction française voulant garder la dynamique poétique de l'original, il est quasiment obligatoire de négliger presque toutes les nuances de mouvement, ainsi que les nuances affectives des verbes en question. Je ne parle même pas de la difficulté insurmontable pour le traducteur de rendre le petit archaïsme de conjugaison "*toppanék*", une sorte de passé narratif exprimant en même temps le présent dans le cadre

du passé. Ce mode de conjugaison fut à l'honneur dans la poésie sentimentale hongroise du XVIII^e siècle.

Jaj, de bezzeg elfutának
Régi kedves napjaim
Búra, gyászra változának
Tüneményes álmaim

Dans mon temps, les lycéens connaissaient par cœur ces vers, – en tout cas dans la classe où Aladár Komlós fut notre professeur. Ajoutons à cela que Csokonai fut le poète bien aimé de Petőfi, et que la forme “toppanék” est utilisée comme un clin d’œil envers le maître, avec un zeste d’ironie, car durant les années quarante (du XIX^e) cette forme était déjà devenue un peu maniérée... Remarquons enfin que l’utilisation de cette forme contribue dans le poème à préparer le motif principal : l’expression de la tendresse envers le père du poète narrateur, simple boucher qui ne comprend pas pourquoi son fils perd son temps avec des inutilités comme la poésie ou le théâtre. Oui, le traducteur peut et doit trouver des relais pour exprimer toute la richesse de l’original. Tout la richesse, mais pas tout de suite ! S’il tentait d’exprimer les nuances évoquées par des compléments collés au verbe, il perdrait la dynamique du poème.

Mes exemples de poèmes de Petőfi relèvent de cas “classiques” : la dynamique de l’expression est fondée sur un rapport optimal où un grand nombre de nuances est rendu avec des moyens très concentrés. Mais pour en revenir à Karinthy, l’équilibre du statique et du dynamique n’obéit pas obligatoirement à ces rapports, surtout pas dans un récit onirique, ce qui est le cas de presque toutes ses nouvelles dites “sérieuses”.

Dans *Le Cirque* toutes ces difficultés et bien d’autres sont multipliées par le fait que le narrateur y parle tantôt dans un rêve, tantôt, peut-être après le rêve, donc éveillé ; ou encore, il se plonge peut-être dans un autre rêve, les deux rêves constituant un pont au-dessus d’un état éveillé du point de vue de la narration. Peut-être le rêve raconté s’ouvre-t-il comme un rideau, mais le réel éclate-t-il comme une constellation de feu d’artifice pour devenir rêve... Pour notre narrateur le rêve ferait-il partie du réel ? Ou, inversement, le réel ne serait-il que rêve, comme dans le royaume de nulle part de Calderón ? Le hongrois contemporain avec son unique conjugaison pour exprimer les diverses strates du passé se prête à merveille à ce jeu de cache-cache. Or, le traducteur doit choisir. Est-ce qu’on respecte les règles de grammaire dans un rêve ? Comment faire pour que les tournures oniriques, “illogiques” dans le texte, n’apparaissent pas comme des erreurs de traduction ?

D’autres difficultés surgissent lorsqu’on traduit les néologismes de Karinthy. Les inventions poétiques ou littéraires sont, en général, porteuses d’une signification plus ou moins déchiffrable par le jeu complexe d’associations sonores de ressemblance avec des mots existants. Le lecteur hongrois cultivé “comprend” les mots inventés par Karinthy. Cependant, leur

traduction ne peut être qu'une réinvention au risque de perdre le sens de leur non-sens.

Il y a des traducteurs qui ont peur du jugement de leurs lecteurs. Si un personnage du récit parle mal, ils le "corrigent" dans la traduction, pour ne pas paraître mauvais styliste. Il y a des cas autrement délicats. Si dans une traduction nous lisons un mot inexistant dans le vocabulaire de la langue française, nous pouvons penser que le traducteur a laissé un mot étranger, en l'occurrence hongrois, dans le contexte français, pour créer un effet de couleur locale. Or, il s'agit d'un mot qui n'existe pas davantage dans le dictionnaire hongrois, un mot "fabriqué" par l'écrivain. Alors, le pauvre traducteur, pour éviter les malentendus, peut recourir à une traduction explicative, quitte à rendre logique et cohérent ce qui est délibérément illogique et incohérent dans le texte original... Que faire ? Il n'y a pas de recette miracle, le traducteur doit prendre des risques, comme une bonne comédienne dans le rôle d'un personnage représentant une mauvaise comédienne : si elle veut bien interpréter son personnage, elle doit "jouer" mal, elle doit bien jouer le mal jouer. Le traducteur est également un interprète, c'est-à-dire un créateur naviguant entre deux systèmes de code.

Que faire donc pour bien traduire les acrobaties langagières de Karinthy ? – J'ai choisi une démarche radicale : je me suis métamorphosé en un personnage onirique de notre écrivain. Je suis rêvé par lui comme son alter ego qui rêverait en français une nouvelle intitulée : *Le Cirque*. J'obéis à mon maître qui me rêve et qui tient ma main pour guider mon stylo.

Il ressort de cela que je me considère plutôt comme un traducteur-rêveur que comme un traducteur "professionnel". Ou, serais-je un traducteur impressionniste qui se laisse bercer par les chants de sirène de Karinthy, afin de recréer dans sa globalité l'impression de l'original, au prix, s'il le faut, de petites infidélités ? Ainsi, obéirais-je non seulement à mon propre goût esthétique de la traduction, mais également à la conception karinthyenne du style. Ne disait-il pas que le style idéal est atteint si le style "disparaît". Mais chut ! – je ne veux pas me répéter : j'ai déjà parlé de la théorie du "disparition du style" dans ma *Lecture philosophique de Karinthy*.

De Budapest à Cuba : Colomb selon Frigyes Karinthy (*Deux bateaux*, 1915) et Alejo Carpentier (*La harpe et l'ombre*, 1979). Une rencontre de l'imaginaire.

Frigyes Karinthy (1887–1938) dont l'œuvre est située selon Peter Diener¹ dans l'entre-deux du tragique et de l'humour et qui « apprit à rire à plusieurs générations de Hongrois en des temps bien tourmentés »² nous offre dans la nouvelle *Deux Bateaux*³ un brillant dialogue d'orateurs entre Colomb le navigateur pragmatique hanté « par un pays nouveau et accessible »⁴ et Sinésius l'alchimiste. La quête du futur découvreur de l'Amérique, de l'île imaginaire de Palos (sic) à la Terre nouvelle fait l'objet d'un pari exemplaire : les Indes Occidentales⁵ n'étant pas apparues à l'ouest avant l'aube selon les assertions de Sinésius, l'alchimiste remporte le navire *Santa Maria* (objet du pari) et vogue en compagnie de ses disciples Yamez et Paracelse vers les véritables contrées nouvelles et le *Ciel de Cristal* de l'Imaginaire. Karinthy oppose de la sorte les visions ésotériques de Sinésius longuement développées et liées à la musique des sphères et le réalisme de Colomb tourné vers les idées modernes. Sinésius, visiteur d'un ailleurs, préfigure de la sorte un autre personnage de Karinthy, haut en couleur et particulièrement humoristique, le reporter Merlin Oldtime de *Reportage céleste* qui rencontrera Marco Polo et Colomb dans l'au-delà⁶ soixante-quatre ans plus tard, le romancier et essayiste cubain Alejo Carpentier (1904–1980) recompose des variations autour de la geste du “découvreur mis à découvert”. Dans la deuxième partie de son roman *La Harpe et l'Ombre* intitulée *La Main* (Confession du navigateur agonisant) où il confronte Colomb à Maître Jacob, le pilote fictif échoué à Gallway qui lui dévoile l'existence de terres (le Vinland, la grande Terre de l'Ouest⁷) jadis investies par les Vikings. Dans la troisième partie située dans les temps modernes, *L'Ombre*, Carpentier nous

¹ Peter Diener, *Postface*. in : *Le Cirque et autres nouvelles*, traduit du hongrois par Peter Diener. Avec la collaboration de Sylvie Duran et d'Antoine Seel, Toulouse, éditions Ombres, p.75.

² Propos d'Emil K. Grandpierre cités par François Fejtó dans sa *Préface* à F. Karinthy : *Reportage Céleste de notre envoyé spécial au paradis*, roman traduit du hongrois par Judith et Pierre Karinthy, Nantes, éditions Le Passer. Cecofop, 1998, p. 7.

³ in *Le Cirque*, édition citée supra.

⁴ *Deux Bateaux*, p.54.

⁵ Nous relèverons que Colomb renvoie tantôt aux Indes Orientales (p.55) tantôt aux Indes Occidentales (p.68) dans la nouvelle de Karinthy.

⁶ *Reportage céleste*, édition citée, p.208–215.

⁷ *La Harpe et l'Ombre*, roman traduit de l'espagnol par René L. – F.Durand, ed.Folio, p.72.

fait assister au dialogue du Grand Amiral avec Andrea Doria devenu, comme lui, un Invisible. Doria se transforme alors en détracteur de l'entreprise colombienne dans le nouveau monde et en témoin de l'échec du procès en canonisation du "découvreur du globe".⁸

Ces réécritures contemporaines de l'entreprise de Colomb suscitent dans leurs analogies et leurs différences (nouvelle et roman) des regards croisés grâce à une perspective comparée qui nous permettra de confronter le symbolisme magique de Karinthy au "réel merveilleux" de Carpentier.

Dans les deux œuvres une première donnée textuelle particulièrement intéressante à relever est celle du marionnettiste. Karinthy ne fait que la mentionner au passage dans les propos de Sinésius adressés à ses disciples dans son voyage vers l'au-delà : « car vieilli et enlaidi sera alors le *lourd marionnettiste* qui inventa des boules et roula avec elles dans le vide infini » (p.72). L'alchimiste attaque avec cette vision imagée la conception nouvelle d'un monde susceptible d'être parcouru en tout sens et que l'on peut s'approprier aisément. Dans cette critique des novateurs, Colomb est l'un des thuriféraires et des bénéficiaires d'une vision somme toute étriquée de l'univers qui condamne la virtualité et l'émergence d'autres mondes possibles où l'imagination est à l'œuvre.

Carpentier, pour sa part, développe dans un autre sens la référence au marionnettiste pour transformer le navigateur en illusionniste. Utilisant devant les cours européennes un « rétable aux merveilles, comme ceux que promènent les batteurs d'estrade dans les foires d'Italie » (p.80) l'anti-héros de Carpentier fait surgir les épices et les trésors des Indes avec la virtuosité d'un prestidigitateur : « Main gauche, Main droite. Je les ouvrais, les montrais, les agitais avec une habileté de jongleur une délicatesse d'orfèvre, ou bien, prenant un ton dramatique, je les élevais comme un prophète » (p.80). Si l'illusion est au centre des récits de Karinthy et de Carpentier, Sinésius veut traverser le miroir des apparences trompeuses afin de révéler la bonne nouvelle des espaces alchimiques aux hommes ; au contraire, le découvreur de Carpentier tisse un piège pour les yeux éblouis d'un public trop crédule afin de le maintenir sous l'emprise d'un leurre.

Karinthy et Carpentier se livrent, de ce fait, à une recreation ludique de l'image du grand amiral et de leurs opposants, tel Sinésius. Le héros de Karinthy à l'esprit réaliste comme l'anti-héros de Carpentier bateleur carnavalesqué doté de connaissances livresques, nous renvoie à une image altérée du personnage historique. Ce dernier, dénué d'un réel esprit scientifique moderne, était en décalage d'au moins cinquante ans sur le point atteint par la connaissance depuis la découverte de l'Afrique et la maîtrise

⁸ *ibid.* p. 209–214. Signalons que les titres de la deuxième et troisième parties du roman de Carpentier réfèrent à *La Légende dorée* de Jacques de Voragine.

portugaise dans l'océan atlantique et manifestait un savoir empirique de la mer.⁹

Loin de toute fidélité à l'Histoire, Karinthy comme Carpentier se livrent ainsi à des variations souvent iconoclastes en jouant des références culturelles pour ouvrir de nouvelles perspectives aux lecteurs. Colomb à l'instar de la figure historique, tient chez Karinthy et Carpentier une comptabilité volontairement erronée des distances parcourues jusqu'à son arrivée aux Indes,¹⁰ pour ne pas effrayer les matelots. Il leur fait des promesses fallacieuses de récompenses, lorsqu'il aura atteint les terres orientales, soulignant par là sa duplicité, mais aussi son habileté à manipuler les hommes :

« Depuis des semaines, le capitaine Christophe inscrivait des données fausses sur son journal de bord, car dans le cœur des matelots, avec un frisson furtif et des lèvres toujours plus crispées, tremblait le spectre jaune de la Panique [...] Le capitaine promit de l'argent et des emplois si l'on atteignait la côte orientale de l'Asie » (*Deux Bateaux*, p.61).

« [...] Je pris la résolution de recourir au mensonge, à l'imposture, à l'éternelle imposture dans laquelle je devais vivre [...] dès le dimanche 9 septembre, jour où je décidai de compter chaque jour moins de lieues que celles que nous parcourions pour que, si le voyage était long, l'équipage ne perdît pas courage et ne fût pas épouvanté. [...] Je fis miroiter tant de richesses qui d'un moment à l'autre allaient tomber dans nos mains, ne demandant qu'un délai de trois ou quatre jours, que je réussis à conjurer la tempête qui me menaçait » (*La Harpe et L'Ombre*, pp.102 et 106)

Face à ces variations sur des données historiques liées à la caractérisation de Colomb, les personnages de l'alchimiste et de Maître Jacob sont des créations propres aux deux créateurs de fictions.

Le nom de Sinésius est un écho déplacé dans l'espace et le temps du célèbre philosophe néo-platonicien Synésios de Cyrène (410 apr. J.C.) selon lequel le véritable alchimiste s'exprime par images, allégories et symboles afin de n'être compris que par des esprits avisés¹¹ Sinésius devient chez Karinthy un rêveur qui parle d'astrologie et désire délivrer l'esprit par la matière. À la recherche de l'âme immortelle qui touche au *Ciel de Cristal*,¹² le détracteur de Colomb qui a trahi l'idéal d'une quête mystique, fait référence à la musique des sphères et au mythe platonicien d'Er de Pamphyle. L'un des

⁹ Cf. sur ce point entre autres critiques, Alexandre Cioranescu *Introduction aux Oeuvres de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1961, p.20 et suiv.; Marianne Mahn-Lot : *Christophe Colomb*, Paris, Le Temps qui court, Seuil, 1969, pp.18-20.

¹⁰ Cf. à ce propos *Premier Voyage*, in *Oeuvres de Christophe Colomb*, édition citée, p.31 et la note 24 d'A.Cioranescu p.374 au sujet du problème posé par ces fausses indications de distance.

¹¹ Cf. Pierre A. Riffard *L'Esotérisme*, Paris, Laffont, 1990, p.259 et 953.

¹² *Ciel de Cristal* évoque aussi les « mers sans fin » et les « courants qui entraînaient les navires en des lieux où les flots se joignent au ciel » mentionnés par Carpentier (p. 102) qui réfèrent aux croyances de l'époque de Colomb.

disciples de Sinésius dans le jeu transhistorique de Karinthy nous renvoie à l'alchimiste Paracelse, l'auteur de *l'Astronomia Magna* (1538). En vertu d'un détournement ludique il est question également, dans la controverse qui oppose Colomb à Sinésius, de Regiomontanus, l'astronome allemand qui établit les premières *éphémérides astrologiques* (1474). Toutefois, ce savant devient sous la plume de Karinthy et selon les assertions de Sinésius, un « fou (...) qui veut mettre en prison l'Infinie Fantaisie » (pp. 62–63).

Contrairement aux aspirations mystiques de Sinésius, Maître Jacob, chez Carpentier, est le représentant de la joie de vivre. Homme « jovial et de bonne compagnie » (p. 66) doué d'une prodigieuse facilité à apprendre les langues, d'origine juive comme Colomb, selon la vision de Carpentier¹³ il se moque du navigateur qui croit avoir atteint les confins de la terre en arrivant en Islande avant sa navigation vers l'Amérique. Si Sinésius renvoie le Génois à la recherche de l'Infini et de l'Éternité, au « moyen d'aller de la Terre au Ciel » (p. 66), Maître Jacob réfère aux récits légendaires des scaldes, à l'aventure de Thorvard et de son épouse guerrière Freydis qui « porte l'épée à la ceinture et le couteau entre les seins » (p.71) confrontés à un paradis terrestre situé vers l'ouest où abondent « le saumon, le vin acide qui enivre agréablement, les prairies qui restent toujours vertes, le mélèze, [...] d'immenses plaines de blé sauvage » (p. 71).

Colomb dans le roman de Carpentier qui méditera longuement – à travers les treize occurrences textuelles – sur la prophétie sénéquienne de l'«Ultima Thule»¹⁴ en s'identifiant tantôt à Jason et tantôt à Tiphys le timonier des Argonautes voué aux ombres obscures (Troisième partie, pp. 213–214) est confronté au récit truculent des échanges entre les Vikings et les « petits hommes au teint cuivré ». Suite à un incident fâcheux, (un taureau évadé d'une embarcation qui effraie les petits hommes) l'intervention de Freydis se place sous le signe du carnavalesque et du comique : elle « met ses seins à l'air pour faire honte aux capons (les Normands) qui cherchent refuge sur leurs embarcations » et se saisit d'un espadon pour mettre en déroute les étranges créatures qui lancent des pierres (p. 72). Colomb rêvera longtemps chez Carpentier à ces Vikings, navigateurs émergeant des brumes et des glaces dans leurs bateaux fantomatiques.

Alors que le récit de Maître Jacob ouvre sur l'Altérité et l'Ailleurs, sur une vision génératrice de virtualités imaginaires ou ludiques, les assertions de Sinésius sur *l'Imago Mundi* proposée par Colomb se place sous le signe de la dysphorie et de la banalité routinière en renvoyant au retour absurde du Même : « Nous avancerions dans le miroir et nous nous atteindrions de

¹³ Sur cette origine juive de Colomb très controversée et soutenue par Salvador de Madariaga (*Vida del muy magnifico señor Cristobal Colon* cf. Marianne Mahn-Lot op.cit, pp. 5–8 et 144.

¹⁴ cf. notre article «Ultima Thule y las alusiones a la Medea de Séneca en *El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier» *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol IX, no.10, Madrid, éd. Universidad Complutense, 1981, pp. 179–188.

nouveau nous-mêmes... de nouveau nous serions en Europe... nous partirions vers l'ouest pour arriver à l'est... et de l'est de nouveau à l'ouest... » (p. 59).

Sinésius parviendra momentanément à effrayer Colomb et son équipage lors de la traversée vers la *terra incognita* en se livrant à des “cabales” grâce à l'emploi de poudres et à l'émergence d'une flamme verte et du feu de Saint-Elm. (p. 61). L'évocation par la voix ensorcelante de Sinésius de la salamandre (l'esprit créateur du monde selon les croyances de l'alchimiste), de Saturne et Trismégiste, de l'espace aérien où est censé se déplacer désormais le bateau, troublera l'esprit du navigateur avant que le cri de “Terre!” ne le renvoie à la matérialité et à la réalité de son voyage terrestre.

Or, Sinésius sommé par Colomb dans le récit de Karinthy de reconnaître le bien fondé de son périple marin niera envers et contre toute évidence la vision des Indes Occidentales.¹⁵ Il s'agit aux yeux de l'alchimiste d'une illusion pleinement dévalorisée, d' « une bande gris sale et étroite » (p. 68) que le navigateur a pris pour la terre. Ce discrédit à l'égard des terres “découvertes” par Colomb est souligné par l'extension du récit karinthyen du voyage de Sinésius avec ses disciples vers l'espace infini de l'immortalité alors que l'apparition du capitaine Christophe sur les nouvelles contrées est totalement éludée.

Précisément, et à travers de nouvelles variations, Karinthy reviendra sur la dysphorie liée à la geste des grands hommes dans *Reportage céleste*. Rencontré par Merlin Oldtime Colomb « après avoir fait à l'humanité le cadeau d'une ère nouvelle, a péri à Valladolid dans la détresse, dans la pire des misères » .¹⁶

La rencontre de Colomb avec les hommes du nouveau monde est ainsi détournée et présentée selon une vision péjorative par l'alchimiste de *Deux Bateaux* : il s'agit de « misérables Hindous » qui « suent dans la poussière de la Terre » (p. 59). Le mythe édénique de l'Indien attesté dans le journal de bord historique de l'amiral se trouve de la sorte mis à mal par Karinthy au profit de la vision d'êtres enchaînés à la matière. Sinésius, lors des prophéties adressées à ses disciples, ne voit dans les créatures des nouvelles terres fallacieuses que des « hommes rouges » (p. 69) qui ressemblent aux Européens et qui finiront par s'assimiler à ces derniers en apprenant leur langue. Cette conception humoristique de l'Autre qui renvoie, en fait, au miroir à peine déformé de l'être européen déjà connu aboutit à une méditation désenchantée de la nature humaine : « Nous ne sommes – affirme Sinésius – que de petits vers nés pour dévorer du fromage avant que parte en poussière tout ce que nous savons de l'homme : notre corps » (p. 69). À cette condition contingente marquée par la destruction et liée à un positivisme pseudo-scientifique, à l'esprit de profit avec les « petits navires laborieux » partis à la

¹⁵ Cet aveuglement de Sinésius est comparable à l'attitude historique de Colomb (reprise dans le roman de Carpentier p. 170) qui fit prêter serment à ses hommes pour attester que l'île de Cuba était un continent.

¹⁶ *Reportage céleste*, édition citée, p. 217.

conquête de richesses illusoires dans les nouveaux territoires, l'alchimiste oppose la fantasmagorie cabalistique d'entités "célestes" fondées sur Aristote, Jean l'Évangéliste ou Albert Magnus. De cette défense et illustration de l'ésotérisme participent les hommes et les femmes au corps aérien, des êtres gigantesques aux « éclairs de couleurs » (p. 74), des poissons ressemblant à des dragons et à des ichtyosaures qui se déplacent dans une ville mystérieuse et immergée dans une brume bleue aquatique, la forme serpentine évoquant la salamandre alchimique. Ainsi, l'imaginaire des créatures sidérales où se mêlent en vertu de la *coincidentia oppositorum* l'espace aérien et aquatique, l'eau et le feu, rejoint à un autre niveau chez Karinthy la figuration des monstres tels que se les représentaient les contemporains du personnage historique de Colomb avant d'aborder les *terrae incognitae* : antipodes ou hommes à têtes de chien¹⁷ pour ne citer que les anamorphoses les plus célèbres attribuées aux êtres résidant dans un Ailleurs inquiétant.

Précisément, Carpentier évoque lui aussi des êtres difformes dans le long récit de Maître Jacob adressé au futur amiral en jouant ironiquement sur les données légendaires attribuées aux Vikings et sur les représentations en vigueur à l'époque de Colomb : ce sont des hommes petits, « au nez camus, mal bâtis, contrefaits, cagneux [...] des avortons » (p. 73) que les Vikings nomment *skraelings* et désignés par Colomb sous le terme de *monicongos*. Cette dénomination se trouve dans *l'Institution du Majorat* (Dernières volontés de Colomb, 22 février 1498):¹⁸ Lorsque le Génois découvrira avec ses hommes les Indiens du nouveau monde, il déplorera comme Sinésius le faisait à propos des Hindous, leur dénuement : « je soupçonne qu'ils doivent être dans la plus grande misère puisqu'ils vont complètement à poil – ou presque –, comme la mère qui les a enfantés » (p. 116). Pour tromper les souverains espagnols, il transformera ces pauvres hères en personnages vêtus de grègues cousues de fil d'or et de tiaras chamarrées dotées de plumes (p. 139). De ce fait, la représentation de l'Indien en tant qu'autre réfère à une imagologie¹⁹ liée au rêve et à une certaine fantasmagorie, proche de l'utopie développée par Sinésius à propos des entités lumineuses, paradisiaques qui hantent l'au-delà. Mais, en raison d'un détronement exemplaire, les Indiens peuvent aussi être discrédités chez Carpentier par des témoins lucides comme Maître Jacob ou la reine Isabelle qui transforme le rêve doré mis en scène par Colomb et l'utopie des contrées aurifères en contre-utopie ridicule : les

¹⁷ cf. dans le roman de Carpentier la référence aux « hommes terrifiants qui (...) naissent sans tête, les yeux et la bouche placés là où nous avons les seins et les nombrils » situés en Libye (p. 62) et la mention de cynocéphales, cyclopes, d'hommes – souris ou acéphales.

¹⁸ « les *monicongos* de Cipangu » (*Oeuvres de Christophe Colomb*, édition citée, p. 345). La note d'A. Cioranescu (p. 514) précise que si le nom de Cipangu réfère au Japon, on ignore l'identité des *monicongos* mentionnés pour la première fois par Colomb dans ce texte et que l'on ne retrouve pas dans l'œuvre de Marco Polo.

¹⁹ Sur l'Imagologie cf. Daniel – Henri Pageaux : *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1994, p. 59 et suiv.

Indiens ne sont que « sept petits hommes pleurnichards, chassieux, malades » et leur or « tient largement dans une dent creuse » (p. 144). En effet, l'illusion liée à l'espace paradisiaque des Indiens chez Carpentier ou des entités célestes pour Karinthy ne tient qu'au fil ténu de paroles ensorceleuses habilement dispensées par le protagoniste du romancier cubain ou par Sinésius.

Colomb dans *Deux Bateaux* comme dans *La Harpe et l'Ombre*, porte-parole des enjeux économiques liés à la découverte des richesses des nouvelles terres et à l'exploitation déclarée (Carpentier) ou voilée (Karinthy) des Indiens, est jugé en fonction de son attachement aux biens terrestres. Sinésius dénonce l'avidité du navigateur génois auquel il faut « beaucoup d'or, le titre de vice-roi, la gloire, la reconnaissance » (p. 63). Parallèlement, Colomb dans sa confession de la deuxième partie du roman de Carpentier avoue que le mot or est une obsession diabolique qui se répète dans tous ses écrits et que le métal précieux recherché dans les différentes contrées abordées devient « un guide, une boussole » (p. 120).

Sinésius oppose, au contraire, les valeurs de l'or alchimique au leurre du vil métal des terriens : « l'or n'est pas jaune et dur comme sur cette Terre Nouvelle (...). Non, l'or y est liquide et s'enflamme comme le feu » (p. 72). Devenu un élixir au regard du cabaliste, l'or permet d'écarter l'ombre de la mort et se transforme en gage d'immortalité au cours du voyage initiatique vers l'Espace des hommes sans corps.

Promis de la sorte à une transmutation de leur être, Sinésius et ses compagnons (Paracelse et Yamez),²⁰ comme Colomb dans le roman de Carpentier en sa qualité d'Invisible (troisième partie), sont amenés à hanter les lieux célestes (Karinthy) ou terrestres (Carpentier). Un nouveau regard critique dans la lignée des récits des Lumières, tel *Micromégas* de Voltaire, s'exerce sur un monde « trop humain » voué à un ordre et à une hiérarchie sujets à caution. Sinésius annonce ainsi aux disciples un retour sur Terre après deux mille six cent quatre-vingt dix ans de voyage sidéral. L'Europe sera alors envahie par les machines qui vanteront les mérites de « petits savants charlatans » (p. 71). Face à l'emprise de la raison qui assignera des limites et des mesures à toute chose, à la finitude d'un espace desséché, Sinésius en une révélation apocalyptique se fera le chantre de la bonne nouvelle qui « rejette dans la poussière tout le vieux fatras » des idées scientifiques limitées (p. 72). Il entonne l'antienne d'une ère nouvelle qui ouvre la voie vers l'univers de l'Imagination, les arcanes de l'alchimie et la métamorphose mystique de la matière. Cette remise en cause de l'ordre terrestre connaît des correspondances dans le roman de Carpentier avec des considérations plus particulièrement liées au devenir de Colomb et au sens dérisoire de ses découvertes. Le navigateur changé en « errante transparence » pour qui ont « cessé d'avoir un sens les notions vulgaires de froid ou de

²⁰ Un autre disciple de Sinésius a pour nom Pisson Marton Alonsi (p. 64) déformation du patronyme historique de Martin Alonso Pinzon qui prit une part importante à l'organisation de l'expédition de Colomb.

chaud, de jour ou de nuit, de bien ou de mal » (p. 183) assiste à l'échec de son procès en canonisation dans le monde moderne. Il s'entretient avec son *alter ego* Andrea Doria transformé lui aussi en Invisible qui a dû pour le rejoindre emprunter l'express de Vintimille (p. 210). Andrea Doria le "Transparent" s'insurge contre l'arbitraire de la hiérarchie terrestre qui immortalise certains Invisibles de "classe A" comme Charlemagne, au détriment de figures de "classe B" tel le chevalier Bayard (p. 210). L'entreprise de Colomb en Amérique (qui ne porte pas son nom, mais celui d'Amerigo Vespucci) a été réduite à néant par l'action de Simon Bolivar qui « a défait ce que le Génois avait fait » (p. 211). Dans le même sens, Andrea Doria souligne que le nouveau continent aurait pu parler une autre langue que le castillan, si la découverte de l'Amérique avait intéressé Henry d'Angleterre ou Anne de Bretagne.

Le caractère hasardeux de l'Histoire remis en question par les deux ombres suscite ainsi, par rapport au récit de Karinthy, de nouvelles interrogations sur le bien-fondé des actions humaines et brouille ironiquement la ligne de partage entre le Rationnel, l'Absurde et l'Imaginaire : Colomb, débouté de ses prétentions à l'immortalité chez Carpentier contrairement aux promesses et aux visions du Sinésius de Karinthy est finalement, malgré sa qualité d'Invisible, un être déchu, un « homme condamné à être un homme comme les autres » (p. 213). Mêlé à la transparence de l'éther Colomb l'Invisible se dissout finalement chez Carpentier dans l'air qui l'enveloppe et le transperce. Il est voué ainsi aux pouvoirs délétères et néantisants de l'écriture qui a démythifié ironiquement la fable du Découvreur. Au contraire, la clause de la nouvelle de Karinthy marque une prévalence de l'Imaginaire et du Merveilleux avec la prégnance de la forme serpentine mystérieuse qui se cache au sein des flammes vertes liée à l'alchimie.

Ainsi la réécriture des aventures de Colomb dans *Deux Bateaux* et *La Harpe et l'Ombre* nous offrent deux visions complémentaires : celle du symbolisme magique présenté par Karinthy à travers l'inscription des figures de l'alchimie dans le discours de Sinésius celle du "réel merveilleux" selon Carpentier. Si l'auteur cubain affirme que le "réel merveilleux" réfère à un insolite « quotidien, inclus dans la réalité même sans que celle-ci doive être transformée pour devenir magique », ²¹ pour Karinthy « le monde n'est pas ce qu'il est » mais se présente « comme autre » régi par les lois d'un « miroir déformant » ²² qui altère les êtres et les objets.

²¹ Alejo Carpentier : "El Barroco y el Real maravilloso" in *Razon de ser*, Universidad central de Venezuela, Caracas, ediciones del Rectorado, 1976, p. 68.

²² Propos de Karinthy reproduits dans la *Préface* de François Fejtó à *Reportage céleste*, édition citée, p. 10.

Les voyages poétiques de Frigyes Karinthy (À propos de la traduction poétique de Pierre et Judith Karinthy)

La poésie de Frigyes Karinthy est un voyage. Un voyage de la première personne, qui ne se confie pas, ne s'épanche pas, mais se déploie et se contracte, invente son espace par la création incessante de son rythme.

Poésie du JE – telle sera la mise en scène de *Üzenet a palackban* (*Un message dans une bouteille*). Le poème naît du silence, d'une ligne presque vierge, ou presque totalement occupée par des points ponctuant le vide. Mais les points s'interrompent – et, de toute façon, ils étaient précédés par une batterie de titres ou d'indications – autant de didascalies pour le lecteur qui doit se caler dans son siège, s'efforcer de prendre ses aises avant d'être lancé dans un tel voyage. Car le périple ne nous épargnera aucun signe dramatique. Le JE vole dans le ciel glacial – vole au sens propre, pilotant un avion.

Le vol n'a pas de destination, ou il l'a égarée en route. Pas de mesure de l'instant ni du lieu.

*Nem tudom, milyen magasan lehetek
(Vagy mélyen ? Vagy messze ?...)*

Je ne sais pas si je suis très haut
(Ou très profond ? Ou très loin ?...)
vers 7 et 8

Le JE nous livre ses sensations, ses douleurs.

*(...) Fázom, keserű,
Szörnyű keserű ennek a híg levegőnek az íze –
Lehet, hogy az orrom vére eredt el.*

(...) J'ai froid, amer,
terriblement amer est le goût de cet air éthéré –
Peut-être que je saigne du nez.
vers 21, 22 et 23

Mais Karinthy ne cherche nullement à nous duper : tout ce voyage, muni pourtant de ses garants de réalité, n'est qu'une allégorie de la perte de l'auteur dans la littérature.

Le poète a perdu ses repères littéraires :

*(...) Minden
mérőeszközöm befagyott. Az a Lessing-féle*

*súlymérő, meg az akadémiai finom szerkezet,
Meg a marinetti-inga. (...)*

(...) Tous mes
instruments de mesure ont gelé. Cette balance
de Lessing, et cette fine construction académique,
et le pendule de Marinetti. (...)
vers 9 à 12

Plus de leçons à recevoir de l'esprit fraternel et éclairé de l'auteur de *Nathan der Weise*. Plus de repères à chercher dans la barbarie proclamée du futurisme – l'enthousiasme de s'élever vers le futur promis aux machines éblouissantes, dans l'ivresse d'un sang que l'on croit régénérateur.

Quant au résultat de l'œuvre, est-ce la découverte d'un pays neuf, ou la reconnaissance d'un territoire déjà vu ? Karinthy ne le sait (vers 17 à 19).

Et il avoue bien vite que cette compétition, cette course vers la nouveauté, ne l'intéresse guère (vers 20 et 21).

Refus donc de l' "avant-garde" – ou plutôt d'une certaine image réductrice de l' "avant-garde", illustrée par cette marche acharnée vers les pôles qui passionnait les foules des premières décennies du XX^e siècle – et qui devient ici la métaphore caricaturale des révolutions créatrices de la même période.

Mais le poème pose surtout la question du destinataire. Le JE n'existe guère sans cette masse qui le presse d'écrire (pensons au sous-titre : *A költőt kérdik, miért nem ír verset ? On demande au poète pourquoi il n'écrit pas*) – et sans cet inconnu auquel il adresse son pitoyable message, dans la bouteille requise par les légendes.

Le JE se sent en marge, exclu.

*Itt vagyok, az Elhagyatottság Harmincadik
Szélességi, a Szégyen
Századik hosszúsági*

Moi, je me trouve ici, au Trentième Degré de Latitude
de l'Exclusion, au Centième
Degré de Longitude de la Honte
vers 52, 53 et 54

Il ne répond point aux injonctions de ses lecteurs. Il ne correspond pas aux jeux formels de ses "confrères" (vers 36 à 40).

Le voilà contraint d'espérer la sollicitude d'un autre voyageur – un « marin instruit » (« *betűlátó tengerész* », vers 50).

Toute la poésie de Karinthy sera donc un *prologue* (*Előszó*, pour reprendre le titre du second poème que nous allons étudier) : une parole d'avant la parole, un texte qui se cherche en cherchant ses lecteurs, sa justification.

Car le poème ne peut s'adresser à nulle personne en particulier – ce qui lui assure, grâce au paradoxe martelé par le refrain d'*Előszó*, son universalité.

*Nem mondhatom el senkinek,
Elmondom hát mindenkinek*

Judith et Pierre Karinthy traduisent par :

Ne peux le dire en amitié,
Le dirai donc au monde entier

ce qui explicite le lien affectif que cherche l'auteur. Les fins des vers se répondent : le poète ne peut offrir son récit à personne, *donc* (et tout le texte repose sur cette logique – sur ce désir de l'emporter sur le néant) il parlera à tous.

Le poème est *oral* (s'écrit comme oralité) : il veut glisser un secret dans l'oreille. L'universalité n'est pas abstraite : elle se compose de telle ou telle personne, prise dans ses différences, son individualité. Le poème se présente comme un secret – mais un secret lancé à la mer, un secret livré au vent de toutes les incertitudes. Sa réception sera intime – ou ne sera pas. Mais elle ne saurait se bloquer chez son destinataire : celui-ci doit *faire passer* le secret.

Ces quelques lignes expriment à merveille la poétique de l'auteur : son texte n'existe que dans ce mouvement permanent, ce mouvement qui peut être interrompu à tout moment. La poésie est acte d'amour – mais un amour qui peut s'éteindre dans un geste trop net (vers 16 et 17) ou se pétrifier dans le néant glacial (vers 18 et 19) qu'évoquait déjà *Űzenet a palackban*.

Cet amour n'est pas recueilli par une quelconque transcendance. Le poète s'est adressé à Dieu en vain (vers 24 à 29). Pas plus de Dieu que de Nature (vers 38 et 39) : le texte est création d'un homme, un homme parmi tous les hommes.

*Mindenkinek rokona, ismerőse,
Mindenkinek utódja, őse,*

Judith et Pierre Karinthy traduisent ainsi ces vers 42 et 43 :

Ou simple connaissance, pour certains un parent,
Et un ancêtre aussi, à tous un descendant,

Le texte original se crée sur l'anaphore de « *mindenkinek* », les quatre substantifs suivant comme autant de signes d'appartenance à cette totalité qui fait écho au dernier mot du distique-refrain.

Tout le poème écrit les difficultés, la fragilité de l'acte littéraire. Le texte en appelle aux lecteurs :

Elmondanám, az út hová vezet,

Segítsetek hát, nyújtsatok kezet.

Je vous le dirais bien, où conduit le chemin,
Aidez-moi, aidez-moi, oh, tendez-moi la main.
(vers 48 et 49)

Les mots et leur auteur sont englués par le sol qui les aspire. Seul le lecteur – ce lecteur intime, privé – mais aussi ce lecteur *porteur* – permettrait au texte de prendre son envol.

La poésie n'est donc pas un savoir :

Még nem tudom, mit mondok majd, nem én,
J'ignore tout encore de tout ce que je dirai
(vers 58)

Elle est la transmission d'une nouvelle, d'un message (vers 59 et 60). Évangile sans Dieu, sans rédemption – bonne nouvelle de l'amour, secret et arc-en-ciel (vers 60). La poésie réfracte la blancheur de l'infini en un faisceau de couleurs. Elle éclaire le ciel sans rien illuminer.

Cette réfraction des couleurs prend un aspect clairement *politique*. Le poème est l'acte d'un homme dans l'histoire des hommes. Le texte *A lapda* file une nouvelle métaphore de la communication poétique : une balle à lancer, d'un « frère de l'âme » à l'autre. La balle vole (de nouveau, ce voyage aérien, cette mise en scène de la légèreté spirituelle) ; elle découvre les rues de Berlin où la « foule noire ovationne Hitler » (vers 15) et par là-même injurie le dieu que révèle leur humanité. Le poète stigmatise (mais sans lourdes dénonciations, comme un épisode parmi d'autres de son vol, en gardant toute la liberté de son périple sans but) les nations fascinées par des « chirurgiens-barbiers » ou des « exorciseurs ».

Les cadres de l'histoire se brisent sous la plume de Karinthy : toutes les nations et les générations (« Minden nemzet és minden nemzedék », vers 28) semblent prises de folie. Folie de se croire coupable, malade – de désirer un guide qui pourrait nettoyer cette saleté imaginaire dont l'humanité se croit souillée.

Le texte voyage, lance sa balle et la reprend – avant de réattaquer le « charlatan hystérique » :

*(...) mialatt ők a kuruzsló rekedt torkába figyeltek
S játszottak urat és szolgát és hősi lovagi tornán
Sisakodit és jelvényes cifra maskarajelmezt
Kötve karóhoz ebet «szentséges nemzeti önzést*

(...) pendant qu'ils regardaient la gorge éraillée du charlatan hystérique

Et qu'ils jouaient au maître et à l'esclave
Au tournoi héroïque à se casquer et à se parer pour la mascarade
Couverts de leurs blasons sans en démordre de «l'égoïsme national sacré
(vers 58 à 61)

Mais le poème se charge lui-même des peurs collectives. Ainsi, aussitôt après ces vers, Karinthy exprime son angoisse du « péril jaune » – l'effroi que la Chine (agressée en ces années par le Japon) ne retourne sa masse et sa puissance vers l'Ouest, n'envahisse l'Europe dans une nouvelle et décisive crue barbare. Peur s'étalant sur une quinzaine de vers – peur du Hongrois d'être ressaisi par son origine asiatique ? d'être arraché à l'occident désiré et conquis (pensons à la symbolique du mot « nyugat ») ?

Le poème s'achève dans la lassitude. L'auteur n'a plus la force de reprendre le message qu'il a envoyé (vers 110). Pourtant, il implorait ses lecteurs de former avec lui-même un sujet collectif, un NOUS qui pourrait voler dans la liberté moderne :

Építüünk gyorsan egy rettenetes nagy Zeppelint

Construisons à la hâte tous ensemble un immensément vaste Zeppelin
(vers 84)

Les vers suivants (85, 86, 87) répétaient le substantif « âme » (« lélek ») – comme pour garantir l'élan et la pureté de ce vol.

Mais le texte se termine sur l'image d'une *révolution* permanente – au sens astronomique du terme. Un jour qui ne cesse pas de se lever et de recommencer sa nouvelle carrière – ôtant par là-même toute saveur à cette “nouveauité”, provoquant la fatigue du JE qui n'a plus le cœur à jouer.

Toute cette lassitude – ce refus de la comédie humaine – imprègne le dernier poème dans lequel nous voyagerons : *Számadás a táalentomról* (*Compte-rendu*).

Cette fois, la dénonciation – tout aussi politique que dans *A lapda* – acquiert une portée plus large. Le texte est construit à partir d'une parabole évangélique (dite « des talents », Matthieu, XXV, 14 sq.) : des trois serviteurs à qui leur maître a confié des talents (du latin « talentum » désignant un poids et une somme d'argent en Grèce), deux font fructifier le leur tandis que le troisième enfouit le sien en terre. Cette parabole est laïcisée afin d'illustrer la volonté de la société : nul ne réussit sa vie s'il ne développe point ce qui lui fut donné (son “talent” au sens figuré, son aptitude) ; l'existence doit être un progrès, une accumulation, un investissement. Karinthy voit dans cette parabole l'expression des ressorts de toute société – mais, plus particulièrement, le récit symbolique du *capitalisme* qui transforme la vie en une compétition entre individus.

Le poème mettra en scène un nouveau voyage : celui du JE qui mène son existence avec le simple talent à lui confié par Dieu et ce « céleste capitalisme » (vers 8).

Le sujet est cette fois en proie aux persécutions de « meurtriers anthropophages », mis K.O. par un « orateur bonimenteur », piétiné et écrasé par la « foule ». Lui voulait admirer l'éclat de sa pièce luisant au soleil ; devenir le violoniste d'un cirque (et le poème de citer alors, aux vers 35, 36 et 37, la fin de la nouvelle *Le Cirque* – soulignant ainsi, par cet intertexte pathétique, l'importance cruciale d'une fiction qui réalise, dans ses dernières lignes, ce qui est ici impossible).

*De nem jutottam odáig s úgytetszik most már nem is jutok el
Furcsa kalandos utakra kallódot el kézen-közön ez a hegedű*

Mais je ne suis pas arrivé jusqu'à ce point apparemment il est trop tard
Le beau violon s'est égaré de mains en mains indifférentes sur des chemins
aventureux et singuliers
(vers 38 et 39)

Le poème invente alors, sur près de quatre-vingt vers, le périple de cette perte – l'odyssée burlesque et tragique de cet instrument qui n'est plus reconnu comme tel.

Métamorphoses des pouvoirs perdus du poète – de sa création qui lui échappe pour tomber entre les mains des barbares. Le JE devient le violon lui-même – ou ses multiples avatars. JE caméléon – JE sans identité ni repère. JE en marge, pris dans les contradictions. Le poème déclare les positions (le mot est mal choisi – plutôt, les mouvements) politiques de l'auteur :

*Én nagyravaszul mérsékletet és hagyományt hirdettem a forradalomban
S forradalmat és haladást mikor jött a Múlt fehér lepedőben*

Quand c'était la révolution la tradition la tempérance j'ai prêché
Et alors quand vint le Passé en linceul blanc c'est le progrès que j'ai prôné
(vers 94-95 ; le texte original reprend le substantif "forradalom", "révolution", dans le deuxième vers)

À partir du vers 119, le texte cesse son voyage, essayant d'en tirer les leçons. alors se révèle toute la lassitude de l'auteur – fatigué d'avoir « essayé », « commercé », « cherché à réussir ».

Le JE n'a plus la force de donner son texte, son chant, de lancer la balle ou le message :

Bevallom és már csak magamnak dúdolok (...)

J'avoue Seigneur que désormais je ne fredonne des chansons que pour moi-même

(vers 130)

Cette lassitude n'est pas dénuée de signification politique :

Mert hisz a mai Európa nem élni, hanem mindenáron megdögleni óhajt

Puisque l'Europe d'aujourd'hui ne veut pas vivre et veut crever absolument

(vers 135)

Mais à l'heure de rendre des comptes, l'innocence du JE n'a plus de sens. Au contraire, s'il n'a rien volé, il n'a *donc* rien fait fructifier.

Et le poète de refuser ce chantage à la récompense ou à la punition (comme dans *Üzenet a palackban*). L'auteur n'a rien trouvé, rien découvert, rien gagné.

Il ne lui reste que sa dignité : pouvoir affronter sans peur le dernier voyage.

Le don de l'œuvre, la transmission du message poétique, n'est-ce pas un leurre, une ruse de ce maître qui nous contraint à créer, à produire des bénéfiques ?

La fatigue de la fin du voyage laisse entrevoir cette vérité horrible. Mais – ultime dérision, paradoxe de la lassitude créatrice – le poète ne peut faire autrement que nous chuchoter ce secret, pour que nous le répétions à notre tour.



Pour une lecture philosophique de Karinthy

Ne cherchons pas une philosophie systématique, ni un système philosophique dans son œuvre. Il n'était pas philosophe dans le sens scolaire de ce terme. Je dirais même qu'il était aussi peu philosophe que Socrate. Il était un *sophos*, un sage, précisément dans la tradition de la philosophie grecque d'avant Aristote ; amateur, ami, amoureux, passionné de la sagesse, chercheur infatigable de la vérité et enfant du vingtième siècle, il comprenait douloureusement que la vérité est souvent, trop souvent, escamotée, déformée, couverte de crasse, d'hypocrisie, assommée par les mensonges d'une société aliénée, par la lâcheté, par les compromissions.

Sage moraliste dans la plus haute signification du terme. Ecrivain de sainte colère fustigeant avec une verve prophétique le plus grand mal de tous les temps : la guerre, toutes les guerres. Il s'opposa au grand carnage de la première guerre mondiale dès 1914, en dénonçant le nationalisme militariste des hommes d'État, des chevaliers de la bourse, des milliardaires de l'armement. Ecrivain philosophique, le seul peut-être à continuer en ligne droite l'œuvre des Lumières. Il avait le projet de rédiger une "Encyclopaedia" humoristique. Son humour est hautement philosophique. Il cherche dans l'humour des "contre-miroirs" satiriques à opposer aux miroirs qui déforment le réel. Son concept du "miroir déformant" peut-être comparé à celui de Francis Bacon (dans le premier livre de *Novum Organum*) mais Karinthy poursuit la recherche de son illustre ancêtre et propose que l'effet de miroir déformant soit corrigé par un "miroir redressant". Bien sûr, dans les deux cas, celui de Bacon et celui de Karinthy, il s'agit d'un concept philosophique exprimé par une métaphore.

Cette manière poétique de "philosopher" ne devrait pas être dédaigneusement écartée au nom du "sérieux" d'un langage académique, elle reste opérationnelle jusqu'à nos jours. De gustibus non disputandis : pour certains *Le château* de Kafka peut être considéré comme une philosophie de l'existence supérieure à *L'existence et le temps* de Heidegger... En effet, pour revenir à la philosophie grecque présocratique (par exemple, celle de l'école de Miléto), ces sages, méditant sur l'univers, la matière, le temps, exprimaient leurs pensées épistémologiques et leurs hypothèses préscientifiques dans un langage poétique, souvent obscur, et presque toujours imagé, métaphorique. Cependant, l'imagé fut écarté plus tard au profit de l'abstrait, le poétique céda la place au systématique.

Aristote représente un tournant historique de ce point de vue, alors que Platon utilise encore les deux langages. Quelques siècles plus tard, l'héritage européen médiéval récupérera de plus en plus le systématisme d'Aristote. Ce seront les défenseurs de l'Église, comme Saint Thomas d'Aquin, qui utiliseront la clarté de la démonstration, le développement ordonné, la rhétorique bien structurée pour défendre les dogmes religieux. Il faudra

attendre le siècle des Lumières pour constater (paradoxalement) un retour ou une nouvelle floraison de l'expression poétique et littéraire des idées philosophiques. Les paraboles, les contes, les métaphores seront de nouveau à l'honneur chez Voltaire, ou Diderot.

Dans l'histoire de la philosophie tout comme dans les beaux-arts, les langages de l'abstraction, de la figuration apparaissent et s'évanouissent périodiquement selon les ères des civilisations. Ainsi littérature, poésie et philosophie ont vécu en bon ménage pendant des millénaires. Par exemple, le langage philosophique fut très abstrait chez Hegel, mais Goethe sut incarner la philosophie hégélienne dans son œuvre immense. Hegel est presque le Goethe abstrait et Goethe est presque le Hegel concret, sans que l'un soit inférieur à l'autre. Goethe ne serait en aucun cas un poète "appliquant" la philosophie de Hegel, et Hegel ne "théorise" pas Goethe. La vague romantique connaîtra, par la suite, des poètes philosophes (Hölderlin), ainsi que des philosophes s'exprimant en langage poétique (Nietzsche).

Il va de soi que je n'ai pas la prétention de dresser une image panoramique de l'histoire des langages philosophiques. Mais comment pourrions-nous le résumer du point de vue qui nous intéresse, en méditant sur le XX^e siècle ? Eh bien, l'on pourrait dire que la situation est diamétralement opposée à celle de l'Antiquité présocratique dont les sages furent à l'avance des sciences. Ils devinaient génialement certaines lois de l'univers en s'appuyant sur des sciences expérimentales très peu développées. Alors que nous mêmes, dans une époque de grande avancée des sciences, nous avons des philosophes de la nature passablement médiocres. En revanche, les philosophes de l'histoire, de la société, de la culture, de l'homme présentent de grandes percées en symbiose avec des nouvelles branches de la pensée (psychanalyse, anthropologie, sémiotique, etc...). Et, une fois de plus, la philosophie peut s'exprimer par le biais de l'expression imagée, poétique, littéraire.

Les deux plus grands représentants de cette expression, Kafka et Karinthy, sans se connaître l'un et l'autre, ont créé tous deux un univers littéraire qui est également philosophique. Malgré leurs différences, tous deux sont représentatifs d'un nouveau rapport entre expression littéraire et philosophie. Un sujet magistral serait l'étude comparée de l'œuvre de Kafka et de Karinthy, ainsi que de leur généalogie spirituelle, mais elle ne peut pas être menée dans le cadre de mon essai...

En ce qui concerne la généalogie intellectuelle de Karinthy, elle remonte d'une part aux présocratiques, d'autre part aux philosophes de Lumières. Il ne s'agit pas de dresser une liste exhaustive de ses inspirations littéraires, mais plutôt de donner une typologie de ses racines. Pour cette fin, il convient d'évoquer Cervantes et Swift. Parmi les nouvelles philosophiques de Karinthy il en existe un grand nombre dont la structure et le genre correspondent à "l'invention" de Cervantes exprimée par le titre *Nouvelles exemplaires*. Le terme "exemplaire" désigne le chaînon significatif du réel, ce que penseront quelques siècles plus tard Hegel et Georg Lukács, dans leurs esthétiques

respectives, pour s'opposer au naturalisme (c'est le concept de la "particularité" chez Lukács).

L'art ne copie pas le réel, ne cherche pas la représentation **moyenne**, entre l'**unique** et le **général**, mais le chaînon **particulier, typique, significatif, exemplaire**. Autrement dit, il y a des **exemples** par millions qui ne seraient pas **exemplaires**, qui sont insignifiants, et l'artiste, le bon artiste, le grand écrivain crée un univers significatif en refusant la facilité de puiser, sans sélection, dans le réel. (C'est pour cela que Kadaré, tout en étant un bon conteur, est un écrivain médiocre, alors que Kafka est un génie visionnaire...). La dérision satirique de Jonathan Swift est autrement importante pour comprendre les racines de Karinthy. Il adorait Swift, et dans un grand nombre de ses croquis, il utilise des procédés narratifs à la manière de Swift. Mais son éclectisme est délibéré et Karinthy "joue" avec ses cultures littéraire et philosophique en les mélangeant comme on mélange un paquet de cartes, et en déconcertant le lecteur par des sauts périlleux thématiques ou chronologiques.

Mais revenons à la question de l'harmonie de la pensée abstraite et de la pensée exprimée par des images et des paraboles. La lecture philosophique de Karinthy, de ce point de vue, consiste paradoxalement en l'impossibilité de séparer le signifié et le signifiant. Toute lecture scolaire posant des questions du genre : « *dégagez le sens philosophique de ce récit...* » serait vouée à l'échec. Prenons par exemple *Deux bateaux*. Dans cette nouvelle, il y a implicitement une sorte de discours de la méthode, mais il y a également un sujet, une sorte de dialogue platonicien véhiculé par l'histoire qui est en même temps l'expérimentation de la méthode. Dire de cette nouvelle qu'elle présente la confrontation de deux philosophies, de deux visions du monde, matérialiste et scientifique, idéaliste et anti-scientifique, serait juste mais insuffisant pour en dégager l'essentiel. Car, les deux démarches, les deux discours, littéraire et philosophique sont ici organiquement inséparables et les deux questions : "*quoi*" et "*comment ?*" étant implicitement posées, le texte nous oblige à une lecture philosophique circonstancielle et existentielle.

La distinction hégélienne entre philosophie et vision du monde est repensée par Karinthy. Les deux principaux personnages de la nouvelle, Christophe Colomb et l'Alchimiste, s'opposent non seulement en tant que porte-parole de deux philosophies antagonistes, mais également comme deux caractères, dont les réflexes et les attitudes intellectuelles ou affectives correspondent à leurs philosophies respectives. Les deux protagonistes philosophiques sont dans le même bateau qui s'appelle tantôt "*nous*", tantôt "*le monde*" ou "*la vie*". Nous les matérialistes, les athées, nous les mystiques, les croyants, les idéalistes, nous naviguons dans l'océan infini, avec nos certitudes et nos incertitudes, nous guettons la terre lointaine, peut-être inaccessible.

Deux frères ennemis, chacun dans sa vérité... Si l'on navigue assez longtemps, toujours plus à l'Ouest, on parviendra aux Indes, à l'Est... Les arguments contre la vision scientifique ou préscientifique de Colomb, défendus

par l'Alchimiste, sont ceux d'un mystique et d'un rêveur... Mais quelle beauté des rêves, quels magnifiques mystères ! Par ailleurs, il est à remarquer que l'Alchimiste, utilise des arguments tout à fait terre à terre lorsqu'il critique les motivations de Christophe Colomb, on dirait une leçon d'histoire matérialiste. D'un autre côté, l'entêtement, la force de volonté de Christophe Colomb, sa manière d'aller à l'avant en défiant les dangers, en acceptant les risques et les sacrifices... tout cela porte le cachet d'une foi (en l'occurrence, une foi dans la science) qui l'apparente à son adversaire mystique. Leur vision du monde, leur subjectivité sont mises en relation dans le récit avec leur philosophie, sans abolir la signification intrinsèque de cette dernière.

Karinthy évite les pièges de deux dérapages : il ne déduit pas le contenu objectif du sujet, ni le subjectif de l'objet, en s'opposant ainsi au psychologisme et au marxisme simplistes. Ainsi le "matérialisme" de Colomb, et "l'idéalisme" de Sinésius, tout en étant philosophiquement inconciliables, se complètent en tant qu'image littéraire, comme une sorte de mythologie moderne, comme une métaphysique du matérialisme et un matérialisme de la métaphysique.

Tout ce que je viens d'esquisser n'a aucune prétention à quelque universalité de vulgarisation du style "*Que sais-je ?*" Mon survol historique sert uniquement à situer Karinthy dans un contexte général, à souligner son importance pour pouvoir m'attarder par la suite sur quelques traits essentiels de sa philosophie.

"*Tout est autrement*", cette proposition paradoxale constitue le leitmotiv de son œuvre, de sa pensée. En première lecture, "tout est autrement" ne nous donne peut-être pas la dimension profonde de ce que cette affirmation soutient. Nos propres idées reçues sont souvent occultées et nous apparaissent comme autant d'évidences. En revanche, nous avons tendance à remarquer les idées reçues des autres. Or, Karinthy nous invite à nous remettre en cause nous-mêmes. Notre perception doit être constamment soumise à la critique. Pour Karinthy c'est à la fois un programme littéraire et une philosophie. Sa devise est apparentée à celle de Pirandello "chacun sa vérité". Mais il s'agit plutôt chez ce dernier d'une démarche littéraire afin de décrire les diverses subjectivités et les impasses des personnalités enfermées dans des déterminismes destructifs et/ou autodestructifs. La critique pirandellienne est socialement ciblée. C'est l'eau stagnante de la bourgeoisie attachée aux survivances féodales, c'est l'Italie "profonde". En revanche, le "*tout est autrement*" de Karinthy sonne comme s'il disait : « *chacun sa contre-vérité* ». Karinthy vise comme Pirandello la subjectivité, mais il remonte à l'ancrage social, et de là à l'universel. Sa position est très proche du réel, mais elle ne se

contente pas de rester à ce niveau ; elle est comparable à l'idée de Goethe qui oppose d'abord "le noyau" à "l'écorce", pour affirmer ensuite leur unité dialectique. Pirandello écrit dans l'esprit d'une sociologie de la connaissance, alors que Karinthy questionne une épistémologie générale.

Historiquement, le paradoxe "*tout est autrement*" remonte à l'enseignement de Héraclite sur le Logos, et à celui de Parménide sur la Vérité (Alétheia) et la Doxa. Les formulations poétiques de Karinthy, ses expressions aphoristiques, ses récits "exemplaires" et ses paraboles l'auraient classé comme philosophe s'il avait été contemporain des présocratiques. En revanche, au vingtième siècle nous devons insister sur l'affirmation que son expression littéraire ne dévalorise point sa philosophie, bien au contraire. Il suivait la remarque judicieuse d'Aristote qui déconseillait l'argumentation rhétorique en philosophie et se moquait de l'argumentation philosophique à l'usage de la rhétorique.

Karinthy fait éclater cette belle opposition en inventant des formes aussi bien littéraires et rhétoriques que philosophiques, dont la force motrice spirituelle est l'humour. "*Tout est autrement*" que le paraître nous laisse croire. L'intelligence pénétrant les choses doit vaincre la résistance de la "surface" pour découvrir l'essentiel. Il faut trouver la face cachée des hommes, des choses, des mots, du monde. Presque toutes ses nouvelles, à l'exception des croquis humoristiques, sont structurées selon un procédé de retournement. Dans un premier temps, nous prenons connaissance d'une situation et d'un caractère avant que l'évolution du récit allant vers sa "chute" ne nous livre une révélation renversant les données du début.

Dans sa nouvelle *Le pays des aveugles* (1908), (titre hongrois : *Vakondia*, dont la traduction littérale serait à peu près "Aveugle-Lande") un homme se trouve subitement dans un pays isolé du monde dont tous les habitants sont aveugles. Mais tout se passe "normalement", "métro, boulot, dodo", administration, vie publique et privée. Les citoyens de ce pays ont développé des facultés de compensation, leur ouïe, leur sens tactile, leur odorat leur permettent de s'orienter dans la vie et la vue ne leur manque point. Tout est organisé en fonction de cette cécité collective. Ils ne perçoivent pas la beauté des couleurs, la lumière des fleurs, des visages, des corps. Ils seraient les citoyens... que dis-je ?... les sujets parfaits du XXI^e siècle, du troisième régime totalitaire qui n'a pas encore de nom. Le seul homme ayant la vue normale essaie de les "éclairer" en leur expliquant qu'il existe de la lumière, qu'il y a des couleurs. On ne le comprend pas, on le prend pour un fou dangereux. Il est pourchassé, persécuté. Au coucher du soleil, dans le crépuscule (de la culture), pendant la nuit, les aveugles le dominent par leur capacité d'orientation ; même s'il voulait se cacher, ils le trouveraient comme une chauve-souris peut attraper des moucherons sans les voir, uniquement par les minuscules vibrations des mouvements de leurs ailes. Par rapport au seul homme qui voit, les aveugles s'avèrent supérieurs dans leur société fermée. Le paradoxe sur les aveugles remonte à Diderot et à Goethe. Quelques années après la publication de cette nouvelle, parut *Le pays des aveugles* (*The*

Country of the Blind and other stories (1911) de H. G. Wells, utilisant le même thème. Avis aux comparatistes, qui pourront chercher s'il y a plagiat. Les thèmes de science-fiction qui rendaient Wells mondialement célèbre sont également très présents chez Karinthy. Souvent il tombe dans le mille. Par exemple, en 1914, dans sa pièce *Demain matin*, il prévoit des avions fusées sans pilote, et sous cette formule laconique une théorie astrophysique qui sera développée de nos jours : « l'essentiel de l'univers est l'équilibre et sa forme est le mouvement » – dit-il. Mais, contrairement à Wells, il ne bâtit pas un roman sur chacune de ses découvertes, et se contente de les développer dans le cadre de nouvelles de quelques pages. En revanche, la portée philosophique sous-jacente des fictions karinthyennes est considérable, son *Pays des aveugles* faisant partie de ses récits caractérisés par des variations sur le paradoxe “*tout est autrement*”. L'accent est mis sur le point de vue. L'expression “*point de vue*” (“Point of view” en anglais, “Blickpunkt” en allemand, “Totchka zrenia” en russe, etc) existe également en hongrois. Karinthy l'utilise en la détournant comme une métaphore structurant ses récits : c'est le point de non-vue, ou le point de mal-vue, qui serait le point de départ de notre vue. Ainsi l'écriture de Karinthy devient-elle un guide vers le vrai point de vue. Il s'agit, une fois de plus, du retournement d'une métaphore. Au lieu de redire que le borgne est roi au pays des aveugles, il semble affirmer prophétiquement, bien avant les régimes totalitaires, que les voyants, authentiques ou prétendus, ne sont que des borgnes et des victimes dans les contrées où règnent les aveugles.

Il fut l'un des premiers à attirer l'attention sur le danger historique de la collusion des “chefs” démagogues avec les masses aveugles, qui pouvait déclencher une tragédie mondiale. Il précédait sur ce plan les essais *Achtung Europa !* de Thomas Mann. Une de ses œuvres maîtresses, *Barabbas*, creuse également le problème de “tout est autrement” du point de vue de la psychologie des masses.

“Tout est autrement”. Sa critique de l'aliénation intellectuelle et sociale, visée par cette devise, son indignation contre le mauvais usage que l'homme fait des sciences et de la pensée, ne se dirigent jamais contre le savoir lui-même. Bien au contraire, il s'agit d'un combat philosophique pour le savoir authentique qui ne peut se passer de sa propre remise en question permanente. Si “tout est autrement”, se pose la question des rapports entre subjectivité et objectivité, entre vision du monde et philosophie. Si toute philosophie acceptée par l'individu devient également la vision du monde de celui-ci, cette affirmation n'est pas pour autant réversible : toute vision du monde ne mérite pas d'être considérée comme une philosophie. Ceci dit, et en paraphrasant Hegel de la préface de *l'Histoire de la philosophie* – n'oublions pas que ce dernier vécut dans les bons vieux temps, heureusement pour lui,

sans avoir été énervé par la médiocrité prétentieuse de nos “nouveaux” philosophes qui veulent maquiller leur vision du monde en philosophie.

En revanche, le même Karinthy était déjà sensibilisé au début du XX^e siècle par la “prose de la vie” prévue par Hegel, débouchant sur la régression intellectuelle de nos jours. Karinthy, tout comme Kafka, son contemporain, était un visionnaire et un prophète pessimiste. (Je pense que les prophètes son en général plutôt pessimistes). « La tragédie de la culture », –l’expression est de Simmel– angoisse Karinthy autant que Kafka. Les deux K., contemporains de la naissance des “sciences de l’esprit”, au croisement de la sociologie moderne et de l’héritage philosophique de Hegel, expriment dans leurs œuvres littéraires l’angoisse quasiment métaphysique causée par la dégradation des interactions entre vision du monde et philosophie, sujet et objet, existence et conscience, sciences et philosophie. Les lois physiques, chimiques, biologiques et même psychiques de la nature en soi ne seraient ni “bonnes”, ni “mauvaises”, ni “justes”, ni “injustes”. Une inondation est le résultat du fonctionnement de plusieurs lois naturelles et les digues pour empêcher l’inondation sont aussi élevées en respectant certaines lois naturelles. Le fonctionnement d’une arme à feu étant scientifiquement “juste”, fondé sur le respect de certaines lois physiques, chimiques, balistiques, etc... peut servir des causes injustes. Le “fonctionnement” d’une idée, d’une vision du monde, d’une doctrine philosophique, est autrement complexe et ambiguë. Karinthy, bien sûr, ne tient pas de discours abstraits sur ces questions mais il invente des personnages, des situations, des conflits et des histoires permettant de multiples confrontations entre philosophies, vision du monde, et hommes en “situation” (dans le sens existentiel sartrien, avant la lettre).

La nouvelle *Deux bateaux* est un refus de l’amalgame entre tolérance et compromission. Mais les rapports entretenus entre philosophie et vision du monde dans cette nouvelle se modifient dans une comédie en un acte, *L’œuf de Colombette (Kolombuc tojása)*. Dans cette pièce que l’on peut considérer comme la variante contemporaine du même sujet, la controverse entre Moïse Galilée et le petit préfet Stéphan Sinésius est présentée sous un éclairage grotesque. Galilée y est un marginal, mi-clochard, mi-fou de village qui veut prouver que la terre est ronde, et Sinésius le menace comme un gendarme de village : à ses yeux, Galilée tient un discours destructeur contre la religion, c’est un “soucilliste” (“socialiste” prononcé en hongrois vulgaire et employé péjorativement). Pendant leur discussion, Christophe (le mari de Christine dans la pièce) revient et dit : « *Oui, ce juif (Galilée) avait raison, la terre est ronde...* » Alors Sinésius veut que ce “gauchiste”, ce Galilée interdit de séjour à Rome, soit interdit également dans le village...

Cette comédie, ou plutôt cette farce, évoque *Ubu Roi*, par ses couleurs délibérément grossières mais sans la vulgarité et la médiocrité artistique de cette dernière œuvre. Cette pièce nous aide aussi à mieux “déchiffrer” la nouvelle *Deux bateaux* en “l’actualisant”. L’idéalisme anti-scientifique de Sinésius à l’aube du nouveau monde fut un péché pardonnable, racheté par la

beauté transcendante de son alchimie, par l'héroïsme de son rejet de la réalité... mais Sinésius représente de nos jours l'obscurantisme parascientifique et le flic mangeur de métèque.

Le cirque est une nouvelle emblématique de Karinthy : elle est son esthétique, sa contre-esthétique, sa sociologie de l'art moderne, son autobiographie artistique. C'est un mouvement circulaire où début et fin se rejoignent. Attention ! Ce "cirque" n'exprime point une attitude méprisante à l'égard de l'art du cirque, des artistes du cirque, du monde du cirque, immortalisés par Kouprine. Bien au contraire, il prend le cirque comme symbole du monde aliéné, comme une sorte de Satyricon moderne, réunissant la cruauté, le mauvais goût, la mégalomanie avec l'esprit de business et l'asservissement de la culture.

Cette nouvelle est la *Divine Comédie* de Karinthy, la descente aux enfers de l'artiste, la descente vers la morgue et l'enfer modernes, où tout est sans bruit, bien organisé, aseptisé, où des organisations compliquées mais bien huilées s'occupent de la prise en charge humaniste des choses inhumaines, où le bonheur est prescrit sur ordonnance et remboursé par l'insécurité sociale.

Le cirque de Karinthy, peut être comparé au *Procès* de Kafka : ce sont deux œuvres clefs du vingtième siècle sur le grand cirque universel, social, médiatique et politique qui nous dévorera à notre insu (à moins que nous ne le soyons déjà ?). Karinthy et Kafka dont un autre point commun est de n'avoir reçu ni l'un ni l'autre le prix Nobel) pressentaient que les derniers Mohicans de la fin du XX^e siècle seraient les artistes, les poètes, les enfants et les fous. Hélas, même ces derniers deviennent, par la force de la situation, des amuseurs publics de sa majesté l'argent et des institutions. Les discours publics n'en seront pas moins somptueux. L'esclavage s'appellera la liberté, l'inégalité l'égalité, au nom de la fraternité l'ont tirera sur les adolescents comme les chasseurs tirent sur les lapins, les instituts de recherche trouveront des recettes pour la torture humanisée, les droits de l'homme seront protégés par des armes sophistiquées semant la mort.

Dans une autre lecture, *Le cirque* peut être interprété comme une esthétique, une philosophie de l'art et de la vie, de l'art vivant malgré tout. Cette esthétique ne se prononce ni pour la prédominance de la forme, ni pour celle du fond. Forme et fond constituent une unité indissociable. L'art est une naissance et une renaissance perpétuelle. Il est créé et il crée. Le violoniste jeune du début de la nouvelle, et l'acrobate vieillissant de la fin du texte, sont les deux masques de Karinthy : Karinthy adolescent timide et balbutiant, conscient de son talent mais opprimé par les mille obstacles du réel, et Karinthy devenu adulte et luttant avec les éditeurs et les directeurs de magazines, de journaux, de théâtres et de la société cirquéifiée (sic !) pour lesquels l'art est une marchandise, au même titre qu'une savonnette ou une mitraillette.

L'artiste et la société. L'artiste doit se prostituer pour "placer" son œuvre. Ne croyons surtout pas que "l'école de cirque" dont nous parle la nouvelle soit salubre pour l'art. Le violoniste restera un artiste authentique non pas grâce à cette école, mais malgré elle. À la fin de l'histoire, en se tenant sur l'échafaudage acrobatique, il jouera la mélodie qu'il avait dans son cœur depuis toujours.

Ou peut-on affirmer dans une autre lecture que "l'école de cirque" a quand même contribué au perfectionnement artistique de notre violoniste ? Est-il devenu moins naïf, plus tendu, plus tragique ?

Ce n'est pas la question posée par cette nouvelle dont le thème esthétique serait plutôt l'art en tant que résistance dans un monde inhumain. Presque tous les thèmes de Karinthy apparaissent dans plusieurs de ses œuvres, tantôt sous un éclairage "sérieux", tantôt de façon comique ou même grotesque, ou encore en mélangeant plusieurs modes de récit. Ainsi le thème du cirque revient-il dans un croquis d'une ironie féroce : *Plaisirs du peuple*. Le monde moderne regorge de magies pour amuser le peuple. Dans un parc immense on exhibe le plus grand nain du monde, le plus petit géant, un poisson qui se promène sur la terre ferme et une petite steno-dactylo qui vit sous l'eau, un peintre qui dessine avec ses oreilles et un violoniste virtuose qui joue avec ses orteils. Soyons généreux, ne regardons pas aux dépenses, le spectacle continue, il y aura des attractions inimitables. Vous pourriez voir un auteur dramatique travaillant sur sa pièce mains et pieds liés, ou un poète qui sera tué dans une vraie guerre-spectacle, avec des décors grandioses, de vrais navires, ça fait "boum !" et de vrais soldats tombant à l'eau... de la musique d'ambiance et des boissons rafraîchissantes... Dans ce texte, les deux thèmes, du cirque et de la guerre se recourent. L'humour tragique de Karinthy se tourne, une fois de plus, contre la guerre.

Le "noyau" de son esthétique se trouve lié à ses réflexions sur le style. Hostile à toute recherche maniérée, à toute "intention" stylistique, il considère que la perfection du style peut être atteinte si le lecteur (ou le spectateur) ne perçoit aucun effort. « *Style et pensée... forme et fond, matière et art... Dans l'œuvre littéraire, je vois la perfection du style dans l'absence apparente de celui-ci* » – affirme-t-il dans la préface de son drame *Demain matin*. Serait-ce une affirmation d'ordre général, ou plutôt une esthétique à usage personnel ? Signifiant et signifié se confondent, ou, tout au moins ils sont inséparables dans les œuvres de haut niveau artistique. Son idéal, le style imperceptible, le style qui "disparaît", apparaît paradoxalement dans sa recherche d'une expression spontanée d'une oralité simulée. Il écrit comme s'il venait d'improviser son discours. Ce qui prête une grande force expressive et persuasive à son écriture et crée quand même un style – le paradoxe est là –. C'est de la naïveté étudiée, le premier regard retrouvé. Karinthy est proche ici de l'esthétique tolstoïenne. « *Il faut que l'artiste s'étonne d'une émotion*

proche de la religiosité, de la naïveté... ». La phrase est de notre auteur, mais elle pourrait avoir été signée par Tolstoï dont l'influence est très présente dans certaines nouvelles de Karinthy.

L'art est une recherche, une catégorie de la pensée, une démarche en vue de la connaissance et il se rapproche ainsi de la pensée scientifique. *« Ce que j'aime – dit Karinthy dans la préface de *Demain matin – c'est l'émerveillement productif engendrant une nouvelle connaissance. L'émerveillement d'un Newton qui s'étonne pour la première fois dans l'histoire, à propos de choses qui n'étonnaient personne avant lui... si je lâche un stupide caillou, il va tomber sans hésitation, dans une certaine direction... Découvrir des choses pareilles, c'est cela l'art* »*. *« Quelle lutte magnifique et désespérée pour que tout soit lié à tout et pour que je trouve tous les liens »*. *« Le théâtre pour moi doit être une sorte de science expérimentale. Je cherche les lois de la vie, mais, comme dans la nature physique, les lois n'apparaissent pas dans leur pureté, il faut les recréer dans des conditions épurées, en laboratoire, pour pouvoir les observer. Art : vie expérimentale. Si je mettais sur scène la vie réelle, ce ne serait pas la loi de la vie, seulement celle du vécu »*.

En effet, Karinthy jette au début du siècle les bases d'une théorie de l'art expérimental ; par cela, il est proche de l'école dite formelle russe (Eichenbaum, et beaucoup plus tard, Y. M. Lotman), c'est-à-dire des pères fondateurs du structuralisme littéraire. Sur un autre plan, il est également proche des poètes surréalistes belges et français, avant tout par l'intérêt qu'il porte à la psychanalyse. Mais, à la différence de Breton ou de Tzara, il garde toujours une distance critique, en évitant de confondre l'irrationnel et l'inconscient en tant que sujet avec la méthode de la démarche psychanalytique. (Il n'est pas exclu que Tzara, connaissant un peu le hongrois, ait pu lire quelques nouvelles de Karinthy). Une grande partie des nouvelles "sérieuses" de Karinthy empruntent la forme du rêve, en exprimant plus généralement les domaines de l'inconscient. Alors qu'il pourfend la psychanalyse vulgarisée dans ses croquis satiriques, il apparaît dans ses nouvelles philosophiques comme le "double" de Freud, ainsi que ce dernier définissait son autre admirateur Arthur Schnitzler.

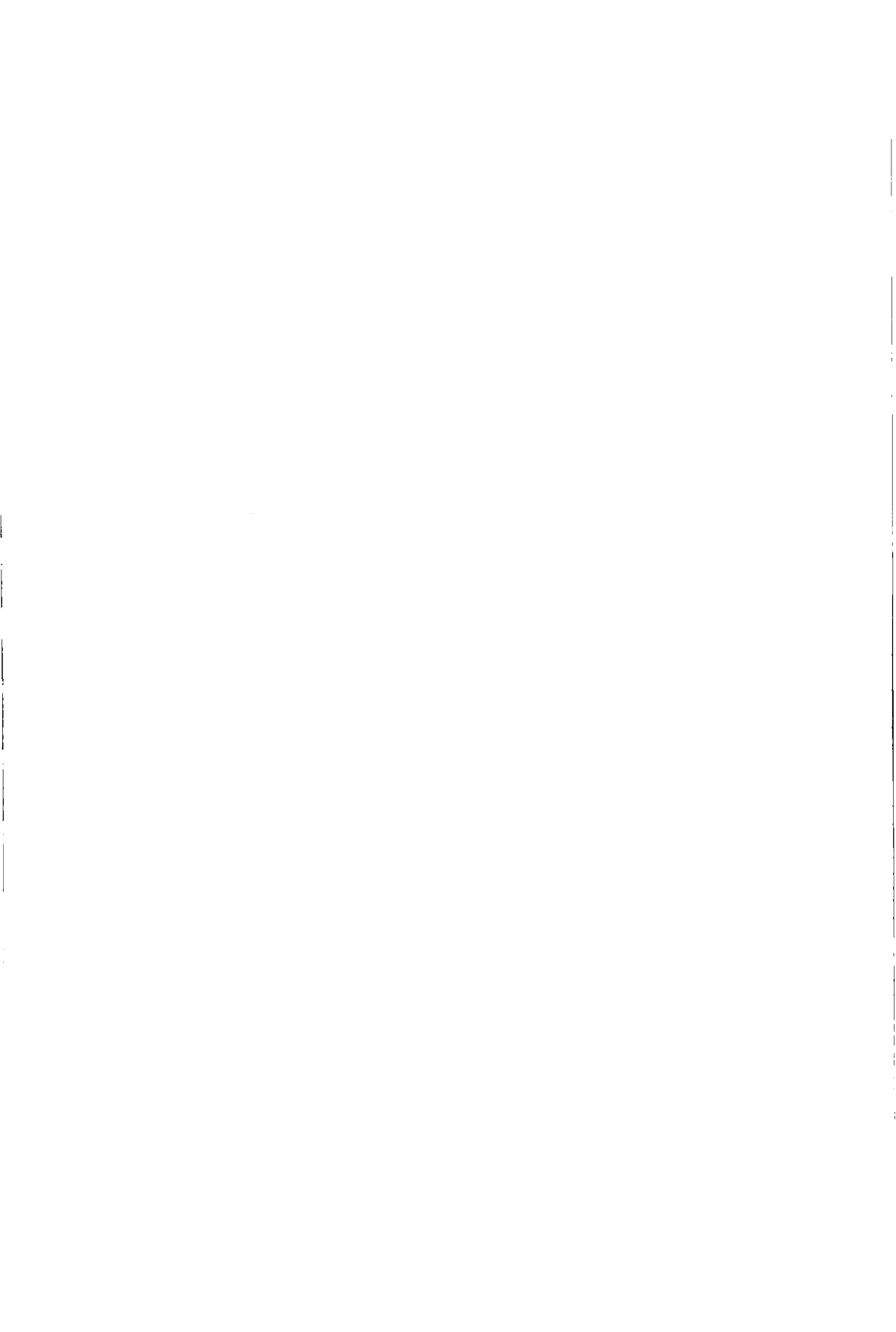
Il comprit bien avant Claude Lévi-Strauss que l'inconscient est structuré comme un langage, et il en tint compte pour la composition de ses nouvelles oniriques. Il saisit également, bien avant Lacan, l'opportunité de rattacher la psychanalyse aux recherches linguistiques, formelles et structuralistes.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur Karinthy et la psychanalyse, mais le cadre du présent essai ne le permet pas.

Afin de situer culturellement l'esprit de Karinthy, dois-je rappeler que sa vie et son œuvre baignent dans l'atmosphère et la mentalité de la Budapest d'avant et d'après la première guerre mondiale, enrichie par l'humour juif-

hongrois. Autour des années 1900, Budapest et Vienne se complétaient en tant que le berceau commun de la sociologie moderne, de la dite "science de l'esprit", de la psychanalyse, de la musique et de l'art modernes, et de bien d'autres choses excellentes. Les cafés littéraires de Budapest étaient des véritables pépinières intellectuelles, les "Académies" socratiques de nombreux écrivains, poètes et artistes. Karinthy fut la vedette choyée de cette vie de bohème, l'homme le plus spirituel de ce monde. On l'étiquette alors comme auteur humoristique, "léger". Cette définition est valable en effet pour une partie de ses écrits. Et encore ! Disons plutôt que c'est une légèreté profonde, un humour "sérieux" dans le sens conceptualisé par Vladimir Yankélévitch. Mais pour comprendre l'atmosphère de l'époque, il ne suffit pas d'évoquer nostalgiquement le côté ensoleillé de l'univers de l'Autriche-Hongrie. Ce monde survécut tant bien que mal aux horreurs de quatorze-dix-huit, et ces deux villes deviennent les foyers d'une épidémie dévastatrice. Hitler commença sa "carrière" à Vienne, et à Budapest fut fondé vers 1922 le parti des « Défenseurs de la race ». Karinthy, mort en 1938, après avoir été opéré d'une tumeur au cerveau, échappa aux souffrances infligées par le national-socialisme à des millions d'hommes et de femmes.

Pour clore mon essai sans vraiment l'achever, dois-je signaler que « *La lecture philosophique* » de Karinthy est un sujet très vaste que j'ai à peine entamé en soulevant quelques questions de mon choix. Fondateur d'une "philosophie fiction", comme on dit "science fiction", inventeur de modèles cognitifs, de laboratoires philosophiques et de machines philosophiques de simulation, la philosophie devient un sujet littéraire dans son œuvre, tout comme peut l'être un personnage ou un paysage romanesque.



Poèmes de Frigyes Karinthy en traduction de Pierre et Judit Karinthy

PROLOGUE (*titre original : Előszó*)

Ne peux le dire en amitié,
Le dirai donc au monde entier

Je voulais le souffler à la jeune, à la vieille,
À vous toutes, une à une, de la bouche à l'oreille.

Mais ce secret d'une grande banalité
Une à un seulement peuvent l'entrabriter.

Le secret qui a fait que jadis en secret
Dans le sang, la souillure, le monde ai mérité.

Le mot, le grand secret, minuscule merveille,
Pour qui j'aïlle l'autre chercher
Lui chuchoter à l'oreille :
Fais passer.

Ne peux le dire en amitié,
Le dirai donc au monde entier

Car il était déjà quasiment balbutié
Mais chaque fois hélas, en chantier est resté.

L'une frémit, brûlante et rouge, et dans un cri,
Crut aussi chuchoter : un baiser en sortit.

L'autre alors devint froide, et son corps tout de glace
Est parti dans la tombe, abandonnant la place.

Ne peux le dire en amitié
Le dirai donc au monde entier

Un regard égrillard me lança la troisième
Et rit à belles dents, et moi je ris de même.

Enfant, un jour je décidai d'aller vers Dieu
De m'adresser à Dieu, s'il existait aux cieux.

Pour moi nulle part n'apparut un seul moment,
Ni au pain, ni au vin, ni au buisson ardent,

En vain je l'attendis ardemment désirant
Il ne daigna pas faire qu'en Lui je sois croyant.

Ne peux le dire en amitié,
Le dirai donc au monde entier

Je sentais tant de mal qu'on me moque et torture,
Mieux vaut être méchant, souvent cela rassure.

Car rêve est le péché et rêve la bonté,
Mais plus que tout, le rêve est la réalité :

Je suis encore ici, ici mes jours défilent,
Je porte témoignage du soleil, comme il brille.

Moi je ne suis pas Dieu, ni un monde ne suis,
Ni lueur boréale, ni fleur de pissenlit.

Je n'ai été ni mieux que quiconque ni pire,
J'ai pourtant été plus : un homme qui respire,

Ou simple connaissance, pour certains un parent,
Et un ancêtre aussi, à tous un descendant,

Ne peux le dire en amitié,
Le dirai donc au monde entier

Alors je le dirais, mais ma main se refuse
Oui, je le dirais bien, mais ma bouche est occluse.

Je vous le dirais bien, où conduit le chemin,
Aidez-moi, aidez-moi, oh, tendez-moi la main.

Relevez-moi, parler, voir, vivre la lumière,
Parler je ne le peux, ici dans la poussière.

J'ai jeté le hochet et je n'ai pas de cloche,
Ici dans la poussière ma voix s'en effiloche.

Un pied sur ma poitrine, elle est toute oppressée,
Relevez-moi là-haut, faites-la soulagée.

Et laissez-moi grimper à l'une de ces chaires,
Monter ses hautes marches, j'en suis le locataire.

J'ignore tout encore de ce que je dirai,
Mais joyeuse nouvelle, me semble, porterai

Debout, yeux grands ouverts, grande et bonne nouvelle
Pour vous que j'ai aimées,
Attendant le miracle que l'arc-en-ciel recèle.

Ce que ne dis en amitié,
Ce que dirai au monde entier.

LA BALLE
(A labda)
AUX FRÈRES DE L'ESPRIT ENFERMÉ DANS LA
BOUTEILLE

Frère de mon âme et vous tous les autres éparpillés dans les
mondes lointains
Saisissez la balle je vous la lance
Lancez-la loin vers le troisième Frère
La belle balle ardente de ma pensée qui volera sur les ailes des
mots
(Car dans la cavalcade babélieenne
Des langages le mot vole plus loin que l'obus stupide des
canons)
Play-ready elle rebondit déjà sur mon crâne ce battoir accueillant
La voilà sifflant sifflotant dans l'air doré regarde en cette douce
et âpre et rafraîchissante journée d'avril
Elle a juste survolé la coupole du parlement elle vient de
dépasser le lac Balaton de passer la Vag
De rattraper les neiges pétrifiées

Les orgueilleuses cimes autrichiennes se tournent la suivent du regard
La voilà flèche par-dessus les Alpes
Et par-dessus les forêts teutoniques
Ici brille le miroir du Léman
Là-bas c'est Potsdam les rues de Berlin
Cette foule noire ovationne Hitler
Elle injurie Dieu qui a bien à tort dessiné si grand notre pauvre terre
Que d'autres que des fous y trouvent une place
Le palais de verre des boutiques des cases
Parmi les cellules de ce nid de guêpes trône une drôle de tête d'insecte
Elle tisse quelque chose une idée fixe
Obstinément et désespérément
Chose mille fois déjà lacérée soufflée à tous vents par la Raison Claire
Qui pourtant se croit être la vraie vie
Vole balle plus haut avec leur clin d'œil les yeux de mon Frère te voient approcher
Il fait dire qu'il sait ce que moi j'en pense
Inutile de parler un geste suffit
Lancer la balle du verbe et rebondit déjà la réponse tout à fait semblable là-bas au-delà des mers
Chaque nation chaque génération recommence la danse l'éternel duo
Comme piqués par une tarentule
Ils s'arrêtent alors la tête leur tourne
Fixent bouche bée le chirurgien-barbier qui vocifère perché sur son tonneau
L'exorciseur qui traitera leur mal
Qui sait lire dans la bile de crapaud
Qui guérit les maux au foie de mésange
Trognons de mots nul n'en comprend le sens
Seuls nous quelques-uns mais jamais personne ne demande rien et ne répond rien
Depuis dix mille ans nous avons le temps
Nous la gardons pour nous la Moelle du Mot
Signification archaïque oiseau du Graal verbe ailé qui voltige cette balle que depuis le lointain brouillard du temps et de l'espace nous lançons toujours
De nous à nous dans l'armée de l'Esprit

Quelques milliers de chevaliers chenus harassés de dix mille ans
de service
Frère pauvre de toi pauvre de moi
Dis enfin que tu ne supportes plus toi non plus la paroi de ta
prison
Paroi lisse bouteille dans laquelle la méchanceté t'emprisonné
Comme cet esprit enfermé aussi
Dans le roman des Mille et une Nuits
Qui à la fin lâché par l'espérance
Par la patience d'une longue attente
A maudit même son libérateur
Ami repose ton battoir
Ne faudrait-il pas enfin frapper fort une bonne fois un coup au
milieu
À main nue là où l'essaim est plus dense
Cette balle-là ce Mot prononcé
Plutôt que picorer les uns aux autres gracieusement cette balle
grenade
Prenant garde comme le magicien de ne blesser quiconque du
public
Ne vaudrait-il pas mieux la projeter
Dans un coin de la salle où le public inattentif ne suit pas le
spectacle
Se désintéresse du numéro
La projeter pour qu'elle éclate explose
Et que leur frayeur soit épouvantable
Qu'ils relèvent la tête vers le ciel
Terrorisés remarqueront peut-être
Ce que nous voyons depuis si longtemps d'ici depuis notre
sommet des cimes
Que pendant qu'ils regardaient la gorge éraillée du charlatan
hystérique
Et qu'ils jouaient au maître et à l'esclave
Au tournoi héroïque à se casquer et à se parer pour la mascarade
Couverts de leurs blasons sans démordre de «l'égoïsme national
sacré»
Pendant ce temps les steppes de l'Asie s'enflent d'une gadoue
jaunâtre infecte
Un clapotis méphitique un cloaque qui gonfle dans le lit du
Yang-Tsé-Kiang
Une bulle souillée soudain éclate contre un grinçant mur de
planches disjointes

Et sous la patte calleuse et chétive de la misérable putride
 charogne
 S'enfonce la terre croûteuse et noire de la rizière paludéenne
 Monte la montée des eaux tièdes et glauques
 Elles triment sur leur dos des villages
 Ils gémissent et on voit par les fissures de la Grande Muraille
 sourdre la soupe jaune comme le pus d'un énorme furoncle
 (Car le dard s'est immergé au fourreau de l'épée de petits soldats
 japonais)
 Les eaux déferlent et claquent et elles arrachent les tombes de la
 terre les yeux bridés
 Regards ébahis regardent les flèches du grand Gengis Khan et
 sous l'empire de Tamerlan le sol se met à trembler
 Il se pourrait qu'un jour cette gadoue
 (Il est bien arrivé que le vent tourne)
 Ne se jette plus de toute sa masse contre les côtes du Pacifique
 Mais rebrousse chemin et voie en arrière
 Et comprenne étonnée que par-delà le Caucase et les rives de la
 Caspienne
 La voie est libre comme au temps des Tatars
 Frère pauvre de toi pauvre de moi
 L'heure n'est plus aux discours il vaudrait mieux penser à nous-
 mêmes au mont Ararat
 Au mont Salvat quand les eaux du Déluge descendront et leurs
 cimes émergeront
 Il nous faudrait une barque un îlot
 Pour avoir d'où lâcher cette colombe
 Construisons à la hâte tous ensemble un immensément vaste
 Zeppelin
 Dont un passager ne puisse être que l'Âme
 Âme nue dénudée des âmes nues
 Des âmes nues au moteur aux cabines
 Et sur la soie gris argent mat de l'enveloppe des âmes nues
 frissonnent
 Comme les eaux du fleuve d'en bas que l'on pressent grises et
 argentées
 Qu'ils nous rejoignent tous ceux qui n'ont rien
 Aucune autre fortune que leur âme
 Leur âme nue sur cette terre traînant par les villes leur cadavre
 humilié
 Ce lourd fardeau exécré de leur corps

Leurs nerfs tout harcelés furieusement secouant leur cervelle
 cher réceptacle de l'âme afin qu'elle lui engendre la grande
 Pensée celle de l'époque
 La Rédemption et la Solution
 Afin qu'elle ait à déjeuner demain
 Alors qu'elle dépasse des maisons et des boutiques derrière son
 dos
 Avec les pancartes «magasin fermé»
 Et «cessation de toute activité»
 Pour moi Frère j'avoue avoir de ces pensées collées à mon front
 Sur une bande de papier bleu
 «On ferme» moi non plus je ne sais dire à cette Époque rien
 d'autre cela alertera peut-être le chaland
 Qui flaire la savoureuse odeur de charogne d'une confortable
 solde
 Mon corps dépérit mon Frère je meurs
 Et je n'ai pas d'autre mot de la fin
 Ni testament pour disperser mes biens
 Ce qui reste de ce qu'on m'a appris chez mes maîtres dans mes
 livres d'école
 Débitez ma chair débitez mes os
 De mes os confectionnez de la colle
 Ce monde n'a même pas su trouver un meilleur usage de ma
 personne
 Rattrape la balle Frère et lance-la
 Pour moi je ne l'attraperai plus
 C'était mon dernier tour la belle parole humaine ardente nouvelle
 planète du Soleil qu'elle entame quelque part
 Une nouvelle carrière

UN MESSAGE DANS UNE BOUTEILLE

(Üzenet a palackban)

ON DEMANDE AU POÈTE POURQUOI IL N'ÉCRIT PAS

À la Saint-Sylvestre 1930.

(Quelques lignes effacées, puis...)

..... «mes doigts
 engourdis. Ça, de la main gauche. De la droite
 je tiens le gouvernail. Il grince, stridences.
 Sur les ailes d'énormes stalactites. Le moteur

va-t-il tenir ? Je l'ignore. Ronflement
bizarre ici dans l'habitacle. Froid glacial.
Je ne sais pas si je suis très haut
(Ou très profond ? Ou très loin ?...)
Près, loin, le vide. Tous mes
instruments de mesure ont gelé. Cette balance
de Lessing, et cette fine construction académique,
et le pendule de Marinetti. Je suppose,
assez haut tout de même parce que les pingouins
ne lèvent pas la tête quand mon hélice
siffle, fend la lumière boréale scintillante
au-dessus de leur tête. Ils ne m'entendent plus. Il
n'y a aucun signe. Dessous : paysage rocailleux. Terre nouvelle ?
Inconnue ? L'a-t-on décrite ? Qui donc ? Peut-être
Scott ? Stridberg ? Byron, Leopardi ?
Je ne sais. Je l'avoue,
ça ne m'intéresse pas. J'ai froid, amer,
terriblement amer est le goût de cet air éthéré -
Peut-être que je saigne du nez.
J'ai faim... Mes biscottes sont épuisées.
Un astre inconnu clignote
là où justement je cligne les yeux. La tranche de phoque
est avariée. Quel peut être cet astre ?
Serait-ce déjà... de l'au-delà ? Brrr... Le combien sommes-nous ?
Mercredi ? Jeudi ? Ou la Saint-Sylvestre ? Qui
se chauffe en ce moment au fourneau, des frères,
des oiseaux chanteurs,
des sentiments épars auprès du foyer jalousement gardé
des oiseaux frères, au fond de
la forêt primordiale du cœur humain... Allô, allô ! N'y a-t-il
personne pour entendre
le frère-corbeau banni, ici, moi ? À l'instant
quelque chose a bruisé au nerf rouillé de ma radio... J'entends :
le confrère D. a déniché une superbe épithète dans le port de la
Banalité,
tandis que C. a découvert entre deux rimes une nouvelle
fleur de rhétorique dans le détroit de l'Amour,
c'est la Société qui l'annonce. Félicitations !
Plus tard... je dirai... ce que...
quand j'aurai atterri... une fois chez moi...
ce qu'ici... j'ai ressenti... le voyageur
ne peut le dire... qu'une fois reparti... d'ici...

Mais repartira-t-il ?
Ces quelques lignes griffonnées
je vais les engouffrer dans une bouteille vide
et je lancerai la bouteille. Les dés !
S'il la trouve, un pêcheur de perle pouilleux lancera aux ordures
cette coquille brisée,
mais si elle parvient entre les mains d'un marin instruit,
par lui je vous fais savoir ceci :
Moi, je me trouve ici, au Trentième Degré de Latitude
de l'Exclusion, au Centième
Degré de latitude de la Honte
et au Degré Ultime de l'Obstination
à-serrer-les-dents, quelque part au loin,
avide de savoir s'il est encore possible d'avancer.»



Varia



Quelle est l'origine des Sicules ?

Au centre de la Roumanie, la région sud-est de la Hongrie historique, vit une population d'environ un million d'individus, qui parle hongrois, s'appelle elle-même *Sicule*, et dont le monde des légendes présente d'étroites relations avec les Huns, en particulier avec le fils du roi hun Attila qui porte le nom de Csaba mais ne figure pas dans les sources historiques. On peut dire qu'on a pratiquement sans exception évoqué comme ancêtres des Sicules tous les peuples dont c'était envisageable. Outre l'origine hunnique qu'on peut considérer comme la plus ancienne, il a également été question d'une origine hongroise primitive, puis bulgare volgaïque, onogoure, kavare (c'est-à-dire khazare), petchenègue, gépide, avare ou romaine des Sicules. La plupart de ces hypothèses ne sont plus aujourd'hui que des curiosités historiques, car les chercheurs qui étudient ce problème tendent de plus en plus à se regrouper selon deux axes. Selon les uns, les Sicules étaient à l'origine un peuple de langue turke, et ils sont devenus hungarophones par un changement de langue, tandis que selon les autres, ils ont toujours parlé hongrois, et ont toujours constitué une partie du peuple hongrois. Aujourd'hui, plus personne ne défend la conception qui voit dans les Sicules des descendants directs des Huns.¹

Pour ma part, je pense que les sources dont nous disposons nous permettent de prendre une position claire dans la question de l'origine des Sicules. La solution se trouve en définitive dans la réponse à la question suivante : devons-nous considérer comme facteur déterminant le fait que les Sicules parlent hongrois, ou bien leur situation sociale résultant de leurs liens avec le peuple hongrois ? En ce qui concerne la langue des Sicules, plusieurs exemples nous permettent d'affirmer sans équivoque qu'elle *n'est pas un point de vue déterminant* dans la question de leur origine. Nous savons qu'au IX^e siècle un peuple appelé Kabar (*kabaroï*) a été rattaché aux Khazars.² Ils ne parlaient certainement pas le hongrois, mais une langue turke. Du point de vue linguistique, ils se sont à présent (mais ils l'étaient dès le haut Moyen Âge) parfaitement intégrés au monde hongrois, c'est-à-dire qu'ils ont repris la langue hongroise, si bien que nous ne pouvons plus déterminer avec exactitude surtout en l'absence de faits linguistiques où vivaient les Kavars dans le bassin des Carpates après la conquête hongroise. Nous disposons dès le milieu du X^e siècle de sources écrites absolument fiables qui témoignent de

¹ Au sujet de l'histoire de la recherche, voir Zoltán Kordé : « Le problème de l'origine des Sicules dans l'historiographie roumaine », *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Acta Romanica*, 1988/13, 131-147 ; Zoltán Kordé, « A székelykérdés története » (Histoire de la question sicule), *Múzeumi Füzetek*, 4, Székelyudvarhely 1991.

² Gyula Kristó, *Hungarian History in the Ninth Century*, Szeged 1996, 149-458.

la perte linguistique des Kavars. Dans son œuvre intitulée *De Administrando Imperio* (vers 950), l'empereur de Byzance Constantin Porphyrogénète écrit : les Kavars enseignèrent aux Hongrois leur propre langue, c'est-à-dire la langue khazare (puisque les Kavars étaient également khazars), « et jusqu'à présent ils utilisent cette langue, mais ils connaissent aussi l'autre langue des Turks [= Hongrois] ». ³ Donc vers 950, les Khazars parlaient *encore* une langue bulgaro-turke de type tchouvache mais ils avaient également *déjà* appris la langue hongroise d'origine finno-ougrienne. C'est un état typique de bilinguisme qui précède généralement la perte d'une langue. Dans le cas des Kavars, nous devons envisager que l'échange des langues a dû se produire au plus tard au XI^e siècle, c'est-à-dire qu'ils ont abandonné leurs langues turkes et sont devenus hungarophones. Ils se sont intégrés au peuple hongrois sans qu'il reste une seule trace linguistique ou ethnique de leur ancienne indépendance. C'est également le cas des Avars. Il est pratiquement certain qu'un grand nombre d'Avars ont vécu la conquête du bassin des Carpates par les Hongrois en 895–900. Il est également sûr que les Avars ne parlaient pas hongrois. Malgré la différence de langues, ils se sont intégrés « sans se faire remarquer » au peuple hongrois, c'est pourquoi nous ne savons pas quelle était leur langue d'origine, ni dans quelles parties du bassin des Carpates ils habitaient. L'exemple des Kavars, ou des Avars, démontre d'une manière concluante qu'au cours de ces siècles du Moyen Âge, des ethnies ont pu changer de langue en quelques générations, et ce faisant, elles se sont assimilées aux peuples dont elles reprenaient la langue à un point tel qu'il n'est resté aucune trace de leur identité ethnique précédente (de leur langue et de leurs anciens habitats). La source écrite la plus ancienne dont nous disposons à propos des Sicules qui vivaient avec les Hongrois date du début du XII^e siècle, de l'année 1116, ⁴ époque à laquelle aussi bien les Kavars que les Avars avaient déjà changé de langue. Si d'autres sources ne nous avaient pas documentés sur la différence des Kavars (et des Avars), sur leur langue différente de celle des Hongrois à l'origine, nous ne serions plus en mesure de déduire ces faits des sources plus tardives, postérieures à l'assimilation linguistique qui s'est produite par la suite. Ce tout ceci, il ressort clairement que le fait que les Sicules parlent hongrois (ce qui n'est attesté qu'à fin du Moyen Âge) ne prouve pas qu'ils aient parlé hongrois dès les temps les plus anciens, c'est-à-dire qu'on ne peut pas prouver que le fait d'être hungarophone puisse être considéré comme l'indicateur le plus sûr de l'ethnie sicule. Au cours des siècles qui nous occupent (du IX^e au XII^e siècle), la langue est en effet une catégorie instable qui change rapidement.

En était-il de même pour la situation sociale des Sicules soumis aux Hongrois ? A-t-elle changé aussi rapidement que la langue ? Le point de

³ Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio* I ; Greek Text ed. by Gy. Moravcsik, English Translation by R. J. H. Jenkins, Dumbarton Oaks, Washington 1967, 174–175.

⁴ *Scriptores rerum Hungaricarum*. I. Edendo operi praeftuit Emericus Szentpétery, Budapestini 1937, 436.

départ de notre examen est un diplôme de l'année 1499 (fin du Moyen Âge) dans lequel Ladislas II le Magnanime, roi de Hongrie, statue sur la liberté des Sicules. Nous y lisons ceci : « tous les Sicules (*universi Siculi*) sont tenus de précéder (*praecedere*) l'armée de sa Majesté, d'attendre la bataille quinze jours à leurs frais au-delà des frontières du pays de sa Majesté, et enfin de suivre l'armée sur le chemin du retour (*in reditu sequi*) » ; vers le sud, au cours de la campagne de Havasasföld, la moitié du peuple sicule fut tenue de faire la même chose, c'est-à-dire « attendre quinze jours avant le début des combats au-delà des frontières du pays de sa Majesté, précédant l'armée de sa Majesté et la suivant sur le chemin du retour (*praecedendo exercitum suae Maiestatis in eundo et sequi in redeundo*). »⁵ Si nous examinons les premiers documents où figurent les Sicules, nous obtenons des résultats surprenants (mais qui en fin de compte ne sont peut-être pas si surprenants). Selon la chronique d'Anonymus datant du début du XIII^e siècle, l'un des premiers documents qui évoquent les Sicules, ceux qui vivaient déjà dans le bassin des Carpates sont allés au devant des Hongrois (conquérants) à leur arrivée, ils se sont ralliés à eux et « se sont postés en première ligne (*in prima acie*) » d'une de leurs troupes armées, si bien que le corps de l'armée hongroise marcha au combat « derrière les Sicules qui les précédaient (*precedentibus Siculis*) ». ⁶ Il est bien connu qu'Anonymus a écrit sa geste romanesque au sujet de la conquête hongroise du IX^e siècle, par conséquent, ce qui nous importe en premier lieu dans sa chronique n'est pas le fait que les Sicules aient ou non précédé les Hongrois dans le bassin des Carpates, mais le rôle que le notaire anonyme leur attribue. Ce dernier élément concorde parfaitement avec les tâches qui leur incombaient encore en 1499. Outre la concordance de contenu, la présence dans les deux sources du verbe *praecedere* en est une preuve flagrante. Il en résulte qu'aussi bien au début du XIII^e siècle (à l'époque d'Anonymus) que tout à la fin du XV^e siècle (dans le diplôme du roi Ladislas le Magnifique), le devoir des Sicules était le même : ils remplissaient le rôle d'avant-garde et d'arrière-garde. Cela signifie que nous pouvons définir la situation sociale des Sicules soumis aux Hongrois au cours d'une période de près de 300 ans (à ses deux points extrêmes), cette position particulière peut donc être considérée comme un élément bien plus déterminant que la langue en ce qui concerne leur origine.

Cette thèse est encore mieux justifiée par le fait que les sources permettent l'élargissement de cette période en en situant la limite antérieure avant le début du XIII^e siècle. En remontant dans le temps, nous trouvons parmi les événements de l'année 1146 la donnée relative aux Sicules la plus proche d'Anonymus. Cette année-là eut lieu un conflit entre Géza II, roi de Hongrie et Heinrich Jasomirgott, duc de Bavière, dont la chronique hongroise et le

⁵ *Székely oklevéltár* (Archives sicules) III, sous la direction de Károly Szabó, Kolozsvár 1890, 139.

⁶ *Die « Gesta Hungarorum » des anonymen Notars. Die älteste Darstellung der ungarischen Geschichte*, Unter Mitarbeit von László Veszprémy herausgegeben von Gabriel Silagi, Ungarns Geschichtsschreiber, 4, Sigmaringen 1991, 116–117.

contemporain Otto Freisingi ont fait un récit intéressant en ce qui concerne les Sicules. D'après la chronique hongroise, au début de la bataille, « ces misérables (*pessimi*) Petchenègues et ces très vils (*vilissimi*) Sicules qui marchaient selon l'habitude devant (*preibant*) les troupes hongroises, prirent ensemble la fuite comme des moutons devant les loups ».⁷ Ces lignes montrent clairement que les Petchenègues et les Sicules assuraient l'avant-garde et l'arrière-garde. Le verbe *praeire* synonyme de *praecedere* en est aussi une preuve linguistique. Il est particulièrement intéressant de noter que le texte présente cette pratique comme *habituelle*, ce qui revient à dire qu'elle était déjà ancienne à cette époque. Ces éléments nous permettent d'expliquer avec exactitude les lignes d'Otto Freisingi relatives aux Sicules, bien que leur nom n'y figure pas. Selon cette source allemande, Géza II, roi de Hongrie avait placé des archers (*sagittarii*) en tête (*in capite*) de deux ailes de son armée afin qu'ils repoussent (*repellerent*), ou interceptent l'attaque ennemie. Nous apprenons donc que l'avant-garde petchenègue et sicule était constituée d'archers, c'est-à-dire de cavaliers légers. Enfin, selon le récit de l'évêque Otto l'armée allemande écrasa les archers qui constituaient l'avant-garde des deux ailes et leurs deux chefs.⁸ Le verbe *praecedere* figurant dans plusieurs autres sources antérieures à propos des Sicules revient ici pour désigner la mission des deux ailes d'avant-garde (composées de Sicules et de Petchenègues, comme nous le savons d'après la chronique hongroise). Les qualificatifs appliqués aux Petchenègues et aux Sicules dans la chronique hongroise renvoient certainement au mépris qu'on avait de leur mission, de la légèreté de leur équipement, et en dernier ressort au fait qu'ils étaient des peuples étrangers, différents des Hongrois. En tout état de cause, selon ces deux sources concordantes, nous pouvons tenir pour certain qu'en 1146 (voire à des époques antérieures) les Sicules assuraient une fonction d'avant-garde et d'arrière-garde.

Nous n'avons pas encore épuisé les sources relatives aux Sicules. Deux sources donnent de précieux renseignements sur une bataille qui opposé les Hongrois aux Tchèques en 1116. Selon la chronique hongroise, lorsque les Tchèques « attaquèrent les archers (*super sagittarios*), les très vils (*vilissimi*) Petchenègues et Sicules s'enfuirent sains et saufs jusqu'au camp du roi [hongrois] ».⁹ Selon la chronique du Tchèque Cosmas, les Hongrois « ordonnèrent que trois légions armées qu'ils appelaient les légions étrangères (*hospitum*) sortent du camp et prennent position sur l'autre rive du torrent pour assurer la défense ». Mais après que l'armée tchèque eut dispersé le camp du roi de Hongrie, les légions *hospes* revenant d'un combat victorieux prirent également la fuite.¹⁰ Il ressort clairement de cette description que des

⁷ *op.cit* note 4, 456.

⁸ *Monumenta Germaniae historica. Scriptores XX*, Hannoverae 1868, 369–370.

⁹ *op.cit.* note 4, 436.

¹⁰ *op.cit.* note 8, I, Hannoverae 1851, 123. Au sujet de ces sources, voir Zoltán Kordé, « Székelyek a XII. századi elbeszélő forrásokban » (Les Sicules dans les

Petchenègues et des Sicules, dont le nom n'est pas cité, constituaient ces légions *hospes* jouant le rôle d'avant-garde et d'arrière-garde ; le chroniqueur tchègue fait allusion par le terme *hospes* à leur caractère d'étrangers. Cela revient à dire qu'en 1116, les Sicules (et les Petchenègues) étaient considérés comme étrangers aux Hongrois, et permet de prouver qu'au début du XII^e siècle, les Sicules remplissaient dans les batailles du roi de Hongrie les mêmes fonctions que celles que le roi Ladislas le Magnifique leur assigna en 1499. Ainsi, le rôle d'avant-garde et d'arrière-garde des Sicules dans les batailles des souverains hongrois se trouve attesté pour une période de 400 ans (entre 1116 et 1499). Il est de plus en plus manifeste que dans la question de l'origine des Sicules, ce n'est pas à la langue (le fait qu'ils soient hungarophones) que nous devons attribuer le rôle *déterminant*, mais à leur situation sociale dans le peuple hongrois, puisque les sources en témoignent clairement pour plusieurs siècles ; il semble donc que la position d'avant-garde et d'arrière-garde des Sicules soit plus durable, se rapporte davantage à leur situation d'origine, soit plus caractéristique des Sicules que leur langue.

Et nous n'avons pas encore épuisé nos sources ! Vers 950, Constantin Porphyrogénète écrit au sujet des Kavars ralliés aux Hongrois : « à la guerre, ils marchaient en tête ».¹¹ Cela indique à l'évidence que les Kavars remplissaient auprès des Hongrois le rôle d'avant-garde et d'arrière-garde. Il me semble qu'en remontant de 1449 jusqu'au début du X^e siècle, nous pouvons trouver, en passant par le début du XIII^e siècle et les années 1146 et 1116, une série de données qui représentent la clé de l'origine des Sicules. Comme chaque peuple ne dispose que d'un seul corps d'avant-garde et d'arrière-garde (lequel peut comprendre des éléments de plusieurs ethnies), les Sicules figurent vers 950 sous le nom générique de Kavars. Vers 950, les Sicules constituaient le corps en question avec des Kavars d'origine khazare, en 1116 et 1146 avec les Petchenègues.

Mais à quand remonte l'institution de ce corps, ou l'organisation qui consistait à traiter à part les peuples constituant l'avant-garde et l'arrière-garde ? C'est Gyula Németh, éminent turcologue hongrois, qui fournit la réponse : un facteur déterminant dans la vie des ethnies turques est « l'annexion volontaire ou forcée de peuples ou de populations... Les tribus dont le rattachement est le plus récent n'obtiennent jamais une position égale à celle des membres de la fédération. Elles s'acquittent des tâches les plus lourdes, défendent les frontières, et sont en première ligne des combats. Les Ouïgours employaient les tribus soumises de *Basmiles* et de *Qarlouqs* comme avant-garde, aussi bien en temps de guerre qu'en temps de paix... Le prince avar Baïan ordonna aux Koutrigours annexés tardivement de traverser la Save et de dévaster la Dalmatie, et il dit même qu'il les envoyait parce qu'il ne regretterait guère leur perte éventuelle. Thomas, évêque spalatin, dit à propos des Mongols qu'ils recrutaient de nombreux soldats parmi des peuples

sources narratives du XII^e siècle), *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Acta Historica*, 1997/92, 17–24.

¹¹ *op.cit* note 3, 174–175.

qu'ils avaient asservis en particulier des Comans et qu'ils les envoyaient impitoyablement au combat ».¹² Il ressort clairement des exemples cités par Gyula Németh, parmi lesquels figure aussi la source de Constantin concernant le rattachement des Kavars dont il a été question plus haut, que la pratique qui consiste à traiter à part les peuples constituant l'avant-garde et l'arrière-garde, est caractéristique des peuples de la steppe, qui parlent des langues différentes mais suivent le même mode de vie nomade. Les Hongrois n'ont donc pas découvert ce modèle d'organisation dans le bassin des Carpates, c'est-à-dire qu'il ne faut pas en chercher l'origine au X^e siècle, mais dans la steppe où cette pratique était en vigueur et particulièrement bien connue des Hongrois. En effet, avant de constituer leur corps d'avant-garde et d'arrière-garde avec des peuples annexés, ils avaient rempli cette fonction pour le compte d'autres peuples dominants de l'empire nomade. Au sujet des Hongrois assujettis aux Khazars et commandés par Levedi (probablement au milieu du IX^e siècle), Constantin Porphyrogénète nota qu'« ils vécurent trois ans avec les Khazars, et combattirent avec eux dans toutes leurs guerres ».¹³ Les Hongrois ont donc bien pris part à tous les combats des Khazars au titre de peuple auxiliaire. Nous en avons des preuves concrètes en 860/861. Tandis que le chef khazar assiégeait une ville chrétienne de Crimée, Constantin Cyrille évangéliste slave en mission à ce moment-là intervint auprès de lui en faveur de la population de la ville, puis sur le chemin du retour, il se heurta aux Hongrois qui l'assaillirent et voulurent le tuer en hurlant comme des loups.¹⁴ Les Hongrois ont manifestement constitué une partie (l'avant-garde et l'arrière-garde) de l'armée khazare en Crimée.

À la même époque, vers le milieu du IX^e siècle, deux groupes ethniques ont été rattachés au peuple hongrois, d'abord les Sicules, et peu de temps après les Kavars. La fédération tribale hongroise dont l'effectif et la puissance se trouvèrent ainsi accrus, devint elle-même un empire (nomade), s'affranchit des Khazars et disposa désormais de peuples auxiliaires « en droit propre » pour former son avant-garde et son arrière-garde. Mais elle ne constitua qu'un seul corps désigné sous le nom générique de Kavars. C'est cet état que décrit l'empereur Constantin au milieu du X^e siècle, les Kavars se composant de trois tribus, mais sous le commandement d'un seul prince, ce qui était encore vrai à l'époque où il l'a noté.¹⁵ Son témoignage montre avec la plus grande clarté que le corps des Kavars comprenait trois tribus d'origine différente (avec un chef à la tête de chacune), et que selon l'organisation instituée par les Hongrois, un seul prince en relation avec eux se trouvait à la tête de ces trois tribus. Les Kavars dissidents des Khazars devaient être majoritaires parmi les peuples annexés (c'est pour cette raison que le peuple constitué des

¹² Gyula Németh, *A honfoglaló magyarság kialakulása* (Naissance du peuple hongrois de la conquête), publié par Árpád Berta, Budapest 1991² 30, 37, 38.

¹³ *op.cit.* note 3, 170–171.

¹⁴ B. Angelov Ch. Kodov, « Kliment Ohridski », *S brani s inenija* III, Sofija 1973, 96, 191.

¹⁵ *op.cit.* note 3, 174–175.

trois tribus était désigné comme kavar), mais il est très vraisemblable que l'une de ces tribus (ou la moitié de l'effectif total) était sicule. En revanche, comme le peuple dominant ne prenait pas ses ressortissants, mais des étrangers, comme auxiliaires, le fait que les Hongrois qui avaient pratiqué le nomadisme emploient des Sicules dans leur avant-garde et leur arrière-garde est en même temps la preuve de ce qu'à l'origine, les Sicules n'étaient pas hongrois, mais étrangers.

Pendant que je rédigeais cette étude est parue une monographie d'András Róna-Tas sur le peuple hongrois de la conquête. Nous pouvons y lire : « La langue des Sicules ne présente aucune trace d'origine turke. Ses propriétés linguistiques ont conservé exclusivement certains traits anciens de la langue hongroise. Le seul argument qu'on avait coutume d'invoquer en faveur de leur origine étrangère est que dans l'ancien régime nomade, les étrangers, ceux dont le rattachement était le plus récent, se retrouvaient à la défense des frontières et dans les corps d'avant-garde. Mais ce n'est pas un argument suffisant. L'affectation des peuples annexés en dernier à des tâches difficiles et dangereuses est effectivement une pratique des nomades, mais on ne peut pas établir que ceux qui étaient envoyés à la frontière ou chargés des missions les plus dangereuses étaient toujours des peuples étrangers, récemment annexés. »¹⁶

Certains éléments de cette affirmation suscitent le doute en plusieurs points. Avant tout, il faut avancer des preuves de ce que dans le régime nomade, le peuple dominant employait ses *propres* ressortissants dans l'avant-garde et l'arrière-garde. Mais dans le cas des Sicules, d'éventuels exemples supplémentaires ne prouveraient rien, en effet depuis sa première apparition en 1146, la dénomination de ce groupe auxiliaire des Hongrois (le nom de *székely* [= sicule]) est un ethnonyme encore en usage aujourd'hui. Il est d'une importance primordiale que dans tout le Moyen Âge, ce nom n'ait été utilisé *que* comme nom de peuple, en même temps que d'autres ethnonymes indiscutables comme *magyar*, *beseny* (Petchenègue), *német* (Allemand), *szász* (Saxon), *oláh* (Valaque) etc. Ce nom, tout comme d'autres ethnonymes, est devenu un nom de famille et figure pour la première fois à ce titre dans des documents de 1131–1141¹⁷ ; il est également devenu toponyme, et apparaît en tant que tel pour la première fois au début du XIII^e siècle.¹⁸

¹⁶ András Róna-Tas, *A honfoglaló magyar nép. Bevezetés a korai lagyar történelem ismertébe*, (Le peuple hongrois conquérant. Introduction à l'histoire hongroise ancienne), Budapest 1996, 340–341.

¹⁷ *Diplomata Hungariae Antiquissima* I, Edendo operi praefuit Georgius Györffy, Budapestini, 1992 ; Pongrác Sörös « A bakonybéli apátság története » (Histoire de l'abbaye de Bakonybél), *A Pannonhalmi Szent Benedek Rend Története* (Histoire de l'ordre bénédictin de Pannonhalma) VIII, sous la direction de László Erdélyi, Budapest 1903, 272.

¹⁸ Gyula Kristó – Ferenc Makk – László Szegfű , « Adatok „korai” helyneveink ismeretéhez » (Toponymes hongrois anciens), *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Acta Historica*, 1973/44, 16.

L'étymologie du nom de *székely* contribuerait grandement à résoudre la question de l'origine des Sicules. Mais jusqu'à une époque récente, elle semblait insoluble. Avant d'aborder ce point, il convient d'évoquer une donnée qu'on a depuis longtemps déjà tenté de rapprocher de l'ethnonyme *székely*. Dans le texte d'Ibn Rusteh qui remonte à la tradition de Djajhani, nous trouvons la phrase suivante : « Entre le pays des Petchenègues et la région d'Iskil, qui appartient aux Bulgares, se trouve la frontière des Magyars ». ¹⁹ Selon toute vraisemblance, cette situation n'est pas postérieure à la fin du IX^e siècle. La restitution du nom *Iskil* dans la traduction française pose problème, puisqu'il s'agit d'un original arabe. Dans le texte d'Ibn Rusteh, ce nom est écrit une fois en caractères *kef*, une fois en caractères *gain*, si bien qu'on peut le transcrire soit en *Ask.l.*, soit en *Asgh.l.* En tenant compte de ses occurrences dans d'autres sources, István Zimonyi a retenu une restitution *k* (*äskäl*), ²⁰ András Róna-Tas une restitution *g* (*äsegel*). ²¹ Ces différences de lecture ne sont pas déterminantes pour l'étymologie, puisque il ne s'agit que d'orthographe concernant la transcription d'une langue étrangère. Mais dans la mesure où ce nom peut être rapproché de ceux de deux chefs de tribus turkes occidentales notés dans une source chinoise de l'an 651, que Lajos Ligeti a déchiffrés comme **Äskäl*, et comme celui-ci pense avoir découvert ce nom dans celui d'un prince *hermikhion* (turk), *Askhel* figurant dans un texte grec vers 565, ²² nous pouvons penser à un mot de deux syllabes à voyelles aigües et contenant un *k* (*äskäl*), mais nous ne devons pas non plus exclure une variante à trois syllabes et voyelles aigües (*äsekel*). Il résulte des premières propositions que la forme *székely* (sicule) est le résultat d'une métathèse, et des dernières que cette forme résulte d'une aphérèse, selon l'histoire phonétique *hongroise*, bien sûr. ²³ En effet, toutes les tentatives de dérivation du nom *székely* des formes citées ci-dessus selon l'histoire des langues turkes sont autant d'erreurs. Il est facile de reconnaître que dans la mesure où un nom de peuple (ou de tribu) est parvenu dans la langue hongroise sous la forme *äskäl*, *äsekel* (*äsegel*) ou sous une forme analogue, il a continué d'évoluer selon les lois du hongrois et non du turk. L'étymologie témoigne donc en faveur du fait que les Sicules étaient différents des Hongrois du point de vue ethnique, qu'ils devaient appartenir à l'origine à l'empire turk d'occident, et qu'ils ont été ensuite rattachés aux Bulgares de la Volga. Vivant dans cet environnement aux VI^e–IX^e siècles, les Sicules

¹⁹ Ibn Rusteh, *Les atours précieux*, traduction de Gaston Wiet, Le Caire 1955, 160.

²⁰ István Zimonyi, « The Origins of the Volga Bulgars », *Studia Uralo-Altaica*, Szeged 1990/32, 48–49.

²¹ András Róna-Tas, *op.cit.* note 16, 186–187.

²² Lajos Ligeti, *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban* (Les contacts du hongrois et du turk avant la conquête et à l'époque arpadienne), Budapest, 1986, 330 ; voir aussi Gyula Moravcsik, *Byzantinoturcica II. Sprachreste des Türkvölker in den byzantinischen Quellen*, Berlin 1983³ 75.

²³ Voir pour les exemples Gyula Kristó, « A székelyek eredetéről » (L'origine des Sicules), *Szegedi Középkortörténeti Könyvtár* 10, Szeged 1996, 13–17.

parlaient sans aucun doute une langue turke. En se séparant des Bulgares, *une partie* d'entre eux est tombée sous la coupe des Hongrois dans la première moitié du IX^e siècle,²⁴ tandis que *l'autre partie* (*äskl*) restait auprès des Bulgares de la Volga, comme l'indique Ibn Fadlan dans son récit de 921–922.²⁵

On peut se demander si le fait que la langue du peuple sicule « ne présente aucune trace d'une éventuelle origine turke » est d'une quelconque conséquence. Ce n'est absolument pas le cas. Le peuple sicule fut rattaché aux Hongrois à une époque si ancienne (première moitié du IX^e siècle), il a perdu si tôt sa langue d'origine turke (au plus tard au cours du XI^e siècle), qu'en changeant de langue, il est passé à un hongrois archaïque, et ceci en reprenant en bloc l'état de langue caractéristique du hongrois ancien (avec son vocabulaire de base d'origine ouralienne, ses emprunts à l'iranien, au turk, au slave etc. et son système grammatical) ; par la suite, la langue des Sicules a évolué en même temps que le hongrois et si elle contient certains archaïsmes (comme l'écrivit Róna-Tas : « certains traits anciens de la langue hongroise »), ce n'est que parce qu'à partir du XIII^e siècle, le peuple sicule a vécu au sud de la Transylvanie dans un relatif isolement, de plus en plus séparé de la communauté des langues étrangères. De ce point de vue, il est intéressant de faire référence aux Iazyges dont la situation est comparable à celle des Sicules, bien qu'elle concerne une période beaucoup plus tardive. La langue des Sicules actuels assimilés linguistiquement aux Hongrois ne permet pas de prouver qu'ils aient autrefois appartenu à une ethnie turke, c'est également le cas de ceux qui se reconnaissent comme Iazyges : il est impossible de déduire *seulement* de leur langue hongroise que leurs ancêtres aient parlé une langue (alaine) d'origine iranienne, et pourtant les Iazyges sont venus en Hongrie plusieurs siècles après le rattachement des Sicules aux Hongrois. Comme l'a établi László Szabó, dans le milieu iazyge, « de leur origine étrangère, il ne reste aujourd'hui que le souvenir. Les habitants de la région iazyge se sont magyarisés au fil du temps par leur langue et leur mode de vie, et leurs coutumes se sont rapprochées de celles de leurs voisins hongrois ou leur sont devenues comparables », alors que chez les Iazyges établis en Hongrie (dans la région de Pilicsaba) selon un lexique iazyge de 1422, la langue ossète était encore vivante et en usage dans les premières décennies du XV^e siècle. Selon Szabó, les Iazyges riverains de la Zagyva ont conservé leur langue jusqu'à l'époque du roi Mathias, à la seconde moitié du XV^e siècle, mais en 1550, après l'avoir perdue en l'espace de 70 ou 80 ans par un changement de langue extrêmement rapide, ils étaient hungarophones.²⁶ Il reste cependant une trace fiable du fait que les Sicules aient parlé à l'origine

²⁴ Gyula Kristó, *op.cit.* note 2, 90–92.

²⁵ A. Zeki Validi Togan, « Ibn Fadlans's Reisebericht », *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes* XXVI 3, Leipzig 1939, 75–76.

²⁶ László Szabó, *A jáász etnikai csoport (A jáász etnikum és a jáászági műveltségi egység néprajza)* (L'ethnie iazyge et son ethnographie culturelle) I, Szolnok 1979, 5, 55 ; László Szabó, *Jáászág* (Les Iazyges), Budapest 1982, 15.

une langue turke, toutefois elle ne se trouve pas dans leur langue actuelle, mais dans l'histoire. Simon Kézai, chroniqueur hongrois de la fin du XIII^e siècle, nous apprend qu'avant la conquête hongroise, les Sicules ont séjourné dans le champ de *Chigle*. Ce détail doit renvoyer à une ancienne tradition sicule,²⁷ et ce qui y est le plus crédible n'est pas l'époque à laquelle cela s'est produit, mais le seul élément concret de cette information succincte, le nom de *Chigle* (ou *Chigla* dans une source ultérieure).²⁸ Ce nom d'origine turke signifie "barrière, marche, digue, rempart",²⁹ et indique que les Sicules, en tant que peuple annexé, avaient pour mission de garder les frontières.

Quant au lieu où les Sicules ont appris la langue hongroise, leurs dialectes sont de bons indicateurs. La langue sicule n'est pas uniforme, mais se compose de trois types linguistiques, chacun présentant des rapports étroits avec le hongrois de l'ouest, mais aussi avec des groupes qui s'en distinguent, comme le dialecte de Baranya-Valkó, ceux du Burgenland (örség, örvidék), ou des éléments de la langue hongroise de la région de Bratislava.³⁰ Les Sicules sont donc parvenus plus tard en Transylvanie, au XIII^e siècle, alors qu'ils étaient déjà devenus hungarophones au cours des siècles de cohabitation avec les Hongrois de l'ouest, et au moment où, à l'exception de quelques éléments linguistiques turks ayant perdu leur signification d'origine (comme *chigle*, *chigla*), plus rien ne rappelait qu'ils eussent autrefois parlé une langue turke. Mais ces rares éléments encore vivants du XIII^e siècle ne sont pas mentionnés par les chroniques, ils ont disparu au fil du temps. C'est ce qui explique que dans le pays où les Sicules se sont établis au XIII^e siècle, il n'y ait pas de toponymes d'origine turke. Le peuple sicule totalement magyarisé et ayant abandonné sa langue turke d'origine n'a pas pu laisser derrière lui de vestiges toponymiques turkes. En revanche, les emprunts au slave *de l'ouest* qui n'apparaissent plus nulle part ailleurs dans la langue hongroise, sinon « en petit nombre dans le dialecte hongrois de la région de Bratislava, et dans une plus large mesure dans le Burgenland et le pays Sicule »,³¹ sont la preuve que les Sicules avaient autrefois vécu dans l'ouest de la Hongrie.

Trois éléments témoignent encore en faveur de l'origine turke des Sicules (ou du fait qu'avant leur rattachement aux Hongrois, ils aient vécu sur une assez longue période en compagnie de peuples de langue turke). Le premier

²⁷ Gyula Németh, *op.cit.* note 12, 291.

²⁸ *op.cit.* note 4, 162, 279.

²⁹ Johannes de Thurocz, « Chronica Hungarorum. II. Commentarii I. Ab initiis usque ad annum 1301 », Composuit Elemér Mályusz, adiuvente Julio Kristó, *Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Series nova VIII*, Budapest 1988, 132–133.

³⁰ Loránd Benk, « Nyelvészeti adalékok a magyarság erdélyi megtelepedéséhez » (Données linguistiques de l'établissement des Hongrois en Transylvanie), *Magyar Múzeum*, 1990/1, 115.

³¹ Loránd Benk, « Adalékok a székelyek korai történetéhez » (Données de l'histoire ancienne des Sicules), *Új Erdélyi Múzeum*, 1990/1, 115.

est l'écriture runique à encoches. Ce n'est pas par hasard que dans la première moitié des années 1280, Simon Kézai évoque à propos des Sicules une forme particulière d'écriture.³² Il s'agissait de l'écriture runique à encoches. Au cours des années précédentes, de nombreuses inscriptions avaient été retrouvées en pays sicule, ce qui prouve que les premiers monuments de cette écriture sont apparus dans cette partie de la Transylvanie au début du XIII^e siècle³³ (c'est-à-dire à l'époque où les Sicules s'établirent en Transylvanie). Même les plus sceptiques quant à l'origine turke de l'écriture sicule reconnaissent que deux de ses signes concordent indiscutablement avec l'écriture à encoches turke occidentale, et que quatre ou six autres signes « peuvent remonter à l'alphabet grec par l'intermédiaire slave ». ³⁴ Nous devons considérer cela comme naturel, puisque cette écriture a dû être créée à partir d'éléments turks, et les Sicules, à mesure qu'ils entraient en contact avec l'écriture d'autres peuples (Grecs, Slaves), ont pu enrichir leur alphabet. Pour l'instant, il nous manque les données qui nous permettraient d'établir que cette écriture était conjointement employée par le peuple hongrois de la conquête, c'est pourquoi il convient de la qualifier de *sicule* et de l'appeler ainsi. Par ailleurs, nous ne disposons pas non plus de données attestant la présence de cette écriture dans l'ancien habitat des Sicules (l'ouest et le sud-ouest de la Hongrie). Les racines turkes de l'écriture sicule peuvent également prouver qu'à l'origine, les Sicules appartenaient à l'empire turk (avec lequel les Hongrois de souche d'après ce qu'on sait aujourd'hui n'avaient jamais eu de relations étroites), et qu'au cours de la longue migration qui les a conduits des Bulgares de la Volga aux Hongrois, ils ont conservé cette écriture et l'ont enrichie de nouveaux éléments. Ils l'ont encore conservée avec persévérance dans le bassin des Carpates, puisque les monuments de cette écriture apparus dans le pays sicule ne datent pas que du XIII^e siècle, mais aussi des siècles ultérieurs. János Thuróczy, historiographe hongrois de la fin du XV^e siècle, témoigne de la vivacité de l'écriture sicule : selon lui, les Sicules « n'ont pas encore oublié les lettres scythes, toutefois ils ne les emploient pas avec de l'encre et du papier, mais comme des encoches (*dicarum adinstar*) en les gravant sur des bâtons ». ³⁵ Ce n'est certainement pas par hasard que comme Simon Kézai , Thuróczy n'a évoqué cette écriture particulière qu'à propos des Sicules.

Une autre preuve de l'origine turke des Sicules (de leurs relations anciennes avec des peuples turks) est notre tradition relative à Attila. Le peuple sicule est le seul composant du peuple hongrois (devenu hongrois, rattaché aux Hongrois), la seule ethnie dont les sources attestent la conscience de son origine en rapport avec Attila. Anonymus, l'auteur de la

³² *op.cit.* note 4, 162–163.

³³ Elek Benk , « székely rovásírás korai emlékei » (Monuments anciens d'écriture à encoches des Sicules), *Magyar Nyelv*, 1996/92, 75–80.

³⁴ András Róna-Tas, *op.cit.* note 16, 338.

³⁵ Johannes de Thurocz, « Chronica Hungarorum. I. Textus », Ediderunt Elisabeth Galántai Julius Kristó, *Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Series nova VII*, Budapest 1985, 57.

geste du début du XIII^e siècle, souligne certes à plusieurs reprises qu'Árpád, le prince des Hongrois conquérants, était un descendant du roi hun (ce qui est l'expression d'une théorie répandue depuis longtemps en Europe occidentale, la parenté ou l'identité des Huns et des Hongrois³⁶), mais il est le seul à établir en lien *direct* entre les Sicules et Attila. Il note que les Sicules « étaient au début (*primo*) le peuple du roi Attila ». ³⁷ Comme il est prouvé qu'Anonymus et Kézai ont tiré leurs informations au sujet des Sicules de sources indépendantes, ³⁸ la remarque suivante de Simon Kézai qui concorde pour l'essentiel avec l'information donnée par Anonymus, possède une valeur documentaire autonome : il dit que les Sicules sont « les descendants des Huns ». ³⁹ Le fait que cette croyance figure au XIII^e siècle dans le monument le plus ancien de la tradition sicule relative à Attila ou aux Huns, ou encore qu'elle ait survécu avec ténacité jusqu'à nos jours, est la preuve de ce que ce ne sont pas les chroniqueurs qui ont attribué ces ancêtres aux Sicules, mais que ceux-ci se considéraient eux-mêmes comme leurs descendants. Parmi les peuples d'Europe orientale, il est *prouvé* que les Onogours (Bulgares) *avaient* une tradition relative à Attila, comme en témoignent les noms d'Avitochol et d'Irnik qui figurent dans la liste des princes bulgares. ⁴⁰ Comme les Bulgares de la Volga appartenaient également à ce groupe, nous pouvons penser à juste titre bien qu'aucune source écrite ne l'atteste qu'ils avaient aussi une tradition relative à Attila, comme les Bulgares du Danube qui avaient auparavant vécu avec eux. Mais comme après la chute de l'empire turk d'occident, les Sicules ont cohabité avec les Bulgares de la Volga, ils leur ont emprunté cette conscience de leur descendance d'Attila bien sûr fictive et non réelle alors que nous ne trouvons pas cette tradition de l'origine hunnique dans le milieu des Hongrois de souche.

De la même manière, un impôt archaïque des Sicules, qui a subsisté quelque temps après leur rattachement aux Hongrois, provient des Bulgares de la Volga. Ainsi que György Györffy l'a fait remarquer, le système des impôts des Bulgares de la Volga et celui des Sicules du bassin des Carpates concordent fondamentalement. Selon Ibn Rusteh, les Bulgares de la Volga payaient un tribut en chevaux, et plusieurs données démontrent également que les Sicules rattachés aux Hongrois faisaient de même. La remarque de Györffy selon laquelle le peuple sicule est « la seule ethnie de Hongrie dont on a noté qu'elle payait un tribut de chevaux au roi ou à l'*ispan*, et que ceci se produisait déjà à l'époque où le peuple sicule n'élevait pas principalement des

³⁶ Gyula Kristó, « Über die Hunnentradition der Ungarn », *Varia Eurasiatrica. Festschrift für Professor András Róna-Tas*, Szeged 1991, 117–125.

³⁷ *op.cit.* note 6, 116–117.

³⁸ Gyula Kristó, *op.cit.* note 23, 24–25.

³⁹ *op.cit.* note 4, 162.

⁴⁰ Omelian Pritsak, *Die bulgarische Fürstenliste und die Sprache der Protobulgaren*, Wiesbaden 1955, 35-70.

chevaux mais des bœufs d'attelage », ⁴¹ revêt une importance toute particulière. Cela revient à dire que l'obligation de payer un tribut en chevaux remonte à une période ancienne de l'histoire des Sicules, dont on peut penser qu'il s'agit de l'époque de leur cohabitation avec les Bulgares de la Volga.

Après avoir étudié conjointement plusieurs circonstances, nous pouvons apporter une réponse assez catégorique à la question posée en titre de la présente étude : les Sicules, dont l'histoire remonte à l'époque de l'Empire turk d'occident (VI^e-VII^e siècle), et qui ont cohabité avec les Bulgares de la Volga avant d'être rattachés aux Hongrois au IX^e siècle, sont d'origine turke. Au moment de leur rattachement, ils se distinguaient nettement des Hongrois par leurs caractéristiques les plus importantes (les Hongrois parlaient une langue finno-ougrienne d'origine ouralienne, les Sicules une langue turke ; les Hongrois n'utilisaient pas, comme les Sicules, une écriture à encoches remontant à une époque turke ; les Hongrois ne reliaient pas leur origine à Attila ou aux Huns, alors que les Sicules se considéraient comme le peuple d'Attila, selon une tradition héritée des Bulgares de la Volga ; dans leurs relations, les Hongrois étaient le facteur intégrant, les Sicules ont été rattachés aux Hongrois comme peuple subordonné d'auxiliaires militaires). Bien qu'au IX^e siècle, les Hongrois comme les Sicules fussent des peuples de cavaliers, ils présentaient à cette époque bien plus de différences que de ressemblances. Ils se distinguaient par leur langue, leur milieu d'origine, leurs traditions et leur rang social. Mais tout ceci n'est valable qu'au IX^e siècle, à l'époque du rattachement. Après que les Sicules (ou une partie des Sicules) eurent été rattachés aux Hongrois, les différences s'estompèrent rapidement ; l'indication la plus caractéristique en est le fait qu'ils ont changé de langue entre le IX^e et le XI^e siècle. Au IX^e siècle s'achève l'histoire des Sicules *d'origine turke* et commence celle des Sicules *appartenant au peuple hongrois*. Par conséquent, quand nous disons que les Sicules sont d'origine turke, cela n'est valable qu'avant le IX^e siècle. À partir du IX^e siècle, la composante hongroise se renforce de plus en plus au sein du bloc sicule, tant par la magyarisation graduelle du peuple sicule *turk* que par l'association de Hongrois (populations hungarophones) aux Sicules appartenant au peuple hongrois. Cette convergence eut pour résultat que dès le XIV^e siècle, les Sicules pouvaient être considérés comme hongrois pratiquement à tous points de vue (mais ils ont conservé les noms qui les distinguaient autrefois des Hongrois, ainsi que quelques vestiges révélant leur origine étrangère). Les Sicules rattachés aux Hongrois au IX^e siècle pouvaient être considérés au XIV^e siècle comme hongrois, de la même manière qu'on considère comme hongrois au XX^e siècle les Iazyges qui ont perdu au XV^e siècle leur langue d'origine iranienne. L'ethnogénèse sicule a donc eu une période *turke* (avant le IX^e siècle) et une période *hongroise* (après le IX^e siècle). C'est pourquoi la réponse que nous apportons à la question posée en titre de cette étude,

⁴¹ György Györffy, *Tanulmányok a magyar állam eredetéről*, (Études sur l'origine de l'État hongrois), A Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára, Budapest 1959, 66.

l'origine *turke* des Sicules, est limitée. Une considérable influence hongroise est venue s'ajouter à cette base turke, et s'étant produite en dernier et ayant duré plus longtemps, c'est elle qui a déterminé la physionomie actuelle du peuple sicule. « Les Sicules d'aujourd'hui ne sont donc pas d'origine exclusivement turke, mais ils ne sont pas non plus d'origine exclusivement hongroise ; ils relèvent en même temps, à titre égal, de ces deux origines, car celles-ci constituent *ensemble* le peuple sicule. *Sans origine turke, ils n'auraient pas été sicules, sans origine hongroise, ils ne seraient en aucune manière les Sicules d'aujourd'hui* ». ⁴²

(Traduit du hongrois par Chantal Philippe)

⁴² Gyula Kristó, *op.cit.* note 23, 157.

Un prétendant malgré lui au trône hongrois ou le rival français du dauphin Joseph en 1748

« Nous recourrons au Serenissime Dauphin de France qui a des droits assurément sur la Hongrie par rapport à la Princesse de Saxe, sa femme et peut être des candidats des Rois de Hongrie tout aussi bien que le fils de la Reine de Hongrie d'aujourd'hui, d'autant plus que depuis 7 à 8 ans la pragmatique sanction a été bien négligée pour ne point oublier, qu'il plaise à cet héritier présomptueux de la France d'engager le grand monarque son père de nous prendre sous sa protection, et nous procurer une libre élection dans la famille de la maison d'Autriche pour ne point déroger à la promesse et engagement que les Hongrois ont été obligés d'accepter. Sic volo, sic jubeo. »¹

Ces phrases ont été prononcées le 3 décembre 1747 par Mihály Csáky², le chef de l'émigration hongroise de Rodosto³, devant l'envoyé de Louis XV, un autre hongrois, András Tóth⁴, un ancien du prince Rákóczi, qui était alors brigadier du régiment de hussards hongrois « Berchény »⁵ au service de la France. Tóth transmet le message de Csáky dans un mémoire diplomatique adressé au comte d'Argenson, ministre de la guerre. En ce qui concerne le dauphin, il s'agit bien entendu de Louis de France, le fils de Louis XV, âgé alors de vingt-huit ans. Mais comment aurait-il pu se mêler des affaires des Hongrois réfugiés en Turquie et en France ? Et quel était l'enjeu de sa participation ? Dans ma communication, j'essayerai de répondre à ces questions.

Pour la bonne compréhension des choses, il convient de rappeler les circonstances antérieures à cet événement. Tout d'abord, qu'est-ce qu'un officier de hussards hongrois au service de Sa Majesté Très Chrétienne pouvait chercher en Turquie vers la fin de la guerre de Succession d'Autriche ? Et qui était ce personnage ? Pour en savoir un peu plus, il suffit de consulter les correspondances antérieures des ambassadeurs français à Constantinople. On retrouve le nom d'András Tóth très fréquemment sur les

¹ Archives Diplomatiques de Nantes, Ambassade de Constantinople, série A, fonds Saint-Priest (dorénavant ADN, Saint-Priest) carton 158.

² Sur la vie de Mihály Csáky (1676–1757) voir : MIKES (K.), *Törökországi levelek és misszilis levelek* (Lettres de Turquie et lettres missives), Budapest, 1966, p. 795.

³ Petite ville portuaire à proximité de Constantinople en Turquie. Aujourd'hui Tekirdag.

⁴ Sur la vie d'András Tóth voir : ZACHAR (J.), *Idegen hadakban* (Dans des armées étrangères), Budapest, 1984, pp. 221–229.

⁵ Le régiment Berchény fut fondé en 1720 par le comte László Bercsényi, fils de Miklós Bercsényi, ancien collaborateur du prince Rákóczi.

feuilles jaunies de ces documents dont le témoignage ne nous permet pas de supposer qu'il s'agit d'un agent chevronné de la diplomatie française contemporaine. Il commença sa carrière pendant la guerre d'indépendance hongroise menée par le prince Rákóczi au début du XVIII^e siècle. Après l'échec de celle-ci, il se réfugia sur le territoire de l'Empire ottoman où il apprit les langues turque et tartare. En 1720, il passa au service de la France et devint officier du régiment de hussards de László Bercsényi. Sa carrière monta en flèche grâce à ses qualités militaires et diplomatiques exceptionnelles. Il effectua plusieurs voyages en Turquie afin de chercher des recrues hongroises pour les régiments de hussards français. Parlant bien les langues il fut également employé par les ambassadeurs pour des missions plus délicates⁶. En particulier, pendant la guerre austro-turque de 1737–1739, il se révéla l'un des meilleurs agents du marquis de Villeneuve qui, en tant que médiateur, dérouta les tentatives diplomatiques des impériaux durant les négociations de paix⁷. Tóth s'illustra comme le négociateur d'une éventuelle alliance entre la Russie et la France proposée par le maréchal de camp Münnich⁸.

Mais sa carrière diplomatique ne s'arrêta pas là. Après la mort du cardinal de Fleury, survenue en 1743, Louis XV décida de mener une diplomatie personnelle et secrète parallèlement à celle de son gouvernement et qui est demeurée dans l'histoire sous le nom de « Secret du Roi »⁹. Dans un premier temps, l'objectif de Louis XV était d'isoler l'Empire des Habsbourg de la Russie par un système d'alliances qui devait comprendre la Suède, la Prusse, la Pologne et l'Empire ottoman. Dans cette perspective, il s'intéressa particulièrement à la Pologne, le seul pays en Europe où la libre élection des rois existait. Le candidat de Louis XV au trône de Pologne fut le prince Conti qui pouvait compter sur les seigneurs francophiles polonais. Les ambassadeurs de France à Constantinople furent toujours initiés au secret, de même que leurs collaborateurs les plus proches. On peut présumer que Tóth qui accompagna le comte Désalleurs, le nouvel ambassadeur en 1747, depuis son départ de Paris jusqu'à son arrivée à Constantinople y fut aussi initié¹⁰. Après être arrivé à Constantinople le 28 octobre 1747, Tóth entreprit de

⁶ VANDAL (A.) Une ambassade française en Orient sous Louis XV, La mission du marquis de Villeneuve 1728–1741, Paris, 1887, p. 197.

⁷ BÉRENGER (J.) *Histoire de l'Empire des Habsbourg*, Paris, 1990, pp. 432–433.

⁸ Archives du Ministère des Affaires Étrangères (Paris), série MD (Mémoires et documents) Russie Tome 30, fol. 21–24.

⁹ Sur le « Secret du Roi » voir : ANTOINE (M.) et OZNAM (D.) éd., *Correspondance secrète du comte de Broglie avec Louis XV 1756–1774*, Paris, 1956.

¹⁰ Dans sa lettre du 10 juillet 1747, Désalleurs proposa ainsi l'emploi de Tóth au comte de Puyzieulx, ministre des affaires étrangères : « *Quand a la personne de confiance à chercher pour le moment present, je crois l'avoir en main, le Roy ayant, comme vous scavez, permis à Mr. de Totte de venir avec moy. C'est un homme très intelligent, d'une discretion a toute Epreuve, accoutumé a negocier avec les Turcs et les Tartares, qui possede la langue Turque et a beaucoup de sang froid.* » ADN, Saint-Priest, vol. 19, p. 84.

préparer un traité d'amitié entre la France et la Turquie. L'affaire s'avança assez bien jusqu'à la fin du mois de novembre où le ministre turc qui jouait le rôle d'intermédiaire fut destitué¹¹ Ce fut alors que le comte Désalleurs l'envoya à Rodosto, à la petite colonie hongroise. Le but de son voyage consista à s'informer auprès de ses compatriotes sur tout ce qui regardait la Hongrie¹² Tóth y passa environ quinze jours et après être revenu à l'ambassade de France il remit au comte Désalleurs un mémoire comprenant le fruit de ses conversations avec le comte Mihály Csáky, le chef (basbug en turc) des réfugiés hongrois.

Le début du mémoire ne fait que mentionner l'arrivée et l'accueil de l'auteur. Aucun événement pendant les deux premiers jours. Puis, très rapidement la narration redémarre avec la conversation secrète avec le comte Csáky, survenue le troisième jour. Tóth lui demanda de la part du comte Berchény des nouvelles sur la Hongrie. Selon Csáky le mécontentement en Hongrie aurait pu favoriser un soulèvement s'il avait également été appuyé de l'extérieur. Ensuite, il insista à plusieurs reprises sur le fait que la libre élection des rois de Hongrie, c'est-à-dire le privilège de la noblesse d'élire les souverains, toujours en vigueur. Et soudainement, au nom de cette libre élection il proposa la candidature du dauphin de France à la couronne de Saint-Étienne afin d'empêcher l'élection du fils de Maris-Thérèse, le futur Joseph II. La capacité du dauphin résidait dans le fait que sa femme descendait aussi en quelque sorte de la maison d'Autriche. Il présenta ensuite un projet d'intervention, à commencer par celle des troupes françaises avec le comte Berchény à leur tête sur les côtes de l'Albanie actuelle, territoire de l'Empire ottoman à l'époque. L'étape suivante aurait été de s'emparer avec l'appui des Slaves du sud de la Hongrie des châteaux les plus importants de cette région comme Temesvár ou Szeged dépourvus de soldats à cause de la guerre en Flandre. Le projet supposait l'appui de l'Empire ottoman et de la Pologne. L'auteur envisagea également un éventuel refus :

« Peut-être que la cour de France regarderoit ce projet comme éloigné à pouvoir mettre un prince de sa maison sur le trône de Hongrie, à cause qu'il n'y a ni prince ni princesse née de la Dauphine d'aujourd'hui qui donne le droit sur ce royaume par une libre élection. Sa M. T. Chrétienne jugera mieux que nous de la convenance, nous remettons toute nos volontés au pied de ce grand Monarque qui a toujours protégée nôtre nation opprimée sous le joug des Allemands. »¹³

Dans ce cas, il envisage l'élection d'un des fils du roi de Pologne, électeur de Saxe qui est un allié de Louis XV. En examinant le projet de Csáky, il y a surtout deux idées divergentes sur lesquelles l'auteur a particulièrement insisté. D'une part, il souligna une large liberté de la noblesse hongroise en matière d'élection du souverain, d'autre part, il soumit sans condition le destin

¹¹ ADN, Saint-Priest, vol. 19, p. 214.

¹² ADN, Saint-Priest, vol. 19, p. 325.

¹³ ADN, Saint Priest, carton 158.

de son pays aux intérêts de la France. L'éventuelle élection du dauphin aurait pu réconcilier les objectifs hétérogènes. Le projet supposait un parti politique favorable à la France, sur lequel on pouvait compter. Néanmoins, la faiblesse de cette théorie résidait dans le fait que le projet ne cite le nom d'aucun magnat hongrois capable d'organiser un éventuel soulèvement. Les propositions vagues ne sont soutenues que par la possibilité incertaine d'une diversion de l'extérieur.

Le personnage du dauphin qui devait marquer un changement de l'orientation politique en Hongrie mérite bien d'être examiné¹⁴. Louis de France, fils de Louis XV naquit le 24 septembre 1729. Il fut élevé par le duc de Châtillon et l'évêque de Mirepoix. Le jeune prince fit de rapides et prometteuses études. Il entra dans la vie publique en 1745, après la bataille victorieuse de Fontenoy à laquelle il participa personnellement et s'illustra par son courage. Grâce à cet événement, il devint très populaire en France. Aux qualités du jeune prince s'ajoutait un sentiment religieux catholique sans compromis alimentée par sa mère, Maris Leszczyńska, et ses confesseurs jésuites polonais. Leurs effets aboutirent à ce qu'il devienne bientôt un des principaux chefs du "parti dévot" de la cour¹⁵. Son mariage avec la fille du roi de Pologne était destiné à renforcer l'alliance des deux rois, conformément aux objectifs de la diplomatie secrète française. Le jeune prince se montra un mari fidèle et un père de famille sérieux. En cette qualité, la présence du dauphin devint de plus en plus gênante pour Louis XV dont il désapprouvait ouvertement la relation avec Madame de Pompadour. Le conflit entre le dauphin et la favorite du roi posait beaucoup de problèmes au sein de la cour et envenimait même les rapports de Louis XV avec son fils. Ainsi, l'éventuel départ du dauphin aurait pu en quelque sorte améliorer la situation de la famille royale. Nous présumons que le véritable auteur du mémoire était une

¹⁴ Il existe plusieurs ouvrages remarquables sur la vie du dauphin : *Manuscrits* : Bibliothèque Nationale (Paris), série Ms. fr. 13784. *Essay sur la vie de Monseigneur Luis Dauphin mort à Fontainebleau le 20 de décembre en 1765*, par M. L'abbé Soldini confesseur de Mde. la Dauphine. Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), Ms. 3894 mémoires pour servir à l'histoire de Louis dauphin de France mort Fontainebleau le vingt décembre 1765 âgé de 36 ans. *Ouvrages imprimés* : BONHOMME (H.) *Luis XV et sa famille d'après des lettres et documents inédits*, Paris, 1874., DECHENE (A.), *Le Dauphin, fils de Louis XV*, Paris 1931, PROYART, *Vie du Dauphin, père de Louis XVI*, Paris, 1819, DU ROZOIR, *Le Dauphin, fils de Louis XV*, Paris, 1815.

¹⁵ Le thème du parti dévot, comme force opposée à la politique de Louis XV, fut développé par l'historien contemporain Jean-Louis Soulavie. Voir : SOULAVIE (J.-L.) *Mémoires historiques du règne de Louis XVI, depuis son mariage jusqu'à sa mort, tome I*, Paris, 1801, pp. 19-50. Toutefois les méthodes « scientifiques » de Soulavie ne permettent pas d'accepter la théorie tout entière. (cf. MAUREPAS (A.), *Les méthodes documentaires d'un historien méconnu : l'abbé Soulavie*, in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, oct.-déc. 1991, pp. 626-648.) Voir aussi à ce sujet : HAGGARD (A.C.P.), *The real Louis the fifteenth (2 vol.)*, London, 1906.

personne assez proche de la famille royale et qui connaissait bien les intrigues de la cour.

La source possible de ces informations devait être le comte László Berchény qui entretenait une correspondance régulière avec son ami Stanislas Leszczynski, l'ancien roi de Pologne et duc de Lorraine (et du Barrois) qui était surtout le grand-père du dauphin¹⁶. Leur amitié assez bien connue semble bien confirmer la théorie que l'idée avait été préméditée par les deux hommes¹⁷. Mais, il n'existe aucun document susceptible de prouver la contribution du roi Stanislas.

En revanche, il y a une riche documentation concernant l'idée de la diversion en Hongrie en 1747 dans la correspondance du comte Berchény avec le comte d'Argenson¹⁸. À cette époque, Berchény se trouvait sous le feu croisé des intrigues de certains aristocrates de la cour¹⁹ d'où l'amertume de sa lettre du 29 février 1747 dont voici un extrait :

*« Je me croirois alors plus utile à sa Majesté sur les frontières de Hongrie, que partout ailleurs. Le nom de mon père y est encore en vénération, et même j'ose dire le mien, soutenu par un aussi puissant Monarque que le Roi, aidé de vos conseils, Monseigneur, et de vos bontés, pourquoi ne pourrois-je pas espérer de marcher sur les traces de mes ancêtres et occasionner en Hongrie une diversion... »*²⁰

Le comte Berchény pensait sérieusement à cette intervention. Il s'informa régulièrement sur la situation dans son pays natal. Au printemps de 1747, Sándor Nagy, un gentilhomme hongrois de l'armée impériale, passa à l'armée royale française. C'était lui qui rapporta le projet du couronnement du fils de Marie-Thérèse qui avait suscité des troubles en Hongrie²¹. Berchény proposa alors au comte d'Argenson d'employer son adjoint, Tóth, en Turquie. Ce dernier, comme on l'a déjà vu, fut effectivement envoyé à Constantinople avec le nouvel ambassadeur.

Le projet d'intervention attribué au comte Csáky avait donc au moins deux origines, les deux émigrations politiques hongroises : celle qui se trouvait en France et celle de Rodosto. L'enjeu de leur effort commun était la

¹⁶ Une correspondance des deux personnages se trouve à la section des Manuscrits de la Bibliothèque « Nationale Széchenyi » à Budapest (Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattára. OSZKK) Quart. Gall. 39 *Lettres du roy de Pologne et d'autres princes*.

¹⁷ ZACHAR (J.), Leszczynski Szaniszló lengyel király és a magyarok (L. S. roi de Pologne et les Hongrois), In : *Honismeret* 1980/4, pp. 33-35.

¹⁸ La correspondance se trouve dans la Bibliothèque Municipale de Meaux, dont une partie en copie manuscrite a été déposée à la Bibliothèque Nationale Széchenyi (OSZKK, Quart. Gall. 55).

¹⁹ ZACHAR (J.), *Franciaország magyar marsallja Bercsényi László* (Maréchal de France B.L.), Budapest, 1987.

²⁰ OSZKK Quart. Gall. 55/1 fol. 10.

²¹ Ibid. fol. 28.

résurrection de l'alliance franco-hongroise qui fonctionnait plus ou moins bien au XVII^e et au début du XVIII^e siècles. Pour atteindre ce but, ils essayèrent d'adapter leur objectif aux nouveaux besoins de la diplomatie française. Le principe de la libre élection des rois hongrois suivait la même logique que les aspirations françaises sur la Pologne qui constituaient le noyau du fameux « Secret du roi ». Par ses liens familiaux, le dauphin était certainement un personnage capable d'intégrer la Hongrie dans un système d'alliances comprenant l'Empire ottoman, la Pologne, la Prusse et la Suède. Ce « cordon sanitaire » aurait pu être une redoutable alliance de revers face à l'Empire des Habsbourg et une barrière solide contre les ambitions de plus en plus inquiétantes de la Russie. Cet élément n'avait été inséré dans le projet que par un diplomate expérimenté et vraisemblablement initié au « secret du roi ». Il en résulte la contribution apparente de Tóth qui était en quelque sorte, selon le mot de l'historien américain Orville Theodore Murphy, le prototype des agents et envoyés spéciaux de nos jours qui parfois ne savent pas de qui ils dépendent ²².

Le projet peut être rapproché des anciennes tentatives des Malcontents hongrois. Le recours à la protection et à l'assistance militaire de la France était presque omniprésente dans les mémoires des chefs « kouroutz » de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles. Par exemple, le comte Miklós Zrínyi s'adressa à Louis XIV, après la bataille de Szentgotthárd en 1664, dans la perspective de le faire élire roi de Hongrie²³. De même, les magnats de la conjuration Wesselényi avaient recouru à son appui²⁴. Dans son journal, Imre Thököly, chef des Malcontents hongrois et allié oriental du Roi-Soleil, reconnu solennellement la supériorité du roi de France.

« ... ni le roi d'Angleterre, ni les autres rois protestants ne m'ont jamais secouru, par contre Sa Majesté le roi de France, même s'il était catholique, fut mon protecteur, mon patron parmi les rois et princes chrétiens... »²⁵.

Les relations étroites qui liaient le prince François II Rákóczi à la France et à Louis XIV sont assez bien connues pour prouver la théorie d'une continuité de l'orientation francophile parmi les kouroutz du début du XVIII^e siècle²⁶. Ce prince était à bien des égards un « chef charismatique » capable de

²² MURPHY (Th. O.), Charles Gravier Comte de Vergennes, French Diplomacy in the Age of Revolution, Albany, 1982

²³ HÉJJIÁS (E.), Français et Hongrois dans la campagne de 1663–1664, In : *Cahiers d'Études hongroises*, 7/1995, p. 66.

²⁴ BÉRENGER (J.), Francia-magyar kapcsolatok a Wesselényi-összeesküvés idején (Relations franco-hongroises à l'époque de la conjuration Wesselényi), In : *Történelmi Szemle*, 1967/3, pp. 275–291.

²⁵ *Késmárki Tököli Imre naplója 1693–1694* (Journal de Tököli Imre de Késmárk 1693–1694), Pest, 1863, p. 8.

²⁶ Voir à ce sujet : BENDA (K.), A Rákóczi-szabadságharc és az európai hatalmak (La guerre d'indépendance de Rákóczi et les puissances européennes). In : *Történelmi Szemle*; Budapest, 1978 ; KÖPECZI (B.) sous la dir., *A Rákóczi-szabadságharc és Európa* (La guerre d'indépendance de Rákóczi et l'Europe), Budapest, 1970 ; KÖPECZI (B.), *A Rákóczi-szabadságharc és Franciaország* (La

réunir les forces des Malcontents hongrois. Sa mort laissa un vide que ses descendants ne purent jamais combler. L'échec cuisant de l'aventure de Joseph Rákóczi pendant la guerre austro-turque de 1736–1739 découragea les émigrés hongrois d'inviter son frère, Georges Rákóczi qui outre ses qualités médiocres n'avait même pas l'appui de la diplomatie française.²⁷ À l'origine de la candidature du dauphin il y avait donc aussi le manque d'un prétendant valable issu de l'aristocratie hongroise.

En ce qui concerne la réception du projet en France, on est obligé de se contenter des informations tirées de la correspondances des comtes Desalleurs et d'Argenson. La première réponse du comte d'Argenson arriva le 2 juillet 1748 à Constantinople. Le message du secrétaire d'État fut équivoqué : il n'était pas question de secours militaire ni d'alliance diplomatique, pourtant il encouragea vivement l'ambassadeur d'entretenir une relation suivie avec les rebelles hongrois qu'il comparait aux émigrés jacobites en France afin de préparer une éventuelle guerre civile en Hongrie. En ce qui concerne la candidature du dauphin, selon le mot du comte d'Argenson, elle ne devait pas faire « beaucoup d'impression sur l'esprit du Roy »²⁸. Dans sa lettre suivante, d'Argenson insista encore sur cette politique envers les Hongrois. Entre temps, la situation avait changé avec la signature des préliminaires du traité de paix. Néanmoins, la mission de Tóth ne fut pas complètement annulée, car le comte d'Argenson encouragea la création d'un réseau d'intelligence en Hongrie.²⁹ Celui-ci retourna le 1^{er} novembre à Rodosto où il reprit le contact avec les émigrés hongrois. Après y avoir passé quelques jours, Tóth reprit son chemin via Varsovie et Berlin vers la France et le projet de diversion fut ajourné pour bien des années.

La réalisation du projet s'était heurtée à de nombreuses difficultés pratiquement insurmontables :

– Grâce à la politique de Marie-Thérèse la situation politique en Hongrie était consolidée. La faiblesse et l'hétérogénéité de l'opposition politique

guerre d'indépendance de Rákóczi et la France), Budapest, 1966 ; KÖPECZI (B.), *Magyarok és Franciák* (Hongrois et Français), Budapest, 1985.

²⁷ Voici l'opinion du comte d'Argenson sur Georges Rákóczi, exprimée dans sa lettre du 16 avril 1748 au comte Desalleurs : « Je ne vois pas que dans ces circonstances vous pensiez de faire aucun usage du dernier rejetton des Ragotzi que nous avons icy dont vous connoissez le peu de merite et de talents. » ADN, Saint Priest, carton 158, lettre du comte d'Argenson au comte Desalleurs (Versailles, le 16 avril 1748).

²⁸ Ibid.

²⁹ « Quoy que depuis la signature des preliminaires ait aporté un changement total à la face de l'Europe l'objet pour lequel vous avez emmené avec vous Mr. de Totte n'exige pas une attention suivie de votre part c'est principalement pendant la paix que l'on peut se former en Hongrie des relations et connoitre à fonds les dispositions interieurs du Pays, dont on pourroit faire usage si les conjonctures nous mettoient dans le cas d'y avoir recours... » ADN, Saint-Priest, carton 158, lettre du comte d'Argenson au marquis Desalleurs (Versailles, le 29 juin 1748).

hongroise l'empêchaient de s'organiser. Il n'y avait pas de personnages remarquables au sein de l'aristocratie hongroise qui eussent pu se mettre à la tête du mouvement. En réalité, aucun prince étranger, fût-ce le dauphin de France, ne pouvait remplacer un chef charismatique hongrois.

– La France considérait (comme cela figure dans les documents diplomatiques) la cause des émigrés hongrois de Rodosto comme une affaire turque, ainsi elle leur refusa toute sorte d'assistance. Autre question, la France avait-elle l'intention de financer l'envoi d'un corps expéditionnaire dont le succès était incertain. En tout cas, après l'échec de la tentative des jacobites en Écosse en 1745 le gouvernement français devait être beaucoup plus prudent.

– Un grave problème diplomatique était dû aux énormes différences politiques, sociales et religieuses qui existaient entre les futurs alliés proposés, notamment la Turquie et la Hongrie.

Le dauphin Louis fut écarté du pouvoir pour le reste de sa vie. Cependant, il montra une certaine prédilection pour les Hongrois et notamment envers Josepha-Charlotte, la dernière descendante de la maison de Rákóczi. C'était lui qui la mit sous sa protection à l'âge de dix ans et l'envoya au monastère de la Visitation de la rue Saint-Antoine à Paris.³⁰ De même, il avait des relations assez étroites avec certains officiers hungarophiles des régiments de hussards français. Sa correspondance avec le comte Turpin de Crissé en est une preuve évidente.³¹ Il mourut le 20 septembre 1765 et fut enterré dans l'église Saint-Étienne à Sens.

Compte tenu des circonstances réelles, le projet était dès sa naissance voué à l'échec. Plus tard, le rapprochement de la France avec l'Empire des Habsbourg détruisit définitivement les espoirs des émigrés hongrois. Néanmoins, le vieux Csáky et Tóth élaborèrent un autre projet semblable à celui-ci en 1755 tout à fait contrairement à la volonté du gouvernement français, ce qui souleva un grand scandale dans les milieux diplomatiques et se termina d'une part par le refus du gouvernement et d'autre part par leur mort mystérieuse à Rodosto en 1757. La seule revanche et la récompense posthume des conspirateurs furent offerte par Joseph II, lui-même, qui refusa de se faire couronner roi de Hongrie et entra ainsi dans l'historiographie sous le nom du « roi au chapeau » / « *kalapos király* ».

30 PILLIAS (É.), Josepha-Charlotte, la dernière des Rákóczi (1736-1780), In : *Revue d'histoire comparée*, Paris, 1947, p. 208. Les copies des vœux et confirmations de Josepha-Charlotte se trouvent aux Archives Nationales de Hongrie (OL, R 313).

31 VER HEYDEN DE LANCEY (C.), Correspondance inédite du Lieutenant Général Lancelot Comte Turpin de Crissé, littérateur et tacticien du XVIIIe siècle adressée au Dauphin, fils de Louis XV et paraphée ou annotée par lui : 10 mai-10 décembre 1761, Paris, s. d..

Annexe

Mémoire par lequel Mr. de Totte rend compte à Mr. l'ambassadeur de son voyage de Rodosto et la conversation qu'il a eu avec le Cte Csaky, seigneur hongrois et chef de la dite nation, qui sont en Turquie pensionnaire du Grand Seigneur.

M. Totte etant arrivé le Xbre dernier à la dite ville de Rodosto avec le baron Zay, un des generaux hongrois, y fut reçu avec beaucoup des cordialité. Deux jours se passer dans les conversations ordinaire. Le 3^{ème} jour le matin Mr. le comte Csaky vint dans la chambre de Mr. Totte, lequel ayant fait tomber la conversation sur Mr. de Berchinÿ, à dit, que le seigneur à tout lieux d'etre comptent de bon traitement qu'il a en France, et des graces qu'il reçoit de Sa Majesté, mais qu'il ne peut oublier sa patrie, et désireroit ardamment, d'employer le peut de talent qu'il à appris au metier de la guerre, au profit de sa nation pour la cause commune, mais quelle moyens d'y pourroit travailler puisque il n'à aucune connoissance des affaires de Hongrie, etant depuis trante ans passés en France, et hors de porté d'avoir des commerce avec ses compatriotes, il n'à que vous seul dans le monde, de qui il peut recevoir des conseille saluter pour le bien publique, et c'est Monsieur de vous qu'il peut apprendre s'il nous restent encore qullques amis dans le royaume, il vous prie de luy donner quellques eclercissement en prenant confiance en moy, puisqu'il ne peut pas vous en ecrire, à cause du dangé qu'il y à de mettre ses affaires delicate par ecris, et envoyer si loigne sans des precaution bien sollides on comprometteroit ceux qui nous restent des bien intentionné.

Le Cte Csaky aprez avoir reflechye, me dit Monsieur, puisque vous m'assurez que le Cte Berchinÿ pence encore à sa patrie, et à moy qui suis assurément independemment de nôtre alliance bien son serviteur et je ne balanceray pas de luy ouvrir mon cœur puisque le hazard de vôtre voyage avec l'ambassadeur me procure un aussy agreable messenger, ouy je vous connois depuis vôtre tendre enfance et je sçay que vous ne ferez qu'un bon usage de la confiance que je prend en vous pour mander au Cte Berchinÿ de ma part.

Nous ne manquons pas des amis encor dans nôtre patrie et avec les quelles je suis en correspondance. je pourray vous Le faire voir par ecris, ceux qui sont sur les frontieres Sonts N:N:N: tous ses Mrs. nous sont bien intentionnée et a legard du peuple nous somme sures que nous pouvons les soulever tout et quand nous voudrons.

Mais à quoy tout cela nous menera-t'il faire une allerte, qui peut après sera calmée, si nous ne som pas soutenus par quellque puissance, et par des sollide appuis.

Nous avons vües depuis que les allemans ce sonts rendus maitres de la Hongrie trois princes de Transilvanie a la fois, Apafy à Vienne, Tököly à Constantinople et Rakoczy à Paris. Les quelles à la verité etoient des gens de merite, mais sans force et sans appuis. la nation voyant que des pareille guerre civile luy devient toujours plus prejuditable que profitable, ne

pouvant exister de leurs propre force, ce sont randus à la maison d'Autriche à perpétuité ce reservant pourtant la libre election dans la ditte maison, comme il à etoit pratique du tems de nôtre St. Roy Etien dont la race à jouy du tronne tant qu'il y avoit une seulle fille, et meme les anfans qui ont etoit nées des ses princesses.

La Reine de Hongrie / : soit dite : / à jurée à son evemen au tronne, tous les articles des ancienne droit de ce royaume excepté une seulle / : qui ne regarde pas le libre election : / ainsy nous devons jouire du libre election de la maison d'Autriche la quelle maison grace à la providence à eté fertile en princesse et dont plusieurs teste couronnés ont pris des femme.

Nous recourrons au Serenissime Dauphin de France qui à des droits assurement sur la Hongrie par raport à la princesse de Sax, sa femme et peut etre des candidat des Roy de Hongrie toute aussy justement que le fils de la Reine de Hongrie, d'aujourd'hui, d'autant plus que depuis 7 à 8 ans la Pragmatique Sanction à etoit bien negligé pour ne point dire oublié, qu'il plaise à ce heritier presumptueux de la France d'engager le grand monarque son pere de nous prendre sous sa protection, et nous procuer une libre election dans la famille de la maison d'Autriche pour ne point deroger à la promesse et engagement que les Hongrois ont etés obligés d'accepter, Sic volo, Sic jubeo.

Si la nation hongroise etoit assez heureuse pour obtenir la grace que nous demandons, il faudra ce depecher de prevenir le couronnement du fils de Maria theresia dont on parle deja, et elle ne manquera pas de presser les Hongrois d'une assemblée général pour elire son fils. les moyens les plus sures pour faire d'abord retarder laffaire, et ensuite la faire manquer, seroit je croy que la cour de France donne des ordres à son ambassadeur à la Porte de disposer les Turcs / : qui assurement ne cherchent point lagrandissement de la maison d'Autriche : / de nous laisser faire et le regarder comme antraver les droits, comme ils ont fait du tems du prince Rakoczy, et nous trouverions assez des Arnauts et d'autre nation voisins de la Hongrie pour reveiller cette nation pour empêcher l'assemblée et la couronation.

Hakim Aly Pacha qui à etoit deux fois grand visir commande dans ce pays la, il est tres bien intantione pour les Hongrois, et je suis sur qu'il nous favorisera, et nous donnera autant de ses troupes que la cour de France voudra sous sa main pour vüe que la Porte ferme les yeux, et cela ce pourroit faire sans drapaux et sans autre ornement de la guerre avec ses troupes nous pourrions soulever les Hongrois ; qui deja tres mecontants des subsides continuelle de la guerre qu'il sont obligé de fournir pour une guerre, qui ne les regarde qu'indirectement, ou point du tout, on pourroit en rendre maitre, de tous les comitats qui sont endesa du Danube, pour aller droite à Vienne, en attendant de pouvoir passer le Danube pour aller à Presbourg, lieux ordinaire des Diettes et de couronnement.

Si le Serenissime Dauphin voudroit ecouter favorablement il luy seroit aisée d'engager son auguste per d'envoyer le Cte de Berchinÿ avec qullque

bons officiers françois dans ce pays cy, et pour que cela ne fasse point du bruits, il pourroit aller en droiture dans le pays des Arnauts, ce pays etant voisine de la Croissie, je crois qu'il trouveroit une grande ressource dans la famille de N : avec les quelles il à fait connoissance à Paris il y a quellque anné quand ses seigneurs ont voyagez. C'est famille n'etant pas favorisé de la maison d'Autriche et ne possedent aucune charge considerable dans le royaume, mais puissamment riches et recredité dans Croissie.

Il seroit tres essentielle de gagner les Rassiens ou Illiriennes, ce peuple, demeur partie en Hongrie, et avoit autrefois leur Roy, aujourd'hui il sont gouverné par M. Wladika, il ne seroit pas impossible de la gagner par des grand promesse, et moyennant cela, les frontieres de Hongrie, ou ils demeurent en partie, tomberoit aisement entre nos mains. Peutetre pourrions nous nous rendre maitre des quellques places, comme Temeswar, Varadin, ou Segedin, ses places ayant des foibles garnison et gardées negligemment.

Peutetre que la cour de France regarderoit ce projet comme eloigne à pouvoir mettre un prince de sa maison sur le tronne de Hongrie, à cause qu'il n'y a n'y prince n'y princesse née de la Dauphine d'aujourd'hui qui donne le droit sur ce royaume par un libre election, Sa M. T. Chretienne jugera mieux que nous de la convenance, nous remettons tout nos volontés au pied de ce grand Monarque qui à toujours protégée nôtre nation opprimé sous le jugue des Allemans.

Le Roy de Pologne Electeur de Saxe à plusieurs princes, ils sortent tout de la tige de la maison d'Autriche, cette Majesté est alliée au Roy de France par le meme sens il est apporté de la Hongrie pour y faire tout ce que leur Majestés jugerons convenable pour leurs propres interets et pour rendre l'ancienne lustre a une nation qui leurs sera fidelle par l'obligation et reconnoissance de les avoir tirés de l'esclavage et delivré de la tyranny des Allemans.

Je mande tout ce cy, au (rature) le Cte de Berchinÿ par Mr. de Totte brigadier des armées de S. M. T. Chrétienne comme un veritable amy et parant et comme fidell compatriote pour le bien de nôtre natione, si nous savons le bonheur de la puissante protection de S. M. T. Ch. et que vous veniez dans ce pays cy, il me reste encore quellque chose à vous dire compter sur mon amitie et que je vous donneray tout mes amys. ayant 72 ans passée il ne me reste plus des forces de bras, si vous est chargé de ce fardeau, je seray sincer dans mes amis, si vous en avez besoin en attendant la résolution de vôtre cour, Cor Regum in manu Dei, sur ce projet je trouve le sejour de Mr. Totte necessaire auprez de Mr. l'Ambassadeur de France.

Je luy ay promis d'envoyer en Hongrie un emissaire pour avoir des nouvelles de ce pays la, dicy à ce tems la résolution pourra venir aussy.

Il me reste à vous faire observer dans la propostion que vous faire à votre cour que quoy que les Allemans soyent embarassez à la guerre contre la France, ils appuient la tranquillité de la Hongrie sur la Russie, les quelles ne manqueront pas d'aller à leurs secours sur le moindre soulèvement des

Hongrois, si la Pologne ne leurs dispute le passage, c'est ce que le Roy de Pologne avec la republique pouroit faire aisément, d'ailleurs il y à un traité de garanty de la part des Turcs que les Moscovites n'iront point en Pologne, il est dont absolument necessaire que les Turcs soyent bien intentionné pour faire reussir nôtre projet.

Les Princes de Valachÿe et de Moldavie pourroient nous favoriser 3 ou 4 mil homme pour entrer avec en Transilvanie et recueillir cette nation, mais il ne faisons rien sans le consentement de la Porte.

(Archives Diplomatiques de Nantes, série Saint-Priest 158)

Le positivisme critique et la nation **(au sujet de « *Sociologie de nation* » d'Alfred Fouillée)**

Il semble que la monographie d'Alfred Fouillée (*Psychologie du peuple français*), parue en 1898 sur la problématique de la nation et du nationalisme moderne soit l'unique ouvrage répondant aux exigences de compétences au sein de la scientificité contemporaine.

En effet, à plusieurs reprises, on y voit s'entremêler les aspects fondamentaux aux réflexions. Des éléments décisifs du passé et du présent surgissent, les perspectives des deux « tournants » du siècle s'actualisent et on fait appel aux sciences -naturellement surtout, mais pas exclusivement à la sociologie-s'occupant explicitement de la recherche des macro-dimensions sociales. La sphère du problème « nation » est l'une des réalités décisives, de plus des idées du XIX^e siècle portaient déjà les traits caractéristiques de la notion d'un „grand groupe social”. Il paraît sans doute problématique d'insérer ce domaine de problèmes dans la sphère de la sociologie, du point de vue des sciences dures. La fracture politique (sous tous ses aspects et à chaque période historique) est indissociable du perspectivisme politique et se trouve imbriquée dans les questions essentielles et même subtiles de la théorie des sciences. Le discours sur la nation à l'époque de la science a, dès le début, été marqué par ce parallélisme. Le discours d'un langage scientifique est sans cesse imprégné par les déclarations politiques les plus variées.

L'importance de l'expérience de Fouillée, visant à esquisser la „Psychologie de la nation française” -qui pourrait d'ailleurs être étendue sans aucune difficulté plus généralement à la „psychologie de la nation”- pourrait s'accroître du fait que Fouillée est un excellent savant français en matière de sociologie. En effet, il figure parmi ceux qui ont fait un véritable travail de pionnier pour ce qui est de l'élaboration de la méthodique et de la méthodologie des sciences sociales. Ce savant -tout comme par exemple Durkheim, Guyot, Tarde- se trouvait du point de vue de la logique scientifique dans un contexte favorable au développement scientifique. Durant cette période, il y avait en France, les représentants les plus éminents des sciences sociales qui ont réussi à introduire et à faire prévaloir une réelle révolution scientifique en tant que vrais pionniers -reconnus et consacrés par leur époque- et que figures emblématiques car fondateurs de leurs propres sciences. Cette discussion théorique qui a fait entrer dans la nouvelle vision du positivisme critique portant sur l'unité des sciences des points de réflexions philosophiques sur les sciences concernées (et a engendré, suite à cette dynamique, dans plusieurs cas la création de nouvelles sciences) a été la discussion la plus importante portant sur les méthodes qui ait eu lieu toutes époques confondues.

Le fait qu'Alfred Fouillé ait précisément utilisé cet excellent moment scientifique pour jeter les bases méthodiques justement au niveau de la reconstruction de la „nation” consciente en répondant au niveau scientifique le plus poussé, n'a fait qu'accroître l'importance de son entreprise.

Le positivisme, dans le cadre de la révolution scientifique mentionnée ci-dessus, est devenu d'abord un positivisme critique (ce qui fait que le positivisme a inséré les principes du criticisme philosophique dans ses idées) puis, parmi plusieurs représentants du positivisme critique un positivisme perspectiviste et critique est né (certains exemples d'Alfred Fouillée en sont les illustrations). Il nous semble que l'itinéraire de la science „in nuce” qui a récemment été schématisé, pourrait reproduire les tendances essentielles de la logique scientifique également appliquée par Alfred Fouillée.

On arrive précisément à un moment du perspectivisme philosophique et scientifique qui caractérise non seulement l'idée générale de Fouillée sur la société, mais joue aussi un rôle spécifique et dominant dans la constitution du sujet „nation” contrairement aux réflexions traditionnelles de la sociologie. Etant donné que Fouillée met la soi-disant „Idée-force” au centre de sa vision „sociologique”, il se heurte à un élément heuristique qui induit un trait caractéristique spécifique à la nation en tant que „groupe” à l'égard d'autres groupes (groupes qui sont considérés par la sociologie plutôt comme des objets autonomes). Tandis qu'un groupe nommé habituellement „sociologique” apparaît comme „neutre” donc pas comme un objet prévu par „l'idée-force”, la définition de la nation ne pourrait être „ab ovo” exacte sans cet élément, car elle est un objet qui mobilise simultanément justement l'„idée-force” pour sa propre constitution et reproduction. Sans ce perspectivisme de la vision scientifique s'y rapportant il aurait été totalement impossible à Fouillée d'appuyer son interprétation de la nation sur les éléments de „l'idée-force”, ce qui signifie que cette décision objective et matérialisée n'aurait pas été réalisable, compte tenu des motifs méthodologiques. Une construction de la nation se basant sur un perspectivisme qui comprend tous les individus assure des avantages considérables vis-à-vis d'autres constructions. A défaut de cette modalité de solution cette reconstruction serait forcément dominée par une perspective unique qui n'aboutirait qu'à des distorsions. Distorsions dont les impacts politiques et autres ne seraient guère anticipables.

Cette thèse sur l'„idée-force” serait loin d'être identique aux modèles d'explication, issus de la récente pression extrêmement forte, complexe, intellectuelle et théorique du phénomène national-socialiste – surtout après 1945. Il s'agit de modèles qui décrivent et définissent la nation comme une simple communauté de communication. Il est pensable que dans un certain contexte, on observe la coïncidence des idées-forces mobilisatrices avec la communication appliquée par la nation et la communauté. Cette explication serait inacceptable comme une identité aussi bien du point de vue du contenu essentiel, que de celui de la méthode. De plus, Fouillé entreprend une

tentative d'explication critique et positiviste qui entend travailler légitimement du point de vue sociologique et c'est réellement ce qu'il fait. Les „conditions ethniques” apparaissent comme des explications de la causalité réelle en tant que des conséquences, voire des conséquences de l'action physique du milieu qui font que la cohérence sociologique est complètement assurée entre la thématization de la nation et d'autres thématizations.

Au sein de l'interprétation de Fouillée portant sur la nation, la vision claire et prophétique appartient au milieu intellectuel et politique. Cette optique implique que la vision ethnique (ou dans sa terminologie: „raciste” ou „darwiniste” et aussi „zoologique”) de la nation signifie pour la civilisation et l'histoire européennes non seulement une décadence, mais encore une décadence alarmante. Cette vision nous amène tout naturellement à de nombreuses orientations analytiques et fondamentales. A ce sujet, on ne saurait trop souligner la dimension critique de son propos, car on voit dominer la position généralement partagée que la nation réussit – dès le début – à articuler des dimensions ethniques constamment et sans difficultés.

En outre, il faut faire allusion au fait généralement connu que la problématique de l'action sociale était utilisée par la sociologie -pouvant être nommée déjà paradigmatique – un fait qui peut être clairement reconnu même dans la thématization de la nation. Sous cet aspect, la nation est difficilement définissable car elle n'est pas, à proprement dit, une quelconque institution et ainsi elle est un sujet largement virtuel (dont les „actions” devraient être au centre de la sociologie contemporaine). Cela signifie aussi que les traits caractéristiques du cadre de référence statique et structuré ne pourraient jamais constituer la nation. Il serait également impossible de le faire par l'État ou d'autres institutions réellement existantes. Il va donc de soi que cette fixation heuristique de la nation aux sujets virtuellement hypostasés, mais remplis de la volonté du pouvoir politique et aux sujets statiques, donne à la discussion à l'échelle nationale non seulement un caractère dangereux, mais aussi un caractère nettement totalitaire. De ce fait, selon nous, l'arsenal complet des arguments élaborés à l'encontre d'une telle heuristique par Fouillée est très précieux .

Une nation se définit souvent comme la nation qu'elle n'est pas, plus exactement elle se problématise comme une institution latente, virtuelle qui serait réalisée au cas par cas. Le problème de l'institutionnalisation virtuelle de la nation est l'un des problèmes parmi lesquels on voit se concentrer la difficulté de ce sujet du point de vue de la théorie des sciences. Une grande partie des difficultés a pour origine le fait que toutes les modalités du nationalisme et du „nation-building” pourront remplacer, par leur propre mouvement, les institutions qui respectivement font réellement défaut. Celles-ci préparent de telles institutions grâce à une grande forme dynamique d'existence. Ajoutons que tous les types se sont trouvés dans de nombreuses situations concrètes qui sont dominantes par leur disposition à créer des institutions soit de façon latente, soit réellement. Une autre partie des difficultés est engendrée par la complexité de rendre compte de cette

conscience quotidienne. Par conséquent, il s'agit d'abord d'un problème théorique puis on s'appuie sur la sociologie des connaissances liées pour évaluer des réalités du point de vue social. Pour être conscient de la vie quotidienne, on trouve une difficulté proche de l'impossibilité de se rendre compte de la construction latente des institutions différemment articulées, pour éviter la modalité statique (qui est illégitime et qui désoriente) et recourir plutôt à une modalité dynamique et fonctionnelle (légitime et rationnelle). Sur cette base, la nation est loin d'être problématique, celle-ci étant représentée à ce premier degré selon le modèle d'un „État”, d'une „communauté” pré-moderne ou bien (on ne sera pas surpris) selon le modèle d'un grand „parti de masse”. Il va de soi que cette perception doit être confrontée à un niveau un peu plus élevé tant aux exigences du souci scientifique critique qu'à celles de la démocratie républicaine et de la vie internationale démocratique.

C'est par ce motif de la description de la nation fait par Ernest Renan que tout s'obscurcit. Le plébiscite quotidien est donc une action, par laquelle se réalise cette organisation latente ou virtuelle et elle existe uniquement, parce qu'elle sera réalisée. On précisera encore à ce propos que les difficultés inhérentes au point de départ sociologique pourront être examinées au travers de la nation. Il ne faut pas oublier que Renan a pu élaborer cette définition dynamique et „opérationnelle” dans un pays qui faisait de grands progrès politiques et sociaux par rapport à d'autres pays ou régions d'Europe. Si l'on examinait la plausibilité de cette définition irréprochable, on pourrait en tirer les conséquences et la poser en modèle possible et applicable à tout autre pays en retard par rapport au pays examiné, dans lequel le „nation building” a dû se dérouler vers les années 80 du XIX^e siècle.

La nation conçue, par plusieurs auteurs, légitimement – mais aussi illégitimement – en tant qu'une institution invisible ou virtuelle, n'est point la nation qui pourrait constituer „un objet normal”. Par contre s'ouvrent d'autres possibilités „socio-logiques” qui se classent d'une part, clairement dans la catégorie des objets habituels de la sociologie, et d'autre part ces possibilités suppriment progressivement la nation en tant que nation et en tant qu'objet. Si la nation conçue comme institution latente, ne peut être décrite du point de vue sociologique, on peut néanmoins décrire la répartition sociologique d'une nation, selon laquelle les groupes sociologiques concernés déploient leurs visions de la nation. Dans le premier cas il est donc impossible de décrire une réalité virtuelle au sens spécifique, tandis que dans le second cas, il est possible de décrire une réalité de telle façon que l'objet en tant qu'objet soit supprimé.

C'est justement cette conception de l'actualisation respectivement à l'idée d'actualisibilité de la nation en tant qu'institution virtuelle qui donne un caractère exceptionnel aux efforts d'Alfred Fouillée. La nation en tant qu'institution virtuelle semble être l'une des institutions, à laquelle participent les individus. Pour y appliquer une terminologie un peu plus moderne, disons qu'Alfred Fouillé déploie une vision fonctionnelle,

pragmatique et interactioniste. Dans la mesure où l'institution virtuelle représente la nation surgit une complexité qui est généralement caractérisée par les émotions, la perception, la pensée et la volonté. Selon Foucault les conceptions fonctionnelles, interactionnistes et pragmatiques représentent la mise en pratique du programme au degré le plus élevé de l'esprit scientifique et critique. Sous un autre angle, cette conception consiste à supprimer intraitablement de toute conception romantique ou romantico-organique portant sur la nation. Il ne faut pas associer cette dernière conception à la nécessité en omettant les contributions nécessaires de la science et de l'esprit scientifique, car les termes devenus ici thématiques, comme „volonté”, „émotions” ou d'autres réflexions sur l'existence assurent un arrière-plan très matérialiste sans aucun trait romantique pour les concepts organiques.

Les actions de réciprocités entre les individus donnent une image conjointe et „collective” qui est caractéristique d'une communauté d'individus. On pourra percevoir un décalage particulier, enraciné dans l'histoire et motivé historiquement, dans les traits caractéristiques généraux de la définition de Fouillée. La perspective historique en mutation permanente, dans laquelle les actions communes pourront être considérées par Fouillée sans aucun problème comme les actions à réaliser subjectivement, semble plutôt être objective ou plus exactement objectivée en ce qui concerne l'analyse actuelle.

En dépit de ce décalage historique la définition pragmatique et fonctionnelle de Fouillée comprend tous les volets concernés par cette optique de réflexion. Il en découle que la nation apparaît comme un groupe déterminé sociologiquement sans la nécessité pour cette sociologie de s'entremêler illégitimement avec la sociologie d'autres groupes. Le caractère national apparaît comme une combinaison particulière de forces physiques qui seront continuellement interverties. Cette interversion exerce une influence sur la psyché de l'individu. A l'intérieur de cet échange réciproque on voit se multiplier et s'homogénéiser des impressions. C'est le premier endroit dans cette oeuvre ou nous pouvons concrètement nommer la différence qualitative la plus importante entre la définition de la nation „pragmatique et fonctionnelle” de Fouillée et les définitions „pragmatiques et fonctionnelles” qui se sont articulées après 1945. Les définitions d'après 1945 appliquent un modèle communicatif et pragmatique – dérivant de la sociologie – et à la société, et à la nation „du haut”, par lesquelles on voit que le contenu tautologique de vérité, l'application non-adéquate et la perte des traits spécifiques de la nation sont garantis. Quand il se trouve face à d'apparentes similitudes, Fouillée fait toujours quelque chose de différent. Il construit le modèle communicatif et pragmatique de la nation de bas en haut et il méconnaît les traits caractéristiques marquants d'une nation. Cette direction consistant à construire „du bas” assure que la procédure de Fouillée ne devient nullement un procédé théorique au sens problématique, chaque élément de cette réflexion peut représenter un moment facile à reconstituer, ou à vérifier. On ne s'y réfère que rarement. Les deux différents points de départ déjà abordés et opposés diamétralement l'un à l'autre, comprennent le

danger de généraliser les choses sans aucun motif, celui d'une métaphysique exerçant des influences invisibles ou celui d'un résidu métaphysique dans une dimension très différente. Il ne fait aucun doute que la procédure „d'en bas" a des positions plus avantageuses de ce point de vue.

Toute détermination commune composant une nation, exerce des influences „momentanées", chaque détermination fonctionne réellement ou peut être réalisée (la nation fonctionne avec la détermination). Aucune détermination respectivement aucun groupe de déterminations n'existe continuellement car si tel était le cas ils seraient statiques et métaphysiques. Ainsi, on identifie une corrélation relativement compliquée. L'objet dont il s'agit, est la nation, un objet qui lors de la rédaction de l'oeuvre de Fouillée a été traité comme un objet plutôt traditionnel que moderne.

BIBLIOGRAPHIE

1. ALTER, Peter, Nationalismus. Dokumente zur Geschichte und Gegenwart eines Phaenomens. München-Zürich, 1994.
2. BALLA, Bálint, Nation and Expansionism – Viewed by a Sociology of Scarcity. In: Balla, Bálint – Sterbling, Anton (Eds.), Ethnicity, Nation, Culture. Central and East European Perspectives. Berlin, 1998.
3. BAUER, Otto, Die Nationalitaetenfrage und die Sozialdemokratie. Wien, 1907.
4. DEUTSCH, Karl W., Nation und Welt. In: Heinrich August Winkler (Hrsg.), Nationalismus. a.a.O., 49–66.
5. FOUILLÉE, Alfred, Psychologie du peuple français. Paris, 1898.
6. FOUILLÉE, Alfred, La démocratie politique et sociale en France. (2)Paris, 1910.
7. HAUPT, Heinz-Gerhard, Nationalismus und Demokratie. Zur Geschichte der Bourgeoisie im Frankreich der Restauration. Frankfurt/Main, 1974.
8. HODGKIN, Thomas, Nationalism in Colonial Africa. London, 1956.
9. KISS, Endre, Über das neue Phaenomen des Rechtspopulismus, in: Anachronia. Nr. 5. Oktober 1999. 154–165.
10. KISS, Endre, Nation und Nationalismus in der österreichischen Entwicklung. in: Die österreichische Nation. Herausgegeben von John Pattillo – Hess und Mario R. Smole. Wien 1997. (Löcker Verlag). 71–81.
11. KISS, Endre, Ein Versuch, den postsozialistischen Nationalismus zu interpretieren. in: Kollektive Identitaet in Krisen. Ethnizitaet in Region, Nation, Europa. Opladen, 1997. 194–205.
12. KISS, Endre, « Nation and Liberalism ». István Tisza's Etatic-Defensive Nationalism. in: E.K., Against New Metaphysics. Studies on Positive Metaphysics and Everday Consciousness. Cuxhaven-Dartford, 1996. 75–96.
13. KISS, Endre, A Typology of Nineteenth Century Concepts of Nationhood. in: East European Quarterly, XXX. No.1. Spring 1996. 47–62.
14. KISS, Endre, Notizen zum postsozialistischen Nationalismus. in: Geschichte und Gegenwart. 12. Jahrgang, März 1993. 43–52.
15. KISS, Endre, Apponyi Albert, az ideológus és politikus. in: Történelmi Szemle, 1986/1.1–35.
16. LEMBERG, Eugen, Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme, ihrer Struktur und Funktion. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971.
17. LICHTENBERGER, Henri, L'Allemagne Moderne. Son évolution. Paris, 1908.
18. POMIAN, Krzysztof, L'Europe et ses nations. Paris, 1990.
19. SCHWEDHELM, Karl (Hrsg), Propheten des Nationalismus. München, 1969.
20. STAGL, Justin, Volkskultur, Hochkultur, Nationalkultur. Typen der Integration kultureller Leistungen. In: Rudolf Flotzinger (Hg.), Fremdheit in der Moderne. Wien, 1999. 121–138.

21. SUGAR, Peter F., External and Domestic Roots of Eastern European Nationalism. in: Sugar, Peter F. and Lederer, John (eds), Nationalism in Eastern Europe. Seattle- London, 1969. 3–54.
22. WEBER, Max, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. 5. Aufl. Tübingen, 1976.
23. WINKLER, Heinrich August (Hrsg), Nationalismus. Hanstein, 1978.
24. WUNDT, Wilhelm, Die Nationen und ihre Philosophie. Ein Kapitel zum Weltkrieg. Zweite Auflage. Leipzig, 1915.

La Nouvelle Revue de Hongrie, foyer influant de la culture hongroise

La *Nouvelle Revue de Hongrie*, revue mensuelle publiée en français, a joué un rôle important dans la vie intellectuelle de l'entre-deux-guerres. Cette revue, foyer influant de la culture hongroise, s'est proposé, d'abord et surtout, de transmettre en Europe les principaux acquis de son pays. D'autre part, elle a largement contribué à la propagation des valeurs européennes en Hongrie.

La politique culturelle des périodes bethlenienne et klebelsbergienne – qui ont fait suite à la Première Guerre mondiale – a trouvé très important de faire connaître, à l'étranger, la culture hongroise ainsi que la situation politique et économique du pays. József Balogh, rédacteur de la *Nouvelle Revue de Hongrie*, en accord avec cette prise de position, affirme que la propagation des valeurs hongroises offre, pour le pays, une sorte d'autodéfense.

C'est dans ce contexte que la *Nouvelle Revue de Hongrie* débute en 1932, succédant à la *Revue de Hongrie* qui, pour sa part, paraît pour la première fois en 1908. Le soutien de la *Revue de Hongrie* est la *Société Littéraire Française* qui a souhaité resserrer les relations culturelles franco-hongroises, diminuant ainsi le poids des liens allemands, prédominants jusqu'alors. C'est le vicomte de Fontenay, ancien ambassadeur de France en Hongrie qui a fondé cette société en 1907, sous la présidence de M. Pál Kiss de Nemeskér. Cette société devait faire venir des conférenciers français à Budapest et dans les principales villes de Hongrie. Il y avait des cours gratuits de français pour les employés de commerce afin de développer les relations commerciales entre la Hongrie et la France. Sont également créées des bourses de voyage pour attirer quelques étudiants hongrois. En 1908, la *Revue de Hongrie* voit le jour. La revue mensuelle de la Société ne se limite pas à la présentation des événements marquants de la vie culturelle, économique et politique de la Hongrie, mais transmet aussi la culture française, avec la société qui y figure.

Le rédacteur de cette dernière est alors Vilmos Huszár. Le programme est le suivant: « La *Revue de Hongrie* est une revue hongroise rédigée en langue française. Elle publie des articles écrits par des hommes d'état, des hommes de lettres, des savants hongrois, et ayant trait à la Politique, à la Littérature, aux Sciences, aux Beaux-Arts, aux Finances, à l'Économie Sociale, à l'Histoire, etc. Elle accueille également les travaux de ce genre que lui adresseront des écrivains français et étrangers. Le but de la *Revue de Hongrie* est de s'occuper de toutes les questions qui, d'un point de vue général peuvent, en mettant en relief les choses de Hongrie, intéresser le lecteur étranger, et notamment français. La *Revue de Hongrie* est une tribune ouverte à tous, elle restera indépendante de toute influence de parti. La *Revue de Hongrie* est l'organe de la Société Littéraire Française de Budapest. » En 1931, la mort de M. Vilmos Huszár signifie la fin de cette revue.

József Balogh, pour réorganiser la *Revue de Hongrie*, en achète les droits à Mme veuve Huszár. La revue est publiée par la *Société de la Nouvelle Revue de Hongrie*. Cette société a été fondée en 1931 et a pris la succession de la *Revue de Hongrie*. Y est nommé président Albert Apponyi, coprésident István Bethlen, vice-président Ivan Praznovszky, ancien ministre à Paris et à Madrid. Le directeur de la rédaction est Pál Teleki, qui devient par la suite premier ministre. L'ancien ministre des finances, János Teleszky, a présidé le comité exécutif. La direction de la publication a été confiée à György Ottlik. Lorsqu'il a pris la direction du quotidien Pester Lloyd, en 1939, il a été remplacé par le Général baron Bertalan Láng. Après la mort du comte Apponyi, en 1933, le fauteuil présidentiel est resté vacant pendant plusieurs années, puis Pál Teleki a occupé ce poste jusqu'à l'élection, en 1938, du comte Móric Esterházy, conseiller intime impérial et royal, ancien président du Conseil. Sándor Eckhardt, professeur à l'Université de Budapest a été chargé de la vice-présidence et a démissionné en 1940. Depuis cette date, il est remplacé par Béla Zolnai, professeur à Szeged.

La rédaction de la *Nouvelle Revue de Hongrie* a partagé, dans un premier temps, celle de la *Magyar Szemle*, revue mensuelle de même type, en hongrois, pour s'en détacher en 1936. A ses débuts, le rédacteur en chef est György Ottlik, le rédacteur est Joseph Balogh qui, à partir de 1936, rédige la revue parallèlement à *Hungarian Quaterly*.

Le nom du rédacteur – une des figures intellectuelles les plus importantes – est peu connu aujourd'hui. Il a été une personne déterminante dans la vie intellectuelle de la Hongrie entre les deux guerres. Il a bien vu que la Hongrie ne peut pas être isolée des pays européens et qu'il faut chercher les contacts surtout avec la France et la Grande-Bretagne. Il a bien vu, comme István Bethlen et Kuno Klebelsberg, que le Traité de Trianon était dû au fait que la Hongrie était inconnue en Europe. Il a pensé que la principale tâche était de faire connaître la Hongrie pour réviser le Traité de Trianon. Son père a été professeur à l'école des rabbins et a enseigné la langue hongroise à la ploutocratie. Ses étudiants sont devenus plus tard les personnes les mieux placées dans la vie politique et économique de la Hongrie et ils ont ainsi aidé et protégé le fils de leur professeur.

Miklós Hubay, qui était son secrétaire, affirme dans son mémoire que Balogh fut un homme aussi universel que Széchenyi. László Passuth, rédacteur de la *Revue des revues* et qui a collaboré avec Balogh pendant dix ans, prononce des propos élogieux à son égard, en déclarant qu'il était le meilleur des rédacteurs de son époque.

Cette revue mensuelle qu'est la *Nouvelle Revue de Hongrie* est publiée durant une période de douze ans, de 1932 à 1944, pendant laquelle elle donne un tableau encyclopédique de son temps. Le principal but de la revue consiste à informer les cercles politiques français au sujet de la Hongrie. La revue sert les idées politiques d'István Bethlen, tout en veillant à apporter à la France les acquis de la culture hongroise. La base financière de ceux-ci est fournie

par le Ministère des Affaires Étrangères, ainsi que par les cercles proches de Bethlen.

Le rédacteur Balogh, pour informer ses lecteurs, rassemble toute une équipe de savants collaborateurs. Les membres du comité de rédaction (qui est celle également de *Magyar Szemle*) sont István Bethlen, Zoltán Gombocz, Gusztáv Gratz, Jenő Gyalókai, Ferenc Herczeg, Bálint Hóman, Benedek Jancsó, Béla Kenéz, Móricz Kornfeld, Gyula Kornis, Antal Lepold, Géza Magyarics, Elek Petrovics, László Ravasz, Gyula Szekfü. Après la séparation de la Revue d'avec la *Magyar Szemle*, d'autres noms célèbres apparaissent, ceux de Géza Birkás, János Hankiss, Gyula Illyés, Béla Zolnai, Lajos Vargyas. Cela dit, ce sont les personnalités les plus éminentes de la vie culturelle hongroise qui y font publier leurs écrits.

Le programme de *La Nouvelle Revue de Hongrie* se trouve sur la première page de la revue : « La Nouvelle Revue de Hongrie se voue à la noble tâche qu'indiquent son titre et la langue dans laquelle elle paraît : renseigner en français, dans une langue mondiale, tous ceux qui parlent et lisent cette langue, et en premier lieu ceux dont elle est la langue maternelle, sur l'évolution littéraire et artistique, ainsi que sur les problèmes économiques de la Hongrie, de la nation hongroise. La Nouvelle Revue de Hongrie se fera en outre un devoir spécial de refléter, miroir fidèle et consciencieux, la vie intellectuelle et les problèmes économiques, politiques et sociaux des voisins de la Hongrie, les autres pays du Danube. (...) En lisant la Nouvelle Revue de Hongrie vous êtes renseigné sur toutes les questions d'actualité en Hongrie et dans les pays du Danube, vous connaîtrez la littérature et l'art hongrois et vous saisissez les répercussions des grands problèmes mondiaux sur cette partie de l'Europe en écoutant les échos qui vous en reviendront par cette voie. (...) Pour connaître ses problèmes, il faut étudier ceux des autres. Lisez la Nouvelle Revue de Hongrie paraissant le premier de chaque mois. »

Pour ce qui est de la thématique de la Revue, il est à remarquer que chaque numéro contient une étude touchant à la problématique de l'économie et de la politique hongroises, tout en mettant en valeur tous les grands événements de la politique mondiale. Dans son article, János Győry démontre que dans les années qui suivent la 1^{ère} Guerre mondiale, un nouveau type de revue est en train de naître, caractérisé par le syncrétisme de la politique et de la littérature, offrant ainsi une transition entre la revue et le quotidien. Même dans les revues les plus purement littéraires, les actualités socio-politiques de la Hongrie se font jour : l'*Occident* par exemple ne se propose à ses débuts que de la littérature, pour inclure ensuite les problèmes historiques et sociaux. *La Nouvelle Revue de Hongrie* appartient aussi à cette catégorie, où littérature, politique et économie se côtoient dans un heureux équilibre.

Les auteurs de ces articles sont des spécialistes connus et reconnus, tels István Bethlen, Gusztáv Gratz, Sándor Pethő. Nombre d'articles – rassemblés sous le titre de « *La Hongrie et l'Europe* » – traitent aussi bien les problèmes des minorités que ceux du prix du blé ou de la hausse de la bourse. C'est là

qu'on peut lire par exemple l'étude de Bethlen sur les minorités et celle de Tibor Eckhardt relative à la crise agricole.

Dans chaque numéro figure un article de presse, *Revue des Revues*, rédigé par László Passuth. Cette rubrique sert à créer, dans l'esprit du public français, une image de la Hongrie plus positive qu'elle ne l'est en réalité. Nous y trouvons également la rubrique *Chronique du mois* qui présente les actualités politiques, économiques, financières et culturelles du monde. A la fin de la Revue, figure la rubrique des « *Livres* », où se trouvent commentées les publications hongroises et européennes, publications où nous trouvons les nouveautés hongroises, européennes et même américaines.

La principale valeur de la Revue réside dans sa rubrique culturelle, ayant pour fonction d'exposer les plus beaux textes littéraires du patrimoine hongrois.

En douze ans d'articles le lecteur reçoit une image de la littérature hongroise à partir du XIV^e siècle jusqu'à la période en question.

Balogh réunit autour de lui les meilleurs écrivains, savants et chercheurs et publie en français, dans chaque numéro, le récit d'un auteur contemporain. Il est intéressant de prendre comme exemple un homme de lettres pour voir comment il était représenté dans la revue.

Mihály Babits lui-même – qui connaît Balogh depuis des années – n'hésite pas à écrire pour la *Nouvelle Revue de Hongrie*, alors qu'il est, à cette époque-là, le rédacteur de l'*Occident*. Les premiers numéros contiennent déjà un bon nombre de ses poèmes, de ses études et de ses récits. Babits à son tour est présenté dans la *Nouvelle Revue de Hongrie* par Albert Gyergyai. Dans ce même numéro se trouve *Amor Sanctus*, oeuvre écrite sous l'inspiration de Balogh. Les numéros qui suivent ne manquent pas non plus de ses écrits. Le numéro de juin de l'année 1938 est consacré avant tout à la présentation de l'oeuvre de Babits. Sur la page de titre figure le sous-titre « *Hommage à Babits* ». Dans ce numéro, c'est Antal Szerb qui parle de Babits-poète, Gyula Illyés se consacre à Babits-romancier, Dezső Kerecsényi loue son travail de traducteur. L'étude préliminaire est de la plume de Denis de Rougemont; fasciné par Babits, il affirme que Babits est « le plus profondément magyar de sensibilité, et en même temps le plus européen par la culture. » Le même numéro livre encore deux écrits de Babits. Ce recueil trouve un accueil assez enthousiaste à l'étranger, aussi bien en France qu'en Belgique, ce dont témoigne une lettre de Balogh adressée à Babits.

Le dernier article, relatif à Babits, est un nécrologue écrit par F. Gachot. Balogh lui-même y manifeste son admiration, en faisant ses adieux à l'auteur : « Sans Babits, dit-il, il aurait été impossible de faire comprendre la Hongrie à l'Occident ».

Néanmoins, Babits n'est pas le seul collaborateur de la Revue: on y trouve, en traduction, les écrits du mouvement littéraire intitulé « *Nyugat* » ainsi que les écrivains et poètes de la première génération représentés dans la Revue : Endre Ady, Mihály Babits, Zsigmond Móricz, Margit Kaffka, Gyula Krúdy, Géza Laczkó, Árpád Tóth, Józsi Jenő Tersánszky. Les représentants

des deuxième et troisième générations de l'*Occident* y ont également leur place, comme Gyula Illyés, András Hevesi, Géza Ottlik, János Kodolányi, Sándor Márai, Akos Molnár, Lőrinc Szabó, Károly Pap. Chaque morceau littéraire est précédé d'un portrait d'écrivain : Ady y est vu par exemple par Babits, Kosztolányi par Aladár Schöpflin. Paraissent en français les écrits des meilleurs essayistes, ceux d'Antal Szerb, Gábor Halász, Endre Illés, Gyula Földessy, Aladár Schöpflin, István Sötér, László Cs. Szabó.

Il n'y a pas d'écrivain hongrois contemporain qui n'ait trouvé sa voix sur les pages de la Revue. Les représentants du conservatisme font également leur apparition : Ferenc Herceg, Zsolt Harsányi, Lajos Zilay, Mihály Földi. Nous rencontrons les noms des écrivains et des poètes de la religion. Il suffit de penser à László Mécs, József Nyírő, Ottokár Prohászka. Chaque étude, qu'elle parle du Moyen-Age ou de la littérature contemporaine, tâche d'accentuer le caractère européen du pays. Imre Révész, en publiant un article sur Albert Szenci Molnár – dont on commémore alors le 300^e anniversaire de la mort –, affirme que le mérite de Szenci est d'avoir transposé en hongrois le patrimoine spirituel des protestants. On est redevable d'un pareil hommage à Bálint Balassi qui, selon Sándor Eckhardt, contribue à l'heureuse fusion de la force créatrice hongroise et des acquis de la poésie de la Renaissance européenne.

La Revue a soin de découvrir la littérature d'expression hongroise des minorités. Ce rôle appartient à Gyula Bisztay, soucieux de passer en revue les écrits venant de Slovaquie et de Yougoslavie. De nombreuses études traitent la Transylvanie.

L'art hongrois est également représenté dans la revue. Nous pouvons lire beaucoup d'articles sur l'architecture hongroise dont les auteurs sont les spécialistes les plus renommés de l'époque, tels que Virgil Bierbauer, Ernő Kállai, Géza Entz, Gyula Gosztonyi. Les articles suivent l'histoire de l'architecture hongroise. Avec l'époque romane, le lecteur fait la connaissance du cloître de Somogyvár, fondé par les franciscains, preuve éloquente des étroites relations interculturelles et spirituelles unissant la Hongrie et la France dès le XI^e siècle. Les articles constatent que la culture hongroise a toujours entretenu d'étroites relations avec la civilisation européenne, mais elle transforme les grands courants européens selon leurs tempéraments et leurs aptitudes, elle y ajoute sa propre initiative et collabore ainsi activement à enrichir les trésors de la civilisation européenne. Les articles nous présentent également l'activité de nos architectes les plus connus : Ödön Lechner, Miklós Ybl, Béla Lajta, Frigyes Schulek.

La rubrique des beaux-arts est rédigée d'habitude par Zoltán Farkas qui dirige la même section dans l'*Occident*. F. Gachot, conseiller culturel à l'Ambassade de France et ardent défenseur des arts, y collabore aussi. Les spécialistes les plus renommés exposent leurs études : Dezső Dercsényi, István Genthon, Imre Oltványi-Artinger, Ervin Ybl. Ils présentent aux lecteurs les sculpteurs et les peintres hongrois. Parmi les sculpteurs, on peut citer Zoltán Székessy, György Zala, Zsigmond Kisfaludy Stróbl. L'image

présentée sur les peintres est très riche. Presque tous nos peintres célèbres sont présents : Ádám Mányoki, Bertalan Székely, Mihály Munkácsy, László Paál, Béla Czóbel, István Szőnyi pour n'en mentionner que quelques-uns. Cette rubrique est enrichie de précieuses illustrations. Les actualités de la vie artistique sont récentes dans la revue. Les expositions de l'art hongrois sont présentées aux lecteurs.

La richesse du folklore hongrois s'y révèle aussi, grâce aux articles des ethnographes hongrois les plus renommés : Sándor Bálint, István Györffy, Gyula Ortutay, Sándor Solymossy, Ákos Szendrey, Károly Viski. Les articles présentent les endroits pittoresques de la Hongrie, ses peuples et leurs modes de vie, les types des villages hongrois. On peut découvrir les coutumes populaires hongroises, les rites et les éléments païens dans la religion et dans les coutumes, la beauté des ornements hongroises. On nous présente les ballades et les contes populaires, ainsi que les danses hongroises, le csardás et le verbunk. Les articles soulignent le fait que les Hongrois constituent un peuple intéressant en Europe par leur originalité et par leur habileté à savoir unir les éléments de l'Orient à ceux de l'Occident.

La musique a également sa place : les articles sur la musique hongroise, sur la musique tzigane, sur les oeuvres des grands compositeurs – Liszt Ferenc, Bartók Béla, Kodály Zoltán – sont tous réunis dans la Revue.

L'attention de la Revue est dirigée avant tout vers la France, étant donné qu'une couche importante du public hongrois s'intéresse aux événements qui s'y passent. Le rédacteur lui-même favorise cette orientation française, en reconnaissant la très grande puissance – politique, économique et intellectuelle – de Paris.

Sándor Eckhardt et János Hankiss se consacrent, dans de nombreux articles, à l'examen de la littérature et de l'esprit français, cherchant à révéler l'influence que ceux-ci exercent en Hongrie. Ils passent également en revue les relations franco-hongroises – considérées sur le plan de la culture, de l'économie et de la politique –, sans oublier d'analyser le Traité de Trianon.

Toutefois, ce n'est pas seulement la France qui se situe au centre de cet enthousiasme : on s'intéresse également à l'Italie, à l'Allemagne, à l'Autriche, voire à l'ensemble de l'espace européen.

La Revue offre un forum d'expression pour les diplomates, les journalistes et les hommes politiques étrangers et, de façon générale, pour tous ceux qui s'engagent dans la transmission de l'esprit européen en Hongrie.

La réception de la *Nouvelle Revue de Hongrie* était bonne, il y avait plusieurs comptes rendus parus dans les journaux et revues partout en Europe. La publication dans la revue de lettres de lecteurs confirme le fait que cette revue a été lue. En France plusieurs institutions conservent des collections de la *Nouvelle Revue de Hongrie* ce qui prouve qu'il y avait un intérêt pour cette revue.

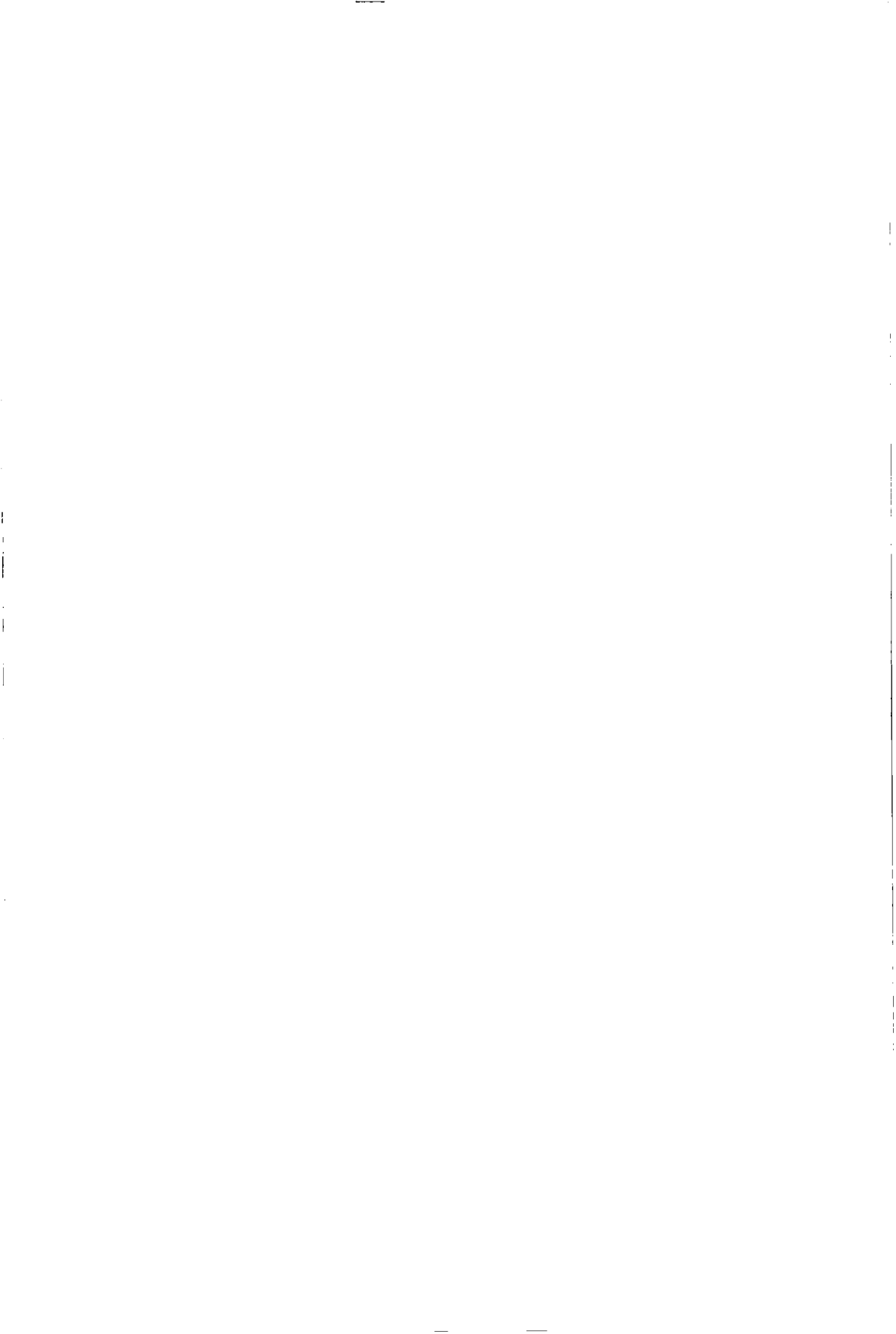
La *Nouvelle Revue de Hongrie* revêt un aspect tout particulier lorsque la puissance allemande se renforce en Hongrie : s'opposant aux Allemands, elle

constitue la base d'une contre-politique. Le rédacteur Balogh paie de sa vie pour avoir entrepris cette tâche.

En effet, après l'occupation allemande, la Revue est mise à l'index : le dernier numéro est publié par Miklós Hubay. József Balogh était contraint de se cacher, mais il a été pris par les Allemands qui, après l'avoir envoyé dans un camp de travail, ont fini par l'exécuter.

En 1942, Béla Zolnai a jeté un coup d'oeil rétrospectif sur les dix dernières années de la *Nouvelle Revue de Hongrie*. Dans son article, il a apprécié le but de cette revue, qui était de rechercher les traces de l'influence et de la présence de la culture hongroise millénaire en France, afin d'établir combien d'impulsions riches la Hongrie doit à l'esprit français. La *Nouvelle Revue de Hongrie* s'est mise dès le début au service du rapprochement intellectuel et de la bonne entente franco-hongrois. Elle a suivi attentivement les recherches relatives aux rapports entre la Hongrie et l'Europe et s'en est fait l'écho. Elle a fait des efforts pour faire connaître à l'élite française, ou parlant français, les problèmes politiques, économiques, juridiques et agricoles. Elle a fait découvrir les aspects de la vie religieuse, sociale et scientifique hongroise qu'il est un devoir européen de connaître et qui reflètent l'esprit européen.

Le chef-d'oeuvre de Balogh – les volumes de la *Nouvelle Revue de Hongrie* – prouve que la Revue mérite une place privilégiée dans notre histoire de la culture et de la presse. La *Nouvelle Revue de Hongrie* est à considérer comme le miroir de l'âme hongroise, âme porteuse de l'esprit européen.



Le Chemin de fer des pionniers hongrois(*Úttörővasút*)

L'Union des Pionniers Hongrois est un mouvement composé d'enfants "volontaires" âgés de 6 à 14 ans. Les « 12 points » des pionniers qui ont été modifiés plusieurs fois dans l'histoire du mouvement, en résumant l'idéal éducatif et idéologique. Par exemple : « 2. Le pionnier aime sa patrie, son peuple, il combat et travaille pour cela... 6. Le pionnier est prêt à aider les autres... 9. Le pionnier se soumet à l'intérêt public... »¹

Son histoire remonte à 1919 où pendant la République des Conseils, quarante unités de jeunes pionniers ont été formées en Hongrie.

En 1922, les émigrés politiques communistes hongrois en Union Soviétique ont créé une organisation de pionniers pour leurs enfants. Puis pendant les années trente, il y eut en Hongrie plusieurs tentatives de la part des ouvriers communistes et de gauche visant à former des cellules de pionniers pour leurs enfants.

Après la deuxième guerre mondiale ce mouvement est dirigé par le Parti Communiste Hongrois (MKP), et placé sous la responsabilité des Jeunesses Communistes. Dès mars 1945 un mouvement d'enfants portant le nom d' « Association Nationale des Amis des Enfants » (Gyermekbarátok Országos Egyesülete) est lancé à l'initiative du Parti Communiste.² Cette association prend le nom de Mouvement des Pionniers en octobre 1945. Sa première grande manifestation se déroule le 2 juin 1946 à Budapest (Városliget) au cours d'une journée organisée pour la jeunesse. Le 2 juin sera désormais la date anniversaire de la création du mouvement des pionniers.

Les premières unités sont fondées dans les foyers des usines, puis après l'automne 1947, l'organisation continue à se développer dans les écoles primaires. A la suite de la nationalisation des écoles en juin 1948, et de la dissolution du mouvement des Scouts hongrois, une partie des scouts s'est ralliée aux pionniers. Le Mouvement des Pionniers Hongrois devient alors la seule organisation existante pour les enfants.

Dans les années cinquante, l'autonomie du mouvement diminue, l'esprit de liberté est remplacé par l'esprit de discipline et d'assiduité (« Travail mieux » est une des maximes).

En février 1957, le mouvement est réorganisé et prend le nom de l'Union des Pionniers Hongrois. L'objet affirmé de son travail sera l'esprit d'initiative des enfants, la bonne utilisation de leur temps libre. A partir des années soixante apparaissent les concours sportifs, culturels et techniques, un système de formation pour les enfants et pour les adultes qui les encadrent.

¹ Numéro spécial de la revue *História*, 1997/5 : *L'enfant dans l'Histoire*.

² Záhonyi, Ede, *A magyar úttörőmozgalom rövid áttekintése 1919–1979, Úttörővezető*, 1980/7–8.

L'opinion des écoliers sur leur vie sociale est écoutée et examinée au cours des parlements des pionniers organisés tous les deux ans dans les différentes villes du pays à partir de 1966.

Après la deuxième guerre mondiale, la question de la jeunesse figure en bonne place dans le programme des partis de gauche. D'après le modèle soviétique, le Parti Communiste souhaite offrir aux pionniers d'une part « une république des pionniers » (úttörőköztársaság), c'est à dire un grand camp central, et d'autre part un chemin de fer des pionniers (úttörővasút) qui devait desservir ce camp.

En février 1948 le projet est accepté. On choisit Csillebérc sur les collines de Buda pour l'emplacement du camp et le chemin de fer. La résidence royale de Gödöllő et l'île Marguerite avaient également été proposées pour ce projet.³ Le trajet du chemin de fer est retenu le 1er avril 1948 par le Ministère des Transports. La Société Nationale des Chemins de Fer Hongrois (MÁV) est partenaire et devra souscrire aux conditions suivantes : le chemin de fer des pionniers circulera entre le terminus du chemin de fer à crémaillère (Széchenyi-hegy) et Hűvösvölgy ; les travaux seront réalisés en trois étapes ; la somme disponible s'élève à 3,2 millions de forints ; 250 personnes travailleront en permanence sur le chantier, quelques centaines de volontaires pendant le week-end et les jours fériés ; le terrain (30 arpents) doit être acheté à la Ville de Budapest qui en est la propriétaire ; le chantier doit être terminé à la fin du mois de juillet 1948.

Ce chemin de fer aura pour spécificité que ce sont des pionniers, des enfants de 12 à 14 ans qui en assureront le service (aiguilleur, contrôleur, caissier, télégraphiste, etc...).

La construction⁴

Les travaux commencent le 11 avril 1948 sur la colline de Széchenyi. Dans la construction de la première étape, 800 ouvriers aidés par des élèves volontaires ont travaillé 1 million d'heures. La longueur de la première partie est de 3 kilomètres, entre les stations de *Széchenyi-hegy* et *Előre* (« En avant »), desservant les stations *Normafa* et *Úttörőköztársaság*. Les travaux sont difficiles, il faut construire un chemin de fer de montagne à 450 mètres d'altitude dans une vieille forêt pleine de rochers, et en contournant des arbres centenaires. Cette première partie est inaugurée le 31 juillet 1948 en présence de Lajos Dinnyés, premier ministre, Mátyás Rákosi, vice-premier ministre, Ernő Gerő, ministre des transports, György Csanádi, président de la MÁV. Après la fête d'inauguration, les pionniers-cheminots habillés en vrais cheminots ont fièrement chanté :

³ Frisnyák, Zsuzsa, *Úttörővasút a Széchenyi-hegyen*, História, 1997/5-6.

⁴ *40 éves az úttörővasút*, MÁV Vezérgazgatóság, 1988.

« *Megy a gőzös, megy a gőzös Csillebércre
Csillebérci, csillebérci zöld mezőkre,
Elöl ül az építője,
Gerő pajtás, az úttörők kedvelője.* »⁵

Le deuxième tronçon, 3,6 km, desservant les stations *János-hegy* et *Ságvárliget* est terminée le 29 juin 1949. Le troisième, avec les stations *Hárshegy* et *Hűvösvölgy*, est inaugurée le 20 août 1950. Le trajet total de ce chemin de fer est de 11,7 km. Le centre de commande est installé dans la station *Hűvösvölgy*. En 1948 trois trains circulent sur les collines, mais très rapidement il faut mettre en service d'autres locomotives et d'autres wagons. Le fournisseur principal de matériel roulant du chemin de fer est l'usine GANZ. Aujourd'hui le Chemin de fer des pionniers possède 24 wagons dont 16 sont des wagons fermés, et trois trains de marchandises.

Le service

Selon l'idéologie officielle, le chemin de fer fait partie de l'éducation socialiste. Les enfants sont choisis d'après leur bulletin scolaire ; les mauvais élèves sont exclus de cette aventure. Les élèves venus de Budapest et de ses environs (96 % des enfants scolarisés en Hongrie étaient pionniers) pour travailler au chemin de fer, ont été formés pendant quatre mois. Ils ont bénéficié d'une formation de cheminots et de postiers. Après avoir passé leur examen, ils ont pu commencer leur service. Leur formation continue est encore assurée après l'examen terminal. Les pionniers-cheminots avaient une chorale, un orchestre, une troupe de théâtre et ils passaient des vacances ensemble dans les camps d'été.

Les pionniers commencent leur service le matin à 7 heures 30. Après quelques informations, instructions, et les cérémonies (mettre l'uniforme, hisser et saluer le drapeau), ils prennent leur poste à 9 heures et terminent le service à 16 heures. Ensuite ils empruntent le dernier train pour *Hűvösvölgy*, et doivent dresser leur rapport journalier. Ils dînent et discutent ensemble jusqu'à 19 heures. Les cheminots-pionniers prennent leur service tous les 15 jours, en manquant l'école. Leur absence est légale et autorisée. Les enfants reçoivent quatre repas par jour.

Le responsable de ce chemin de fer est la MÁV (Société Nationale des Chemins de Fer Hongrois), les enfants assurent leur service sous la responsabilité des adultes. Ainsi, le chemin de fer des pionniers dépend de la MÁV et non pas de l'Union des Pionniers.

Son succès n'est pas lié à l'idéologie communiste. La véritable importance a été que plusieurs centaines d'élèves ont connu le travail réel, la

⁵ « Le train à vapeur va à Csillebérc, vers les champs verts de Csillebérc. Son constructeur, le camarade Gerő, le grand ami des pionniers, est assis à l'avant. »

responsabilité, la gestion des conflits. Plusieurs d'entre eux y ont ressenti la vocation de cheminot.

Les trains circulent encore aujourd'hui sur les collines de Buda dans une magnifique forêt, non loin du centre de la capitale hongroise. Le chemin de fer des pionniers porte aujourd'hui le nom de « Chemin de fer des Enfants ». Mais l'organisation de son service demeure identique.

Les procédés de la formation du vocabulaire de l'argot hongrois

Le hongrois, langue agglutinante non indo-européenne, étant bien différent du français du point de vue de sa structure grammaticale, la comparaison des procédés argotiques qui servent à la formation de langages spéciaux de ce type en français et en hongrois pourrait nous permettre de poser certaines questions relatives à l'universalité des argots.

Dans le présent article, nous essaierons de présenter brièvement les procédés essentiels - tels les emprunts, les substitutions de sens et de forme - de la formation du vocabulaire non conventionnel¹ hongrois en les comparant aux procédés équivalents de l'argot français, et nous pensons que cette présentation schématique, faisant partie de la préparation d'une étude comparée plus complète, sera un argument en faveur de la thèse selon laquelle l'existence et les caractéristiques des argots dépendent essentiellement non pas des spécificités de la langue parlée dans un pays donné, mais plutôt du niveau du développement socio-historique ou des conditions, ainsi que des situations, favorisant la naissance et l'emploi des argots.

Par *argot* on entend traditionnellement le langage secret des malfaiteurs. Par extension, le terme s'emploie également pour toute une série de langages spéciaux (par ex., argots des marchands ambulants, de l'armée, etc.),² alors que selon une définition plus moderne, l'argot est une langue spéciale, munie d'un vocabulaire parasite et employée par les membres de groupes socio-professionnels plus ou moins clos, par laquelle l'individu exprime et affirme son appartenance au groupe et se distingue des autres, des non initiés.³

« L'argot chez nous est sans aucun doute beaucoup plus éloigné de la mentalité du peuple hongrois qu'il ne l'est de la mentalité du peuple français, »⁴ écrivit dans les années 30 Géza Bárczi, éminent linguiste hongrois, dans une étude qui resterait longtemps l'analyse la plus complète de l'argot hongrois. Et les Hongrois, même si leur langage quotidien est pénétré de termes d'origine argotique, sembleraient en effet moins conscients et moins "fiers" de leur argot que les Français. De leur argot, qu'on appelle souvent,

¹ Ce terme employé dans CELLARD-REY 1991 me paraît d'autant plus utile que même si *argot*, *langue populaire* et *familière* sont des catégories bien distinctes, dans le cas des mots concrets, il est souvent difficile, voire inutile, de trancher s'il s'agit, par exemple, encore d'argot commun, ou plutôt de langue familière.

² Cf. DAUZAT 1956, p. 5.

³ Cf. GUIRAUD 1956, p. 97.

⁴ BÁRCZI 1980, p. 246. Traduit par l'auteur. Quant à la place occupée par l'argot au sein de la culture française, cf., par exemple, GOUDAILLIER 1991.

par des mots empruntés à l'anglais ou au français, *szleng* ou *argó*. Les linguistes utilisent volontiers les termes *tolvajnyelv* (langage des voleurs) ou *diáknyelv/iffjúsági nyelv* (langage des étudiants/langage des jeunes), alors que les vieux noms argotiques du langage de la pègre (par ex., *link hadova* = langage faux, *jassznyelv* = langue des voyous) ne persistent que dans les dictionnaires – ce qui n'exclue pas, compte tenu de la nature secrète des argots des malfaiteurs, la possibilité de l'existence d'autres noms plus récents.

La première mention écrite d'un langage secret des malfaiteurs en Hongrie date de 1536 quand M. Oláh, archevêque d'Esztergom, signale l'existence de la « *lingua caecorum* » des gueux de Simánd, mais n'en donne malheureusement aucun exemple. Les premières listes de vocabulaire argotique qui nous soient restées ne furent rédigées qu'en 1775–1782 et contiennent des mots secrets utilisés par des voleurs qui “travaillaient” dans des foires.⁵ Ainsi, les premiers documents écrits sont – comme en France – constitués de traces d'argots secrets des malfaiteurs au sens classique du terme, mais il est fort probable que des argots plutôt ludiques et conniventiels que cryptiques existèrent aussi bien avant le XX^e siècle.

Plus de la moitié des éléments lexicaux de la liste dite de Jablonczay, datée de 1782, sont encore d'origine hongroise: ceci mérite d'être mentionné étant donné que c'est essentiellement par le rôle très important des emprunts dans la formation de son vocabulaire que l'argot hongrois diffère de l'argot français. « En fait l'argotier, autant que le peuple, n'emprunte pas, »⁶ écrit P. Guiraud dans *L'argot*, même si, bien sûr, il ne nie pas complètement le rôle de l'emprunt en tant que procédé argotique. Selon lui, à l'emprunt aux langues étrangères, l'argotier préfère l'emprunt aux dialectes indigènes. Albert Dauzat, au contraire, souligne l'importance de la coexistence de plusieurs langues quant à la formation de vocabulaires de type argotique,⁷ et nous n'avons peut-être pas tort de supposer que les emprunts aux langues étrangères contribuent davantage à la création du vocabulaire des argots français que Pierre Guiraud ne le pensait. Il est clair cependant que l'emprunt aux langues étrangères a occupé, d'un point de vue historique, une place plus importante parmi les procédés argotiques en hongrois qu'en français.

Selon Bárczi qui examina le dictionnaire de Jenő et Vető publié en 1900, seulement 25 % du vocabulaire de l'argot hongrois du début du XX^e siècle était d'origine hongroise.⁸ Ceci s'explique par le fait que lorsque l'activité de la pègre commença à se concentrer, au siècle dernier, dans la capitale hongroise (Buda et Pest, plus tard Budapest), la première langue de la ville était non pas le hongrois, mais l'allemand, ainsi, l'argot budapestois de l'époque correspondait essentiellement à l'argot allemand, plus particulièrement à une de ses formes, au *rotwelsch*. Dans le courant du XIX^e

⁵ Cf. Kis 1997, p. 276–281.

⁶ GUIRAUD 1956, p. 88.

⁷ DAUZAT 1956, p. 16.

⁸ Cf. BÁRCZI 1980, p. 254.

siècle, Budapest devint progressivement hungarophone; en 1900, on peut donc parler à juste titre d'argot hongrois, néanmoins, même dans les années 30, seulement 30 à 35 % du vocabulaire de ce dernier était, selon Bárczi, d'origine hongroise.⁹

Pour terminer cet aperçu historique, il faut ajouter encore que dans le courant du XX^e siècle, on assiste, en Hongrie aussi, à la formation d'un nouveau type d'argot qui pénètre le langage quotidien, comparable à celui baptisé « argot commun » par Denise François-Geiger.¹⁰ « Encore faut-il noter qu'une autre sorte d'argot – un argot généralisé, ou tout au moins, fort peu compartimenté – se rencontre dans certaines communautés linguistiques, par exemple aux U.S.A., et tend à se développer dans les communautés qui, comme la France, ont connu des micro-argots cryptiques. »

L'argot est en effet une “doublure”¹¹ du vocabulaire usuel : l'argotier remplace un certain nombre d'éléments lexicaux courants par des mots secrets ou, tout au moins, de connivence. Les procédés essentiels qui assurent la formation de ce vocabulaire spécial sont l'emprunt, la substitution de forme et la substitution de sens.

Dans *Les argots, caractères, évolution, influence*, Albert Dauzat souligne le fait que les régions où se fait sentir l'influence des langues étrangères sont des terrains particulièrement propices à la formation de langages argotiques, et non seulement par la possibilité de leur emprunter des mots, mais aussi par le fait que la connaissance de langues étrangères brise l'union qui attache le mot à l'idée et fournit de nouveaux procédés d'altération.¹² En ce qui concerne les argots hongrois, ce sont l'allemand, le yiddish / hébreu et le romani qui ont le plus contribué à la création de leur vocabulaire. Il est important de noter ici que – surtout dans le cas des mots d'origine allemande et yiddish / hébraïque – il s'agit d'emprunts de vieille date, l'allemand, autrefois la seconde langue du pays, étant réduit au rôle de langue étrangère et l'emploi du yiddish étant depuis longtemps devenu extrêmement rare.

Les mots empruntés à l'allemand proviennent soit de l'allemand usuel – ceux-ci n'avaient donc rien d'argotique en allemand –, soit de l'argot allemand, le *rotwelsch*.¹³ Pour ne citer que quelques exemples, *sicher* signifiant ‘sûr’ en allemand usuel s'utilise couramment en argot commun hongrois avec le même sens, mais avec une orthographe modifiée (*ziher*), le verbe *blitzen* / *abblitzen* est à l'origine du verbe hongrois *bliccelni* ayant le sens de ‘ne pas faire son devoir’, mais qui voulait dire originellement ‘partir très vite, comme un éclair (en allemand *Blitz* signifie ‘éclair’), par ex. d'un restaurant, sans avoir payé’. Parfois, les mots allemands ont été repris par l'argot hongrois

⁹ Cf. BÁRCZI 1980, p. 254–261 et SZABÓ 1988.

¹⁰ FRANÇOIS-GEIGER 1989, p. 27.

¹¹ FRANÇOIS-GEIGER 1989, p. 54.

¹² DAUZAT 1956, p. 18.

¹³ Pour les étymologies des emprunts, voir BÁRCZI 1980, p. 257–260.

avec un sens quelque peu modifié: *Ritter* (en allemand 'chevalier') s'utilise pour un individu qui se donne de grands airs. En ce qui concerne les mots empruntés au rotwelsch, Bárczi cite par exemple le mot *link* voulant dire 'faux' qui signifie plutôt de nos jours 'incertain, inconsistant, peu fiable'.

Les mots d'origine yiddish / hébraïque sont inférieurs en nombre à ceux d'origine allemande, néanmoins, ils ont considérablement contribué à la formation du vocabulaire de l'argot hongrois. Pour ne donner que quelques exemples, *meló* qui signifie 'travail' en argot commun hongrois vient de *meloche*, *haver* (copain) de l'araméen *chaber*, ou *kajak* (force) de *kajah*. D'ailleurs, ce dernier a donné naissance à l'adjectif *kajakos* (fort), dont la popularité s'explique sans doute en partie par l'attraction homonymique de *kajakos* qui signifie en hongrois 'kayakiste', ces derniers étant considérés comme des individus bien 'costauds'.

Le rôle joué par le romani est d'autant plus intéressant que la langue des Tsiganes sert de lien entre les argots hongrois et français. Le romani a été une des sources les plus riches de l'argot hongrois, et, de nos jours, non seulement le langage des malfaiteurs, mais aussi l'argot commun recèle un grand nombre d'éléments lexicaux d'origine tsigane. Même si, dans le cas de l'argot français, les mots venus du romani sont beaucoup moins fréquents, ils semblent occuper une place plus importante qu'on ne croirait parmi les emprunts que les argotiers francophones ont faits à des langues étrangères. Et c'est grâce à l'influence de cette langue étant à la fois la langue d'un peuple et un langage secret si certains mots argotiques hongrois et français sont semblables voire identiques. *Chourav(er)* et *chourer*, verbes très fréquents en argot français, correspondent à *csórni* en argot hongrois, ces formes étant issues du romani *tchorav* (voler); en français, *mettre les adjas* (partir), terme bien connu de l'argot classique de la pègre, vient du romani *dja* (va). Le même verbe existe en argot hongrois sous la forme de *dzsalni*. Le mot *manouche* signifie en français, comme en romani, un individu tsigane (et également la langue des Tsiganes). En hongrois, peut-être à cause des contacts plus fréquents entre Hongrois et Tsiganes, le même mot (*manusz*) prend un sens plus généralisé qui correspond plus ou moins à celui de *type* en français. On peut faire la même remarque à propos de *gadji* (*gádzsi* suivant l'orthographe hongroise) : la signification du mot en argot français est plus proche de son sens en romani (femme non tsigane), alors qu'en hongrois, il signifie simplement 'fille'. Pour terminer l'énumération par un mot qui a le même sens et – pratiquement – la même forme orthographique dans les argots des deux langues, nous pouvons citer en exemple *lové* / *lóvé* (argent, souvent au pluriel en français) en ajoutant néanmoins que l'emploi de ce mot est de loin plus généralisé en hongrois qu'en français.¹⁴

Dans le lexique argotique hongrois, on peut également retrouver des mots empruntés à des langues – par ex. des langues slaves – autres que celles mentionnées plus haut, mais c'est l'influence de ces dernières, surtout de

¹⁴ Cf. les entrées correspondantes de COLIN-MEVEL 1990.

l'allemand et du romani, qui a le plus marqué l'argot magyar. Il n'y a que très peu de mots venus du français: Bárczi cite *resti*, de 'restaurant', qui n'a cependant plus rien d'argotique dans le langage courant de nos jours. En ce qui concerne les tendances actuelles, il faut noter, comme dans beaucoup d'autres pays encore, l'influence accrue de l'anglais, par exemple, dans le cas des noms de drogues, ou parmi les mots de connivence des jeunes.¹⁵

On regroupe d'habitude les procédés les plus productifs de la formation du vocabulaire argotique sous le nom de substitution de sens et de substitution de forme.¹⁶

Dans le cas des substitutions de sens, la forme du mot usuel qui sert de point de départ n'est pas altérée: le signifiant étant resté le même, nous avons apparemment affaire à un mot standard; pourtant, grâce à un 'glissement de sens',¹⁷ le signifié ne correspond plus à ce que le mot en question dénote d'habitude dans le langage courant. Pour donner un exemple français, *andouille* en français argotique ne désigne plus une sorte de charcuterie, mais – par un glissement de sens motivé par une analogie de nature – un individu stupide, niais, alors que le sens originel ne disparaît pas complètement, mais reste toujours là et assure l'expressivité de la métaphore.

Les métaphores, c'est-à-dire, des comparaisons immédiates sans mot du type "comme", constituent un procédé particulièrement fréquent dans les argots français comme dans les argots hongrois. En français, dans l'argot de la prostitution, *cadeau* est la somme d'argent que le client doit à la prostituée, tandis qu'en hongrois, l'équivalent de 'cadeau' (*ajándék*) signifie une maladie vénérienne donnée en cadeau par la 'fille' à son client. *Nyakkendő* (cravate) est la corde du pendu dans l'argot du milieu, *köcsög* (pot) veut dire 'homosexuel passif', *léc* (latte) s'utilise pour 'jambes', alors que *dohány* (tabac) constitue une manière non conventionnelle très répandue de désigner l'argent, ce qui pourrait s'expliquer soit par l'analogie de la forme (c'est-à-dire, la ressemblance entre la feuille de tabac et les billets), soit par le fait que le tabac a été considéré autrefois comme une valeur sûre. Parfois, les images sont bien pittoresques: *tetűhinta* (balançoire aux poux) signifie, par exemple, les cheveux. Même si, bien sûr, les deux langues n'expriment souvent pas les êtres et les objets à désigner de la même façon, des solutions analogues sont faciles à trouver en français (pensons à *étagère* à *mégots* pour oreille).

Pour continuer notre énumération des procédés de substitution de sens, l'argot hongrois se sert également de la métonymie pour enrichir son lexique: *jó bőr* (mot à mot 'bonne peau') signifie une jolie femme, la partie (peau) étant utilisée pour le tout, ou bien *gumi* (caoutchouc) – c'est-à-dire, la matière – s'utilise à la place de 'préservatif masculin'.

¹⁵ À ce sujet, cf. SZABÓ 2002, p. 125–126.

¹⁶ Cf. par exemple GUIRAUD 1956, p. 54–76.

¹⁷ FRANÇOIS–GEIGER 1989, p.37–38.

Dans *L'argot*, Pierre Guiraud distingue également la catégorie des épithètes de nature :¹⁸ ainsi, en argot français, le juge a été désigné comme *curieux*, ou la jupe a été exprimée comme *moulante*. Ce procédé est aussi fréquent dans l'argot hongrois. Pour ne citer que quelques exemples, *döfő* (piquant) signifie 'couteau', *ketyegő* (faisant tic-tac, l'équivalent du français 'tocante') 'montre' ou 'cœur', alors que *surránó* (du verbe *surranni* = 'se glisser') est le nom argotique d'une sorte de chaussures militaires particulièrement lourdes.

Au contraire du jargon, le sens des mots d'argot est souvent vague (le côté expressif, la valeur conniventielle ou cryptique étant souvent ressentis comme plus importants que le sens exact), ce qui explique l'existence de ce qu'on appelle séries synonymiques. Il suffit de penser aux noms de fruits pouvant désigner la tête en français, tandis que dans l'argot hongrois, par exemple, les différents noms de volaille renvoient non pas à la police, mais aux femmes : à partir du moment que *tyúk* (poule) signifie 'femme', les mots hongrois pour 'poussin', 'oie', 'dinde', etc., seront susceptibles de prendre la même signification avec des connotations quelque peu différentes.

L'attrance homonymique/paronymique contribue également à la formation du vocabulaire argotique. En ce qui concerne son rôle dans le cas de l'argot hongrois, j'ai déjà mentionné l'adjectif *kajakos*, emprunté au yiddish, dont la popularité s'explique sans doute par le fait que son homonyme signifiant 'kayakiste' a rendu sa signification plus explicite. Par métaphore, *oboa* (hautbois) a pris le sens de mésaventure dans l'argot hongrois (par analogie de forme, cet instrument à vent faisait allusion au membre viril; inviter quelqu'un – plus particulièrement un homme – à prendre le membre d'un cheval ou d'un autre homme dans la bouche est un insulte en hongrois, d'où le sens de mésaventure). Le mot a été tronqué et resuffixé par la suite, devenant ainsi *obi*. A l'époque du succès de *La guerre des étoiles*, par attrance paronymique du nom d'un des principaux caractères, *Obi-van Kenobi*, *obi* a donné *obi-van*, puis, sous l'influence d'un nom anglo-irlandais bien connu, *O'Brien*, il est devenu *obrájen* (à prononcer à peu près de la même manière que le nom que nous venons de citer). C'est à cause de l'attrance paronymique de la marque de chocolat *Kinder* que *skinhead* a donné *szkinder*, et c'est sans doute dû à la ressemblance formelle entre *homoszexuális* (homosexuel) et *homokos* (sableux) si ce dernier a pu remplacer l'autre en argot commun hongrois.

Pour terminer l'énumération – qui est loin d'être complète – des procédés de substitution de sens, il faut attirer l'attention sur l'importance des préverbes en hongrois qui jouent également un rôle important en ce qui concerne la formation de mots d'argot. Ajouté au verbe, le préverbe hongrois peut conférer non seulement un aspect généralement perfectif à ce dernier, mais, bien souvent, il en modifie aussi le sens. Ces préverbes expriment d'habitude

¹⁸ GUIRAUD 1956, p. 54–55.

des directions : *fel* (vers le haut) + *menni* (aller) = 'monter'. Néanmoins, il arrive souvent que le nouveau sens soit tout à fait différent du sens originellement attribué au préverbe et au verbe. Il s'agit d'un des procédés conventionnels les plus courants en hongrois, qui est également fort productif en argot. Il ne nous est pas donné ici d'analyser ce phénomène, qui mériterait beaucoup plus d'attention, plus en détail, ainsi, nous ne donnerons que quelques exemples : *át* (à travers) + *verni* (battre), c'est-à-dire, *átverni* signifie 'tromper' en argot hongrois, *le* (vers le bas) + *nyúl* (allonger le bras) égalent 'voler'. Le seul mot tabou *baszni* ('faire l'amour', en plus fort), accompagné de toute une série de préverbes, peut prendre une vingtaine de différents sens argotiques.

On trouve également des onomatopées dans le lexique argotique: en hongrois *nyinyi* est le bruit qu'on associe généralement à un lit qui grince, ce qui explique l'existence éphémère du verbe *nyinyizni* (faire 'nyinyi!) qui signifiait 'faire l'amour'.

Dans le cas des substitutions de forme, c'est le signifiant qui devient plus ou moins opaque grâce à un procédé de transformation, tandis que le signifié n'est pas – ou n'est que légèrement – altéré. En argot français, 'allocation' devient *alloc* par simple troncation, 'chômage' donne *chômdu* par troncation plus resuffixation, alors que 'femme' ou 'cher' sont transformés respectivement en *meuf* et *lerche* par codage systématique. L'argot hongrois préfère la troncation + resuffixation à la simple troncation; l'apocope, donc la suppression de son(s) ou de syllabe(s) à la fin du mot est de loin le procédé le plus fréquent. Le suffixe qu'on ajoute à la forme tronquée est soit un suffixe usuel (par ex., le *-i* du diminutif : *proletár*, le hongrois pour 'prolétaire' devient *proli*), soit un suffixe moins commun, par exemple, *-ó* (*amnesztia* est transformé en *amó*), *-u* (*fizetés*, l'équivalent hongrois de 'salaire', devient *fizu*), ou *-a* (*fekete*, 'noir' - donne *feka*). Même si, par exemple, *-ó* et *-a* se rencontrent aussi dans le langage courant en tant que suffixes, il semble justifié de les appeler suffixes parasites, vu qu'ici, à l'exception de *-i*, les suffixes énumérés n'ont rien à voir avec leurs fonctions originelles. Il serait même probable qu'il ne s'agit que d'accidents phonétiques, c'est-à-dire, de suffixes 'argotiques' qui ont la même forme que certains suffixes usuels. Parfois, le suffixe est ajouté à la forme non tronquée : *csaj* (terme d'argot commun, d'origine romani, qui veut dire 'fille') devient *csajsz*.

L'histoire de l'argot français est également celle de langages codés : le javanais, le largonji, le loucherbem ou le verlan. La transformation systématique du vocabulaire usuel caractérise beaucoup moins l'argot hongrois. Aussi naturel que ce procédé puisse paraître, nous ne connaissons que des exemples isolés de 'verlan' en hongrois, dont *zimó* qui vient de *mozi* (cinéma) est peut-être le plus courant, et même ce mot-là semble désuet de nos jours. C'est dire que ce procédé n'a probablement jamais été systématique en hongrois, ou, s'il l'a été, seulement dans un milieu extrêmement restreint. Il est important d'ajouter cependant que vers le début du XX^e siècle, un langage

codé appelé *obresz* a été parlé par les habitués d'un café budapestois à la mode : le Gerbeaud (du nom de l'ancien propriétaire de l'établissement, un maître-pâtissier d'origine suisse). Le code consistait à inverser l'ordre des sons, et c'est l'orthographe qui, apparemment, servait de point de départ. Par une orthographe "phonétisante" hongroise, Gerbeaud serait transcrit comme 'zserbó', ce qui aurait donné *obresz*. Malheureusement, cet ancien langage codé reste très peu documenté.

E. Partridge fait état dans son *Slang To-day and Yesterday* du rapport étroit qui existe entre certains jeux langagiers enfantins et les langages codés.¹⁹ De ce point de vue-là, le hongrois ne semble néanmoins pas moins apte à la formation de langages de ce type que le français : les enfants hongrois connaissent plusieurs codes par lesquels ils arrivent à transformer le vocabulaire usuel. Voici un exemple qui évoque notamment le javanais : « Amit akarsz » (ce que tu veux) devient « avamivit avakavarsz ».

Dans ce travail, nous avons examiné brièvement les procédés essentiels de la formation du vocabulaire argotique hongrois en soulignant les similarités qui existent dans ce domaine entre les argots hongrois et français. Les exemples hongrois cités sont en majeure partie des mots qui font partie du lexique de l'argot commun hongrois contemporain; cependant, ils ont été tirés d'un corpus très hétérogène (certains exemples étant fournis par Bárczi, certains provenant de dictionnaires de l'argot hongrois,²⁰ encore d'autres de questionnaires remplis par mes étudiants à l'Université Eötvös Loránd de Budapest). Cet article fait en effet partie de la préparation d'une étude comparée plus complète des argots hongrois et français qui traitera également des thèmes qui n'ont pas pu être abordés dans le présent travail comme les fonctions de l'argot ou les aspects sociolinguistiques de son emploi.

¹⁹ PARTRIDGE 1970, p. 278.

²⁰ ANDRÁS-KÖVECSES 1989, BOROSS-SZÚTS 1990, FAZAKAS 1991.

Bibliographie

1. ANDRÁS László T. - KÖVECSESE Zoltán : *Magyar-angol szlengszótár*, Budapest, Maecenas, 1989.
2. BÁRCZI Géza : *A magyar nyelv múltja és jelene*, Budapest, Gondolat, 1980.
3. BOROSS József - SZÜTS László : *Megszólal az alvilág... A mai magyar argó kisszótára*, Budapest, IPV, 1990.
4. CELLARD, Jacques - REY, Alain : *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1991.
5. COLIN, Jean-Paul - MEVEL, Jean-Pierre : *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse, 1990.
6. DAUZAT, Albert : *Les argots, caractères, évolution, influence*, Paris, Delagrave, 1956.
7. FAZEKAS István : *Jasszok, zsarók, cafkavágók. Életképek a vagányvilágból, ó- és új argószótár*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1991.
8. FRANÇOIS-GEIGER, Denise : *L'argoterie*, Paris, Sorbonnargot, 1989.
9. GOUDAILLIER, Jean-Pierre : *Argotolâtrie et argotophobie*, in : FRANÇOIS-GEIGER, Denise – GOUDAILLIER, Jean-Pierre (sous la direction de) : *Parlures argotiques, Langue française*, n° 90, mai 1991, Paris, Larousse, p. 10–12.
10. GUIRAUD, Pierre : *L'argot*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1956.
11. KIS, Tamás : Szempontok és adalékok a magyar szleng kutatásához, in : KIS, Tamás (sous la direction de) : *A szlengkutatás útjai és lehetőségei*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, p. 237–296.
12. PATRIDGE, Eric : *Slang To-day and Yesterday*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.
13. SZABÓ, Dávid : Les mots d'origine étrangère dans l'argot hongrois, in : *Documents de travail VIII du Centre d'Argotologie*, Université de Paris V, dec. 1988, p. 120–121.
14. SZABÓ, Dávid : La place de l'emprunt dans l'argot de Budapest, in : *Argots et Argotologie, La linguistique*, Volume 38, 2002/1, p. 113–127.



Vers une nouvelle classe d'adjectifs : *les adjectifs temporels* du français et du hongrois

*Généralités

Notre travail porte sur les adjectifs temporels du français et du hongrois. Ce terme – bien qu'il semble clair et évident – est probablement inconnu de la plupart des lecteurs; il date du milieu des années 90 et vient de la terminologie du Laboratoire de Linguistique Informatique (LLI, Université Paris XIII).

En général, on n'associe pas la notion de temps à celle d'adjectif. Pour les linguistes, le temps évoque tout d'abord le verbe et les temps verbaux ou bien – du point de vue de la relation des phrases dans un texte – l'antériorité, la simultanéité et la postériorité des événements. Outre les verbes, on connaît la valeur temporelle

– de certains adverbes (*tout de suite, plus tard, hier, alors, etc.*),

– de certaines prépositions (*avant, après, sous, etc.*),

– de certaines conjonctions (*avant que, depuis que, après que, etc.*) et, bien qu'il ne s'agisse pas d'une catégorie grammaticale, il ne faut pas non plus oublier certains affixes (*post-, pré-, etc.*).

Quant aux autres catégories grammaticales (substantif, adjectif, interjection, déterminant, pronom), leur valeur temporelle n'a pas encore fait l'objet de recherches. Les interjections, les pronoms et les déterminants semblent tout à fait indépendants de la temporalité, autrement dit ils constituent des catégories vraiment intemporelles, mais quelques substantifs et surtout certains adjectifs peuvent nettement exprimer une relation temporelle. Pensons, par exemple, aux substantifs du type *heure, minute, semaine, mois, jour, etc.* qui expriment évidemment une durée (bien précise), ou bien sont liés à des heures plus ou moins précises et évidentes pour tout le monde (*soir, nuit, matin, midi, etc.*) et certains autres à des dates précises: *Noël, Pâques, Pentecôte, etc.* Nous pouvons donc constater que certains substantifs sont en relation étroite avec la notion de temps par leur sémantisme; on ne peut les interpréter que par leur temporalité.

Dans le cas de certains adjectifs, la temporalité est encore plus évidente: *futur, immédiat, prochain, récent, simultané, etc.* ont tous une valeur temporelle bien claire. L'objectif de notre travail est de présenter la typologie de base des adjectifs temporels du français et du hongrois – avec des remarques contrastives. Mais avant de présenter les adjectifs temporels, essayons de définir la notion d'adjectif.

*La notion d'adjectif

Aujourd'hui, les linguistes ne mettent en question ni l'autonomie ni l'importance de cette catégorie grammaticale que l'on peut considérer comme

l'une des plus importantes de la langue, car les adjectifs existent (probablement, d'après nos connaissances actuelles) dans toutes les langues du monde, et remplissent une fonction essentielle dans le discours. Mais malgré son rôle apparemment cardinal, l'adjectif représente chronologiquement la dernière catégorie grammaticale autonome, qui n'a été établie que plusieurs siècles après les autres.

C'est chez les Grecs anciens que l'on peut découvrir pour la première fois les traces d'une catégorie qui rappelle la notion actuelle d'adjectif; Aristote range les éléments de ce type dans la catégorie du *ρημα*¹ (rhéma). Un millénaire plus tard, selon Priscien, la catégorie de *nomen* désigne la substance et la qualité. Cette modification représente en fait un grand changement: à partir de l'ouvrage le plus complet de l'Antiquité (*Institutiones grammaticae*, en 18 volumes), "l'équivalent" de l'adjectif apparaît dans la catégorie des noms, sans aucune autonomie. La grammaire spéculative (vers le XIII^e siècle) reprend la classification de Priscien, avec une légère modification des définitions, l'adjectif n'est pas encore autonome. A ce point, on peut poser la question suivante: « Où et quand la notion d'adjectif est-elle apparue en tant que catégorie vraiment autonome ? »

La question est en réalité beaucoup plus difficile qu'il ne semble à première vue. La première apparition du terme *nomen adiectivum*, en tant que telle, se trouve chez l'un des modistes les plus illustres, Thomas d'Erfurt qui divise la catégorie des noms en deux : 1. *nomen substantivum* et 2. *nomen adiectivum* (« exprime une qualité »). Mais nous pouvons constater que c'est seulement à l'époque des grammaires nationales que les grammairiens reconnaissent l'intérêt de créer une catégorie à part pour ce groupe d'éléments.

Même de nos jours, il est étonnant de voir le très petit nombre d'ouvrages qui s'occupent des adjectifs : on peut dire que c'est la catégorie la moins décrite (et surtout sémantiquement, parce que la grande partie des ouvrages sur les adjectifs ne parlent que de l'aspect morphologique² : les règles et les irrégularités de la formation du féminin et du pluriel, les degrés de comparaison, etc.) Pour donner les raisons de ce phénomène surprenant, on pourrait mentionner la formation très tardive de cette catégorie en tant que catégorie autonome. Mais en fait, cet argument manque de force, car l'essor de la description linguistique ne date que du XX^e siècle et si on fait appel aux

¹ D'après la logique de Platon et d'Aristote, *l'onoma* est le sujet dont on dit quelque chose et *le rhéma* est ce qu'on en dit. Un mot du type d'adjectif affirme toujours quelque chose (= le rhéma) au lieu de nommer quelque chose (ce que fait *l'onoma*, essentiellement).

² Nous voudrions attirer l'attention des lecteurs sur une nouvelle conception de l'aspect morphologique des adjectifs : Gaston Gross, « Typologie des adjectivaux », in : *Analyse et synthèse dans les langues romanes et slaves*, sous la direction de Harro Stammerjohann, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1991.

ouvrages précédents, c'est, le plus souvent, pour en montrer les défauts et les erreurs. Il s'agit donc tout simplement d'une catégorie négligée.

Cela peut expliquer le fait que les définitions de l'adjectif soient insuffisantes par rapport aux autres catégories, mieux décrites. Les deux classes que l'on trouve actuellement (1. *adjectifs déterminatifs* regroupés d'après leur rôle syntaxique comme les adjectifs démonstratifs, interrogatifs, relatifs, etc. et 2. les *adjectifs qualificatifs* pour tout le reste)³ ne peuvent pas présenter le comportement syntaxique (et surtout sémantique) des adjectifs. De plus, la dénomination d'*adjectif qualificatif* est dans certains cas nettement erronée parce qu'elle attribue aux adjectifs l'expression d'une qualité,

Cf., par exemple, les définitions suivantes :

–le Grand Robert : « *Mot susceptible d'être adjoind directement (épithète) ou indirectement (attribut) par l'intermédiaire d'un verbe (être, notamment) au substantif avec lequel il s'accorde, pour exprimer une qualité (adjectif qualificatif) ou un rapport (adjectif déterminatif).*

–le Grand Larousse : « *Mot que l'on joint au nom pour exprimer une manière d'être, une qualité de l'être ou de l'objet désigné par le nom (adjectif qualificatif ou simplement adjectif), ou pour introduire ce nom dans le discours (adjectif déterminatif) (...)* ».⁴

ce qui n'est pas toujours juste, car ce que l'adjectif exprime n'est pas nécessairement une qualité. Par exemple, en parlant des adjectifs locatifs, il est absurde de les ranger dans la classe des adjectifs qualificatifs :

Je pense à mon pays lointain.

La maison proche du canal.

Lointain ou proche; ces adjectifs, expriment-ils vraiment la qualité d'un pays ou d'une maison ? Absolument pas...

Avant de présenter notre définition sur une base sémantique, il convient de faire une autre remarque d'importance (qui explique, entre autres, le choix de certains exemples dans ce qui suit). Pour nous, le mot *adjectif* ne représente pas simplement une catégorie morphologique, mais une catégorie surtout fonctionnelle. Avant l'élaboration d'un système de critères complet, nous pouvons donner deux critères de base qui sont essentiels et devraient caractériser tous les éléments rangés dans le groupe d'adjectifs :

1. ils peuvent suivre le verbe *être* et

2. on peut les pronominaliser par le pronom *le*.

Prenons l'exemple de l'adjectif *méchant* :

Cet enfant a été méchant ce matin.

Il le sera demain.

³ Dans notre travail nous ne nous occupons que des adjectifs de ce deuxième groupe (dits "*qualificatifs*"); en fait, c'est le seul groupe fondé sur une base sémantique.

⁴ Le TLF (et les autres dictionnaires) et même les grammaires disent la même chose : « l'adjectif exprime une qualité ou une manière d'être » (TLF), « il qualifie le substantif » (Grammaire Larousse du Français contemporain), etc. Force est de constater que les dictionnaires et les grammaires (même les plus illustres) ne donnent pas d'explication satisfaisante, mais seulement des généralités.

Le pronom *le* remplace seulement l'adjectif et non le groupe verbal *être méchant* – c'est que le verbe *être* est exprimé sous forme de *sera*. Un tour de type :

**il le demain*

serait évidemment inacceptable.

Ces critères nous permettent de ranger également dans cette catégorie des éléments qui, du point de vue de la morphologie, ne semblent pas adjectifs. Autrement dit, outre les adjectifs simples, on peut facilement introduire les *adjectifs composés* (ou *adjectivaux*). Ainsi, dans notre système, un groupe de mots comme *de bonne humeur* est un adjectif composé et non un complément de manière ou de qualité : sa fonction syntaxique est strictement identique à celle d'un adjectif simple. S'il s'agissait d'un complément, la pronominalisation par *le* ne serait pas possible, mais par *en* ou *y* – en fonction de la préposition – ce qui est impossible ici :

*Luc est de bonne humeur. 7 *Il en sera demain.*

La forme correcte est :

Il le sera aussi demain.

On peut facilement trouver d'autres exemples :

*Léa est à la mode. 7 *Sa sœur y est aussi.*

La forme correcte est :

Sa sœur l'est aussi.

Pour reprendre le problème du regroupement sémantique des adjectifs, nous avons vu que les définitions actuelles mettaient l'accent sur le terme d'*adjectif qualificatif*. Afin de connaître un regroupement plus complet (mais qui n'est pas encore terminé) nous conseillons aux lecteurs de consulter des ouvrages qui présentent les résultats les plus récents des recherches faites au LLI (articles publiés dans des revues linguistiques – cf. la bibliographie –, mémoires de DEA, thèses de doctorat).

Cf. par exemple : Gaston Gross, « Une catégorie hétérogène : l'adjectif », in : *Studi Italiani Di Linguistica Teoretica e applicata*, Rome, 1997. Dans cet article, M. Gross propose le regroupement suivant :

1. les adjectifs de relation (*la production pétrolière de la France*);
2. les adjectifs de possession (*Doté d'une bonne mémoire, Luc comprend vite la situation*);
3. les adjectifs locatifs (*Ce pays est lointain*);
4. les adjectifs symétriques (*Ces accusations mutuelles ne cesseront jamais*);
5. les adjectifs aspectuels – qui peuvent exprimer
 - a) l'aspect itératif : *Paul fait sa promenade quotidienne*;
 - b) l'aspect ponctuel : *un malaise momentané*;
 - c) l'aspect inchoatif : *un cancer naissant*;
 - d) l'aspect terminatif : *un effort final*;
 - e) l'aspect progressif : *une inflation galopante*;
 - f) l'aspect duratif : *une haine permanente*;
6. les adjectifs de modalité – qui peuvent exprimer
 - a) la modalité 'devoir' : *une lecture obligatoire*;

- b) la modalité 'pouvoir' : *Cette réponse est susceptible d'augmenter l'angoisse;*
- c) la modalité 'possibilité, probabilité' : *retour probable du beau temps;*
- 7. qualité ou quantité (cf. le double emploi de l'adjectif *profond* :
 - a) *L'armoire est profonde de 60 centimètres.* (quantité)
 - b) *Luc a un amour profond pour les horloges antiques.* (intensité)
- 8. les adjectifs circonstanciels :
 - a) les adjectifs de but : *l'effet recherché;*
 - b) les adjectifs de cause : *Cet effet, produisant de graves conséquences, est inévitable;*
 - c) les adjectifs consécutifs : *Cette plante a trouvé un terrain favorable pour se développer;*
 - d) les adjectifs conditionnels : *Les Japonais sont nos clients potentiels.*⁵

*Les adjectifs temporels du français et du hongrois

Nous ne citerons pas ici les définitions du temps données par les dictionnaires, car cela pourrait nous détourner de notre sujet proprement dit.

Les adjectifs temporels que nous allons présenter brièvement ci-dessous, représentent la sous-classe la plus nombreuse et, du point de vue des particularités d'emploi, la plus intéressante de la classe complexe des adjectifs circonstanciels. Au sein de ce sous-groupe, la distinction essentielle se fait sur la même base que dans le groupe des subordonnées temporelles qui marquent des rapports divers, tels que l'antériorité, la postériorité, la simultanéité et peuvent aussi exprimer une durée.

Voyons tout d'abord quelques exemples; certains adjectifs temporels

- a) se réfèrent au passé :

Grégoire de Tours présente des époques antérieures à la sienne.

Notre voyage précédent est inoubliable.

Je vous parle d'événements récents.

etc.

- b) se réfèrent au présent :

Il ne faut pas ignorer certains phénomènes concomitants.

Cet auteur contemporain a publié un nouveau roman.

Le président actuel de notre compagnie est parti pour le Japon. etc.

- c) se réfèrent au futur :

Son futur mari est très gentil.

La semaine prochaine, nous partons pour la Hongrie.

L'ouvrage suivant de cet auteur sera un roman. etc.

- d) expriment une durée :

ce très long/court voyage

des idées éternelles

*un empire millénaire*etc.

⁵ e) les adjectifs temporels : cf. le point suivant.

Il n'est pas utile de poursuivre l'énumération des adjectifs temporels, mais le présent article se terminera par une courte liste d'adjectifs français et hongrois. Jusqu'ici, le regroupement semble évident.

Mais si on essaye de trouver les équivalents hongrois de ces adjectifs français, on peut constater le plus souvent une coïncidence plus ou moins complète – mais pas toujours :

a) les adjectifs se réfèrent au passé :

Grégoire de Tours a sajátját megelőző korokat mutatott be.

Az előző utazásunk felejthetetlen.

Nemrég történt / Nem régi (/ ? Új) eseményekről beszélek.

b) les adjectifs se réfèrent au présent :

Nem szabad megfeledezni néhány velejárá jelenségről.

Ez a kortárs szerző egy új regényt jelentetett meg.

Cégünk jelenlegi elnöke elutazott Japánba.

c) les adjectifs se réfèrent au futur :

A jövendő / leendő férje nagyon kedves.

A jövő héten megyünk Magyarországra.

Ennek az írónak a következő műve egy regény lesz.

d) les adjectifs expriment une durée :

nagyon hosszú / rövid utazás

örökkévaló (= örökké tartó) gondolatok

ezeréves birodalom.

Nous pouvons constater que dans certains cas nous n'avons pas d'équivalent adjectival : les adjectifs français *récent* et *instantané* n'ont pas d'équivalent exact, mais leur traduction dépend du contexte. On peut donner *új* pour *récent* s'il s'agit par exemple :

d'un livre récent

új könyv,

et *pillanatnyi* pour *instantané* dans

un trouble instantané

pillanatnyi zavar.

Nos recherches actuelles visent à déterminer la cause des différences de ce type et il nous semble indispensable de trouver des critères sémantiques permettant de distinguer les équivalents.

Par exemple, à propos de l'adjectif *pillanatnyi*, nous pouvons constater qu'il ne signifie pas « qui ne dure qu'un instant », mais plutôt « passager, temporaire — qui va passer vite parce qu'il ne dure pas longtemps ». En français on peut dire : *La mort fut instantanée*, mais la traduction de cette phrase ne peut pas être **A halál pillanatnyi volt* (formule complètement agrammaticale, car ici on ne peut pas imaginer une interruption qui ne dure qu'un instant, sauf s'il s'agit d'un emploi métaphorique), mais *A halál egy pillanat alatt beállt* : l'équivalent ne peut pas être un adjectif, le hongrois n'a pas d'équivalent adjectival ayant cette signification.

Certains autres types de difficultés émergent aussi du côté du hongrois où la dérivation est très productive; nous avons, par exemple, une classe complète

(et évidente) d'*adjectifs de date* dont l'existence même semble problématique en français (où il n'y a que des adjectifs composés) :

<i>karácsonyi</i>	de Noël
<i>húsvéti</i>	pascal (la seule exception)
<i>tegnapelőtti</i>	d'avant-hier
<i>holnaputáni</i>	de l'après-demain
<i>másnap</i>	du lendemain
<i>előző napi</i>	de la veille
<i>múlt heti</i>	de la semaine dernière
<i>korabeli</i>	de cette époque-là etc.

ou même :

<i>január 3-i</i>	du 3 janvier
<i>június 26-i</i>	du 26 juin etc.

En hongrois, on peut facilement employer ces adjectifs en position d'attribut, la phrase sera absolument grammaticale et naturelle :

Ez a kenyér tegnapelőtti.

Ez az újság január 25-i,

tandis qu'en français

(?*) *Ce pain est d'avant-hier et*

(?*) *Ce journal est du 25 janvier*

semblent beaucoup moins acceptables.

Ce phénomène soulève la question suivante : les composés du type *de + N / Adv* (etc.), peuvent-ils être considérés comme de vrais adjectifs ? La réponse est évidemment *oui* – s'il s'agit de leur fonction; mais la pronominalisation par *le* n'est pas toujours aussi évidente – cf.

**Ce pain l'est*

**Ce journal l'est.*

Outre des problèmes morphosyntaxiques, nous pouvons également rencontrer des problèmes purement sémantiques. Il existe un grand nombre d'adjectifs du type *moderne, nouveau, vieux*, etc. qui sont aussi liés à la notion de temps – mais comment expliquer (d'une façon vraiment objective) leur valeur temporelle ? Enfin, peut-on les appeler *adjectifs temporels* ?...

Ou bien à propos des adjectifs qui expriment une durée, on pourrait faire appel à des exemples du type *infantile, juvénile, adolescent, adulte, etc.*, exprimant les âges de la vie. Le problème vient du fait que ces adjectifs n'ont pas de valeur temporelle absolue : ils expriment une période relativement déterminée (qui est toujours relative, mais on peut en indiquer les limites), mais, par exemple, la valeur réelle de l'adjectif *adulte* peut évidemment varier d'une espèce à l'autre : cf. *un insecte / un ours adulte*, etc. Peuvent-ils être nommés *adjectifs temporels* ? ... Peuvent-ils être classés parmi les *adjectifs de durée* ? ... (Ils expriment une durée, un intervalle limité dans le temps.)

Pour l'instant, nous nous contenterons de les appeler *adjectifs temporels secondaires*, mais le statut exact des adjectifs de cette classe reste encore à définir.

Les mêmes problèmes existent en hongrois et dans ce cas, les équivalences (adjectivales) sont souvent exactes :

<i>moderne</i>	<i>modern</i>
<i>nouveau</i>	<i>új</i>
<i>vieux</i>	<i>öreg</i>
<i>infantile</i>	<i>(kis)gyermekkori</i>
<i>juvénile</i>	<i>ifjúi, fiatalos</i>
<i>adolscent</i>	<i>serdülő</i>
<i>adulte</i>	<i>felnőtt</i>

Du côté du français, nous avons aussi des adjectifs composés :

<i>de l'âge adulte</i>	<i>felnőttkori</i>
<i>de la vieillesse</i>	<i>öregkori etc.</i>

***Conclusion**

Notre objectif dans cet article était de porter un regard critique sur la notion d'adjectif qui n'est étudiée, en général, que du point de vue de la morphologie. Le bref aperçu historique met en évidence que les adjectifs représentent la dernière catégorie grammaticale autonome, ce qui peut expliquer l'insuffisance des définitions actuelles et le fait que les adjectifs ont fait l'objet de peu d'études générales ou sémantico-syntaxiques.

L'étude approfondie de la sémantique des adjectifs démontre que la notion actuelle d'« *adjectif qualificatif* » est trop générale et parfois même erronée. Cette vaste classe ne dit rien en fait du comportement sémantico-syntaxique des adjectifs, il est donc nécessaire de les analyser du point de vue de leur sens (ce qui détermine aussi leur comportement syntaxique, les autres éléments auxquels ils peuvent être associés, etc.) et de leur fonction – ce qui peut entraîner la modification même des critères morphologiques permettant de distinguer ce qui est adjectif de ce qui ne l'est pas.

Nous avons présenté les grandes lignes d'un sous-groupe sémantique des adjectifs : les adjectifs temporels. La base de ce groupe est une observation évidente selon laquelle certains adjectifs ont une valeur temporelle, autrement dit ils expriment une relation temporelle quelconque (c'est-à-dire qu'ils peuvent se référer au passé, au présent, au futur, ou bien indiquer une durée).

Par la suite, il semble indispensable de trouver des critères (sémantico-syntaxiques) spéciaux qui ne caractérisent que les adjectifs temporels; cela nous permettrait de définir les limites de ce groupe et de distinguer les adjectifs temporels des éléments appartenant à d'autres groupes sémantiques.

Du point de vue de la contrastivité franco-hongroise, on rencontre de nombreux problèmes qui viennent souvent du caractère différent des deux langues. Pensons aux adjectifs composés du français qui ont souvent un équivalent nettement adjectival en hongrois; les différences de ce type viennent essentiellement de l'opposition qui existe entre deux langues dont l'une est flexionnelle et l'autre agglutinante; la formation des adjectifs (morphologiques) semble plus productive en hongrois, tandis qu'en français plusieurs types d'éléments peuvent avoir la même fonction qu'un adjectif

temporel. En principe, les critères sémantiques doivent être valables pour chacune des deux langues, mais les critères morphologiques seront beaucoup plus hétérogènes et dépendront largement de la langue en question (outre les coïncidences – cf. la liste suivante –, et cela peut même modifier le regroupement sémantique – cf. le problème des adjectifs de date.

Petite liste d'adjectifs temporels du français et du hongrois

(Certains adjectifs peuvent avoir un grand nombre de significations; cette liste ne présente que le sens de base avec un seul équivalent hongrois, si c'est possible, ce qui est aussi une simplification évidente de notre part. Nous rappelons nos lecteurs que le statut des composés n'est pas toujours clair.)

a) se réfèrent au passé :

<i>ancien</i>	<i>régi</i>
<i>antérieur à</i>	<i>régebbi (valaminél)</i>
<i>dernier</i>	<i>utolsó</i>
<i>passé</i>	<i>múlt</i>
<i>récent</i>	<i>nem régi [/ új, en fonction du contexte]</i>

composés :

<i>d'autrefois</i>	<i>valamikori</i>
<i>d'avant</i>	<i>azelőtti</i>
<i>d'avant-hier</i>	<i>tegnapelőtti</i>
<i>de</i>	<i>hajdani</i>
<i>d'hier</i>	<i>tegnapi</i>
<i>de l'avant-veille</i>	<i>két nappal azelőtti</i>
<i>de la veille</i>	<i>az előző napi</i>
<i>de + N_{temp.} + dernier⁶</i>	<i>a múlt + N_{temp.}⁷</i>
<i>de + N_{temp.} + passé</i>	<i>a múlt + N_{temp.}</i>
<i>de + N_{temp.} + précédent</i>	<i>az előző + N_{temp.}</i>
<i>de naguère</i>	<i>minapi</i>
<i>du temps jadis</i>	<i>néhai</i>

b) se réfèrent au présent:

<i>actuel</i>	<i>jelenlegi</i>
<i>coexistant</i>	<i>egyidejű(leg létező)</i>
<i>coïncident</i>	<i>egyidejű</i>
<i>concomitant</i>	<i>velejáró</i>
<i>conjoint</i>	<i>együttjáró</i>
<i>contemporain</i>	<i>kortárs</i>
<i>courant</i>	<i>folyó (= folyamathban lévő)</i>
<i>existant</i>	<i>(jelenleg) létező</i>
<i>présent</i>	<i>jelen(legi)</i>

⁶ Où N_{temp.} = un substantif qui, par son sémantisme, se réfère à une notion ayant une relation quelconque avec le temps. Par exemple : *du mois dernier, du siècle dernier, de la semaine dernière, de l'année dernière, etc.*

⁷ Exception : *de l'année dernière = múlt évi, ou bien tavalyi*

<i>simultané</i>	<i>egyidejű</i>
<i>synchrone</i>	<i>egyidejű</i>
<i>synchronique</i>	<i>egyidejű</i>
<i>temporaire</i>	<i>ideiglenes</i>
composés :	
<i>d'actualité</i>	<i>jelenlegi</i>
<i>d'à présent</i>	<i>mostani</i>
<i>d'aujourd'hui</i>	<i>mai</i>
<i>de ce + N_{temp.}-là/ci</i> ⁸	<i>e + N_{temp.} ...i</i> ⁹
<i>de l'heure</i>	<i>aktuális</i>
<i>de notre + N_{temp.}</i>	<i>...nkbeli (p.e. korunkbeli)</i>
<i>du moment</i>	<i>jelenlegi</i>
<i>en cours</i>	<i>follyamatban lévő</i>
c) se réfèrent au futur :	
<i>futur</i>	<i>jöv(end)ő</i>
<i>immédiat</i>	<i>azonnali</i>
<i>postérieur (à)</i>	<i>későbbi</i>
<i>prochain</i>	<i>jövő</i>
<i>proche</i>	<i>közeli</i>
<i>suivant</i>	<i>következő</i>
<i>ultérieur</i>	<i>későbbi</i>
composés :	
<i>à venir</i>	<i>(el)jövendő</i>
<i>d'après</i>	<i>(rá)következő</i>
<i>de demain</i>	<i>holnapi</i>
<i>de + N_{temp.} + prochain</i> ¹⁰	<i>jövő / következő + N_{temp.}</i>
<i>du lendemain</i>	<i>másnapi</i>
<i>du surlendemain</i>	<i>két napra rá következő</i>
d) indiquent une durée :	
<i>bref</i>	<i>rövid</i>
<i>centenaire</i>	<i>évszázados / százéves</i>
<i>continu</i>	<i>állandó</i>
<i>continuuel</i>	<i>örökös, szüntelen</i>
<i>court</i>	<i>rövid</i>
<i>durable</i>	<i>tartós</i>
<i>éphémère</i>	<i>tiszavirág életű</i>
<i>éternel</i>	<i>örökkévaló</i>
<i>fugace</i>	<i>röpke</i>
<i>fugitif</i>	<i>(gyorsan) elmúló</i>

⁸ Par exemple : *de ce jour-là/ci, de cette année-là/ci, de ce siècle-là/ci, decette époque-là/ci, etc.*

⁹ Par exemple : *e heti, e havi* ; exceptions : *ez évi = idei, e napi = mai.*

¹⁰ Par exemple : *de l'année prochaine, de l'ère prochaine, du siècle prochain, de la semaine prochaine, etc.*

<i>instantané</i>	<i>pillanatig tartó / pillanatnyi</i>
<i>long</i>	<i>hosszú</i>
<i>millénaire</i>	<i>évezredes / ezeréves</i>
<i>momentané</i>	<i>pillanatnyi</i>
<i>nonagénaire</i>	<i>kilencven(év)es</i>
<i>octogénaire</i>	<i>nyolcvanas / nyolcvanéves</i>
<i>passager</i>	<i>múlandó</i>
<i>permanent</i>	<i>permanens / folyamatos</i>
<i>perpétuel</i>	<i>örök(kévaló)</i>
<i>quadrogénaire</i>	<i>negyven(év)es</i>
<i>quinquagénaire</i>	<i>ötven(év)es</i>
<i>sans fin</i>	<i>véget nem érő / végtelen</i>
<i>séculaire</i>	<i>(év)százados</i>
<i>septuagénaire</i>	<i>hetven(év)es</i>
<i>sexagénaire</i>	<i>hatvanas / hetvanéves</i>
<i>transitoire</i>	<i>átmeneti</i>

composés :

<i>de longue haleine</i>	<i>hosszú / nagy lélegzet(vétel)ű</i>
<i>de longue date</i>	<i>régóta tartó</i>
<i>de longue durée</i>	<i>hosszú időtartamú</i>
<i>d'un moment</i>	<i>pillanatnyi</i>

e) adjectifs temporels secondaires (ou adjectifs à peine classés pour le moment qui peuvent avoir une valeur temporelle) :

1. adjectifs qui expriment les âges de la vie

A) l'enfance :

<i>enfantin</i>	<i>gyermeki</i>
<i>impubère</i>	<i>serdületlen</i>
<i>infantile</i>	<i>gyermekkori</i>
<i>jeunet</i>	<i>nagyon fiatal</i>
<i>puéril</i>	<i>gyermeki</i>

composés :

<i>à la mamelle</i>	<i>csecsszopó</i>
<i>au berceau</i>	<i>pólyás</i>
<i>en bas âge</i>	<i>zsenge korú</i>
<i>en nourrice</i>	<i>csecsszopó</i>
<i>tout jeune</i>	<i>nagyon fiatal</i>

B) la jeunesse :

<i>jeune</i>	<i>fiatal</i>
<i>juvénile</i>	<i>ifjúi</i>
<i>nubile</i>	<i>házasságképes [korba lépett]</i>
<i>pubère</i>	<i>serdülő</i>
<i>pubertaire</i>	<i>pubertási</i>
<i>pubescent</i>	<i>serdülő(korban lévő)</i>

C) la maturité :

<i>d'un certain âge</i>	<i>korosodó</i>
<i>entre deux âges</i>	<i>öregedő</i>
<i>mûr</i>	<i>javakorabeli</i>
<i>D) la vieillesse :</i>	
<i>âgé</i>	<i>idős</i>
<i>centenaire</i>	<i>százéves</i>
<i>chenu</i>	<i>őszbe csavarodott</i>
<i>décati</i>	<i>(el)vénhedt</i>
<i>décrépité</i>	<i>elaggott</i>
<i>vieilli</i>	<i>(meg)öreg(edett)</i>
<i>vieux¹¹</i>	<i>öreg</i>
<i>composés :</i>	
<i>d'un âge avancé</i>	<i>előrehaladott korú</i>
<i>sur le retour</i>	<i>idősödő</i>

2. autres groupes (sans définition pour le moment)

<i>Type a)</i>	
<i>dernier</i>	<i>utolsó</i>
<i>moderne</i>	<i>moern</i>
<i>neuf</i>	<i>(vadonat)új</i>
<i>nouveau</i>	<i>új</i>
<i>Type b)</i>	
<i>valable</i>	<i>érvényes</i>
<i>valide</i>	<i>érvényes</i>
<i>en vigueur</i>	<i>érvényben lévő</i>
<i>Type c)</i>	
<i>premier¹²</i>	<i>első</i>
<i>Type d)</i>	
<i>ajourné</i>	<i>(el)halasztott</i>
<i>différé</i>	<i>(el)halasztott</i>
<i>prolongé</i>	<i>meghosszabbított</i>
<i>renvoyé</i>	<i>elhalasztott</i>
<i>report</i>	<i>elhalasztott</i>
<i>Type e)</i>	
<i> Brusque</i>	<i>hirtelen</i>
<i>soudain</i>	<i>hirtelen</i>
<i>subit</i>	<i>hirtelen</i>

¹¹ y compris les expressions du type *vieux comme Adam / Hérode / Mathusalem*, etc.

¹² accessoirement temporel : un ordre, c.-à.-d. une suite d'éléments se situe forcément dans le temps.

Bibliographie

1. BENCÉDY, J. — FÁBIÁN, P. — RÁCZ, E. — VELCSOVNÉ, A *mai magyar nyelv*, Budapest, Tankönyvadó, 1991⁸
2. *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Éditions Ferdinand Nathan, 1990.
3. ECKHARDT, Sándor, *Francia-magyar szótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
4. ECKHARDT, Sándor, *Magyar-francia szótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
5. GROSS, Gaston : « Une catégorie hétérogène : l'adjectif », in : *Studi Italiani Di Linguistica Teoretica e Applicata*, N° 3, Rome, Pacini, 1997.
6. GROSS, Gaston : « Typologie des adjectivaux », *Colloque international de linguistique slavo-romane* 5 (1989), Tübingen, Narr, 1991.
7. GROSS, Gaston : « Syntaxe du complément de nom », in : *Linguisticae Investigationes*, XV : 2, Amsterdam, John Benjamins B. V., 1991, pp. 255–284.
8. *Magyar szókincstár*, sous la direction de KISS, Gábor, Budapest, Tinta Könyvadó, 1998.
9. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française* (CD-ROM), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.
10. *Magyar értelmező kéziszótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992⁹
11. RIEGEL, M. — PELLAT, R. — RIOUL, J.-Ch., *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 1997³
12. *Thésaurus* (sous la direction de D. PÉCHOIN), Larousse, Paris, 1992. (1997, éd. in extenso)



La littérature baroque néo-latine et les Jésuites en Europe centrale

Dans son essai magistral rédigé pour le numéro spécial de la revue *Baroque* (1976) portant sur le baroque en Hongrie, Tibor Klaniczay fit une distinction très nette entre les variantes protestante et catholique du nationalisme servant de base au baroque en Hongrie. Pour ce qui est de la première, la classe nobiliaire protestante (cette couche sociale étant au XVII^e siècle le dépositaire principal de l'idéologie nationale), elle vit sa spécificité distinctive dans une origine mythique scytho-hunnique, trouva l'époque la plus glorieuse de son passé dans le règne puissant de Mathias Hunyadi, lui-même issu de la classe nobiliaire, et se désigna comme tâche la sauvegarde du pays et des libertés nobiliaires aussi bien contre les envahisseurs musulmans turcs envahisseurs que contre les tentatives de contre-réforme de la dynastie catholique des Habsbourg (dans ce dernier cas, en plus des différends en matière de religion, la germanophobie fut un facteur sentimental non négligeable.) Les protestants se définissaient volontiers eux-mêmes, en tant que classe porteuse d'idéaux qu'ils substituèrent à la patrie, par des images bibliques : ainsi la petite Hongrie attaquée de toutes parts revêtit l'image de « *Sion assiégée* ».

Pour ce qui est du nationalisme catholique, ses tenants et ceux qui avaient élaboré les principes de base de cette idéologie, les Jésuites, cherchèrent à prouver l'authenticité de leur système de pensée non par des ancêtres scytho-hunniques paiens mais en évoquant la figure du premier roi saint, Saint-Etienne, lequel – d'après une hagiographie légendaire médiévale – reçut du pape Sylvestre II non seulement la couronne vénérée par la suite comme sainte mais aussi la qualité de légat autorisant à la propagation de la vraie foi, donc le titre de roi apostolique. Toujours selon la légende, à sa mort, Saint-Etienne, n'ayant pas d'héritier, offra sa couronne à la Vierge et, par cela, mit la Hongrie une fois pour toutes sous la tutelle de Marie, celle-ci étant considérée désormais comme *Patrona Hungariae*.

Au XVII^e siècle ces deux manières de voir l'histoire se livraient un combat acharné, et il en résulta non seulement une abondance de la production littéraire de disputes théologiques en langues hongroise et latine, mais eut encore une influence marquante sur l'évolution de la poésie aussi. On sait que la littérature latine hongroise – que, dans des termes d'aujourd'hui, nous pourrions appeler centre-européenne, tant il y avait parmi ses auteurs des Allemands de Hongrie, des Saxons de Transylvanie, des Croates de Slavonie, des Slovaques de la Hongrie septentrionale (de Slovaquie actuelle), pour ne pas parler de toute une société internationale d'écrivains humanistes (Italiens, Allemands, Autrichiens, Flamands,

Tchèques, Polonais) venue ou installée en Hongrie – avait des attaches très fortes avec les grands courants internationaux de la littérature humaniste, avec ses chefs-de-file et avec ses poétiques. La propagation de la Réforme ne modifia pas cette tendance. C'est ainsi que dans la poésie et la poétique latines de Hongrie, dès Janus Pannonius, on considérait l'épopée héroïque comme le genre le plus noble. Pendant longtemps encore on ne réussit pas à amalgamer les prescriptions tenues pour saintes de la poétique aristotélicienne et les deux thèmes se montrant propices à une élaboration épique, le mythe des origines de la nation ou plutôt l'histoire de l'arrivée des Hongrois dans le pays, celle-ci étant plus proche du modèle virgilien, et le combat acharné contre les Turcs. Pour ce qui est du premier, si ce thème ne put gagner de terrain, la raison en était double : non seulement l'opposition entre la dynastie catholique et le pays nobiliaire pour la plupart protestant, mais encore le fait que cette dynastie était étrangère. Or, les mêmes humanistes italiens qui, comme par exemple Alessandro Cortesi, élaborèrent au XV^e siècle les principes de l'aptitude rhétorique pour une histoire du règne du roi Mathias, donc pour la dynastie des Hunyadi, essayèrent de démontrer les origines mythiques de la dynastie des Habsbourg en pleine ascension. (Ce fut le cas de Ricardo Bartolini, humaniste de Pérouse qui écrivit l'origine et l'histoire de la *Domus Austriaca*, donc de la maison des Habsbourg, d'après l'histoire d'Enée le Troyen et de ses descendants, de sorte que les Habsbourg titulaires de la couronne de l'empereur de Rome devinrent de vrais Romains ; ou encore d'un auteur Jésuite anonyme qui, à la fin du XVII^e siècle, rendait compte dans une allégorie latine des victoires de Léopold I^{er} contre les Turcs en appelant le fondateur de la dynastie, Rodolphe 1^{er} *Aeneas Habsburgus*.) Il est donc clair que pour ce qui est de leur conception épique, les deux variantes de la tradition hongroise – celle, protestante, se rattachant aux mythes huns et celle se référant au roi Saint-Etienne – étaient inconciliables avec cette ascendance romanisée des Habsbourg née dans la même région, en Europe centrale.

La solution de ce dilemme fut offerte par l'historiographe de la cour de l'empereur Rodolphe II, Elias Berger. Cet auteur de Hongrie septentrionale, issu d'une famille allemande convertie de Moravie publia juste au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, en 1600, son poème intitulé *Rapsodiae de cruce, insignis regni Hungariae* dans lequel il identifie la sainte croix du Christ à la croix Lorraine de l'armoirie nationale de la Hongrie (qui y fut introduite depuis Byzance et selon les héraldistes c'est de là qu'elle arriva par la suite en Lorraine), esquissant ainsi comme arrière-fond à l'histoire des Hongrois, une série d'événements d'histoire mondiale qui concilie l'origine païenne avec le rôle de défenseur de la chrétienté et arrive à contrebalancer l'étrangeté de la dynastie des Habsbourg par le fait que les empereurs portent, en leur qualité de rois de Hongrie, la couronne de Saint-Etienne qui est à la fois un élément de l'armoirie, le lambrequin.

Pourtant, l'influence la plus forte fut exercée sur la poésie latine par une épopée en langue hongroise, le chef-d'oeuvre de la littérature baroque hongroise, *Szigeti veszedelem* (Le désastre de Sziget) de Miklós Zrínyi. Des recherches comparatistes ont démontré que Zrínyi (1620–1554) connaissait bien les épopées et poétiques, rédigées en italien et en latin, de la Renaissance, du Baroque et du Maniérisme (avant tout, les ouvrages du Tasse et de Marino), mais qu'il s'en servait d'une manière autonome, tout comme il se servait des grandes épopées antiques et de la tradition historiographique et poétique hongroise et croate (il descendait d'une famille croate et avait, comme c'était courant à l'époque, une double identité hongroise et croate). Bien qu'il ait inclus des allusions à la généalogie hongroise et que son thème principal fût la lutte contre les Turcs, l'épopée en disait beaucoup plus. Chez Zrínyi, la défaite des Hongrois est une punition de Dieu car ils s'étaient opposés à lui et avaient bafoué ses projets visant à faire d'eux son peuple élu ; l'ordre divin ne sera rétabli qu'au moment où un héros dévoué, l'arrière-grand-père et homonyme du poète, le ban Miklós Zrínyi brise le pouvoir du vice par sa mort héroïque et par cela promet l'avènement du pouvoir des Hongrois, restaurant ainsi le projet de Dieu. Avant de mourir, Zrínyi réussit encore à tuer le sultan Soliman le Magnifique, personnification principale du Mal. De cette manière, le poète Zrínyi plaça dans la perspective des grandes épopées de la littérature mondiale son sujet provenant d'une tradition nationale bipartite et créa une variante nationale hongroise, le pendant centre-européen de l'épopée religieuse de Milton, son contemporain.

Le chef-d'oeuvre poétique de Zrínyi influença avant tout, naturellement, la poésie nationale de langue hongroise, mais aussi, par l'intermédiaire de son frère, Petar Zrinski, la poésie croate également. Il faut mentionner ici l'épopée de László Listius (1628–1663) portant sur le désastre de Mohács, rédigée dans une structure souple, partiellement à la manière des chroniqueurs ; le sujet en était la bataille de Mohács dans laquelle le sultan Soliman le Magnifique infligea une défaite annihilante à l'armée hongroise, au cours de laquelle le roi Lajos II périt et qui marqua en Hongrie le début du règne des Turcs, lequel dura 150 ans. Bien que Listius se serve de quelques accessoires d'épopée, la composition de son oeuvre manque de grandeur. Mieux que Listius, István Gyöngyösi (1629–1704) comprit la hardiesse et le sublime de la conception de Zrínyi. Dans ses épopées inspirées d'Ovide et écrites à l'occasion de noces des grands seigneurs il adapta avec succès les éléments de l'épopée héroïque dans des thèmes imprégnés de mythologie érotique. Jusqu'au début du XIX^e siècle c'étaient les poésies de Gyöngyösi qui étaient les plus populaires non seulement auprès des lecteurs mais encore parmi les poètes : ses bravoures linguistiques ainsi que ses digressions rhétoriques exercèrent une influence profonde sur le mode de création de ses successeurs.

Gyöngyösi non seulement imita les poètes antiques mais – et ceci est également remarquable – il suivait avec grande attention les oeuvres de la poésie néo-latine contemporaine. Il rédigea, entre autres, d’après une épopée religieuse d’un auteur jésuite, son ouvrage intitulé *Rózsakoszorú* (*Rosaire*). Ceci signala d’une part sa conversion de calviniste en catholique, mais aussi le fait que dans des circonstances spéciales à la Hongrie en ce qui concerne la culture et la langue, c’était avant tout le latin qui véhiculait les idéaux et les poétiques des poésies baroques française, italienne et espagnole. Qu’il suffise de mentionner ici la poétique de Jacobus Pontanus (1597) dont les enseignements et les commentaires jouèrent un rôle fondamental dans le fait que dans le système scolaire des Jésuites aussi bien que dans la poésie néo-latine d’inspiration jésuite c’est Virgile qui était accepté comme norme. Parmi les traités poétiques ultérieurs, ce sont ceux de l’Allemand Jacobus Masenius et du Français Bussièrès qu’il convient de relever. Le premier, par exemple, recommande tout particulièrement la lutte contre les Turcs comme thème épique convenable et propose comme modèle à suivre dans le genre de l’épopée religieuse sa propre oeuvre *Sarcotis* traitant le sujet de la faute de nos premiers parents, tandis que le second mentionne dans son recueil d’exemples les poètes les plus illustres du genre en Italie, en Espagne, en France et au Portugal. Le Jésuite français Jouveny enseigna comment faire figurer des personnages féminins et comment christianiser les attributs propres à l’épopée antique. (Remarquons au passage que plus tard ce sera encore, en premier lieu, par le truchement de l’enseignement des Jésuites français et italiens que les idées du classicisme apparaîtront dans la poésie latine de Hongrie : qu’il suffise de mentionner les noms de Bouhours, Rapin, La Cerda et Ceva.)

Puisque l’expulsion des Turcs du pays à la fin du XVII^e siècle se fit sous la direction du souverain Habsbourg, pendant longtemps les Jésuites ne trouvèrent pas comment allégoriser et narrer la victoire de la Chrétienté sur les Turcs et le rétablissement de l’intégrité du royaume hongrois sans se limiter à la mythologie habsbourgeoise qui s’imposait mais encore en se servant de la tradition nationale hongroise d’origine médiévale, laquelle se rattachait d’une part aux Huns et de l’autre aux rois saints de Hongrie.

Le Croate Paulus Ritter n’était pas Jésuite lui-même, seulement élève des Jésuites. Ce n’est que récemment que la recherche s’est faite une idée nette de l’impact de ses traités et de ses poésies écrits pour la plupart en latin et, en moindre partie, en croate, et se rattachant à la littérature généalogique fantastique de la Renaissance tardive et du Baroque ces ouvrages ont opéré un tournant décisif non seulement dans l’évolution de l’idéologie des Slaves du Sud et, à l’époque de sa redécouverte par le Romantisme, de l’idéologie pan-slave, mais aussi dans la réintroduction du mythe des origines des Hongrois. Nous venons d’apprendre, notamment, que ce fut Ritter qui, sur commande rémunérée, rédigea pour le Palatin Pál Esterházy (1635–1713), poète-mémorialiste de langues latine et hongroise et auteur d’oeuvres

religieuses, une merveilleuse et gigantesque histoire de sa famille, parue sous le nom du mécène, selon laquelle, entre autres, déjà au temps de Jésus Christ, l'un des aïeux du magnat était empereur de Scythie. Ritter se sert de tout un arsenal érudit pour justifier la parenté scytho-hunno-hongroise, et c'est de la même manière qu'il procède dans le cas de ses ouvrages écrits du point de vue des Croates : ici, il identifie sans vergogne les Illyres de l'Antiquité aux Croates et, qui plus est, transforme en Slaves les Grecs, les Roumains et les Hongrois. En poète, Ritter partit, lui aussi, de la tradition des Zrínyi : son premier ouvrage fut une épopée en langue croate dédiée au fils de Miklós Zrínyi, Ádám, et dans laquelle, suivant le modèle ovidien et non à la manière de Virgile, il narra le siège de Szigetvár dans une série d'épîtres héroïques.

Notons au passage que ce procédé d'auto-héroïsation de Pál Esterházy n'est pas qu'une simple drôlerie généalogique mais aussi une première apparition dans la littérature néo-latine du mythe d'Attila, donc de la tradition nationale hongroise avant l'avènement au pouvoir de la maison des Habsbourg.

Par la suite, au cours du XVIII^e siècle, la figure d'Attila et la tradition hunnique furent portées au centre de la poésie jésuite néo-latine, tout d'abord par Zsigmond Varjú, mort jeune, qui publia son « poemation » intitulé *Divina Metamorphosis seu Hungaria e gentili Christiana* en 1711. Varju réhabilite la tradition nationale hongroise d'une manière bien originale : il adopte les clichés de l'historiographie et de l'hagiographie occidentale, avant tout italiennes et françaises, sur l'origine satanique et les crimes diaboliques d'Attila, pour pouvoir le confronter au roi Saint-Etienne qui libéra enfin le peuple hongrois des ténèbres de l'errance païenne. Cette curieuse oeuvre a aussi, selon toute probabilité, une lecture allégorique qui se rattache aux actualités politiques de l'époque : c'est précisément en 1711 que les Habsbourg finirent par mettre fin dans une paix durable à la lutte d'indépendance qu'avait menée depuis longtemps le prince de Transylvanie, Ferenc Rákóczi II. Quelques années plus tard, pourtant, l'ouvrage volumineux d'un professeur de mathématiques, le Jésuite László Répszeli intitulé *Hunnias*, paru en 1728, non seulement réhabilita Attila en matière de morale et d'histoire, mais créa le modèle qui resta valable et fut suivi jusqu'à l'époque du Romantisme. Répszeli adapta le caractère d'Attila au modèle virgilien et fit du chef hunno-hongrois conquérant le pays un véritable frère jumeau du *pious Aeneas*, conquérant troyen-romain. Pour réaliser cette métamorphose frappante le poète a suivi la poétique du Jésuite polonais Sarbiewski, lequel, à l'époque du Baroque, avait développé et agrandi le symbolisme des commentaires que la Renaissance avait formulé de Virgile. Sous la plume de Répszeli, le pieux Attila se transforma en héros encyclopédique, homme modèle en toutes circonstances, à la messe aussi bien qu'au champ de bataille. Le mérite de l'épopée de Répszeli réside non seulement dans le domaine de l'histoire des idées – il avait fait triompher la tradition nationale hongroise sur celle de la maison des Habsbourg –, mais dans le domaine poétique également : bien des années plus tard, à l'époque

des Lumières hongroises, quand l'enseignement de Voltaire sur l'épopée aussi bien que son *Henriade* furent déjà bien connus, le plus grand poète hongrois du XVIII^e siècle prenait toujours comme modèle pour son *Arpadias* l'oeuvre de Répszeli.

Répszeli et ses nombreux disciples ne surent utiliser comme machinerie divine que, faute de mieux, la mythologie gréco-romaine. Il faut donc voir un pas décisif vers le Romantisme dans le fait que vers le milieu et pendant la seconde moitié du siècle les historiographes jésuites et leurs opposants piaristes et protestants soulevèrent la question de la religion primitive des Hongrois. György Pray, l'historien jésuite le plus prolifique, qui, après la dissolution de son ordre, devint l'historiographe de la Cour, connaissait fort bien la culture chinoise et les sources chinoises relatives aux Huns de l'Asie. Pray croyait en la relation entre les Huns asiatiques et les Huns européens, qu'il considérait, lui aussi, comme ancêtres des Hongrois, puisqu'il partageait la conviction répandue dans la linguistique de son temps que la langue chinoise était l'aïeule de toutes les langues asiatiques : il établit donc une relation directe entre la langue et la culture hongroises et la langue et la culture chinoises. Par contre, le protestant Daniel Cornides, médiéviste de réputation européenne, vit un parallélisme entre la religion des Hongrois et le dualisme iranien. Ainsi, dès le début du XIX^e siècle, deux modèles se présentèrent aux poètes, tous deux essentiellement différents de la tradition tant gréco-romaine que judéo-chrétienne, sur la base desquels ils surent créer la mythologie nationale indispensable à une épopée des origines.

C'est Mihály Vörösmarty, le créateur et le plus grand poète du Romantisme hongrois, qui y réussit le mieux, et, quant à son art épique et dramatique, il est légitime de nous référer à une analogie bien connue. On sait que, concernant la poésie de Hugo von Hoffmansthal, Ernst Robert Curtius a souligné, à juste titre, le rôle stimulant du *theatrum mundi* baroque, et en premier lieu de Calderón. Or, pour Vörösmarty – qui d'ailleurs connaissait bien les oeuvres de Calderón, ce rôle inspirateur fut joué par la poésie jésuite baroque de Hongrie et par les conjectures portant sur l'histoire des Hongrois. En général, on peut affirmer que – surtout si on prend en considération l'influence sus-mentionnée de Zrínyi et de Gyöngyösi – le Romantisme hongrois se rattache en maints aspects au Baroque et, de cette manière, met pour ainsi dire entre parenthèses les principes poétiques de l'époque du Classicisme.

Si, en dehors de l'épopée, nous jetons un coup d'oeil sur l'évolution de la poésie lyrique néo-latine en Europe centrale, nous y trouvons un autre bel exemple du rapport entre le Baroque et le Romantisme. Si les poètes romantiques hongrois et slovaques ont pu découvrir que leurs langues nationales, donc le hongrois et le slovaque sont, l'une et l'autre, appropriées à l'utilisation de la métrique gréco-romaine, c'est que pendant bien longtemps les poètes s'étaient servis du latin comme d'une seconde langue maternelle. En Hongrie, c'est aux noms de deux poètes jésuites, József Rájnis et Dávid Baróti Szabó que se rattache la jubilation de trouver la langue hongroise plus

riche que la plupart des langues modernes car elle se prête facilement à la poésie métrique. Aussi les plus grands poètes du Romantisme hongrois – Dániel Berzsenyi et Mihály Vörösmarty – se servaient-ils volontiers de ces vers. En cela, ils étaient fortement influencés par un poète piariste néo-latin du XVIII^e siècle, János Krizosztom Hannulik (1745–1816) qui, dans la plupart de l'Europe contemporaine, était connu et vénéré comme l'*Horace moderne*.

Pour terminer, il convient encore de rappeler un autre genre, celui des mémoires et des confessions en prose. En Hongrie, ce genre fut le mieux représenté par Miklós Bethlen (1642–1716) et Ferenc Rákóczi II (1676–1735). Tandis que le premier choisit comme langue de son écriture le hongrois, le second se servit du français et du latin. Bethlen admet, pourtant, qu'il lui aurait été plus facile de rédiger son texte en latin, puisque de cette manière il aurait pu se rattacher plus facilement à son grand inspirateur, Pétrarque, ainsi qu'à Saint-Augustin interprété à la manière de Pétrarque. Par contre, la *Confessio peccatoris* de Rákóczi, que celui-ci rédigea dans son exil en France et en Turquie, se rattache directement à Saint-Augustin interprété selon une mentalité janséniste. Dans ses *Confessions*, Rákóczi parle d'une suggestivité désarmante (préfigurant parfois celle de Rousseau) des secrets de sa vie privée et publique et ne cesse d'y chercher les signes de la volonté divine (quant aux événements de sa lutte d'indépendance, Rákóczi les détacha de cette structure et les rédigea à part, en langue française). En plus de son sort tragique et romanesque, ce sont encore les oeuvres littéraires du prince Rákóczi qui ont fait qu'au XVIII^e siècle sa figure est devenue presque un motif littéraire à travers l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

I. Manuels et anthologies

1. *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Budapest, 1964 (Histoire de la littérature hongroise de 1600 à 1772, publié par Tibor Klaniczay)
2. STOLL Béla – VARGA Imre – V. KOVÁCS Sándor : *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772-ig*, Budapest, 1972. (Bibliographie de l'histoire de la littérature hongroise jusqu'à 1772)
3. *Antológia staršej slovanskej literatúry*. Na vydanie pripravil, úvod a poznámky napísal Ján MIŠIANIK. Bratislava, 1964.
4. GORTAN, Veljko – VRATOVIĆ, Vladimir : *Hrvatski latinisti. Croatici auctores qui Latine scripserunt, I–II*. Zagreb, 1970.

II. Recueils d'études

1. *Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*. (Littérature néo-latine en Europe et en Hongrie), szerk. / publié par JANKOVITS László – KECSKEMÉTI Gábor, Pécs, 1996.
2. « Le Baroque en Hongrie. » *Revue Internationale du Baroque* publiée par le C.O.S.I.B. Montauban, 1976.

III. Essais et études

1. ANGYAL Andreas : *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961.
2. KLANICZAY Tibor : « La naissance et le développement de la littérature baroque en Hongrie », *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1960, III, 131–190.
3. BÁN Imre : « Problèmes de style du baroque littéraire hongrois » in : *Littérature hongroise – littérature européenne*, Budapest, 1964, 155–168.
4. KLANICZAY Tibor : « L'aspect héroïque et combattant de la poésie baroque », in : *Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque*, Montauban, 1969, 89–95.
5. TARNAI Andor : *Extra Hungariam non est vita*, Budapest, 1969.
6. TARNAI Andor : « Lateinische Übersetzungen französischen Schrifttums in Ungarn des 18. Jahrhunderts », in : *Acta conventus neo-Latini Amstelodamensis*, ed. by P. Tuynman, G. C. Kuiper and E. Kessler, Munchen, 1979, 977–982.
7. SZÖRÉNYI László : *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből* (Huns et Jésuites. Chapitres de l'histoire de l'épique héroïque latine de Hongrie), Budapest, 1993.
8. SZÖRÉNYI László : *Memoria Hungarorum. Tanulmányok a régi magyar irodalomról* (Essais sur la littérature hongroise ancienne), Budapest, 1996.
9. BORZSÁK István : « De Francisco Rákóczi, scriptore Latino », in : *Testament politique et morale du prince François Rakóczi, (...)*, texte latin établi par István Borzsák (...), Budapest, 1984, 278–281.

10. DÉRI Balázs : « Le style latin des *Aspirationes* », in : *Aspirations du prince François II Rakóczi, texte latin établi et annoté par Balázs Déri (...)*, Budapest, 1994, 211–214.

IV. Articles et études de l'auteur du présent essai:

1. SZÖRÉNYI László : « De carminibus heroicis Ovidiu, Vergiliumque imitantibus a patribus Societatis Jesu Provinciae Austriacae saeculis XV–XVIII sriptis », in : *Acta conventus neo-Latini Amstelodamensis*, ed. by P. Tuynman, G.C. Kuiper and E. Kessler, München, 1979, 964–975.

2. SZÖRÉNYI László : « L'ideale eroico del barocco nel poema gesuitico neolatino in Italia, in Ungheria e nell'Europa Centro-Orientale », in : *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, a cura di Vittore Branca, Firenze, 1979, 331–350.

3. SZÖRÉNYI László : « Il genere gesuitico 'Metamorphosis' et la poesia di Bernardo Pannagi », in : *Acta conventus neo-Latini Turonensis*, red. par J-C. Margolin, Paris, 1981, 1202–1213.

4. SZÖRÉNYI László : « Poésie en langue latine », in : *Le tournant du siècle des Lumières 1760–1820, Les genres en vers des Lumières au romantisme*, volume publié sous la direction de György M. Vajda, Budapest, 1982, 607–623.

5. SZÖRÉNYI László : « L'Arcadia latina nell'Ungheria del diciottesimo secolo », in : *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo, Rapporti italo-ungheresi dalla presa di Buda alla rivoluzione francese*, a cura di Béla Köpeczi e Péter Sárközy, Budapest, 1982, 293–304.

6. SZÖRÉNYI László : « L'Obsidio Szigetiana e la tradizione epica europea », in : *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Acta Romanica*, tomus X., Szeged, 1986, 124–154.

7. SZÖRÉNYI László : « Amores Mariani », in : *Laurus Austriaco-Hungarica. Litterarische Gattungen und Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, hrg. von B. Köpeczi – A. Tarnai, Budapest-Wien, 1988, 72–79.

8. SZÖRÉNYI László : « Panegirico e epopea, Zrinyi e Cortese, 'Il Veltro' », *Rivista della civiltà italiana*, XXXVI/5–6. 1992, 189–202.

9. SZÖRÉNYI László : « Attila's Image in the Poetry and Historiography of the Central European Baroque », in : *Attila, The Man and his Image*, ed. by Franz H. Bauml and Marianna D. Birnbaum, Budapest, 1993, 99–105.



Bertrand BOIRON

Maître de conférences d'études hongroises, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

László Németh (1901–1975) entre morale et littérature

Une œuvre immense : philosophie de l'histoire, sociologie, philosophie de l'éducation, critique littéraire, linguistique et stylistique, romans, drames, autobiographie... À vrai dire, derrière cette imposante variété, il n'y a peut-être, chez L. Németh qu'un unique thème : L'homme supérieur hongrois dans sa mission de sauver la Hongrie

Les essais politiques

Dans *Kisebbségben*,¹ 1939 (« *En minorité* »), László Németh fait un tableau très noir de la Hongrie du XX^e siècle, issue d'un douloureux accouchement tout au long du XIX^e siècle qui la laisse pantelante avec la coexistence de deux sortes de Hongrois (à ses yeux) :

- une majorité paysanne, authentiquement hongroise d'où le concept de « Hongrois profonds » (*mélymagyarok*), vivant dans des conditions misérables, parfois infra-humaines ;
- une couche dirigeante caractérisée par la forte part qu'y occupent les assimilés (spécialement Allemands et Juifs), désignés comme « Hongrois nouveaux-venus » (*jöttmagyarok*) et la démagyarisation partielle de ceux qu'il appelle « Hongrois délayés » (*hígmagyarok*).

Il estime que le salut est encore possible, et que cela se fera par l'émergence d'une nouvelle élite grâce à l'action de la faible partie encore saine de la couche dirigeante sur l'énergie et la soif de vivre des meilleurs enfants du peuple des « Hongrois profonds ». Ceux qui se donnent cette tâche sont les écrivains sympathisants du mouvement “populiste”.

« En minorité » se termine par un « Petit catéchisme » (*Káté*) qui s'adresse à ces écrivains dont il attend le salut de la Hongrie et qui sont d'abord les jeunes intellectuels “classiques” (dont L. Németh est un représentant) mais aussi les quelques futurs génies issus du peuple. Ce petit catéchisme est d'une exigence morale à la limite du supportable. Il comprend 5 points que nous résumerons :

L'écrivain hongrois doit être un *ascète*. Il ne peut avoir de compagne, qui ne serait qu'une *Dalila*. Il doit savoir perdre en apparence son temps pour préparer l'avènement d'une nouvelle littérature (y compris un théâtre !). Il doit acquérir une vaste culture, et surtout une « GRANDE ÂME » au-delà des frontières de son pays (Grèce, Russie, les petits voisins et frères [!] slaves). Pour lui, Peuple et Esprit seront synonymes.

L'écrivain hongrois doit donc être un *missionnaire* en même temps qu'un *artiste* : le bon missionnaire est un bon artiste, et vice et versa !

¹ in *Sorskérdések*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 408–482.

Dans un essai antérieur « *Les Hongrois et l'Europe* » (*Magyarság és Európa*, 1935),² L. Németh affirme sa foi dans les valeurs de la civilisation européenne issues des Grecs, ayant subi la greffe du triomphe de la culture chrétienne au début du Moyen Âge et le triomphe de la technique au XIX^e siècle. Cette civilisation est cependant arrivée à un point d'épuisement qui appelle une nouvelle fécondation, qui ne peut se trouver que chez de nouveaux "barbares" ou, de façon moins traumatisante, chez les différentes nations qui la composent. Et le peuple hongrois peut et doit trouver sa place dans cette renaissance de la civilisation européenne : c'est une « question de destin » (*sorskérdés*).

L. Németh prend alors le pouls des grandes nations, montrant des craintes devant l'évolution autoritaire de l'Italie et de l'Allemagne, de l'admiration un peu effrayée devant la transformation de la Russie, et des espoirs fragiles devant ce que peuvent offrir la France et l'Angleterre, pays trop subtils pour être solides.

Et la Hongrie, justement ! L. Németh se livre à un bilan de l'histoire du peuple hongrois, dont il fait un des piliers de l'Européanité orientale, avec les Tchèques et les Polonais ; les Hongrois formant frontière avec les peuples des Balkans.

Il termine cet essai par 3 « pensées » qu'il refuse de tenir pour des « utopies » :

- a) le nécessaire partage des grandes propriétés hongroises, la naissance de communautés « humanistes » (qu'il appelle des « îles »), qui, en se renforçant, donneront naissance à un « pays-jardin » ;
- b) la pensée de l'Europe centrale : les petits peuples doivent s'unir et les Hongrois savoir renoncer à tout irrédentisme, refus infantile de la réalité ;
- c) la pensée humaniste, c'est-à-dire une résurrection des valeurs des Grecs et des Chrétiens qui laisse aussi sa place à la « poussée vitale » de notre temps ;

La conclusion est un appel à gagner la nouvelle bataille de Salamine.

On aura été sensible à l'influence des idées de Tolstoï en ce qui concerne le programme fixé aux écrivains et des idées de Keyserling (Hermann)³ en ce qui concerne la place des nations dans l'Europe ; on peut lire dans *La Révolution mondiale et la responsabilité de l'esprit* : « Puisque nous vivons dans l'ère de la révolte des forces telluriques, force nous est de compter sur une longue période de nationalisme victorieux. La meilleure chose qui puisse arriver, c'est qu'il se constitue bientôt une *Internationale des Nations nationalistes*. »

Les idées de L. Németh sont celles de son temps, et il n'y a pas lieu de s'en étonner, sauf à l'avoir voulu prendre pour le prophète qu'il n'est pas.

Après avoir considéré les *exigences morales très élevées* de Németh à l'égard de la collectivité hongroise, et spécialement à l'égard des meilleurs de

² *ibid*, 252-336.

³ Hermann de Keyserling, *La Révolution Mondiale et la Responsabilité de l'Esprit*, Paris, Stock, 1934.

ses intellectuels, exigences qui appellent luttes et sacrifices, mais qui manifestent une foi dans le succès, et sont donc « optimistes » par nature, nous avons, comme beaucoup de critiques hongrois, été frappés par le « pessimisme » qui sourd des romans et des pièces de la période immédiatement contemporaine de ces essais. L'interprétation traditionnelle était d'y voir une inévitable « compensation » après l'effort moral *surhumain* demandé par Németh au peuple hongrois et spécialement aux écrivains « purs », dont lui-même.

Admettons en effet que des romans comme « *Deuil* » (*Gyász*, 1936), « *Péché* » (*Bűn*, 1937) soient l'expression du « traumatisme initial » éprouvé par Németh devant la « situation hongroise », c'est-à-dire ce qui le pousse « désespérément » (comme on dit) à vouloir une issue.

Mais, en ce qui concerne les drames “sociaux” de Németh, nous sommes maintenant tentés par une tout autre interprétation :

Loin de subir une dépression, Németh « élargit ses exigences à l'individu au sein de sa famille et de ses proches, et s'intéresse spécialement au sort de l'intellectuel-homme dans ses rapports avec son épouse et ses disciples. »

Jetons un coup d'œil sur ses “dramas sociaux” (*Társadalmi drámák*) d'avant et d'après la guerre :

Commençons par « *À la lumière de l'éclair* » (*Villámfényél*, 1936).

Analyse : Époque contemporaine. Deux couples amis dans un village. Des deux hommes, d'environ 40 ans, l'un est médecin de district (*körorvos*), l'autre maire du village (*jegyző*). Le médecin est un idéaliste qui donne des consultations gratuites, l'autre un coureur de jupons. Survient, de sa pension suisse, la fille du «coureur» : une jeune fille dans l'épanouissement de ses 17 ans : le médecin lui révèle ses pensées qu'il cache soigneusement à sa femme et l'existence d'un ouvrage où il a peint la souffrance du village hongrois. La catastrophe arrive : le médecin révèle à sa femme qu'il a vécu à côté d'elle dans une solitude totale. Il abandonne sa famille et ses biens, s'interdit la jeune fille qu'il aurait pu aimer, et annonce qu'il vivra en « loup désespéré ».

À un certain moment de la pièce, il fera une théorie du rapport de l'intellectuel avec les femmes : il faut être d'une exigence extrême avec celles-ci et préférer rester seul, c'est-à-dire le plus viril possible.

Au premier abord, le contenu est d'une grande banalité : destruction par l'irruption de la fraîcheur de la jeunesse de l'équilibre fondé sur la raison et les compromis. La forme l'est également : suite de dialogues en chambre close avec dénouement « téléphoné ».

Dans la problématique morale qui nous intéresse, le contenu d'une telle pièce est l'aveu que toute réforme, toute révolution de la société hongroise bute contre l'impossibilité de la transformation des liens humains les plus “élémentaires” à cause notamment de la « dureté de pierre » du mariage traditionnel.

Faut-il comprendre par là que toute issue est impossible ? que *l'échec* est au bord de la route que Németh et ses compagnons suivent ? Oui et non. Németh procède à un “bilan prospectif” (si l'on peut dire) des forces en présence. Il n'y a pas renonciation, et dans un interview de 1963, il

caractérisera l'épilogue de cette pièce comme « le commencement d'une vie nouvelle ».

D'ailleurs l'action laisse une place importante au *comique*, voire à la *farce*, ce qui offre au spectateur un plaisir spécifique proche d'une certaine tradition hongroise, et permet d'« habiller » le frisson de l'*échec* des couleurs vives de la sensualité (certains comportements langagiers d'Imre Nagy sont proches de l'obscénité...)

On sera sensible à l'*ironie féroce*, éparse dans la pièce, avec laquelle le médecin traite le travail d'« exploration du village » (*falukutatás*) auquel il a lui-même participé : il considère cela comme de l'*exhibitionnisme*, une *matière à remplir les colonnes des journaux*... Németh rejeterait-il même les pratiques du mouvement populiste ? On peut au minimum noter le mépris de l'*idéaliste* vis-à-vis du travail concret et de ses nécessaires impuretés.

Au-delà de la famille, quel serait donc le cadre au sein duquel l'individu (l'intellectuel / l'homme supérieur) pourrait participer au combat pour une nouvelle Hongrie ?

La *communauté* (colonie) ? : c'est le thème de « *La Cerisaie* » (*Cseresnyés*, 1939) qu'il a considéré comme « le frère de 'En minorité' » (de la même année) : Écoutons Németh dans un interview de 1963. « Dans « *La Cerisaie* », à travers le destin d'un groupe humain vivant une vie modèle, je montre comment il se détache de tout ce qui n'est pas assez fort ni ferme pour supporter les temps nouveaux. Cerisaie, dont le nom désigne à la fois le héros de la pièce et la « *ferme* » (*farm*) qu'il a fondée, et où il s'est retiré avec sa famille, y forme d'authentiques cadres (*vezető*) à partir de paysans, d'étudiants et d'ouvriers. La complication vient de l'incursion des idées et de l'homme contemporain dans ce petit État idéal. »

À la fin de la pièce, Cerisaie reste seul avec une de ses filles (archétype némethien, cf. « *Le Monstre* ») et considère que l'échec est venu de ce que la communauté n'a pas été assez « nazaréenne » et se prépare à écrire une lettre à « ceux qui aimeraient être des nazaréens, avec simplement une vision des choses plus correcte ».

En 1963, Németh admit « *La Cerisaie* » comme sa seule pièce d'échec. Mais il ajoute que son héros continue obstinément la lutte.

Dans ces deux pièces, l'*échec est grave*, mais relève de causes psychologiques et sociales tout à fait *ordinaires*. L'humanité hongroise idéaliste se cogne la tête contre les murs, mais n'abandonne pas le « Grand Œuvre ». On peut estimer que Németh conserve toutes ses illusions concernant la conquête d'une Hongrie nouvelle par des intellectuels «entrepreneurs en morale» comme il l'est lui-même.

Ce n'est qu'après la guerre que Németh semble avoir compris l'impossibilité d'une transformation de la vie sociale par les individus d'exception. Il écrira en 1953 un «drame social», « *Le monstre* » (*A szörnyeteg*). Il s'agit d'une pièce également «historique» puisque l'espace relativement réduit qui sépare l'écriture de l'œuvre du cadre de l'action (la Hongrie des années 30, donc identique au cadre des pièces ci-dessus) correspond à une coupure totale : guerre, transformation politique et sociale.

Le héros, le professeur « *Dragon* » (*Sárkány*), est un universitaire au sommet de ses aspirations. Il a réussi à faire accepter les bizarreries de son comportement intellectuel (historien, il “jingle” avec les autres sciences) et suscite autant d'admiration que de peur parmi ses étudiants. Il épouse une jeune chimiste d'origine paysanne, qui lui accorde toutes les aises et toutes les jouissances, et, se croit plongé dans une exaltation lucide à la manière d'un Gœthe. En réalité, elle est dégoûtée de ses assiduités, de son désir d'avoir un enfant, elle en a peur, et elle s'enfuit de leur nouvelle maison paysanne isolée, symbole de la « conscience populiste » du professeur.

Dans cette pièce, Németh a enfin pris conscience de deux problèmes cruciaux concernant le rôle qu'il voulait donner à l'« homme supérieur » dans ses projets de réforme de la Hongrie :

La consubstantialité de l'*homme supérieur* et de la difficulté relationnelle avec les autres hommes (À sa fille, revenue « par un coup de théâtre » némethien, qui lui dit : « tu connais l'Homme, mais pas les hommes... », il répond : « c'est justement cette suspension de la connaissance des hommes qui m'a permis de vivre jusqu'ici... » le caractère insoluble, à tout jamais, des *grandes questions morales*. « J'avais pris au sérieux les grands mots d'Amour, d'Amitié, de Bonheur, de Mariage, de Patriotisme... alors que tous les autres hommes « se défilent »... » dit aussi le Pr. Dragon.

Sur le plan proprement idéologique, Németh prend ses distances avec l'*idéologie populiste*. De deux manières :

Dragon épouse une jeune intellectuelle « demi-paysanne », croyant ainsi « faire son salut hongrois » et l'installe dans une ancienne ferme typique, mais sa femme n'est sensible qu'à sa solitude avec lui, loin de toute véritable activité intellectuelle. Il est vrai qu'il lui propose par compensation de lui installer un laboratoire où elle s'occupera du perfectionnement des conserves (« c'est si important pour la nation ! ») et une immense bibliothèque de livres français (elle ne connaît pas la langue ? – « Tu apprendras ! »). On se retrouve en plein *Bouvard et Pécuchet* !

L'autre manière de Németh de prendre ses distances, c'est d'opposer dans une discussion Sárkány à un vieux « prophète populiste » ridicule : au « prophète » obsédé du passé, Dragon répond par l'avenir. Il est vrai qu'on peut tenir cela au crédit du personnage. Dans un interview de 1946,⁴ Németh s'exprimera ainsi : « la littérature populiste était caractéristique des années 30. Sa place est (maintenant) occupée par la politique populiste. La littérature populiste avant le changement était une excitation, une agitation au sens noble du terme (...), il est naturel que la littérature s'occupe moins de ce qu'on peut réaliser publiquement. » Németh commet ici le péché d'anachronisme, puisqu'il met dans la bouche de son personnage d'avant-guerre ses idées d'après-guerre. Németh est aussi bien naïf et bien généreux quand il se montre en 1953 favorable à un régime qui l'aura interdit de publication de 49 à 54... Consolé par sa fille, Dragon continuera sa carrière ; ce n'est pas une

⁴ in « *A szellem : rendező nyugtalanság* » (cf. note 4) *Beszélgetés Németh Lászlóval arról, hogy a szellem feljődése biztató*, 93–96 (95).

« gourgandine » (*lotyó*) qui l'abattrà. Redémarrage de l'être supérieur... ou, comme le fait sentir Németh, sortie d'un *clown de l'esprit* ?

Dans la dernière partie de sa vie, Németh semble avoir été pris d'une sorte de *modestie* dans son désir toujours tenace d'un monde meilleur : il renonce à décrire des prophètes de *l'esprit* se cassant la tête contre les murs au profit de ce qu'il appelle la « sainteté laïque », c'est-à-dire l'obstination du *cœur* d'« honnêtes intellectuels » qui ne sont pas des « aigles de l'intelligence » mais de modestes *intercesseurs* entre les besoins moraux de tout être humain et les lois morales.

Ainsi le personnage de Kata dans « *La grande famille* » (*Nagy család*, 1962). Action strictement contemporaine. Autour de Kata, physicienne abandonnée par son mari, va se recréer une « grande famille » dans le cadre de son immeuble : l'ancien professeur et « idéal masculin », l'étudiante qui veut abandonner ses études et son amie vendeuse, le sous-locataire de 56 – par ailleurs linguiste – et son patron, fils de paysan qui s'est élevé au travers de l'installation électrique, le gérant communiste (...) et enfin l'ancienne religieuse devenue aide-surveillante, c'est-à-dire la société toute entière (D'après un interview de 1968).⁵

Cette héroïne de théâtre a son correspondant dans l'héroïne du roman « *Miséricorde* » (*Irgalom*, 1965) : étudiante en médecine courageuse, tourmentée par le mauvais accueil fait à son père retour de captivité par une épouse adultère, et qui épousera généreusement un camarade, infirme... et communiste clandestin. Une des dernières phrases du roman : « l'humanité immense, l'humanité qui boîte, qu'il faut convaincre qu'elle peut courir et en même temps qu'il faut surveiller de peur qu'elle ne tombe victime de sa mauvaise jambe. »

À ces « drames sociaux » viennent s'ajouter les « drames historiques » d'avant et d'après la guerre :

Là encore, l'interprétation la plus fréquente est d'y voir des pièces « noires » : *l'échec éternel* de l'homme supérieur écrasé par les « forces insurmontables de l'histoire ».

Ce sont en fait des œuvres à plusieurs facettes :

– *L'échec* malgré la « puissance » intellectuelle ou temporelle.

– *L'échec* lié aux difficultés relationnelles des *hommes supérieurs*.

Certes, mais l'essentiel n'est-il pas :

– *Le succès décalé* : ces personnages auront eu raison trop tôt.

Pour Németh, ces personnages constituent les *figures de proue du progrès*, ils sont les *héros de la civilisation européenne*.

Deux exemples : « *Joseph II.* » (*II. József*, 1954) : l'empereur d'Autriche (1780–1790) qui vit la quasi-totalité de ses réformes rationnelles et généreuses détruites dans les derniers moments de sa vie.

⁵ in, « *A szellem : rendező nyugtalanság* » (cf. note 4) *A Nagy család rádióközvetítése elé*, 228–231 (229).

(Avant la guerre : « *Grégoire VII* » (VII. *Gergely*, 1937) de l'action duquel est issu le miracle des X^e et XI^e siècles : les conditions de 150 ans d'une Europe de grande culture.)⁶

En forme de bilan : *Une ambition démesurée ?*

« Être un grand auteur ? » : oui, mais par le biais d'une véritable *graphomanie* que sanctionnait impitoyablement Márai dans son *Journal* (1965) : « L'écrivain qui, tout jeune, décide d'écrire ses *Œuvres Complètes*. La famille s'inquiète. Le père : « Fais tes études de médecine, mon petit ! ça, au moins, c'est du solide. »⁷ Et parce que c'est un bon fils, il fait aussi ses études de médecine. Mais, tout en retaillant les dents creuses, il bricole sur ses *Œuvres Complètes*. Résultat : 30 volumes, reliure toile, achat à tempérament. La nation, qui a toujours besoin d'*œuvres complètes* dit : « nous ne sommes pas si retardés que ça... » et baisse son chapeau (avec satisfaction). Avec ses *Œuvres Complètes*, plus d'un dilettante bavard s'est déjà introduit dans la littérature, en soufflant comme un bœuf. »

« Être un "penseur" (*gondolkodó*) ? : oui, mais Babits, en 1933, attribuait son « exigence de totalité » (*teljességigény*) à un manque de maturité psychologique. Mais Mihály Szegedy-Maszák l'accusera même en 1985, de « manque de formation philosophique ». »⁸

Une qualité littéraire discutable ?

Németh n'apporte aucune innovation d'écriture, en quoi M. Szegedy-Maszák, en 1993, voyait une caractéristique propre à l'ensemble du « courant populiste »⁹ : Ses essais sont des « discours à la nation » pleins de la flamme de la sincérité certes, mais d'une rhétorique classique, subissant, comme on l'a vu l'influence de l'«air du temps». Ses romans s'inscrivent dans le cadre du « réalisme socio-psychologique » le plus classique. Son théâtre suit le modèle ibsénien pour les "drames sociaux", avec quelque chose d'un « boulevard à la hongroise », et ses "drames historiques" sont des pièces "nobles" sur un modèle sans doute allemand.

Et puis, il y a le sentiment, corroboré par les aveux mêmes de Németh, que l'art n'est chez lui qu'un *moyen* : Interviewé en 1942, il répondra à la question : « Si l'écrivain met au centre de son œuvre le « problème social », l'art ne passe-t-il pas au second plan ? » en ces termes : « l'art n'est pas un but

⁶ in, « *Szellem : rendező nyugtalanság* » (cf. note 4) *A bukásában is győztes szellemi ember drámája*, a VII. *Gergely*, 47–78.

⁷ in Márai Sándor, *Napló 1958–1967*, Budapest, Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, année 1965, 253.

⁸ in Grezsa Ferenc, *Németh László Tanú korszaka*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 16.

⁹ in *2.000*, septembre 1993 – Mihály Szegedy-Maszák, *Konzervativizmus, modernség, népi mozgalom*, 41–46.

(*cél*), mais un moyen (*mód*) » et à celle-ci : « Ne vous égarez-vous pas dans la politique ? » par : « La politique peut acquérir des lumières de l'écrivain. Pourquoi l'écrivain ne ferait-il pas de la politique ? »¹⁰

Un grand auteur, quand même ?

Son œuvre souffre d'une *hypertrophie du moi* qui le met dans la catégorie des Rousseau, des Stendhal et des Proust : c'est toujours la même histoire qui provoque, comme chez les écrivains français cités aussi bien l'amour pour le mystère d'une incarnation que la gêne ou le dégoût devant la déviance (car certains peuvent se demander si son obsession "morale-nationale" n'est pas une ruse permettant de supprimer toute inhibition à un *moi* quelque peu monstrueux).

Ne nous plaignons surtout pas de sa *passion européenne* comme seul débouché de sa *Passion hongroise*, aux antipodes de tout ce que l'on met perfidement, souvent, sous l'étiquette "populiste".

Et puis, sur le plan strictement littéraire, ne serait-il pas l'inventeur dans la littérature hongroise d'une sorte de *tragi-comédie* de l'intelligentsia hongroise, seule issue de toutes les contradictions et tensions qu'il a vécues.

¹⁰ in, *A szellem : rendező nyugtalanság* (cf. note 4) Németh László a Cseresnyés kritikáiról, 65–67 (66).

Estelle LAURENT

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Phénoménologie du roman absurde : quelle spécificité centre-européenne ?

Même en ne considérant que la production littéraire de notre siècle, voire des cinquante dernières années, impressionnant est le nombre de romans dits *absurdes* alors même que la critique hésite encore souvent sur la définition précise de cette notion. Aussi nous a-t-il semblé opportun de procéder à une lecture purement phénoménologique de quelques romans absurdes afin de constater ce qui s'y passe. Pour cela, nous avons choisi de considérer trois textes assez différents les uns des autres : *Le Solitaire* d'Eugène Ionesco, *Monsieur G.A. à X* de Tibor Déry, et *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. Nous avons tout d'abord tenté, à partir des schémas structuraux des intrigues de ces trois romans, d'établir une morphologie de la situation absurde en littérature en disposant selon un ordre chronologique précis un certain nombre d'invariants puis, après nous être penchée sur l'importance et la signification, du motif de l'exil dans ces romans, nous nous sommes intéressée à la pertinence de l'idée d'un clivage entre les romans absurdes occidentaux et ceux d'Europe Centrale.

Étude morphologique

L'analyse phénoménologique des romans de Ionesco, Déry et Gombrowicz nous a fait apparaître la succession, dans un ordre identique, de sept grandes séquences narratives (S) :

*S.0 : *Vie quotidienne*. Le protagoniste est en général un homme, seul, dont le travail l'ennuie, et qui s'interroge sur son existence, voire sur le temps qui passe. Chez Ionesco,¹ le protagoniste est un homme célibataire qui considère qu' « à trente-cinq ans il est temps de se retirer de la course. Si course il y a. Il était déjà tard, je n'avais pas loin de quarante ans. Je serais mort d'ennui et de tristesse si je n'avais fait cet héritage inattendu. » (p. 9) Chez Déry², le personnage est un homme célibataire, sans véritable profession, qui « semblait se chercher un but » (p. 12), qui « n'a plus de goût à vivre ici » (p. 16). Le personnage de Gombrowicz³, est également un homme célibataire sans véritable profession, vaguement écrivain, angoissé à l'idée « qu'il ne se passerait rien, que rien ne changerait, rien n'arriverait jamais et, quelque soit le projet, il n'en sortirait rien de rien. » (p. 5)

¹ E. Ionesco, *Le Solitaire*, Gallimard, coll. « Folio » n° 827, Paris, 1976.

² T. Déry, *Monsieur G.A. à X*, trad. De M. Fougousse et L. Gara, Seuil, Paris, 1965.

³ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. De G. Sédar, Ch. Bourgois, coll. « 10 / 18 » n°741, Paris, 1973.

*S.1 : *Rupture*: la vie quotidienne est interrompue. Dans *Le Solitaire*, la rupture est volontaire mais l'idée en a été suggérée par un héritage imprévu. La rupture se fait alors sous forme de déménagement. Dans le roman de Tibor Déry, la rupture est également volontaire puisque G.A. part de lui-même, alors que dans *Ferdydurke* la rupture est involontaire : le personnage est enlevé par un professeur de Lettres. Toutefois, dans les instants qui précèdent son enlèvement, cet écrivain raté s'interrogeait justement sur son désir de fuir la société qui l'entoure, ce qui tend à rendre cette rupture bienvenue.

*S.2 : *Conséquence* = Isolement du personnage. Chez Ionesco, le personnage est coupé de son environnement professionnel. Chez Déry, le personnage se trouve coupé de son pays, de sa culture. Chez Gombrowicz, Jojo se retrouve coupé de sa génération puisque ce personnage adulte est renvoyé à l'école et re-considéré comme un petit garçon.

*S.3 : *Rencontre de deux mondes* = Naissance du sentiment absurde. Cette séquence fonctionne comme un pivot dans l'intrigue de nos romans et elle illustre la thèse défendue par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* selon laquelle

« l'absurdité naît d'une comparaison »⁴. Dans *Le Solitaire*, c'est plus le changement d'état (l'inaction contre la contrainte d'un travail chaque jour identique) qui accentue un sentiment déjà éprouvé par le personnage : « Chacun des milliards d'êtres est habité par une telle angoisse que l'on dirait que meurent, dans chaque être, lui-même et tous les milliards d'êtres. Pourquoi cela ? Comment cela ? C'est sans doute le fait que j'ai changé de domicile et parce que je n'ai plus les préoccupations du bureau que cette angoisse m'accable tout à coup. » (p. 78). Dans *Monsieur G.A. à X*, la rencontre de deux mondes est nettement ressentie par le personnage : « La journée commençait comme pour démentir toutes les bizarreries qu'il avait déjà rencontrées à X. Etant donné les événements des deux derniers jours, et la tension nerveuse de son esprit en alerte, il se passait presque le contraire de ce qu'il se préparait à voir. G.A. eut un moment l'impression d'avoir quitté une moitié pour l'autre d'un monde double. » (p. 64) La constante prise à contre-pied des moindres détails de notre quotidien par les habitants de X fait naître un profond sentiment absurde tant chez le personnage G.A. que chez le lecteur. Il y a, enfin, dans le roman de Gombrowicz, toute une esthétique de l'« entre-deux » ; le motif de la rencontre de deux mondes (ceux des jeunes et des vieux, mais aussi par exemple des citadins et des paysans) est récurrent. Dans les trois romans, en faisant naître le sentiment de l'absurde, le choc de la rencontre de deux mondes fragilise surtout l'opinion des protagonistes sur leur propre personne et sur le monde qui les entoure en leur proposant d'autres possibilités d'être, d'agir, de penser. A ce propos, nous avons relevé dans les trois romans (et ce en particulier chez Déry) la présence récurrente

⁴ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, coll. « Folio Essais » n°11, Paris, 1942, p. 50.

des motifs de la diversité et de la multiplicité des possibles, thème également essentiel dans les romans d'un autre écrivain centre-européen, Milan Kundera

*S. 4 : refus de la nouvelle culture. Moins qu'un refus, il s'agit souvent d'une difficulté d'intégration entraînant une résistance à une différence perçue comme absurde. Ce sentiment s'accompagne généralement de regrets quant au passé et à ce qui semble perdu à jamais. En effet, lors de sa première soirée dans son nouveau logement, le personnage de Ionesco est perturbé par tant de changements : « On est chez soi, on est bien. Est-on si bien que ça ? » (p. 72) Cependant, il est incapable de se révolter et la résignation apparaît paradoxalement comme sa seule possibilité de refuser son nouvel état (l'accepter au plus vite pour ne plus y penser). A nouveau chez Déry, l'étrangeté des réactions des habitants de X et des événements qui s'y produisent est telle que G.A. en est souvent déconcerté au point de ne pouvoir l'accepter : à l'hôtel, « devant la pièce que le portier avait ouverte en s'inclinant courtoisement [G.A.] ne put retenir un mouvement de révolte. » (p. 39), ou encore : « Il se sentait perdu, comme s'il s'enlisait. » (p. 47). De même dans *Ferdydurke* : « Le réel allait Y le réel allait Y devenir un cauchemar, l'absurdité grossirait jusqu'à rendre toute fuite impossible. Il fallait s'y opposer à n'importe quel prix. Mais par où commencer ? » (p. 59)

* S. 5 : l'habitude s'installe. Le personnage finit par accepter plus ou moins consciemment les conditions de sa nouvelle vie et, par là même, cautionne l'absurdité des choses. Le personnage du *Solitaire* finit par transposer ses habitudes passées dans son nouvel environnement et par s'en trouver d'autres autour desquelles il organise sa vie, ce qui le rassure : « Je me précipite sur le journal et je me délecte d'une façon morose. Ça me fait passer une bonne demi-heure tous les matins. [Puis] il y a les mots-croisés du journal. Ça fait encore une heure. Puis, arrive l'heure de l'apéritif, après c'est le déjeuner, après c'est la sieste. Deux ou trois heures difficiles à passer, et c'est le dîner, et je rentre. Et c'est le sommeil profond qui m'engloutit. Le lendemain matin, la même détresse, et puis c'est le café, je reviens à moi, et ainsi de suite. » (p. 112) Les réactions de rejet de G.A. s'amenuisent elles aussi, malgré lui : « Perplexe et scandalisé à la fois, G.A. constatait qu'il acceptait dorénavant avec indifférence, comme de vieilles connaissances, quasiment, les pluies et les orages d'hiver qui, on l'a vu, s'étaient d'un jour à l'autre abattus sur la ville quelques semaines plus tôt. Il n'y avait plus trace, en lui, de l'incessante révolte qui tendait encore tout son être au cours de l'hiver précédent. Quand il allait par les rues, avec des chaussures pleines d'eau et des vêtements trempés qui jamais ne séchaient sur lui, et qu'il devait stopper brusquement parce qu'une rafale arrachait les tuiles d'un toit en ruine, quelque pas plus loin, ou renversait un mur en construction et que les briques tombant dans la boue l'éclaboussaient, il restait impassible, sans la moindre réaction. S'il scrutait alors son cœur, il y trouvait plus d'excuses que d'indignation pour l'état des choses environnant. » (p. 339) Quant à Jojo, le personnage de Gombrowicz, il prend également conscience du changement qui s'opère en lui : « L'univers semblait s'être défait et reconstruit sur de

nouvelles bases, mes trente ans pâlessaient et redevenaient irréels, la moderne [la jeune fille] à la fenêtre se montrait de plus en plus attirante. » (p. 121) Toutefois, dans aucun des trois romans, cette instauration de nouvelles habitudes facilitant l'acceptation d'un monde jusque là rejeté n'annihile pour autant l'esprit critique des personnages qui n'en restent pas moins conscients de l'absurdité de ce qui les entoure, voire de leur propre existence.

* S. 6 : Désir d'une nouvelle rupture = conscience de la vanité de l'exil. Dans tous les cas, les personnages finissent par ressentir soit le besoin d'un nouveau départ vers un autre ailleurs, soit le souhait d'un retour à l'état initial. Le premier est inutile (cf. *Ferdydurke* où plusieurs expériences sont tentées), le second est bien évidemment impossible, le tout menant au constat de la vanité de toute tentative de fuite puisque l'on ne peut se quitter soi-même et que, par ailleurs, selon les propres mots de Kundera,⁵ « personne ne peut s'échapper nulle part ». Les dernières pages du *Solitaire* constituent un catalogue des souvenirs du personnage. En fin de compte, il ne lui reste que des souvenirs, à présent inaccessibles. Son présent n'est construit qu'autour de ces événements et de ces personnes issus du passé, et la vanité de la recherche d'un ailleurs lui apparaît, ce qu'il avait d'ailleurs déjà soupçonné : « L'univers me semblait être une sorte de grande cage ou plutôt une sorte de grande prison, le ciel, l'horizon me semblaient être des murs au-delà desquels il devait y avoir autre chose, mais quoi ? J'étais dans un immense espace, enfermé cependant. » (p. 30) Dans *Monsieur G.A. à X*, la question du départ, de l'exil, est souvent évoquée et sa vanité paraît évidente même si les personnages continuent à en rêver pour mieux imaginer l'« arrivée », l'« après » : « Si je ne reste pas, c'est pour pouvoir revenir. » (p. 346), mais aussi : « On n'arrive jamais, et d'ailleurs ce n'est pas la peine. B Par bonheur, on ne peut jamais savoir exactement quand on est arrivé, dit un homme d'un certain âge d'un ton posé. Il y a même des gens qui, sans le savoir, sont arrivés avant d'être partis. » (p. 435) Chez Gombrowicz, la volonté de départ est clairement assimilée à la nécessité de fuir son propre corps : « Fabriquez-moi une gueule nouvelle pour que je doive à nouveau vous fuir en d'autres hommes et courir, courir, courir dans toute l'humanité. Car il n'y a d'autre refuge contre la gueule que dans une autre gueule, et l'on ne peut se protéger de l'homme que par l'entremise d'un autre homme. » (p. 310)

L'espace nous manque ici pour illustrer la validité de ce schéma à l'aide d'autres romans comme par exemple *L'Etranger* d'Albert Camus ou encore *Le Château* de Franz Kafka. En outre, évitons le piège de la systématisation en voulant nous limiter à une confrontation des textes absurdes uniquement en fonction de ce schéma structural. En ne considérant que le cas de *L'Etranger* par exemple, il est évident qu'une lecture du roman se limitant au repérage des séquences du schéma de l'intrigue serait très réductrice, en particulier parce que dans le roman de Camus le sentiment de l'absurde se situe à plusieurs niveaux : dans toute la partie du procès notamment, ce sentiment est

⁵ M. Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. « Folio » n° 2702, Paris, 1986, p. 22.

pour ainsi dire extradiégétique, c'est-à-dire ressenti par le lecteur seul, puisque Meursault est à la fois d'un tel détachement et d'une telle lucidité que les paroles prononcées contre lui ne lui semblent pas absurdes mais bien plutôt logiques et dans l'ordre des faits possibles. Autre exemple autre variante, le schéma de l'intrigue de *La Famille Tót* d'István Örkény correspond à celui que nous avons établi, à la différence que ce n'est pas le personnage Lajos Tót qui quitte son environnement pour un autre monde ou une culture différente, mais c'est cette altérité culturelle qui s'installe dans sa propre maison par l'intermédiaire du commandant Varró, ce qui constitue une variante intéressante puisque les Tót se voient contraints de « quitter » leurs habitudes sans pour autant qu'il y ait déplacement géographique, comme c'est le cas dans les autres textes.

L'exil de Sisyphe

Avant de nous intéresser à la possibilité d'un clivage est / ouest dans le traitement du sentiment absurde en littérature, nous souhaitons revenir un instant sur la notion de l'exil et sur son importance dans notre schéma structural. En effet, si le terme peut paraître un peu fort à certains, notre analyse morphologique nous a montré que, dans tous les cas, l'intrigue romanesque débute par une rupture d'avec un quotidien évoqué en quelques mots au cours des premières pages du roman. Cette démarche narrative pose trois questions qui méritent notre attention :

a) Pourquoi prendre la peine de retracer, même brièvement, un quotidien que l'on quitte aussitôt ? Bien que bref, le récit du quotidien du personnage avant la rupture permet à la fois d'ancrer le récit dans le réel (et plus le quotidien sera banal, plus la véracité du récit sera attestée) et de proposer au lecteur, à travers le protagoniste, un point de comparaison possible avec le monde que l'on va découvrir après la rupture (n'oublions pas que l'absurde naît d'une comparaison !).

b) Quelle est la motivation phénoménologique de cette rupture ? Nous avons vu que, selon les cas, la rupture est plus ou moins volontaire mais que dans tous les cas elle est ressentie comme nécessaire par le protagoniste, qu'il ne se sente bien nulle part et se cherche un but (chez Déry), qu'il s'ennuie terriblement (chez Ionesco), ou qu'il se sente piégé par son environnement (chez Gombrowicz). En outre, la raison de la rupture et la façon dont elle se produit orientent le style du récit qui suit :

Chez Déry : recherche d'un ailleurs un récit de voyage

Chez Ionesco : remise en question du roman philosophique

Chez Gombrowicz : rejet de la société et grotesque enlèvement u satire de la société et récit mi-fantastique mi-grotesque

c) Quelle est la valeur de cette stratégie littéraire ? Même volontaire, une telle rupture est toujours une cassure, une violence pour le personnage, mais également, d'un point de vue strictement narratif, pour l'intrigue. Comme la

transgression d'un interdit dans le début du conte populaire,⁶ la rupture du quotidien permet ici, tout simplement, qu'il y ait histoire donc récit. La rupture isole brutalement et de façon irrémédiable le personnage de ce qui lui servait, même inconsciemment, de point de repère : sa culture chez Déry, son travail chez Ionesco, sa génération chez Gombrowicz ; peu importe le point d'ancrage, tous ces éléments sont des facteurs d'intégration du personnage dans une société que, même lorsqu'il la rejette, il connaît et comprend parce qu'il en est l'un des maillons. Dès les premières pages de son étude, Danièle Masson souligne que le « sentiment d'absurdité est d'abord vertige de l'individu isolé »,⁷ idée à laquelle elle revient plus loin alors qu'elle tente de comparer les visions de Camus et de Sade : « l'absurde naît là où il y a déracinement d'un homme qui n' a plus de support dans le monde et sent l'harmonie, l'équilibre de ce monde comme un défi qui lui est lancé, lui l'être sans équilibre. Ce manque de lien, de communion suscite d'abord chez l'homme un sentiment d'étrangeté devant cette nature qui ne lui ressemble pas, qui n'est pas de sa race : « cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde » (Camus).⁸ L'emploi du concept de « déracinement » rappelle la force de l'image du déraciné, en particulier dans la littérature romantique où déjà des êtres inadaptés au monde qui les entourait éprouvaient un sentiment d'incompréhension et de malaise, et rêvaient d'un ailleurs. C'est ce même être, déraciné dans d'autres circonstances, qui, dans le roman absurde contemporain, va être confronté à un monde différent de celui qu'il vient de quitter et qui va violemment le percevoir comme absurde.

Relisons Camus : « Une démonstration par l'absurde s'effectue en comparant les conséquences de ce raisonnement avec la réalité logique que l'on veut instaurer. Dans tous les cas, du plus simple au plus complexe, l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croîtra entre les termes de ma comparaison. Il y a des mariages absurdes, des défis, des rancœurs, des silences, des guerres et aussi des paix. Pour chacun d'entre eux, l'absurdité naît d'une comparaison. Je suis donc fondé à dire que le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme, ni dans le monde, mais dans leur présence commune. »⁹ Des mathématiques à la philosophie, ces quelques lignes extraites du *Mythe de Sisyphe* illustrent, nous semble-t-il, parfaitement la spécificité de l'absurde, à savoir qu'il est proportionnel à l'écart né de la

⁶ V. Propp, *La morphologie du conte*, éd. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1965 et 1970.

⁷ D. Masson, *Sisyphe ou l'illusion d'optique B Réflexions sur l'absurde*, Diffusion de la pensée française, Paris, 1974, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Op. cit.*, p. 50.

confrontation de deux parties, pas nécessairement contraires mais simplement différentes. Du point de vue de la dynamique du récit, nous avons constaté l'indispensable évocation de la banalité du quotidien avant la rupture de cette unilatéralité, afin de permettre la construction du récit autour de la possibilité d'une altérité référentielle. Plus le quotidien évoqué sera banal et répétitif, plus le personnage sera isolé par la suite, plus le choc de la rencontre avec un monde nouveau sera violent, autrement dit, plus l'écart sera important et donc plus le sentiment de l'absurde sera profond.

Le protagoniste remplit ainsi la fonction de pivot dans le récit, ancré qu'il est par son passé et ses habitudes dans l'« ancien » monde, et confronté sans échappatoire possible à un monde « nouveau ». C'est à travers lui que se produit le choc de la rencontre, et le degré d'absurdité dépend alors de l'importance de l'écart perçu par ce personnage entre les deux mondes. Cette condition mise à la naissance du sentiment absurde est souvent soutenue dans la narration par un récit à la première personne qui accentue l'isolement du personnage à la fois par rapport aux autres personnages issus de son passé dans le monde desquels il ne vit plus, et par rapport aux nouveaux personnages qu'il va rencontrer qui, eux, vivent dans un univers qui lui échappe encore totalement.

Le motif du choc des deux mondes implique toute une esthétique des contrastes, et il souligne surtout la problématique de l'absurde et de l'incontournable subjectivité de ce qu'on appelle très justement un « sentiment ». Prenons un exemple dans le roman de Tibor Déry. Le personnage arrive enfin à X et il y croise pour la première fois ses habitants : « Il ne faisait pas chaud. Pourtant passants et passantes allaient nu-tête, sans manteau, dans des vêtements usagés, souvent en loques. Ils marchaient à pas lents, sans nulle hâte ; personne ne semblait pressé. De temps en temps, un rire joyeux fusait parmi les promeneurs, et aussitôt quelques badauds, hommes et femmes, faisaient cercle autour des rieurs puis reprenaient leur chemin avec un sourire. Par contraste avec leur vêtements fripés et le cadre désolé qui les entourait, les gens avaient pour la plupart des visages lisses où se lisait la bonne humeur. Foule insouciant, pleine de l'innocente gaieté de la foule des dimanches, qui se promenait au milieu des ruines et des tristes maisons de rapport comme s'il se fût agi d'une excursion dans une campagne verdoyante et fraîche où s'envolaient tous les soucis quotidiens. Derrière tous ces fronts sans rides, on ne devinait point d'amertume. » (pp. 29-30) Nous avons volontairement choisi un passage descriptif pour montrer l'importance du point de vue (fondé inconsciemment à partir de nos habitudes, elles-mêmes fruit de notre éducation, de notre milieu, de notre culture) dans la perception des habitants de X. Bien qu'il ne se passe rien de particulier dans cette scène, ces individus nous paraissent certes pas absurdes mais plutôt étranges en raison du contraste entre leur attitude (gaieté et insouciance), leurs conditions (mal vêtus par temps de froid), et leur milieu (un quartier en ruines). Est-il besoin de préciser que, quelques lignes plus haut, le chapitre s'ouvre sur cette phrase de G.A. : « Je connaissais bien Londres. » (p. 29) ? Il est fort probable,

en effet, qu'à Londres, comme à Paris ou ailleurs, nous nous attendrions à ce que, par mauvais temps, des gens peu vêtus traversent des quartiers sinistres en se hâtant et la mine sombre. Comme le soulignait Camus, l'absurde, disons de situation, naît ici de l'écart entre ce que nous nous attendons à voir et ce que nous voyons réellement. Or, à la différence de G.A. qui est un étranger et donc raisonne selon d'autres référents, les habitants de X n'ont pas conscience de ce contraste et seraient probablement surpris d'apprendre qu'ils peuvent sembler étranges.

Posant ainsi la question de la subjectivité, le fondement du sentiment absurde sur un écart entre la réalité d'une chose ou d'un événement et la représentation intérieure que nous en avons, induit le problème épineux du jugement de valeur. Rappelons la définition du Robert : « Absurde B (choses) Contraire à la raison, au bon sens, à la logique » ; mais, serions-nous tentée de demander, *qui* a raison ? La perception que nous avons eue des habitants de X était en réalité fondée sur un jugement de valeur du personnage narrateur qui lui a fait décrire ces vêtements comme usagés et ce quartier comme triste selon ses critères personnels. Il est évident que dans ce roman le contraste est volontairement accentué par la systématique prise à contre-pied d'éléments de notre quotidien que nous ne songerions pas à remettre en question : lorsqu'il fait froid, nous nous habillons chaudement ; ici, le simple fait d'avoir froid est remis en cause. L'importance du facteur « exil » est donc bien fondamentale ici car c'est lui qui donne naissance aux jeux de contraste à partir desquels est construit le récit absurde. Les limites d'un tel roman ne sont plus alors que celles de l'imagination de l'écrivain, et plus le choc de la rencontre des deux mondes sera violent, plus le lecteur sera amené à s'interroger.

En dépit de nombreuses difficultés, les personnages finissent en général par s'adapter peu ou prou à leur nouvel environnement et, paradoxalement, ils en viennent fréquemment à accepter, voire à cautionner, ce qu'ils dénonçaient comme absurde à leur arrivée. Pour autant, leur sentiment de l'absurde n'est pas réduit à néant, il est même accentué lorsqu'ils prennent conscience que leurs actes participent de ces absurdités, et ce jusqu'au vertige, jusqu'au non-sens, comme chez Gombrowicz : « Que faisais-je là, dans cet escalier, où allais-je, pourquoi ? » (p. 288), s'interroge Jojo, avant d'y aller quand même ! Ainsi, l'entrée en pleine conscience du personnage dans le jeu de l'absurde ne l'anéantit pas, même lorsque cela semble conférer un sens à ses actes car, en réalité, « qu'est-ce que l'absurde sinon le déracinement du sens, son errance, son inadaptation permanente ? Ce n'est pas forcément l'absence de sens, mais toujours celle de son fondement. »¹⁰ Or l'errance du sens nous renvoie à celle du personnage, aux raisons de son exil, et au début du récit. Phénoménologiquement, le roman absurde est un roman cyclique dans lequel à la rupture du début répond à la fin, sinon une nouvelle rupture, du moins le

¹⁰ A. Karatson et J. Bessière, *Déracinement et littérature*, Université de Lille III, travaux et Recherches, PUL, 1982, p. 60.

désir d'un autre départ. Toutefois, si dans le principe il s'agit bien là du même événement, dans les faits il n'en est rien. Malgré tout ce que nous venons d'en dire, la rupture initiale peut, en un sens, être considérée comme un paramètre positif pour la dynamique du récit ainsi que pour l'évolution du personnage narrateur puisqu'elle marque une prise de conscience par ce dernier de l'inanité de sa situation, ce qui le décide à agir. En outre, qui dit volonté de partir, dit espoir de trouver mieux ou, en tout cas, de trouver autre chose dans cet ailleurs et, à ce point du récit, la rupture intervient comme un moteur qui permet à l'intrigue de fonctionner. Dans *Ferdydurke*, il y a même plusieurs départs, plusieurs ruptures qui sont autant de nouveaux espoirs :

« –Partir ?

Il dressa l'oreille. Il cessa de blasphémer et me lança un regard interrogateur. Il était devenu plus normal et je m'accrochai à cette circonstance comme à une dernière planche de salut.

Partons, partons, Mientus. Laisse tout ça et partons.

Il hésita. Son visage indécis semblait flotter. Moi, voyant que cette idée de départ l'attirait et craignant qu'il ne revint à ses horreurs, je cherchai avec fièvre comment l'encourager. » (pp. 60–61)

En revanche, l'envie d'une nouvelle rupture à la fin marque, même chez Gombrowicz, un constat, conscient ou non, de l'échec de la rupture initiale : finalement, soit il n'y a pas d'ailleurs (comme chez Ionesco), soit cet ailleurs ne vaut guère mieux (comme chez Déry et Gombrowicz). Dans un cas comme dans l'autre, ce désir avorté d'un nouveau départ souligne avant tout le déplacement du sentiment de l'absurde : ce sentiment ne naît plus du choc, dans les faits, de deux mondes mais, pour reprendre les mots de Camus, de la simple coexistence de l'individu et du monde. En d'autres termes, d'un absurde que nous qualifions plus haut de « situation », nous sommes passés à une véritable angoisse existentielle, au sens sartrien du terme.

Le personnage de Déry qui, des trois, est celui qui a le mieux su s'adapter à son nouvel univers grâce à l'amour d'une jeune femme, quitte finalement X, retourne à Budapest, puis revient à X, rappelant ainsi curieusement le mythe du Juif Errant : G.A. ne sait visiblement toujours pas où se trouve sa place mais, contrairement au début, il ne la cherche même plus, se demandant seulement : « Il faut vivre, n'est-il pas vrai ? Mais pour quoi faire ? » (p. 462) Interrogation à laquelle répondent celles du narrateur de Gombrowicz qui, lui non plus, ne sait plus où aller : « Où aurais-je pu fuir ma propre gueule, mon propre cucul, par-devant ou par-derrrière ? A droite ou à gauche ? » (p. 188) La seule issue est-elle alors de sombrer dans la folie, en proie à des hallucinations, comme le personnage du *Solitaire* ? Dans les trois cas, la narration est comme prise au piège, renvoyée à son commencement sans pour autant que celui-ci soit à nouveau possible ; le déplacement d'une situation romanesque absurde vers une interrogation philosophique existentielle empêche la structure cyclique de fonctionner, au risque de se transformer en spirale infernale. Représentations philosophiques d'Ahasverus, condamné à l'errance, ou de Sisyphé, conscient de la vanité de ses efforts ? La différence

est mince, et peu nous importe ici. Ces trois personnages ne sont que les prisonniers éclairés de leur fonction de narrateur d'un récit clos et sans issue. Notons enfin qu'à la différence de nos trois romans, *La Famille Tót* d'Örkény s'achève sur un acte imprévisible au début du roman (et donc ne se laisse pas enfermer dans une structure cyclique), sans pour autant que cet acte, l'assassinat d'un personnage par un autre personnage, puisse véritablement être considéré comme une issue. Cette fin différente nous rappelle cependant que notre schéma structural est à considérer avec souplesse, ce qui nous incite à regarder de plus près, à partir de sa cohérence phénoménologique et sémantique, la fécondité du roman absurde. En effet, nous limitant aux trois romans que nous avons choisis, la mise en perspective de leurs analyses phénoménologiques fait resurgir un paradoxe : malgré une indéniable parenté morphologique, ils sont tous trois si différents les uns des autres qu'au-delà de la qualification d'absurde on peut dire que nous avons là un récit de voyage de type initiatique (Déry), un récit de type philosophique (Ionesco), et un récit de type fantastique (Gombrowicz). La distinction qui nous semble la plus intéressante ici est cependant celle qui s'avérerait révélatrice d'un clivage entre les pays occidentaux et les pays de l'Est. Bien que souvent considérée comme dépassée, la notion d'un clivage ne nous paraît pas complètement inepte.

Quelle spécificité centre-européenne ?

Aujourd'hui, à la fin du XX^e siècle, beaucoup de critiques considèrent que la notion de spécificité centre ou est-européenne commence à dater quelque peu, et il est vrai que l'importance qui lui a été accordée dans les années 60 et 70 a pu se traduire par une lecture réductrice car "orientée" de certains textes. Il nous semble cependant que négliger cette notion serait tout autant réducteur et que le rôle du critique est à présent de s'en servir avec tout le recul dont il dispose, en la considérant comme un élément du contexte littéraire. Aussi nous proposons-nous tout d'abord de rappeler brièvement le fondement de cette notion, puis de la confronter aux romans de Ionesco, Déry et Gombrowicz.

Eugène Ionesco peut à juste titre être considéré comme un cas emblématique de la question du clivage est / ouest. Né en Roumanie, il s'est installé très tôt en France ce qui lui a permis d'avoir une vision plus globale des événements. De la lecture de ses notes et essais se dégage l'idée que la destinée humaine est mauvaise en soi et que donc, *a priori*, la distinction entre les états ne prévaut pas. Toutefois, Ionesco est sensible à la tragédie des peuples soumis à un régime totalitaire, et il considère le désastre soviétique comme le symbole d'une société encore plus mauvaise qu'ailleurs. Autrement dit, selon Ionesco, à l'universalité de l'absurdité de la condition humaine, s'ajoute dans certains pays l'absurdité de la condition sociale et politique. En effet, certains peuples vivent dans des systèmes hyper-absurdes depuis parfois plus d'un siècle (il suffit de consulter des manuels d'histoire pour se

rendre à cette évidence) : l'absurdité événementielle renchérit l'absurdité existentielle originelle, d'où une conscience exponentielle de ce sentiment de l'absurde. Prenons un exemple en schématisant un peu : alors qu'à l'Ouest les institutions sont solides et stables, que le citoyen y croit, qu'il s'y identifie et ne remet pas en question les formes de la société, à l'Est on constate une sorte de schizophrénie entre les formes officielles et la conscience ou la culture personnelles de l'individu (régimes changeants, valeurs et croyances instables, voire changement de la langue nationale), ce qui pose le problème pour le citoyen de la quête d'une unité et de la relativisation des formes. Pour l'homme de l'Est, comme le constate Czeslaw Milosz, plus rien n'est impossible : « L'homme de l'Est ne peut pas prendre les Occidentaux, et en particulier les Américains, au sérieux, justement parce que la plupart n'ont pas passé par les expériences décisives B celles qui nous instruisent sur la relativité de nos jugements et de nos habitudes ; leur manque d'imagination, surtout, est vraiment effarant. »¹¹ L'environnement social voire idéologique est essentiel car il a un véritable pouvoir sur l'attitude et les réactions de l'individu. « L'homme réagit à son milieu, et jusque dans ses gestes il en subit l'emprise. Son attitude mentale lui est souvent imposée par celle des gens qui l'entourent. Seulement, dans les démocraties populaires, il s'agit d'un jeu conscient, collectif, plutôt que d'une adaptation individuelle spontanée ; ce jeu conscient, s'il est pratiqué assez longtemps, développe, parmi les traits et les aptitudes de chacun, ceux qui conviennent le mieux au type qu'il incarne en tant qu'acteur. Par un entraînement prolongé, l'homme s'identifie à son rôle au point qu'il ne peut plus distinguer son ancien moi du personnage qu'il incarne. Quand l'identification avec le rôle choisi est parfaite, on éprouve du soulagement. La vigilance peut se relâcher ; les réflexes acquis jouent à point nommé. »¹² Il est intéressant de voir à quel point l'évolution des personnages de Gombrowicz et tout particulièrement de Déry est similaire au phénomène décrit par Milosz dans son essai. Les conditions historiques, sociales, politiques, en viennent à occulter la condition proprement humaine.

De la même façon, le rapport au langage est différent à l'Est et à l'Ouest. Examinons l'exemple du marxisme, tel que l'évoque Martin Esslin : « Le langage apparaît de plus en plus comme étant en contradiction avec la réalité. Prenons le cas du marxisme. Là, une distinction est faite entre les relations sociales apparentes et les réalités qu'elles recouvrent. Objectivement, un employeur est considéré comme un exploiteur et, par conséquent, comme un ennemi de la classe ouvrière. Si donc un employeur dit à un travailleur : « J'ai de la sympathie pour votre point de vue. », il peut bien croire ce qu'il dit, mais, d'un point de vue objectif, ses mots sont dépourvus de sens. Aussi fermement qu'il certifie sa sympathie pour le travailleur, il n'en demeure pas

¹¹ Cz. Milosz, *La Pensée captive*, Gallimard, coll. « Folio Essais » n° 108, Paris, 1953, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 84.

moins son ennemi. Ce langage appartient au langage de la pure subjectivité et est ainsi dépourvu de réalité objective.¹³

Ainsi, à l'Est, la conscience de la fragilité, de la relativité des valeurs et des institutions, le conditionnement historique et social, et l'habitude de manier un langage au moins double a rendu le sentiment de l'absurde quotidien, ce qui se traduit dans des romans comme celui de Tibor Déry par l'absence quasi totale de toute angoisse métaphysique au profit d'une absurdité réelle et quotidienne. Le monstre n'est plus en nous (angoisse existentielle), il « vient de l'extérieur et on l'appelle l'Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible B et personne ne lui échappe. »¹⁴ Si clivage entre les littératures de l'Est et de l'Ouest il y a, c'est peut-être sur ce plan-là qu'il faut le chercher : parmi les quelques textes que nous avons évoqués ici, l'on distingue deux grandes catégories. D'une part les textes de Ionesco et de Camus dans lesquels l'intrigue (quasi a-temporelle) se développe autour d'un questionnement métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine, et que l'on peut directement rattacher à la philosophie existentialiste. D'autre part, les romans de Déry, Gombrowicz, Örkény et Kafka dont l'intrigue est profondément ancrée dans l'Histoire, et qui constituent tous une critique, plus ou moins allégorique, de la Société à un moment donné. De fait, cette distinction presque organique se retrouve dans la dynamique des récits : alors que chez Camus et Ionesco les protagonistes sont excessivement passifs et que les intrigues sont quasiment inexistantes au profit de réflexions philosophiques et de questionnements existentiels, les personnages de Déry, Gombrowicz, Örkény et Kafka s'interrogent bien moins sur le sens de leur existence en tant qu'être humain que sur les événements quotidiens, sur la façon d'y réagir, considérant que l'action constitue leur seul espoir de sortir de toute cette absurdité. Ici, le récit n'est plus fondé sur l'idée que l'existence en soi est vide de sens, mais sur le sentiment « qu'elle peut devenir absurde dans certaines situations, à certaines époques ». ¹⁵ Afin de souligner cette importance du contexte historique et social, les écrivains de l'Est donnent dès le début de leur récit la vision d'un « monde à l'envers », que ce soit Gombrowicz dont le personnage est enlevé pour être renvoyé dans le passé et le monde de l'enfance, Déry dont le personnage arrive dans un pays où tout système de pensée logique est anéanti, ou encore Örkény qui définit lui-même le grotesque comme « la probabilité de l'improbable. [Le grotesque] suppose une éventualité absurde, et la soumet aux lois du monde réel. Il crée un monde souverain, où par exemple la gravitation est toujours valable, mais avec un signe contraire. L'objet laissé tomber ne tombe pas,

¹³ M. Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1971, pp. 386-387.

¹⁴ M. Kundera, *op. cit.*, p. 23.

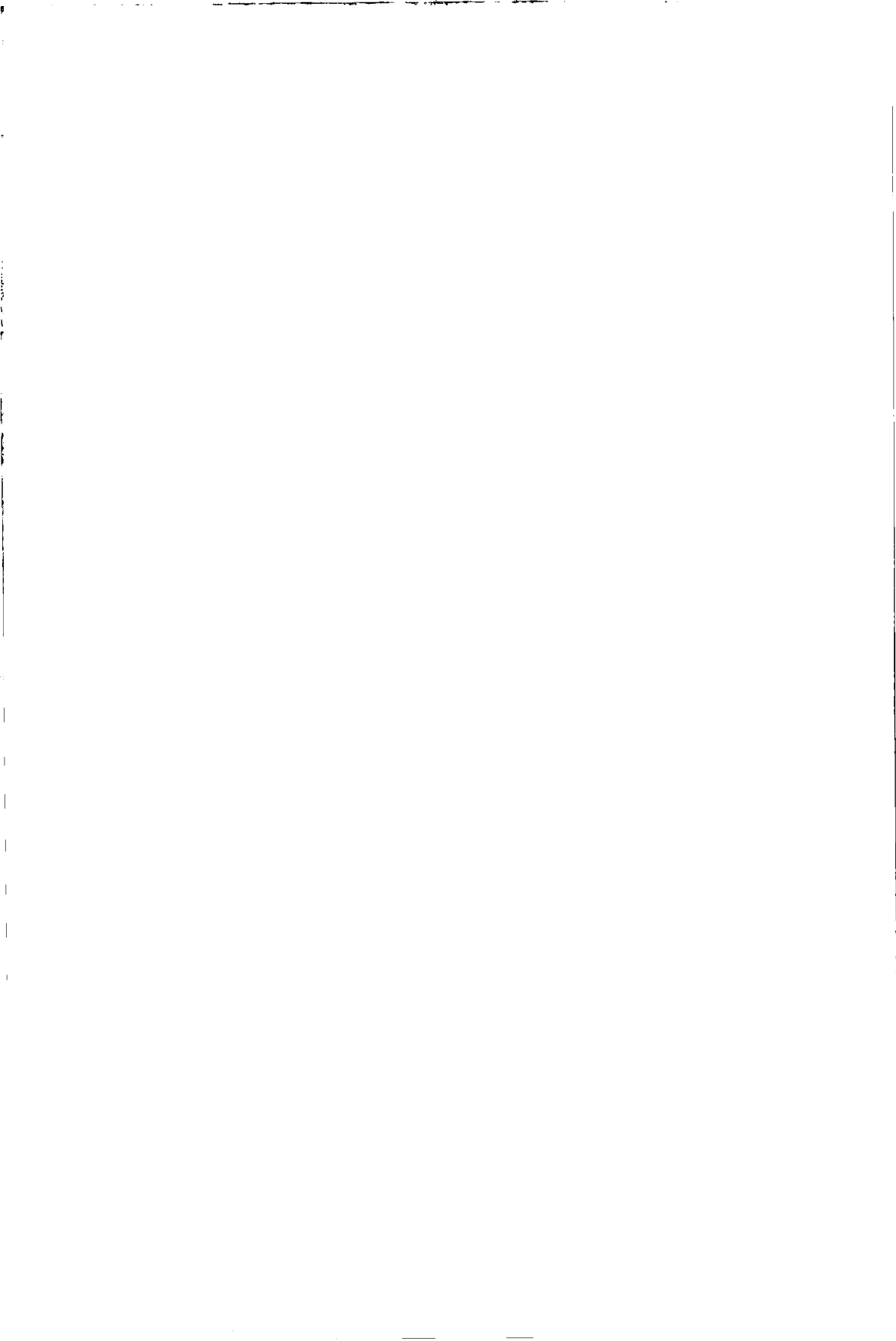
¹⁵ I. Örkény, cité par M. Magyar in « L'absurde et le grotesque chez S. Beckett et I. Örkény », C.E.H. 2/1990, p. 84.

mais il s'élève. Et ceci avec une régularité infaillible. ».¹⁶ Ce parti-pris de situer l'intrigue dans un monde à l'envers donne alors aux romans centre-européens une dimension peu présente chez les existentialistes : celle du grotesque, voire du comique. En effet, rappelons avec Bergson que « risible sera une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale.(Y) Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. ».¹⁷ Or, si le rire exerce une fonction cathartique au regard de la difficulté à vivre au quotidien dans un environnement absurde, il dénote également, de la part de ces écrivains, une volonté de distanciation, voire de dépassement, de leur sentiment d'absurdité, ce qui nous renvoie à l'importance de toute tentative, quelle qu'elle soit, de sortir de la situation absurde.

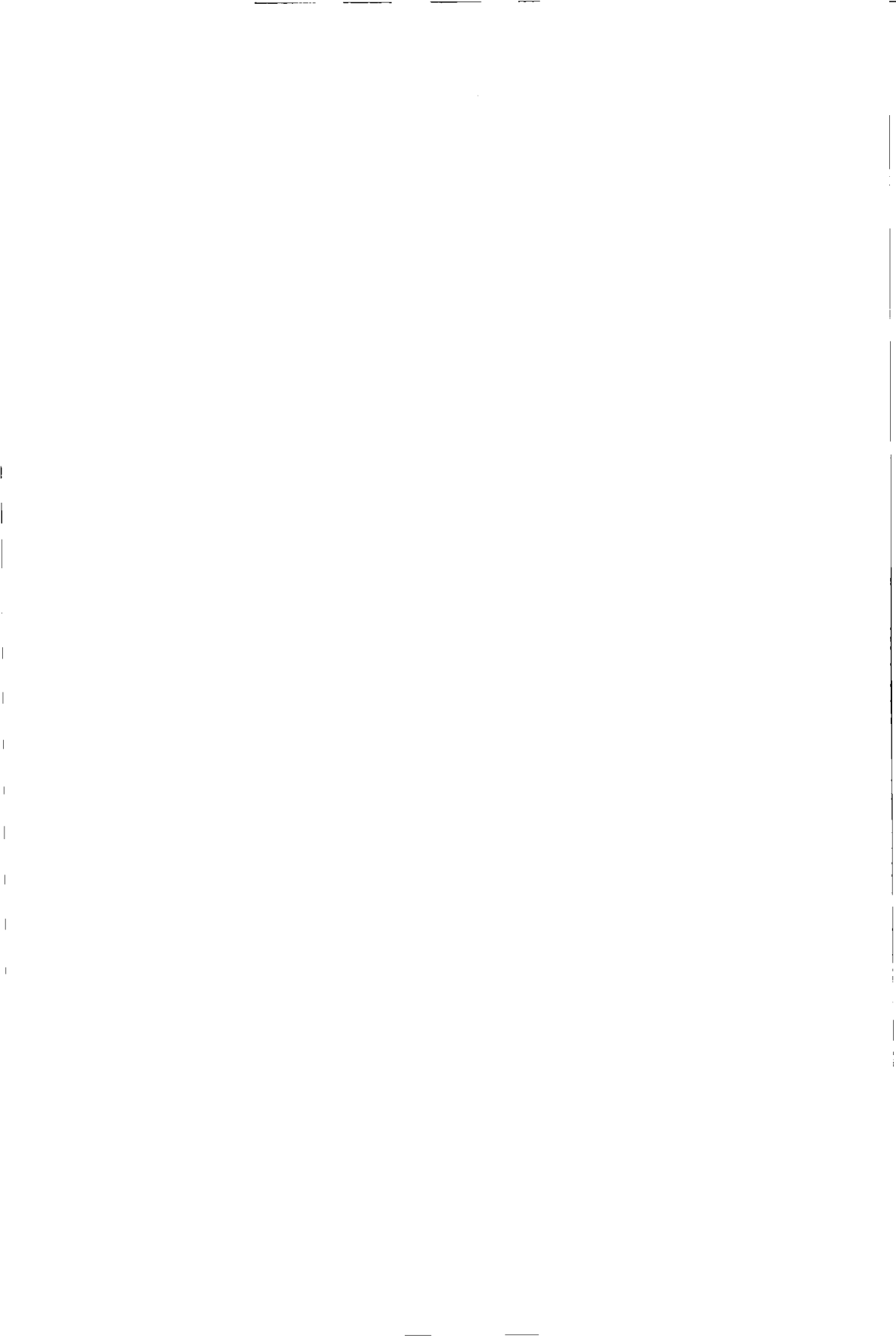
La réflexion *versus* l'action, ainsi peut-on résumer très sommairement les deux conceptions possibles du roman absurde. Notons toutefois, en conclusion, que malgré cette différence essentielle, la fin des romans étudiés tend à rapprocher ces deux tendances. En effet, si le sentiment de l'absurde dans *Ferdydurke* et dans *Monsieur G.A. à X* est principalement social (et non purement existentiel) et issu du contexte politico-historique, à la fin des récits, lorsque les personnages perdent espoir en comprenant la vanité de l'exil parce que le défaut de sens est avant tout existentiel, il y a déplacement du sentiment de l'absurde événementiel vers un questionnement et une angoisse véritablement métaphysiques. Ainsi, que ce soit face à la condition humaine ou face à la force écrasante et supra-humaine de l'Histoire, de la société, de la politique, les deux types de romans absurdes s'achèvent sur le même constat de l'impuissance de l'homme, ce qui nous rend presque tangible l'idée pourtant cocasse de Gombrowicz de calculer le poids de notre moi en fonction de la quantité de population sur la planète. De ce point de vue, le poids de l'individu devient de plus en plus léger, de plus en plus absurde et léger.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85. Notons que la place nous manque ici pour approfondir la distinction entre l'absurde et le grotesque. D'autres en ont traité avant nous dans cette revue et ailleurs, et nous y renvoyons notre lecteur.

¹⁷ H. Bergson, *Le Rire B Essai sur la signification du comique*, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1975, p. 34.



Traduction



Sándor KACSÓ

Enyedi tél

Nagyenyedi szőlők felett
Varjú károg, szarka csereg.
Valaki ott valahol
Valamiért bujdokol.
Lába nincsen - elkopott,
Szája nincsen - befagyott.
Kököpenye, jégszeme,
Nem is ő, csak szelleme.

Nyög a köd az Örhegyen,
Sápad az arc ideleenn,
Bethlen utcán tétován
Sír a ív a szó után.

Édes vérem, Sándorom,
Könny csordul a torkomon,
Míg kerestél odaát
Itt vesztettél egy hazát.

Rettent kemény tél nesze,
Ha pattan a venyige,
Dardzsiling árnyéka vet
A lelkekre felleget.

Kollégium ablakán
Most kitekint valahány
Jó diák van, mélyszemű,
Nyughatatlan szellemű.

Tág fülükbe súg a szél,
Látod, látod, mit tevé,
Csomakörös nagy fia ?
Rajtunk fekszik Ázsia

Nagyenyed, 1942 január 8-án

Hiver à Nagyenyed¹

Au-dessus des vignes d'Enyed
La pie jase, le corbeau croasse.
Tout au loin quelqu'un, quelque part,
Erre par les chemins sans but,
Les pieds usés par trop de marche.
On croirait sa bouche cousue,
Son manteau pétrifié et son regard de glace,
Ce n'est pas même lui, c'est seulement son esprit.

Le brouillard s'étire le Mont.²
En bas, le visage blême,
À tâtons, dans la rue Bethlen³
Chacun attend de toi un mot.

Alexandre, mon bon frère,
J'en ai des larmes plein la gorge.
Que cherchais-tu si loin, là-bas
Au point d'en perdre ta patrie ?

Voici venu le dur hiver
Quand d'un bruit sec craque le cep,
Dardjiling projette son ombre
Comme un nuage sur les âmes.

Par la fenêtre du Collège⁴
Tous les élèves rassemblés
Jettent maintenant un regard,
L'esprit en proie à l'inquiétude.

¹ Enyed, ou plus exactement Nagyenyed (roumain : Aiud), ville de Transylvanie où Alexandre Csoma de Kőrös fit ses études secondaires et enseigna entre 1799 et 1815.

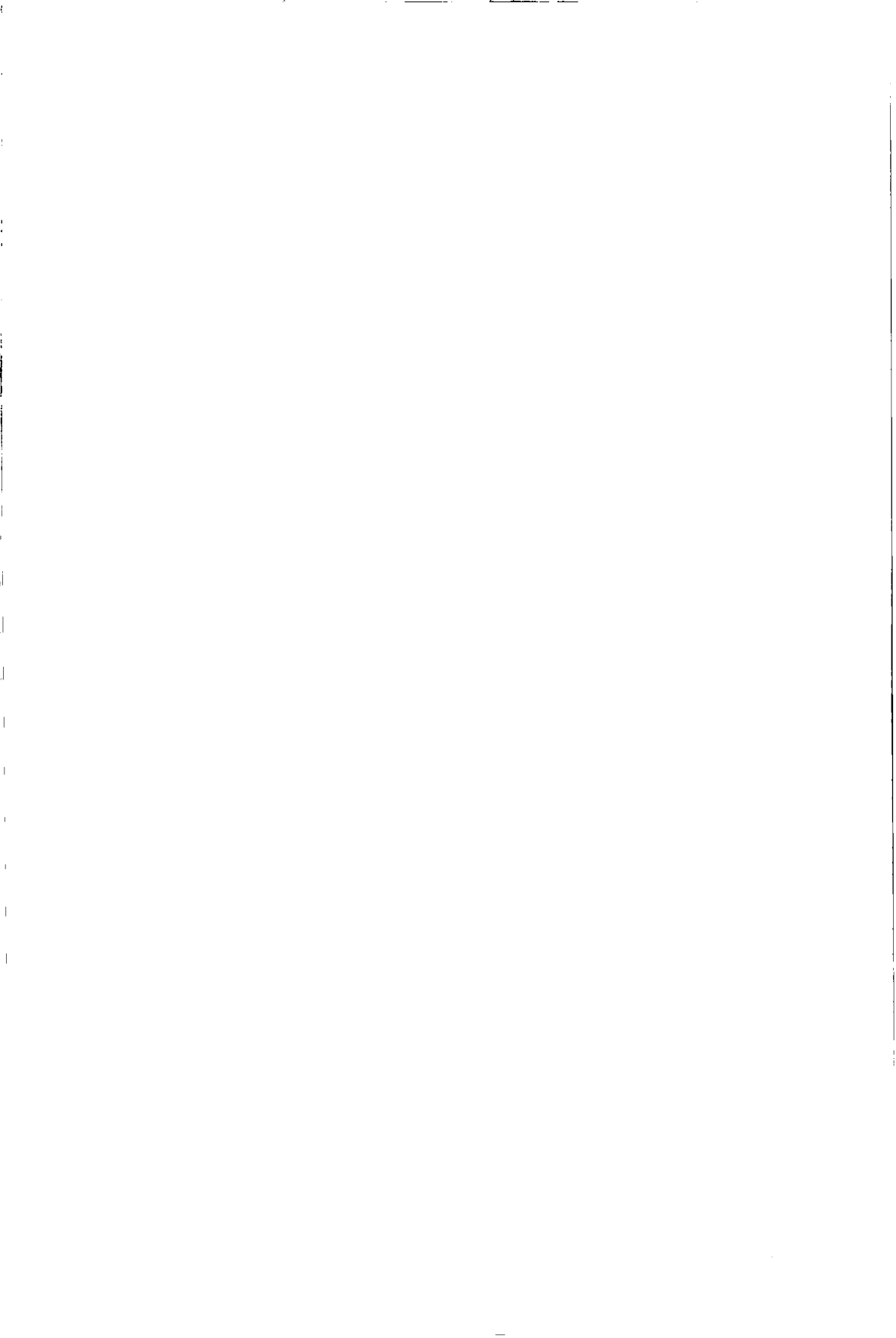
² Le mont dont il s'agit est le mont Órhegy qui domine Nagyenyed et s'élève à 270 mètres.

³ La rue Bethlen est l'une des rues principales de la ville.

⁴ Le Collège Gabriel Bethlen de Nagyenyed fut longtemps le principal établissement scolaire de l'église calviniste transylvaine.

Et le vent hurle à leurs oreilles,
Tu vois, tu vois, telle est ton œuvre,
O, fils illustre de Kőrös !
Toute l'Asie s'étend sur nous.⁵

⁵ Alexandre Kacsó (1901–1984), écrivain, journaliste, poète d'origine sicule, fut l'un des membres fondateurs de l'association littéraire « *Helikoni munkaközösség* » et l'un des grands noms de la littérature transylvaine tant avant qu'après la seconde guerre mondiale. Il fut député hongrois au parlement roumain et président du Parti Populaire Hongrois (*Magyar Népi Szövetség*) de 1947 à 1952. Il a laissé une œuvre romanesque et poétique très importante. Son poème « *Hiver à Enyed* » a été écrit dans cette ville le 8 janvier 1942.



István KESZEI (1935–1984)

Suivant une tradition familiale, István Keszei voulait devenir professeur de hongrois en Hongrie et faisait ses études à Budapest en 1956, comme élève de seconde année, quand les événements d'Octobre, dont il a été témoin, ont éclaté.

Il rentre aussitôt à Székesfehérvár et interpelle – face aux chars soviétiques – les citoyens de sa ville natale : « Aujourd'hui, nous devons nous libérer des souvenirs tenaces d'une oppression soviétique de douze années, pour pouvoir dire avec Petöfi : *Si mon pays est petit, il n'est pas une prison pour autant !* »

L'insurrection échoue, c'est la répression sanglante : Keszei quitte la Hongrie, se réfugie à l'Ouest et arrive vers 1960 à Paris, pour y devenir poète, tout en restant profondément hongrois.

Ayant dû rompre avec ses racines d'Europe centrale – marquée par le totalitarisme soviétique –, le jeune poète découvre Paris, l'Occident : après le matérialisme de la misère et de l'oppression, c'est celui de l'opulence et de la décadence qui l'attend. Alors, à la manière du Prophète d'antan envoyé à Ninive pour flétrir les péchés de la Ville, Keszei arpente les rues de Paris – pendant les deux décennies qui lui restent à vivre – pour exprimer en poème ce qu'il juge indigne de l'Homme !

Dans ses poèmes lyriques et chrétiens – à côté des témoignages de sa fidélité à la révolte de '56 et à ses victimes – on retrouve la nostalgie de l'Elan initial essoufflé, le regret de la spiritualité étioyée, de la dissolution du Verbe dans le verbiages et le constat de « *L'éternité brisée* », émietée, tombée en gravats...

Dans son introduction du seul recueil du poète, paru de son vivant, Gergely Lehoczky résume ainsi la métamorphose de l'homme Keszei en poète :

*« L'œuvre de ce poète
est un attentat angélique,
car ses péchés furent convertis
en vertu poétique. »*

Quoique locataire de cette « Étoile inhospitalière », le poète refuse de s'y installer.

À l'âge de 49 ans, il est mort dans l'accomplissement de sa tâche.

Une anthologie bilingue de 45 poèmes – choisis parmi les 3 400, que István Keszei aura écrits – est en préparation. Son édition est prévue pour l'an 2000.

SZÜLETÉS NAPRA

Valhatatlan vagy halhatatlan

Valahol mindig éltél

Csak mindig más alakban

Valahol mindig ott lobogtál
a Tejutak gomolygó vak csillagdödében

Tested forró fénycsóvája
a mindenségből csak azért szakadt ki
hogy külön is ragyogjál

Valahol mindig ott lapultál

Az Ős Kaoszban
a Roppant Gombolyagban
összegubancolódba
összegabalyodva
összekuszálva
sok milliárdnyi szállal

De az Ős Gombolyagról
legombolyodtál

Azóta halhatatlan életed
külön fonálként húzódik feszül
mulandó bonyodalmaink felett
a földi szövevényben

POUR ANNIVERSAIRE

Immortel tu es immortel

Tu as toujours vécu quelque part

Chaque fois sous une autre forme

Tu as toujours flamboyé quelque part dans
la Voie Lactée des galaxies nébuleuses

Si ton corps ce jet de lumière ardent
s'est arraché de la masse de l'univers
c'était pour que tu rayannes à part toi aussi

Tu as toujours été blotti quelque part

Dans le Chaos Originel
dans la Pelote Colossale
empêtré
emmêlé
embrouillé
de milliards de fils

Or de la Pelote Initiale
tu t'es démêlé

Dès lors ton immortelle existence
comme fil à part s'allonge se tend
par dessus nos incidents passagers
dans l'enchevêtrement terrestre.

ESTI TÁJ

Naphunytakor
miként Jézus szomorú arca,
elsápad a por.

Veszendő minden.
Meghal a táj,
meghal az Isten.

A falevelek arca is
oly sápadt, mézsfehér.

A négy égtáj felől,
mint Krisztus megnyílt oldalából,
hull, árad, ömlik a vér.

A négy égtá, egy volt,
de felnégyeltetett,
a mindenség egy volt,
de megsebeztetett.

A sötét
szívét,
az éjszakát
a fájdalom hét töre járja át.

A kezdet reggelén
valamikor,
mikor nem éltem én,
pozsgás arcával lángolt,
pirult a por.

Azóta már szívemre szálltak az esték,
sötét hullafoltok a tájat belepték.

Jön a halál,
az esti köd párája száll.

Kileheli lelkét a föld.
kiadja lelkét.

A Koponyák Hegyén
nem volt ilyen sötét.

Tíz óra lett
Beeteledett.
Effeta !
Minden elvégeztetett !!

PAYSAGE CRÉPUSCULAIRE

Au déclin du jour,
pareil au visage désolé de Jésus,
pâlit la poussière.

Tout est éphémère.
Le paysage meurt,
226

Dieu se meurt.

La face même des feuilles
aux arbres est si pâle, si blanche.
Des quatre points cardinaux,
comme du flanc ouvert du Christ,
coule, ruisselle, se répand le sang.

Les points cardinaux n'en faisaient qu'un,
mais ils furent écartelés,
l'univers ne faisait qu'un,
mais il se fit blesser.

Le cœur
des ténèbres,
la nuit noire,
est transpercée par les sept lames du mal.

À l'aube du commencement,
jadis,
bien avant ma naissance,
la face pourpre de la poussière était
en feu, en flamme.

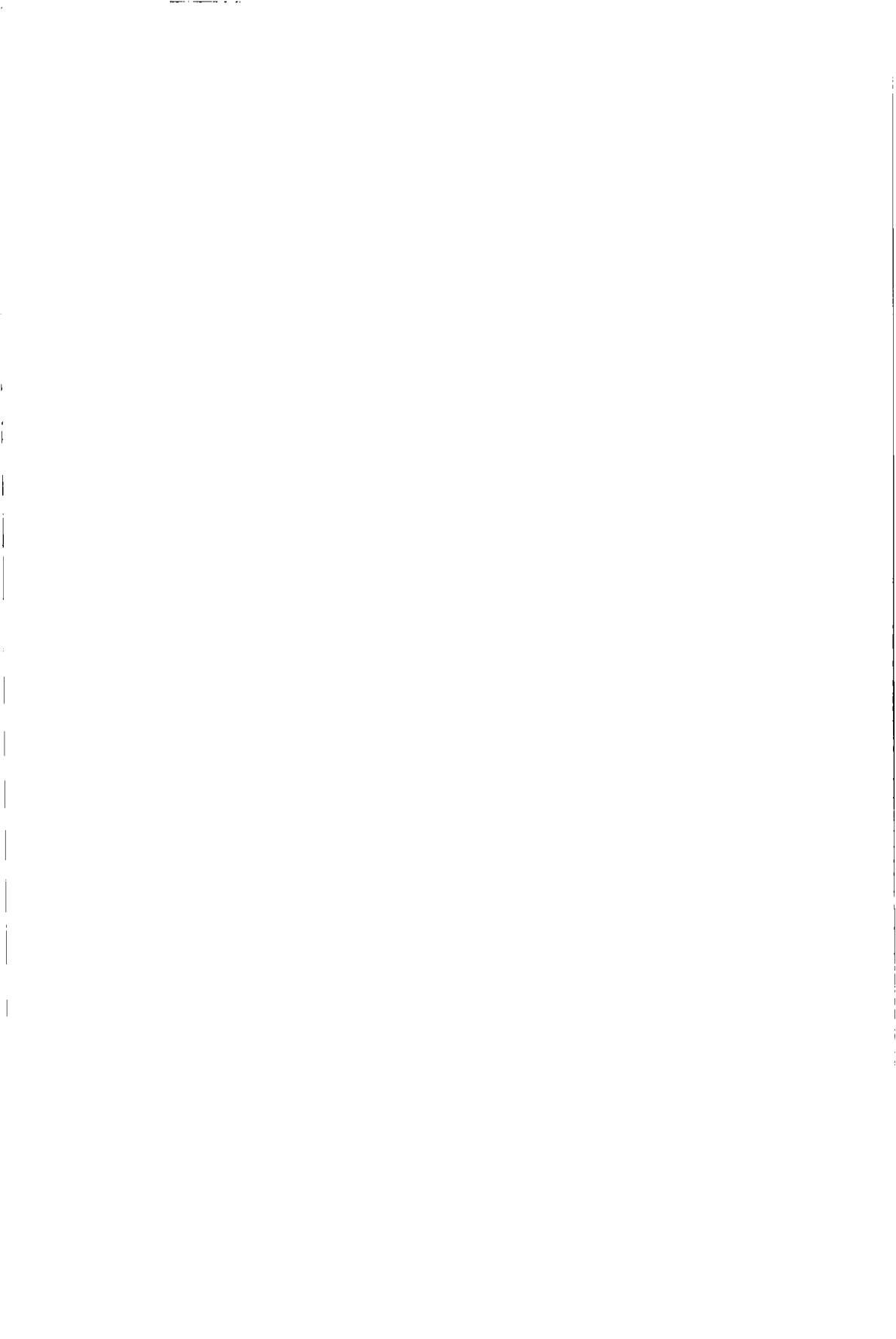
Depuis lors, des nuits tombèrent sur mon cœur,
des cadavres noircissent, à fleur de terre, les alentours.

Elle est en route, la mort,
la fumée de la brume du soir vole.

La terre expire,
elle rend son âme.

L'obscurité du Golgotha
était moins noire.

Dix heures viennent de sonner.
Le jour est tombé.
Effatum !
Tout est consommé !



Le miracle de Guilead (ou ce qui ne figure pas dans les apocryphes)

En vérité, je le dis, raconter une histoire est de beaucoup plus difficile que ne le pensent certains.

Car voici que dès le début de mon histoire, je bute sur un problème. Je ne puis en effet décider comment m'y lancer. Dois-je commencer au début, comme il convient, afin que d'emblée tout soit clair et sans équivoque ? Ce serait sans aucun doute la solution la plus commode et la plus naturelle, c'est d'ailleurs pourquoi j'y recours si souvent. Dois-je éventuellement faire preuve de malice, rire sous cape, me lancer une œillade complice dans le miroir, et commencer mon histoire par la fin, ramener le lecteur par le bout du nez, en arrière dans le temps et l'espace, afin de lui faire reconstituer l'histoire et la récrire à la manière d'un crabe, le laissant pratiquement croire, pauvre innocent, que c'est lui qui invente tout ?... Si je voulais faire ostentation de mon talent de narrateur, c'est certainement cette dernière solution que je choisirais. Mais comme je dois prendre en considération le caractère exceptionnel de mon récit, à savoir que les événements que je vais m'efforcer d'exposer se sont déroulés dans le brouillard totalement impénétrable d'un lointain passé — événements dont je serais d'ailleurs incapable de distinguer la trame réelle des broderies ajoutées par la tradition populaire, d'en débrouiller l'écheveau afin de trouver le brin initial —, je considère comme la plus heureuse une troisième possibilité, *in medias res* comme le disent les barbares latins, alors commençons en plein milieu, jetons le lecteur par-dessus bord dans les eaux profondes, car s'il est capable de nager dans le courant des mots, il se maintiendra à la surface, et s'il ne sait pas, alors peu importe. Sans doute certains, désapprouvant cette solution, voudront en débattre avec moi en m'opposant les passages les plus estimables des chroniques comme preuve de la perfection et de la beauté des récits linéaires. Mais afin de devancer d'inutiles bavardages, je déclare avec tout le tact requis que je suis le seul maître à bord de mon propre papyrus.

Ainsi donc, en conséquence de mon seul caprice et d'aucune autre motivation plus élevée, voici que le passé lointain revit soudain, et le désert infini apparaît comme par magie à l'âme du lecteur. De molles dunes ondoient à perte de vue sous le soleil ardent, en vain le regard cherche-t-il de l'ombre, ni arbre, ni buisson, pas même le moindre caillou ne viennent rompre cette implacable monotonie. Et dans ce désert sans fin, trois bourricots trottent côte à côte d'un amble fatigué. Leur têtes alanguies traînent presque dans le sable brûlant dont la poussière d'or tourbillonne entre leurs pattes à chacun de leurs pas. Les ânes, tout comme leurs maîtres — dont il sera question par la suite —, ont la couleur grise du sable qui s'est accumulé sur eux, recouvrant leurs corps d'une fine couche au cours du long voyage. Ces trois ânes sont vieux, aussi vieux que la route qu'ils ont quittée dans la

région d'Hébron, lorsque leurs maîtres ont accordé crédit au berger édenté et ricanant qui faisait paître son troupeau en bordure de la ville ; quand ils lui eurent demandé quelle route menait vers l'Égypte, il a nonchalamment levé son bâton, ce qui constituait en effet une possible indication du chemin, mais pouvait également s'adresser aux mouches qui grouillaient par milliers, deux alternatives qu'il n'était guère recommandé de confondre. Mais les bourricots, obéissant à la secousse que leurs maîtres imprimèrent à leurs brides, se mirent en route dans la direction indiquée par le bâton sans se demander le moins du monde où était la vérité, ce qui d'ailleurs n'était pas leur affaire.

Or tandis que les ânes résignés à leur sort cheminent lentement dans le sable brûlant, jetons quelques regards sur leurs maîtres, surtout parce qu'en fin de compte, ils seront les héros de notre récit. L'homme qui chemine à droite chevauche fièrement sa monture, tout comme ses compagnons, et ne nous laissons pas abuser par de menus détails, gênants mais secondaires : s'il se tient de telle façon que son dos se courbe comme un point d'interrogation vers la tête de l'âne, si son regard se trouble comme s'il se laissait bercer dans un demi-sommeil, ce ne sont que les inévitables manifestations d'un long et épuisant voyage, et nos héros ne sont nullement fatigués du fait de leur nature. Cet homme, dont son peuple était fier à juste titre, a nom Azrazel fils d'Émon, de la tribu des Bagites, et afin de préciser ses origines, il ne sera pas inutile de noter qu'il descend en droite ligne de la branche de Keh, le héros aux yeux tombants, le fondateur de tribu dont la légende, à l'instar des hurlements nocturnes des chacals, hante encore les gorges du massif de Guilead. Azrazel fils d'Émon porte une robe de toile aux rayures en biais, un large ceinturon orné de pierres précieuses, et sur sa chaussure gauche retombe la pointe de la longue épée dont on dit qu'il ne se sépare jamais, même quand il va dormir avec l'une de ses épouses. (À mon humble avis, ce ne sont certainement que des on-dits, car je ne crois pas que personne ait jamais pu en être le témoin vivant.) En revanche, il est un fait indéniable que de nos trois héros, c'est lui qui porte la barbe la plus longue, la plus fournie, la plus soigneusement tressée — non que cet ornement pileux joue un rôle particulier dans notre histoire, mais le fait que ce détail permette de distinguer un personnage des autres protagonistes, rend un signalé service au chroniqueur dans l'embarras.

Notre second héros qui brinquebale sur l'âne du milieu, ressemble dans les grandes lignes à son compagnon qui vient d'être décrit, à ceci près bien sûr que sa barbe est plus courte, et qu'il porte un foulard sur la tête. Il ne s'agit évidemment pas d'un foulard comme en portent aujourd'hui nos femmes, dans lequel elles emmitouflent leur abondante chevelure pour déambuler avec coquetterie dans les rues d'Hermopolis, mais du fringant couvre-chef de toile virilement noué sur la nuque à la mode de cette époque, orné au front d'un diadème d'or représentant une mangouste montrant les dents, symbole ancestral de la tribu de Kdmar. Le nom de cet homme est Bilhebar fils de Pitras. Son regard, tel celui de l'aigle scrutant éternellement le lointain, est plein de circonspection et sans cesse aux aguets. Et si en ce moment précis, Bilhebar fils de Pitras vacille quelque peu sur le dos de son âne, si seule

l'intervention du compagnon cheminant à sa gauche — qui l'a remis à temps dans sa position verticale d'origine — l'empêche de s'affaler dans le sable, ce fait même illustre la ténacité, la force surhumaine, qui lui permettent de rester encore en selle après un si long voyage. Pour être franc, ce Bilhebar ne joue en fait aucun rôle dans notre histoire, sinon celui du “troisième” (bien que l'ordre de la présentation ne le suggère pas, mais il s'agit là d'un truc du narrateur), c'est-à-dire que d'une part grâce à sa personne, nous sacrifions au pouvoir mystique du nombre trois, d'autre part qu'un seul protagoniste n'est pas suffisant dans une histoire, deux sont encore trop peu, mais trois est juste le nombre convenable.

Le dernier de notre compagnie, encore qu'il le soit seulement dans l'énumération, lequel avec un dévouement altruiste a retenu son compagnon prêt à s'effondrer, n'est autre qu'Ebn-Nali soi-même, dont la propre mère ne connaissait pas le père. Mais ce trou de mémoire que le sort réserva à sa mère n'empêchait pas Ebn-Nali de tourner à son avantage son absence de parents, et de tirer profit sans façons de la moindre occasion pour se choisir un père en tout temps et en tout lieu quand il le jugeait bon. Ainsi ne se sentait-il jamais orphelin, le fait de ne pas avoir de père n'entrava en rien son épanouissement, et même, adolescent, il surpassa ses compagnons en esprit, en adresse et en ruse, même ceux qui n'avaient pas seulement un, mais plusieurs pères. Et quand il eut atteint sa vingtième année, c'est grâce à sa sagesse précoce qu'il devint l'homme sacré ou si l'on préfère, le mage de la tribu des Hobites — Ebn-Nali se soucie peu du nom qu'on lui donne, car ses pensées, comme il convient à tout homme d'esprit, errent dans des régions trop élevées pour qu'il se préoccupe de telles choses. En conséquence, il a la réputation d'être un homme taciturne qui laisse fort peu souvent entendre sa voix, use de peu de mots, mais ce dont il fait effectivement usage développe moins son âme que son corps et sa constitution, laquelle le fait à présent de plus en plus ressembler à cette forme géométrique qu'un savant grec dont le nom m'échappe a appelée le corps le plus parfait. Comme tout homme à cette époque, Ebn-Nali portait la barbe, mais contrairement à ses deux compagnons, celle-ci était dotée de qualités peu ordinaires : d'une part, elle était rousse, ce qui était rare dans ces contrées, d'autre part depuis que le miracle s'était produit à Guilead — nous reviendrons en tout état de cause sur ce miracle —, la barbe d'Ebn-Nali brillait dans l'obscurité. Cette lueur fantomatique de sa barbe qui transformait chaque nuit le visage d'Ebn-Nali en une lanterne à face lunaire, était pour nos trois héros la preuve que les dieux eux-mêmes accompagnaient leur voyage. (Sans parler de l'immense profit qu'ils tiraient de cette clarté miraculeuse, lorsqu'à l'étape du soir, las et affamés, ils pourchassaient dans l'espoir d'un maigre repas les lézards du désert qui s'enfuyaient dans une course effrayée : les lézards, quand ils parvenaient à les amener dans le cercle lumineux de la barbe d'Ebn-Nali, se figeaient sous l'effet d'une force magique que la lumière déversait sur eux, ils n'osaient plus bouger, complètement paralysés ils attendaient leur sort, c'est-à-dire qu'Azrazel et Bilhebar, armés de respectables gourdins, les assomment un à un.)

Je suis ici contraint de m'interrompre, car tandis que je jouais les moulins à parole, l'histoire a entre temps conquis son indépendance et suivi son cours, et si ne nous y prenons pas garde, nous allons manquer quelque chose. Il advint en effet que Bilhebar (fils de Pîtras), l'insignifiant mais indispensable troisième à l'œil d'aigle, arrêta son âne d'un geste brusque et se redressa sur ses étriers en se protégeant les yeux de la main. Il scruta un moment l'étendue brûlante, puis il dit :

« Je vois quelque chose. »

Ces paroles inattendues secouèrent Ebn-Nali de sa torpeur ésotérique, et comme tout homme en bonne santé à son réveil, il rota, se racla la gorge et cracha dans le sable, faisant pratiquement mouche sur un lézard qui s'étirait devant lui en levant des yeux étonnés comme s'il n'avait jamais vu ni homme ni âne.

Après que le lézard se fut esquivé, laissant derrière lui une trace sinueuse, Ebn-Nali passa la langue sur ses lèvres desséchées et regarda lui aussi au loin.

« Que diable... »

Il ne vit d'abord que quelques oliviers s'agitant trompeusement dans un mirage vibrant, puis comme ils s'approchaient, les premières maisons apparurent à leur tour. Ils étaient tombés sur un minuscule oasis en plein désert. Mais devant l'oasis, à peu près à mi-chemin de la première hutte, ils aperçurent une ombre mouvante qui courait en tous sens sur le sable et un petit point noir qui tantôt s'envolait en une large courbe, tantôt plongeait en piqué. Un étrange spectacle semblait se dérouler là-haut. Et bien qu'ils fussent tous trois dévorés de curiosité, aucun ne dit mot, pas même Ebn-Nali, celui qui aurait pu le mieux parler dans ce domaine, ayant le plus d'expérience des choses de ce monde et de l'autre. Mais lui-même garda le silence et ses petits yeux ne quittèrent pas l'apparition.

Puis tout devint clair. Il n'y avait pas là la moindre diablerie, ils étaient en présence du phénomène le plus banal qui soit, et s'ils avaient été de bonne humeur au lieu d'être torturés par la soif, ils auraient peut-être souri d'eux-mêmes pour ne l'avoir pas aussitôt reconnu. Car cette ombre mouvante n'était autre qu'un enfant qui courait avec insouciance dans le sable en se livrant au jeu le plus répandu à cette époque : il lançait en l'air une bouse de vache séchée, activité à laquelle les athlètes d'Hellas sont encore redevables de nos jours, cette bouse de vache lancée en l'air étant l'ancêtre lointain quoique naturel du disque.

Entre temps, la bouse de vache s'envola de nouveau, tournoya sur elle-même, amorça une douce courbe, vola, vola, puis changea soudain de direction dans un léger courant d'air, accéléra sa course et, tel un météorite devenu fou, frôla en sifflant le chef d'Azrazel (fils d'Émon), laissant derrière elle une trace odorante. Puis, à peine à quelques pas des ânes de nos héros, elle toucha terre, c'est-à-dire sable, avec un plof assourdi.

Le gamin qui était à l'origine de cet événement, s'approcha furtivement des étrangers. Il ne portait qu'un pagne et un couvre-chef tressé dans une feuille de palmier. C'était un garçon maigre et osseux qui faisait penser à ces

galettes que les femmes pétrissent entre leurs mains. Azrazel (fils d'Émon), qui avait toujours été fier de l'aisance avec laquelle il gagnait la confiance des enfants, regardait d'un air bienveillant s'approcher ce rejeton humain, et comme la bouse de vache en question venait de lui filer devant le nez, il sentait qu'il lui revenait d'entrer en contact avec le jeune étranger.

Mais il n'en fronça pas moins les sourcils, car un peu de sévérité ne saurait nuire auprès des jeunes, et d'un ton courtois, mais ne souffrant pas la contradiction, il demanda :

« Dis-moi, mon garçon, quel nom porte ce village ? »

L'enfant fronça lui aussi les sourcils et contempla l'étranger à la barbe tressée d'un air si étonné qu'on eût dit qu'il ne comprenait pas ses paroles. Mais il avait compris, seulement la question le jeta un instant dans l'embarras.

« Aucun » répondit-il enfin.

Azrazel (fils d'Émon) sursauta.

« Aucun ? Eh bien, dis-moi, ton village a un drôle de nom ! »

À présent, l'enfant dévisageait l'étranger d'un air soupçonneux, mais Azrazel (fils d'Émon) ne lui laissa pas le temps de réfléchir et décocha aussitôt la question suivante :

« Et dis-moi, y a-t-il une auberge dans ce village ? »

Le garçon répondit sans ambiguïté en secouant énergiquement la tête.

« Il n'y en a pas ? » demanda Azrazel (fils d'Émon) avec un étonnement sincère ; désormais, son opinion sur ce ramassis de cabanes était faite, laquelle opinion, pensons-nous, ses deux compagnons partageaient en tous points.

Puis la langue du gamin se délia soudain :

« Il y en avait une, celle de Sabuhin, c'était lui le propriétaire. Mais plus maintenant. Un jour qu'il transportait du vin sur les terres du Pharaon, il a imprudemment traversé le Nil et cela n'a pas plu aux crocodiles. »

Azrazel (fils d'Émon) médita sur les crocodiles. Il hocha la tête comme s'il était au fait de l'importance de ce qu'il venait d'entendre, bien qu'il entendisse ce mot pour la première fois de sa vie. Voyons, de quel peuple pouvait-il bien s'agir ? Il demanderait plus tard à Ebn-Nali.

« Alors dis-moi, mon enfant, y a-t-il un débit de boisson dans ce village ? »

»

Le garçon réfléchit un bref instant, puis il fit oui de la tête.

« Comment s'appelle le patron ? »

Mais l'enfant ne répondit pas, il tendit la main, et ce geste, depuis que le monde est monde, ne signifie qu'une seule chose.

Azrazel (fils d'Émon) sourit, quel petit dégourdi, pensa-t-il à part lui, il pourrait être mon fils ; puis il plongea la main dans sa ceinture et mit un sou de cuivre dans la main du garçon. (En passant, je ne suis pas sûr qu'à cette époque lointaine et ignorante, la monnaie existât déjà, mais dans l'intérêt du récit, disons que c'était le cas.) Cependant le gamin ne retira pas sa main, alors Azrazel hocha la tête, fouilla derechef dans sa ceinture et fit tomber un autre sou dans la paume ouverte qui se referma sur sa proie comme une fleur carnivore.

« Le patron s'appelle Bahin » déclara l'enfant. « Mais il était avec Sabuhin quand les crocodiles les ont mangés. »

Là-dessus, il tourna les talons et partit en trombe vers le village.

Azrazel (fils d'Émon) resta immobile sur sa selle, suivant d'un regard stupéfait le gamin qui s'éloignait, et pendant un instant, il ne fut plus très sûr de savoir qui, de l'âne ou de lui, était sur l'autre. Bilhebar (fils de Pitras) émit une sorte de toux qu'un observateur superficiel aurait pu aussi bien interpréter comme un rire étouffé, mais il est plus vraisemblable qu'il avait tout simplement avalé du sable apporté par le vent. Azrazel (fils d'Émon), se rendant compte de sa situation, se mit à bouillir de rage, et comme il avait aussi coutume de le faire dans des circonstances plus graves, il saisit instinctivement la poignée de son épée, mais son geste fut si brusque que le fourreau blessa le poitrail de son âne, lequel poussa un braiement de frayeur en soulevant l'arrière-train, en conséquence de quoi Azrazel (fils d'Émon), le visage encore empreint d'un soudain ahurissement, s'envola par-dessus la tête du bourricot, fit une galipette en l'air et s'affala à plat dos sur le sable, comme la bouse de vache quelque temps auparavant. Mais Azrazel (fils d'Émon) n'aurait pas été un homme qui se respecte s'il ne s'était aussitôt relevé d'un bond, n'avait épousseté son habit en produisant un épais nuage de poussière et fait rendre raison à son malappris de bourricot au moyen d'une solide taloche appliquée du revers de la main.

Après ce déplaisant intermède, nos héros se remirent en route vers l'oasis, mais compte tenu de la distance qui les sépare encore de l'ombre des arbres à la fraîcheur réparatrice, interrompons un instant le cours de notre récit, et jetons un coup d'œil sur les prémisses de notre histoire. Revenons en arrière dans le temps et l'espace en suivant pas à pas les traces des bourricots, traversons le désert qui entoure à présent nos héros, laissons derrière nous les hautes murailles d'Hébron, le pays des Philistins, celui des Jébussites, Jéricho (dont les façades s'élèvent encore fièrement, bien que les jours de la cité soient déjà comptés à cette époque), et après Jéricho, faisons route vers l'est, traversons le Jourdain au bord de la mer de Sel mais laissons la ville d'Hesebon, la plus souillée de toute la contrée, tournons plutôt vers le nord, et si nous reste encore assez de forces pour admirer les merveilles du paysage, arrêtons-nous un instant et contemplons la montagne de Guilead, puis rendons grâce aux Dieux, car voici que nous aurons atteint le but de notre voyage. Si toutefois nous sommes parvenus sains et saufs, si on ne nous a pas détroussés en chemin, tout au moins pas plus d'une fois, si ni serpent ni scorpion ne nous ont mordus, et si même les hommes de main des marchands d'esclaves n'ont pas manifesté d'intérêt particulier à notre égard, nous pouvons encore nous jeter dans un puits, car ils ne nous auront pas jugés dignes de compter au nombre des humains !

En ce temps-là, trois grandes tribus habitaient la montagne de Guilead, les Bagites, d'où Azrazel (fils d'Émon) était issu, les Kdmarites, dont Bilhebar (fils de Pitras) était le représentant, ainsi que les Hobites dont Ebn-Nali était le chamane. Ces trois peuples, que presque rien ne distinguait les uns des autres, hormis leurs dieux, car chaque peuple a droit ses propres dieux,

vivaient depuis des siècles au voisinage les uns des autres, se haïssant et se méprisant mutuellement, comme c'était la coutume chez tout peuple qui se respecte. Tantôt les Hobites s'alliaient aux Kdmarites et tombaient sur le dos des autres, tantôt les Kdmarites faisaient alliance avec les Bagites et assaillaient les Hobites, tantôt les Bagites et les Hobites déclaraient la guerre aux Kdmarites, tantôt chacun s'alliait à chacun, et tout le monde trahissait tout le monde, et à la fin personne n'avait plus d'alliés, que des ennemis, alors ils s'étrillaient mutuellement jusqu'à ce qu'ils en eussent assez. À la fin des combats, ils quittaient le champ de bataille pour rentrer chez eux — du moins les survivants — et là, autour du feu, chacun forgeait ses propres légendes. Bref, l'histoire se déroulait en bon ordre. Cela se passa ainsi pendant très, très longtemps, les guerres finirent même par ne plus représenter de règlement de comptes avec l'ennemi, il n'y eut plus ni conquérants ni pillards — il ne pouvaient guère prélever d'autre butin que le sable et les rochers —, mais elles devinrent peu à peu une tradition : tout comme le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest, les guerres ne pouvaient plus que se dérouler, s'arrêter parfois le temps d'une trêve, mais jamais cesser. Et de même que personne n'eut l'idée de se demander pour quelle raison la course du soleil était ce qu'elle était, de même personne n'étudia l'origine des guerres. Tout comme la course du soleil, seul un miracle pouvait arrêter le cours des guerres.

Bien que ce soit un vrai miracle qu'un miracle se produise, les miracles existent quand même.

Et par une belle aurore rosée, à ce moment du jour où les montagnes sortent un bref instant de leur grisaille inexpressive, où la lumière du soleil levant revêt les rochers de pourpre, un miracle se produisit à Guilead.

Ce jour-là, Ebn-Nali, le chamane de la tribu hobite s'éveilla exceptionnellement tôt, ce qui l'emplit d'un étonnement sincère, car il ne se rappelait pas quand il avait assisté pour la dernière fois aux splendeurs de l'aurore. Couché dans son lit face à la fenêtre, il commençait à méditer sur la cause de ce réveil prématuré — qui aurait assurément un effet déplorable sur son estomac —, quand il trouva la clé du mystère. On avait frappé à la porte.

Ebn-Nali se répandit en jurons, car sortir le grand chamane de son lit dès potron-minet constituait le comble de l'inconvenance ! Il se leva en grommelant des menaces, et tel qu'il était, dans le plus simple appareil, poussant devant lui comme un bouclier sa bedaine rebondie, il alla à la porte qu'il ouvrit brusquement, s'apprêtant à déverser un flot de noms d'oiseau sur son visiteur indésirable.

Mais il resta bouche bée sans piper mot.

Il n'y avait en effet personne à la porte. Ebn-Nali sortit la tête, regarda à droite et à gauche dans la rue déserte, mais il ne vit âme qui vive. Seule une vache livrée à elle-même traînait nonchalamment à quelques pas de là. Ebn-Nali entra en fureur. On osait se moquer de lui ! Il claqua la porte avec quelques jurons bien sentis, puis fit demi-tour afin de reprendre possession un moment de sa couche douillette, quand il s'immobilisa, les yeux fixés sur l'autre bout de la pièce.

Face à lui, auprès de la table, un inconnu était assis sur l'escabelle. Et il le regardait.

Ebn-Nali mit un certain temps à reprendre son souffle, et sa surprise passagère céda immédiatement la place à l'indignation.

« Qui diable es-tu ? Que viens-tu faire ici ? » fulmina-t-il à bon droit.

Il regarda la fenêtre ouverte, puis de nouveau l'étranger. La fenêtre était assez loin de la table, et Ebn-Nali ne comprenait pas comment l'autre avait pu se glisser à l'intérieur dans son dos.

« Je t'ai posé une question ! »

Mais l'étranger se contenta d'un sourire courtois et indiqua le tabouret en face de lui.

Ebn-Nali bondit de colère.

« Ah vraiment ! Que je prenne place dans ma propre demeure ! Mais toi, tu n'as pas demandé la permission quand tu t'es assis à ma table ! Qu'est-ce que c'est que ces manières, hein ? »

Puis il alla vers la table, et tout en dévisageant l'inconnu d'un air soupçonneux, il s'assit en face de lui.

Vu de plus près, cet homme avait quelque chose d'étrange, on eût dit qu'il ne portait pas de vêtements, mais que sa peau luisait d'une clarté gris-bleu, cependant Ebn-Nali trouva son visage, ses yeux et ses cheveux tout à fait intéressants. Il avait le teint clair, comme s'il n'avait jamais vu le soleil, la peau lisse sans aucune ride ni cicatrice, comme la peau duvetée et soyeuse d'un bébé. Ses cheveux étaient gris, ou plutôt blancs comme des nuages dans un ciel d'été, si longs qu'ils lui tombaient sur les épaules. En revanche, ses yeux — ce qui plongea Ebn-Nali dans l'étonnement — brillaient d'un éclat rouge pâle. Ebn-Nali ne fut pas le moins du monde effrayé par cette bizarrerie, au contraire, elle éveilla sa curiosité professionnelle, il se souleva donc de son siège et se pencha par-dessus la table pour examiner de plus près ce regard coloré. Mais l'étranger, nullement gêné, peut-être même amusé par la curiosité d'Ebn-Nali, ouvrit grand les yeux afin que celui-ci puisse mieux voir ce qu'il voulait.

Alors l'inconnu bougea sur son siège, et bien que son mouvement n'eût rien de menaçant, Ebn-Nali recula vivement.

« J'ai frappé » dit l'étranger.

« Ben oui » jeta Ebn-Nali, toujours fasciné par son regard.

Puis il essaya de déterminer son âge, mais il eut beau scruter le visage de son visiteur, cela ne le mena à rien, il pouvait aussi bien avoir vingt ans que quarante, bref, il semblait sans âge. Mais cela ne se peut pas, se dit Ebn-Nali, puis il lui vint à l'esprit qu'il était peut-être en train de rêver, qu'il n'avait pas quitté son lit et que tout cela n'était qu'un mauvais rêve consécutif à son abondant souper. Il regarda instinctivement vers le lit, ne s'y vit évidemment pas, bien que cela ne veuille rien dire, car il était peut-être en train de rêver qu'il se demandait s'il rêvait... C'était décidément trop compliqué pour lui, surtout de si bonne heure.

Entre temps, le regard de l'étranger s'était arrêté sur la table, plus exactement sur le plat de bois où s'ennuyaient des restes de pain et de fromage de la veille, attendant l'arrivée imminente des mouches. Alors — ayant ressenti au tréfonds de son âme, mais vraiment bien loin au plus profond, l'amorce d'un vague souvenir de ce qu'était l'hospitalité — Ebn-Nali, d'un geste qu'on ne saurait précisément qualifier de raffiné, expédia d'une chiquenaude le plat vers l'étranger. Celui-ci sourit à cette appréciable manifestation d'hospitalité et de ses doigts délicats, ou plutôt du bout des doigts, il saisit un petit morceau de fromage. Il l'éleva à hauteur de ses yeux, l'examina sous toutes les coutures comme s'il n'avait jamais rien vu de tel en ce monde, puis le glissa dans sa bouche d'un geste déterminé et se mit à mâcher avec précaution. Mais soudain, son visage se figea, ses yeux rouges s'arrondirent, puis il se pencha sous la table, disparaissant au regard ahuri d'Ebn-Nali, et pendant un moment, on n'entendit que toux et crachotements. Lorsqu'il se redressa enfin, son visage — si tant est que cela fût possible — était encore plus blanc qu'auparavant, et il toisa Ebn-Nali d'un tel regard que celui-ci sentit les poils se dresser sur son dos.

Mais le regard de l'inconnu s'apaisa bientôt, ou plutôt redevint aussi indifférent qu'avant. Il lissa sa chevelure en désordre, puis après avoir repoussé le plat de bois avec une grimace à peine dissimulée, il dit au chamane :

« Ebn-Nali, » le dénommé opina machinalement en entendant cette voix inattendue, « je... enfin, on... comment dire, bref, j'ai été envoyé auprès de toi parce qu'eux, c'est-à-dire ceux qui m'envoient, ont besoin de toi !

— Sans blague ! »

C'est tout ce qu'Ebn-Nali trouva à dire en cet instant. Et reconnaissons-le, ce n'est pas grand-chose.

Mais l'étranger ne se laissa pas démonter.

« Si cela t'intéresse, et je suppose que cela t'intéresse beaucoup, c'est à toi que j'ai été envoyé, et non à un autre bon à rien d'ici, parce qu'Eux, ceux qui m'envoient, savent que tu es un homme plein d'esprit et de sagesse, et que tu es particulièrement versé dans les sciences. »

Il sembla ne pouvoir prononcer ces derniers mots qu'au prix d'un grand effort. Mais Ebn-Nali ne s'en aperçut nullement, il écouta même l'inconnu avec un abandon croissant. Il se rendait compte à présent combien sa voix était douce, veloutée, plaisante à l'oreille. Et combien ce qu'il disait était vrai.

« Ebn-Nali » dit l'étranger, « je suis l'envoyé des Dieux.

— Ah ben, voilà autre chose !...

— En fait, il se trouve que... bref, il y a un problème. »

Ebn-Nali fronça les sourcils. L'étranger que, connaissant à présent la nature de sa mission, nous pouvons désormais aussi bien appeler l'Ange, poursuivit :

« Ebn-Nali, toi qui aux yeux des Dieux t'es révélé digne d'accomplir leurs volontés, tu dois à nouveau leur apporter la preuve de ce que tu en es capable. Tu devras d'abord accomplir une grande chose pour en faire ensuite une plus grande encore. »

Ebn-Nali poussa un soupir de déconvenue. Il aurait dû s'attendre à ce que ces flatteries n'apportent rien de bon. Même de la part d'un Ange. Quel monde...

« Bon alors, que dois-je faire ? » demanda-t-il résigné, et en refoulant sa déception, il avala une bouchée de fromage, ce que voyant, l'Ange détourna le regard un instant.

Puis il dit :

« Tu feras ceci : enfourche ton âne ce jour même et va trouver les deux autres tribus de mangeurs de lézards, les Bagites et les Kdmarites... »

Il ne put terminer, car lorsqu'Ebn-Nali entendit ces deux noms, son indignation jaillit de lui avec force, et l'Ange dut jeter la tête de côté afin que les morceaux de fromage à moitié mâchés qui furent projetés vers lui manquent leur but.

« Et puis quoi encore !... Que moi... » suffoqua le chamane, car il ne trouvait tout simplement pas les mots pour exprimer son exaspération. « Que moi, j'aille voir cette racaille de saltimbanques... Alors là, pas question, jamais ! »

Mais l'Ange lui dit patiemment :

« Écoute-moi, Ebn-Nali : il ne s'agit pas de ce que tu veux ou non. C'est l'ordre des Dieux...

— Tu sais ce que tu peux en faire ?...

— Ebn-Nali ! J'ai tenté de te convaincre gentiment, mais j'ai d'autres moyens de te faire revenir à la raison ! Alors, pourquoi ne veux-tu pas m'écouter ? »

Ebn-Nali secoua la tête avec obstination :

« Jamais ! »

Alors l'étranger ouvrit les mains, paumes en l'air, et à mesure qu'il les élevait lentement, Ebn-Nali se soulevait de son siège.

« Mais putain, qu'est-ce que... » fit notre héros en clignant des yeux d'un air ahuri tandis qu'il flottait au plafond.

« Feras-tu ce que je te demande ? » dit l'étranger.

« Jamais ! J'ai dit que... »

Mais la phrase resta en chemin, car il se mit soudain à tourner en l'air et fut projeté dans la rue par la fenêtre ouverte.

« Arrête, espèce de... » hurla-t-il, tandis qu'il planait à deux coudées au-dessus des toits.

« Le feras-tu ? » entendit-il de la bouche de l'Ange.

« Jamais ! »

Les enfants, levés de bonne heure, étaient déjà en train de jouer dehors dans le sable.

« Regarde ! » dit l'un d'entre eux en poussant un autre du coude, et pointant le doigt en l'air : « Ebn-Nali qui vole ! »

Il n'en fallait pas plus à l'autre enfant, il se releva d'un bond et dévala l'unique rue du village en criant à plein gosier : « Venez ! Venez voir ! Un miracle à Guilead ! Ebn-Nali est en train de voler les fesses à l'air ! »

En quelques instants, la rue s'emplit de femmes curieuses et d'hommes qui se grattaient le crâne d'un air ensommeillé, et tous ouvraient de grands yeux sur le miracle qui se produisait là-haut dans les premiers rayons du soleil matinal. En même temps, ils se demandaient à qui Ebn-Nali adressait ses hurlements furieux :

« Jamais ! Maudit truand ! Jamais, compris ? »

Selon la légende, Ebn-Nali flotta trois jours au-dessus du village, mourant de faim et de soif, avant que sa volonté ne fût brisée.¹ Alors l'Ange le fit revenir à l'intérieur de la maison.

« Tu vois, Ebn-Nali » lui dit-il en l'accueillant le troisième jour. « Pourquoi ne m'as-tu pas obéi ? »

Ebn-Nali l'écouta, l'estomac chaviré, et bien qu'il rageât encore intérieurement, il avait assez de bon sens et de prudence pour le faire en silence.

« Alors écoute ce que je te dis » poursuivit l'Ange. « Une immense foule s'est mise en route d'ouest en est, des hommes, des femmes et des enfants en grand nombre, encore davantage d'ânes et de chèvres. Et tous viennent par ici, chez vous. Ils ravagent tout sur leur passage, incendient les villes, massacrent leurs habitants. C'est un peuple capable, mais encore ignorant, et ceux qui m'ont envoyé ici ont des projets pour lui. Ta mission consiste à obtenir que les trois tribus de Guilead fassent la paix, afin d'aller ensemble au devant de cette multitude, non pas pour entrer en guerre, car ce peuple est très nombreux et vous vaincrait. Si tu fais cela, voici ce que je te donnerai en échange : ta barbe brillera éternellement dans l'obscurité. Les Dieux trouvent agrément aux naïves peuplades de Guilead et ne veulent donc pas leur perte. Gagnez la sympathie de ces gens et amenez-les ici en paix avant qu'ils n'exterminent pas tout ce qui vit dans la contrée. Si vous ne le faites pas, ils viendront de toutes façons, ils sont aussi nombreux que les sauterelles, ils envahiront la région, tueront vos hommes et déshonoreront vos femmes, s'empareront de vos ânes...

— Arrête ! » s'écria Ebn-Nali. « N'en dis pas plus ! »

Il bondit de son siège et, énervé, se mit à faire les cent pas dans la pièce, d'un mur à l'autre, dans un sens et dans l'autre. Quand il en eut assez de tourner en rond, il revint s'asseoir à la table.

« Comment as-tu dit ?... »

L'Ange poussa un soupir, puis lentement, il répéta tout dans l'ordre.

« Quand les Dieux » dit-il pour terminer « accomplissent de grandes choses, ils s'en glorifient. Mais si cela tourne mal, si les choses ne se passent pas comme ils l'avaient prévu, ils s'efforcent de faire porter le poids de leurs erreurs par les hommes... Mais ce n'est pas ce qui compte pour le moment. Ce qui importe, c'est que vous vous concluez un pacte avec ce peuple que vous devez amener ici, et une des clauses de votre alliance est que vous lui donniez cette terre... »

¹ Selon l'opinion de certains, c'est depuis ce temps-là qu'on dit qu'un miracle dure trois jours.

Ebn-Nali poussa un cri de rage :

« Nos terres !... »

— N'oublie pas que la terre n'est pas à celui qui la cultive, mais à son maître ! Donc cette terre, comme toute autre, est la propriété des Dieux, et ils la donnent à qui bon leur semble ! Ce peuple à qui ils l'ont promise aurait dû arriver il y a longtemps, et s'il tarde, cela n'est pas bon, car ainsi le cours de l'histoire s'en trouvera changé. Vous avez pour tâche de ramener le cours de l'histoire dans le bon lit, et si vous amenez ce peuple ici en paix, vous pourrez continuer à vivre de même, car il y a largement assez pour tous. Mais s'ils vous trouvent ici en étrangers, cela ira mal pour vous, il y aura des pleurs et des grincements de dents ! Ils vous chasseront et pour finir, vous n'aurez plus de terres. Alors dis-moi, qui donc a intérêt à ce que ce peuple vienne ici dans la paix ? »

Les yeux d'Ebn-Nali se réduisirent à une fente tant il faisait d'efforts.

« C'est vous qui avez intérêt ! » dit l'Ange en pointant le doigt sur lui.

« Ah bon ! »

— C'est pourquoi il est bon que vous fassiez au plus vite connaissance avec ce peuple, que vous lui proposiez de partager vos terres avec lui, sinon cette multitude d'hommes avec leurs ânes et leurs chèvres vous tombera sur le dos d'un jour à l'autre, et de quoi aurez-vous l'air alors ? Comprends-tu, Ebn-Nali ? »

Ebn-Nali hocha la tête, encore qu'avec quelque incertitude.

« Et ma barbe, elle brillera vraiment ? » demanda-t-il d'un air soupçonneux.

« Parole d'honneur. C'est pourquoi il est temps » expliqua l'Ange « que les Bagites, les Kdmarites et les Hobites laissent de côté leurs hostilités et s'allient, ne serait-ce que temporairement. »

— Pourquoi ? »

L'Ange regarda Ebn-Nali sans rien dire, puis il fit un geste de renoncement.

« Peu importe. Tu feras ce que je t'ai dit, sinon ce peuple viendra de lui-même ici, et ils déshonoreront vos femmes et s'empareront de vos ânes... »

— Ça, j'ai compris...

— Alors je pense que cela devrait suffire » déclara l'Ange, puis il fit signe à Ebn-Nali de s'approcher, et dans les relents de fromage rance, il dit : « Voici ce que tu feras... »

Nous ne serions pas de véritables conteurs si nous n'interrompions pas le récit des événements là où il est le plus passionnant. Or, comme nous nous déclarons authentiques historiographes, nous le faisons, mais à seule fin de rassurer notre public, nous révélerons que tout finit par s'arranger. Revenons à nos trois héros qui entre temps ont atteint l'oasis, et ont même dépassé les premières huttes de torchis du village.

Les trois bourricots trottinèrent jusqu'au milieu du hameau et s'y arrêtaient. Ils ne virent âme qui vive, les portes des maisons étaient béantes,

comme si personne n'y habitait. Azrazel (fils d'Émon) se redressa sur sa selle et jeta un regard circulaire.

« C'est un village, ça ? » fit-il en crachant avec mépris. « Plutôt un trou perdu !

— Je ne vous permets pas ! »

Ils sursautèrent tous trois à cette voix inattendue, et regardèrent autour d'eux sans comprendre. Mais la rue était vide, ils ne virent pas un chat.

« Qui a parlé ? » demanda Azrazel (fils d'Émon) tandis que sa main cherchait la poignée de son épée.

« Moi ! »

Azrazel (fils d'Émon) chercha d'où venait la voix, mais sans résultat.

« Viens ici, si tu as quelque chose à nous dire » cria-t-il dans la rue déserte.

« Viens, toi ! » répondit la voix.

« Où ?

— Ici !

— *Mamma de henn kuhrrt !...*² Ne te moque pas de moi, tu m'entends ? D'où parles-tu ? »

Ebn-Nali tapota l'épaule d'Azrazel (fils d'Émon) et lui montra une des cabanes proches. Plus exactement la corbeille de jonc qui se trouvait devant.

Azrazel (fils d'Émon) sauta à bas de son âne et se dirigea à grands pas vers la maison. La corbeille fut renversée et son contenu roula dans le sable de la rue au milieu d'un torrent d'injures. Et quand le contenu de la corbeille se fut enfin relevé à grand-peine, ils virent que ce qui se trouvait devant eux était en fait un être humain. Ou tout au moins cela avait dû l'être autrefois. Un vieillard se tenait devant eux, il n'avait que la peau sur les os, le visage ridé comme un pruneau, et tout en déversant sur nos trois héros un torrent d'injures plus belles les unes que les autres, il gratta sa chevelure crasseuse, continua sur ses flancs et sous ses bras, dérangeant ainsi le sommeil paisible de hordes d'animalcules qui grouillaient sur sa personne. (Tu comprends à présent, ô lecteur, pourquoi les Anciens évoquaient avec une telle insistance la pureté de l'âme : ils avaient la sagesse de ne pas parler de leurs corps.)

« Que fais-tu dans cette corbeille ? » demanda Azrazel (fils d'Émon) ébahi.

« Et toi, que viens-tu faire dans mon village ? » grinça le vieux en guise de réponse.

« Parce que ce village t'appartient ?

— Il est à moi.

— Tu parles!

— Il est à moi, puisque je te le dis.

— Mon père » dit Ebn-Nali, cherchant à toucher la corde sensible.

« Ton père est un putois du désert !...

— Mais où sont les habitants du village ? » demanda Azrazel (fils d'Émon).

² *N.t.m. !* en dialecte gileadien.

Le vieux cracha.

« Ils sont partis.

— Tout le village ?

— Non, comme tu peux le voir. Je suis encore là.

— Et pourquoi n'es-tu pas parti ?

— Ils m'ont laissé là » marmonna le vieux.

« Mais où sont-ils allés ? » insista Azrazel (fils d'Émon).

Le vieillard montra la direction du désert.

« Vers le sud. Ils ont pris peur et se sont enfuis. Mais ils m'ont laissé là, ces chiens !...

— Mon père... »

Le vieux pointa le doigt vers Ebn-Nali.

« Il est idiot ?

— De quoi le village a-t-il eu peur ? » demanda Azrazel (fils d'Émon) qui commençait à s'impatienter.

Le vieux s'offrit une nouvelle tournée de grattage, quelques bestioles tombèrent dans le sable, puis il se retourna et montra l'ouest.

« De ceux-là. Ils sont innombrables. Ils pullulent, aussi nombreux que des sauterelles, ils déferlent de l'ouest comme un grand troupeau et ne laissent que des cendres derrière eux. Ils détruisent les villes, tuent les hommes, s'emparent des...

— Assez ! » l'interrompit Ebn-Nali. « On connaît la suite.

— Hm, hm » approuva Bilhebar (fils de Pitras), l'insignifiant mais indispensable troisième.

« Nous sommes précisément à la recherche de cette multitude » ajouta Azrazel (fils d'Émon). « Nous voulons faire la paix avec eux.

— Nous leur donnerons de la terre, pour qu'ils cessent de dévaster le pays » expliqua Ebn-Nali.

Le vieux les considéra d'un air incrédule.

« La terre de qui ? » demanda-t-il prudemment.

« La nôtre » répondit fièrement Ebn-Nali.

« Il est vraiment idiot ?

— Où se trouve à présent ce redoutable peuple ? »

Alors le vieux montra les sommets qui s'élevaient dans le lointain.

« Si vous gravissez ces montagnes, vous verrez de là-haut le nuage de poussière qu'ils soulèvent. Pour quelques sous, mon petit-fils vous montrera le sentier le plus direct. »

Azrazel (fils d'Émon) plongea la main dans sa ceinture et laissa tomber quelques piécettes de cuivre dans la main du vieux. Celui-ci siffla un coup et un gamin sortit de derrière la maison, le même que nos héros avaient rencontré devant le village et qui les avait si honteusement dupés.

« *Ihrrgium huhrrgium, dohrrder vehrrter !* »³ s'écria rageusement Azrazel (fils d'Émon). Il voulut s'approcher du gamin mais s'arrêta en chemin, et dit seulement en secouant la tête : « Tu as de la chance que nous ayons besoin de

³ Jeu de mots intraduisible.

toi, sinon tu aurais affaire à moi ! Et ce mouflet, pourquoi n'est-il pas parti avec les autres ?

— Il était parti, mais il est revenu se réfugier auprès de moi » répondit le vieux en riant. Puis reprenant son sérieux, il dit : « Tout de même, qu'est-ce qui vous fait croire que ce peuple qui n'a jamais connu de pitié envers personne, fasse justement la paix avec vous ?

— Nous en avons eu la promesse » répondit Ebn-Nali dans un élan de fierté. « J'ai eu la visite d'un Ange...

— Le pauvre, » dit le vieux à Azrazel (fils d'Émon), « il est vraiment cinglé. Pourquoi vous ne l'avez pas laissé à la maison ?

— Et toi, sale môme, » dit Azrazel (fils d'Émon) au garnement, « tu peux vraiment nous montrer où se trouve ce grand peuple ? »

L'enfant hocha la tête en montrant la direction des montagnes.

Ainsi nos trois héros, après s'être rafraîchis à l'unique puits du village, reprirent-ils leur chemin, laissant derrière eux l'agglomération désertée, ainsi que le vieux, après tout, qu'il garde les maisons vides ! Le garçon marchait devant à vive allure, les ânes suivaient en trotinant sans bruit.

Avant que le soleil eût tout à fait disparu, ils atteignirent le massif. Ils dressèrent leur camp au pied de la montagne, et comme ils avaient faim, ils capturèrent quelques lézards et un lapin de garenne à la lumière miraculeuse de la barbe d'Ebn-Nali, préparèrent un dîner dont ils se régalerent puis s'apprêtèrent à prendre du repos, afin de repartir dès l'aube pour le sommet, par le fameux raccourci que l'enfant prétendait connaître comme la paume de sa main.

Mais quand ils s'éveillèrent au matin, ils ouvrirent de grands yeux : le gamin avait disparu sans laisser de trace. Ils s'était enfui au cours de la nuit, comme Ebn-Nali le constata immédiatement, avait repris le chemin du village, et à présent, ils pouvaient toujours courir ! Azrazel (fils d'Émon), qui dans sa rage ne savait que geindre et pester, serait volontiers reparti sur-le-champ vers le village, pour découper le vieux et son petit-fils en menus morceaux, mais ses deux compagnons l'en dissuadèrent non sans mal, en lui représentant que leur mission avait en ce moment plus d'importance que la vengeance personnelle, sans parler de la montagne dont l'escalade les attendait.

Il leur fallut deux jours pour atteindre le sommet, au cours desquels ils s'échinèrent tantôt à traîner les ânes rétifs, tantôt à pousser l'imposant Ebn-Nali par les étroits passages. Mais quand ils parvinrent enfin au but et purent reprendre haleine, ils restèrent bouche bée, les yeux écarquillés devant le sublime paysage qui s'offrait à eux.

Et devant la gigantesque multitude qui, telle une marée de fourmis, déferlait vers eux. Elle avançait lentement, si tant est que ces gens avançassent, car de loin, ils ressemblaient à une grouillante nuée de sauterelles tournoyant sur place. Le vieux n'avait pas menti, même si son petit-fils avait par deux fois manqué à sa parole. Ils avaient devant eux le peuple qu'ils cherchaient. En apercevant cette foule, Ebn-Nali eut froid dans le dos. Il songea à ce que cet immense peuple laisserait derrière lui s'il

traversait Guilead tel quel, même sans faire la guerre. Et il bénit l'Ange de leur avoir donné la possibilité d'éviter la guerre contre cette multitude. Ses deux compagnons durent être animés de pensées similaires, car ils n'étaient pas davantage capables de parler, ils ne pouvaient que regarder au loin en clignant des yeux et en avalant leur salive à grands coups.

Puis nos héros tinrent longtemps conseil, afin de savoir ce qu'il convenait de faire. Loin de nous l'idée de douter de leur détermination, Dieu nous préserve de supposer que leur courage les eût abandonnés, disons plutôt qu'ils envisageaient sans enthousiasme délirant de rencontrer cet immense peuple. Ils décidèrent de jouer aux dés lequel d'entre eux serait délégué, mais quand chacun eut été à son tour pris en flagrant délit de tricherie, ils furent incapables de se départager.

Ils partirent donc ensemble.

Ils descendirent de la montagne et se dirigèrent vers l'énorme nuage de poussière tourbillonnante.

À mesure qu'ils approchaient, la foule informe se faisait de plus en plus distincte. Les taches vagues, les ombres mouvantes devinrent des hommes, des femmes et des enfants dépenaillés, des ânes et des chèvres, au milieu desquels des chariots et tombereaux soulevaient la poussière, certains cheminaient pieds nus, vêtus d'une simple chemise, d'autres étaient portés par des serviteurs sur des litières, suivis de bœufs chargés de bagages ; mendiants, soldats, marchands, femmes, enfants et bêtes, tous avançaient ensemble dans cette multitude bariolée.

Et devant eux, à dix bons pas, marchait un vieil homme à la barbe grise, tenant à la main un bâton dont le haut était recourbé en forme d'escargot. Il avançait à pas rapides, décidés, donnant vraiment l'impression de savoir où il menait cette racaille en haillons.

Lorsque le vieillard vit approcher nos trois héros, il leva son bâton, et le flot humain s'immobilisa derrière lui, comme par l'effet d'une formule magique.

Ebn-Nali cheminait en tête, et quand il fut à quelques pas du vieil homme, il arrêta son âne.

« Père, » dit-il d'un ton pénétré, « nous sommes venus vers toi en ambassade... nous avons fait cette longue route parce que l'Ange qui s'est présenté à moi dans sa grande gloire nous l'a demandé. Il nous a dit aussi de... c'est-à-dire la terre à toi et à ton peuple, que... mais avant nous devons te montrer quelque chose... »

Le vieux pencha la tête.

« Qu'y a-t-il ? »

Ebn-Nali perdit contenance et regarda ses compagnons d'un air désemparé.

« Il doit être dur d'oreille, il est si vieux » lui chuchota Azrael (fils d'Émon).

« Nous sommes venus » hurla Ebn-Nali « parce que l'Ange...

— Arrête de brailler, mécréant à la queue impure ! Je ne suis pas sourd ! » hurla le vieux en réponse, et il se mit à gesticuler avec son bâton. « Dis-moi

plutôt pour quelle putain de raison vous entravez la route du peuple élu ? Alors, ça vient ?

— Nous t'avons apporté un présent » balbutia Ebn-Nali « afin que tu voies quels beaux fruits porte la terre que nous désirons te donner. En échange de la paix... »

Le vieux tendit l'oreille.

« Un présent ? Quel présent ? »

Ebn-Nali se mit à fouiller dans ses fontes.

« Nous t'avons apporté du raisin, des oranges et des olives... » dit-il en sortant les fruits du sac.

La longue route n'avait certes pas fait de bien au raisin ni aux oranges, ni aux olives. Les grappes étaient flétries, les oranges en séchant s'étaient ratatinées jusqu'à n'être pas plus grosses que des noix, les olives étaient écrasées.

Voyant cela, le vieux fit une grimace de dégoût.

« Alors voilà les fruits que donne la terre d'où vous venez ? Nous en avons de meilleurs, même au pays de Pharaon...

— Nous vous donnons nos terres » poursuivit Ebn-Nali, « si nous pouvons continuer d'y vivre en paix avec vous, père, comme m'a dit l'Ange...

— Je ne suis pas ton père, espèce de morveux ! » riposta vivement le vieux, puis regardant de nouveau les fruits qui avaient piètre allure : « Alors, c'est de tels rogatons que produit la terre promise ? Et où est cette terre que vous nous destinez ? »

Ebn-Nali montra les montagnes derrière lui.

« Au-delà de cette montagne, père.

— Il faudrait encore gravir cette montagne ? Oh, là, là ! » soupira le vieux, puis il secoua la tête et dit : « Il faut que j'en parle avec mes lévites.

— Aaron ! Nadab ! Abihu et les deux autres, ici ! » cria-t-il, puis il tourna les talons et revint vers son peuple à vive allure.

Cinq éminents personnages en grande tenue se détachèrent de la foule et s'approchèrent du vieillard. L'ayant rejoint à mi-chemin, ils engagèrent avec lui une vive discussion. Nos héros ne comprenaient certes pas la langue dans laquelle ils échangeaient exclamations et explications, mais ceux-ci n'étaient manifestement pas d'accord. Parfois ils criaient tous les six en même temps, l'un levant la main vers le ciel, l'autre indiquant la montagne, le troisième piétinant de colère, les autres se frappant la poitrine. Alors l'un d'entre eux agrippa la barbe du vieux et la secoua avec énergie, sur quoi celui-ci lui se défendit à coups de pied puis saisissant son bâton, il leur administra à tous cinq une bonne raclée.

Ensuite il revint vers nos trois héros et s'arrêta devant l'âne d'Ebn-Nali.

« Nous avons décidé d'un commun accord que nous n'avions rien à faire de votre terre pourrie ! » cria-t-il. « Vous voulez nous arnaquer, hein ? Ce n'est pas la terre qui nous a été promise, le pays de Canaan où coulent le lait et le miel ! Nous trouverons mieux par nous-mêmes ! C'est clair ? »

Puis il fit demi-tour et planta là sans autre forme de procès nos héros muets de stupéfaction.

Le vieux s'arrêta devant son peuple, puis ayant réfléchi un instant, il tendit son bâton vers le sud. L'immense foule tourna comme un seul homme et se mit en route sur les talons du vieux barbu.

« Père ! » cria Ebn-Nali « Mais ce chemin mène au désert infini ! »

Le vieux n'honora pas nos héros d'une parole, il se retourna simplement tout en marchant et, dressant le médius, il fit comprendre sans équivoque à Ebn-Nali ce qu'il en pensait.

Nous voici donc, ô lecteur, à la fin de notre histoire. Je suis heureux de pouvoir enfin prendre la parole, ne serait-ce que pour y mettre un point final. Ce n'est pas que je n'aime pas raconter, mais d'une part il ne servirait à rien de poursuivre un inutile bavardage, d'autre part j'arrive au bout de mon rouleau de papyrus et il ne vaut pas la peine d'en commencer un autre. Mais il y a encore assez de place pour quelques mots, et ce serait dommage de la perdre.

Bref, Ebn-Nali, Azrazel (fils d'Émon) et Bilhebar (fils de Pitras), le superflu mais indispensable troisième, suivirent des yeux, impuissants et démoralisés, l'immense foule qui s'engageait dans le désert. Il leur fallut du temps avant de comprendre que le peuple de Guilead venait de gagner un sursis.

Exactement quarante ans.

(Traduit du hongrois par Chantal Philippe)

Bibliographie



BIBLIOGRAPHIE 1998–1999

Dans l'établissement de cette bibliographie notre source principale fut la banque de données ELECTRE.

Littérature

Roman et nouvelles

BALÁZS, Tibor – KAJÁN, Tibor, *Métaphorismes*, Littera Nova, Budapest, 1999, 100 p.

Les cafés littéraires de Budapest, le Passeur, Nantes, 1998, 153 p.

Anthologie de textes littéraires hongrois et photographies anciennes.

CRUZ, Martin Smith, *Requiem pour un Tsigane*, Paris, Pocket, 1998, (Pocket, 10215, Noir).

La sainte Couronne de Hongrie a décidément bien des prétendants! Conservée aux Etats-Unis depuis la fin de la guerre et sur le point d'être rendue à son pays, elle suscite toutes les convoitises.

ESTERHÁZY, Péter, *Une femme*, traduit du hongrois par Agnès Járfás, Gallimard, 1998, Collection Du monde entier, 196 p.

Un livre sur les femmes vues par un homme qui aime, et qui aime appeler les choses par leur nom.

ESTERHÁZY, Péter, *L'oeillade de la comtesse Hahn Hahn: en descendant le Danube*, traduit du hongrois par Agnès Járfás, Gallimard, 1999, Collection Arcades, 302 p.

En reprenant un voyage interrompu trente ans plus tôt, le narrateur accomplit la descente du Danube dans le but d'y consacrer un livre. Cette exploration permet à l'auteur de présenter l'histoire de sa famille et celle de l'Europe centrale.

FERDINÁNDY, György, *La fiancée de l'Est*, Bègles (Gironde), Castorastral, 1998, 160 p., (Littératures).

À travers l'expérience de Youri dans la Hongrie occupée par les Allemands, György Ferdinandy évoque son propre parcours et les sentiments, a priori indicibles, d'inappartenance au monde.

FISCHER, Tibor, *Sous le cul de la grenouille*, traduit de l'anglais Sarah Church, avec la collaboration de Sophie Brunet, Paris, Balland, 1998, 316 p., (Nouvelles Angletterres).

Le roman raconte les atroces péripéties d'une équipe de basketball dans la Hongrie communiste des années 50 dont la singularité n'est pas d'être imbattable, mais de sillonner le pays dans un wagon Pullmann toujours dans le plus simple appareil bien que personne ne

sache exactement comment ni pourquoi les joueurs de l'équipe en sont arrivés à voyager nus.

GRENDÉL, Lajos, *Les cloches d'Einstein*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Éd. Ibolya Virág, Paris, 1998, 250 p.

Sous la forme d'un récit à suspense, comique et surréaliste, Lajos Grendel, l'un des meilleurs écrivains hongrois de Slovaquie, nous livre son analyse des bouleversements politiques de l'Europe centrale.

HAJNÓCZY, Péter, *Dialogues de ventriloque*, traduit du hongrois par Cécile Mennicier, le Passeur, Nantes, 1998, 153 p.

L'auteur traque dans le quotidien, notamment dans les dialogues intérieurs.

KARÁTSON, Endre, *Êtes-vous damné, Monsieur Goya?*, Jelenkor, Pécs, 1999, 180 p.

Un choix de dix nouvelles.

KARINTHY, Ferenc, *Epépe*, traduit du hongrois par Judit et Pierre Karinty, Denoël, 1999, 288 p.

Un linguiste hongrois se rend à Helsinki pour un congrès. Mystérieusement, son avion atterrit dans une ville inconnue où les habitants parlent une langue inconnue.

KARINTHY, Frigyes, *Reportage céleste*, traduit du hongrois par Judith et Pierre Karinty, le Passeur, Nantes, 1998, 350 p.

Ce reportage nous propose de revisiter Dante au XX^e siècle, puisque Merlin Oldtime, le journaliste le plus populaire de tous les temps, est sur le point d'accomplir un incroyable reportage.

KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Actes sud, Arles, 1998, 361 p.

De son arrestation, à Budapest, à la libération du camp, un adolescent a vécu le cauchemar d'un temps arrêté et répétitif, victime tant de l'horreur concentrationnaire que de l'instinct de survie qui lui fit composer avec l'inacceptable.

KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Kornél Esti*, traduit du hongrois par Sophie Kepès, Éd. Ibolya Virág, Paris, 1999, 250 p.

« Dezső Kosztolányi manipule ses personnages et ses lecteurs, sa langue et ses intrigues avec une phantasie toujours surprenante. »
(Mathieu Lindon, Libération)

MARTON, Boldizsár, *Arpad le Hongrois sur le front albanais*, traduit du hongrois par Marie-Thérèse de Dombora, Téqui, 1999, 172 p.

L'auteur, Hongrois, professeur de grec et de latin, écrivain, part pour le front d'Albanie pendant la première guerre mondiale. En 1925, il entre chez les carmes. Ce roman, issu de son journal intime tenu sur le front d'Albanie, exprime les souffrances endurées lors de ce conflit sanglant.

NÁDAS, Péter, *Le livre des mémoires*, traduit par Georges Kassai, Plon, 1998, Collection Feux croisés, 780 p.

Un roman qui nous raconte les mémoires parallèles, mais un peu décalés dans le temps, de plusieurs personnes.

OSMAN AGHA de Temechvar, *Prisonnier des infidèles : un soldat ottoman dans l'empire des Habsbourg*, traduit de l'ottoman, présenté et annoté par Frédéric Hitzel, Paris, Sindbad, 1998, 238 p. (La bibliothèque turque).

Ces mémoires retracent les aventures d'un officier turc de cavalerie qui, en juin 1688, à la suite de la reddition de la place turque de Lipova dans le cadre du conflit entre les Ottomans et les Habsbourg, fut capturé par les impériaux et emprisonné pendant onze années (1688-1699) en Hongrie et en Autriche.

SIPOS, Gyula, *Quintette hongrois*, Kortárs Kiadó, Budapest, 1999, 200 p.

Un petit échantillon d'essais.

SZENTKUTHY, Miklós, *Le calendrier de l'humilité*, traduit du hongrois par Georges Kassai et Dominique Radányi, préf. par Dominique Radányi, José Corti, 1998, 354 p.

Ce texte témoigne d'une pensée en fusion, pensée d'un ogre dévoreur de traités scolastiques, de saintes biographies, de sommes philosophiques et de magazines de mode.

SZENTKUTHY, Miklós, *Robert Baroque*, traduit du hongrois par Georges Kassai et Gilles Bellamy, José Corti, 1998, 338p.

Le jeune Robert Baroque est aux prises entre son désir de perfection, son aspiration à la sainteté, d'autre part ses fantasmes et ses rêves.

SZENTKUTHY, Miklós, *La confession frivole*, traduit du hongrois par Georges Kassai et Zéno Bianu, Phébus, Paris, 1999, 560 p.

C'est une vaste auto-portait lyrique, un album historique, une odyssee des travestissements du siècle et des sentiments humains.

SZERB, Antal, *La légende de Pendragon*, traduit du hongrois par Charles Zarembo et Natalia Zarembo-Huzsvai, Ibolya Virág, Paris, 1998, Collection Parallèles.

Une intrigue où la mystique côtoie l'ironie, des personnages fantasques ont fait de ce roman l'un des plus populaires de la littérature hongroise.

TAR, Sándor, *Choucas et autres nouvelles*, traduit du hongrois Patricia Moncorgé, Arles (Bouches-du-Rhône), Actes sud, 1998.

Ces cinq nouvelles peignent des vies à la dérive, ruinées par les promesses d'un Etat fantoche, l'alcool de mauvaise sans rêve. L'auteur est né en Hongrie en 1941.

ZEKE, Gyula, *Trois doigts d'une dame mûre sur mon épaule*, Le Reflet, Rouen, 1999.

ZILAHY, Lajos, *L'ange de la colère*, traduit du hongrois par Pierre Singer, Mercure de France, 1999.

Une saga familiale à la fin de l'Empire austro-hongrois.

Poésie

CSÓÓRI, Sándor, *La fumée d'Abel*, anthologie poétique traduite par Anikó Fázsy et André Doms, L'arbre à paroles, Amay (Belgique), 1998.

Poètes hongrois d'aujourd'hui, traduit par Lina et Thomas Szende, Orpheusz Kiadó, Budapest, 1999, 200 p.

Le volume comporte une sélection de pièces composées par vingt-cinq poètes de générations, de tendances et d'inspirations diverses.

JÓZSEF, Attila, *Aimez-moi*, traduit du hongrois sous la direction de Georges Kassai, Phébus, Paris, 1999, 490 p.

Voilà la publication, pour la première fois en France, la quasi-totalité de l'œuvre poétique d'Attila József.

PETŐCZ, András, *La métaphore d'Europe*, adaptation de Kinga Dornacher et Lorand Gaspar, Littera Nova, Budapest, 1999, 95 p.

PILINSZKY, János, *3 autels et autres récits*, présenté et traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair, Vallongues, Billière, 1998, 90 p.

VARGA, Mátyás, *Gravure rupestre*, traduit du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair, le Passeur, Nantes, 1998, 78 p.

L'univers de ce recueil nous renvoie à notre préhistoire intime, un monde de silence et de sensations.

Théâtre

HUBAY, Miklós, *Trois drames*, traduit par Jean-Luc Moreau, Littera Nova, Budapest, 1999, 250 p.

Étude littéraire

MADÁCSY, Piroska, *L'esprit français autour de la revue Nyugat*, Lettres Hongroises, Paris, 1998, 397 p. (Édition bilingue).

Echanges intellectuels franco-hongrois au XX^e siècle.

Histoire

BÉHAR, Pierre, *Vestiges d'empires*, La décomposition de l'Europe centrale et balkanique, Éd. Desjonquères, Paris, 1999, 171 p.

« Pierre Béhar propose un fil d'Ariane pour guider à travers le dédale de cette crise qui agite l'Europe centrale et balkanique, et qui va jusqu'à entraîner l'Occident dans des conflits dont les raisons profondes lui échappent souvent. »

BÉRANGER, Jean, *L'Autriche-Hongrie de 1815 à 1918*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1998, 192 p., cartes, (Cursus. Histoire).

Pour les étudiants des 1^{er} et 2^e cycles en histoire, en langues et civilisations germaniques, et les élèves de classes préparatoires.

BORSI KÁLMÁN, Béla, *Liaisons risquées, Hongrois et Roumains aux XIX^e et XX^e siècles*, Jelenkor, Pécs, 1999, 292 p.

DES CARS, Jean, *Sissi ou La fatalité*, Paris, Perrin, 1998.

Grâce aux souvenirs, témoignages d'archives des descendants de Sissi, l'auteur apporte de multiples éclairages sur l'impératrice d'Autriche et reine de Hongrie, devenue un mythe.

Documents d'Archives Français sur l'Histoire du Bassin des Carpates 1918-1932, Volume III, juillet 1920 – décembre 1921, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999, 804 p.

Les documents retracent la politique des Puissances Alliées dans le Bassin des Carpates, leurs activités politiques et diplomatiques.

FEJTŐ, Ferenc – SERRA, Maurizio, *Le passager du siècle*, Hachette Littérature, Paris, 1999, 373 p.

« On retrouvera dans ces pages passionnantes et lucides, où l'ironie et la candeur ne sont jamais absentes, la leçon d'un Européen libre, qui ne cesse de s'interroger dans son grand âge sur sur le bien et le mal de notre civilisation. »

HOREL, Catherine, *Histoire de Budapest*, Fayard, Paris, 1999, Collection Histoire des grandes villes du monde, 329 p.

Histoire et mémoire forment un étrange ménage dans cette ville tant de fois détruite et reconstruite, et pourtant réputée être la capitale de l'amusement et des plaisirs.

PIERREJEAN, Claudine – PIERREJEAN, Daniel, *Les secrets de l'affaire Raoul Wallenberg : du juste de Budapest au premier martyr de la guerre froide*, préf. par M. Per Anger, Paris, L'Harmattan, 1998, 304 p.

L'histoire de Raoul Wallenberg, ce « juste parmi les justes » qui contribua à sauver 130.000 juifs en Hongrie pendant la guerre, et fut arrêté par la police de Staline en 1945, accusé d'espionnage par les Américains et mourut d'une manière tragique. cœur des échanges.

Stalinisme et nazisme, Histoire et mémoire comparées, sous la direction de Henry Rousso, Éditions Complexe, IHTP, CNRS, Paris, 1999, 387 p., Collection « Histoire du temps présent ».

« La comparaison entre le stalinisme et le nazisme n'a cessé de hanter l'histoire du XX^e siècle. Depuis 1989, cette discussion a resurgi de plus belle. »

Sciences sociales

CONFÉDÉRATION FRANÇAISE DÉMOCRATIQUE DU TRAVAIL, *La nouvelle Europe centrale*, CFDT éd. sous la direction de Marcin Frybes, préf. par Nicole Notat, postf. par Bronislaw Geremek, Paris, La Découverte, 1998, 224 p. (Cahiers libres).

Près de dix ans après la chute du Mur de Berlin, où en sont les pays d'Europe centrale ? Pour cerner la question : une présentation des caractéristiques historiques et culturelles de l'espace centre-Est européen, un bilan des transformations intervenues depuis 1989 et une analyse des problèmes politiques, institutionnels et culturels posés par l'élargissement à l'Est de l'Union européenne.

Les transformations du travail et de l'emploi en Europe de l'Est depuis 1990, Meudon (Hauts-de-Seine), CNRS périodiques, 1998, 210 p. (Revue d'études comparatives Est-Ouest, 29-2).

Quelques-unes des contributions au sommaire de ce numéro : De la planification de la main-d'œuvre au marché du travail : crises et adaptations ; Le chômage en Europe de l'Est : des situations nationales très diverses ; Le chômage structurel en Pologne, etc.

Géopolitique

L'Europe médiane et balkanique, Paris, L'Harmattan, 1998, 144 p. (Géographie et cultures, 27).

Au sommaire notamment : L'Europe médiane et balkanique : une Europe en mutation ; Les enjeux géopolitiques de l'Europe médiane ; la Geopolitik allemande et la question balkanique ; La diversité ethnique de la Pologne ; Construire l'espace urbain à Bucarest ; Sarajevo avant et après le siège, les mutations culturelles d'une capitale pluriethnique ; Berlin métropole culturelle.

L'espace Baltique-mer Noire : une zone tampon pour la Russie, éd. François Daucé, Paris, Documentation française, 1998, 79 p. (Problèmes politiques et sociaux, 809, Russie).

Depuis 1989, la présence stratégique de la Russie en Europe s'est caractérisée par un reflux, alors que l'Alliance atlantique s'est étendue à l'Allemagne réunifiée, puis à la Pologne, la Hongrie et la République tchèque. Quelles sont les perspectives géopolitiques ouvertes par cet élargissement de l'OTAN vers l'Est ? La Russie peut-elle s'opposer à la volonté de certains Etats d'adhérer à l'OTAN ?

MAUREL, Mathilde, *Régionalisme et désintégration en Europe centrale et orientale : une approche gravitationnelle*, Paris, CNRS-Éditions, 1998, 232 p.

Une analyse de l'instabilité régionale en Europe centrale et orientale à travers deux épisodes de désintégration : les traités de paix de 1920 et la dissolution du CAEM (Conseil d'assistance économique mutuel). Le modèle de gravité renverse l'analyse traditionnelle du commerce en considérant que la géographie, les coûts de transport, la distance physique, sont au coeur des échanges.

La démocratie constitutionnelle en Europe centrale et orientale : bilans et perspectives sous la dir. de Slobodan Milacic, Bruxelles, Bruylant, 1998, 632 p.

Réunit trente-trois contributions d'éminents auteurs, impliquant dix pays et vingt-cinq universités. Cette étude fait le bilan du postcommunisme dans cette région du monde et tente de constituer les éléments d'un véritable code conceptuel d'évaluation de la construction démocratique.

POTEL, Jean-Yves, *Les 100 portes de l'Europe centrale et orientale*, Paris, Éd. de l'Atelier, 1998. 336 p. (Points d'appui, 100 portes).

Analyse les grands problèmes politiques, économiques, sociaux, stratégiques, ethniques et religieux qu'ont connu pendant les dix

dernières années les pays de l'ancien bloc communiste: Estonie, Lettonie, Lituanie, Pologne, République tchèque, Slovaquie, Hongrie, Slovénie, Croatie, etc.

Revue d'études comparatives Est-Ouest, 28-4., Meudon (Hauts-de-Seine), CNRS périodiques, 1998, 236 p.

Intégrations, désintégrations et réintégrations en Europe de l'Est : les théories traditionnelles remises en question; Le poids de l'Etat en économie post-socialiste : une analyse en termes de dépenses publiques appliquée à la Pologne; Transition économique et "résilience" organisationnelle: les enseignements de l'industrie du gaz en Russie.

Les territoires centre-européens. Dilemmes et défis. Europe médiane en question. éd. sous la direction de Violette Rey, Paris, La Découverte, 1998, 256 p., Collection Lectio.

Une étude d'ensemble de la mutation de cette « Europe de l'entre-deux », qui couvre l'Europe germanique, l'Europe centrale, les pays baltes et la Roumanie. Quatre dimensions principales sont abordées : politique, démographique, économique et sociale, urbaine.

Géo-histoire de l'Europe médiane : mutations d'hier et d'aujourd'hui, éd. sous la direction de Béatrice Giblin, Yves Lacoste, Paris, La Découverte, 1998, 192 p. (Livres de la revue Hérodote).

Réunit les contributions consacrées non seulement à l'approche méthodique de grands thèmes généraux (mise en place des peuplements, différentes représentations de la régionalisation, type de reconversion des régions houillères) mais aussi au rôle des géographes et des lobbies politiques dans les tracés de frontières, dans certains contentieux géopolitiques dans cette partie de l'Europe.

Fragments d'Europe : atlas de l'Europe médiane et orientale, sous la direction de Michel Foucher, Paris, Fayard, 1998, 326 p., cartes.

Une collecte de cartes qui a pris plus de deux ans à l'équipe de l'Observatoire européen de géopolitique.

GRAFF, Martin, *Le réveil du Danube*, Strasbourg, Nuée bleue, 1998. 180 p. (Les Cahiers de la Nuée bleue).

Récit du dernier voyage-reportage de Martin Graff, réalisateur de documentaires pour les télévisions française et allemande, le long du Danube. Il fait état des tensions croissantes, des risques politiques, de l'hostilité entre les peuples de ces pays danubiens.

Politique

DELOIRE, Philippe, *Vers l'Europe des 30 : le processus d'élargissement de l'Union européenne*, préf. par J. Javier Fernandez Fernandez, Paris, Gualino, 1998.

Tirant les conséquences de la chute du mur de Berlin en novembre 1989, l'Union européenne a pris la décision d'accueillir à terme dix pays d'Europe centrale et orientale. Des négociations ont débuté

depuis mars 1998 pour six Etats : l'Estonie, la Hongrie, la Pologne, la République tchèque, la Slovénie et Chypre.

Des partis comme les autres ? Les anciens communistes en Europe de l'Est, sous la dir. de Guy Hermetet de Lilly Marcou, Bruxelles, Complexe, 1998, 168 p. (Espace international ; 25).

Comment expliquer que les citoyens ont massivement rejeté le communisme, des « néo », « ex » et « post » communistes soient élu aujourd'hui démocratiquement au pouvoir ? Écrites par des spécialistes, les analyses portent sur l'ensemble de la région ; s'ajoutent deux cas extrêmes : le cas tchèque et le cas russe.

L'Europe centrale, orientale et balte, édition 1998, sous la dir. de Edith Lhomel et de Thomas Schreiber, Paris, Documentation française, 1998, 198 p., (Les Études de la Documentation française).

Un bilan de l'intégration politique et économique de chacun de ces pays d'Europe à l'OTAN, ou pour quelques-uns, à l'Union européenne. Avec des chronologies par pays portant sur l'année 1997.

Histoire des idées politiques de l'Europe centrale et orientale, éd. sous la dir. de Chantal Delsol et Michel Maslowski, Paris, PUF, 1998, 624 p., (Politique d'aujourd'hui).

Des historiens et des philosophes présentent la pensée politique de l'Europe du Centre-Est: Pologne, République tchèque, Hongrie, Roumanie et leur apport à des idées politiques communes: l'idée de tolérance, l'appel à l'égalité des droits, la question de la séparation de l'Eglise et de l'Etat, le principe de la liberté de conscience.

La démocratisation en Europe centrale: la coopération paneuropéenne des partis politiques, éd. sous la direction de Pascal Delwit, Jean-Michel De Waele, Paris, L'Harmattan, 1998, 206 p.

Dans le processus de démocratisation en Europe centrale, les relations entre les partis politiques occidentaux et centre-orientaux jouent un rôle considérable. L'impact et les fonctions de ces rapports sont détaillés par pays et par famille politique.

Sciences économiques et juridiques

DUTOIT, Bernard – AFFOLTER, Simon, *La nationalité de la femme mariée* : supplément 1989–1997, Europe de l'Est et pays de l'ex-URSS, Genève, Droz, 1998, 184 p. (La nationalité de la femme mariée, 1), (Comparativa, 63).

Etude de la législation récente sur le statut de la femme mariée et sa nationalité. Compléments indispensables au volume de base publié en 1974.

Associations et fondations, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1998, 263 p.

La situation juridique des associations et des fondations dans les pays d'Europe centrale et orientale, et en particulier leurs conditions de création et de fonctionnement, leurs buts et leur statut fiscal.

Le juge et le droit international, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1998, 181 p.

Des juges exerçant une haute fonction dans la hiérarchie judiciaire et des hauts fonctionnaires des ministères de la Justice venant des pays d'Europe centrale et orientale se sont réunis en novembre 1995 à Bucarest autour de ce thème. Ils se sont interrogés sur la portée du principe de la primauté du droit international sur le droit interne et sur le rôle du juge.

Actualités de la propriété dans les pays d'Europe centrale et orientale et en Chine, Paris, Société de législation comparée, 1998, 145 p.

Interventions du colloque organisé par le Centre français de droit comparé, le 6 décembre 1996. Présentation de l'évolution récente du droit de propriété dans les pays concernés.

Gestion foncière et opérations immobilières en Europe de l'Est = Land Tenure and Property Development in Eastern Europe, éd. Vincent Renard, Rodrigo Acosta, La Défense (Hauts-de-Seine), ADEF, 1998, 320 p. Textes en anglais et français .

L'incertitude juridique qui entoure le statut des sols dans les pays de l'Est est encore important. Cet ouvrage analyse les principales composantes de la chaîne immobilière.

Europe centrale et orientale, Communauté des Etats indépendants en 1997 : acquis et disparités économiques, introduction par Françoise Barry, Paris, Documentation française, 1998, 178 p. (Le Courrier des pays de l'Est, 428-429)

Ce numéro est consacré à l'analyse de l'évolution économique en 1997 et durant les premiers mois de 1998 des pays de l'Europe de l'Est (exceptée la Bosnie-Herzégovine) en transition vers l'économie de marché.

LABARONNE, Daniel, *Les privatisations à l'Est*, Management et société, 1999.

MOSSÉ, Eliane, *Problèmes économiques contemporains: les pays d'Europe centrale et orientale*, Paris, Hachette Education, 1998, 160 p. (Les fondamentaux ; 104).

Après la chute du mur de Berlin, tout un pan de l'économie mondiale est passé d'un système économique bureaucratique et centralisé à un système libéral fondé sur l'économie de marché. L'ouvrage analyse les principaux traits de cet évènement considérable, sans analogie dans l'histoire et sans référence théorique appropriée. Ce manuel s'adresse aux étudiants et aux élèves des classes préparatoires

Les relations économiques Est-Ouest des régions d'Europe : actes du colloque de Genève, janvier 1996, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1998, 169 p. (Etudes et travaux, 51).

Les pays d'Europe centrale et orientale poursuivent la réforme de leurs systèmes politiques et leur transition vers le mécanisme de l'économie de marché. Un vaste mouvement de coopération et d'assistance technique s'est déclenché, depuis 1989, en vue d'assurer le transfert du savoir-faire nécessaire pour la création d'entités politiques et économiques nouvelles dans ces pays.

Études Économiques de l'OCDE 1998–1999, *Hongrie*, Édition de l'OCDE, Paris, 1999, 170 p.

Annuaire économique de l'organisation. Les thèmes spéciaux de cette année sont les politiques structurelles et le système de santé.

Communication

Télérevolutions culturelles: Chine, Europe centrale, Russie, sous la dir. de Kristian Feigelson et de Nicolas Péliissier, Paris, L'Harmattan, 1998, 320 p.

En Chine, en Europe centrale et en Russie, les télévisions ont initié des « révolutions culturelles ». Dans une perspective comparatiste, cet ouvrage réunit des approches pluridisciplinaires de chercheurs de terrain ayant observé les changements des médias.

Cinéma

Il était une fois dans l'Est: 1917–1991, av.-pr. de José Baldizzone, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1998, Les Cahiers de la cinémathèque, 67–68

Une approche de la place et du rôle du cinéma en URSS et dans les démocraties populaires. Les représentations de la guerre civile, des héros positifs, du culte de la personnalité, de la grande guerre patriotique et d'autres thèmes sont recensés et analysés dans cette publication qui traite aussi bien du cinéma russe que de celui des républiques voisines.

Photographie

KINCSES, Károly, *Photographes made in Hungary*, trad. du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Actes sud, Arles, 1998, 319 p.

Ce livre est illustré de nombreuses photographies et enrichies d'une biographie sommaire de chaque artiste évoqué.

Guide touristique

KONRÁD, György – QUILLIER, Partick, *Budapest*, Le Guide Autrement, Autrement, 1998, 240 p.

Guide culturel, riche en informations, conseils, adresses.

Budapest, Le Guide Gallimard, Gallimard, Paris, 1999, 296 p.

Une ville et sa mémoire à découvrir et à partager dans ce guide.

Hongrie, Roumanie, Bulgarie 1999–2000, Collection Le guide du routard, Hachette, Paris, 1999, 447 p.

Informations historiques et culturelles, adresses, renseignements pratiques.

Hongrie, Collection Le Petit futé, Nouvelle Edition de l'Université, 1999.

Bibliographie

Bibliographie européenne des travaux sur l'ex-URSS et l'Europe de l'Est = European bibliography of Slavic and East european studies, éd. Monique Armand, Wanda Gaignebet, Paerle Kornbaum, 19, 1993, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, Institut d'études slaves, 1998, XXXIX, 430 p., (Bibliographie européenne des travaux sur l'ex-URSS et l'Europe de l'Est, 19).

Fruit d'une coopération entre sept pays (Allemagne, Autriche, Belgique, Finlande, France, Grande-Bretagne, Pays-Bas), cet ouvrage recense les travaux publiés sur l'ex-URSS, l'Albanie, la Bulgarie, la Hongrie, la Pologne, la RDA, la Roumanie, la Tchécoslovaquie et la Yougoslavie dans le domaine des sciences sociales, la littérature, les arts et la linguistique.



