

Regards sur Frigyes Karinthy

Discours de l'ouverture du Colloque Karinthi 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. Karinthi, 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 Karinthi 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 Karinthi, 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 forines 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'onix 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-Petersbourg, 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 *Procureur 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 Kariny, 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, szennyessarcú szolgák*

(“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 endort 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 Fejtő 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 Passeur. 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 renvoient 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 Ce *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 Fejtő 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 hosszsági*

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 Karinyth 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 Karinyth 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 *passer* – 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
Sisakosdit 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 :

Építsiink 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 “nouveauté”, 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 tálentomról* (*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 bénéfices ?

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 soutend. 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 sont 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’idéisme 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.

Où 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 recoupent. 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
sommets 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 trimbalent sur leur dos des villages
Ils gémissent et on voit par les fissures de la Grande Muraille
soudre 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'habitable. 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.»