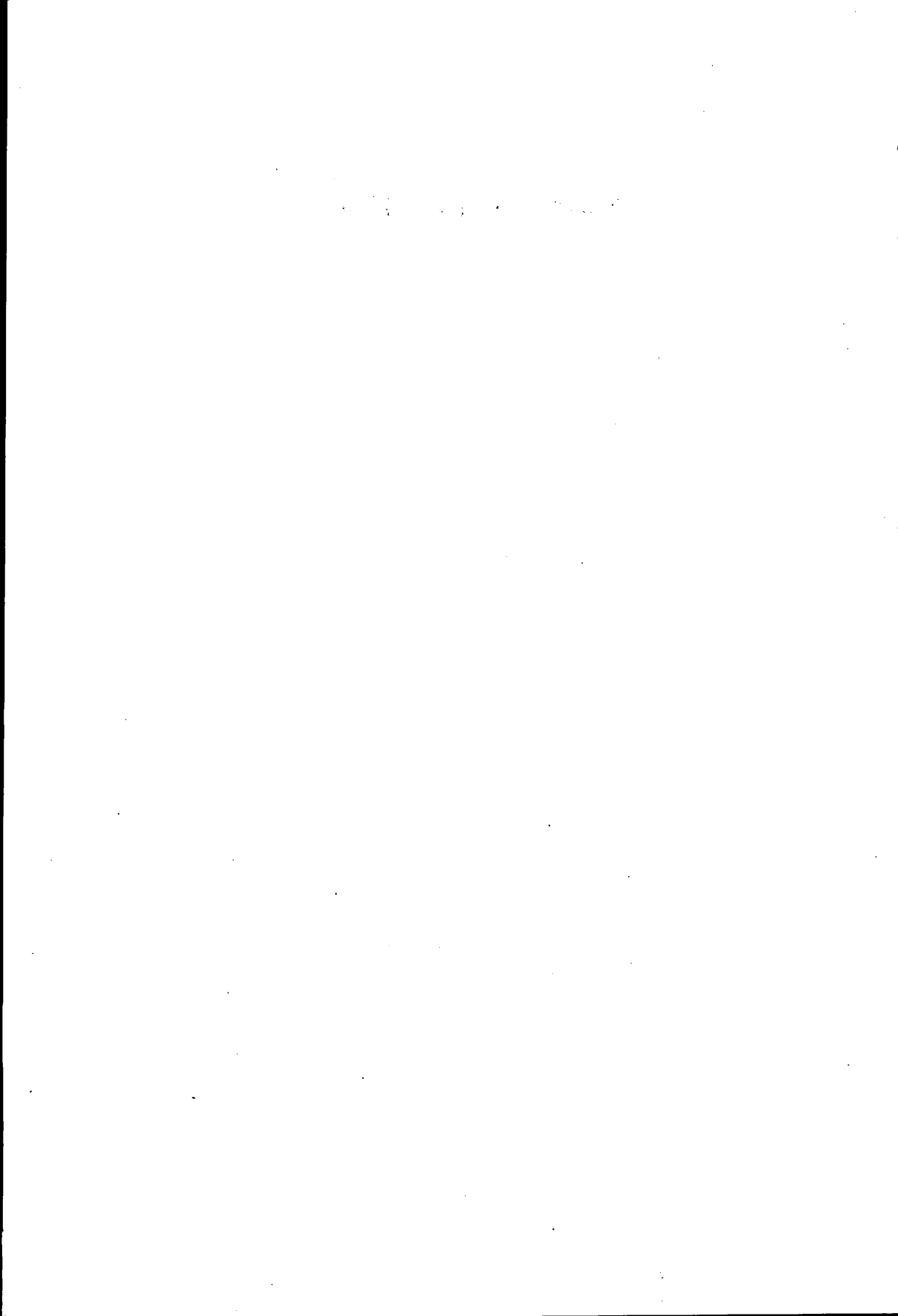


## **Regards sur Attila József**



## Préface

Organisé par le CIEH, l'IRENISE et l'Institut Hongrois, un colloque international consacré à Attila József (1905-1937) s'est tenu les 25 et 26 novembre 1993 à Paris.

Ce n'est pas le premier hommage rendu à ce grand poète hongrois en France : qu'il nous suffise de rappeler ici le recueil *Hommage à Attila József par les poètes français* édités en 1955 par Seghers ou la série d'émissions intitulée « Attila József, un poète hongrois à l'horizon du siècle » diffusée du 1er au 5 février 1993 par France Culture. Rappelons également que ce colloque constitue le prolongement de celui de 1985 sur Dezső Kosztolányi, par lequel le Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises a inauguré ses manifestations consacrées aux grandes figures de la littérature hongroise du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous saluons en la personne d'Attila József un des grands génies de notre siècle, dont l'œuvre a marqué toute la poésie hongroise contemporaine, mais dont les réflexions philosophiques, esthétiques et psychanalytiques n'ont pas encore étudiées et commentées avec l'attention qu'elles méritent. Il n'est donc pas étonnant que les intervenants de notre colloque se soient penchés tout particulièrement sur les rapports qu'entretenait le poète avec la psychanalyse ; en effet, avant 1989, les commentateurs avaient mis l'accent sur les aspects politiques, voire militants de son œuvre et laissé dans l'ombre les autres problèmes que celle-ci soulève, et, notamment, l'inspiration psychanalytique de certains de ses poèmes.

En guise d'introduction, l'académicien *Miklós Szabolcsi*, auteur de nombreux ouvrages consacrés à la vie et à l'œuvre du poète, dont une importante anthologie commentée et publiée en français aux Editions Corvina, replace l'œuvre d'Attila József dans les grands courants de la pensée européenne contemporaine : l'esprit des Lumières, l'humanisme révolutionnaire, le marxisme et le freudisme. D'autres communications examinent l'inspiration psychanalytique de ses poèmes (*Peter Diener*), le reflet et le développement, dans son œuvre, de certaines des idées de Freud (*Georges Kassai*), les thérapies psychiatriques et psychanalytiques qu'il a suivies (*Eva Brabant*) et certains textes psychanalytiques, dont la « Liste d'idées libres en deux séances », qui viennent seulement d'être publiés en Hongrie (*Georges Baal, Antal Bókay*). Les approches autres que psychanalytiques insistent sur les préoccupations philosophiques (*Mihály Szívós*) ou le complexe du péché dans la poésie des dernières années de sa vie (*Zsuzsa Beney*) ou encore le rapport entre un de ses grands poèmes politico-philosophiques et la « Liste d'idées libres en deux séances » (*György Tverdota*).

On connaît les liens très étroits qui attachaient le poète à la France et à sa culture. L'influence de François Villon (qu'il lut pour la première fois durant son séjour à Paris) est étudiée par *Marc-Hervé Martin*. *Georges Baal* établit un parallélisme entre la pensée et le destin d'Antonin Artaud et d'Attila József, tandis que l'épineuse question de la traduction en français des poèmes d'Attila József est traitée par *Elisabeth Cottier-Fábián*.

Nous avons dû renoncer à publier trois communications, pourtant du plus haut intérêt, celle d'Iván Horváth sur les problèmes de versification comparée, celle de François Sauvagnat sur les thérapies du poète, et celle de Gábor Kardos dont la longueur et la complexité soulevaient d'insolubles problèmes d'ordre technique.

Le lecteur trouvera à la fin de ses Actes une *bibliographie* comprenant les principaux textes parus en français sur la vie et sur l'œuvre d'Attila József. L'édition en français de ses œuvres complètes étant en préparation, le colloque se veut également être une contribution à cette entreprise ; en outre, l'enseignement, en France, de la langue et de la civilisation hongroises trouvera sans doute ici des matériaux utilisables.

György Tverdota—Georges Kassai

N.B. Certains titres de poèmes et de textes en prose figurent sous des titres différents, les auteurs les ayant traduits différemment.

## Attila József et les grands discours du siècle

Il y a une trentaine d'années, j'ai entrepris de montrer comment Attila József se place dans la littérature mondiale de son temps. J'ai poursuivi cette étude en 1980, et à présent, je voudrais reprendre cette question en tenant compte des changements terminologiques, des nouvelles données apparues au cours de ces trois décennies.

Je parlerai — comme d'ailleurs la thématique de notre colloque le signale — surtout de la dernière phase, de 1934 à sa mort, de la carrière et des œuvres du poète, en étudiant en premier lieu l'œuvre poétique — moins des écrits théoriques et critiques.

Avant 1934, Attila József a utilisé plusieurs formes de discours qu'il a abandonnées par la suite : un discours mytho-poétique, un discours expressionniste-constructiviste, — même un discours conservateur-national — et enfin un discours boukharino-marxiste, — toutes ces phases ont été dépassées.

Dans ces dernières années, deux grands discours, deux modes de parler et de penser le caractérisent — j'ajouterai que c'est la lutte, la tension entre ces deux discours qui rendent sa poésie unique.

Le premier discours, — tant décrié aujourd'hui — est issu des Lumières, un discours rationaliste, optimiste — un discours humaniste, qui se manifeste chez lui par les mots-clés de cette dernière période : « ordre », « loi », « liberté » et naturellement : « homme » et « humanité » — qui deviennent même plus fréquents à la fin de sa vie comme point de départ, référence, but, — dans des sonnets comme *Humanité* et *Les hommes* jusqu'au dernier cri : « *és ezt az emberiséget, hisz ember vagy, ne vesd meg* ». (*Et ne méprise pas cette humanité, car tu es homme*). Il serait superflu de mentionner ici le riche contexte de ces concepts-clés, leur vie autonome.

Les concepts de « raison », d'« intelligence » (en hongrois *ész* et *értelem*), ont la même fonction, même si on les trouve dans un contexte négatif, — quand le poète lutte contre le monde, contre ses propres monstres, contre ses peines, — ces notions-clés apparaissent toujours, comme point de référence, comme réseau de ce discours. On pourrait même dire qu'au long de toutes ces années, il est convaincu du pouvoir de la raison, non seulement dans des compositions « en l'honneur du rationalisme » à commencer par *Alkalmi vers (Poème de circonstance)* jusqu'à « *Du fond des temps un rat...* », (mars 1937), mais aussi dans ses ultimes adieux. La phrase « *A la science j'en réfère* » (trad. J.Rousselot) résume cette attitude, de même que « *la lisière d'une nouvelle raison brille* » (*uj értelem szegélye bukkon*), espoir qui date également de l'été 1937.

La structure grammaticale de sa poésie tardive peut être considérée comme une caractéristique intégrante de ce discours. Lajos Szigeti a déjà démontré la grande fréquence des phrases subordonnées (par ex. structures du type : « Az, aki »).

Un autre élément de ce discours est le phénomène qu'on pourrait appeler intertextualité historique, c'est-à-dire l'enracinement profond de ces textes dans l'histoire et la culture, la conscience de l'historicité de l'homme, qui non seulement est souvent développée dans ses poèmes (*Au bord du Danube*), mais dans les origines historico-culturelles de ses métaphores, devises et phrases.

Enfin, le réseau des concepts qu'il appelle « matérialisme historique », auquel il se rattache encore dans ses derniers articles, fait aussi partie de ce discours.

Si on cherche dans la littérature hongroise une lignée qui use également de ce discours rationalo-humaniste, on trouve tout d'abord son maître et ami Dezső Kosztolányi, dont les poésies à partir des années 20 constituent un grand hymne à l'homme et en débat avec ses amis et contemporains, une confession humaniste. (*Marc Aurèle, Poète au XX<sup>e</sup> siècle*). Un autre auteur dont les propos sont profondément enracinés dans ce discours des Lumières est Frigyes Karinthy. Parmi ses contemporains hongrois on pourrait encore citer Miklós Radnóti ou István Vas, et naturellement ses amis de *Szép Szó*, Pál Ignotus, François Fejtő ou Zoltán Gáspár, plus tard Géza K. Havas, ainsi que György Bálint. Dans une perspective plus large, ce discours est utilisé par Thomas Mann, ou par des penseurs et poètes comme l'Ortega y Gasset de la *Deshumanización*, Huizinga, Guéhenno, Pierre Jean Jouve, Karel Čapek, Rafael Alberti, Jorge Guillén dans ses poèmes de cette époque (*Tarde mayor*), et naturellement, en premier lieu, Paul Valéry.

En même temps, Attila József a recours à un autre discours, le discours psychanalytique, plus précisément le discours de la narration psychanalytique (« Narratif psychanalytique » — le terme a été utilisé par Antal Bókay au sujet des *Idées libres*<sup>1</sup>).

Il est bien connu que l'histoire de la psychanalyse commence par un récit, celui d'Anna O., et que depuis, les récits psychanalytiques foisonnent, parfois même sous forme littéraire, comme par exemple chez Georg Groddeck. Mais l'innovation d'Attila József consiste en une transformation de la narration psychanalytique en poésie, en une mise en forme poétique, en mètres et rythmes constituant ainsi un monde poétique particulier. Je ne parle ici ni de sa maladie, ni même de ses théories, ni de l'apparition de ses obsessions et complexes dans ses poésies (ce dernier problème a été traité d'une manière détaillée dans le volume *Miért fáj ma is ?*), mais seulement de l'aspect de sa poésie tardive que constitue la grande narration psychanalytique.

La poésie d'Attila József est un rare exemple de ce discours, je pense par exemple aux poèmes *Le crime*, *Cela fait mal*, *On dit* etc, c'est-à-dire les poèmes Edit. Comme mon maître et ami, Ferenc Mérei l'a remarqué, ces poésies sont d'une part les élaborations d'un complexe, d'autre part la dramatisation ou transformation épique de tous les symptômes, à partir du complexe œdipal jusqu'à la scission entre Ego et Monde (*Je me dessèche...*). Les mots-clés de ce discours sont : « crime », « douleur », « instinct », « refoulement » et même « néant » qui, à mon avis, appartiennent à ce discours et non à un discours existentialiste. Dans cette même lignée se situent *La Mère*, *Maman* et même une poésie ébauche, *Le coach* (*Díványon fekszem...*). Cette narration psychanalytique

<sup>1</sup> Voir l'article d'Antal Bókay dans le présent numéro.

nous relate toute l'histoire de sa vie, de sa thérapie, jusqu'à la description des signes manifestes de sa maladie, mais le tout sous forme d'une grande narration épique.

Le plus convaincant de ce point de vue est le poème *Quand d'outre-tombe la lune* (*Ha a hold süt*). Malheureusement, les traductions ne rendent pas la métrique du poème, ces anapestes fulgurantes qui le rattachent à la tradition poétique hongroise. D'après une analyse de Ferenc Mérei, c'est l'histoire d'un rêve. A partir de la ligne 17, le poète est éveillé. Le texte commence avec un « résidu du jour », puis il entre dans le rêve et le phénomène Silberer se manifeste : la tension même devient image, la fonction passe dans le rêve. En y entrant, il retrouve l'enfance, c'est-à-dire le contenu latent, le rêve devient cauchemar, l'Ich-Angst se manifeste. A la fin, le monde extérieur réapparaît sous forme d'un obstacle à la réalisation du désir. Le poète relate donc les événements de sa maladie, ses angoisses, et même la thérapie.

On pourrait encore citer d'autres exemples de ce type de narration. Pál Ignotus a parlé dès 1938 des « chants populaires freudiens » du poète, en élargissant le terme, on peut dire que le poète pratique un discours de la grande narration psychanalytique.

Une réflexion s'impose ici : le langage et le code de la poésie dite moderne sont saturés de phénomènes et formules qui pourraient être interprétés comme symptômes de la maladie (régression, exhibitionnisme, identification Ego-Monde, rituel et magie en tant qu'outils destinés à transformer la réalité etc). De plus, il est presque devenu obligatoire d'user de ce code, on connaît bien « la feinte folie » des surréalistes.

Sur ce fond, il est parfois difficile de juger de l'authenticité des aveux, de séparer le conventionnel et l'authentique. La poésie d'Attila József use également de ce code, mais développe sur ce fond commun un discours des plus authentiques. Y a-t-il des phénomènes analogues dans la narrative psychanalytique devenu grande poésie ?

En ce qui concerne la littérature hongroise, j'en connais peu dans la poésie ; dans le récit, on peut citer quelques nouvelles de Géza Csáth ou articles et croquis de Frigyes Karinthy (*Én és Énke*)<sup>2</sup>. L'influence de la psychanalyse dans les œuvres est un problème plus vaste. *Le Calife-cigogne* de Mihály Babits, *Néron, le poète sanglant* de Dezső Kosztolányi, *Les Révoltés* de Sándor Márai en sont quelques exemples. Et j'ajouterai que Gyula Illyés dans ses dernières années aurait peut-être voulu créer une poésie psychanalytique, mais sans la force d'Attila József.

En outre, les surréalistes ont également eu recours au discours psychanalytique et ont même tenté d'en constituer une narration, *Nadja* ou *Le paysan de Paris* témoignent de cet effort. Mais il n'est peut-être pas erroné d'affirmer qu'en les lisant aujourd'hui, on perçoit plutôt une imitation de la narration psychotique, un « artefact », si l'on compare ces textes avec l'authenticité vécue d'Attila József. En revanche, la psychanalyse comme narration est au centre du roman *La coscienza de Zeno* d'Italo Svevo et naturellement dans certaines parties d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake*. Peut-être pourrait-on citer les expériences d'Henri Michaux, quelques passages d'Henri Miller, les œuvres de Julien Green, et dans un contexte plus large, les ouvrages de Manès Sperber ou d'Elias Canetti qui parlent dans leurs autobiographies de leurs aventures freudiennes ou adleriennes. Dans la période d'après-guerre, on trouve d'autres exemples comme la poésie de Sylvia Plath ou les romans d'auteurs américains, comme Philip Roth et même William Faulkner.

<sup>2</sup> « Je et P'tit je » dans la traduction de Sophie KEPES. Voir : *Cure d'ennui*, Gallimard, 1992.

Dans la poésie tardive d'Attila József, les deux grands discours coexistent d'abord dans une relation d'équilibre fragile. Cette tension est peut-être l'essentiel de sa poésie. Je remarquerai toutefois qu'à cette époque, d'autres discours fonctionnent chez lui, les vestiges d'un discours existentialiste, un discours mythique, voire religieux, mais le caractère de cette période est avant tout déterminé par les deux grands discours analysés. Je crois d'ailleurs que l'effort intellectuel d'Attila József en vue de synthétiser Marx et Freud, — nous savons bien qu'à cet égard il est membre d'une grande lignée, — correspond sur le plan théorique à l'utilisation des deux discours et trahit en même temps les désirs et les instincts les plus profonds.

Mais ces deux discours sont-ils vraiment séparés ? En ce qui concerne leur origine, sans doute, bien que le discours freudien lui-même ne soit qu'une variante du discours des Lumières. Mais chez Attila József non seulement ils se fondent dans le creuset des formes, sous l'effet d'une volonté et d'une discipline poétique, mais ils se complètent, s'expliquent mutuellement : « *mon chagrin animal est une tristesse raisonnable, humaine* » (*Sur le pavé*) — écrit-il dès 1934. Et en 1937 il résume sa vie : « *c'est parmi vous que je suis devenu fou, moi, être limité. Je suis homme, c'est ainsi que je suis ridicule* ».

A ma connaissance, peu d'œuvres présentent une telle unité. Sur le plan théorique, nous savons que des variantes de ce système ont été préconisées dès 1905 par Alfred Adler, en passant par Sándor Ferenczi et Wilhelm Reich jusqu'à nos jours. (Les travaux de Ferenc Erős traitent ce problème d'une manière détaillée).<sup>3</sup> Ce que je voudrais remarquer, c'est qu'une telle unité du discours rationaliste-classique et du discours psychanalytique est la base de la « théorie critique » de l'Ecole de Francfort, et qu'une telle synthèse a été souvent préconisée par Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire que cet effort est un trait marquant de la tradition moderniste.

\*

Donc, modernisme : car pour terminer, j'essaierai de traduire tout ce que j'ai dit plus haut dans les termes historiques de la littérature de ce siècle. Si je me conforme à la terminologie actuelle, il me faut constater que le phénomène Attila József appartient au modernisme et non au post-modernisme, car les deux grands discours en question appartiennent au modernisme classique. De plus, sans entrer dans les détails de cette autre polémique, sa poésie de la maturité se rattache à une tendance « classique », « classiciste » et cela justement avec cette densité, ses images forgées de fer et de souffrances. Cette appartenance à une tradition culturelle le rattache au « néo-classicisme » multiforme des années 30.

Un argument de plus en faveur de ce classement : sa foi inébranlable dans la langue. « *J'ai le mot précis pour désigner notre société indolente* » dit-il et dans *Le village*, il prône le pouvoir du Mot Juste. Il est de ceux qui croient encore que le signifiant peut changer le signifié, — conviction qui le rapproche encore de l'Ecole de Francfort.

<sup>3</sup> Ferenc ERŐS : *Pszichoanalízis, Freudizmus, Freudomarxizmus*, Gondolat, Bp 1986 ; « Attila József, était-il freudo-marxiste ? » In : *Miért fáj ma is ?* Balassi, Bp 1992, p. 259-293.



Peter DIENER

Université de Toulouse-Le Mirail

## La psychanalyse de la poésie ou la poésie de la psychanalyse? Réflexions sur l'œuvre d'Attila József

*« Attila József fut l'un des poètes les plus hardis : attiré par les secrets dangereux de la réalité extérieure et intérieure, « des forces productrices et des instincts » présages de cataclysmes, venu de la profondeur de la société, « de la marge de la cité », il a exprimé la vision de l'ouvrier hongrois » György Bálint,*

« Le Martyre de la raison », 1939

*« Dans sa poésie de la fin sonnent les accords purs et métaphysiques des secrets freudiens de l'âme » György Bálint,*

« Le Génie de la douleur », 1938

Pour étudier la poésie d'Attila József, on peut mettre l'accent sur sa vie, ou sur sa pensée, ou sur sa poésie elle-même, tout en admettant qu'entre ces sujets, il existe de nombreuses interférences. En ce qui concerne la psycho-biographie d'Attila József, me trouvant géographiquement éloigné des sources originales, je renonce à ce chapitre. D'ailleurs, ce travail a été entrepris par d'excellents spécialistes de la psychanalyse.<sup>1</sup> J'envisagerai plutôt la psychanalyse comme élément constitutif de sa poésie. Je l'étudierai donc dans les formes poétiques d'Attila József, tout en examinant les affinités de son œuvre avec celles de ses contemporains qui étaient également influencés par le freudisme.

La psychanalyse en tant que pensée est intégrée dans la pensée d'Attila József, tout comme par exemple la philosophie de Herder, ou celle de Schelling ont été intégrées dans les œuvres des romantiques allemands. Il est aisé de prouver que les poètes se nourrissent des idées importantes de leur temps. Il est plus difficile de déterminer comment une doctrine philosophique, une conception scientifique s'exprime dans le langage poétique, comment elle le modifie, comment elle peut en devenir un des composants organiques.

En ce qui concerne Attila József, on peut constater deux courants d'intégration. D'une part, en s'intéressant à la psychanalyse, en s'en appropriant les thèses, il les applique aux sujets de sa poésie. C'est un travail poétique conscient, un travail qui, en principe, existe sous d'autres formes depuis que la poésie existe. D'autre part, Attila József descend dans les profondeurs de son propre inconscient et les exprime comme tous

<sup>1</sup> BRABANT-GERŐ, Eva : *Ferenczi et l'Ecole hongroise de la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1993. Chap.III.

les grands artistes peuvent exprimer les secrets et les vérités profondes de notre âme. Car bien sûr, ce genre de psychanalyse artistique existe également depuis que la poésie existe. Qui pourrait prétendre établir quelle est la part de l'inconscient autobiographique et celle de la connaissance consciente chez l'auteur du *Roi Œdipe* ou celui d'*Hamlet* ?

Dans la poésie d'Attila József, la psychanalyse est à la fois sujet et objet, forme et fond, symptôme de son âme malade et sublimation créative du « moi » douloureux ou malade. La construction de son univers poétique va souvent de pair avec la démolition de sa propre personnalité. Il s'agit de deux processus parallèles. Dans son cas, on peut même parler d'une lucidité psychanalytique, d'une clairvoyance sur le plan de sa propre vie personnelle, de son entourage et de la société, même s'il s'agissait d'une lucidité qui, vers la fin de sa vie, interfère avec de sombres accès de troubles psychiques.

Les diverses voies s'entremêlent intimement dans sa poésie où les thèmes psychanalytiques s'intègrent dans les formes langagières, dans les images poétiques, tandis que ces dernières expriment le monde le plus profondément personnel du poète. Travail conscient et chaos subconscient se fondent dans une harmonie de la création.

\*

Nombreux sont les thèmes, les discours proprement psychanalytiques dans sa poésie<sup>2</sup>. Dans le poème *Nous, les hommes* (*Mi, emberek*), les hommes sont des « *forces obscures* ». Cette image poétique n'est qu'une expression résumée du concept de l'inconscient chez Attila József. Il y revient dans le même poème : « *mes instincts n'en ont pas assez, ils n'en ont pas marre de cette cruelle vie* », expression menaçante et contenant explicitement le suicide futur. Car en hongrois, « *megunni az életet* » (« en avoir assez de la vie ») annonce le désir suicidaire par association avec le mot composé « *életunt* » (« suicidaire »). On pourrait donc déchiffrer cette phrase ainsi : le poète n'est retenu à la vie que par la pression de ses instincts, quelle que soit la cruauté de son destin. Les phrases suivantes du poème, avec leur banalité délibérée, présentent les instincts de l'homme qui le poussent à la recherche de la nourriture et de la satisfaction sexuelle. La vie humaine est conçue comme un ensemble totalisant les aspects biologiques, psychiques et sociaux, et l'ensemble de ces aspects se concrétise dans des tensions relationnelles de l'extériorité et de l'intériorité dont les forces motrices seraient la faim et le rêve. La suite est une assimilation poétique de la théorie de l'aliénation : le rêve est brisé par l'obstacle que constitue l'argent, mais l'apparence camoufle la réalité : la faim.

On remarque l'opposition et l'unité de l'image du poète qui « *rêve d'un monde nouveau* », mais cependant, tout simplement, a faim, car « *en rêvant il ne gagne pas d'argent* ». Rêver d'un monde nouveau — il s'agit là de l'expression banale d'une

<sup>2</sup> Miklós Szabolcsi cherche et trouve les grands discours du siècle correspondant à diverses périodes créatives du poète ( Voir la contribution de Miklós Szabolcsi dans le présent numéro ). Je suis d'accord avec cette vision, mais j'y ajouterais que quelques éléments très importants des « discours » sont présents dans son œuvre du début à la fin.

vision utopique que le poète utilise ironiquement, en reliant les deux notions sociales à deux aspects psychologiques : ces derniers sont eux-mêmes contenus dans le social.

Le poète cherche l'harmonie et la coordination des doctrines marxiste et freudienne. Il est conscient du caractère utopique et peut-être aléatoire de cette coordination. Le désir d'une harmonie « extérieure », sociale, est occulté par la réalité symbolisée ici par l'argent. L'utopie d'une harmonie « intérieure » que l'homme pourra vivre en paix avec son inconscient reste également à réaliser, car à présent elle est étouffée par des conditions défavorables : la faim. La faim signifie ici plus que souffrance à cause du manque de nourriture, elle désigne l'insatisfaction générale des déshérités, des opprimés. Cette manière de voir les problèmes psycho-sociaux est très proche de la conception que Wilhelm Reich développe dans son étude *La misère sexuelle du prolétariat*. Au fond, ce poème exprime la contradiction entre la pression des instincts et la condition sociale de l'existence.

Toutes les images et allusions contenues dans le poème sont organisées dialectiquement et en forme de cercle fermé représentant une voie sans issue. Toutes les images posent et reposent la question du rapport des instincts avec la condition sociale. Prenons la phrase : « *maintenant, je ne sais plus ce que je dois faire : tuer ou lire des romans policiers* ». L'opposition entre « tuer » ( c'est à dire aller dans le sens d'une révolte individuelle ou sociale, désespérée, inconsciente, utopique, ou organisée et consciente — on n'en sait rien ) et « lire des romans policiers » ( c'est à dire contempler, rester inactif, se contenter d'une tuerie, d'une révolte imaginaire ) — cette opposition est une prise de position du poète : l'opposition entre « tuer » ou « lire des romans policiers » avec son intonation ironique, dénonce les deux voies de la récupération idéologique. La strophe finale du poème témoigne du désarroi grandissant du poète en quête infructueuse d'une théorie révolutionnaire authentique : « *tu as raison* », « *mais à présent, va dormir* ».

Autrement dit : le poète — prophète d'un nouveau monde a beau avoir raison, cette raison ne se réalise pas à présent, il va donc dormir : il se réfugie dans la non-conscience et descend au tréfonds des « forces obscures » de l'homme, ce qui rejoint le début du poème. Le poète est ballotté par la vie entre ses besoins et ses aspirations à changer cette vie : d'un côté s'offre la solution individuelle que les instincts prescrivent de toute urgence — manger, aimer — et de l'autre surgit la déviation psychique de ces instincts du fait des obstacles d'ordre social. La pensée psychanalytique apparaît ici dans toute sa force contestataire telle qu'elle a été conçue par Freud dans la première période de son œuvre. Le poète semble être d'accord avec l'analyse de l'évolution historique des deux phases du freudisme présentées dans l'étude *La fonction de l'orgasme* de W.Reich. La référence à la pensée freudienne dans ce poème exprime la prise de conscience du rôle traumatisant et socialement répressif d'un certain refoulement. Ainsi, ce poème s'oppose à l'interprétation édulcorée du freudisme par Béla Totis qui considérait la psychanalyse comme un remède à des contradictions sociales. Attila József redonne à la pensée freudienne son caractère contestataire et libérateur face à la répression et à l'hypocrisie sociales.

La double détermination de l'existence par les instincts et par les conditions sociales dans le sens d'une interprétation hégélienne est un leitmotiv de sa poésie ( par ex. *Ember ne félj, Eszmélet, Elmaradt ölelés miatt, Szürkület ...* ). Si on faisait une étude de la fréquence des mots souvent utilisés, on trouverait : âme, travail, mère, instinct, rêve, dormir ; mais également : salaire, prolétaire, camarade, et d'autres termes caractéristiques du mouvement ouvrier<sup>3</sup>.

Nous trouvons chez lui des images qui corroborent la psychologie abyssale de Lipót Szondi, précurseur de la recherche psychosomatique des dernières décennies, ainsi que de Imre Hermann dont les travaux sur l'instinct de cramponnement ont contribué à l'approfondissement de l'école freudienne<sup>4</sup>. Selon ces recherches, il existerait aussi bien chez l'homme que chez les mammifères supérieurs, un instinct de saisir, de tenir, de s'accrocher. Cet instinct est fondé par la nature biologique : le nouveau-né cherche le sein de sa mère, attrape les objets qu'on lui tend. Plus généralement, l'existence biologique est dirigée vers la recherche et la prise des objets pour les assimiler. « Saisir » est une fonction fondamentale de notre existence biologique et psychologique. La théorie de la psychologie des profondeurs, même si par ailleurs elle s'écarte de certaines thèses freudiennes, lui est fidèle dans ses prémisses, car elle accepte la conception selon laquelle la fonction psychologique s'enracine dans la base biologique tout en faisant jonction entre le niveau biologique et le niveau social. De nombreuses images d'Attila József, surtout celles de la nostalgie de la mère perdue, expriment le complexe de « saisir » dans le sens de Szondi et d'Hermann.

L'instinct de saisir la mère produit de nombreux phénomènes secondaires tels que l'arrachage des cheveux, le grattage de la peau, ou même dans les cas pathologiques, des activités auto-destructrices. Ce motif figure dans nombre de poèmes d'Attila József. Par ailleurs, dans *Les instincts ancestraux de l'homme*, Imre Hermann se réfère à une image poétique d'Attila József : *Tu t'es découvert toujours / tu t'es gratté tes blessures*. Le cycle de poèmes *La danse de l'ours* est particulièrement riche en images qui renvoient à l'instinct de saisir. Hermann étudie le culte de l'ours chez les peuples primitifs, dû au complexe causé par l'absence anatomique chez les humains de l'os priapique, présent chez les singes homioïdes ainsi que chez certains mammifères comme par exemple l'ours. Selon Hermann, la sublimation du désir de dureté a pu provoquer l'intérêt que l'homme préhistorique a porté au métal.

\*

On peut constater que dans le poème principal du cycle *Danse de l'ours*, les motifs du métal ( chaîne, cuivre ) et de l'ongle, des dents, sont présentés simultanément. Dans

<sup>3</sup> En plus le poète a créé nombre de néologismes concernant la vie ouvrière. C.f. mon article : « József Attila és magyar nyelv értelmező szótára » ( Attila József et le Dictionnaire interprétatif de la langue hongroise ). *Magyar Nyelvőr* 1965. jan. -márc. 1. sz. 65-69

<sup>4</sup> HERMANN, Imre : *Les instincts ancestraux de l'homme* dont la version élargie est accessible en français dans la traduction de Georges Kassai, *L'instinct filial*, Paris, Denoël, 1972. Un essai de Georges Kassai intitulé « Attila József et l'instinct de cramponnement » porte sur le même sujet. ( *Miért fáj ma is*, Balassi, Budapest 1992, 147-162 ).

son poème sans titre *Quel aigle ( Micsoda sas )*, « [l'aigle] dévore l'univers avec son bec brillant, ses griffes tirent et arrachent la chair chaude ». Dans le poème *Homme, n'aie pas peur ( Ember, ne félj )*, nous lisons : « Les moineaux qui dormaient ont serré fort la branche / car celui qui dort est plus attaché / que celui qui au réveil est prêt à s'envoler ». L'état onirique est ici opposé à l'image de l'envol, symbole de liberté. Mais inversement, l'état onirique libérant les instincts, pousse l'homme à la recherche de son épanouissement, de sa liberté. Dans un autre poème, *J'ouvre la porte ( Ajtót nyitok )*, il écrit : « Je ne pouvais pas toucher ni voir ma mère morte ... » Il évoque les profondeurs des mines dans le poème *A cause d'un baiser manqué*, qui est sans doute un des chefs d'œuvre de la poésie d'amour du XX<sup>e</sup> siècle :

*Un dépérissement têtue pousse le monde  
pareil au mineur qui pousse le charbon détaché et découpé en morceaux.  
Mais celui qui aime, vit dans la profondeur et dans l'unité.  
Quel incendie, quel miroitement d'épées nues m'ont empêché de te serrer dans  
mon  
bras pendant que la lune flottait ?*

L'opposition entre « le dépérissement têtue » qui peut évoquer l'instinct de mort, et le travail du mineur qui détache le charbon et le découpe en morceaux, c'est l'opposition entre la mort et la vie, entre la non-conscience, le néant, et la conscience. En hongrois « kifejteni » (« exploiter, détacher le charbon ») signifie aussi « faire découvrir, dénuder, faire apparaître, faire naître ». Mais c'est également la résistance de la conscience contre la mortification par la mise en lumière des choses cachées, car en hongrois, le verbe « kifejteni » signifie aussi « expliquer », mot à mot « enlever l'enveloppe qui cache l'essentiel », donc : « analyser, en descendant dans les profondeurs ». La psychanalyse est comprise comme une lutte contre le néant. C'est aussi l'hégélianisme préconisant la recherche de l'essentiel au-delà des phénomènes. C'est le désir de tirer les choses au clair, le charbon à la lumière ; c'est descendre dans les profondeurs des mines, mais pas pour y rester. Le psychanalyste est le mineur qui descend et qui remonte à la lumière, il est le symbole d'une force poussée par les ténèbres, mais qui, au lieu de les éviter, les affronte pour les neutraliser. Par ailleurs, la métaphore de la remontée du charbon à la surface peut apparenter ce poème à celui de Kosztolányi *Le chant de Kornél Esti*, mais dans un sens sceptique : on cherche des trésors cachés, des perles, et ce qu'on remonte à la surface n'est qu'un caillou sans valeur ...

\*

Dans *Le baiser manqué*, le poète chante la vie manquée. Poésie onirique, chant de révolte, chant tragique, chant inconscient et chant conscient, *Le baiser manqué* devient symbole historique du destin et du traumatisme du prolétaire aspirant au bonheur individuel et à la liberté collective. L'image poétique qui évoque le caractère inséparable de ces deux aspirations trouve sa racine dans la pensée d'Attila József, dans sa recherche du marxisme et du freudisme. Il serait erroné de séparer *Le baiser manqué* ( 1936 ) de son article *Nouveau socialisme* ( 1935 ) où il dit que :

« la théorie marxiste est une philosophie, mais elle est également une psychologie »; *il dit encore que* « le principe humaniste de l'évolution sociale doit être confronté à l'étude de l'évolution sociale de l'individu ; le matérialisme historique doit être confronté à la psychanalyse »

( *Œuvres complètes*, tome III, 178 )

On pourrait multiplier les exemples prouvant que sa création au niveau du langage poétique est en même temps la force motrice de l'invention thématique et vice versa. Le poète élargit son vocabulaire par des mots désignant des concepts psychanalytiques et sociologiques, et ces derniers font partie organique de son univers poétique.

La densité ainsi que l'envergure esthétique des métaphores poétiques relatives aux instincts et à leurs éléments annexes nous permettent de supposer que l'intérêt conscient du poète à l'égard de la psychanalyse a été renforcé par des éléments de son inconscient.

Une preuve indirecte pour étayer cette hypothèse réside peut-être dans la lecture combinée de sa poésie et de ses essais. Les éléments inconscients et conscients sont intimement mêlés dans son œuvre et cela doit logiquement remettre en cause certaines approches psycho-critiques répandues de nos jours. En effet, l'utilisation abusive de la théorie freudienne du lapsus lors de l'analyse des éléments inconscients de la poésie néglige la possibilité artistique de créer tout à fait consciemment des « lapsus » et de les exprimer par des métaphores. Dans la psychanalyse, le lapsus peut être considéré comme une « mise en forme » *inconsciente* d'un fragment de *l'inconscient*. Dans la poésie, une image peut être une « mise en forme » *consciente* de *l'inconscient*.

La critique littéraire ne doit pas négliger la révolution intellectuelle consécutive à Freud. Rien ne peut plus être analysé comme avant cette révolution, car les éléments formels exprimant l'inconscient peuvent être tout simplement empruntés aux manuels de psychanalyse.

\*

La poésie d'Attila József est un chant conscient de l'inconscient, un chant inconscient de la conscience, une perpétuelle remise en question des rapports entre la conscience et l'inconscient, où la voie, c'est à dire la prise de conscience des rapports, est aussi importante que le but visé. Un des poèmes d'Attila József peut être considéré comme le modèle même de cette prise de conscience de l'inconscient, il s'agit de *La conscience ( Eszmélet )* ( 1934 ). Jean Rousselot en a traduit le titre par *Eveil*. Le titre de ce poème ne peut être rendu qu'imparfaitement par la traduction française : le mot hongrois « eszmélet » n'a pas de correspondant vraiment adéquat en français. Selon le dictionnaire Sauvageot, « eszmélet » veut dire *conscience ( psychologique )*, *connaissance* ; le mot français de « conscience » n'en marque pas le caractère dynamique. Or, en hongrois, « eszmélet » n'est pas simplement conscience, mais aussi prise de conscience, réveil de la conscience, réveil de l'âme et de l'esprit. Le sens du poème, c'est — entre autres — la prise de conscience de la classe ouvrière.

L'idée maîtresse de ce poème s'inscrit dans le développement des idées hégelo-marxistes conduisant à l'ouvrage polémique de György Lukács : *Histoire et*

*conscience de classe*, dont la première édition ( en allemand ) date de 1923. Les idées de Lukács, tout comme celles de Gramsci et de Korsch constituaient les premières attaques philosophiques contre un marxisme dogmatique précurseur du stalinisme.

Après la parution du livre de Lukács, en été 1925, Attila József rencontre celui-ci à l'occasion d'un voyage à Vienne. On sait par ailleurs que le poète a été encouragé par Lukács dont l'œuvre aurait influencé sa pensée <sup>5</sup>

En effet, si Lukács se penche sur le problème de la conscience de classe, le poète explore les voies qui conduisent au réveil de la conscience.

La lecture comparée de certains textes d'Attila József et de Tristan Tzara révèle des convergences sur le plan de l'harmonisation du marxisme et de la psychanalyse, ou de l'intégration de la pensée psychanalytique à la poésie. Ainsi, par exemple, on peut mettre en parallèle *Le baiser manqué* d'Attila József et *Baisers éperdus* de Tristan Tzara dans *Personnage d'insomnie* ( *Œuvres complètes*, Tome III, 165 ). Le poème de Tzara *Sur le champ* ( *Œuvres complètes*, Tome III, 309 ) peut être rapproché de *Cela me fait mal* d'Attila József. Dans *Personnage d'insomnie*, l'expression poétique se confond harmonieusement avec une pensée psychanalytique, tout comme dans la poésie des dernières années d'Attila József.

\*

Ainsi nous pouvons constater que le style psychanalytique dans la poésie d'Attila József correspond à sa vision philosophique du monde. Une autre variante de l'utilisation de la psychanalyse enrichissant son langage poétique consiste à reprendre les mots « classiques » déjà largement utilisés dans la poésie du passé, mais en leur prêtant de nouvelles nuances de signification.

Un mot fréquemment utilisé dans sa poésie est *l'âme*. L'âme a un rôle central dans presque tous ses grands poèmes. Certaines images en enrichissent le sens, sans pour autant rompre avec la psychologie traditionnelle, comme par exemple dans le poème à Flóra : « *mon âme est un bien public* », ou dans *Mon pays* : « *Mon âme était une vaste jungle somnolente* ». Dans le poème *L'eau savonneuse* ( *Szappanosvíz* ), l'âme désire s'envoler et rompre le déterminisme meurtrier des objets, des choses, des « *mondes attachés* ». Dans *Ode* ( *Óda* ), la psychologie des formes de la nature est mise à nu dans un sens proche de la théorie de l'imaginaire de Gaston Bachelard. Par ailleurs, on trouve des correspondances entre *Ode* d'Attila József et les chapitres II, III, IV de *Personnage d'insomnie* de Tristan Tzara.

<sup>5</sup> « ... Anna Lesznai ( la femme d'Oszkár Jászi ), Béla Balázs et György Lukács me considèrent comme un très grand poète et surtout ce dernier comme un poète prolétarien de la littérature mondiale ... » Extrait d'une lettre d'Attila József à sa sœur. Cf. *József Attila válogatott levelei*, Budapest, 1976, 107-108.

L'influence possible de Lukács sur Attila József ne concerne nullement le freudisme dont il fut un adversaire nuancé, en particulier sur le plan de la théorie de la sexualité utilisée selon lui abusivement dans les explications concernant l'histoire culturelle. Cf *La particularité de l'esthéticien*, Tome I. chap. I.

L'élargissement de la connotation sémantique du mot *âme* chez Attila József s'inscrit dans la révolution poétique entamée par Endre Ady.<sup>6</sup> Chez ce dernier, l'âme « modernisée » par rapport à la poésie du XIX<sup>ème</sup> siècle reste malgré tout une image dans le style symboliste. Le tournant de ce concept dans le sens psychanalytique sera réalisé par Attila József.

Il convient de préciser que le mot *âme*, riche de connotations dans toutes les langues européennes, ne pose pas de problème insoluble pour la traduction poétique de hongrois en français, car la signification remontant au grec et au latin, l'opposition *thumus-animus / corpus* devient banale dans la civilisation judéo-chrétienne, et les mots hongrois *lélek / test* correspondent à cette même tradition. La valeur du mot latin de « respiration », « haleine », qui a plus ou moins disparu en français, reste plus évidente en hongrois : *lélek — lélekzet, lélekzés*, mais reste conservée indirectement et d'une manière abstraite dans les deux langues. En français par exemple, la métonymie âme / être humain, essence de la vie, est présente dans l'expression « il n'y a pas âme qui vive ».

Mais la poésie d'Attila József dépasse le fond sémantique commun que je viens d'évoquer. L'exemple que j'ai cité à propos du poème *Notre poète et son époque* (*Költőnk és kora*) est symptomatique d'un dépassement où ce qui est dépassé est néanmoins conservé. Sa philosophie hégelo-marxienne est combinée avec sa vision du monde judéo-chrétien, selon laquelle l'âme est une élévation dépassant les déterminismes terrestres, les imperfections du monde réel. Il dit que l'âme est attachée au corps comme un ballon est attaché à une nacelle, l'âme entraîne le corps vers le haut. En haut, il y a une image de la Mère-espace, comme dans son poème *Maman*.

Mais comment comprendre : « *ce n'est ni rêve ni réalité ..., c'est la sublimation de mes instincts* » ? L'image semble correspondre au travail de l'inconscient sur lui-même : la sublimation. Ici, il s'agit d'un processus de sublimation dont le sujet est conscient. Ceci donne la clef pour la signification du titre du poème : le poète de nos jours agit comme si le sujet souffrant était en même temps le poète psychanalyste aidant à dénouer l'angoisse causée par sa propre névrose.

Sa poésie serait-elle une auto-psychanalyse poétique, imaginaire et non « clinique » ? Il est probable que personne ne peut mener vraiment sa propre analyse, la fin tragique d'Attila József montre que le poète en tant qu'être humain n'est malheureusement pas parvenu à « sublimer ses instincts ». Mais son œuvre, « ni rêve ni réalité », dépasse son créateur et ne peut pas être déchiffrée comme un simple dossier psychanalytique.

Pour Attila József, la poésie n'est pas « rêve » : le rêve peut être génétiquement un point de départ artistique, une sorte de « matière première », tout comme la réalité. L'art nourri par ces deux éléments les dépasse, les sublime. Par ailleurs, l'idée d'Attila József : « la poésie n'est ni rêve ni réalité » correspond aux interrogations de Tristan Tzara dans *Grains et issues* concernant en particulier les problèmes de l'écriture automatique, du rêve expérimental et de la poésie<sup>7</sup>. Ainsi, la théorie psychanalytique

<sup>6</sup> En effet, Ady utilisa le mot *âme* dans un très grand nombre de ses poèmes. Une étude qui ne peut pas être menée dans le cadre de cet article, pourrait sans doute démontrer la continuité Ady-József sur le plan de la modification profonde du langage poétique hongrois, notamment dans le domaine du vocabulaire politique et psychanalytique.



de la sublimation, avec quelques arrangements, devient pour Attila József un fondement de son esthétique.

Par ailleurs, les images poétiques de l'âme, le plus souvent métaphysiques, sont nombreuses dans d'autres poèmes. En voici quelques-unes :

Mais j'ai le droit / et je ne suis pas encore / ni âme ni argile

( *Levegőt* )

Les ombres s'étirent / les étoiles scintillent / les flammes flamboient / selon un ordre immuable / comme les corps célestes dans l'espace / ton absence tourne dans mon âme

( *Az árnyékok* )

Le revers du monde / vagabonde dans moi / comme l'âme [qui est] la patience de l'être

( *Kiknek adtam a boldogot* )

Ton âme, aimable onde lunaire / se balance dans l'urne profonde / des entrailles nocturnes de la mer

( *Hozzá!* )

Ton corps est la terre nourricière / où je m'accroche avec des racines invisibles / ton âme est le soleil gai, éthéré, bousculant ... bousculant ... La mère de mon âme / comme un rayon tombé / sur les rails de chemin de fer

( *A világ aranyos kalitkájában* )

Il scrute comme un phare / l'espace<sup>8</sup> conscient, mon âme

( *Flóra, csináljunk gyereket* )

Ton âme est un miracle particulier

( *Juhász Gyulának* )

La colère étouffée est l'âme de Dieu

( *Illyés Gyulának* )

et mon âme boit de la lumière au ciel

( *ÉN óvakodva szürcsölöm* )

<sup>7</sup> Cf. TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, Tome III, Flammarion, 1979, avec les annotations très soignées qui nous intéressent pour l'étude comparée Tzara/József d'Henri Béhar pages 513-517. Par ailleurs, dans son œuvre *Grains et issues*, sur la question de marxisme et psychanalyse, Tzara défend les positions que les marxistes orthodoxes du PC critiquaient violemment. Ecriture automatique ? Ecriture non dirigée ? Rêve expérimental ? Toutes ces idées et ces débats intéressaient Attila József.

<sup>8</sup> Difficulté de la traduction : le mot hongrois *űr* signifie « l'espace », mais également « le vide ».

Si ton âme, ta logique, / coule comme un ruisseau bavard contournant les pierres,  
/ les choses, les cieux

( *Ha lelked ...* )

O, étoiles ! Comme des épées / rouillées et grossières / vous êtes plantées autour  
de mon âme / ici on réussit seulement à mourir

( *Ős patkány terjeszt kórt* )

La psychanalyse, en hongrois « analyse de l'âme », est une démarche thérapeutique, mais elle est également une expérience, une pensée en tant que telle, elle ne doit pas être examinée indépendamment des autres domaines de la pensée, en particulier chez Attila József qui a bâti sa vision du monde sur la dualité marxisme et psychanalyse. Cette recherche de l'harmonie, de l'équilibre des forces obscures de l'inconscient ( les instincts ) avec les forces « extérieures »<sup>9</sup>, apparente Attila József avec d'autres poètes, écrivains et penseurs de son temps.

\*

Un autre thème important de sa poésie tardive est la peur de la punition, la peur de la mort, liée principalement à la révolte œdipienne. Ce thème préfigure l'état psychique qui va le conduire à la mort. Mais il semble que nous ne devions pas tomber dans le piège d'une explication unilatéralement psychanalytique. Le mot « büntetés » désigne une sanction physique et/ou mentale venant de l'extérieur de la personne concernée. Le châtiment peut venir de Dieu pour un croyant, ou de la société, ou encore du père punissant la révolte de type œdipien.

En effet, la peur de châtiment d'Attila József exprime souvent sa peur de la castration, à cause de ses fantasmes dans le complexe d'Œdipe. On en trouve un grand nombre d'indices dans sa poésie. Mais s'il s'agissait uniquement de cette motivation, le poète aurait pu utiliser, au lieu de « büntetés », le mot « bünhődés » qui désigne une sorte d'auto-punition ouvrant éventuellement la voie à l'expiation. Le mot choisi par Attila József montre clairement que le désespoir du poète remonte également à des causes extérieures, sociales. Certes, le suicide comme point culminant de sa maladie est une « auto-punition », mais il est également une réponse à une situation historique et politique tragique. Sa mort est à la fois le « résultat » de sa maladie psychique et de sa sensibilité poétique, de son pessimisme et de sa lucidité. *De l'air !* crie et chuchote le poète dans un monde irrespirable, dans un monde qui « viole les droits de ma ( la ) vie » ( traduction de Jean Rousselot ). Les images, les métaphores de ce poème de 1935 renvoient, sans ambiguïté, au régime Horthy. Le sentiment d'étouffement qu'exprime le poète l'apparente aux grands auteurs européens prévoyant dans des utopies pessi-

<sup>9</sup> On en trouve la formulation poétique entre autres dans les poèmes *Ballade de salarié* et *Aux pourtours de la ville* ( *Bérmunkás ballada, A város peremén* ) : « la souffrance à l'intérieur, l'explication à l'extérieur ... » et « ... prendre des forces productrices à l'extérieur et des instincts à l'intérieur ... » ( souligné par moi. )

mistes l'atmosphère irrespirable de toutes les dictatures. Je pense entre autres à Zamiatine qui, dans son roman *Nous autres*, montre l'image horrible de la punition des contestataires sous une cloche de pression.

On étouffait en Europe à cause de la peste nazie. Thomas Mann, dont le langage est en général très modéré, en notant dans son *Journal* les infamies hitlériennes des années 1936, 1937, 1938 s'exclame : « *Ecrasez l'infâme !* ( en fr. dans le texte ) *Il faut se libérer de cette pression, de ce dégoût. On étouffe* » ( 16 mars 1935 ). Thomas Mann y évoque également la tragédie de l'Autriche : « *Assassinats et suicides à Vienne* » ( 19 mars 1938 ).

N'oublions pas que la « réponse » suicidaire à une situation historique tragique n'est pas toujours et uniquement d'origine psychotique. Pensons au suicide de Stefan Zweig, ou des poètes russes du XX<sup>e</sup> siècle. N'oublions pas l'exemple de Gyula Juhász, qui s'est suicidé quelques mois avant Attila József, en avril 1937 <sup>10</sup>. La liste de ces tragédies serait longue.

\*

Le suicide atroce du poète qui s'est jeté sous un train a eu bien sûr des causes psychiques. L'instinct de saisir a joué un rôle important dans sa maladie, dans sa poésie, dans sa pensée. Saisir, c'est aussi adhérer, c'est aussi faire partie d'une communauté : communion avec la mère, avec Dieu dans la première période de son œuvre, mais aussi désir d'appartenir à la communauté du Parti Communiste. Il utilise souvent les mots « frère », « camarade ». ( Cf. *Aranybojtú, Szocialisták, Munkások, Lebukott, Külvárosi éj, Bánat, etc* ). L'image du Parti est celle d'une mère qui berce, qui surveille son enfant ( cf. *Proletárdal* qu'Attila József a lui-même traduit en français ) : « *Parapam, param ... dont seul le parti prend soin* » ( 1927 ).

En évoquant les mobiles psychiques de son choix politique, je m'empresse de préciser une fois de plus que l'examen des motivations psychiques d'une orientation philosophique, religieuse ou politique ne devrait être que secondaire par rapport aux études philosophiques, religieuses et politiques en tant que contenu. Les motivations subjectives n'expliquent probablement jamais les contenus, et inversement. W.Reich, dont les idées sont très proches de celles d'Attila József, fait la démonstration de ce problème en évoquant la part de la folie dans l'ascension du nazisme. A l'opposé, on peut citer comme exemplaire d'une ambiguïté redoutable la psychanalyse « posthume » de Hitler par Gérard Mendel dans *Révolte contre le père* ( Ed. Payot ).

Cela dit, lorsque Attila József, à l'issue de son différend politique avec le stalinisme, s'éloigne du Parti, cela a eu sur lui l'effet d'un sevrage affectif : il s'est privé des ailes protectrices réelles ou imaginaires d'une communauté d'idées. Le mot hongrois « elvtárs » (« camarade ») signifie mot à mot « compagnon d'idées ».

« Saisir », « adhérer » sont à l'opposé d'être abandonné, être exclu, être rejeté dans la solitude affective et/ou sociale. Le suicide d'Attila József était physiquement un horrible « sevrage », une coupure violente. Le suicide comme suprême « séparation »,

<sup>10</sup> Le suicide de Gyula Juhász est d'origine psychologique. Mais il a contribué à l'alourdissement de l'atmosphère qui régnait dans le pays.

comme le contraire absolu de l'instinct de « saisir », de s'accrocher à la mère, à la vie, apparaît très tôt comme motif poétique : *Un homme ivre sur le rail* ( 1922 ), *Cœur pur* ( 1925 ), *Corail* ( 1928 ), *Ki-be ugrál, Kész a leltár, Tudod, hogy nincs bocsánat*.

Je n'évoquerai pas ici toutes ses images poétiques qui renvoient à la mort, il y en a trop. Je m'attarderai seulement sur le début de son poème *Cela fait très mal* ( *Nagyon fáj* ) : « *contre la mort qui te guette dedans, dehors* » ( 1936 — traduction de Jean Rousselot ). Ce « dedans, dehors » résume le leitmotiv de sa poésie : la recherche de l'harmonie entre le social et le psychique, et la menace de l'échec de cette utopie dont la conséquence est la chute, la punition, la mort.

En 1935, il clame encore : « *Homme, n'aie pas peur* » ( *Ember, ne félj* ). En 1936, dans le poème *Pitié* ( *Irgalom* ), il dit : « *tant que le monde sera aussi enragé, j'aurai pitié de moi-même* » ; or, en décembre 1937, il ne respectera pas cette consigne, bien que le monde n'ait pas cessé d'être enragé, au contraire, il l'est encore plus. Le poème *Nagyon fáj* ( 1936 ), est l'expression de cette tension extrême : « *l'homme cherche un refuge en embrassant la femme, mais il n'y a pas de refuge même en dressant la pointe d'un couteau contre sa mère, et la culture* ( c'est-à-dire la civilisation dans le sens freudien et mannien ) *tombe comme des vêtements dans l'amour heureux* ». Les première et dernière strophes disent une fois de plus que la mort nous guette de l'extérieur et de l'intérieur.

Attila József rédigea une pétition pour l'abolition de la peine de mort le 28 juillet 1932. Le lendemain, le 29 juillet, les deux leaders communistes Sallai et Fürst ont été condamnés à mort et aussitôt exécutés. « Peine de mort », en hongrois « halálbüntetés », confirme encore que sa peur de « punition » n'est pas exclusivement d'ordre psychologique. L'exécution de Sallai et Fürst a été ressentie par le poète militant comme dirigée également contre lui-même.

Son comportement franc et courageux, sa solidarité avec les victimes lorsqu'il fut molesté par les autorités du régime Horthy prouvaient à quel point cette exécution, qui fut un assassinat politique déguisé en jugement, signifia pour le poète quelque chose de très personnel. Pendant les cinq années qui séparent son manifeste contre la peine de mort suivi de « démentis » sanglants, et son suicide, il reçoit nombre d'autres blessures.

Ce sont des blessures accumulées sur le plan affectif, l'abandon par des femmes aimées ; des blessures sur le plan de ses convictions politiques, des blessures sur le plan des relations humaines <sup>11</sup>.

\*

<sup>11</sup> Voici un quatrain de Gyula Illyés paru dans *Nyugat* ( janvier-juin 1935, p. 97 ) : ( *Le danger de la psychanalyse* ) : *La psychanalyse ne te servait pas. / Lâche et menteur, mais ressentant / ton état misérable, tu te taisais. / Maintenant librement et avec fierté / tu laisses couler tes immondices ô, tu te purifies, ô, pauvre, on voit / maintenant qui tu es.* ( *A pszichoanalízis veszélye* ) Attila József était-il visé personnellement par ces lignes ? Nous n'avons aucun élément ni pour confirmer, ni pour infirmer cette hypothèse ; ce qui est sûr : lecteur assidu de *Nyugat*, il a pu être blessé par ce petit poème abject, d'autant plus que les deux anciens amis, devenus rivaux en poésie comme en politique, ont fini par éprouver une profonde aversion mutuelle.

Les dernières années de sa vie ont été de plus en plus influencées par l'œuvre de Thomas Mann, et le rapport de ce dernier avec la pensée de Freud ne laissait pas le poète indifférent. Le poème d'Attila József dans lequel il salue le grand écrivain lors de sa visite à Budapest en 1937, manifeste l'importance qu'a pour lui la *Montagne magique*, dont le titre même est le symbole de la personnalité riche et contradictoire de Thomas Mann, que son entourage appelait « le magicien ». Attila József s'adresse chaleureusement à l'écrivain avec les mêmes accents douloureux et nostalgiques qu'il emploierait à l'égard d'un père perdu et désiré, d'un père qui serait en même temps « un frère aîné amenant les lumières, car sans la solidarité, on est dans les ténèbres ». Rappelons que la *Montagne magique* fut l'œuvre centrale de Thomas Mann pendant la période de doute et de distance ironique à l'égard de la psychanalyse. Cela s'exprime entre autres dans le personnage de Krokovski, et plus généralement dans la présentation par Thomas Mann des forces obscures et dangereuses qui peuvent être éveillées par la dissection psychique des malades. Tout cela est très proche de l'état d'esprit dépressif du poète en 1937. Son poème *Salutation à Thomas Mann* représente une lueur d'espoir sur un fond de désespoir tragique<sup>12</sup>. Il cherchait la clarté, la transparence, la prise de conscience de l'inconscient « comme Hans Castorp sur le corps de madame Chauchat » (*Salutation à Thomas Mann*). Tout comme Castorp après le baiser « à la russe » échangé avec Clawdia Chauchat, Attila József tantôt cherche la clarté, tantôt la fuit, car — c'est Hans Castorp qui parle — même dans l'amour le plus charnel qu'on puisse imaginer, il y a un zeste de l'amour sacré, et inversement dans l'amour le plus spirituel, le plus désincarné, il y a une part de charnel ...

Il serait difficile d'établir la liste exacte des œuvres de Thomas Mann qu'Attila József a connues, et encore plus difficile d'en dégager les influences précises. On sait que l'œuvre de Thomas Mann était très répandue en Hongrie. Ses traductions suivaient de très près les parutions originales, surtout après la *Montagne magique*. Ainsi la publication allemande de ce roman date de 1924, la traduction hongroise par Turóczi Trostler de 1925. En ce qui concerne la tétralogie *Joseph et ses frères*, *L'histoire de Jacob* est publiée en 1933 en allemand et en 1934 en hongrois, *Le jeune Joseph* en 1934 en allemand et la même année en hongrois, *Joseph en Egypte* paraît en 1936 en allemand et en 1937 en hongrois. Les trois volumes ont été traduits par le poète György Sárközi, victime des nazis hongrois. *Joseph et ses frères* représente une formulation romancée de la philosophie de l'histoire et de la vision psychanalytique de son auteur. Attila József a pu lire les deux premiers volumes, mais il est peu probable qu'il ait lu *Joseph en Egypte* si peu de temps avant sa mort. Le prénom biblique de Joseph est orthographié en hongrois comme le nom du poète. On sait par son autobiographie qu'à l'âge de 5 ans il a subi un traumatisme psychique, car son entourage niait l'existence de son prénom Attila, et le fait de retrouver la réalité de ce prénom dans les manuels d'Histoire fut décisif, selon ses propres termes, pour son orientation vers la littérature. Cela permet de mesurer l'intérêt qu'il a pu porter à la parution de *Joseph et ses frères*. Même s'il n'a lu que les premiers volumes, il s'est probablement trouvé sous

<sup>12</sup> Ce poème était destiné à être lu en public à Budapest le 13 janvier 1937, en présence de Thomas Mann, mais la police en a interdit la lecture. Le suicide d'Attila József a eu lieu le 3 décembre de la même année.

l'influence de cette œuvre grandiose, de ce roman de quête, roman d'éducation, roman de mûrissement dans la lignée de *Wilhelm Meister* et d'*Henri le Vert*. *Joseph et ses frères* est un roman unique dans la littérature mondiale, écrit en profonde symbiose avec la théorie freudienne de la civilisation développée entre autres dans *Totem et Tabou*, *L'avenir d'une illusion*, *Malaise dans la civilisation*, œuvres qui ont également influencé la pensée d'Attila József.

Le roman de Thomas Mann pourrait être précédé d'une épigraphe tirée de la poésie d'Attila József, poésie de la quête, de la recherche hardie de l'harmonie entre l'ordre social du dehors et les instincts du dedans, donc de la recherche d'un ordre social au visage humain. C'était le sens de la longue et douloureuse quête du Joseph de Thomas Mann. Le non-aboutissement de cette quête fut le terme tragique de la courte et douloureuse vie d'Attila József.

## **Pulsions du Moi et pulsions sexuelles dans la vie et dans l'œuvre d'Attila József**

Dans un texte qu'il a intitulé « De la dialectique des pulsions », Attila József traite de l'opposition freudienne entre pulsions sexuelles et pulsions du Moi, qui, selon le poète, fonctionneraient simultanément, de façon inséparable, mais qui, au cours de l'évolution, auraient vu leurs objets se scinder.

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

A ceux qui connaissent les poèmes qu'Attila József a écrits dans la dernière période de sa vie, son journal psychanalytique et l'histoire de ses deux dernières amours pour Edit et pour Flóra, ces quelques lignes semblent si caractéristiques de la personnalité du poète qu'ils ne peuvent pas ne pas être tentés d'y voir une des clés de sa poésie. Mais avant de rechercher dans cette poésie les traces d'une pareille conception des instincts, examinons comment la distinction entre pulsions sexuelles et pulsions du Moi se présente dans l'œuvre de Freud.

Dans *Pulsions et destins des pulsions* qui date de 1915, nous lisons :

*« J'ai proposé de distinguer deux groupes de ces pulsions originaires, celui des pulsions du Moi ou d'auto-conservation et celui des pulsions sexuelles. Mais, ajoute-t-il aussitôt, cette distinction n'a pas l'importance d'une présupposition nécessaire ... elle est une simple construction auxiliaire, qui ne sera conservée qu'aussi longtemps qu'elle s'avérera utile. Le motif de cette distinction se trouve dans l'histoire du développement de la psychanalyse, qui a pris comme premier objet les psychonévroses ou, plus exactement, parmi celles-ci, le groupe que l'on peut désigner comme « névroses de transfert » ( hystérie et névrose obsessionnelle ), elles ont permis de comprendre qu'à la racine de toute affection de ce genre on doit trouver un conflit entre les revendications de la sexualité et celles du Moi. » ... Et plus loin : « Ce que la biologie nous apporte ne contredit assurément pas la séparation des pulsions du Moi et des pulsions sexuelles. La biolo-*

*gie nous enseigne que la sexualité ne saurait être mise sur le même plan que les autres fonctions de l'individu, car ses tendances dépassent l'individu et ont pour fin la production de nouveaux individus, c'est-à-dire la conservation de l'espèce ». Plus loin encore ( p. 40 ), il évoque la sagesse de l'usage linguistique : « Des objets qui servent à la conservation du Moi, on ne dit pas qu'on les aime mais on insiste sur le fait qu'on en a besoin et on y ajoute éventuellement l'expression d'une relation d'un autre genre en employant des mots qui indiquent un amour très affaibli : aimer bien, apprécier, trouver agréable ». « La séparation des pulsions du Moi et des pulsions sexuelles à laquelle nous avons soumis notre psychologie, se révèle donc être conforme à l'esprit de notre langue ». Métapsychologie, Paris, Gallimard, 1952, ( 25-66 )*

Il s'agit de l'allemand qui distingue en effet entre « lieben » et « gerne haben », ou de l'italien où nous avons « amare » « voler bene » et « piacere » ( ti amo, ti voglio bene, mais « mi piace la carne »), ou encore de l'espagnol qui distingue entre « quiero » et « me gusta ». Mais on ne peut pas en dire autant ni du français ni du hongrois, où on peut aimer une femme aussi bien qu'un rôti.

C'est dire que l'hésitation avec laquelle Freud a établi la distinction entre pulsions du Moi et pulsions sexuelles est d'autant plus justifiée que la « sagesse » linguistique qu'il évoque pour étayer sa thèse n'est pas universelle. En fait, pulsions du Moi et pulsions sexuelles ne sont pas toujours très nettement séparées dans la conception de Freud : dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, il montre bien comment les pulsions sexuelles prennent naissance en s'étayant sur ce qu'il appelle les « besoins » ou les « fonctions d'importance vitale », et c'est précisément à propos du nourrisson qu'il constate que « la satisfaction de la zone érogène est associée, au début, à la satisfaction du besoin de nourriture ».

Néanmoins, une fois la distinction admise, Freud tient à souligner que

*« l'opposition indéniable entre les pulsions qui servent à la sexualité, à l'obtention du plaisir sexuel, et les autres qui ont pour but l'auto-conservation de l'individu, les pulsions du Moi : toutes les pulsions organiques qui sont à l'œuvre dans notre psychisme peuvent être classées, selon les termes du poète en « Faim » ou en « Amour ». »*

L'opposition, le conflit psychique entre ces deux types de pulsions est d'autant plus déterminant que les pulsions sexuelles s'étayent ( *lehnen sich an* ) sur les pulsions d'auto-conservation. Une différence essentielle entre pulsions du Moi et pulsions sexuelles réside dans le fait que les premières

*« effectuent très vite le passage du principe de plaisir au principe de réalité au point qu'elles deviennent les agents de la réalité et s'opposent ainsi aux pulsions sexuelles qui peuvent se satisfaire sur le mode fantasmatique et restent longtemps sous la domination du seul principe de plaisir ».*



Les imbrications des deux types de pulsions sont soulignées avec force par Sándor Ferenczi, notamment dans *Thalassa, Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, ouvrage qui a manifestement inspiré plus d'un poème d'Attila József. Si l'idée selon laquelle la dévoration est présente dans la pulsion sexuelle figure déjà dans les *Trois essais sur la sexualité* de Freud l'identification des dents à des instruments d'agression devenant finalement responsables du sevrage, idée qu'adopte entièrement Attila József dans le passage de son essai que nous avons cité au début, est ainsi formulée par Ferenczi, à propos du nourrisson :

*« La paisible phase orale-érotique de la tétée débouche sur une phase cannibalistique. L'enfant développe des organes de mastication et, avec l'aide de ceux-ci, agit comme s'il voulait dévorer la mère bien-aimée qui, finalement, se trouve dans l'obligation de le sevrer. Je pense que le cannibalisme n'est pas seulement au service de l'instinct de conservation, mais que les dents sont aussi en même temps des armes servant aux tendances libidinales, des instruments à l'aide desquels l'enfant tente de pénétrer dans le corps de la mère ».* ( *Thalassa*, p. 49 )

L'interprétation du coït comme tentative de retourner dans le corps maternel ( *Thalassa*, p. 44 ), pour retrouver une « situation où la rupture, si pénible pour l'être vivant, entre le Moi et le milieu extérieur n'était pas encore consommée » renvoie au « paradis » qu'évoque Attila József dans le passage que nous avons cité.

On voit donc que la séparation des deux types de pulsions, aussi bien que les tentatives, forcément vaines, de l'individu, de les réunir à nouveau, occupe une place centrale dans la théorie psychanalytique, et, plus particulièrement, dans celle des instincts. Qu'un être fragile, exposé aux dures lois de l'existence, mais en même temps pleinement conscient de ses responsabilités vis-à-vis de la communauté dans laquelle il vit, ait placé, à un moment crucial de sa vie, cette problématique au centre même de ses réflexions et de son art, n'a donc rien de surprenant.

La tâche du chercheur consiste à montrer la façon dont cette préoccupation se manifeste dans la poésie d'Attila József.

Prenons, comme point de départ, son grand poème philosophique qu'il a intitulé « *Eszmélet* », titre que ses traducteurs ont rendu à tort par *Eveil*, car c'est plutôt une « prise de conscience » ou, selon l'excellente suggestion d'Elisabeth Cottier-Fábián, une « pleine conscience ». Voici la neuvième strophe de cette grande méditation sur l'existence, sur le rapport entre individu et société, sur la place du poète dans la cité.

J'ai entendu parfois le fer pleurer,  
J'ai entendu parfois rire la pluie,  
J'ai vu aussi se fendre le passé ;  
Les faux-semblants seuls ici-bas s'oublient ...  
Tout ce que je peux, c'est aimer — et j'aime —  
Par des fardeaux trop pesants accablé.  
Conscience en or, à quoi bon forger  
Une arme, avec ton pur métal lui-même ?

*Traduction de Jean Rousselot*

Il nous semble que l'opposition entre pulsions du Moi et pulsions sexuelles, ainsi que le désir de les voir fusionner, s'exprime avec une force particulière dans cette strophe où la « conscience en or » avec laquelle on « forge une arme » représenterait le regret de voir les pulsions du Moi adopter le principe freudien de réalité, selon le schéma ci-dessus esquissé, et l'arme ainsi obtenue serait au service de la lutte pour la vie. Le début de la strophe ferait alors allusion à la possibilité de conciliation qu'offre la nature à des principes théoriquement contraires, comme le fer et les pleurs, la pluie et le rire, c'est-à-dire l'humain et le non-humain ; quant à l'évocation du passé « qui se fend », elle renverrait à ce qui se passe sur le divan psychanalytique où le vécu enfoui émerge et l'emporte sur ce que Freud a appelé les « rationalisations » ( à cet égard la traduction du mot hongrois « képzet » — dont le premier sens est « concept » — par « faux-semblant » ne serait pas tout à fait un faux-sens ). L'amour, ce représentant des pulsions sexuelles, correspond aux aspirations profondes du poète, écrasé par les fardeaux d'une réalité qu'il faut, aussi regrettable que ce soit, affronter avec l'arme de la conscience en or.

Cette interprétation du grand poème d'Attila József ne contredit nullement celles qui ont déjà été proposées, notamment celle de György Tverdota qui s'appuie sur les notions bergsoniennes d'intuition, de mémoire, de raison et de durée, de l'évolution créatrice qui souligne le conflit entre mémoire et conscience, conflit qui, à plus d'un égard, rappelle celui entre conscient et inconscient et qui, si souvent, aboutit au refoulement de contenus indésirables, ( Tverdota György : *Ihlet és eszmélet*, Gondolat, Budapest, 1987, 307-335 ) ni celle de Miklós Szabolcsi, pour qui cette neuvième strophe que nous venons d'analyser illustre le conflit entre individu et réalité, entre loi et exceptions, entre liberté et nécessité, entre amour et conscience et entre dureté et douceur ; nous reviendrons sur cette dernière paire d'opposés. Pour Szabolcsi, les expressions « le fer qui pleure » et « la pluie qui rit » évoquent le conflit intérieur du poète et le triomphe de sa subjectivité sur la force poétique qui crée univers, objets et concepts. Quant aux quatre derniers vers, ils constitueraient une confession surgie des profondeurs de l'âme du poète : l'amour constitue le fond même de sa personnalité, mais le poète, bien qu'à regret, s'impose les lois d'airain de la réalité, de la raison, de la loi, de la théorie et de la conscience en or. ( Szabolcsi Miklós : *A verselemzés kérdéseihöz*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1968, p. 57 ).

Rappelons également l'interprétation de cette même strophe par Bókay, Jádi et Stark, ( *Köztetek lettem én bolond*, Magvető Budapest, 1982, p. 45 ) qui insistent sur le rôle primordial des affects dans la réalité humaine : l'individu, écrivent-ils, n'a pas d'autre choix raisonnable que de s'en tenir à sa propre essence humaine, tel serait, d'après ces auteurs, le sens de cette strophe. Ils rappellent aussi un passage de l'essai d'Attila József *Hegel, Marx, Freud* où, à la suite de Feuerbach et de la critique de Marx sur ce dernier, il définit l'histoire comme « un processus de conscientisation de l'homme aimant son prochain » et estime qu'avec cette conscientisation, l'amour humain a remplacé l'idéal de l'amour de Dieu.

Notre interprétation est en parfait accord avec celle de Zsuzsa Beney.

*« Le lecteur, écrit-elle, émerveillé par la rigueur de la logique qui se manifeste jusque dans ses images poétiques, jusque dans ses associations libres, a peine à croire que les formulations du poète ont été dictées par un ordre indépendant de*

*la logique* ». ( *Zsuzsa Beney* : József Attila tanulmányok, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989, p. 115-116 ).

Le monde extérieur et le monde intérieur sont inconciliables ( p. 142 ), l'antinomie des lois du monde extérieur ( où l'amour n'a pas de place ) et l'aspiration de l'âme à l'amour est insurmontable.

Un certain nombre de strophes rédigées en même temps que le poème « *Prise de conscience* » expriment, souligne Beney, par la volonté de refouler tout ce qui menace l'équilibre intérieur du Moi. La plus belle de ces strophes, poursuit le commentateur, celle qui est aussi la plus révélatrice de son état d'esprit, n'a pas été retenue pour la version définitive, sans doute parce qu'elle dit ouvertement quelque chose que le poète voulait cacher à tous, y compris sans doute à lui-même. En voici la traduction littérale :

Nous autres hommes, forces sombres  
sentons que nos jours finissent  
Et lorsque nous avons ce pressentiment  
avant la fin, le monde nous envahit, comme  
les mouches envahissent la charogne.  
A la lumière boréale des idées  
pourquoi sauvegarderions-nous le temps ?  
Pourquoi remuer des amours mortes ?  
Je mets le feu au cimetière.

Mais c'est là un désir pieux ; le poète en est incapable et le passé, aussi bien individuel que collectif, doit s'intégrer dans le présent.

Une autre strophe, exclue, elle aussi, de la version définitive, en dit long sur le combat gigantesque que le poète devait soutenir pour assurer sa subsistance matérielle :

Tu parles bien. Tes concepts  
sont éclairants, comme l'est, dehors,  
l'hiver brut  
et tu as raison ! mais à présent, va dormir  
aujourd'hui, tu as eu faim et tu n'as pas  
gagné d'argent,  
tu as passé ta journée à guetter  
l'avènement d'un monde nouveau.

On peut affirmer que chez Attila József, les pulsions de conservation se manifestent essentiellement par le triomphe du principe de réalité sur le principe de plaisir. Il est arrivé à ce résultat par un effort de conscientisation énorme et par un travail sur soi dont témoignent ses poèmes qu'on a pu appeler « auto-apostrophants » dans lesquels, en termes freudiens, c'est son Surmoi qui s'adresse à son Moi, et, quelquefois, à son ça, toujours sous la domination du principe de plaisir. « Sois discipliné, l'été est

désormais éteint », dit ce Surmoi au début d'un autre grand poème, *Nuit d'hiver*, qui, pour la première fois, conduit le poète, jusque-là plutôt insouciant, voir fanfaron, dans un univers étincelant où il fait à la fois nuit et froid. Et les soucis quotidiens, la difficulté d'assurer sa simple survie, la faim et le besoin de la rassasier reviennent sans cesse, sublimés ou non, dans sa poésie :

Un jour sur deux il me fallut jeûner,  
Mon estomac à jamais fut détruit ;

Ce monde me semblait, dans mon écœurement,  
Un vaste estomac poisseux, coléreux  
Il me faut pourtant avoir cette audace  
De rendre justice et prendre parti  
Regarder les durs souvenirs en face.  
( *En fin de compte* Traduction de Charles Dobzinsky )

Trois jours pleins que je ne mange  
Ni beaucoup, ni moins, mais rien.  
( *Cœur pur*, Traduction de Guillevic )

Et déjà dans son premier poème, écrit à 12 ans :  
Que je voudrais avoir de quoi  
Pour manger une fois de l'oie ...  
Me payer des flans pour cinq florins  
( *Premier poème*, Traduction de Daniel Anselme )

Dieu est long, jamais fini  
Court est le lard aujourd'hui  
( *Dieu est long ...* Traduction de Guillevic )

C'est la faim et la misère qui le poussent à s'engager politiquement et qui sont présents dans la plupart de ses poèmes militants :

Dis-moi quel sera le sort de celui  
Qui n'a pas même un manche de pioche  
Sur son chemin le souci le poursuit  
Jamais sur sa langue un brin de brioche  
( *Quel sera le sort ?* Traduction de Charles Dobzinsky )

Mais il est peut-être inutile de multiplier les citations, tant il est évident que la faim, la misère et, d'une façon générale, les difficultés matérielles constituent un des thèmes majeurs de cette poésie. Ce qui est remarquable plutôt, ce sont les modifications du ton avec lequel ce thème est abordé, au gré, vraisemblablement, de l'attitude générale du poète vis-à-vis de l'existence : à la compassion vis-à-vis des pauvres succède le grotesque ( dans les *Médaillons* : « de la main je cache mon pantalon

troué »), puis la révolte qui le pousse à la fraternité révolutionnaire, à l'engagement politique, et enfin, l'amertume, le sentiment de l'échec.

Les pulsions d'auto-conservation sont donc avant tout représentées par la faim. Le poète semble quelquefois hanté par la nourriture. Non seulement son premier poème, mais aussi ses souvenirs d'enfance les plus pénibles sont liés au manger : la raclée que lui a administrée sa mère pour avoir dérobé quelques beignets dans la nuit, est évoquée dans son journal, dans un de ses récits et dans son poème « *Quand d'outre-mer la lune ...* » Son poème « *Epouvante* » parle de la brutalité avec laquelle un bébé est nourri au biberon par sa sœur sept ans, etc. Dieu est long, mais le lard est court, le pauvre demande à Dieu du saucisson, « Achète-toi saucisse et pain pour que tu sois costaud » ( *Courage* ; Traduction de Guillevic ), les vingt-trois jeunes loubards croquent des pastèques, la mère tient un bol à la main et apporte son dîner de chez son Excellence, les travailleurs mangent du pain moisi et des patates pourries, le prolétaire a beau fabriquer du saucisson, ce n'est pas le caviar qui l'engraissera, etc. Sa propre maigreur est aussi évoquée : « J'ai beaucoup souffert, aussi suis-je maigre et m'envole tels malheurs quotidiens » ( *Fumée* ) « nourri de pain — quelquefois — je suis maigre » ( *Veil* ).

Peu de poètes ont parlé de l'argent de façon aussi directe, aussi crue qu'Attila József. « Trente-deux ans derrière moi, mais pas deux cents pengős par mois ». On veut lui couper l'électricité, l'idée de tuer l'agent chargé de relever le compteur traverse son esprit, mais il se « raisonne » en ces termes :

Prendre l'arme est une faiblesse ;  
On me tuera, on me battra,  
Je serai celui qu'on délaisse ;  
C'est encore l'argent qui vaincra.

( *J'avais une vision : la rose*. Traduction de Guillevic )

A dix-huit ans déjà, il se fixe comme le but de sa vie d'obtenir que « les gosiers d'enfants ne crient plus, quémandant argent ». Le salaire de l'ouvrier « crie dans sa poche comme une souris », et le poète lui-même a honte de recevoir l'argent pour un poème qui crie sa douleur et sa misère. La chaussure du poète, usée jusqu'à la corde, entonne une complainte humoristique. Enfin, l'opposition entre riches et pauvres est le thème de nombreux poèmes tels *la Ballade du salarié*, *Consolation*, *Du profit des capitalistes*, etc.

Mais il nous semble que dans sa poésie, la projection la plus claire de l'opposition entre instincts sexuels et instincts du Moi est la dichotomie entre « dur » et « tendre », si l'on peut traduire ainsi le mot « lógy », un de ses mots favoris, qui est tantôt tendre, tantôt doux, tantôt souple, voire mou. Cette dichotomie le hante depuis qu'il a décidé d'affronter la réalité en face, depuis, comme il dit, que « l'été s'est déjà éteint » et que nous sommes dans la nuit de l'hiver. Dans cette misérable campagne hongroise qu'il visite en été 1929, les hameaux sont « doux », les étables « tièdes » ; ils entourent d'un voile opaque des astres toujours hostiles dans la poésie d'Attila, car le ciel est dur /kemény a menny/. Dès 1928, dans son magnifique poème *Oh cœur, apaise-toi !* le contraste entre, d'une part, le ciel d'hiver « qui rêve des armes », le sentier « ossifié » ( vraisemblablement couvert de neige tassée, mais sans doute aussi inhospitalier, car le

« brin de paille » — est-ce le poète ? — s'agite pour y trouver sa place ) d'une part et le brouillard bienfaisant qui, « à la cime », « défait son lit » pour accueillir et protéger le poète, préfigure le conflit douloureux qui se livre en lui entre sa nature de « cerf » ludique, rêveuse et pleine de douceur et ces drôles de loups auxquels il cherche — en vain — à s'identifier :

Tel le cerf je menai ma course  
Un doux chagrin dans mon regard,  
La faim des loups vivant d'écorce  
Cernait mon cœur de toutes parts.

Je me dépouillai de mes bois,  
Aux ramures ils se balacent ;  
Le cerf que j'étais autrefois  
Sera loup avec réticence.

Je serai loup de fière allure.  
Aux relais des gués enchanteurs  
Où vont mes frères d'aventure  
Me voici, mimant le bonheur.

J'écoute les biches bramer.  
Sous le soleil mes yeux succombent  
Les feuilles sombres du mûrier  
Lentes, sur mes épaules, tombent.

( Adaptation de René Depestre )

Qu'un même objet puisse posséder à la fois deux qualités : la meurtrière dureté et la douceur nourricière et devenir par là même le symbole de la vie, ou, plus exactement, du sentiment qu'en avait le poète, c'est l'exemple du mûrier qui le montre :

Un vieux mûrier se dresse au bord de la route,  
trapu et dru, telle une héroïque nourrice paysanne  
Conducteur de plaisance, attention ! le tronc est dur,  
Oh, mendiant, regarde, comme le fruit qu'il porte est doux.

( *Mûrier* )

Egaré dans le « paysage triste » d'un Faubourg il s'apostrophe et se définit en ces termes :

Penchez-vous, toi, mon âme rude, et toi, ma douce  
Imagination, abaissez vos regards  
Sur les traces dures de la réalité,  
Sur vous, sur vos origines.

( *Élégie*, Traduction de Jacques Gaucheron )

Vers la fin de sa vie, il assume cette dualité avec une certaine fierté : « l'esprit et l'amour » sont les deux « parents » de l'humanité ; ( *Art poétique* ) ; « Ma mer est l'univers chaud, doux et obscur des bras qui m'étreignent, mon ciel est la clarté de l'humanité, telle que la saisit la raison », ou, dans la traduction poétique, mais infidèle, de Marcel Lallemand : « Ma mer est le monde enlaçant des bras, des nuits et des rosées ; Mon ciel, l'humain, flamme éclatant et par la raison maîtrisée » ( *J'ai découvert ...* ) Ailleurs, il se définit comme celui dont le cœur est habité à la fois par le tigre et la douce biche. Dans la traduction quelque peu libre d'André Prudhommeaux, voici ce poème, qui date de juin 1937 :

Celui-là seul lira mon vers  
Et ne le lira pas en vain  
Qui déjà me connaît et m'aime  
Qui lui aussi navigue vers  
Le néant ainsi qu'un devin  
De ce lendemain de lui-même ;

Car dans mes vers aussi je vois  
Et dans mes rêves m'apparaît  
La forme heureuse du silence  
Et mon cœur s'attarde parfois  
Aux gazelles de la forêt  
Et à la présence du tigre.

( *Celui-là seul ...* )

Dans les poèmes militants, la dureté est représentée par la lutte des classes, la douceur par la victoire et les lendemains qui chantent. Les acacias « qui accomplissent un travail marxien » sont vigilants, méfiants, déchirés par les vents, mais ils tiennent la chaleur de l'humus ( *Aux acacias* ). Humiliée, éprouvée par les combats, mais « futur vainqueur », la classe ouvrière créera, comme le poète, « l'harmonie ». ( *Dans cette banlieue énorme* )

Cette opposition prend des allures grotesques dans *Eveil* où à la strophe définissant la vie comme un supplément à la mort, succède celle où le bonheur est personnifié par le cochon qui se vautre dans une flaque d'eau, et des allures élégiaques dans le cycle de sonnets consacré à sa patrie où « la jeune tisserande rêve de mets sucrés et ne sait rien des cartels ». Dans *la Nuit des faubourgs*, les machines mornes tissent sans fin les rêves friables de fileuses.

Les fileuses, la jeune tisserande, représentent la douceur et la fragilité de l'élément féminin. Pourtant, dans la poésie d'Attila József, la femme apparaît plus souvent comme protectrice de l'homme amoureux, et ce, non seulement dans sa dernière période, celle de la détresse et de la maladie, mais aussi dès 1928 :

Oh, je me croyais déjà dans quelque vallée douce,  
et tes deux seins me protégeaient, vers le Sud et vers le Nord  
( *Depuis que tu t'en est allée*, traduction d'Elisabeth Cottier-Fábián )

ou encore dans *O cœur apaise-toi !* où selon la très juste remarque de Zsuzsa Beney, les mots « mellé » et « melléd », tout en signifiant « à côté de lui » et « à côté de toi », évoquent, par contagion phonétique, le sein de la femme : « mell ». Dans la traduction que nous avons proposée de ce poème, nous avons tenu compte de cette interprétation, quitte à forcer quelque peu le sens premier, purement dénotatif, des mots :

mais à la cime, le brouillard défait son lit ;  
Je m'assieds en son sein comme jadis près du tien.

Mais l'expression la plus parfaite de cet aspect de l'instinct sexuel, en quête de protection est son poème bouleversant *Cela fait mal*

Contre la mort  
Qui te guette dedans, dehors  
( Pauvre souris qui craint partout le piège )

Ton seul abri  
C'est la femme que tu chéris,  
Ses bras, ses genoux, ses seins te protègent.

La déception, la désillusion qui succèdent inévitablement à ce vœu jamais exaucé, constitue un autre thème lancinant de ses poèmes de la dernière époque et la « tricherie » la « tromperie » deviennent alors de véritables mots-clés. Cela commence avec « *Sans espoir* » :

« Ainsi je veux sans trop peser,  
Et sans tricher les choses lire ».  
( Traduction de Marcel Lallemand )

et trouve son expression la plus complète dans *Complainte tardive* :

Ceux qui sont nés d'une mère sont, à la fin, tous déçus,  
Soit de la façon que je viens de décrire, soit en essayant eux-mêmes de tricher,  
S'ils luttent, c'est dans le combat, s'ils se résignent,  
c'est d'avoir renoncé qu'ils trouveront la mort.

S'il est vrai que, comme l'affirme Ferenczi dans *Thalassa*,

« l'acte sexuel ne peut avoir pour but qu'une tentative du Moi, d'abord tâtonnante, puis de plus en plus nettement orientée et enfin partiellement réussie de retourner dans le corps maternel, situation où la rupture, si pénible pour l'être vivant, entre le Moi et le milieu extérieur n'était pas encore consommée », ( p. 44 ),

la manière dont Attila József concevait l'amour en général et l'acte sexuel en particulier, correspond parfaitement à cette image.



## Le nœud introuvable : Réflexions à propos des cures analytiques d'Attila József

A partir de 1989, année où Attila József a cessé d'être l'emblème d'un régime politique, la recherche à son sujet a pris un nouvel essor. Dans un premier temps la vie de ce grand poète semble avoir concerné surtout les chercheurs de l'histoire littéraire, pour intéresser ensuite les historiens des idées. A présent, les psychologues abordent également son histoire, car ils la tiennent pour particulièrement révélatrice des rapports entre l'individu et son milieu.

Peu après sa mort, Attila József était devenu en Hongrie une figure fortement controversée. Certains ont vu en lui une victime, à la fois de la société et de la psychanalyse, alors que d'autres expliquèrent son histoire par la maladie. Publié en 1983, l'ouvrage de Bókay, Jádi et Stark revient sur ce débat.<sup>1</sup> Quelques travaux plus récents évoquent les rapports du poète à la psychanalyse sans aucune visée polémique, ainsi les articles de György Tverdotá,<sup>2</sup> de György Szóke,<sup>3</sup> de György Kassai<sup>4</sup> et de Ferenc Erős<sup>5</sup> dans un ouvrage récemment édité. D'autres, notamment les articles de Livia Nemes<sup>6</sup> et d'István Cserne<sup>7</sup>, reprennent les questions anciennes pour leur proposer des réponses plus nuancées.

Cet exposé traitera des cures analytiques du poète. Plutôt que de discuter sur la catégorie nosographique qu'il conviendrait d'appliquer à son cas, je les aborderai dans la perspective de l'histoire de la psychanalyse. Cette approche m'a permis de réfléchir sur ses thérapies et de formuler quelques hypothèses sur ce qui a pu s'y passer. A

<sup>1</sup> Antal BÓKAY, Ferenc JÁDI, András STARK, *Köztetek lettem én bolond*, (« C'est parmi vous que je suis devenu fou »), Budapest, Magvető Kiadó, 1982

<sup>2</sup> György TVERDOTA, « Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers ? » (« Document médical ou poème surréaliste ? »), Iván HORVÁTH, György TVERDOTA, « *Miért fáj ma is* ». *Az ismeretlen József Attila*, Budapest, Balassi Kiadó, 1992, 191-228

<sup>3</sup> György SZÓKE, « A szabad asszociációtól a költeményig » (« De l'association libre à la poésie »), Iván HORVÁTH, György TVERDOTA, op. cit. 17-42

<sup>4</sup> György KASSAI, « József Attila és a megkapaszkodás ösztöne » (« A. J. et l'instinct d'agrippement »), I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit. 147-162

<sup>5</sup> Ferenc ERŐS, « Freudomarxista volt-e József Attila ? » (« Attila József était-il freudo-marxiste ? »), I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit. 259-296

<sup>6</sup> Livia NEMES, « József Attila tárgykapcsolatai » (« Les relations d'objet d'Attila József »), I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit. pp. 43-64

<sup>7</sup> István CSERNE, « Mitológia és diagnosztika » (« Mythologie et diagnostic »), I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit. 43-64

l'intention de ceux qui ne seraient pas familiers de l'histoire de ses cures je commencerai par un résumé événementiel.

D'après le témoignage de Judit Szántó, la compagne du poète, la première thérapie aurait débuté par une rencontre fortuite.<sup>8</sup> Samu Rapaport, le thérapeute, était un médecin qui s'intéressait principalement aux maladies somatiques d'origine psychologique. Selon Judit Szántó, dans un premier temps, Rapaport engagea le poète dans la réécriture d'un ouvrage traitant des maladies digestives et par la suite, celui-ci demanda une thérapie. Leur relation, qui commença approximativement en 1931, cessa vers 1934. Ensuite le poète s'adressa à Edit Gyömrői pour une analyse. Leurs rapports furent troublés par la cour passionnée que le poète fit à l'analyste. Celle-ci, en dépit de la conduite violente de son patient, s'efforça de maintenir la relation thérapeutique. Cette deuxième tentative thérapeutique qui s'est déroulée de 1934 à 1936, fut également interrompue. L'état dépressif qui s'ensuivit chez le poète nécessita des soins dans une clinique.

Une troisième thérapie entreprise avec le jeune psychiatre Róbert Bak, commença peu après le rétablissement du poète. A cette époque, celui-ci, absorbé par une nouvelle relation amoureuse, n'y assista qu'avec très peu d'assiduité. Suite à la maladie et à l'éloignement temporaire de la femme aimée, il s'effondra de nouveau pour retourner en clinique entre juillet et novembre 1937, où il fut soigné par un traitement insulinique en vogue à l'époque. Il n'était guère rétabli quand il quitta la clinique. Après avoir passé l'automne 1937 en compagnie de ses sœurs à Balatonszárszó, il se suicida le 3 décembre à 32 ans.

Il est extrêmement difficile de déterminer de manière rétrospective ce qui a pu se passer à l'intérieur d'une cure donnée. Le récit des protagonistes, même si on le possédait, serait forcément teinté de subjectivité. Je vais tout de même tenter de reconstituer certains éléments de l'histoire des deux premières cures en utilisant comme source le témoignage de Judit Szántó, les entretiens donnés par les thérapeutes, et les écrits du poète lui-même.

De ce résumé succinct, il apparaît déjà que les rapports entre le poète et ses thérapeutes étaient fort turbulents, et que la relation avec chacun fut brusquement interrompue.

Les liens entre patient et thérapeute sont infiltrés de toute une panoplie d'affects, dont seule une part est consciente. Les deux protagonistes transfèrent à la situation présente des sentiments et des attitudes qui les avaient marqués autrefois. Ce « transfert », agissant à certains moments comme un moteur, et à d'autres comme un frein, est un des paradoxes fondamentaux de la cure analytique.

Je ferai ici une petite digression afin de situer historiquement ce concept. C'est Sigmund Freud, le créateur de la cure analytique, qui est le premier à remarquer sa présence. Alors que Freud est surtout frappé par les aspects négatifs du transfert, le désignant comme la croix de l'analyste,<sup>9</sup> Ferenczi, son élève hongrois accorde à ce phénomène une plus grande ampleur. En 1909, il souligne que c'est un élément présent

<sup>8</sup> Judit SZÁNTÓ, *Napló és visszaemlékezés*, ( Journal et souvenirs ), Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 89

<sup>9</sup> « Quant au transfert, il est une véritable croix », S. Freud à Oscar Pfister, le 5. 6. 1910, *Correspondance de Sigmund Freud avec le pasteur Pfister*, Paris, Gallimard, 1966, 75

dans toute relation humaine,<sup>10</sup> pour se pencher, une vingtaine d'années plus tard, sur le contre-transfert, le transfert de l'analyste. Il parvient alors à la conclusion que la relation analytique exige une sincérité totale non seulement du patient, mais aussi de l'analyste.<sup>11</sup>

Notons que vers la même époque, Ferenczi estime également que les patients qui n'ont jamais connu les béatitudes d'une enfance normale ne pourraient se rétablir que s'ils les éprouvaient dans la cure.<sup>12</sup> Sur ces questions Freud et Ferenczi entrent en désaccord. Freud s'inscrit en faux contre l'approche de Ferenczi, la qualifiant comme un « acharnement à guérir ».

Le débat entre ces deux pionniers a marqué l'histoire de la psychanalyse. Sans entrer dans les détails, notons que, de nos jours, la plupart des analystes estiment avec Ferenczi que le travail analytique exige un grand degré de sincérité des deux partenaires, tout en maintenant avec Freud que les satisfactions qu'éprouve le patient dans une cure ne devraient pas se situer sur le plan du réel.

Je ferme ici la parenthèse pour revenir sur les cures du poète. Rapaport, qui appartenait à une association d'analystes médecins d'orientation stekelienne, aurait rapidement pris conscience que le poète souffrait d'une psychose. A cette époque, peu d'analystes estimaient que la psychanalyse était un traitement adéquat pour la psychose et Rapaport n'avait probablement ni la formation ni l'inclination pour le faire. Selon ses propres dires, il s'efforça de « dissoudre leurs liens sans trop brusquer le poète ».<sup>13</sup>

En 1934 le poète, séparé de Judit Szántó, passe quelques mois en province chez sa sœur cadette Eta. Il y poursuit son analyse par écrit. Les lettres qu'il a adressées alors à Rapaport sont désormais publiées. Dans l'une d'elles, on le voit proposer un étonnant jeu à son thérapeute :

*« Mentir m'est agréable. Mes rêves anciens indiquent que j'ai toujours eu envie de vous tromper. Le ferai-je désormais sciemment ? Pensez-vous que si j'avançais en tant que faits certaines choses qui émergent de moi, mais qui ne le sont pas, le progrès de l'analyse en serait perturbé ? Dans tous les cas je tiens à vous en avertir parce que je n'aimerais pas choisir délibérément cette voie et élever ainsi un rempart devant la bonne marche de l'analyse. Autrement dit j'ai à la fois envie et pas envie de vous tromper. Jouons donc à la tromperie ! Désormais, je ne soumettrai plus mes idées à un examen critique par rapport à la vérité. Je ne vous dirai que ce que je reconnais comme mensonge, mais qui correspond à ce que je ressens ».*<sup>14</sup>

Ces lignes méritent réflexion. Je ne peux pas m'empêcher de demander : des deux partenaires, lequel trompait l'autre ? Est-ce le patient qui décide de mentir sciemment,

<sup>10</sup> Sándor FERENCZI, « Transfert et introjection », *Psychanalyse I*, 93-125

<sup>11</sup> Sándor FERENCZI, « L'analyse d'enfant avec les adultes », *Psychanalyse IV*, 98-112

<sup>12</sup> Sándor FERENCZI, « Principe de relaxation et néocatharsis », *Psychanalyse IV*, pp. 82-97

<sup>13</sup> Entretien avec Miklós Szabolcsi cité par Anna Valachi, « Analízis és munkakapcsolat Rapaport Samuval », ( Analyse et relation de travail avec Samu Rapaport ), in : HORVÁTH, TVERDOTA, *Miért fáj ma is*, op. cit. pp. 229-258

<sup>14</sup> I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit., 382

ou le thérapeute qui veut « dissoudre leurs liens », tout en autorisant le patient à lui rendre visite à n'importe quelle heure de la journée ? Un médecin qui s'engage dans une thérapie, et établit dès le départ un diagnostic allant à son encounter, ne dresse-t-il pas « un rempart devant sa bonne marche » ? Par ailleurs, peut-on imaginer qu'un patient employé par son analyste garde toute sa liberté d'expression ?

Le jeu que le poète propose à Rapaport laisserait penser qu'il aurait perçu le manque de sincérité de son thérapeute, et s'il a contracté une autre relation analytique, c'était pour retrouver son chemin dans le labyrinthe fabriqué aussi bien par le thérapeute que par lui-même. Comme en témoignent ses *Associations Libres* adressées à sa deuxième thérapeute, le problème de la vérité devient sa préoccupation centrale :

*« Qu'entends-tu par vérité ? » le voit-on s'interroger. « Le plus grand menteur ici c'est moi. Je mens même lorsque je dis que depuis deux ans je n'ai jamais menti à Gyömrői. Désormais je vais essayer de mentir. Parviendrai-je à l'égarer ? Mais comme elle ne me croit pas lorsque je dis la vérité, elle risque de me croire lorsque je mens. Que ferai-je alors ? Tout s'embrouillera dans ma tête comme maintenant dans mes sentiments et dans tout mon être ».*

On voit que l'analyste femme qui a refusé ses avances est devenue pour lui la tromperie incarnée. Aussi étonnant que cela puisse paraître de la part d'un poète, désormais, il n'y a pour lui que deux possibilités : la Vérité absolue ou le mensonge total.

*« Calme-toi », se dit-il ensuite. « Guérir c'est prendre conscience qu'on a été trompé. Et la plus grande tricheuse est celle à qui on donne de l'argent en échange de sa parole ... Laisse-la te tromper, trompe-la aussi, mais n'oublie pas un instant que tout cela n'est que tromperie. Alors si tu dis que tu l'aimes et elle dit que c'est vrai, ne te laisse pas rouler. Parce qu'elle ment, comme dans tout le reste, c'est ça qui la fait vivre face à toi ».<sup>15</sup>*

« Ça fait très mal » crie-t-il sa peine dans un magnifique poème écrit alors. A la même époque dans *Complainte tardive* il adresse de vifs reproches à sa mère pour conclure : « Tous nés d'une mère finiront déçus ».

Une quarantaine d'années plus tard, Edit Gyömrői fait le commentaire suivant à propos de leur relation :

*« L'amour ? Non. Ce n'était pas de l'amour. C'était du transfert. De la transposition. L'analyste n'est personne. Il est neutre. Il est comme un porte-manteau auquel on accroche tous les vêtements. En reliant leurs anciens sentiments à sa personne, les patients les revivent. C'est à travers ce phénomène que nous apprenons ce qui est advenu autrefois au malade. Des poèmes, ce n'était pas moi. De*

<sup>15</sup> I. HORVÁTH, Gy. TVERDOTA, op. cit., 382

*moi, il ne savait rien. Le sentiment éprouvé à mon égard n'était que la répétition de son attachement à sa mère ».*<sup>16</sup>

Que savons-nous d'Edit Gyömrői ? Certains détails la concernant permettront-ils de mieux comprendre ce qui a pu se passer entre elle et le poète ? Elle était la nièce d'István Hollós, ce psychiatre qui s'efforça d'inclure les psychoses dans le champ de la psychanalyse. Analyste non médecin, elle s'est jointe à l'Association psychanalytique hongroise après avoir regagné la Hongrie en 1933, lors de la prise de pouvoir de Hitler. Elle vivait auparavant à Berlin où elle avait été formée.

Au bout de quelques semaines de thérapie, Gyömrői estime que le poète est atteint de psychose. Tout comme le docteur Rapaport, elle considère qu'un véritable travail analytique est hors de sa portée. Pour sortir de cette impasse, elle décide alors de ne plus faire d'interprétations, faisant en même temps le vœu qu'elle « ne le lâchera pas », qu'elle « lui tiendra la main ».<sup>17</sup>

Le début de cette cure se situe au 1935, deux années après la mort de Ferenczi. On sait que le maître hongrois autorisait les patients dans un état de régression profonde à lui tenir la main. On peut se demander si la phrase de Gyömrői n'était pas une allusion à cette technique, si elle-même n'y avait pas eu recours ? Mais l'image de l'analyste comme écran neutre était bien celle qui prédominait à Berlin. On doit penser alors qu'elle était restée fidèle aux idées acquises lors de sa formation.

Comme je l'ai signalé plus haut, le débat entre Freud et Ferenczi marque un tournant dans la psychanalyse. Désormais, l'analyste n'est plus considéré comme un porte-manteau, comme un écran neutre qui ne fait que refléter les projections du patient. Alors qu'aux yeux de Freud, l'élément thérapeutique de la cure était principalement la prise de conscience, Ferenczi a montré l'importance de la relation analytique. Selon la célèbre formule de Lacan, l'analyste est « supposé savoir ». Tout en conservant l'idée selon laquelle l'analyste fonctionne comme un écran pour les projections du patient, la plupart des écoles analytiques estiment désormais que le contenu de la séance n'est pas déterminé par le patient seul, mais qu'il est marqué par l'interaction des deux participants. Selon les conceptions contemporaines, l'analyste n'est pas un savant neutre, mais une sorte de passeur, un humain qui a déjà traversé « le territoire » de l'esprit qu'un autre entreprend d'explorer.

La phrase « Je ne le lâcherai pas », peut s'entendre de la manière suivante : « je serai une meilleure mère pour lui que ne fut la sienne ». Alors le discours que Gyömrői tient plus tard à propos de leur relation révélerait qu'elle n'a nullement pris conscience du fait que derrière son attitude neutre et bienveillante, elle avait fait miroiter une promesse de maternage parfait.

Ma tentative de repérer quelques contradictions chez les thérapeutes d'Attila József ne signifie pas pour autant que je sous-estime l'importance des entraves posées

<sup>16</sup> Entretien réalisé par Erzsébet Vezér, in Erzsébet FEHÉR, *József Attila válogatott levelezése*, ( Attila József, Choix de correspondance ), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, 478

<sup>17</sup> Erzsébet FEHÉR, op. cit., 468

par le poète. La difficulté majeure de ces thérapies provenait de son comportement, comportement qui s'inscrivait dans un schéma répétitif.

Livia Nemes, dans son travail consacré au poète, analyse ses relations avec les femmes pour montrer le malentendu suivant : le poète a demandé à chaque femme de l'aimer comme un enfant, mais lorsqu'il était accepté dans ces termes il s'indignait de ne pas être considéré comme un homme.<sup>18</sup>

Cette analyse, tout en étant juste, mérite tout de même quelques commentaires. Le poète évoquait en effet son désir de se faire mater lors de chaque rencontre. Mais s'il ne pouvait exprimer le désir pour une femme que sous ce mode infantile, c'était pour échapper à l'angoisse. On remarquera que tout en évoquant souvent ce désir, il faisait de son mieux pour éviter de le réaliser. Comme l'attestent tous ceux qui l'ont connu, il n'était amoureux que de la femme qui lui semblait inaccessible, celle qui n'entrait pas dans son jeu.

La longue séparation d'avec sa mère à l'âge de cinq ans fut un traumatisme insurmontable. L'angoisse de l'abandon détermina par la suite sa conduite avec chaque femme. Il lui semblait possible de maîtriser cette angoisse lors des ruptures, alors qu'il en était envahi dans la relation.

Ainsi que j'ai essayé de le montrer dans un travail antérieur,<sup>19</sup> la pierre angulaire de sa tragédie fut le manque de la présence paternelle. Je propose ici quelques hypothèses supplémentaires.

Bien avant de quitter sa famille, le père était déjà volage. Avant d'être confrontée au départ définitif de son mari, la mère a dû traverser plusieurs épisodes dépressifs. Ainsi, nourrisson, Attila József a rencontré dans les yeux de sa mère, — le premier miroir de tout enfant, — le vide, maintes fois évoqué dans ses poèmes. Une lettre écrite à Márta Vágó à 23 ans contient quelques indications étonnamment précises sur cette dépression maternelle :

*« Tu dois être belle, forte, et en bonne santé, sinon je vais périr. Regarde-moi ! C'est à peine que je commence à marcher à ton chant. Qu'advierait-il si tu ne me disais plus en riant : marche le bébé, marche ! Qu'advientra-t-il si, en regardant ton visage, le miroir, moi, le petit qui t'a été confié, ne voyait qu'un être las ? »<sup>20</sup>*

Une femme délaissée a tendance à se tourner vers son enfant pour y chercher la consolation. En le cajolant un peu plus, en le prenant parfois dans son lit, elle lui fait croire qu'il pourrait remplir le vide laissé par le mari. Ainsi, l'enfant se retrouve impliqué dans la vie du couple parental. Pour lui, occuper la place de son père recèle certes du plaisir, mais aussi des angoisses. Ce « nœud », qui a inspiré le thème du

<sup>18</sup> Livia NEMES, loc. cit. 165

<sup>19</sup> Eva BRABANT, « Le coupable innocent », *Ferenczi et l'école hongroise de psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1993, 187-240

<sup>20</sup> Attila József à Márta Vágó les 5-6.10.1928, in Márta VÁGÓ, *Attila József*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1975, 155

« coupable innocent », récurrent dans les poèmes d'Attila József, est au centre de ses difficultés avec les femmes.

Par ailleurs l'abandon par le père fut le premier des épisodes marquants dans lesquels réalité et légende étaient mêlées de manière inextricable. Son père, censé avoir émigré en Amérique, résidait en réalité tout près, dans son pays d'origine. Son propre prénom, Attila, déclaré non existant par le couple qui l'a élevé pendant deux ans, existait bel et bien, et, en outre, il avait été porté par un roi conquérant. Sa sœur, rebaptisée Lucie, affublée d'un passé respectable, restait la Jolán de son enfance dont il connaissait quelques secrets inavoués.

La poésie lui permettait d'échapper au dilemme que lui posait la vérité. « Mentir vrai » était une excellente façon de maîtriser les forces qui le dépassaient. Une fois revenu de ses illusions politiques, la psychanalyse et la poésie semblaient les seuls points sûrs de son univers. En proposant de « mentir vrai » à son premier thérapeute, il eut recours à ce même mécanisme, tout en gardant l'espoir d'accéder un jour à la vérité sûre et immuable. Mais cet espoir lui échappait lors de sa deuxième cure, à partir du moment où il a pensé avoir enfin trouvé la mère et l'amante réunies dans la même personne. Edit Gyömrői, tout en faisant un grand effort pour éviter les pièges que lui tendait le poète, n'a pas vu celui qui se situait de son côté. Le nœud tissé au cours de l'enfance n'a pas été défait dans ces deux cures. C'est pour couper les fils de ce nœud que le poète a fini par ériger en idéal « l'adulte qui n'a ni père ni mère dans son cœur ». Ce cœur, vide de père et de mère, était le même qui se retrouvait « assis sur la branche du néant ».

A 23 ans, comme pour proposer un but à ses futures thérapies, le poète écrit : « Tout ce qui manque dans le monde extérieur nous devons le créer en nous-mêmes, autrement on périt ».<sup>21</sup> Sa fin prématurée indique qu'il n'y est pas parvenu.

Tout en ayant partie liée avec l'illusion, le travail analytique ne peut progresser qu'à l'aide d'une relation fiable et sincère avec l'analyste. Il est préférable que cette relation n'ait aucune incidence réelle sur la vie du patient. Grâce à cet appui, le patient pourra se réconcilier avec le relatif au sein duquel déroule le plus clair de l'existence humaine. L'histoire d'Attila József semble illustrer que nous sommes tout aussi menacés lorsque nous croyons avoir accédé à la vérité une fois pour toutes, que lorsque nous y renonçons à jamais.

L'ultime message du poète adressé à Róbert Bak, son troisième thérapeute, n'accuse personne : « C'est en vain que vous avez tenté l'impossible », lui écrit-il.<sup>22</sup> Nous ignorons ce qu'il entendait par cet « impossible ». S'agissait-il de trouver une issue aux « Sept Tours »? Ces Sept Tours évoquées dans un de ses poèmes tardifs apparaissent comme un triste rappel de cette construction interne, projetée à 23 ans et laissée en plan. Alors tout se passe comme si ce qu'il n'avait pas manqué de créer en lui s'érigeait en dehors pour l'emprisonner. Afin de s'en libérer, il eut recours au moyen qui lui était le plus familier : la démolition.

<sup>21</sup> Attila József à Márta Vágó le 30.9.1928, in Márta VÁGÓ, op. cit., 141

<sup>22</sup> Attila József à Róbert Bak le 3.12.1937, in Erzsébet FEHÉR, op. cit. 384

A kínhoz ...

A kínhoz kötnek kemény kötelek,  
be vagyok fonva minden oldalon  
és nem lelem a csomót, amelyet  
egy rántással meg kéne oldanom.  
És szenvedek, de nem lesz kegyelem,  
ha megszabadít, aki egy velem, —  
amazon lesz minden fájdalom.

A la douleur ...

A la douleur m'attachent des cordes rigides,  
Emmêlé de toutes parts, je cherche en vain  
le nœud, où, par un geste, tout se dénouera.  
Je souffre et la grâce ne viendra jamais.  
L'autre qui s'unirait à moi me libérerait,  
mais pour se ployer sous toute la douleur.



## Refoulement, fantasme, désir — ou réalité ? *Un regard indiscret sur le jeune Attila József*

Le cahier *Notes d'idées libres* d'Attila József, depuis sa mise en circulation, d'abord fragmentaire ou dans des versions incomplètes, sous le manteau, et encore plus depuis son édition critique dans le volume *Miért fáj ma is ?*<sup>1</sup>, suscite des commentaires nombreux et passionnés.

Il en est de même des autres textes dits « psychanalytiques », enfin réunis dans le même volume : la « lettre Rapaport » et les « écrits du legs d'Edit Gyömrői ». Curieusement, cependant, l'analyse du contenu — manifeste et latent — de ces textes reste incomplète et timorée. Comme si, même aujourd'hui, le lecteur et le commentateur devaient se protéger de la lumière trop crue des associations libres en chaussant les lunettes noires de l'autocensure.

C'est pourquoi j'attire l'attention sur un thème qu'Attila József évoque avec insistance, à de nombreuses reprises, souvent sans fard, mais qui contredit tellement l'image mythique du poète — et qui touche encore de nos jours des tabous si forts en Hongrie — qu'exégètes et commentateurs préfèrent le passer sous silence ( à moins que leur propre refoulement les oblige à cette forclusion ... ). Il s'agit — osons le nommer puisqu'Attila József le fait — du sujet de l'homosexualité.

Peut-on en effet ne pas lire des lignes telles que :

« aujourd'hui je n'aurais même plus peur du coït homosexuel anal — peut-être les hommes ne sont-ils pas aussi sauvages que ce que j'imaginai  
j'ai peur d'eux aussi, pas seulement des femmes » ( N.i.l., 98, p. 441 )<sup>2</sup>

La question d'homosexualité n'apparaît pas, dans les *Idées libres*, en un bloc, comme un seul fantasme ou comme un problème unique, mais d'une façon dispersée et récurrente, fragmentée autour de plusieurs thèmes.

<sup>1</sup> « *Miért fáj ma is* », ed. I.HORVÁTH et Gy.TVERDOTA, Budapest, Balassi kiadó, 1992

<sup>2</sup> Toutes les citations marquées N.i.l. proviennent des *Notes d'idées libres* avec le numéro de page du cahier manuscrit suivi du numéro de page dans l'édition critique ( cf. note précédente ). Les traductions sont de moi, aussi près que possible du mot-à-mot. Le lecteur peut comparer avec la traduction incomplète donnée par Eva BRABANT dans *Le Coq Héron*, 1982, n° 84, p. 30-46, et dont le texte, voulu peut-être plus « poétique », s'éloigne quelquefois de l'original. Ainsi les lignes citées ici deviennent : « *Les pédés quand ils s'enculent, ce n'est peut-être pas si violent que ça j'ai peur des pédés autant que des nanas* ». Dans le texte hongrois, il est question de « coït per anum » en latin, et des hommes, pas des pédés — aucune trace de gros mots dans ces lignes.

Il y a, tout d'abord, les souvenirs d'enfance qui touchent à des jeux sexuels entre garçons qu'Attila aurait provoqués, acceptés ou refusés. Ainsi, sur un mode positif, avec la nostalgie d'une virilité pubertaire :

*« quelle belle érection avais-je quand je l'ai montrée aux garçons, comme elle était grande, dure, forte » ( 103, p. 44 )*

et ailleurs, relatant un rêve :

*« C'est le soir. Quelqu'un que j'aime, un garçon, court devant moi, et je cours derrière lui, vers la maison. » ( legs Edit Gyömrői, p. 387 )<sup>3</sup>*

L'attitude d'Attila József devant le choix possible de la voie homosexuelle est tout ce qu'il y a d'ambiguë : « La pensée et le sentiment d'homosexualité me plongent dans le plus grand trouble » ( id. p. 389 ). Dans certaines phrases, le fantasme l'amène loin :

*« Dans mon enfance je rêvais souvent qu'il serait bon de devenir gigolo » (« stri-ci ») ( id. p. 300 )*

*« Je me ferai gigolo homosexuel » ( 34, p. 427 )*

A d'autres moments, au contraire, il insiste sur son refus — et le regret qu'il en éprouve :

*« avec moi les femmes n'ont pas joué, et moi, pendant la puberté, je ne voulais pas jouer avec les garçons » ( 115, p. 444 )*

Il se rend compte de l'enjeu de sa réputation dans ces jeux :

*« mais si je donnais tout ça à un jeune homme de mon âge, je ne m'en ferais pas un ami, au contraire, il trouverait son plaisir à me rendre publiquement ridicule »  
« il faut apprendre ( ... ) à mentir, à rester secret si je me trouve en-dessous et être franc quand je suis au-dessus » ( 127, p. 446 )*

— difficile de ne pas y voir le préjugé attaché à l'homosexuel passif ( en-dessous ) par rapport à l'actif ( au-dessus ).

Si de tels souvenirs, et l'hésitation qui s'y attache, n'étonnent chez aucun jeune homme, il est à remarquer qu'apparemment, chez Attila József, tout se passe comme sous le regard de la mère qu'il écoute, à qui il se soumet ou devant qui il se cache, à qui il fait peut-être des aveux et à qui il reproche aussi de ne pas avoir su le protéger, le sauver :

*« j'étais terriblement bête d'avoir écouté maman, de me faire avoir par sa mentalité perverse et refusé de suivre les garçons il est vrai qu'alors les garçons*

<sup>3</sup> Ecrits du legs Edit Gyömrői, dans le volume cf. note 1.

*m'auraient exclu, puisque cet imbécile de Gábor Jobbágy s'est tant moqué de moi à cause de ma relation avec Sztruhala » ( 127, p. 446 )*

*« pourquoi maman ne m'a-t-elle pas sorti, pleurnichais-je c'est ça, pourquoi elle ne m'a pas sorti de l'homosexualité ? » ( 103, p. 442 )*

(« sorti » ou « réveillé de quelque chose » dans l'original ). Pas étonnant si le motif revient dans sa relation transférentielle avec sa psychanalyste dont il est — ou se croit ? — amoureux.

*« puisque si elle voulait de moi, c'est elle que je menacerais avec l'homosexualité » ( 98, p. 441 )*

Ailleurs, dans la « comédie » *Psychanalyse*, c'est par la bouche de « Gy. l'intelligente » qu'Attila József tente de s'expliquer, dans une phrase qu'on peut situer dans la réalité comme dans l'imaginaire :

*« Maintenant vous voulez vous tenir loin de toutes les activités que vous aviez développées, à la maison, près de la jupe de votre mère, à l'exception peut-être de l'homosexualité ». ( p. 396 )*

Autre mauvais souvenir d'enfance :

*« Mon père — Pista — m'a attaché au pied de la table pour me battre » ( N.i.l. 115, p. 444 )*

où on peut se demander quelle était la raison — ou le prétexte — pour se faire punir si cruellement, mais surtout où l'on reste perplexe devant une autre apparition de Pista ( le beau-père ? Attila lui-même ? ) dans une ligne qui sonne comme un vers populaire :

*« Viens Pista, mets ta salive sur ma queue, vrai, le bon dieu m'a fait gigolo »*

C'est parfois la précision des images : ici la salive sur le pénis, ailleurs, dissimulé sous l'accent germanique, le « produit » sur le pénis de l'autre ( N.i.l. 17, p. 422 ) qui étonne et qui soulève la question : s'agit-il seulement de fantasmes, d'imagination ? Notre instinct — et notre expérience de psychanalyste — nous pousse à supposer que derrière ces associations libres il pourrait y avoir de vrais souvenirs d'un réel vécu. Vécu qui ne se limitait peut-être pas à d'innocents jeux de touche-pipi entre enfants, comme semble dire ce souvenir :

*« Nous habitons là quand nous avons un locataire, un employé de banque, avec qui j'ai dormi dans le même lit. Chaque soir, nous avons réuni nos pénis, le sien était court et étroit, comme un os, et nous avons tiré la peau du mien pour la mettre sur le sien et nous sommes restés comme ça ».*

( Ceci s'est passé à la même époque que la première visite, plutôt ratée, d'Attila dans un bordel ). Notons aussi cette image vulgaire, souvent utilisée comme injure à l'encontre des homosexuels passifs et qu'Attila József reprend à son compte :

« *mon rectum est grand comme celui d'un cheval* » ( 102, p. 441 ).

L'autre écrit « psychanalytique » célèbre d'Attila József, la *Lettre Rapaport*,<sup>4</sup> est, volontairement ou non, plus construite, plus réfléchie, plus argumentée, avec au moins un semblant de logique quasi scientifique, que les *Idées libres* qu'elle précède de deux ans. Ce texte fourmille également d'allusions, de souvenirs, d'évocations ou de réflexions sur l'homosexualité et, plus précisément, sur l'envie du pénis. La lecture de ce texte doit se faire sur plusieurs plans. Souvent, Attila József essaye de se mettre à la place de l'analyste et d'expliquer, d'interpréter chaque image, chaque scène : une belle façon de remuer les eaux déjà troubles — et de noyer le poisson. En tout cas, le transfert auquel il est sujet, transfert excessif sans doute, se focalise entre autres sur le pénis de son analyste, et on ne sait plus si le désir homosexuel ( désir de pénis ? ) est cause ou effet, soubassement ou suite logique de ce transfert.

Remarquons cependant la fréquence et la force des images, leur « odeur de vécu » :

« ... et toucher le pénis » — *pense l'enfant* » ( p. 363 )

« ... donc, comme enfant, je voudrais attraper le pénis d'un autre, un pénis grand et épais ... » ( p. 364 )

« *Cet homme de Vienne dont j'ai parlé à plusieurs reprises, avait un pénis court et épais, brunâtre ...* » ( p. 364 )

Retenons cet homme de Vienne dont nous ne savons rien sinon que son pénis, par sa description précise, nous semble avoir — excusez-nous ! — une odeur, une couleur de vérité, plus que les contours d'une pure abstraction. Ceci dit, il n'échappera pas au lecteur que dans cette *Lettre* Attila József procède par des allers-retours incessants entre des pénis réels dont il a pu faire l'expérience et celui, fantasmé et transférentiel, du bon docteur Rapaport. Ainsi, on ne peut pas prendre pour espèces sonnantes son aveu :

« *Il n'y a guère de perversion que je n'aurais accomplie, à un stade ou à un autre de ma vie* » ( p. 369 ).

On peut distinguer, chez Attila József, en ce qui touche l'homosexualité, plusieurs motifs : jeux homosexuels, réels ou imaginaires, avec des garçons de son âge, séduction tentée ( réussie ou non ) par des adultes, l'homosexualité possible de jeune Attila comme arme pour/contre sa mère ( et plus tard, son analyste, Edit Gyömrői ), les rapports physiques, y compris la sodomie, à l'âge adulte, qu'ils soient vécus, souhaités, craints ou gardés en réserve pour une autodestruction suicidaire, et enfin, l'homosexua-

<sup>4</sup> Dans le volume cité note 1, p. 357-382

lité et l'envie de pénis comme moteurs des relations transférentielles pendant sa psychanalyse.

Il va de soi que, aussi fréquents qu'ils soient, les motifs homosexuels n'occupent pas la première place dans ces écrits. Nous n'avons pas l'intention d'aborder ici l'intégralité des problématiques d'ordre sexuel qui font l'essentiel de ces textes et où les femmes — et la mère ! — jouent un rôle prédominant.

Mon intention, dans cet article, est double. Premièrement, ne serait-ce qu'en isolant et soulignant les passages du texte, montrer qu'il n'est pas possible de passer sous silence, d'ignorer ou de faire semblant d'être sourd et aveugle devant l'insistance du thème d'homosexualité chez Attila József. Deuxièmement, de poser une question qui paraît être, encore aujourd'hui, tabou : peut-on croire qu'il y ait, dans ce que dit Attila József, un reflet d'une réalité, d'un vécu, d'une vérité ? La question n'est pas de dire s'il était ou non homosexuel. Elle est de se demander s'il y avait dans sa vie des épisodes qu'il devait ensuite cacher, dénigrer, refouler.

Quelle réponse pouvons-nous apporter ?

Tout d'abord il apparaît évident et indéniable que pendant la puberté d'Attila József la problématique d'homosexualité a joué un rôle important. Rien d'original ou de surprenant à cela. Il s'agissait certainement de jeux, acceptés ou refusés, avec « les garçons ». Il est probable qu'Attila József n'a pas su bien jouer le jeu et n'a pas toujours gardé le dessus. Pauvre, sans la force d'un père derrière lui, moqué, il a pu être le souffre-douleur de ses camarades. Il a pu chercher lui-même des expériences qui mettaient en danger son idéal de propreté, de pureté. Tout cela a parfaitement sa place sur les terrains vagues des banlieues ouvrières comme dans les villages. La biographie d'Attila József fourmille de circonstances que nous savons — ou imaginons — particulièrement propices à des activités homosexuelles plus ou moins forcées, plus ou moins avouées, mais presque « institutionnelles » : placement en famille dans un village, périodes d'école buissonnière, travail sur un bateau ( comme mousse ? ) vers 14 ans ...

On peut discuter à perte de vue sans jamais savoir si ces aventures étaient recherchées, acceptées, subies ou refusées, mais il est difficile de ne pas sentir les cicatrices des passages à l'acte, les blessures narcissiques.

La littérature et l'expérience psychanalytiques montrent suffisamment comment le oui devient souvent non dans les souvenirs. Le refolement fonctionne à merveille quand il s'agit du tabou homosexuel et « l'oubli » rétablit vite la page blanche. Il est vrai aussi que c'est chez les hétérosexuels confirmés, bien dans leur peau et dans leur sexualité, qu'on trouve le plus facilement l'aveu amusé des escapades juvéniles.

Plus délicate est la question si Attila József enfant ou adolescent a eu des relations sexuelles avec des adultes. Il se réfère à plusieurs reprises à des expériences précoces avec des putains, à une séance de coït avec sa marraine. Si les premières sont possibles, j'aurais tendance à inscrire la seconde parmi des fantasmes — j'en ai souvent rencontré de semblables dans ma pratique de thérapeute. Impossible de savoir s'il a eu des relations plus poussées que des jeux de touche-pipi avec des adolescents ou des adultes. Les circonstances de sa vie s'y prêtaient, une curiosité dangereuse du sexe ( de l'acte et du pénis ) auraient pu l'amener à prendre des risques. Certaines phrases, certaines images m'incitent à le croire, sans aucune preuve, bien sûr.

Enfin, dernière question : si l'homosexualité a, sans l'ombre d'un doute, tenu une place importante dans les fantasmes et les craintes, les attirances et les dégoûts où se débattait Attila József dans sa vie adulte, si dans la débâcle de sa vie sexuelle il se torturait, se déchirait avec la question, ouverte devant lui-même et devant ses analystes successifs, de son éventuelle homosexualité, avait-il eu dans sa vie d'homme des traumatismes réels, des aventures, des expériences, une vie cachée ?

Faut-il ainsi poser la question, sacrilège par excellence et brutale : Attila József était-il homosexuel ? Dans ces termes-là, la question n'a pas de sens. Evitons le faux-fuyant d'une homosexualité latente, quotidienne et passe-partout, et n'oublions pas les grands amours d'Attila, aussi tourmentés qu'ils fussent.

Mais retenons que, par ses écrits psychanalytiques, dans une recherche courageuse et douloureuse d'introspection, József a bien voulu dire ( nous dire ? ) avec toute la force et toute la cruauté dont il était capable, sans se voiler les yeux, les tourments où son homosexualité l'a plongé. Fantasmes, tout cela, ou réalité ? Pouvons-nous conclure ? Oui et non.

Oui, Attila József était tourmenté, dès sa jeunesse, par des questions concernant l'homosexualité : le désir, les jeux sexuels et même l'acte homosexuel : le coït anal ( qu'il n'appelle jamais sodomie ). Oui, des épisodes de ce genre ont eu lieu pendant sa puberté et ont laissé leur marque. Dans les « écrits libres » ce thème, cette « problématique » trouve toute sa place dans un ensemble plus vaste où le complexe d'Œdipe, la mère castratrice, l'impuissance, les problèmes profonds du Moi supportent mal d'être découpés en tranches, homo — ou hétérosexuelles.

Oui, il est possible qu'Attila József ait été dans sa jeunesse, et même plus tard, impliqué dans des actes ou des relations homosexuelles. Non, nous n'en savons rien de certain et peut-être nous n'en saurons jamais plus.

A Budapest, dans les années 20 — et plus tard — l'homosexualité était honteuse, cachée et punie, réduite au plus sordide. Mais le jeune Attila a fait de longs séjours, pendant les années 20, à Vienne, l'un des centres européens de l'homosexualité à l'époque, et à Paris où les milieux littéraires homosexuels ne manquaient pas. Nous ignorons s'il a eu entre les mains *Hombre* de Verlaine, *les Onze mille verges* d'Apollinaire, ou *le Livre Blanc* de Cocteau. Côté des surréalistes ( où l'homosexualité avait mauvaise presse ) il a pu rencontrer Crevel. D'autres rencontres auraient pu avoir lieu, dans les milieux artistiques ou le milieu tout court.

Les occasions ne manquaient pas pour Attila József de chercher ou accepter des expériences homosexuelles cette fois-ci non pas pubertaires mais adultes. Si c'était le cas, il y a peu de chances pour que la postérité l'apprenne. Les rares allusions à un certain homme de Vienne, même si elles ont une apparence de vérité, ne disent rien de précis. Par contre, nous savons que dans les cercles où le poète voulait faire sa vie, et, avant tout, au Parti et dans le mouvement ouvrier, le sujet était tabou, l'homosexualité rejetée avec violence.

Si, donc, il y a eu passage à l'acte ( entendons là acte homosexuel adulte ), cela n'a pu que contribuer aux affres de la débâcle sexuelle, aux difficultés de supporter la vie et de se supporter. Le cas n'est pas si rare, parmi les malades ( c'est avec quelque répugnance que j'emploie une terminologie psychopathologique, j'aurais aimé éviter la controverse diagnostique ) souffrant de psychose ou en « borderline ».

Cette hypothèse doit être considérée, parmi d'autres, non pas comme cause possible de la maladie et du suicide d'Attila József, mais comme l'un des facteurs révélateurs et virtuellement aggravants.

Faut-il, pour autant, chercher les traces d'une éventuelle homosexualité dans la poésie d'Attila József ? N'importe quel psychanalyste formé à l'école du Reader's Digest pourrait découvrir des centaines d'images ayant une association homosexuelle possible. Et alors ?

Rares sont les aveux explicites dans ses poèmes, et sybillins. Citons seulement :

Le désir a planté trop tôt ses dents en moi :  
le désir qui s'est égaré vers l'étranger ( ? )  
Maintenant je suis pris d'un remords frémissant :  
j'aurais pu attendre encore dix ans.<sup>5</sup>

Mon intention n'est pas de donner une nouvelle clef de la lecture des poèmes. Ils n'en ont pas besoin. Je souhaite ici briser un silence, pudique et respectueux peut-être mais qui aujourd'hui n'a plus lieu d'être, de passer outre ce qui ne devrait plus être un tabou. Bien sûr, si Attila József n'était pas hongrois, la question même ne se poserait plus de la même façon : voir Aragon, Martin du Gard ou Thomas Mann ( chez lesquels les « révélations » on pris un chemin plus naturel ).

Aucun psychanalyste n'ignore que l'inconscient fait peu de cas de la réalité. Dans la lecture d'Attila József, qu'il s'agisse de contenu manifeste ou caché, de liberté poétique ou d'association libre, qu'on se situe dans le réel, le symbolique ou l'imaginaire, l'enquête policière n'a pas sa place. Le refoulé qui noue les nœuds de l'inconscient peut être réel ou imaginaire, désir fantasmé ou passé à l'acte — peu importe. Terminons donc par la sagesse de quelqu'un dont la compréhension profonde de l'approche analytique nous étonnera :

Zsigmond Móricz qui termine ainsi son texte d'adieu à Attila József :

*« Si je supposais que cela ne s'est pas passé comme ça, que tout cela n'était que le produit de son imagination poétique : le résultat serait le même. Quelqu'un chez qui un instant de sa vie se manifeste de cette façon, il l'a vécu comme ça, même si d'autres le voient autrement. » ...<sup>6</sup>*

L'intention provocatrice de cet article n'échappera à personne. Si j'en accepte le risque, je tiens à joindre la question : qui provoquer ? « Accuser Attila József d'homosexualité — comme s'il s'agissait d'une accusation ! — ou apporter une preuve de plus à l'hypothèse que beaucoup d'artistes puisent leur art de l'homosexualité — simplification caricaturale ! — ceci est loin de notre intention. Apporter notre pierre à une réévaluation socio-politique du poète, après la fin de son aliénation idolâtrique par les communistes ? Mais un poète vit ailleurs que dans son évaluation !

<sup>5</sup> Peut-être disparaîtrai-je soudain, nov. 1937 ( *Talán eltűnök hirtelen* )

<sup>6</sup> Szép Szó, 1938 n° 6 ( 21 ), p. 29, Panthéon, BUDAPEST.

Mon unique but est de dire que si Attila József a écrit quelque chose, si l'on s'est donné la permission ( discutable ) de publier ces textes, il est de notre devoir de le lire, l'écouter, l'entendre. Il s'agit de rendre enfin possible en Hongrie de poser des questions qui n'étonnent plus personne ailleurs. Qui n'a pas entendu parler des souvenirs d'enfance de Leonardo, du destinataire des sonnets de Shakespeare, des aventures de Thomas Mann ? Attila — et les grands créateurs hongrois avec lui — jouirait-il d'une « immunité diplomatique » devenue anachronique ? L'homosexualité s'arrêterait-elle aux frontières de la Hongrie ? N'est-il pas temps de mettre fin à un tabou, à la forclusion d'un sujet. Simple question d'honnêteté scientifique ...



## **Les *Idées libres* comme texte postmoderne**

La *Liste des idées libres*<sup>1</sup> est un texte énigmatique qui a eu des effets divers et opposés sur ses lecteurs, ne les a pas laissés indifférents, mais n'a pas fait l'unanimité de ses exégètes<sup>2</sup>. Je partirai de l'hypothèse que la nouvelle stratégie narrative connue sous le nom de postmodernisme permet une autre lecture du texte. Dans mon étude, j'insiste surtout sur les relations entre l'auto-référence et la narrativité. A mon avis, les *Idées libres* représentent une sorte de proto-postmodernisme où la désagrégation du « je » autonome, et un nouveau mode d'auto-réflexion ont pour conséquence une transformation de la temporalité ( celle qui concerne la narration ) du texte autobiographique.

### **La position de la narration**

Dans la narration traditionnelle, l'authenticité de l'histoire se fonde sur le fait que le narrateur est un témoin ( ou le représentant d'un témoin ) qui a assisté en un temps et un lieu réels et définis à des événements dont il témoigne dans son récit. Cette exigence d'authenticité est surtout caractéristique de la prose d'avant les modernes. En revanche, les modernes se sont efforcés d'animer la prose d'une sorte d'agitation, indispensable pour introduire le système des signifiants symboliques, et où le texte lui-même, par sa composition rigoureuse et complexe, devait garantir l'authenticité. Le roman moderne contient une sorte de fixation du récit, relevant toutefois d'un méta-domaine qui ne renvoie pas à l'authenticité des faits, mais aux principes de la narration. La fixation du réel des *Idées libres* est très matérielle et précise, elle semble jouer le rôle de garant de la personnalité de l'auteur. Pourtant, cette stricte fixation de la position de l'auteur revêt indiscutablement une fonction tout à fait différente de celle qu'elle avait chez les troubadours. Le signe distinctif le plus évident en est que la situation de l'écriture s'est considérablement limitée, c'est à dire qu'elle ne porte plus que sur la

<sup>1</sup> La traduction des différents passages de la *Liste des idées libres* a été faite à partir du texte hongrois, publié dans *Miért fáj ma is* Balassi Kiadó, Budapest 1992, 417-453

<sup>2</sup> Voir à ce sujet TVERDOTA, György : « Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers », in : HORVÁTH, Iván — TVERDOTA, György, *Miért fáj ma is*, Balassi Kiadó, Budapest, 1992, 191-228

date de la création, la désignation des personnages et des émotions, en majorité physiques, qui surgissent lors de l'écriture.

Attila József indique à plusieurs reprises la date où il écrit, mais toujours d'une façon strictement objective : le *Résumé* est daté de « *dimanche soir, 9 heures moins le quart* », la plus grande partie de texte de « *vendredi, 12 heures moins 8 ; après Gyömrői et un petit-déjeuner complet* » ou encore « *à 2 heures 21* » et la dernière partie de « *dimanche, 5 heures 30 de l'après-midi* ». Béla Stoll affirme à juste titre que le *Résumé* et la dernière partie datent du même dimanche. Une association que fait le poète éclairer la qualité du réel direct : à la mention du dimanche, il ajoute « *là-bas chez moi — ici chez moi* », il s'agit donc d'une présence définie, d'un environnement qui n'a pas de sens hors de cette présence, puisqu'il est accidentel, dépourvu de définition spatiale et de cohérence. Pourtant ce caractère accidentel s'intègre parfaitement au texte, puisque la précision des dates donne l'apparence d'une extrême objectivité. Mais il ne s'agit que d'apparence, le lecteur sait bien que ce « *2 heures 21* » pourrait aussi bien être « *2 heures 20* » ou même « *2 heures* », et cette stricte ponctualité ne fait donc pas partie de l'essence de l'histoire. De plus, les dates indiquées sont extrêmement fragmentées, ne se suivent pas, ne concernent pas le récit, mais le moment où celui-ci est écrit. Les personnages qui apparaissent sont eux-mêmes fortuits, ce sont des connaissances qui ne font que passer. Leur présence ne constitue pas une base de référence pour le sens de l'histoire, l'histoire ne les connaît pas et ils ne savent rien de l'histoire (à moins que le poète ne la leur raconte). Des énoncés comme « *Lajos Nagy était là, puis il est parti* », « *Zoltán Szász est venu* » ou « *Laci est là* » ne sont que des désignations de noms propres sans autre fonction.

L'écriture d'Attila József ne suit donc pas les stratégies de la prose moderne et postmoderne, la réalité que recèle l'écriture n'a plus son rôle créateur de sens et de situations-symboles, le narrateur se situe à côté d'un temps et d'un lieu indifférent et accidentel. S'il le veut, il peut s'y accrocher, s'en servir pour noter des faits, y faire référence, mais l'environnement effectif n'est pas plus réel qu'inventé, pas plus sensé qu'insensé, il est simplement vide, dénué de signification. L'authenticité de l'histoire est garantie à un autre niveau. La différence entre les trois situations narratives réside dans le fait que le roman traditionnel se construit dans un *milieu typique* à un seul point de vue, le roman moderne dans un *milieu symbolique* à plusieurs points de vue, et le texte d'Attila József dans un *milieu gratuit* dont le point de vue explose, ou est temporalisé, c'est à dire qu'il suppose un point de vue qui n'est pas l'origine, mais la conséquence toujours changeante de la narration.

### **Le narrateur**

Un temps et un lieu précis, des personnages bien définis et les sensations physiques du conteur déterminent en principe un narrateur donné. Mais la fragmentation de l'arrière-plan, au lieu de conférer au narrateur un poids réel, rend impossible son existence. Le personnage central du récit, au lieu d'un narrateur pourvu d'une personnalité stable, se révèle être un conteur, ou même un récit en voie d'autonomie, dont le rôle narratif est davantage conséquence qu'origine. Le narrateur du roman traditionnel racontait quelque

chose qui lui était arrivé, il imaginait une forme, un système, une histoire dans l'ordre du monde. Le narrateur moderne a une autre perception du monde, qui n'est pour lui qu'un ensemble d'éléments insignifiants sur lesquels il projette la forme qui construit l'histoire. Dans les *Idées libres*, il n'y a aucun ordre, les événements sont les produits de l'imagination, ils sont fragmentés et chaotiques dans leur substance, et le narrateur ne les met pas en ordre, il les comprend tout au plus. Pour simplifier, disons que la narrative traditionnelle vise à la connaissance du monde, la narrative moderne à la connaissance de l'homme, et le texte d'Attila József à la *connaissance de soi*.

Le trait caractéristique de la narration de connaissance de soi est que l'histoire reçoit un statut ontologique radicalement nouveau : *le narrateur et le récit coïncident*. Chaque événement, chaque élément des *Idées libres* procèdent de l'imagination du narrateur sur lui-même. Le récit ne raconte pas quelque chose qui existe déjà, il crée un ordre personnel auquel on puisse se rapporter. Le sujet du récit naît au cours de la narration, ce qui confère au niveau méta, outre son rôle de cadre épistémique, une fonction ontologique, déterminante dans l'existence de l'histoire.

Puisque l'imagination crée à la fois récit et narrateur, c'est à dire qu'une histoire imaginaire détermine un type de narrateur, qui à son tour aboutit à une nouvelle histoire, le récit peut se poursuivre inlassablement, et bien qu'il s'y trouve des nœuds et d'importantes découvertes, il peut aussi s'arrêter à n'importe quel moment. Il est également ouvert dans l'espace : tout élément ou personnage nouveau du monde du narrateur, ou apparaissant dans ce monde, est susceptible d'appartenir au récit, de susciter des souvenirs et de nouvelles créations de l'imagination. La narration s'étend à la vie, mais au lieu d'être centrée sur un seul personnage, celle-ci est disséminée ainsi que ce personnage, de telle sorte qu'ils se découvrent eux-mêmes et découvrent l'autre dans l'ensemble. La narrative moderne traite le monde d'une manière symbolique, les choses et les événements présentés ne prennent de sens que rapportés à une seule personne, le narrateur. En revanche, la liste des *Idées libres* est de nature allégorique<sup>3</sup>, chaque événement imaginaire marque un sens ( ou un non-sens ) personnel. Le narrateur ne représente pas un noyau, mais il se temporalise, se construit, se détermine parallèlement aux créations de l'imagination.

Il ressort de tout cela que cette narration ne peut présenter les limites ontologiques habituelles : on ne sait plus ce qui est réel et ce qui est fiction. Il ne s'agit pas seulement du fait que le lecteur d'aujourd'hui se demande avec un frisson de bon ton ce qui peut bien être « vrai » dans ce qu'écrit Attila József. D'après les réactions des récepteurs professionnels, il est évident que ce texte se situe entre un document médical et une œuvre d'art, entre la réalité et la fiction. Il n'est bien sûr pas question de « résoudre le problème » ou de « décider », mais il convient d'en saisir le message essentiel ( et parfois très inquiétant ) : notre réalité réputée sûre n'est en grande partie que le produit de notre imagination.

Un autre aspect du message ontologique et de l'instabilité du texte de connaissance de soi est que le narrateur, l'auteur et le héros se confondent. La construction des

<sup>3</sup> Notion de l'allégorie formulée par Paul DE MAN : *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979

*Idées libres* fait ressortir la « mort de l'auteur », principe connu du postmoderniste. Dans les histoires traditionnelles, on sait qui est l'auteur, qui est le narrateur, de qui il est question. Dans le roman moderne, le narrateur se confond souvent avec l'auteur, passe d'un rôle à l'autre, devient polyphonique, mais les rôles eux-mêmes restent bien définis. La vraie nouveauté du texte d'Attila József est que ces positions se détruisent mutuellement, celui qui rédige ( l'auteur ) crée un narrateur qui parle de personnages, de héros, mais c'est ce récit qui établit l'identité de l'auteur ( que suis-je, moi, Attila József ), et qui permet, à travers les personnages imaginés, de découvrir l'identité du moi ( suis-je poète ou quelqu'un d'autre ? ). La définition des personnages est circulaire, il n'y a pas de point de repère, et là aussi les limites entre la fiction ( le personnage imaginaire ) et la réalité ( le personnage qui imagine, et qui est lui-même imaginé ), qui servent habituellement de point d'appui, s'effacent.

Tout cela rappelle le rêve, tant il est vrai que ce qui fait l'intérêt des rêves, c'est qu'ils se déroulent entre réalité et fiction. De plus, Attila József cherche la solution dans la « science des rêves », dans la psychanalyse. Celle-ci dénoue l'insolubilité du rêve replié sur soi par la thérapie, dans une situation de dialogue. En confrontant un processus de connaissance de soi avec un autre ( celui du thérapeute ), basé sur une relation émotionnelle particulière, la psychanalyse l'amène sur un terrain ferme, à une possibilité d'interprétation.

Selon les *Idées libres*, il existe en principe un partenaire possible pour le dialogue, mais il se révèle en pratique extrêmement problématique : il s'agit d'Edit Gyömrői, qui à cette époque est la psychanalyste du poète. C'est précisément pour cette raison qu'elle ne peut servir que de substitut, n'offrir qu'une relation affective temporaire, qui ne peut se réaliser dans la vie, par exemple ne peut pas devenir une relation sexuelle, ne peut pas « s'accomplir » en un amour parfait, définitif. Cependant, derrière la personnalité de Gyömrői se dessine une autre personne dont elle n'est que la répétition et l'actualisation. C'est la maman qui recèle le vrai secret du dialogue, puisque c'est elle qui avait promis l'amour éternel à son enfant en le mettant au monde. Par conséquent, la métaposition, l'expérience tragique du narrateur se situe dans l'épisode des chaussons à la confiture ( l'importance que revêt la volée de coups et le fait qu'elle soit le contraire de l'amour vient de là, puisque c'est cette correction reçue pour avoir mangé les gâteaux qui fait prendre conscience à Attila József adolescent qu'un amour maternel parfait et absolu n'existe pas ). Par la maladie ( cancer ) liée à cet épisode, puis par sa mort, la maman refuse et emporte avec elle dans la tombe la possibilité de l'amour, du dialogue, donc de l'existence sûre et réelle.

En écrivant les *Idées libres*, Attila József est à la recherche d'un sens, qu'il peut trouver à l'aide d'un interlocuteur, même de substitution. Ce pourrait être en principe Edit Gyömrői, mais celle-ci « montre le texte à d'autres / qu'elle crève, nom de Dieu / dieu avec une minuscule / je remplis ce cahier / elle ne peut pas le comprendre / elle est bête comme un cheval / vieille carne / vieille putain » ( 9-10 ). Ou plus tard : « je n'en écris pas plus / je n'en peux plus / tout ça c'est de la merde / je n'ai pas besoin d'analyse / je ne travaille pas pour une femme » ( 33 ). On voit sans cesse revenir les questions fondamentales de l'identité du narrateur, de sa proportionnalité dans le monde ( sa petitesse ), son statut de bon à rien et de parasite, la mise en question de son existence, et la sensation que « dans toutes les choses vraiment mesurables, je

restais en arrière par rapport aux autres enfants ». La réalité du méta-niveau, sa capacité à offrir une aide deviennent de plus en plus ténues au cours du texte jusqu'à cet énoncé sans équivoque : « *pour qui est-ce que j'écris tout ça / pour moi / elle, je lui donne de l'argent* » ( 82 ). Les rôles eux-mêmes deviennent flous, dans le numéro 82, il appelle Gyömrői « parasite », et comme dans la relation affective, le parasite, c'est l'enfant, il dit de lui-même : « *c'est moi la bête malheureuse, la maman* ». Il n'y a donc pas de dialogue, il est à la fois la psychanalyste et la maman. Mais en cela, la réalité et le sens concret de l'existence sont perdus à jamais. A partir du numéro 152, le texte est écrit à la deuxième personne : « *n'aie pas peur, Attila, je serai à tes côtés* » ( 151 ), « *ce que tu cherches n'existe pas / tu te cherches toi-même dans les autres / c'est toi-même que tu aimes — cela, tu ne peux pas le trouver* » ( 162 ). Ainsi la métaposition se dédouble, devient inconcevable, se déforme en une irréalité transparente et sans substance : « *ça m'est égal, je suis là et je ne suis pas, ce sont les autres qui me voient* » ( 80 ). Cette métaposition « aliénée » s'exprime ( à la troisième personne ) dans le passage mis en exergue sous le titre de Résumé.

C'est pourquoi le message des *Idées libres* est que le dialogue, la narration auto-créative sont impossibles. Mais dans ce cas, l'ordre interne est fortement remis en question, et on court le risque de voir le chaos s'emparer de la personnalité. Pour conjurer cela, avec l'emploi de la deuxième personne, le dernier tiers du texte ( en particulier les dix dernières pages ), manifeste une très nette théorisation : au lieu d'associations libres, on y trouve des explications théoriques rationalisantes et défensives. En même temps, la désorganisation du récit psychanalytique ouvre la porte à une nouvelle expérience de vie : le désordre cruel qui se cache au tréfonds de notre existence, le manque absolu de centre et d'essence deviennent enfin évidents. On peut le dissimuler un certain temps derrière des arguties sans fin, des formes poétiques, des poèmes à la forme bien structurée, mais à un moment ou à un autre, il faut se rendre à l'évidence : « *Mes poèmes ne sont pas moi : je suis ce que j'écris ici* », et l'écriture n'authentifie rien d'autre que « *ça m'est égal, je suis là et je ne suis pas, ce sont les autres qui me voient* ».

Une des conséquences indiscutables du postmodernisme est que l'existence se textualise, que tous les problèmes subjectifs se présentent comme des problèmes linguistico-herméneutiques, reformulés dans des questions comme « *que suis-je ?* », « *qui me parle ?* », « *quel est le sens de ma vie ?* », « *qui me lit ?* ». C'est pourquoi il est intéressant d'étudier le langage implicite des *Idées libres*. Je voudrais attirer l'attention sur deux choses : d'une part sur un mode de lecture que l'on pourrait qualifier d'herméneutique, car l'interprétation du texte se fait à travers sa confrontation avec l'existence de l'auteur et, d'autre part, sur le caractère problématique de sa compréhension, sur la confusion des langues.

### **La nouvelle contextualité — le texte qui naît de la compréhension, de la lecture**

Le statut ontologique de l'histoire en cours de création se transforme aussi du point de vue des récepteurs. On ne peut pas s'y rapporter comme aux autres histoires, parce qu'elle ne contient pas de matériel cohérent d'expérience commune susceptible

d'établir une relation entre l'œuvre et le récepteur. Dans le texte d'Attila József, c'est une contextualité radicalement nouvelle — dont le rôle est ontologique — qui se constitue. Les anciennes théories contextuelles du langage — parmi lesquelles le positivisme littéraire, la philologie — posaient que le sens des énoncés pouvait être déduit du contexte de leur création. Le modernisme a réfuté formellement cette confiance absolue en la réalité effective de l'arrière-plan du narrateur, et il a pensé trouver la source du sens à l'intérieur même de l'objet linguistique ( dans les relations syntaxiques sémantiques et pragmatiques stables ). L'étude du contexte de création des *Idées libres* n'aide en rien leur interprétation, pas plus que l'analyse structurale. On a l'impression que le texte interdit, consciemment ou non, toute stratégie d'analyse, et nous contraint, lecteurs complaisants et aveuglément confiants dans les stratégies habituelles, soit à rejeter le texte parce qu'il est confus, dépourvu de signification, soit à essayer de trouver une nouvelle approche, une nouvelle stratégie au cours de la lecture.

Dans les *Idées libres*, Attila József n'est pas auteur, il est seulement celui qui écrit, celui dont la plume laisse échapper les mots, il ne crée pas, mais est créé, il n'exprime rien par son texte, mais cherche, espère trouver ce qui l'aidera à découvrir la cohérence de l'énoncé. Il n'y a personne qui connaisse l'histoire, comme dans la narration traditionnelle, ou qui se trouve au point de rencontre de la réalité de l'histoire, de ses mécanismes secrets, comme dans le roman moderne. La cohérence de l'histoire ne sert ni de base ni de point de départ, elle est le résultat éventuel de la narration. Deleuze et Guattari<sup>4</sup> parlent de « texte d'usage », c'est à dire un texte qui n'existe pas par le système objectif de ses signes et de leurs rapports cachés, mais par l'effet qu'il produit. Susan Sontag<sup>5</sup> oppose l'érotisation de la littérature à son herméneutisation, Roland Barthes<sup>6</sup> va jusqu'à parler du « plaisir du texte ». La fonction première et souvent exclusive d'un tel texte est de nous permettre de nous créer en le lisant.

Attila József n'espère trouver de signification que par la compréhension affective, *par la lecture*. Le nouveau contexte est celui du récepteur, le sens ne se crée que par ceux qui font l'expérience du texte ( la mère, la thérapeute, n'importe qui ). L'anarchie règne au sein même du texte pris comme objet auquel on prête une autonomie sémantique. La signification du texte est avant tout celle du lecteur, car elle n'existe qu'à condition qu'il y ait quelqu'un avec qui partager, quelqu'un qui soit prêt à comprendre, à éprouver, et partant à donner corps au sens interne qui, sinon, ne se manifeste pas. Attila József aspire avant tout à avoir des lecteurs « créateurs de vie » ( c'est à dire à avoir une mère, une maîtresse ). Dans ce type de narration, la réalité, le sens, la certitude ne résident pas dans le contexte de l'auteur ni dans le texte autonome, mais dans l'expérience du récepteur. Lors de la lecture de l'autre, un nouveau langage se crée par la rencontre de deux langages privés, muets et dépourvus de sens, par un processus qui donne corps à ce qui doit être exprimé. La seule chose à laquelle aspire

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE — Félix GUTTARI : *Anti Œdipus, Capitalism and Schizophrenia*, Minnesota, University Press of Minnesota, 1983, 109

<sup>5</sup> Susan SONTAG : *Against Interpretation and Other Essays*, New-York, Farrar, Straus and Giroux, 1966

<sup>6</sup> Roland BARTHES : *The Pleasure of the Text*, New-York, Hill and Wang, 1975

Attila József, ce qui lui permet d'exister, c'est la naissance d'une certitude dans le miroir de l'autre : « Lis-moi pour que j'existe, Aime-moi pour que je sois ».

Le langage des *Idées libres* contient une conception et une pratique de la langue qui diffèrent radicalement de Saussure et des théories linguistiques modernes qui se sont généralisées après lui. Il ne procède pas de la *langue* collective, mais d'une compréhension totalement personnelle basée sur l'amour, d'un dialogue. Le sujet n'utilise pas la langue comme moyen d'expression, il est lui-même une création linguistique de nature temporelle. La pensée postmoderne a donné naissance à une conception particulière du sujet. Chez les modernes, le principal point d'appui du sujet immanent était un système linguistique stable et objectif dont la forme garantissait la forme du monde humain. C'est pourquoi la pensée moderne tend vers une intimité de plus en plus profonde, globale et essentielle. Aux yeux des postmodernes, le sujet ne dispose pas d'un tel noyau spirituel, il est un jeu incessant, une dispersion dans le monde. L'œuvre d'Attila József remet en question l'autonomie et l'immanence de la langue, le sens devient transcendant et doit être construit. L'intérieur est en fait l'extérieur devenu interne, le sens de la vie pour le poète ( l'intérieur ) est le dialogue rendu possible par l'autre ( l'extérieur ), et l'intérieur n'est autre que la présence de l'autre dans mon existence, c'est à dire l'amour<sup>7</sup>.

Selon Attila József, le mot, la langue ne servent pas exclusivement à fournir des informations sur le monde, mais aussi à nous créer nous-mêmes, à articuler notre existence, à nous rendre accessibles. La logique et la grammaire d'une telle langue sont différentes de celles de la langue descriptive-expressive, même si elle présente apparemment les mêmes structures et les mêmes mots. Son essence est un dialogue compréhensif au cours duquel un langage affectif plus construit, une symbolique, c'est à dire une langue interne et commune à deux êtres, prend naissance et se développe progressivement entre des interlocuteurs ( le plus souvent au nombre de deux ) appartenant à une communauté de langage ( basée sur des relations d'affection ou de passion ). Ce processus est précisément l'inverse de ce que décrit la théorie formaliste, la langue interne se crée progressivement ( elle se développe à partir de la non-existence de la langue privée vers la communion par le dialogue ), elle n'est donc pas préexistante, elle ne constitue pas un usage personnel conforme aux règles collectives. Dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Freud cite les paroles d'un enfant de trois ans, non seulement comme exemple, mais comme une sorte de théorie de cette langue en cours de création : Il appela du fond de sa chambre obscure : « Mamie, parle-moi, il fait si noir ! » La femme répondit : « A quoi cela te servirait-il, puisque tu ne me vois pas ! » — « Ca ne fait rien » dit l'enfant, « si quelqu'un parle, il fait clair. » La parole chasse le mal, dissipe les ténèbres et rétablit la certitude.

Il reste à savoir si la parole est possible. Le message pessimiste des *Idées libres* est une réponse négative, parce qu'au fond de la langue, le poète perçoit un « vice radical », une déchirure irréparable.

<sup>7</sup> Jacques DERRIDA traite en détail du rapport entre l'intérieur et l'extérieur dans *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1967. Au sujet de l'invagination, voir J.DERRIDA : « Living On — Borders Lines », in BLOOM, H. et al. : *Deconstruction and Criticism*, Continuum, New-York, 199, 75-176

## La confusion des langues

Le premier niveau du rapport entre l'intérieur et l'extérieur, d'une nouvelle conception du sujet et d'une nouvelle pratique de l'existence est constitué par le fait que le poète, en recherchant l'amour, ne trouve que soi-même. Dans les poèmes tardifs, cet amour prend telle ou telle forme selon que Flóra ou quelqu'un d'autre ( Gyömrői, Márta Vágó ), dans les cas extrêmes même Dieu ou la maman morte ( par ex. dans le poème *Plus tard ...* ), donne, ou tout au moins représente cet amour absent. En revanche, dans les *Idées libres*, il est question de l'impossibilité de l'amour créateur. Il ne s'agit pas seulement de l'absence d'amour, mais du fait que l'existence prend son origine dans cette absence. Puisque le rôle de l'amour est de créer le sens, la vie perd alors tout sens, de manière insupportable.

Dans une œuvre tardive<sup>8</sup> dont l'importance n'est guère reconnue même parmi les spécialistes, le plus grand psychanalyste hongrois de l'époque, Sándor Ferenczi, propose un terme génial pour désigner ce phénomène, celui de *confusion des langues*. Ce qu'il y a de tragique et qui nous menace tous dans la confusion des langues, c'est qu'elle rend impossible ce discours spirituel pourtant si important. Les *Idées libres* représentent une tentative désespérée de créer cette langue. La question fondamentale posée est : peut-il exister une langue qui mène à la compréhension ? Tout est imprégné de mensonge, ce qui remet en question non seulement la connaissance, mais la langue même, le seul moyen d'expression de l'amour : « *Mens comme celui dont non seulement chaque mot, mais toute la parole est un mensonge* » ( 160-161 ). Ce n'est pas seulement sa référence, mais *l'existence même du mot qui est mensonge*. La confusion des langues est l'équivalent linguistique du mensonge, de l'infidélité au sens ontologique. Elle n'est pas seulement une défaillance temporaire ou constante de la compréhension, mais une parole qui implique l'impossibilité de la compréhension, un usage de la langue où chacun des interlocuteurs dit quelque chose que l'autre comprend différemment, et où ils sont incapables de remédier à leur différence.

Le poète tente d'éliminer la confusion des langues. Tout d'abord, il recherche le dialogue ( la relation thérapeutique ), puis après en avoir reconnu l'impossibilité, il essaie de créer et d'affirmer sa propre existence par l'écriture, avec le langage de son âme. Andor Németh a noté cette conversation du poète avec Pál Ignóty à la clinique Siesta :

« *Ne vois-tu pas, Attila, que tout ce que tu peux raconter au cours d'une journée n'a aucun sens ?* ». [Attila] *ne faisait que répéter : « Il y en a dans la langue du rêve ... » — « Mais pourquoi embêter sœur Margit avec la langue de tes rêves ? Dis-lui plutôt de te donner un laxatif ... laisse-la tranquille avec tes rêves, rêve donc la nuit ... » — « Ce que les autres ont à l'intérieur, je l'ai en dehors de moi. » — « Il ne faudrait pas que cela soit ... »*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Sándor FERENCZI : « Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind » in *Bausteine zur Psychoanalyse*, Band III, Ullstein Materialien, Berlin, 1984, 511-525

<sup>9</sup> Cité par György TVERDOTA, op.cit., 1990



L'emploi de cette langue des rêves pour noter les *Idées libres* est une tentative pour reconstruire le sens interne, pour restreindre la puissance du chaos. Mais la langue du rêve n'a de sens qu'à condition qu'on puisse la partager avec quelqu'un ( c'est pourquoi il fallait en parler à tous, même à sœur Margit ). La description, la notation des idées libres a eu lieu à un moment où ce partage était impossible, alors qu'il n'y avait personne à qui parler. Le fait de noter ces idées n'est toutefois pas un partage véritable, ce n'est pas un dialogue, mais c'en est au moins la possibilité : le texte peut être donné à quelqu'un ( à Gyömrői, à Eisler, à n'importe qui, même à nous ) — une trêve dans la lutte contre l'incommunicable. Voilà pourquoi il fallait écrire les *Idées libres*, pour quoi il ne fallait pas les détruire.

En même temps, le chaos profond des pensées créatrices est évident. Attila József comptait sur l'aide de Gyömrői ( et en fait, de sa mère ) pour que l'ordre naisse du chaos de ses pensées : « *Gyömrői n'aurait pas le droit d'appeler « moi » ce que je dis en associations libres, elle devrait me dire ce qui est le noyau sensé de ces idées confuses* » ( 113 ). Mais cela n'est pas possible, soit parce que Gyömrői n'en a pas l'intention, soit parce qu'une telle interprétation est elle-même impossible : « *elle me demande de l'aider, mais elle ne me permet pas d'exister, parce qu'elle me confond avec la confusion, et qu'elle ne veut pas voir l'ordre caché* » ( 113-114 ). Si cet ordre caché est difficile à découvrir, ce n'est pas parce qu'il est si peu perceptible, mais parce que son existence est due au fait que quelqu'un ( en l'occurrence Gyömrői ), le crée dans l'autre par son amour. L'ordre de l'âme n'est donc pas une structure secrète, c'est une vie sensée, une cohérence réalisée par le biais de la compréhension affective, ou en termes de poétique, par l'intermédiaire du récepteur. Si cet ordre n'est pas reconnu ( si le texte n'est pas lu ), la suite des idées libres devient inévitablement un chaos et rend impossibles la connaissance de soi et la découverte du sens de la vie.

## Le monde narré

La prédominance créatrice du narrateur et sa position métanarrative rejette à l'arrière-plan le constituant le plus important du récit traditionnel, c'est à dire le narré, ce que raconte l'histoire. Celui-ci se construit à partir des événements et des actions du récit, ainsi que du monde objectif créé autour d'eux. Cette dualité se manifeste également dans les *Idées libres*, mais sous une forme « subjectivée », dégagée de la réalité, dans les objets ( associations ) et les récits du monde intérieur. Cependant ces objets et récits n'existent pas indépendamment de nous, ils ne se fondent pas sur l'équilibre stable de l'extérieur, mais naissent comme par magie, sous l'effet d'un sortilège, du nébuleux de l'expérience, et n'existent véritablement que dans le contexte « aime-moi », « lis-moi ».

Les constituants du monde intérieur des *Idées libres* sont les *associations*, objets, phénomènes notés et retenus par une attention incontrôlée ( non consciente ). Les associations libres sont les éléments fondamentaux de la thérapie psychanalytique. On y a recours lorsque le récit de la vie ou des rêves ne fonctionne plus et perd son sens. Elles permettent alors de dévoiler le sens dissimulé par ce blocage. C'est l'analyste qui, par son rôle de miroir, aide à déchiffrer et mettre en ordre ce que recèlent les « idées

libres ». Dans les *Idées libres* — comme nous l’avons vu —, il est précisément question de l’absence de ce dialogue. Les associations y ont pour fonction de désarticuler les récits qui tendent vers la réalité, et d’empêcher la reconstruction d’une signification centrale. La réflexion menée sur soi ne mène donc pas à un sens fondamental, ni à la découverte du noyau de la personnalité, au contraire, l’enchaînement des associations est sans cesse rompu, n’aboutit jamais, et passe sans transition d’une expérience à l’autre. Cette technique aboutit à un manque total de point central, la matière du récit se disperse dans le monde intérieur, et le monde intérieur se désagrège dans les aléas des désirs et des expériences. Il faut cependant souligner que les associations ont un rôle narratif déterminé : en assurant le lien d’éléments indépendants, elles créent la base intertextuelle de l’œuvre.

L’absence de point central du monde est également sensible dans une caractéristique particulièrement flagrante du monde objectif ( du contenu des associations ) décrit dans les *Idées libres* : une grande partie de ses éléments en sont des déchets, de l’ordure ( vomissures, merde ). De même, les rapports humains ( sexualité barbare, agressivité, inceste ) et les différents états ( maladie - cancer, hystérie, psychopathie ) ont également un caractère de souillure. L’absence de point central prise au sens ontologique, le manque total de cohérence ainsi que la nature humaine incontournable peuvent précisément rendre compte de la nature de ces ordures. Ce que démontrent les rapports basés sur la dénaturation de l’amour ( prostituée, homosexuel, même analyste ), c’est sa putréfaction. L’analyste est « le contraire de la putain », quelqu’un qui gagne de l’argent en ne donnant que l’apparence de l’amour, tout en gardant ses distances, en se drapant dans des règles thérapeutiques professionnelles qui lui permettent de se protéger des véritables rapports humains. Le narrateur est lui aussi un déchet : « pauvre enfant abandonné », « pauvre homme rejeté », « vaurien », « je suis de la merde », « je suis un parasite », « n’importe qui peut me remplacer » dit-il de lui-même. Il est saisi d’un profond sentiment d’inutilité. Mais ce type de personnage est fondamentalement différent de celui qu’on retrouve souvent dans la littérature traditionnelle. Le parasite habituel est qualifié d’inutile dans une structure au sens social déterminé. Attila József, lui, est inutile dans un chaos, dans un ordre absent et vide de sens.

Le texte contient un grand nombre d’associations qui sont elles-mêmes des textes : il s’agit de citations, de vers obscènes qui affluent à la mémoire, d’adages populaires, de références littéraires. La poésie moderne, la « lyrique logique » a adopté le principe selon lequel le poète doit disposer du passé dans son ensemble, et en introduire dans sa poésie des éléments transformés selon ses propres idées et concepts ( T.S. Eliot ). Pour l’auteur postmoderne, le centre et le nouveau principe intégratif ont disparu, la tradition n’est plus qu’un amas de fragments de textes, ses citations sont des plagiats ( playgarism — plagiat ludique ), et il ne considère pas les textes anciens comme une tradition à réutiliser, mais comme des résidus, une sorte de bric-à-brac intellectuel.

L’autre partie du narré est constituée par les *histoires*, les événements. Au premier abord, la liste des histoires des *Idées libres* semble totalement désordonnée. On y trouve des faits, des histoires imaginaires et des allusions à des histoires relatées dans d’autres textes. Il n’y a ni causalité, ni continuité du texte, ni développement progressif. Il s’agit plutôt d’une évolution circulaire dépourvue de but interne vers lequel tendrait le récit.

Le motif de la narration ne s'attache ni au passé, ni au présent, il vise le futur. Son aboutissement est en dehors de la narration, c'est le lecteur qui en est maître : nous devons le créer nous-mêmes.

Je n'ai pas trouvé de terme de prose poétique satisfaisant pour désigner les histoires des *Idées libres*, aussi ai-je dû emprunter la notion de *trauma* à la thérapie psychanalytique. Cette expression y a été introduite par le jeune Freud, et du point de vue de notre étude, il n'est pas sans intérêt de noter que Ferenczi l'a reprise dans les écrits qui ont précédé sa mort<sup>10</sup>. Le trauma est une forme narrative en soi, un événement plus ou moins réel, dont l'essence ne réside pas dans la réalité, mais dans le fait qu'il rencontre chez une personne donnée un arrière-plan considérable d'expériences inconscientes. Tout événement peut devenir traumatique, mais aucun n'est particulièrement destiné à l'être. Le trauma est une histoire survenue et interprétée dans un contexte subjectif. Ce n'est pas l'histoire qui donne le sens subjectif, mais c'est l'expérience qui définit un événement comme traumatique. Le trauma est une histoire étrange, une narration essentiellement interne, la mise en mots au premier degré de significations psychiques. Les expériences inconscientes non-dites tendent vers le monde extérieur, s'en approprient et interprètent les fragments disponibles, et complètent grâce à l'imagination les éléments absents.

La nature du trauma présente des ressemblances considérables avec la narration et les techniques de traitement de l'histoire du postmodernisme. Le trauma est essentiellement un « objet trouvé ( une histoire trouvée ) », un déchet psychique inassimilable, quelque chose qui vient en marge des autres événements de la vie, il est exclu de la vie consciente, la conscience le rejette comme un déchet. C'est un événement qui n'était pas susceptible de se produire, mais qui semble pourtant avoir eu lieu. Il est par définition fragmentaire, rempli de stéréotypes, à la fois comique et tragique.

La particularité commune aux associations et aux histoires traumatiques, c'est de n'avoir aucune référence. Leur signifié n'est pas une situation externe, mais un autre signifiant qui se réfère à son tour à un troisième. Le mot associant crée un système avec l'autre mot, derrière une histoire traumatique se profile une autre histoire, et ce qui est certain, c'est que dans aucun cas, il ne s'agit de « réalité », car celle-ci ne saurait se trouver ni dans une association, ni dans un trauma. Du point de vue de la philosophie du langage, le trauma est un enchaînement de signifiants sans signifié, le « signifiant flottant » lacanien qui n'a pas de signifié. Les chaînes associatives, les histoires traumatiques procédant du fantasme ont des relations ouvertes et infinies ; leur signifié n'est pas le point de départ, mais reçoit sans cesse une nouvelle attribution, il n'est pas fixe, mais toujours variable. Plutôt que d'un signifié, il s'agit d'un « désigné ». Une expérience refoulée peut se projeter sur n'importe quel objet du monde, tout peut entrer dans une association, le jeu des signes devient un chaos infini. Ainsi naît un « empire dénué de réalité », tel que nous pouvons en faire l'expérience dans nos rêves.

\*

<sup>10</sup> Voir : Sándor FERENCZI : *Bausteine zur Psychoanalyse*, Band IV, Ullstein Materialien, Berlin, 1984

La *Liste des idées libres en deux séances* est un texte énigmatique. En essayant de trouver des œuvres analogues, je ne puis que penser à des textes avec lesquels la comparaison serait absurde. Cet écrit d'Attila József est profondément déconstruit, orienté vers le récepteur, dépourvu de centre et auto-créateur. Il n'a pas trouvé sa place à son époque, dans son propre environnement, il s'est trouvé comme enterré vivant, ce qui pendant longtemps en a empêché l'étude. Du point de vue technique et conceptuel, on peut lui trouver des parallèles dans la littérature mondiale, comme *Finnegans Wake* de Joyce, ou la prose tardive de Beckett ( par ex. *Innommable* ). Mais la totale intemporalité de l'écriture d'Attila József en 1936 en a empêché une étude plus poussée, et le manque de récepteurs pendant des décennies n'a pas permis de le faire reconnaître comme un texte représentatif. La question reste ouverte : le poète pourra-t-il encore, avec ses idées libres, aider d'autres lecteurs à l'avenir, peut-il donner un exemple d'interprétation postmoderne, susceptible d'enrichir d'un sens jusque là inconnu non seulement notre monde, mais aussi celui des derniers poèmes d'Attila József ?

## Interférences et conflits des tendances philosophiques dans l'œuvre d'Attila József

I. Les études et les fragments philosophiques d'Attila József se groupent autour de trois thèmes : le premier est le développement d'une esthétique de la poésie, le deuxième est la fondation de la théorie esthétique, le troisième est la connexion du marxisme et du freudisme. Mais au-delà de ces thèmes il en existe un quatrième qu'Attila József développe dans ses poèmes et études philosophiques. Disparaissant et réapparaissant comme une rivière souterraine, il relie les parties importantes de son œuvre. Il s'agit de l'éthique, une éthique nouvelle qui apparaît chez Attila József dans un premier temps à la lumière du rapport entre marxisme et éthique, puis du rapport entre freudisme et éthique. La présentation des problèmes et des conclusions se trouve dans son poème *Eveil* qui est le point focal de son œuvre.

Cette esquisse du développement philosophique d'Attila József a entre autres pour but de signaler les influences philosophiques que certaines tendances et certains auteurs ont exercées sur Attila József pendant ses années universitaires et dans la période allant jusqu'à 1933-34, date de la première grande synthèse, et les interférences et conflits de ces influences. Je m'attacherai à une présentation chronologique, rendue possible d'une part par les déplacements d'Attila József, d'autre part par ses engagements politiques. Mais cela ne signifie pas la subordination du développement philosophique à celui de l'attitude politique.

J'envisage d'esquisser les grands traits des trois sphères d'idées de la synthèse philosophique de 1933, qui a précédé la composition de son chef-d'œuvre *Eveil* de 1934. Ces sphères d'idées sont les suivantes :

- Retour à l'importance de l'éthique négligée par le marxisme.
- Une conception plus riche de l'historicité. Complément de cette historicité par l'histoire de la conscience.
- La recherche des points communs de la philosophie, de l'éthique et de la psychanalyse.

II. Les premières influences qu'il a subies, ses pensées philosophiques et les études universitaires qu'il a suivies peuvent éclairer bien des caractéristiques de l'univers intellectuel d'Attila József. Il a fait ses études dans trois pays et quatre villes. La première étape fut Szeged où il a suivi des cours de philosophie morale. Il a eu pour professeur György Bartók qui a fait un cours dans l'esprit très protestant portant le titre *L'histoire de la philosophie morale*. Bartók a accentué les mérites de Kant et surtout ceux de Fichte. En raison de cette éducation vigoureusement protestante, Attila József

a pu acquérir une vue distincte du rapport entre l'éthique de Luther d'une part et celle de Kant et de Fichte d'autre part. Il a approfondi cette connaissance en lisant Max Weber. Plus tard il a participé à un concours pour la traduction d'un hymne de Luther.

Le fait que le jeune poète ait commencé ses études systématiques dans le domaine de l'éthique, est plus que symbolique. Le premier document sur ses pensées philosophiques, une lettre de la période antérieure aux années universitaires montre un profond intérêt éthique :

« *Maintenant nous sommes devant une renaissance dans les arts dont la réalisation sera difficile, parce qu'il n'y a pas encore d'éthique nouvelle qui diffère en beaucoup de points même de celle du Christ* ». <sup>1</sup>

Cet engagement précoce pour l'éthique dans un contexte de la philosophie de religion a certainement inspiré l'étudiant débutant à l'Université de Szeged.

Cette influence protestante a été fortifiée par l'imitation du grand modèle, du libre penseur Endre Ady qui a souvent entrepris une confrontation au nom de son calvinisme avec les idées de la religion majoritaire de Hongrie, celle des Habsbourg, du catholicisme. Il est possible de démontrer que la philosophie de Nietzsche a également influencé la poésie symbolique d'Ady. Nous pouvons constater la même influence dans la poésie du jeune Attila József avant qu'il n'entre à l'Université et pendant le deuxième semestre. <sup>2</sup> Nietzsche, fils d'un prêtre protestant a créé une éthique nouvelle. Un élément très important de cette éthique est l'intensification de la doctrine de Calvin sur la prédestination jusqu'aux limites extrêmes. Selon Nietzsche, s'il n'y a pas de Dieu, c'est-à-dire si Dieu est mort, l'homme doit alors trouver en lui-même la valeur qui lui permettra de se dépasser lui-même, c'est à dire trouver en lui-même un être supérieur.

Mais ces influences protestantes précoces n'ont pas rendu la pensée d'Attila József partielle parce que son tuteur et un ami paternel était de confession juive, et que lui-même appartenait par sa naissance, sans y être religieusement lié, à l'Eglise grecque orthodoxe, qui représente une petite minorité face aux quatre Eglises historiques de Hongrie — catholique, calviniste, juive et luthérienne. Plus tard, Bergson, qui fut très proche du catholicisme, a exercé sur lui une forte influence. Pour résumer, nous pouvons dire qu'il est devenu plus ouvert parce qu'il avait reçu une éducation pluri-confessionnelle dans sa jeunesse, ce qui était rare à son époque. Il est parvenu à l'âge adulte au carrefour des systèmes moraux impliqués par les différentes religions. Tout cela a certainement contribué à son développement spirituel rapide et est devenu un facteur décisif de sa conscience. En raison de ces interférences, sa pensée est devenue tôt athée et immunisée contre les préjugés.

Il a ensuite fréquenté l'Université de Vienne où il a poursuivi ses études dans des conditions très misérables, sans ressources régulières. Là, il a acquis une connaissance

<sup>1</sup> *József Attila válogatott levelezése*, ( Correspondance choisie d'Attila József ), p. 43. Lettre en date du 8 décembre 1923.

<sup>2</sup> Miklós SZABOLCSI : *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923-1927*, Budapest, 1977, 187-196

approfondie du marxisme parce qu'il a pu trouver toutes les œuvres interdites en Hongrie. En examinant le rapport du jeune poète au marxisme, on ne peut pas oublier le fait que sa misère l'ait confronté chaque jour avec les alternatives offertes par le mouvement ouvrier et par ses différentes théories. Les expériences nouvelles de la capitale autrichienne ont relégué ses études précédentes à l'arrière-plan pour un certain temps. Les cercles de l'émigration le reconnaissent comme poète et lui ouvrent un monde de valeurs tout à fait opposées à celles qu'il avait connues en Hongrie.

Il est remarquable qu'Attila József ait étudié la marxisme dans un milieu où le rayonnement de l'austro-marxisme a été le plus fort. Il a écouté les cours de Max Adler, qui a surtout représenté le néokantisme au sein de cette tendance du marxisme. Philosophiquement, l'austro-marxisme a intégré la philosophie kantienne, y compris l'éthique mais avec peu de changement.

Au cours de la période socialiste, on a essayé de prouver que la pensée d'Attila József coïncidait en grande partie avec les prises de position du parti communiste. En fait, les convergences de vues philosophiques étaient assez rares, même dans la brève période de l'activité clandestine du poète. Il n'a jamais voulu subordonner la philosophie à la politique de tous les jours.

A Vienne il a fait la connaissance de philosophes tels que György Lukács qui avait déjà publié son œuvre *Histoire et conscience de classe*, et qui l'a qualifié de poète extrêmement doué. Le fait que Lukács ait abandonné une certaine vue du monde et une certaine philosophie pour se rallier au marxisme a servi d'exemple à Attila József et contribué à renforcer la croyance du jeune homme dans la suprématie du marxisme. Au-delà du marxisme, il a connu d'autres tendances politiques du mouvement ouvrier. En ce qui concerne ces théories, ses études de l'histoire de la philosophie l'ont amené à une opposition intérieure très abstraite.

A Paris, la découverte de Villon a été pour lui une grande expérience littéraire. Par ses poèmes, Villon a pris une attitude intellectuelle tout à fait nouvelle envers le monde. Cette attitude unique a montré à Attila József qu'on pouvait considérer le mode de vie d'un prolétaire, et par conséquent le prolétariat, comme une forme dans laquelle les valeurs les plus générales peuvent être exprimées par la poésie. Il a plus tard formulé cette pensée tout aussi importante du point de vue de l'éthique, que l'appartenance de classe doit être seulement une forme. Cette thèse est la paraphrase d'un énoncé de Montesquieu (« je suis nécessairement un homme et par hasard un Français ») et plus particulièrement de Fichte qui, inspiré par la Révolution française, a considéré son appartenance nationale comme une forme pour réaliser sa morale cosmopolite. Attila József a appliqué cette thèse de l'appartenance nationale à la lutte des classes.

Les tendances littéraires lui ont offert une bonne occasion de prendre des distances par rapport à elles-mêmes et se définir. A cette époque, l'exactitude dans la représentation de la réalité intérieure et extérieure est devenue une composante solide de son monde poétique. Cette période n'est pas encore celle de la découverte de Bergson.

La quatrième étape a été l'Université de Budapest en 1927/28. Après le rassemblement d'expériences très différentes, cette phase de ses études a pris le sens d'une synthèse. N'étant plus contraint d'apprendre rapidement une langue étrangère, il a pu de nouveau écouter et lire la philosophie dans sa langue maternelle, ce qui a également contribué au développement de son intuition linguistique.

A l'université, il a étudié la philosophie d'Ákos Pauler et a passé son examen avec succès. Pauler, le philosophe le plus éminent de l'époque, a développé son propre système. Son ouvrage principal, *Introduction à la philosophie* s'est révélé être un catalyseur parce qu'il unifie plusieurs tendances philosophiques. La science la plus universelle qui existe au-delà de la métaphysique doit élaborer, selon Pauler quelque peu inspiré aussi par le marxisme à cet égard, la théorie générale de la chose. Ce thème a intéressé Attila József en raison de la théorie de Marx sur la choséification.

L'éthique de Pauler est ouverte à celle de Kant. Pauler défend l'éthique comme une discipline philosophique indépendante. Mais son œuvre a eu un autre effet sur l'étudiant de quatrième année : elle lui a montré qu'il est possible aussi en Hongrie de créer un propre système philosophique. Le rôle marquant de ces influences réside en ce que le jeune poète a eu l'ambition de réussir comme théoricien. En reconnaissant l'art comme une tierce intellectualité tout à fait indépendante, l'esthétique de Pauler lui a donné une inspiration importante. Attila József est devenu un disciple de Pauler à cet égard en commençant à critiquer l'esthétique de Croce et à établir son propre système esthétique. Après Lukács, le hégélien Croce l'a aussi incité à l'étude de Hegel.

III. Après l'année universitaire à Budapest, il a étudié Bergson et la phénoménologie en raison des discussions dans le milieu de ses amis. La lecture de Bergson a contribué à une confrontation avec les traditions philosophiques protestantes.

C'est en 1928 qu'Attila József a commencé à lire régulièrement les doctrines freudiennes et tout d'abord les travaux de Ferenczi.<sup>3</sup> D'une manière générale, cette année a signifié dans sa pensée philosophique une ouverture dans plusieurs directions.

Il est bien connu que Freud a essayé de cacher ses sources philosophiques parce qu'il voulait répondre aux exigences du positivisme en démontrant que ses résultats avaient été déduits de matériaux strictement empiriques. Mais pour Attila József et pour quelques-uns de ses amis qui avaient reçu une formation solide en histoire de la philosophie, il était impossible d'ignorer que Schopenhauer, Nietzsche et Eduard von Hartmann avaient déjà découvert de nombreuses thèses reprises par la psychanalyse. Dans ce contexte, la tentative ultérieure d'unifier le marxisme avec la psychanalyse interprétée sociologiquement a semblé une expérience productive.

Attila József adhère ensuite en 1929 à un mouvement radical populaire qu'il quitte à la fin de l'été 1930. Dans la deuxième moitié de cette année, il rejoint l'activité du parti communiste illégal. La conséquence de cet engagement dans le domaine philosophique fut qu'Attila József entreprenne l'étude intensive du marxisme et du *Capital*, chef-d'œuvre de Marx, tout en poursuivant la lecture des œuvres hégéliennes qu'il avait commencée l'année précédente. Il a donné aux ouvriers de nombreux cours clandestins de marxisme. Le marxisme du mouvement ouvrier qu'il a enseigné et représenté aussi dans quelques ouvrages a été en opposition forte avec sa culture philosophique. Pour ce « marxisme » Hegel a été, lui aussi, par trop, ce philosophe dont Marx s'est dit le disciple dans son chef-d'œuvre, même à l'âge de 54 ans. La condamnation de Lukács

<sup>3</sup> Miklós SZABOLCSI : « Kemény a menny ». *József Attila élete és pályája 1927-1930*, Budapest, 1992



pour son livre hégélien *Histoire et conscience de classe* en 1926-27<sup>4</sup> en avait témoigné. Par contre Attila József a étudié à fond les œuvres de Hegel à partir de 1929 comme je l'ai dit plus haut. La publication des œuvres philosophiques du jeune Marx lui a confirmé la justesse de son interprétation en ce qui concerne les œuvres marxiennes.

IV. Pendant la dernière étape de sa coopération avec le mouvement communiste clandestin, son opposition intérieure s'est manifestée par la publication en 1932 d'un article intitulé *Individualité et réalité*. Cette étude a été mal interprétée à plusieurs reprises au cours de sa réception. Il s'agit d'une tentative de critique de quelques principes de la philosophie marxiste dogmatique contemporaine. C'est la relation philosophique du sujet et de l'objet qu'Attila József a transformé dans l'esprit du système hégélien-marxien. Il s'agit d'un texte vraiment très mal écrit, sans compromis terminologiques, mais dont le contenu recèle des idées très productives. Sa nouveauté la plus importante consiste à introduire la séparation du sujet social et de l'objet social. Par sa séparation stricte du sujet et de l'objet de la connaissance, la phénoménologie contemporaine a incité le théoricien Attila József à analyser En accentuant l'aspect ontologique, Attila József a inauguré cette école de la critique de la philosophie marxiste qui a été représentée plus tard par l'ontologie de la société de Lukács.

Le centre et la partie la plus élaborée de l'étude *Individualité et réalité* est la deuxième dans laquelle il présente l'individu comme un processus social. Cette conception de l'individu a été développée dans la psychologie sociale de Georges Herbert Mead, contemporain d'Attila József aux Etats-Unis. Cette théorie était mûre pour la découverte.

La tactique des communistes pendant l'avance du mouvement nazi a éloigné Attila József du parti clandestin. Il s'est orienté vers la social-démocratie et a publié une étude proposant un front unique contre le fascisme.

L'antinomie du sujet et de l'objet est restée dans sa pensée théorique. Elle se retrouve même dans son étude posthume *Hegel, Marx, Freud*, qui est une critique de la philosophie marxienne.

Mais l'analyse approfondie de la relation du sujet social et l'objet social s'est révélée productive en particulier dans le domaine de l'éthique. C'est dans le contexte de cette analyse qu'Attila József a placé les problèmes kantiensthématisés dans le rapport de la fin et du moyen.

V. Les dogmatistes du parti le condamnèrent, et ainsi commença le processus de divorce d'Attila József et du parti communiste, qui devait durer un an.

Quelles ont été les sources de son opposition intérieure au-delà de l'adhésion à la philosophie hégélienne et à la phénoménologie contemporaine ? En premier lieu, la psychanalyse l'a soutenu contre la simplification économiste. Ses études éthiques précédentes ont constitué un second point d'appui. Il a souvent rencontré la calomnie et l'intrigue au sein du parti, et n'était pas enclin à accepter la priorité de la politique sur la philosophie. Enfin, il connaissait bien la théorie et la pratique de la social-démocratie.

<sup>4</sup> G. LUKÁCS : *Curriculum vitae*, Budapest 1982, 465

Une contradiction de deux ouvrages d'Attila József peut éclairer la situation intellectuelle dans laquelle l'opposition intérieure en question a évolué. En 1932, à l'époque d'*Individualité et réalité*, il a écrit deux critiques sur deux ouvrages de Béla Totis. L'un, *Science naturelle et marxisme* est une réponse à un article de Totis. Dans cette réponse, Attila József rejette — au nom du marxisme — la manière de poser la question sur l'éthique :

*« ... ce n'est pas caractéristique du marxisme d'être collectif mais collectiviste, et il n'est pas éthique mais seulement scientifique, et il n'est éthique que dans la mesure où le caractère scientifique est éthique ».*<sup>5</sup>

L'autre ouvrage est la critique d'un livre de Totis intitulé *Les problèmes sexuels de la jeunesse*. En critiquant la position de l'auteur de ce livre qui se disait marxiste et freudiste, Attila József, en dépit d'une certaine âpreté de style, reconnaît indirectement la nécessité de l'enquête éthique :

*« Il [l'auteur du livre] parle toujours de la responsabilité, de la morale, de la conscience, du juge sévère de l'âme, alors que tout homme parapathique, névrotique, nerveux est aujourd'hui malade de la responsabilité, de la morale, de la conscience, du juge sévère de l'âme. C'est bien naturel puisque l'existence sociale détermine la conscience sociale, or nous vivons dans une société capitaliste, alors des contradictions insolubles, alors la morale, la conscience de l'individu sont pleines de contradictions, de conflits insolubles ».*

L'examen scientifique de l'individu rendu malade par la société exige alors d'étendre l'analyse au domaine du conflit éthique. Dans ce cas, l'éthique est importante non seulement dans la mesure où le caractère scientifique est important, mais aussi dans les détails de l'enquête scientifique comme un point de vue intérieur. Attila József se présente ici comme le défenseur du marxisme pur et c'est de cette position théorique qu'il juge les recherches éthiques comme superflues d'un certain point de vue et nécessaires d'un autre : voilà la contradiction.

Mais l'influence de cette contradiction s'étend à la position de l'observateur et aussi du révolutionnaire. Dans le même article, József Attila écrit :

*« Le révolutionnaire n'a pas été lié par la morale, ni par le sentiment de responsabilité de la société bourgeoise, ni par l'humanisme servant aussi bien les intérêts bourgeois pour la plupart. S'il est lié par cette morale, ( puisque le révolutionnaire lui aussi a obtenu son existence et sa conscience de cette société ) le révolutionnaire lutte aussi contre lui-même ... »*

Le révolutionnaire névrotique, c'est lui-même, Attila József. Voilà un dilemme du philosophe Attila József : le fait que l'éthique se situe à l'intérieur ou à l'extérieur de l'individu est-il signifiant ?

<sup>5</sup> Les œuvres complètes d'Attila József, 3. p.117

L'unification du marxisme et de la psychanalyse entraîne alors tout de suite la dimension éthique à l'analyse philosophique. En reconnaissant l'importance de cette dimension, Attila József se sépare philosophiquement et scientifiquement du marxisme dogmatique. La question de l'éthique était le tendon d'Achille du marxisme.

Cela a été le problème fondamental de son développement philosophique lors de la composition de son chef-d'œuvre intitulé *Eveil*. Ce poème l'a amené à la solution et à la formulation philosophique de ce dilemme. Un peu plus tard en 1935, dans une étude intitulée *Pour un nouveau socialisme*, il a défini l'éthique comme pierre d'angle de la critique du marxisme :

*« La question reste ouverte dans ce cas-là de savoir pourquoi l'homo moralis ou ideologicus s'élève contre l'homo œconomicus, en d'autres termes comment il est possible que la compréhension économique ne se fasse pas valoir immédiatement. La critique sur Marx devrait commencer à ce point, ( c'est-à-dire au conflit entre l'homo moralis et l'homo œconomicus ) et elle devrait dépasser la discussion des faits historiques ».*

Dans cette étude, Attila József a également développé les prises de position de l'austro-marxisme déjà cité.

Le deuxième problème de la conscience philosophique nouvelle a été qu'Attila József, inspiré par l'édition des œuvres du jeune Marx, a complété l'histoire économique par l'histoire de la conscience.

Le troisième problème a été la psychanalyse interprétée sociologiquement qui pouvait lier le passé psychologique intérieur à l'histoire de la société et de la conscience.

Tout cela donne les dimensions philosophiques les plus importantes dans lesquelles peut se situer le chef-d'œuvre *Eveil*. Ce poème contient la phénoménologie et l'arrière-plan psychologique de la conscience éthique individuelle. A cet égard, il rappelle beaucoup *La phénoménologie de l'esprit* de Hegel.

VI. Je me bornerai à présent à analyser la dixième strophe du poème *Eveil*,<sup>6</sup> par conséquent, cette analyse ne saurait être exhaustive :

Est homme accompli celui qui  
en son cœur n'a ni mère, ni père,  
qui sait qu'il n'a de vie  
qu'en sus de la mort,  
et la rend comme un objet trouvé  
n'importe quand — voilà pourquoi il la garde bien,  
qui n'est ni dieu ni prêtre  
ni pour lui-même, ni pour ses prochains.

<sup>6</sup> Le poème *Eveil* a été traduit par Gábor Kardos que je remercie de m'avoir confié son manuscrit.

Trois énoncés répondent à la question : qu'est-ce qu'un homme accompli, adulte ? Dans les deux premiers vers, c'est-à-dire dans la première définition, il s'agit du déliement et libération de l'amour du prochain. C'est l'amour du prochain avec des valences libres. La référence aux parents appelle la naissance, mais c'est une naissance morale, la naissance de l'homme en tant qu'être moral, adulte. Toutefois, cette indépendance implique aussi la possibilité de l'égoïsme, c'est-à-dire que cette thèse ne contient pas de négation de l'égoïsme.

A propos de l'étude *Individualité et réalité*, j'ai évoqué la séparation du sujet social et de l'objet social déduite par Attila József. Dans cette première définition, il décrit la naissance morale de l'homme adulte comme sujet social.

La deuxième définition — qui est l'antithèse de la précédente — est une réponse à l'insuffisance de la première, à la possibilité de l'égoïsme illimité. Une autre opposition est que l'élément prédominant de la première définition est la naissance, le commencement de la vie, alors que dans l'antithèse, c'est la mort. Cette deuxième thèse est la même que celle de Schopenhauer sur la domination du néant. Il a refusé la priorité de l'être hégélien. Dans un fragment philosophique d'Attila József qui ne peut être daté avec certitude, on trouve la conception existentialiste du néant prépondérant. Mais dans cette strophe, l'étendue du néant est réduite à la mort humaine.

Ce deuxième point contient une proposition importante : l'individu adulte, accompli, doit être capable de choisir la raison, l'occasion et le moment de la mort. C'est le retrait de la liberté illimitée au nom de l'altruisme.

L'homme y est décrit comme objet social. Ce n'est pas par hasard que le concept « comme un objet trouvé » se trouve dans le texte cité. La contradiction kantienne entre égoïsme et altruisme apparaît ici comme la contradiction de la condition sociale de sujet et d'objet.

Le troisième énoncé — « *qui n'est ni dieu, ni prêtre, ni pour lui-même, ni pour ses prochains* » — est la synthèse des deux définitions précédentes qui ont constitué la thèse et l'antithèse. Pour cette raison, elle se compose de quatre négations qui se font mutuellement référence. La séparation du sujet social et de l'objet social y est importante aussi parce que dans les religions chrétiennes, le prêtre est le sujet et le dieu l'objet de la prière. Dans ces religions, le croyant essaie de se dépasser lui-même, surtout par la prière, avec l'aide d'un être transcendant.

Il y a donc quatre négations par lesquelles Attila József refuse quatre attitudes : 1 ) Il refuse que quelqu'un soit Dieu pour lui-même même s'il peut se dépasser lui-même, dans l'esprit du surhomme de Nietzsche. 2 ) Il conteste que quelqu'un soit un prêtre pour lui-même, c'est-à-dire que cette personne ne veuille être que sujet social. C'est toujours le cas du surhomme de Nietzsche qui s'est déjà dépassé une fois lui-même. Mais il est tout à fait incapable de se débarrasser du souvenir de cet événement et reste enchaîné à ce souvenir.

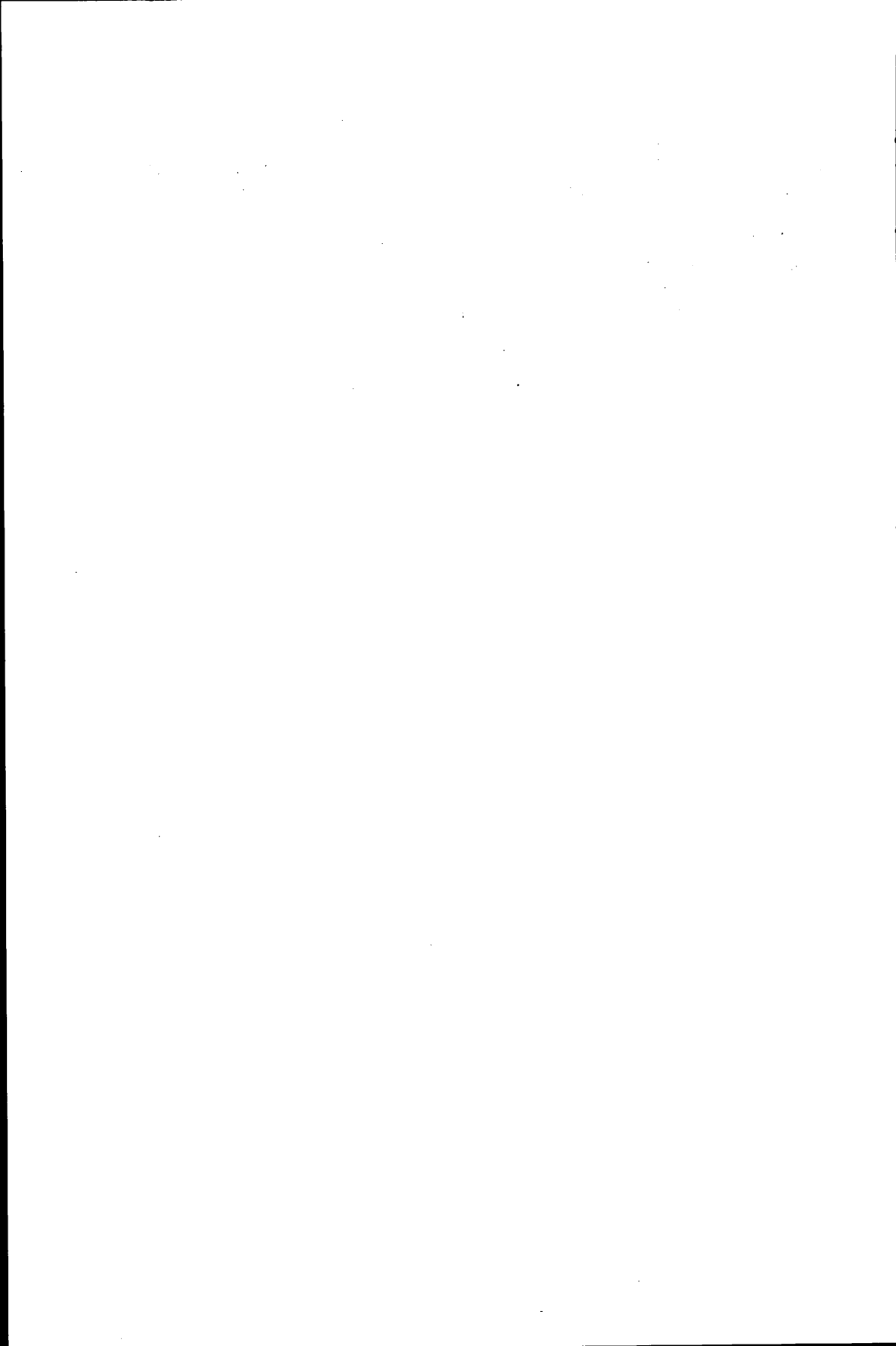
Ces deux premières attitudes niées sont en relation avec la première négation. En premier lieu, Attila József mentionne la nécessité de la séparation affective de la mère — « *qui en son cœur n'a ni mère ...* » Ces deux attitudes niées se produisent si quelqu'un ne peut pas se séparer de sa mère en ce qui concerne les émotions.

La troisième et la quatrième attitude niées sont les conséquences nécessaires d'une dépendance émotive du père : Attila József refuse avec la troisième négation l'attitude

de quelqu'un voudrait devenir le dieu-chef d'un mouvement politique. Dans la quatrième négation, il s'agit de l'attitude d'un activiste qui sert le mouvement et le chef jusqu'au sacrifice total de soi-même ( C'est Roubachov de Kæstler ). En même temps, cette quatrième attitude niée correspond à une thèse bien connue à l'époque d'Attila József selon laquelle les communistes sont des morts en vacances. Il s'agit de la paraphrase d'une parole du jésuite Ignace de Loyola au sujet des membres de la Compagnie de Jésus.

Les deux premières attitudes se sont retrouvées plus souvent dans le mouvement nazi et les deux autres dans le mouvement stalinien. Attila József a donc rejeté ces deux mouvements autoritaires aussi au niveau de l'éthique.

Après la grande synthèse, Attila József, le philosophe s'est tourné vers les questions de la critique du marxisme et de la philosophie marxienne.



## Le péché : psychologie ou métaphysique

Est-ce que nous pourrions mieux comprendre la poésie d'Attila József, de plus près, plus personnellement, plus profondément, si un de ses motifs, — à savoir l'ensemble des questions concernant l'innocence, le péché et l'expiation — est considéré comme faisant partie de l'histoire des idées ? Mais peut-on poser cette question dans un système de catégories se situant en dehors de la poésie ? Le motif même, comme nous pouvons le constater à partir de ses apparitions interprétées d'une manière fort variable, a toujours été pour le poète l'abstraction linguistique d'un contenu extrêmement complexe, la possibilité de formuler une tension d'existence diffuse, voire tragique. On peut l'expliquer comme le résultat final d'un événement psychologique et le rendre manifeste en tant que symbole métaphysique ; or, ces deux sortes d'approches se pénètrent chaque fois à nouveau, par des dominances toujours nouvelles ; on peut tout aussi bien les voir comme dualité ou comme unité naissant de la formulation. Pour cette raison, il ne s'agit point ici de l'image réfléchie de la réalité qui pourrait être séparée du sujet soit en tant qu'action dans un monde indépendant du poème, soit comme une conséquence de cette action. Aussi bien pour l'auteur de l'œuvre que pour celui qui souhaite l'interpréter, ce problème est d'une valeur métaphorique.

Or, avons-nous une preuve quelconque que nous, lecteurs de l'œuvre, nous interprétons la signification de la métaphore en appliquant un code identique à celui que le poète avait appliqué ? Cette question ne concerne pas seulement ce motif, elle vise l'interprétation de toutes les œuvres poétiques — mais dans notre cas il est particulièrement important de la signaler à cause de la tension existentielle qui s'y trouve et qui est extrêmement virulente. En effet, dans cette question sont concentrées — comme dans un focus — toutes les frustrations du poète, qui se voient actualisées et qui transgressent l'enfermement de l'ego en le transportant dans un milieu métaphysique ouvert. Il est fort probable que la question de la culpabilité, et du péché de l'innocence soit devenue consciente dans la poésie d'Attila József grâce au langage de la psychologie freudienne. Mais dès ses premières apparitions, cette question fut formulée en dépassant largement la sphère de l'interprétation freudienne. Cette lecture bien qu'elle n'eût jamais ( ou très rarement ) accepté la compétence de la sphère éthique, avait tout de même impliqué un système de référence à caractère éthique, un système de rapports stables, que le poète ne pouvait nier ne serait-ce qu'à cause de la nécessité de l'exprimer par le langage. Pour cette raison, cette métaphore créatrice de la poésie peut être résolue tout au moins par deux codes : fourni par la psychologie d'une part, et par l'éthique

d'autre part. Cependant la véritable dualité se présente au sein de l'éthique : comme un mode d'expression acceptant son langage, mais non sa validité.

Cette force de la signification, impossible à définir exactement, mais ayant tout de même un caractère poignant et suggestif, recouvre l'ensemble des questions d'un voile épais d'interprétations à plusieurs sens. C'est le problème central de la recherche des motifs poétiques, puisqu'il est très rare au sein de n'importe quelle œuvre poétique que l'on puisse expliquer un seul motif avec clarté, surtout si celui-ci est si riche en significations et jaillit de la couche profonde du sujet. Or, dans la poésie d'Attila József, étant donné que le chemin entre la tension créant le poème et l'apparition formelle des vers est relativement direct, cette détermination univoque est encore moins donnée. Le poète lui-même avait exposé cet aveu et cette évocation de l'état de culpabilité en tant que l'une des formes primordiales de l'ambivalence ressentie envers lui-même et vis-à-vis du monde extérieur ; tantôt il l'affirmait, tantôt il en relevait l'absence dans un état de solitude à caractère métaphysique ; pour résoudre ses douleurs irrationnelles il souhaitait les rationaliser en y voyant un châtiment, ou bien il cherchait la fixation de l'irrationalité en présentant l'innocence comme un péché, en motivant ses propres souffrances comme l'envers de son désir précédent sa propre souffrance d'exclusion ou par celui de dérives irrationnelles. Cependant, en même temps, le péché signifiait aussi bien le rejet de l'humanité morale que le cas de l'innocence qui, selon la nature humaine, correspond toujours à l'absence de la communauté sociale coupable. On peut supposer à juste titre qu'en dépit de ses formulations diverses, lorsque la sphère des questions ayant trait au péché et à l'expiation apparaît sous une forme imagée, cela devient un emblème, l'emblème des rapports établis vis-à-vis du pouvoir métaphysique ou de la substance métaphysique, un emblème de la possibilité et de l'absence du pouvoir. Ce caractère emblématique supporte sur l'un de ses axes le sentiment de l'insuffisance subjective et une aliénation irrationnelle de la métaphysique, alors que sur l'autre on trouve une conversion quasiment narcissique du freudisme et une ouverture dans la direction de la transcendance. Seulement cette forme ( la métaphore fixée en tant qu'image ) permet au lecteur d'accepter le paradoxe provenant du caractère univoque du signe et de l'absence de l'intelligibilité.

Nous ne pouvons présenter ici le motif que par quelques exemples saisis ça et là. D'une part, à cause de son caractère mystérieux, d'autre part à cause de sa sphère d'associations extrêmement vaste, il semble, même pour le lecteur versé dans l'œuvre d'Attila József, que ce thème exposé à plusieurs reprises, joue un rôle plus grand dans la tension transcendante des poèmes écrits vers la fin de sa vie, alors qu'il n'en est rien. Une première manifestation et sans doute l'une des plus parfaites est le fragment en deux lignes que les éditions précédentes, ainsi que celle de l'Académie de 1952, présentent parmi les textes tardifs. La critique de Béla Stoll considère que le texte a été écrit en 1933. Ces deux lignes signifient pour moi un résumé et le symbole de l'ensemble de la poésie d'Attila József : « L'eau s'épaissit, la glace se forme / et mes péchés s'agglomèrent en mort ».

Cela est un parfait exemple pour démontrer comment le monde matériel et le monde spirituel s'unissent pour Attila József : par la présentation des événements analogues, le monde extérieur et le monde intérieur s'adaptent parfaitement l'un à l'autre. Il est intéressant d'observer que la question du péché considérée dans un sens



freudien n'apparaît que dans les sonnets de 1935 — bien qu'à l'époque de l'écriture du fragment il fût déjà, depuis des années, en relation avec son premier analyste, Samu Rapaport. Ce fragment a recours à la notion du péché d'une manière plus abstraite que les poèmes ultérieurs, dans une interprétation plutôt chrétienne, plus éloignée de l'égo. Sa signification conduisant vers la mort de l'égo, en tant que source de souffrance ou en tant que défi lancé vers une punition méritée a pour effet l'engourdissement, le gel et le néant qui du point de vue de la sensibilité est plutôt une répulsion et ne stimule pas à vivre le vécu.

Dans le sens pénible qui devient caractéristique de l'état psychologique d'Attila József, la question du péché apparaît pour la première fois dans les sonnets de 1935. On peut démontrer à partir de maints signes que les débuts du sentiment de culpabilité sont en rapport avec l'actualisation des relations entre l'enfant et la mère, — nous pourrions certainement supposer que l'une des motivations du complexe psychique de culpabilité et d'innocence est le refoulement de l'agression qui réapparaît en partie au cours des relations reprises et est en partie projetée sur ces relations au cours des expériences de frustration vécues en rapport avec Edit Gyömrői. Il est évident que la projection va dans deux sens, les désirs d'inceste réprimés jusqu'à ce jour et ressentis vis-à-vis de la mère et la culpabilité jaillissant à partir de l'agression orale ( qui, par la suite seront fixés sous les formes pathologiques du désir de manger, d'avalier, d'engloutir ) sont tout aussi intensément projetés sur l'analyste que la tension des sentiments se présentant à son encontre : l'agression et la honte de l'agression se retournent contre la personne de la mère. Or, ce problème présente un rapport particulièrement intéressant : notamment le fait que les poèmes sur la mère ( parmi ceux-ci, l'un des plus importants, *l'Horreur* ) ont vu le jour en 1934, avant le début de l'analyse avec Gyömrői ; le complexe de la mère s'était tenu prêt et avait préparé le terrain pour vivre le péché de cette façon. Il est probable que l'agression refoulée au cours des années passées avec Judit vise par l'effet de l'analyse dissolvant les refoulements, une punition ( réelle et symbolique ) contraignant au péché par conséquent, le péché démontre de cette façon une provocation, une excitation au péché.

Pendant cette période, la conscience de la culpabilité reçoit déjà sous une certaine forme une image dans quelques-uns de ses poèmes ( par exemple, « Sur les documents des débats devant le tribunal en droit pénal »), ici cet aspect est quasiment concret, c'est comme une justification des thèses de la doctrine du freudisme. C'est comme si ce poème avait vu le jour pour illustrer ces thèses, c'est comme un sacrifice offert au freudisme — bien qu'ici déjà, au début même de l'apparition du problème, la question se pose, cette question qui plus tard deviendra décisive : « pourquoi n'ai-je pas de péché, s'il y en a ? ». C'est à partir de cette idée que par la suite se développera le paradoxe de l'innocence en tant que péché, il s'agit bien du motif le plus caractéristique et le plus douloureux de la poésie tardive d'Attila József. Il y avait dès l'origine un désir de l'absurde apparenté à la représentation du monde à la Kafka qui cherchait une possibilité de s'exprimer. Voulait-il peut-être structurer par ce fait le refoulement irrationnel de sa solitude dans le cadre de l'irrationnel ? Créer l'image de Dieu en tant qu'imgo du père puissant et indifférent — de façon que Dieu se voie contraint, à cause de l'absurdité de son propre péché, — à devenir impuissant, à être à la fois juste et injuste, punisseur et ne donnant pas l'absolution, c'est-à-dire existant et non-existant ?

Cela est entrelacé avec la reconnaissance du désir d'un ordre moral du monde et de l'impossibilité de ce désir de la reconnaissance qu'il est incapable d'intégrer, sa structure de l'ego s'engourdissant de plus en plus dans ce monde en changement continu. Seul Dieu peut être parfaitement innocent et nous considérer innocent en tant que Dieu n'est rien d'autre que le péché d'Hybris porteur de sa propre punition en lui-même : l'ego prenant la place de Dieu ne peut être capable de parvenir à sa propre absolution, même si dans quelques-uns de ses poèmes c'est justement cela qu'il essaie de formuler et même si dans les œuvres précédant la mort, comme la mort même, l'état de culpabilité devient déjà acceptable.

Devrions-nous donc considérer le vécu « du péché de l'innocence » comme faisant partie d'un système pathologique d'idées délirantes qui s'efforce de rétablir sous cette forme absurde l'unité déchirée de l'ego et du monde ? En tant que résultat final d'un processus de devenir psychologique qui se détourne de plus en plus de la réalité extérieure et qui est pour cette raison contraint de passer dans une autre réalité — dans une forme de l'existence qu'il ne peut cependant tout de même pas accepter en tant que réelle, dans la réalité de la transcendance n'existant que comme absence, manque ? Le caractère insupportable de l'ego déséquilibré conduit à la reconnaissance de l'absurdité de l'existence — mais savons-nous dans quelle direction ce chemin passe, à partir de l'intérieur pour avancer vers l'extérieur ou bien, au contraire, progresse-t-il de l'extérieur vers le fond de l'homme ? Pouvons-nous savoir si la source de nos connaissances n'est que la poésie qui, précisément en conséquence de l'expression de ce qui est inexprimable, devient d'une manière indissoluble, close et poignante ? Il n'y a pas de réponse à la question posée dans le titre, l'intensité de la poésie tardive d'Attila József ne connaît pas la possibilité de choix. La souffrance vécue et provoquée dans les couches les plus profondes de l'âme crée par la vision de cette absurdité métaphysique la possibilité de s'exprimer.

### Attila József, mai 1936

C'est vraisemblablement la poésie de confession de l'époque romantique qui nous a imposé l'idée selon laquelle le propre d'un poète est d'ouvrir son âme à son lecteur. En réalité, nous ne sommes pas en mesure, sauf dans certains cas particuliers, de surprendre le monde intérieur des créateurs. De ce point de vue, mai 1936 représente une exception dans la carrière d'Attila József. Le spectacle que je m'appête à évoquer ici est si embarrassant que, renonçant à son explication approfondie, je me bornerai à exposer le problème qu'il suscite.

Mai 1936 a vu naître l'un des poèmes les plus importants de l'œuvre d'Attila József : *Au bord du Danube*. C'est, comme tant d'autres chefs-d'œuvre du poète, un poème de circonstance, un ouvrage de commande. Il est donc possible de préciser les causes extérieures de sa rédaction. Le comité de rédaction de la revue *Szép Szó* (« Belle Parole » ou « Arguments ») a chargé Ferenc Fejtő, ami du poète et également collaborateur de cette revue, d'établir, à l'occasion de la journée du Livre de l'année 1936, un numéro spécial sous le titre *Les Hongrois d'aujourd'hui — des Hongrois de jadis*. Fejtő a invité ses collègues de *Szép Szó*, mais aussi d'autres écrivains de l'époque ( parmi eux les chefs de file de la littérature contemporaine : Mihály Babits, Zsigmond Móricz, Lajos Kassák ), à rédiger des portraits des grandes figures de l'Histoire de la Hongrie. Attila József a accepté d'y participer.

Par son sujet, le poème *Au bord du Danube* entre parfaitement dans le cadre de cette entreprise commune. Dans la strophe finale, il s'adresse aux « Hongrois d'aujourd'hui », après avoir nommé des « Hongrois de jadis », dont on retrouve le portrait dans le numéro spécial de la revue : en particulier le prince Árpád, fondateur de la patrie, ainsi que Werbőczy, qui codifia le droit de la noblesse. Ce fait montre comme le poète s'est adapté à la conception générale de ce numéro, et comme il a harmonisé son propre projet avec les portraits qui suivent son poème. En effet, se trouvant en tête du volume, *Au bord du Danube* y joue le rôle de l'éditorial, c'est-à-dire qu'il souligne, par ses propres moyens poétiques, les idées directrices communes des autres articles.

Après la réunion où fut élaborée la conception de cette revue, Attila József disparut aux yeux de ses amis. Il n'a achevé le manuscrit de son poème qu'au tout dernier moment, ce qui l'a même obligé à mettre la main à la mise en page à l'imprimerie. Ce retard considérable montre qu'il a rencontré des difficultés imprévues dans l'élaboration du texte. Mais c'est une chose tout à fait naturelle, la création d'une œuvre, en règle générale, ne se réalise qu'au prix de beaucoup de peine, et après avoir surmonté les obstacles d'ordre philosophique et poétique qui se posent entre le projet et l'œuvre achevée.

Toutefois, mai 1936 est également la période où sont nées la plupart des confessions psychanalytiques du poète. Les textes *Je suis passé au magasin Parisi* et la *Liste d'idées libres* sont datés respectivement des 14 et 22 mai 1936. Nous verrons plus tard que *La ligue des blondes* a été réalisée le même mois<sup>1</sup>. Mais on aurait tort de croire qu'il suffit de lire ces confessions en prose pour percer le secret de l'âme du poète au moment où il a composé ces textes. Les souvenirs, déclarations, jugements qu'ils renferment ont surgi au cours de sa cure psychanalytique, la découverte de leur sens véritable requiert donc des connaissances psychanalytiques approfondies, elle ne peut être que le résultat d'une interprétation méthodologique.

Le chemin qui mène du projet du numéro thématique à l'écriture du poème peut être reconstruit sur le plan conceptuel. Si on dispose des méthodes de travail et du point de vue d'un psychanalyste, on peut suivre les phases de la production des *Idées libres*. Mais nous ne choisirons ni l'une ni l'autre de ces voies. Nous prenons pour point de départ le fait que le poème et les confessions ont été réalisés par la même personne et en même temps. Ces deux activités simultanées, mais se déroulant dans des directions opposées, et aboutissant à des résultats bien différents, procèdent d'une même source. L'écriture des idées libres et la création du poème sont les manifestations d'un même sujet, obscur, caché dans les profondeurs. C'est celui-ci que nous nous proposons de mettre en lumière. Nous pouvons le faire en confrontant, en mettant en parallèle l'ode de circonstance avec les écrits psychanalytiques, c'est à dire — pour simplifier — en premier lieu avec l'un d'eux : la *Liste d'idées libres*.

Dès l'abord, nous constatons que les contenus respectifs des deux textes se répondent. Dans *La ligue des blondes*, nous trouvons un passage qui a permis à György Szóke qui l'a publié, de le dater :

« Place Vámház. Pastèque. Escaliers, quai. » ( 29 )

Le poète a en mémoire le souvenir d'un lieu. Nous connaissons ce lieu : le bord du Danube face au Mont Gellért, tout près du pont Szabadság. C'est donc celui qu'Attila József évoque dans la première image du poème :

« En bas du quai, j'étais assis sur la pierre  
et regardais flotter une écorce de pastèque »<sup>2</sup>

L'appel du poème à « assumer le passé », qu'on a jusqu'ici interprété exclusivement du point de vue de la philosophie de l'Histoire, permet également un rapproche-

<sup>1</sup> Les citations extraites de la *Liste d'idées libres en deux séances* sont empruntées à l'article d'Éva Brabant, « Le Coupable innocent », *Le Coq Héron*, 1982, n° 84, 30-46. Celles qui ne figurent pas dans ce texte ont été traduites par Chantal Philippe que je remercie pour son aide précieuse.

*La Ligue des blondes*, *Je suis passé au magasin Parisi* et la *Psychanalyse* sont traduits par Chantal Philippe. Les deux premiers textes sont encore inédits en français, le dernier est publié dans le présent numéro des Cahiers d'Etudes Hongroises.

<sup>2</sup> Le poème *Au bord du Danube* est cité dans la traduction d'Elisabeth Cottier-Fábián.

ment intéressant. Cette phrase, qu'on imagine plus volontiers dans la bouche d'un psychanalyste que dans celle d'un philosophe de l'Histoire, constitue la maxime qui guide le poète lorsqu'il rédige ses textes psychanalytiques en même temps que son poème.

Cependant les confessions psychanalytiques et le poème n'entretiennent pas des rapports de bon voisinage, loin s'en faut.

*« Il faudrait que j'écrive un poème, j'aurais même dû le livrer avant-hier. C'est une très bonne chose, que tout vous soit bon. Ainsi je peux écrire n'importe quoi, et en particulier ce qui me passe par la tête. » ( 3-5 )*

Ces phrases se trouvent dans *Je suis passé au magasin Parisi*, lettre informelle écrite à sa psychanalyste, Edit Gyömrői. A la date du 12 mai, *Au bord du Danube*, puisque c'est de ce poème qu'il s'agit, est encore assez loin d'être achevé. Le poète est préoccupé par bien autre chose que par cette commande, et c'est ce qu'il exprime dans *Je suis passé au magasin Parisi* et les écrits de ce type. La création poétique exige de lui de grands efforts, qui le fatiguent, lui sont désagréables. Il lui préfère alors d'autres modes d'écriture, en particulier la production d'associations libres.

La *Liste d'idées libres* révèle une dimension plus profonde et plus inquiétante de la même tension entre poésie et confessions qu'on a vue dans *Je suis passé au magasin Parisi*. Tout d'abord, le poète menace : *« je ne ferai plus de poèmes » ( 39 )*. Plus loin, il nie catégoriquement l'idée que ses poèmes soient l'expression fidèle de son moi véritable. Sa vraie nature, dit-il, se trouve dans ses textes analytiques :

*« Rubin a dit : « Voyons, tout le monde t'aime, puisque tes poèmes c'est toi », mais ce n'est pas vrai, mes poèmes ce n'est pas moi, moi, c'est ce que j'écris ici » ( 81 )*

Cette dénégation est d'autant plus intéressante que le poème *Au bord du Danube*, n'est dans un certain sens, comme nous le verrons, rien d'autre qu'un extraordinaire effort spirituel visant à répondre à la question : *« Qui suis-je ? »*. Et finalement, il qualifie l'écriture poétique d'hypocrisie, de folie, d'escroquerie :

*« l'heure du départ va sonner / faudra leur montrer / que je suis quelqu'un / et tous ces cons / qui s'amènent les uns / après les autres avec / leurs manuscrits / pourquoi écrire, c'est du chiqué, c'est du bidon » ( 102 )*

On peut mettre en parallèle les trois textes psychanalytiques avec les différentes étapes de la naissance du poème. *Je suis passé au magasin Parisi* est le produit du stade qui a précédé la mise en forme du poème, pressée par le délai imposé par la revue. *La ligue des blondes*, par la coïncidence du passage cité et de l'image initiale du poème permet de supposer que les deux textes sont simultanés. La *Liste d'idées libres* est le seul de ces écrits qui — du point de vue chronologique — soit susceptible d'être postérieur à la remise du poème. C'est en tout cas le plus proche et c'est en cela qu'il est intéressant de les confronter le plus nettement.

Dans l'hypothèse où *Au bord du Danube* a été écrit avant le 22 mai, il est difficile de comprendre comment le poète aurait pu considérer son chef-d'œuvre comme un grave échec. Si c'est la *Liste d'idées libres* qui est antérieure, alors on peut à peine imaginer que le poète ait pu rassembler ses forces au fond de sa profonde détresse, et atteindre en si peu de temps l'élévation spirituelle que requiert la création d'un tel chef-d'œuvre. Il nous est impossible de concevoir que les deux textes soient nés en même temps. Menacer de se taire définitivement, déclarer la perte de sa vocation poétique, et écrire en même temps une de ses plus belles œuvres ? Écrire, sachant que, ce faisant il se trompe soi-même, qu'écrire, c'est de l'escroquerie, et qu'il ne se reconnaîtra pas dans son texte ? Voilà un paradoxe insoluble. Et cependant l'une de ces trois possibilités a dû se produire.

Il ne fait aucun doute nous nous trouvons ici face à un phénomène qu'on a coutume de désigner comme « crise de création ». Ce ne fut ni la première ni la dernière au cours de la carrière d'Attila József, lorsqu'il menace ses amis et ses lecteurs de se taire définitivement, et qu'il se trouve aux prises avec le manque d'inspiration. Il a surmonté chacune de ses crises en écrivant d'admirables poèmes, ce qui toutefois ne doit pas nous autoriser à négliger ces périodes. Les états dépressifs intermittents anticipent le désespoir final. Le suicide du poète, survenu un an et demi plus tard, authentifie rétrospectivement la gravité de cette crise qui entoure la création d'*Au bord du Danube*. Les énoncés de la *Liste d'idées libres* qui contiennent des reproches de sa conscience, ou qui mettent en doute sa vocation poétique, ne sont donc pas que des mots vides. Le paradoxe de la psychologie de la création ne se résout pas facilement, il exige une explication approfondie que le niveau de nos connaissances de ce problème ne nous permet pas de fournir.

Mais nous pouvons d'autant plus facilement renoncer à déchiffrer ce mystère, que le poème et les confessions peuvent être considérés comme simultanés sur un plan plus général, c'est à dire appartenant à la même époque et se faisant référence l'un à l'autre.

Une œuvre d'art, un texte littéraire, ne se font pas en une minute, ni en quelques heures, ni même en une journée. Leur forme définitive rappelle souvent des idées, des thèmes, des essais, des travaux préparatoires, des dispositions remontant à plusieurs mois, voire à plusieurs années. Par ailleurs, les pensées d'Attila József qui peuvent se rattacher à la crise concernant son rôle de poète, ne sont pas non plus des idées instantanées, fugitives, survenues le 14 ou le 22 mai. Son amie Márta Vágó raconte comment il voyait le rapport entre l'évocation de souvenirs en séance d'analyse et la création du poème *Au bord du Danube*, et cette confidence se révèle extrêmement instructive :

*« Il mentionnait souvent que ses grandes œuvres n'auraient pas pu être créées, s'il n'avait pas compris, au cours de son traitement psychanalytique, la corrélation des choses d'enfances avec les choses ultérieures ... Par exemple, à propos des vers du poème Au bord du Danube : « Et tout comme ma mère ils me berçaient d'histoires / lessivant de la ville toute sa saleté », il a prétendu : « Si ma mère n'avait pas été blanchisseuse, ce détail n'aurait pas pu venir dans ma tête, mais le fait que je me le suis rappelé, a été dû à l'analyse, où mes souvenirs concrets, à cette époque-là, avaient déjà ressuscité ... je n'ai pas eu des images — a-t-il dit*

*en secouant la tête, en écarquillant les yeux — je ne sais même pas comment j'aurais pu écrire, ce qui se serait alors passé. »<sup>3</sup>*

Sous le titre *Attila József, mai 1936* se cache cette dualité, ce parallélisme, cette unité complexe du moi du poète. Et puisque nous ne sommes pas capables de donner une explication satisfaisante de ce qui est en même temps dualité et unité, contentons-nous de reconstruire les jugements portés par le moi poétique et le moi psychanalysé. Bornons-nous à voir comment l'auteur du poème construit son monde, et comment se forme l'univers de l'auteur des textes psychanalytiques.

La *Liste d'idées libres* contient indubitablement des éléments appuyant la comparaison que le poète fait entre *Au bord du Danube* et son évocation psychanalytique de souvenirs au sujet de sa mère. Il l'appelle « *ma maman adorée* » ( 56 ), déclare son amour filial :

*« Je pense que je n'ai aimé maman que parce qu'elle m'a nourri, que parce que j'avais où aller » ( 66 ).*

Mais ceci n'est qu'une infime partie des déclarations concernant sa mère, en regard de l'écrasante majorité des phrases où il l'accable d'injures, où d'un ton irrespectueux, voire grossier ou vulgaire, il lui adresse de graves reproches :

*« elle n'avait qu'à / ne pas me pondre / ma mère qu'à ne pas / se crever au boulot / pourquoi m'en faire ? » ( 37 ).*

En disant cela, il remet en question les mérites fondamentaux de sa mère : le fait qu'elle l'ait mis au monde, qu'elle ait fait un grand sacrifice en travaillant jour et nuit pour assurer à ses enfants ce dont ils avaient besoin. Mais il exhume aussi le souvenir des raclées, des griefs qu'elle lui a infligés : « *c'est moi qui ai / mangé les gâteaux* » ( 9 ), — allusion évidente au conflit le plus douloureux, peut-être, de son enfance : il avait mangé des gâteaux préparés par sa mère, et elle l'a battu au sang pour ce larcin. Le cri de douleur : « *pitié maman, ne me faites pas mal !* » ( 23 ), et la plainte : « *ma mère m'a roué de coups* » ( 53 ) peuvent être considérés comme les images cinématographiques de cette scène. Il déclare également qu'il brûle de se venger des affronts subis, mais ne cache pas non plus les remords qu'il éprouve des fautes commises envers sa mère.

Le rôle du père est également problématique dans ce texte, mais d'une manière tout à fait différente. Il y fait certes allusion : « *et mon père, qu'est-ce que je lui trouverais, à mon père ?* » ( 66 ), mais le silence éloquent dont il entoure son image est beaucoup plus significatif. En résumé on peut dire que la *Liste d'idées libres* s'inscrit intégralement dans le cadre de la relation conflictuelle entre l'enfant et ses parents.

<sup>3</sup> Márta VÁGÓ : *Attila József*, Budapest, 1976, Akadémiai Könyvkiadó. Traduit par Chantal Philippe.

Cette même relation joue dans le poème un rôle non moins central. Seulement, l'image dessinée ici est exempte de tout conflit. Le poète fait abstraction de tous ses souvenirs pénibles. Il ne fixe que les moments idylliques de sa relation avec sa mère. L'image de sa maman ressurgit juste après la comparaison citée à l'instant : « *Et tout comme l'enfant, / sur le sein si fertile de sa mère distraite ...* » L'apparition suivante de sa mère est particulièrement belle. Attila József met ici au premier plan l'image du poète qui crée ses œuvres grâce à l'inspiration. Il renouvelle cet ancien topos en remplaçant l'esprit inspirateur par les parents qui apprennent à leur enfant l'art de tracer des lettres en guidant sur la feuille sa main encore inexpérimentée qui tient un crayon : « *Nous écrivons des vers — eux saisissent ma plume, / je les sens et me souviens* ».

La première strophe de la troisième partie du poème exalte l'impression de l'unité des parents et de l'enfant. Le poète retrace l'étroit contact avec sa mère en évoquant ce qu'on appelle en hongrois « *csócsálás* », la coutume ancienne qui consistait pour la mère à mâcher la nourriture avant de la donner à son enfant : « *Doux était le manger aux lèvres de ma mère* ». Ce qui se produit dans la *Liste d'idées libres* est le contraire de ce resserrement des contacts mère-fils. Attila József y manifeste sa nausée, sa répugnance face à sa mère moribonde, en évoquant le jour où, rendant visite à sa mère à l'hôpital, il fut incapable de manger le plat auquel elle n'avait pas touché. Et lorsque, dans son poème, il dit de son père : « *et beau est le vrai aux lèvres de mon père* », on touche le dilemme entre mensonge et vérité. En réalité, Attila József n'a pas pu garder de souvenirs de son père, celui-ci ayant quitté très tôt sa femme et ses enfants. Il a émigré et disparu de la vie de ses proches. Cet abandon a beaucoup hanté Attila József, mais il lui a quelquefois trouvé des excuses, comme par exemple dans le poème *Csak most ...* Mais dans le texte qui nous intéresse, il passe tout simplement outre aux faits, et comble la lacune en créant le père dont il a besoin.

Toutefois, conclure qu'Attila József est sincère, fidèle à la vérité dans les textes en prose, et qu'il s'éloigne de la vérité dans son poème, serait simplifier abusivement le rapport entre ces différents textes. En effet, il lui arrive de déclarer dans ses textes psychanalytiques que ses associations sont mêlées de mensonges. Et à aucun moment, il n'est possible de le prendre sur le fait : à ses affirmations manque parfois le poids de la réalité, bien qu'il soit difficile de distinguer les mensonges délibérés et les fantasmes involontaires. Le poète utilise donc dans les deux types de textes de pseudo-souvenirs, de faux souvenirs. La seule différence réside dans le fait que dans la *Liste d'idées libres* il se calomnie, se déprécie, s'auto-accuse, tandis que dans *Au bord du Danube*, il embellit la réalité, efface tout ce qui est pénible, corrige les fautes du réel.

Le thème enfant-parents atteint son apogée dans la deuxième strophe de la troisième partie du poème, où ce contact entre deux ( ou trois ) entités se métamorphose en une identification corporelle et spirituelle du fils avec le père et la mère, qui rend l'enfant plus fort : « *Ils s'adressent à moi, car je suis déjà eux : / malgré ma faiblesse, ainsi je deviens fort* ».

A ce point le conflit sur lequel repose le thème parent-enfant dans les écrits psychanalytiques se résout intégralement. On pourrait comparer l'attitude du héros lyrique du poème *Au bord du Danube* à la façon dont Marc-Aurèle, dans le premier livre de ses *Contemplations*, énumère et remercie ses maîtres et ses parents pour le bon exemple qu'ils lui ont donné, afin qu'il puisse devenir un homme vertueux :



« Mon père, je l'ai appris par oui-dire, mais aussi par mes propres souvenirs, était la modération et la virilité même. J'ai appris de ma mère la crainte de Dieu, la charité », etc.

La sélection des souvenirs et des jugements ne répond pas, dans le poème, à une nécessité absolue, mais résulte du choix conscient du poète, puisque dans *Kései sirató* (« Complainte tardive »), écrit peu de temps auparavant, il lâche à l'encontre de sa mère une bordée d'injures comparable à celles des écrits psychanalytiques. S'il est juste — comme le poète le prétend — que le thème parent-enfant de l'ode est dû à l'évocation des souvenirs au cours de la cure psychanalytique, alors cette matière première a dû subir un contrôle, un remaniement très minutieux, et elle n'est pas passée dans l'œuvre avec sa trivialité originale.

La preuve manifeste de l'énorme effort que fournit le poète dans son ode de circonstance pour se définir soi-même, est l'apparition fréquente dans le texte d'un type de proposition construite autour du pronom personnel de la première personne du singulier ; « je », « moi », et de la forme correspondante du verbe « être ». « *Ainsi je suis* » ; « *J'en suis né ( Ebből vagyok )* » ; « *je suis déjà eux* » ; « *me souviens être davantage qu'eux tous* » ( *több vagyok a soknál* ) ; « *je suis l'Ancêtre* » ; « *je suis monde* ». Le contenu des phrases énumérées, réduit à la relation sujet-prédicat n'est autre que l'auto-définition directe, l'affirmation de son existence, de son identité. Mais si nous considérons leur message complet, elles s'étendent à des déterminations dont la fonction est d'enrichir la personnalité du sujet. Ce caractère se manifeste le plus clairement dans l'énonciation « *Je suis monde* », donnant l'impression d'un point géométrique qui s'élargirait aux dimensions d'un univers. De plus, les phrases citées se lient à d'autres affirmations qui servent de même l'identification du moi du poète :

« *et moi, vivante Unité, ainsi je prolifère !* »

« *Turcs, Tatacs, Slovaques et Roumains bouillonnent en mon cœur* », etc.

Prenant acte du retour régulier de ce *Je suis*, de l'effort obstiné de cette auto-détermination, on doit juger déconcertante l'énonciation déjà citée de la *Liste d'idées libres* : « *mes poèmes ce n'est pas moi / moi, c'est ce que j'écris ici* ». Si le poète se distingue catégoriquement de ses poèmes, il anéantit par là la validité des déterminations valorisantes de soi-même, il les met entre guillemets.

A ce point, l'antagonisme des deux textes devient fondamental. Sur les phrases auto-enrichissantes servant de base, s'édifie une série d'estimations de soi-même dont le bilan est nettement positif. Le moi se sent enraciné le plus profondément possible dans le passé biologique, jusqu'à la toute première cellule. Il englobe dans son monde intérieur toute l'histoire de l'humanité avec ses antagonismes. Ses rapports avec ses parents sont harmonieux, lui-même est docile, et se voit récompensé de cette docilité en devenant l'héritier de biens spirituels d'une extraordinaire richesse. Il est lié à ses contemporains par le sentiment de la sympathie, et dans sa foi en l'avenir, il se montre déterminé à agir. Toutefois, cet autoportrait que le poète formule dans le but de donner à ses contemporains un exemple à suivre, permettez-moi de ne pas l'illustrer par des citations.

En ce qui concerne la *Liste d'idées libres*, nous devons reconnaître que la prise de distance de l'auteur avec ses poèmes est, dans une certaine mesure, pertinente, puisque l'analyse de son propre caractère contredit à chaque point essentiel l'autoportrait idéalisant qui vient d'être ébauché. Pour ne citer que quelques exemples évidents :

- « *il serait mieux de crever* ( 19 )
- « *y a pas de vérité* » ( 24 )
- « *je me ferai cambrioleur / je me ferai voleur / je me ferai assassin* » ( 29 )
- « *c'est payant, l'agressivité* » ( 31 )
- « *qu'ils ne cherchent surtout pas / à être bons pour moi / je les tuera / je les massacrerai / tous ceux qui / se croient obligés / d'être bons pour moi* » ( 31 )
- « *foutez les lardons / sous les camions / et les femmes engrossées / sous les fourgons* » ( 38 ) etc.

Nous ne mettons en relief qu'un seul élément de ce système où s'opposent l'autoportrait idéalisant et celui qui accuse. Cet élément, qui joue un rôle primordial dans les deux textes est le rapport du héros au travail, en tant que question-clé de l'évaluation de soi-même. Dans la *Liste d'idées libres* on voit le poète refuser le travail, se plaindre de la contrainte du travail, mépriser ceux qui vivent de leur travail, autant d'idées fixes qui constituent un des motifs conducteurs du texte :

- « *le boulot et le boulot / et encore le boulot* » ( 24 )
- « *je ne / veux pas travailler / je ne travaillerai jamais / plutôt crever / je n'ai jamais travaillé / Hatvany ne travaille pas, lui / Rapaport non plus / Gyula Illyés non plus* » ( 26-27 )
- « *les ouvriers qui acceptent / de bosser, ils n'ont / qu'à crever / c'est bien fait pour eux ... / saleté de Judith / t'as qu'à bosser toi-même* » ( 29 ) etc.

Le thème de la deuxième strophe du poème *Au bord du Danube* est également le travail, mais vu sous un angle tout à fait opposé à celui des phrases précédentes. C'est comme si leur auteur était une personne différente. Au début, il compare le jeu réjouissant des vagues aux mouvements du travail qu'il contemple avec la même délectation :

- « *Tels les muscles de l'homme au travail, / qui lime, martèle, forge des briques, ou bêche : / claquaient, se tendaient, se relâchaient / tous mouvements et tous remous* ».

Ensuite, il rattache le thème du travail à celui de la relation harmonieuse mère-enfant : « *lessivant de la ville toute sa saleté* ». On peut opposer à ce souvenir ému les reproches qu'il fait à sa mère dans les poèmes *Kései sirató* (« Complainte tardive ») et *Mama* (« Maman »), de ne pas s'occuper de son fils parce qu'elle travaille sans relâche :

- « *Pourquoi as-tu courbé le dos sous la lessive ?* » ( *Mért görbítetted mosásnak a hátad ?* ) « *Que ce linge, à d'autre maman le laisse / que ce soit moi qu'elle emporte au grenier* » ( *Tr. de Guillevic* )

Mais ces reproches n'atteignent pas le niveau de grossièreté de la remarque qu'il fait sur sa mère à propos du travail dans la *Liste d'idées libres* : « elle n'a qu'à travailler, ma mère, qu'elle crève » ( 27 )

Dans la deuxième partie de l'ode, le thème du travail ressurgit dans un sens approuvatif : « ils ont pioché, / tué, étreint, agi — tel était leur devoir ». L'écho de ce point se trouve aussi dans la *Liste d'idées libres* : « je ne veux pas piocher » ( 27 ). De même que l'étroite relation parents-enfant s'intensifie en une identité corporelle et spirituelle du fils avec sa mère et son père, de même vers la fin du poème, sommes-nous témoins de l'engagement total, inconditionnel du poète pour le travail. Le poète, héros exemplaire, fait du travail la valeur principale de sa vie. Celui qui, dans la *Liste d'idées libres* répète sans cesse « je ne veux pas travailler », déclare dans la dernière strophe : « Moi, je veux travailler », et termine son poème sur cette pointe si souvent citée :

« Mettre de l'ordre, enfin, dans nos affaires à nous, / voilà notre travail : travail qui n'est pas rien. »

A ce point, j'interromprai la mise en parallèle détaillée et pourtant schématique des deux univers créés par le même démiurge. Je me bornerai ici à retracer les points les plus importants de la deuxième partie de mon analyse. L'antagonisme que nous avons découvert dans la relation parents-enfant, dans l'autoportrait et dans les rapports au travail est reconnaissable partout, à tous les niveaux. Les deux types de la vision du monde se contredisent également. Le poème *Au bord du Danube* nous montre le monde de l'ordre et de l'équilibre, la *Liste d'idées libres*, celui du chaos, du déséquilibre.

L'étape suivante du raisonnement consisterait à confronter le principe organisateur du poème et celui du texte psychanalytique. Sur le plan abstrait, ce principe est identique dans les deux cas : il s'agit de la mémoire, de la remémoration. *Au bord du Danube* est un poème de l'évocation du passé. Derrière le texte, on peut découvrir une théorie selon laquelle la mémoire est une puissance spirituelle qui enrichit notre expérience, qui élargit notre champ d'activité, qui construit notre personnalité, qui fonde nos actes sur des bases solides. C'est la théorie bergsonnienne de la remémoration. Derrière la *Liste d'idées libres*, on peut déceler sans peine la théorie freudienne, qui incite l'auteur à évoquer les souvenirs les plus pénibles de son enfance.

Enfin, et ce qui est primordial en ce qui concerne une œuvre d'art, j'étudierai les conséquences poétiques, esthétiques de tout ce qui a été dit jusqu'ici. Le côté proprement poétique de l'ode ne peut être traité authentiquement que si nous disposons au préalable d'informations d'ordre biographique, psychologique et intellectuel. Il est clair à présent que l'auteur d'*Au bord du Danube* satisfait consciemment aux exigences formelles de l'ode classique<sup>4</sup>. Nous savons aussi que la *Liste d'idées libres* reproduit bon gré mal gré, et jusqu'à un certain point, les traits de caractère des vers libres de l'Avant-garde. C'est en ce sens que s'opposent la forme stricte et les associations libres rappelant le surréalisme.

<sup>4</sup> Voir l'article de NÉMETH G., Béla, « A klasszikus óda megújításának mesterpéldája », ( Un exemple magistral du renouvellement de l'ode classique ) ; NÉMETH G., Béla, ( 1982 ) : 7 essais, 207-228.

La comparaison détaillée et ce qui vient d'être esquissé nous permettent de constater qu'avec la *Liste d'idées libres* et *Au bord du Danube*, nous avons affaire à deux textes incompatibles sur tous les plans et qui se détruisent mutuellement à tous égards. La littérature secondaire consacrée à Attila József prend en compte séparément les deux images du poète, les présente indépendamment l'une de l'autre. Pendant très longtemps, la conception dominante a été celle selon laquelle le poète, malgré sa maladie, malgré ses infortunes, a pu rester engagé politiquement du côté de la gauche, qu'il a élevé la voix en faveur de la résolution des graves problèmes de sa communauté, la société hongroise, les peuples de l'Europe centrale. Le poème *Au bord du Danube* a servi de preuve fondamentale à cette conception. Par la suite, en réaction à cette thèse officielle, on a interprété la période tardive de sa carrière comme une étape de revirement vers le monde intérieur, comme le temps de la lutte contre la maladie, situation bien plus favorable à la naissance d'œuvres authentiques sur le plan humain, et supérieures sur le plan esthétique. La *Liste d'idées libres* a fourni les arguments de cette deuxième conception.

Seulement, aucune de ces thèses ne résiste à l'examen, puisque, comme nous l'avons vu, les deux textes ont été écrits en même temps, sans qu'on puisse même déterminer avec certitude dans quel ordre. De plus, ils ont, sur le plan abstrait, de nombreux éléments essentiels communs, et — bien que se contredisant âprement — ils renvoient l'un à l'autre. La seule formule qu'on pourrait accepter comme solution satisfaisante est celle qui contiendrait les deux extrêmes et nous offrirait une explication dynamique, peut-être pleine de contradictions, mais évitant l'absurdité. Nous ne disposons pas d'une telle solution, loin s'en faut, mais en constatant l'état de fait, nous faisons déjà un pas en avant par rapport aux explications simplificatrices. Pour faire le pas suivant, il faut suivre l'instruction que le poète donne dans *Au bord du Danube* :

« On eût dit qu'il coulait tout au long de mon cœur, / le Danube si trouble, si grand, si sage ».

Il nous faudra donner de l'homme qui a créé ces écrits si différents une image qui contienne également les troubles, le désordre présents dans la *Liste d'idées libres* et le sage équilibre d'*Au bord du Danube*. Trouble et sagesse, ces deux qualités contradictoires ne peuvent être représentées à la fois que par un aussi grand poète qu'était Attila József. Étudier Attila József, c'est nous pencher sur les mystères les plus bouleversants, les plus énigmatiques de l'existence humaine. C'est cette synthèse de la profondeur insondable et de la perfection qui rend l'œuvre d'Attila József tellement passionnante aux lecteurs d'aujourd'hui que nous sommes.

## Attila József, François Villon : rencontre

« Il n'y a pas de considérations, si générales qu'elles soient, ni de lectures, si loin qu'on les étende, capables d'effacer la *particularité* de la place d'où je parle et du domaine où je poursuis une investigation. »<sup>1</sup>

De septembre à novembre 1929 paraissent, dans la revue littéraire *Toll*, les traductions par József Attila de François Villon.<sup>2</sup> Ces versions sont parmi les toutes premières dans l'histoire de la fortune littéraire hongroise du bachelier parisien. Avant József Attila, seul le poète Tóth Árpád l'a véritablement traduit,<sup>3</sup> même s'il est vrai que l'histoire littéraire doit voir en Szász Károly le tout premier traducteur hongrois de Villon.<sup>4</sup> Chronologiquement, Attila József se situe donc légèrement en amont du processus littéraire et politico-culturel qui fera du poète médiéval un best-seller et une star théâtrale dans la Budapest des années quarante.

En effet, l'année de la parution des traductions de József, Villon est en Hongrie, un illustre inconnu. L'onde de choc que provoqua, dans le Paris du tournant du siècle, la redécouverte mais surtout la découverte enthousiaste de l'œuvre et du personnage de Villon,<sup>5</sup> n'atteint la Hongrie qu'assez tardivement, au début des années trente, n'exerçant d'ailleurs qu'une influence tout d'abord minime. Plus décisive

<sup>1</sup> Michel DE CERTEAU, « L'opération historique », in : *Faire de l'histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, t.1, 1974, p. 19

<sup>2</sup> 1<sup>er</sup> sept. : *L'épithaphe de Villon en forme de ballade*, 22 sept. : *Ballade de la grosse Margot*, 6 oct. : *Ballade pour prier Notre-Dame*, 24 nov. : *Ballade des Dames du temps jadis*

<sup>3</sup> *Ballade pour prier Notre-Dame et L'épithaphe Villon*, parus en 1919 dans la revue *Nyugat*, puis intégrées par Tóth dans son florilège de poésies traduites *Örök virágok* ( 1923 )

<sup>4</sup> Chargé en 1878 de traduire l'*Histoire de la Littérature Française* de Paul Nisard, Szász Károly est bien obligé de restituer les 108 vers villoniens qui y sont cités, mais il s'agit d'extraits : nous ne lisons aucune ballade *in extenso* face à des strophes éparées extraites du *Testament*. Ce cas de traduction est donc limite.

<sup>5</sup> Grâce aux travaux de Vitu et de Longnon ( dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ) qui les premiers dépouillent systématiquement les documents de l'époque réunis dans diverses archives, pour découvrir des renseignements sur la carrière du poète, sur son ambiance, sur les personnages mentionnés par lui, ou même sur son époque en général, des pans entiers du texte s'éclairent, nombre de personnages et de lieux sont identifiés. Puis grâce aux recherches assidues de Marcel Schwob, et à ses pénétrantes études sur le procès et le langage des Coquillards, on fait des découvertes centrales relatives à la vie et l'ambiance du poète. Ces fondements une fois jetés, les Paris, les Champion, les Néri, les Thuasne et les Siciliano édifient des ouvrages qui se proposent, chacun à leur manière, de donner une forme classique et stable à l'ensemble des connaissances se rattachant au poète et à son œuvre.

est l'onde de choc en provenance de Weimar, où Villon se voit subitement propulsé au devant de la scène culturelle. On connaît l'histoire. Quelque temps après la première du *Dreigroschenoper*, le 31 août 1928 au Théâtre am Schiffbauerdamm, une polémique pseudo-littéraire éclate. Sans doute ulcéré par l'écrasant succès que remporte *L'Opéra de quat'sous* — ce spectacle tiendra l'affiche plus d'un an —, Alfred Kerr accuse Brecht d'avoir glissé plusieurs vers de Villon dans le texte des songs,<sup>6</sup> en se rendant coupable de n'avoir pas indiqué le nom du traducteur, K.L. Ammer, dont les versions allemandes de Villon datent de 1907. Une polémique éclate et prend assez d'ampleur pour que la revue *Toll*, encore elle, s'en fasse l'écho en avril 1928, dans un article de Márai Sándor au titre évocateur de « Brecht le voleur ». Que s'est-il passé, du moins dans les grandes lignes ? Brecht a répondu à Kerr en proclamant sa négligence totale en matière de propriété littéraire, proclamation dont le fond marxiste se lit clairement. La droite a pris le relais de Kerr pour répondre à Brecht, lui-même épaulé par la gauche qui n'a pas manqué elle non plus de prendre son relais. De fil en aiguille, Villon est devenu l'objet d'un règlement de compte idéologique, opposant, très grossièrement, conservateurs et autres réactionnaires d'une part au camp des socio-démocrates et des marxistes d'autre part. Quoi qu'il en soit, cette polémique déclenche bientôt un processus d'assimilation que nous retrouverons dix ans plus tard à Budapest. Entre 1928 et 1931, l'Allemagne de Weimar façonne Villon à son image : elle l'actualise dans son contexte de crise, elle le politise en ne cessant de l'adapter à des référents d'actualité, mais surtout à l'éta- lon de nouvelles orientations idéologiques. Ceci car l'époque weimarienne « offrait avec celle où Villon avait vécu une sorte de parenté en désarroi, en tension nerveuse. Villon lui-même, avec ses airs de prolétaire intellectuel, de révolté qu'on lui pouvait attribuer, acquérait une signification, une proximité. »<sup>7</sup> Dès lors, le Villon « allémanisé » tend à incarner « le point où se rencontrent l'appel social et la réponse littéraire, le lieu où, étant de nature hétérogène, ils peuvent pourtant s'avouer confondus. »<sup>8</sup> Parmi ces points de rencontre, notons, entre autres, le cas de l'écrivain et poète expressionniste Paul Zech, qui dans sa « villonade » parue à Berlin en 1931, ira jusqu'à faire du poète médiéval un révolutionnaire dressé contre la bourgeoisie, un « groer Desperado unter den Dichtern, ein Sohn des Volkes. »<sup>9</sup> Face au modèle français de Villon,<sup>10</sup> un modèle weimarien était né, et n'allait pas tarder à passer les

<sup>6</sup> Sur les 625 vers que contiennent les songs, seulement 25 sont de Villon.

<sup>7</sup> Louis CONS, *État présent des études sur Villon*, Paris, Les Belles Lettres, 1936, p. 93

<sup>8</sup> Paul BÉNICHOU, « Réflexions sur la critique littéraire », in : *La statut de la littérature Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p.6

<sup>9</sup> *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon*, Nachdichtung : Paul ZECH, München, DTV, 1991, p.117

<sup>10</sup> Mais il va sans dire que ce modèle français comporte lui-même de nombreuses variantes. Cf Loui CONS, op. cit. et Jean DUFOURNET, *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-En-Jalles près de Bordeaux, Éditions Ducros, 1970. Profitons de ce moment pour dire qu'en dehors de Weimar, il existait une autre image stylisée de Villon « qui prit naissance en Amérique ( ... ) laquelle vit dans le poète français le précurseur infernal de l'humour brut et du tragique brutal composant la vie licencieuse du Wild West et des gangsters. » [LACKÓ Géza, « A Villon ügy », in : *Pest*, 31 mars 1940, p. 7]. Cette image américaine a pour origine *If I were a king*,

frontières. Témoin éloquent de ce phénomène : le recueil de Faludy György, paru en 1937,<sup>11</sup> dont une part conséquente du contenu, des soi-disantes adaptations de Villon, ne doit rien en fait aux versions originales, puisqu'on n'y trouve pas *une* adaptation de Villon, mais *la* traduction des adaptations de Villon par Paul Zech et par Brecht. Or c'est justement « l'adaptation » de Faludy, calquée en grande partie sur le modèle wairmarien, qui fut la source de la formidable popularisation de Villon entre 1937 et 1942 — tant et si bien d'ailleurs que quoi qu'on en pense, ce best-seller<sup>12</sup> doit être considéré comme le texte fondateur de la connaissance populaire de l'œuvre et du personnage de Villon en Hongrie.<sup>13</sup>

Cette petite anticipation faite ( on aura compris à quel point Villon était devenu, à cette époque, une figure populaire, parfaitement maléable et mouvante, sans aucun rapport avec un vieux poète français momifié par le respect glacial des panthéons littéraires ) revenons au mois de septembre 1929 et ouvrons la revue *Toll* à la page vingt-cinq, où trône, en solitaire, la version de la *Ballade de la grosse Margot* par Attila József. Un astérisque en orne le titre, lequel renvoie à une note laconique de bas de page : « Zuhälterballade dans l'Opéra des quat'sous de Brecht ». Ce qui laisserait à penser qu'avant Faludy, József aurait utilisé lui aussi le modèle brechtien. Mais simple écho du scandale Kerr-Brecht, cette note présente en fait un caractère fallacieux — ou n'est du moins qu'un artifice éditorial sur fond de polémique et d'actualité littéraire, les deux mamelles du *Toll*. En traduisant Villon, József ne s'est en rien conformé au modèle allemand, ni Brecht ni les ragots réactionnaires d'Alfred Kerr ne l'incitèrent à traduire Villon, pas plus qu'ils ne l'influencèrent dans sa lecture et dans sa vision du poète français. Qu'en est-il vraiment ?

En 1920, Juhász Gyula, grand admirateur de Villon, prend Attila József sous sa protection : le jeune poète de quinze ans entend probablement parler de Villon dès cette époque. De nombreux biographes attestent d'ailleurs que József l'étudie à l'Université de Szeged, lorsqu'il s'y inscrit en 1924, dans les spécialités hongrois, français et philosophie. Cette même année, il est inculpé de blasphème, suite à la parution de son poème « *Lázadó Krisztus* » (« *Le Christ révolté* »). L'année suivante,

une pièce de théâtre créée à Londres par Mc Carthy, de son vrai nom Justin Huntly, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. *Si j'étais roi* paraît dans sa traduction française en 1926 la même année que le roman de Francis Carco, et traverse bientôt l'Atlantique pour devenir une opérette et un film, intitulé *The beloved rogue*. Nouvel avatar de la fiction de Mc Carthy, *The vagabond King*, deuxième film américain prenant Villon pour héros, est achevé en 1931. *The vagabond king* sera vu à Budapest en 1938, juste avant que le scandale Faludy n'éclate.

<sup>11</sup> *François Villon Balladái*, FALUDY György átköltésében, Bp., Officina, 1937, 90 p.

<sup>12</sup> Voici son score éditorial : 2 rééditions en 1937, 2 en 1938, 1 en 1939, 4 en 1940. Le trente quatrième édition a vu le jour en même temps que le colloque József Attila. La quarantième au moment de corriger les épreuves avant publication.

<sup>13</sup> Quelles qu'en soient les causes, trop variées pour les aborder ici (V. mon mémoire de maîtrise : *Villon, ce hongrois*. Esquisses de fortunes 1919-1936/1937-1940. sous la direction de Tverdota György — disponible à la chaire de littérature Générale et Comparée de la Sorbonne Nouvelle Paris III. —), le silence obstiné sur l'importance de Faludy dans ce domaine, ou du moins la tentative de réduire cette importance à des proportions négligeables, caractérise sans aucune nuance les études villoniennes hongroises.

son professeur de linguistique le renvoie de l'université — cette fois en conséquence de sa poésie « *Tiszta szívvel* » (« *Cœur pur* »). Après un bref séjour à Vienne puis à Budapest, il s'installe à Paris et s'inscrit en Sorbonne. Deux événements viennent alors bouleverser l'esprit du jeune hongrois : Villon et la révolution.<sup>14</sup> Au sujet du premier, Imre Cserépfalvi nous raconte : « Il s'enthousiasmait pour Villon, qui ne quittait jamais sa sacoche ( ... ) C'est le Paris du Moyen-Age qui intéressait particulièrement Attila, si bien qu'en bibliothèque, il consultait et étudiait les livres illustrés traitant de ce thème. »<sup>15</sup> Une lettre de József Attila, en date du 5 avril 1927, nous apprend d'autre part que le poète hongrois enrichit bientôt ses connaissances historiques d'une érudition philologique :

*« Ne veux-tu pas des livres français ? Je pourrais m'en procurer, et pour moins cher que dans le commerce. En attendant, si rien d'autre ne t'intéresse, je puis t'envoyer Le jargon de François Villon, livre très agréable et amusant. P. ex. tu pourras y apprendre que le mot « emboueux » rime dans la cinquième ballade avec roupieux, carieux, marieux, et, dans la septième, avec joyeux, dieux, mieux etc. ... ce qui laisse à penser que Villon prononçait emboueux « embourieux », comme une partie de ses contemporains, bien entendu. D'ailleurs, je peux t'envoyer le livre de Villon lui-même, l'un des plus grands poètes au monde ( ... ). »*<sup>16</sup>

Il faut en conclure que le jeune Attila József se fait une idée directe, sans rapport avec le Villon stylisé des parnassiens et symbolistes français ( comme celui de Juhász Gyula, inspiré de Verlaine<sup>17</sup> ) ou de la littérature allemande gauchiste de Weimar ( comme celui de Zech ou de Brecht ).<sup>18</sup>

Voici pour la connaissance de Villon, mais qu'en est-il de la révolution ? Pendant son séjour parisien, le poète hongrois adhère à l'U.A.C. ( Union Anarchiste-Communiste ) et entre en relation avec la section des travailleurs hongrois du P.C.F., sans délaisser le militantisme, puisqu'on sait par exemple qu'il défile à l'occasion du premier mai. De retour en Hongrie vers la mi-juin 1927, et après une période d'hospitalisation en maison de repos pour dépression nerveuse, il adhère à la Société Bartha Miklós ( 1929 ),<sup>19</sup> au moment-même où celle-ci radicalise ses positions politiques et

<sup>14</sup> V. NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Budapest, Gondolat, 1989, pp. 62-64

<sup>15</sup> *József Attila Párizsban*, établi par Miklós Szabolcsi Bp., Szépirodalmi, 1982, p. 123

<sup>16</sup> Adressée à Jolán József cf. *József Attila válogatott levelezése*, (Correspondance choisie de József Attila) Budapest, Akadémiai kiadó, 1976, p. 146

<sup>17</sup> En hivers 1906-1907, Juhász compose sa célèbre « *Odon ballada* » (« *Ballade ancienne* » le terme de ballade s'applique ici à un genre hongrois, fort différent du français ). Elle prend Villon pour héros

<sup>18</sup> On sait d'ailleurs qu'Attila József savait par cœur des ballades entières de Villon ( en français, cela s'entend ), qu'il lui arriver de déclamer en société, non sans en retirer une grande auto-satisfaction

<sup>19</sup> Fondée en 1925, cette société politiquement hétérogène ( s'y trouveront des bolcheviques tout aussi bien que des fascistoïdes ) entend entraver la consolidation du régime Bethlen. De par ses



idéologiques, en réaction à la très grave crise qui vient de s'abattre sur tous les secteurs économiques du pays.<sup>20</sup> Puis József Attila affermit ses engagements : en 1930, il adhère au Parti Communiste ( rappelons-nous bien : il s'agit encore d'un parti clandestin et persécuté ), quitte la Société Bartha Miklós ( qui entame, sous la pression idéologique majoritaire, un brusque tournant à droite ), et poursuit son action dans les manifestations ouvrières. Nous sommes en 1931.

C'est cette année-là qu'une nouvelle œuvre de Attila József paraît sous le titre *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* (« *Abats le capital*<sup>21</sup>, *ne geins pas* »). Pour clore son recueil de poésies originales, le Hongrois reprend ses trois anciennes traductions de Villon parues deux ans plus tôt dans le journal *Toll*, auxquelles il adjoint sa version inédite du célèbre quatrain « Je suis françoys dont il me poise, / Né de Paris emprès Pontoise, / Et de la corde d'une toie / Sçaura mon col que mon cul poise. »

Notons donc tout d'abord que le recueil ne renferme pas d'autre traduction, et que Villon reste un objet de sélection exclusive sans rapport avec un quelconque souci « anthologiste ».<sup>22</sup>

Ce recours à Villon n'a évidemment rien de gratuit. En effet, et pour aller très vite, trop peut-être, la lecture de l'œuvre théorique de József Attila nous apprend que celui-ci recherchait un point de jonction entre révolution et discipline, une alliance qui permettrait de mener un combat réfléchi contre la société bourgeoise et capitaliste tout en affermissant le savoir populaire et la conscience nationale. L'incarnation de ce point de jonction, il la voit dans François Villon ( son œuvre et sa vie ), comme en témoigne le titre général qu'il donne aux quatre traductions insérées à la fin de *Döntsd a tőkét* : « *Trois ballades et un quatrain du « betyár » érudit français* ».

« Betyár », qui désigne à la fois une réalité historique tout aussi bien qu'une figure et un thème littéraire, signifie à la fois vagabond, bandit, fuyard, et renvoie à une situation historique et un imaginaire strictement hongrois, qui ne recoupe aucune

revendications et ses orientations idéologiques, elle est en quelque sorte une préfiguration du mouvement populiste constitué en 1933. Le passage d'Attila József dans le société Bartha Miklós correspond à la période populiste du poète, dont on appréciera la veine dans son recueil *Nincsen apám, se anyám [Ni père ni mère]* ( fév. 1929 )

<sup>20</sup> A tel point que le mécontentement populaire s'accroissant, le gouvernement se verra bientôt contraint de proclamer la loi martiale, effrayé par l'extension des mouvements de masse ( Cf. les manifestations réprimées de septembre 1931. )

<sup>21</sup> Ou « Abats le tronc », « tőke » signifiant à la fois « capital » et « tronc »

<sup>22</sup> Comme par exemple dans le cas de Tóth Árpád, lequel, nous l'avons vu, ouvre son florilège de poésies traduites *Őrök virágok* ( 1923 ) sur ses deux remarquables adaptations de Villon précédemment parues dans le *Nyugat*. Si le choix par Tóth de ces ballades donne lieu à diverses interprétations ( la plus intéressante pose qu'il s'agit avant tout d'une réponse à un contexte historico-politique la chute sanglante de la République des Conseils ), celui-ci semble principalement guidé par un souci de réhabilitation culturelle, comme nous le montre cet extrait tiré de la préface dudit recueil : « Dans les pages qui vont suivre, le lecteur trouvera nombre de très grand poètes, dont les chefs-d'œuvres, jusqu'ici, ont été traités plutôt chichement par la littérature traduite hongroise, d'autre part très riche. »

réalité française.<sup>23</sup> Abstraction faite de Benedek Marcell ( dans sa *Littérature française*, un ouvrage de 1925, celui-ci rapproche François Villon de Balassa Bálint, poète hongrois du XVI<sup>e</sup> siècle ), József Attila donne donc le premier sa nationalité hongroise à « l'escolier parisien »,<sup>24</sup> en l'inscrivant dans des zones référentielles nationales, ou plus exactement en proposant un programme de lecture de type transpositionnel : le lecteur est ouvertement invité à interpréter le texte en en versant *les ailleurs et les autrefois* dans *l'ici et le maintenant*. Le mot « betyár » inscrit Villon dans une tradition de révoltes et de soulèvements contre les autorités oppressantes de l'ex-empire austro-hongrois. Disons aussi que « betyár » désigne forcément un homme du bas peuple ( en mode transposé — et d'ailleurs en accord au très réel processus d'urbanisation —, « bas peuple » peut s'associer à « prolétaire »). Accolé à « érudit », il traduit l'espoir politique de József Attila : instruire le peuple pour lui donner les moyens de la révolte (« betyár ») et le nantir d'une « érudition » capable de lui assurer une pensée autonome et une véritable liberté individuelle. Villon semble donc synthétiser en six lettres les diverses facettes du programme de József Attila.<sup>25</sup>

A partir de 1930, nous l'avons dit, le poète hongrois affermit donc ses positions politiques et radicalise ses orientations poétiques, positions et orientations dont le recueil de 1931 se fera évidemment l'expression, comme ne manque pas de le souligner la presse de l'époque :

*« Jusqu'ici, József Attila avait bien eu des poèmes marquants, mais jamais il n'avait pris position ouvertement. Nous ne savions où le ranger, et lui-même ignorait à quel étendard se rallier. Désormais, il le sait et nous le savons aussi. »*<sup>26</sup>  
*« Attila József est un vrai poète militant. Son nouveau livre fait courageusement et ouvertement face à la tempête, et son art, avec les armes de la littérature, mène un combat pour l'avènement du socialisme. Sa conception sur l'art : l'art et l'artiste doivent se porter au service de la lutte des classes. »*<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Au sujet du « betyár », on consultera DÖMÖTÖR Sándor, *A Betyárromantika*, különlenyomat a Népélet-Ethnographia 1930. évi 1-2 számából, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1930, 36 p. dont il existe d'ailleurs un résumé abrupt du même auteur, dans la revue francophone *Nouvelle Revue de Hongrie* (« Le romantisme du brigandage en Hongrie », juin 1937, pp. 511-521 )

<sup>24</sup> A tel point que József magyarise le nom du poète, qu'il lui arrive de baptiser « VILLON FERENC » Cf. József Attila *összes művei*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958, t. III, p. 228. Cette pratique de magyarisation n'est cependant pas un cas unique à l'époque, il suffira de citer le cas de Jules Verne, alias Verne Gyula.

<sup>25</sup> On se persuadera de l'importance du thème du « betyár » dans l'œuvre de József, et d'un thème très voisin, voire similaire ( le « szegény legény »), en relisant son poème du 11 avril 1937, *Születésnapomra*. « Lehettem volna oktató, / nem ily töltőtoll koptató / szegény/ legény. »

<sup>26</sup> Sans signataire. « József Attila », in : *Szabad Szó*, (« Libre parole »), 5 février 1932. Cet article, ainsi que tous les suivants, est consigné dans *Kortársak József Attiláról*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1987, t. I ( 1922-1937 )

<sup>27</sup> KÁLMÁN József, « Van-e szocialista líra ? » (« La poésie socialiste existe-t-elle ? »), in : *Szocializmus*, juillet 1931

« Attila József ( ... ), qui grâce à son talent pourrait être un véritable poète, ambitionne le titre de « poète prolétaire » ( ... ) En tout cas, son recueil apporte la preuve éloquente que le Parquet Royal de Hongrie, qualifié par certains de réactionnaire, donne une interprétation très libérale de son droit de censure sur les livres. »<sup>28</sup>

Ceci dit et dans l'état d'urgence où nous sommes à la parution de *Döntsd a tókét, ne siránkozz*, on comprendra qu'Attila József ne peut manquer de déchaîner contre lui les foudres d'un gouvernement, aux abois à l'affût de toute sédition, et ce qui ne peut manquer d'appliquer à la lettre le programme de lecture transpositionnelle que József propose entre les lignes. Le poète ne l'ignore pas, ce que semble nous indiquer son choix du quatrain villonien pour clore le volume, un choix qu'il justifie dans sa lettre précédemment citée du 5 avril 1927 : « Je t'écris ces vers [le quatrain], car si jamais je comparaissais devant un tribunal sommaire, tu pourrais te consoler en sachant que Villon, lui aussi, a pendu au bout d'une corde d'une toise. »<sup>29</sup> Simple dérision ? Il vaudrait mieux dire : prémonition. Voici en effet l'extrait d'un article du 8 mai 1932, paru dans les colonnes du *Új Magyarország* (« Nouvelle Hongrie »), un journal proche de l'extrême-droite :

« Villon vécut au Moyen-Age. Poète et vagabond, il fréquentait tour à tour les bouis-bouis et les palais, et eut du fil à retordre avec les autorités à cause de ses licences de langage. Il passa son temps en prison et un prince français voulut même le pendre haut et court, mais enfermé dans la cellule des condamnés à mort, il troussa un poème comique si réussi qu'on finit par le gracier. ( ... ) Ce poète « destructif » du Moyen-Age, semble-t-il, cause la pagaie même après sa mort. Il vient d'entraîner József Attila, le jeune poète traducteur de Villon, dans des procès bien fâcheux, et ceci à cause d'un des ses poèmes dont la traduction vient d'être incriminée par le Parquet pour outrage aux bonnes mœurs. Dans le même temps, on a inculpé József Attila d'incitation à la révolte, pour son poème « les Socialistes » ( ... ) le condamnant à huit jours de prison. »<sup>30</sup>

Associé à József pour le meilleur et pour le pire, voilà donc en quels termes Villon « débute » sa carrière littéraire et politique en Hongrie.<sup>31</sup> Débuts vite contrecarrés, quand on sait que la diffusion d'*Abats le capital, ne geins pas* se trouve bientôt compromise : le procès, intenté en 1931, se clôt en avril 1933. Verdict : outre la peine

<sup>28</sup> Sans signataire, « József Attila új versei » (« Les nouveaux poèmes de J.A. »), in : *Budapesti Hírlap*, 24 mai 1931

<sup>29</sup> En français dans le texte

<sup>30</sup> « A Gadó-Tanács kritikája egy Villon-versről » (« La critique du Conseil Gadó sur un poème de V. »), *Új Magyarország*, 8 mai 1932

<sup>31</sup> En fait Árpád Tóth est le premier à enraciner Villon dans un contexte extrêmement circonstancié. Tout invite à créer des liens entre une ambiance politique et historique que ce poète juge apocalyptique ( la guerre perdue, la chute de la République des Conseils à laquelle il avait pris part ), et l'ambiance de jugement dernier qui imprègne le texte original des deux ballades que Tóth choisit parmi toutes les autres. Tout gibet se ressemble, et la Terreur Blanche n'en manquait pas

d'emprisonnement dont écope József, les juges ordonnent la saisie et la destruction de tous les volumes en circulation. Ironie de l'histoire, les traductions de Villon par József Attila et la majeure partie de ses poèmes révolutionnaires resteront donc parfaitement inconnus du grand public jusqu'à l'avènement du communisme.<sup>32</sup>

*Döntsd a tőkét, ne siránkozz* a donc pour effet de jeter József et Villon sur le banc des accusés et d'instituer l'un en complice de l'autre. Fruit d'un aléa de fortune, ce rapprochement a pourtant ceci de particulier et de troublant qu'il ne s'effectue pas seulement sur un plan externe ( la réception d'*Abats le capital* par la justice ou la presse ), mais aussi et surtout sur un plan interne ( la réception de Villon par József ). Car d'œuvre à œuvre, le jeu des interpénétrations va si loin que nonobstant certains facteurs paratextuels ( comme la mention « traduction », signe d'une extranéité ), les différences formelles ou stylistiques entre le créé ( poésie d'Attila József ) et le re-créé ( poésie traduite par Attila József ) ne crèvent pas les yeux. On y trouve la même simplicité, le même naturel dépourvu de préciosité, la même licence langagière, la même maîtrise formelle, un usage assimilable des figures de style, comme ce recours villonesque aux « menus propos », réunion paradoxale de la confession, de l'aveu et de la description objective,<sup>33</sup> mais aussi un même recours à des référents tour à tour « populaires » et « savants », une même confrontation du « moi » poétique à « l'autre » social etc ...<sup>34</sup> A tel point d'ailleurs que des journalistes de l'époque ne manquent pas de souligner ce sentiment de proximité : « A la lecture du recueil [*Abats le capital*] j'ai même songé par trois fois à l'appeler le Villon hongrois, avant de découvrir les traductions en fin de volume. »<sup>35</sup> Ou encore : « Il [József] fait penser à Villon, l'immortel français, et à la façon dont sa poésie exubérante nous entraîne dans le monde des banlieues et des quartiers prolétaires. »<sup>36</sup> Et pour compléter les déclarations de ces journalistes, il faut préciser que dès le début des années trente, József emprunte à Villon sa forme de ballade, sa technique du refrain et ses schémas de rime.<sup>37</sup> Le rapprochement interne dont nous parlions peut donc être qualifié d'assimilatoire. Et pour tenter de mieux appréhender la nature de cette appropriation de Villon par József, concentrons-nous sur les traductions, lieu de toutes les contradictions et de toutes les tensions.

<sup>32</sup> Notons que quelques années plus tard, le Villon de Faludy deviendra l'un des nombreux gibiers de crémation des croix fléchés.

<sup>33</sup> A ce sujet, amplement traité, voir par exemple MÉSZÖLY, D. : *Villon Magyarországon*, Bp., Rózsavölgyi, 1942, p. 40 / SZABOLCSI M., *Érik a fény József Attila élete és pályája 1923-1927*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 632-633 / SZABOLCSI M., *A verselemzés kérdéseihöz József Attila : Eszmélet*, Bp., Akadémiai kiadó, 1969, pp.47-49

<sup>34</sup> József Attila manie un lyrisme délicat (« *Harmatocska* » ; « *Bánat* » ), le ton populaire (« *Regös ének* » ; « *Áradat* » ), il dépeint une atmosphère sociale sombre (« *Anyám* » ; « *Tiszazug* » ), a recours au ton satirique (« *Egy költőre* », « *Bethlen István* » ) et affirme son caractère d'agitateur et de révolutionnaire (« *Tömeg* » ; « *Farsangi lakodalom* » ; « *Szocialisták* » )

<sup>35</sup> Jenő DSIDA, « *Döntsd a tőkét ; ne siránkozz* », in : *Erdélyi Helikon ( Cluj-Kolozsvár )*, mai 1931

<sup>36</sup> Signé : ( LU. ), « A legérdekesebb költő », in : *Társadalmunk*, 5 nov. 1932

<sup>37</sup> Comme dans le cas célèbre de « *Haszon* », ballade qui date du printemps 1933

Attila József choisit de traduire presque *mot à mot* le vers 12 du *Testament* : « Je ne suis son serf ne sa biche » devient « Nem vagyok szarvassa sem őze » (« Je ne suis ni son cerf ni sa biche »). Calque ou pis-aller en apparence, ce vers hongrois ne fait pas allusion au servage, au monde critiqué de la féodalité et à l'homosexualité présumée de Thibaut d'Aussigny. En toute théorie, la traduction de ce vers peut donc être qualifiée de passable. Mais si ce « cerf » et cette « biche » laissent dubitatif tant qu'on s'aligne sur le concept hasardeux de la fidélité au texte-source,<sup>38</sup> ils revêtent un sens nouveau en terme de relation interne ( d'œuvre à œuvre ). Abstraction faite du sens français, ce vers hongrois illustre avant tout un rapport hiérarchique, celui de l'homme sur la bête tout aussi bien que celui des sexes. Non seulement on retrouve partout chez József les thèmes récurrents d'une soumission malheureuse à la hiérarchie du monde, mais le motif du cerf, d'ailleurs très développé dans le courant archaisant des années trente,<sup>39</sup> y est employé à plusieurs reprises. S'agirait-il alors d'une logique interne ? Il semble que oui, puisque nous la retrouvons à l'œuvre dans d'autres passages de traductions nées de déformations conscientes. Ainsi en advient-il de « la corde d'une toise ». Toise se dit « öl » ou « rőf », monosyllabiques bien pratiques que tous les autres traducteurs répertoriés du célèbre quatrain ne manqueront pas d'employer.<sup>40</sup> Il semble donc à première vue que rien n'ait motivé le choix de « kender » (« chanvre ») à la place de « toise » :

Most hát egy *kenderkötéltől* fejem  
megtudja majd, hogy mit nyom fenekem

Cependant, nous trouvons un poème *antérieur* à la traduction du quatrain, « Klárisok » (« Coraux »), datant de l'été 1928 :

Rózsa a holdudvaron,	Rose dans un halo de lune
aranyöv derekadon.	Ceinture d'or à ta taille.
Kenderkötél,	Corde de chanvre,
Kenderkötél nyakamon.	Corde de chanvre à mon cou. <sup>41</sup>

<sup>38</sup> « Le traducteur peut s'essayer de bien des manières à rendre ce vers, quoiqu'il en soit, c'est mal faire que de le restituer mot à mot, comme József Attila ( ... ) ce vers, en hongrois, n'a guère de sens. » MÉSZÖLY D., op.cit., p. 38

<sup>39</sup> Qu'on songe seulement à la *Cantata profana* de Béla BARTÓK, achevée de composer le 8 septembre 1930

<sup>40</sup> Ainsi en est-il, par exemple, de la version d'Illyés Gyula : « Francia vagyok, csak ez kellett / Páris szült ( Ponthoise mellett ) ; / Rőf kötél súgja majd fejemnek, / Hogy mi a súlya fenekemnek. » in *Villon, Összes versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992, p.118

<sup>41</sup> Cité par VAS István: « József Attila Villon-fordításáról », (« A propos des traductions de Villon par József Attila »), in *Csillag*, 5 mai 1955, p. 950

Au-delà de toute interprétation qui n'aurait pas sa place ici, cet exemple suffit pour illustrer une circulation d'œuvre à œuvre ( Attila emprunte à François, mais il lui donne aussi ) : d'ailleurs, au risque d'accumuler ces traces de circulation, abondamment citées en quatre décennies de recherches józsefiennes, contentons-nous de conclure que ce même phénomène d'appropriation et d'osmose se rencontre partout.

Chez le poète hongrois, la traduction semble franchir son propre seuil et s'assimiler au texte-source pour devenir texte original. Cette impression se renforce quand nous constatons que plus jamais il ne verse Villon en hongrois. Certes l'édition posthume des œuvres complètes de József Attila donne une version inédite des trois strophes liminaires du *Testament* ( plus la moitié de la quatrième ), mais cette constatation nous renforce dans l'idée que même si József eut l'intention de traduire intégralement le *Testament*, il interrompit très tôt son travail, comme s'il avait organiquement assimilé l'œuvre du Français et par là-même, renoncé à respecter la nécessaire distance que tout traducteur se doit d'instaurer par rapport au texte original. Ou si l'on préfère : que pour dépasser le stade d'une union labile et circonstanciée, il choisit de renoncer une fois pour toutes aux frustrations formelles.

Comme tout traducteur, il se sentait exposé à la perte et à la perte, c'est-à-dire au système linguistique de la traduction, incapable, en raison de ses données objectives, de rendre tous les détails et toutes les facettes de l'original. Traduire, c'est souffrir d'un paradoxe humain à la fois physique et cognitif : Nul ne peut se trouver à l'extérieur du lieu où il se trouve, « ...nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret. »<sup>42</sup> Pour traduire, il faut sortir du texte, trouver les moyens objectifs de le mettre à distance ( quête des équivalences, résignation aux pis-aller, restitution de la forme ), alors qu'objet vigoureux, le texte représente un référent qui ne se laisse jamais éluder, un organisme « harmonisé par lien musaïque » qui exige l'attention la plus complète et se réserve un droit de regard à la fois omniprésent et omnipotent : le texte ne se laisse jamais quitter ni mettre à distance. Dans ce cas d'identification, on imagine assez bien que l'abandon des problèmes formels et des tensions irréductibles qui en résultent, au profit d'une pénétration totale et libre, en un mot d'une plénitude textuelle délivrée du sentiment de perte, coule de source.

Après tout, il suffit de lire Attila József, qui continuera longtemps d'utiliser les techniques villoniennes<sup>43</sup> pour se persuader que ses rapports avec Villon s'épanouissent plus librement dans les pièces originales que dans les traductions. Il n'empêche que József aura donné le premier sa nationalité hongroise au poète français. Il est même l'initiateur d'une découverte : les structures de l'œuvre littéraire de Villon peuvent parfaitement être transposées, elles montrent leur capacité à acquérir une valeur à la fois poétique et sociale pour rentrer en relation intelligible avec des

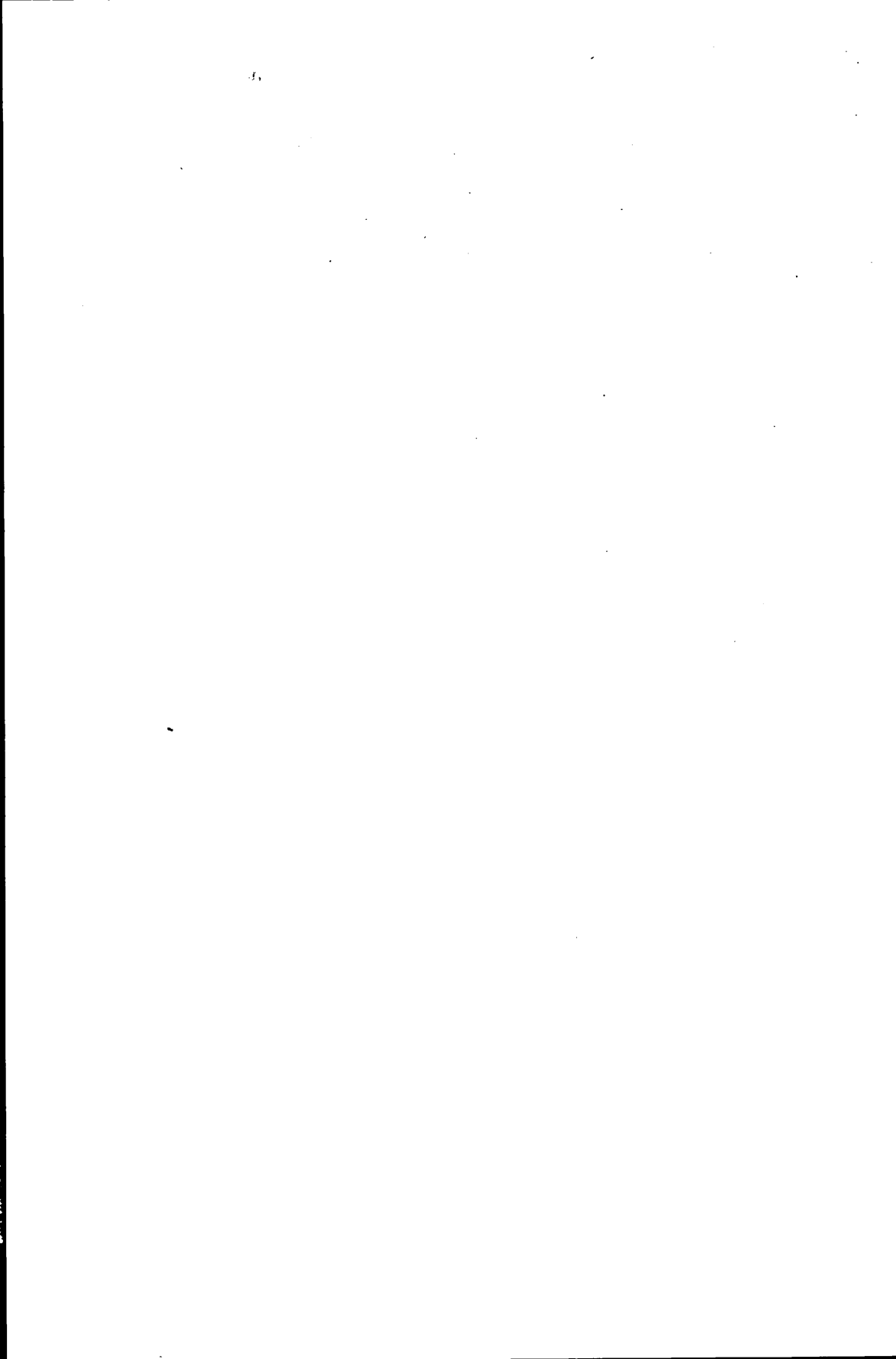
<sup>42</sup> « Le chat n'attrape pas de souris dehors quand il est dedans », extrait de la troisième strophe « *Eszmélet* », (« *Éveil* » ou « *Prise de conscience* », 1934 )

<sup>43</sup> « C'est après les traductions de Villon qu'il écrit « *Lebukott* » (« *Englouti* ») puis, à un an de là, « *Mondd, mir érlel* » (« *Dis-moi ce qui mûrit* »), ce sont ses poèmes de la veine villonienne. Deux ans plus tard, « *Bermunkások-ballada* » (« *Ballade des salariés* »), « *Tőkésék hasznáról* » (« *Du bénéfice des capitalistes* ») et « *Vigaszt* » (« *Consolation* ») sont des ballades conformes au modèle villonien. » Cf. István VAS, *ibid.*

groupes de lecteur. Attila József façonne une image vivante qui concerne l'imaginaire et l'histoire. Autrement dit il est le premier à composer une traduction qui organise le texte et l'imaginaire villonien selon des structures homologues aux structures sociales de la situation historique.<sup>44</sup>

S'il n'en avait pas été ainsi, jamais la Grosse Margot n'aurait comparu en justice pour outrage aux bonnes mœurs.

<sup>44</sup> Conscient de ce fait, József ne manque pas de déclarer à propos de sa traduction de la Grosse Margot : « lefordítottam ugyan sikeresen, de pusztán azért, mert kitűnő költeménynek tartottam és tartom (J'ai certes traduit cette poésie avec succès, mais uniquement parce que je l'ai trouvé et la trouve excellente.) (Összes művei, III, p. 228.) Il semble que le mot « sikeresen » s'applique moins au critère de fidélité qu'au programme de transposition.





## Folie parler — L'irrépressible urgence de dire l'indicible chez Antonin Artaud et chez Attila József<sup>1</sup>

Attila József — je le connaissais comme tous les Hongrois, depuis mon enfance : la berceuse, les poèmes choisis ( si tendancieusement ... ) qu'on apprenait à l'école, qu'on déclamait à l'occasion des fêtes.

Plus tard, beaucoup plus tard, j'ai vécu quinze ans de ma vie théâtrale avec Antonin Artaud, avec ses textes ( ses textes en moi ! ), sous son influence. Jamais l'idée de comparer, de confronter leur œuvre ne me serait venue. Jamais jusqu'au jour où j'ai lu ( d'abord en mauvaise et incomplète transcription dactylographiée, plus tard dans l'édition critique soignée et commentée ) les textes posthumes d'Attila József, textes en prose, apparemment sans prétention poétique, appelés souvent, ( incorrectement à mon avis ), « textes psychanalytiques ».<sup>2</sup>

A l'abord de ces textes l'image Antonin Artaud s'est imposée d'emblée, non pas en comparaison, mais en confrontation, plus encore comme une fraternité, une correspondance secrète ( dans les deux sens de l'expression ) des deux poètes.

Pour faire ressentir cette impression de proximité, de connivence entre les deux poètes, il suffira de mettre en parallèle quelques fragments, phrases ou paragraphes pêchés presque au hasard de leurs textes.

D'emblée éclate la condamnation irrévocable de l'écriture, jugement a priori autodestructeur chez tout écrivain. L'une des phrases ( pour être exact, l'un des fragments de phrase ) les plus citées d'Artaud n'est-elle pas « *toute l'écriture est de la cochonnerie ?* » Et à l'affirmation de József :

« *Mes poèmes ne sont pas moi, je suis ce que j'écris ici* ».

( A. J., 80, p. 437 )<sup>3</sup>

répond, avec une précision déchirante, Artaud :

<sup>1</sup> Je remercie M.Gérard Nauret pour son aide et ses suggestions.

<sup>2</sup> I. Horváth et Gy. Tverdota « *Miért fáj ma is* », Budapest, Balassi Kiadó, 1992.

<sup>3</sup> Toutes les citations d'Attila József sont tirées du volume cité en réf. 1 et traduites par G.B. Les chiffres indiquent d'abord la pagination du cahier manuscrit d'A. J. suivie par celle de ce volume.

« Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas ».

( A.A. — O.L., p. 100 )<sup>4</sup>

• L'ars poetica résume dans les lignes suivantes — les deux poètes auraient pu le cosigner :

« Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie ».

( A.A. — O.L., p. 51 )

Et les mots, les traîtres mots : il y a des phrases d'Attila József qui sonneraient aussi juste dans la bouche d'Antonin Artaud — et inversement, bien sûr :

« Intéressant : j'ai inclus dans les mots la solution motrice par l'action et je ne les ai pas utilisés parce qu'on ne peut pas se satisfaire de mots et les actions ne m'ont pas satisfait non plus parce qu'on ne peut pas se satisfaire sans mots non plus ».

( A.J. 1230, p. 447 )

« Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider, alors pourquoi ? c'est que justement je ne les emploie pas ».

( A.A. — O.C. XIV — 2, p. 26 )

Ce n'est pas ici que j'entreprendrais l'analyse en abîmes de ce vide qu'Artaud nomme avec effroi et que József voudrait réduire à une simple insatisfaction, mais, lecteur de Lacan, comment ne pas entendre dans toute la plénitude du sens que les mots, on ne peut pas les utiliser, parce qu'ils viennent des autres, de l'Autre : le *Nom de Père* jette son ombre sur les deux poètes-sans-père, et l'on sait comme cette ombre peut devenir coupante, castrante, vidant le corps de toute vie :

« J'ai souvent pensé à me châtrer — maintenant je sens que je pourrais le faire mais j'aimerais plutôt devenir fou ».

( A.J. 107, p. 442 )

« Pour Artaud la privation est le commencement de cette mort qu'il désire. Mais quelle belle image qu'un châtré ».

( A.A. : Le Clair Abélard, O.L. 152 )

<sup>4</sup> Les textes cités d'Antonin Artaud se trouvent dans *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, Paris, 1968 : O.L. et dans les *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris : O.C.

Pendant 25 ans Artaud revenait à l'écriture avec l'acharnement de celui qui se noie et ne trouve que ses propres mots pour s'y accrocher. Pas de progression, pas de développement, ni transformation ni métamorphose, pas de salut, de guérison non plus, hélas, mais l'acharnement, à travers 25 volumes, à souffrir et à dire sa souffrance, à vivre malgré tout, à se vivre malgré le vide, à exister — être malgré la pensée et penser malgré l'être, à être son corps, à crier qu'il existe même si ce cri nie l'existence même. C'est en cela qu'il fait « folie parler », c'est en cela qu'il fouille, avec toute la puissance et toute l'impuissance de la parole, la langue jusqu'à ses tréfonds. La langue qui ne suffit plus : il appelle le cri. Cri de bête qui souffre et cri de l'homme qui pense l'impensable, qui veut dire l'indicible.

*« Maloussi toumi  
tapapouts hermafrot.  
emajouts pamafrot  
toupi pissarot  
rapajouts erkampfthi*

*Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps ».*

*( A.A. — O.C. XIV — 2, p. 11 )*

Ce cri inarticulé mais non dépourvu de sens profond, arraché du plus intime de son être, ce cri du châtré, il n'est pas élucubration d'Artaud passé par l'enfer de la folie déclarée. Ce cri — « Maloussi toumi » — date de 1947, mais en 1936, déjà, Artaud évoque le cri qu'il répand dans le vide où il tombe, perdant son identité sexuelle :

*« Je tombe.*

*Je tombe mais je n'ai pas peur.*

*Je rends ma peur dans le bruit de la rage, dans un solennel barrissement.*

*Neutre. Féminin. Masculin ».*

*( A.A. Le théâtre de Séraphin, p. 222 )*

Attila József, lui, parle, dans ses derniers textes, de la volonté de se dire, de s'analyser, de s'expliquer. Il fait appel aussi bien au bon vieux professeur Sigmund qu'aux techniques de dada et du surréalisme. Mais infailliblement, il arrive, dans quelques fulgurances, là où Artaud patauge depuis toujours.

*« J'imagine que je prends son pénis, cependant ce n'est pas son pénis que je regarde mais son visage, ses yeux, et je voudrais lui arracher son pénis sans qu'il s'en aperçoive. Si j'efface en moi ceci comme impossible, se crée le désir hurlant, c'est-à-dire le désir de hurler. Si ce hurlement sortait, j'aurais renoncé avec ce cri à son pénis ».*

*( A.J. 208, p. 364 )*

On retrouve chez les deux poètes ce que les psychanalystes résumeraient par l'enchaînement fatal : perte de la parole — castration symbolique — perte de l'identité sexuelle — morcellement du corps — psychose.

S'étonnera-t-on de trouver la tentation du suicide là où aucune parole n'attache plus le corps à la vie ? Le fait qu'Attila József s'est jeté sous un train en 1937 tandis qu'Antonin Artaud s'est contenté ( ? ) de se jeter dans le délire et s'est laissé dévorer à feu lent pendant les dix ans qui lui restaient ne change rien — rien sinon que l'un a vécu, l'autre pas. La pensée du suicide, le piège qu'elle recèle, l'ambiguïté, l'incertitude devant cette issue, les deux la connaissaient mieux que quiconque.

*« Attila József je vais le tuer  
la nuit j'ai imaginé que ( ... )  
je prends le tuyau de gaz dans la bouche je respire un bon coup puis c'est fini  
et après cela comme ça fait bien de respirer un grand coup  
je vis »*

( A.J. 64, p. 434 )

*« Avant de me suicider je demande qu'on m'assure de l'être, je voudrais être sûr  
de la mort ».*

( A.A. — O.L., p. 180 )

Se contredisent-ils ? — pas si sûr !

Même un événement à première vue aussi innocent que le gâteau mangé par l'enfant Attila ( mais qui lui est resté sur la conscience au point que nous pouvons nous demander ce qui se cachait derrière la pâte et la confiture ... ) prend un éclairage particulier à la lecture d'Artaud. Chez Attila József on lit :

*« Oh mon dieu qu'ai-je fait  
me lira-t-elle ( sa mère )  
comprendra-t-elle  
que c'est moi qui ai mangé le gâteau »*

et, quelques lignes plus loin, apparemment sans rapport :

*« Elle mange l'homme avec le con, commençant par la bite, elle l'émiette ».*  
( A.J. 10 et 14, p. 420-421 )

Serait-ce pure coïncidence de mettre ce texte face aux lignes d'Artaud :

*« C'est moi qui bouffe le gâteau que tu fis miette à miette,  
et j'ai fait un enfant de ça,  
pour le mettre à la place à toi,  
peut-être un jour le boufferai-je aussi, à moins qu'il ne s'y prenne mieux que toi  
et qu'il sache me mordre là où je mijote ».*

( A.A. — O.C. XIV — 2, p. 69 )

A se demander si les deux poètes auraient été à la même école de cauchemars enfantins, de fantasmes de vagins dentés ...

La philosophie, la pensée se retrouvent, à l'image même de ce pauvre corps, fragmentées, éclatées — avec la dureté du cristal.

L'un dit :

*« La raison n'est pas faite pour « diriger » l'homme, ( ... ) elle est faite pour qu'elle puisse reconnaître le monde extérieur et soi-même ».*

( A.J. 147, p. 449 )

L'autre répond :

*« Et on n'y voit plus très clair  
au dehors,  
au milieu,  
de tant de morts qui vous retiennent et vous appellent,  
qui était vous,  
qui n'était pas vous ».*

( A.A. — O.C. XIV — I, p. 22 )

L'un dit :

*« Pour le reste si je parle c'est que ça baise, je veux dire que la fornication universelle continue qui me fait oublier de ne pas penser ».*

( A.A. — O.C. XIV — I, p. 26 )

Et l'autre répond :

*« On ne peut pas baiser avec soi-même mais on peut baiser avec un autre  
on ne peut pas se baiser mais on peut baiser un autre ».*

( A.J. 126, p. 446 )

Bien qu'elles soient de huit ans antérieures aux « Notes d'idées libres », je serais tenté de placer les lettres de József à Márta Vágó parmi ses textes libres, « psychanalytiques », marqués par la liberté d'expression surprenante d'une pensée qui, sous l'apparence de la logique, semble couler plus directement des sources de l'inconscient, pour ne pas dire du délire. La pensée opposée aux sentiments, l'esprit au corps, Dieu qui l'aime ou non, le Mal, la douleur — comme si c'était Artaud qui parlait :

*« Je crois que l'amour n'est rien d'autre que l'effroyable effort du corps à devenir infiniment libre et éternel comme l'Esprit, donc qu'il se mue en Esprit. Cela prouve encore la dualité puisqu'avec ça le corps se tue lui-même, il se gomme du monde pour qu'il ne reste que l'Esprit parce qu'il croit qu'il devient ça bien que simplement il cesse de vivre ...*

*N'aie pas peur, je ne veux pas dépérir. Et puisque c'est comme ça, je ferme mon esprit jusqu'à ce que mon pauvre corps redevienne la parfaite machinerie d'avant-hier » ...*

( A.J. -Lettre à Márta Vágó, 12 octobre 1928 )<sup>5</sup>

*« La pensée tue les sentiments. Elle tue aussi les miens. Sais-tu que l'amour n'est pas un sentiment mais quelque chose d'une autre essence ? Qu'il ne peut pas en être un ? ( ... ) Márta, est-ce que Dieu t'aime ? As-tu pensé déjà à ça ? Moi, il peut m'aimer beaucoup, parce que tout est mauvais, mais tout en moi ne reste pas mauvais s'il devient douleur ...*

*Et je devais accomplir beaucoup de Mal pour savoir aujourd'hui si bien ce qui est Mal, mais je n'ai pas pu en accomplir suffisamment pour que le Mal me dévore entièrement, j'étais meilleur que mes mauvaises actions, parce que c'est seulement comme cela que m'a échoué le Mérite, que je reconnaisse et même que je distingue le Bien du Mal ».*

( A.J. — Lettre à Márta Vágó, 30 septembre 1928 )<sup>5</sup>

Non seulement le fait qu'il s'agisse de lettres écrites à des jeunes femmes, non seulement l'effort de comprendre logiquement ce qui résiste à toute logique, non seulement les notions évoquées, notions philosophiques et questionnement métaphysique, mais encore plus le ton, le rythme des phrases, la pensée éjaculée par longues saccades, placent les lettres d'Artaud, écrites de l'asile de Rodez, dans la même famille. C'est presque au hasard que nous en choisissons deux extraits :

*« j'ai terriblement souffert d'une chose que vous connaissez très bien mais dont on ne peut parler en ce monde qu'à mots couverts d'abord et ensuite qu'en mots, et tous les mots sont pâles, ce sont les affres de notre cœur à tous qui ne peuvent pas être résolues de ce côté de la terre ni de la vie. Nous sommes ici-bas dans un être qui n'est pas le nôtre et qui est représenté par un corps qui n'a pas été fait pour notre âme ni pour l'âme et où l'âme étouffe sans fin. On ne peut pas avoir une idée de cœur pour quelqu'un : intérêt, fidélité, dévouement, charité, pitié, sans qu'il ne s'y mêle quelque chose de mal, et sans que cela n'aille au centre de ce qui est tout le mal de l'être, et qui dans ce monde a pris la forme appelée libido mais qui vient d'un fait beaucoup plus terrible et secret, lequel touche à la nature la plus intime de Dieu : donner sans se prendre soi-même à l'idée de don et ne pas la ramener sur soi-même comme chaque fois un nouvel enfant ».*

( A.A. Lettre à Madame Dequeker, O.C. XI, p. 85-86 )

*« pour remonter au Ciel il faut être très pur. — Et le Ciel pour moi c'est l'Amour dans la dignité, le sacrifice de soi et la noblesse. Et qui peut vivre sans Amour ?*

<sup>5</sup> Lettres d'Attila József à Márta Vágó in Vágó, Márta : József Attila. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1975.

*A force de vivre les uns avec les autres comme des bêtes, les hommes ont oublié l'Amour. Car aimer à la manière terrestre qui est sous le commandement de la sexualité et de Satan c'est accomplir en réalité un acte de haine ».*

( A.A. Lettre à Annie Besnard, O.C.X, p. 202 )

Bien sûr, analyser les lettres d'Attila József comme celles d'Antonin Artaud, pour y suivre le cheminement de la parole, de la pensée jusqu'au délire, du Moi jusqu'à l'Homme et à Dieu — cela demandera un long et minutieux travail de philosophe-philologue, et le psychanalyste ne sera pas surpris de constater que souvent l'affirmation jouxte la négation, le non devient oui et le mal est tout près du bien.

\*

Comparer Antonin Artaud à Attila József ? Leur biographie, leur vie, tant de croisements, de confluences nous y autorisent.

Nés l'un en 1896, l'autre en 1905, si Antonin Artaud est l'aîné, ils sont de la même génération. Ils arrivent à Paris à la même époque, l'un pour des mois qui marqueront sa vie, l'autre pour y rester. Ils ont pu se rencontrer — autour des surréalistes. Pendant quelque temps ils se réclament tous les deux du surréalisme, avant de s'en éloigner. Tous deux se veulent, très tôt, poètes — l'un édite une revue dans son lycée, l'autre se fait publier, encore lycéen. Plus tard tous deux consacrent leur vie à la poésie ( l'accent est sur le mot sacré et la connotation de sacrifice ! ).

Sur un plan plus intime, ils ont en commun d'avoir été entourés et élevés par des femmes, le père faisant défaut, d'avoir souffert plus que de raison de leur puberté, de leur adolescence : tentative précoce de suicide d'Attila József, méningite dans l'enfance suivie de maladie nerveuse ( ? ) chez Antonin Artaud. Tous deux luttent, pendant les dix à quinze ans de leur vie d'artiste, contre la maladie, la folie ( faut-il dire la psychose ? ) et paient cher un équilibre fragile. Tous deux font face à ce qui semble être une véritable débâcle sexuelle, avec sa cohorte d'impuissance, de difficulté d'être, de souffrance physique et morale.

Antonin Artaud comme Attila József ( mais avant lui ) a été confronté à la psychiatrie et à la psychanalyse. Il est vrai qu'Artaud a violemment rejeté cette dernière que József a tenté d'attraper et digérer par le bout théorique, assaisonnée de sauce marxiste.

Coincidence même dans certains détails ( trouvera-t-on un jour qu'ils ont leur importance ? ) : ainsi les deux poètes sont nés dans la religion orthodoxe grecque, dans des pays à majorité catholique romaine.

Enfin, ils se retrouvent dans la tragédie de la folie : Antonin Artaud qui côtoyait depuis longtemps la toxicomanie ( d'abord usage « thérapeutique » de la morphine, puis opium, morphine, héroïne ) — sait-on si Attila József en a usé avant les derniers mois ? — Antonin Artaud donc cède à la folie, est enfermé en asile psychiatrique en novembre 1937 et y reste huit ans. Nous éviterons de trancher s'il en sort guéri pour les deux ans qui lui restent à vivre. Attila József, lui, après des traitements psychanalytiques et des séjours en « sanatorium », se donne la mort, en proie à la folie ( gardons

le terme non médical ), le 3 décembre 1937. Était-ce le jour même où Antonin Artaud a définitivement sombré dans la folie ? Le sort réserve de ces coups de dés ! ...

On pourrait tracer le parallèle des deux vies sur de nombreux plans, dans leurs rapports à la politique ou aux avant-gardes, leurs amitiés et leurs amours, et jusqu'aux intimes détails corporels de leur façon de manger, leurs problèmes de digestion. Je me tiendrai ici à souligner quelques sujets de réflexion, concernant leurs rapports à la « folie ».

Antonin Artaud comme Attila József ont eu dans leur vie chacun une longue période d'apparente « normalité », c'est-à-dire d'intégration dans le tissu social de la vie artistique, Attila József dans la poésie, y compris la rédaction d'une revue importante et dans le mouvement ouvrier, Antonin Artaud dans le théâtre, comme acteur de théâtre et de cinéma, et, d'une façon plus difficile, plus marginale, dans l'écriture. Pendant toutes ces années, de nombreux épisodes montraient leur différence, leur altérité, leur difficulté d'être. Cependant ce n'est qu'*a posteriori* qu'on se pose la question brutale : étaient-ils fous ?

Pour József comme pour Artaud, la question tendancieuse se conjugue, se module sur les mêmes tons :

*Était-il fou, la société l'a-t-elle rendu fou, est-il devenu fou, et si oui, d'où vient cette folie, serait-ce la société, les autres, qui l'ont rendu fou, ou qui ne trouvent d'autres mots, d'autres cages que la folie pour enfermer le poète-génie qui n'est pas de leur temps ?*

On connaît les passions déchaînées autour d'Artaud, les dernières années de sa vie, puis après sa mort et dans le demi-siècle qui lui succède : opposition farouche entre ceux qui parlent de sa folie et ceux qui reprochent aux psychiatres de l'avoir soumis aux électrochocs, de l'avoir enfermé. ( Remarquons qu'aux électrochocs connus d'Antonin Artaud répond le choc insulinaire probable qu'on appliqua à Attila József ).

Ainsi Antonin Artaud est né, le jour de sa mort, à la longue et tumultueuse vie posthume, riche en découvertes et en péripéties, où les rapports entre le corps et l'esprit, le génie et la folie sont toujours à l'ordre du jour.

Il semble qu'avec la publication de ses textes posthumes « psychanalytiques », Attila József prend le même chemin.

Pour l'étude du second, les avatars du premier peuvent servir de précédent : les mêmes questions se posaient, les mêmes passions se déchaînaient, sans que la situation politique, la chape du stalinisme laissent si longtemps couvrir les braises sous la cendre.

Il est temps de souligner une différence fondamentale entre les deux hommes. Attila József a fait, pendant sa courte vie, œuvre de poète, dans le sens classique du mot : il a écrit des poèmes selon les règles de l'art ( il a beaucoup insisté sur ce point ! ), des poèmes dont certains brillaient par leur éclat, d'autres laissaient sentir des profondeurs insoupçonnées, des poèmes qui l'ont classé parmi les plus grands du siècle hongrois, mais qui restaient dans le monde de la poésie, de l'acceptable pour tous ( si l'on oublie l'inoubliable professeur Horger ! ). Seul les « textes psychanalytiques » des derniers mois de sa vie sortaient de ce cadre. Ensuite, le silence ...

Antonin Artaud, lui, a bien tenté, à son arrivée à Paris, d'écrire de la littérature, de la poésie. J. Rivière a très vite compris et lui a fait comprendre que ce n'était pas son chemin, sa vie, son œuvre virtuels. Cela, Antonin Artaud l'a lui-même compris,



accepté, il en a fait son principe forceps. Donc, d'emblée, ses textes sortaient du cadre de la littérature. Marginalité, différence, altérité, folie — ou singularité du poète en avance d'un demi-siècle sur son temps ? Laissons la question ouverte.

Mon propos, ici, porte donc sur deux *corpus* inégaux : plus de deux douzaines de volumes épais d'Artaud, textes écrits dans leur majorité pendant et après son enfermement psychiatrique, contre même pas cent pages de József. Leur confrontation peut prendre de nombreuses directions. On peut soumettre les textes à une analyse structurale, linguistique, sémiotique, avec la question : existe-t-il une écriture de la folie ? que nous dit-elle ?

On peut y chercher les traces de non-dit, selon la méthode freudienne, relever ce qui caractérise l'un ou l'autre ( l'un *et* l'autre ? ) des deux poètes. Sur ce chemin, on verra avant tout, comme à l'écoute de certains rêves, à la vue de certains tableaux ( ou dans certaines rares phrases d'une cure analytique ), la soudaine révélation des profondeurs insoupçonnées de l'inconscient. Attila József et Antonin Artaud sont parmi les grands poètes de la révélation du refoulé ...

On peut également chercher dans ces textes une philosophie, une nouvelle appréhension du monde, une *métapoésie* et une *métapoïesis*. Ce n'est pas un hasard si Attila József s'est nourri de Hegel, de Marx et de Freud. Les philosophes modernes, Derrida en tête, découvrent des mondes dans les textes d'Artaud.

Pour moi, deux points dominent la problématique de ces textes : celui du corps et celui de la parole. A moins qu'il ne s'agisse que d'une seule question : comment écrire le corps ( non pas décrire, non pas l'évoquer, mais le mettre *en* écriture, non pas l'image du corps, sa représentation mais son vécu, son être ).

A force d'apparier, d'alterner, confronter des lignes de József avec celles d'Artaud, une hypothèse se présente, hypothèse que la mort de l'un, l'internement de l'autre empêcheront à jamais de vérifier, mais qui pourrait éclairer l'œuvre de l'un à la lumière des textes de l'autre. Selon elle, si József avait survécu à la crise de novembre 1937, il aurait pu prendre le chemin d'Artaud, ou, plus exactement, le chemin de ses « écrits psychanalytiques » et, se dévêtant de ses habits d'apparat brillants de poète lyrique riche en rimes et en beautés, plonger corps et âme dans les profondeurs que ses plus beaux vers ne nous laissent qu'entrevoir. De son côté, si Artaud avait pu « guérir », s'arracher à la folie qui le faisait tourner en rond, à la souffrance qui transformait ses plus belles phrases en cri, en barrissement, il aurait pu reprendre et continuer la poésie là où József s'est arrêté. Mais les dieux n'ont voulu ni ceci, ni cela. Il nous reste à regarder en face ce que Artaud, József nous ont laissé. Il y a de quoi faire la philosophie et la littérature de cette fin de siècle — peut-être aussi de quoi nourrir l'homme du siècle qui s'approche.

\*

Les pages précédentes révèlent, par citations superposées, par le feu croisé des mots et des pensées, des peurs et des fantasmes, ce que j'ai annoncé comme une fraternité à proprement parler télépathique, une correspondance secrète où les deux poètes se retrouvent dans la souffrance de tout leur être. Ce qu'ils clament, chacun à sa place, dans son monde, dans l'ignorance complète de l'autre, n'est ni nouveau ni

unique. Des philosophes, des poètes qui sombrent dans la folie, pour s'y taire ou pour continuer à bramer, pour en mourir ou pour survivre à eux-mêmes, des messages singuliers de perdition jetés par des âmes damnées comme autant de bouteilles à la mer dans l'océan de la littérature, de Lautréamont à Nietzsche, de Nerval à Hölderlin, nous en connaissons d'autres. Ici même, nous réunissons en gémellité une œuvre de vingt ans, celle d'Artaud, avec quelques écrits de József, clairement détachés de l'ensemble de sa poésie, et dont nous ignorons le sort réservé par son auteur s'il avait vécu. Alors pourquoi cette confrontation ?

Faut-il chercher, à travers les résonances des deux textes, la nature même de la folie, les caractéristiques de l'écriture psychotique ? Sommes-nous confrontés à une expression psychopathologique, destinée à la seule curiosité des spécialistes, des hommes de l'art ( quel art ? celui de la folie ? ).

Une approche aussi clinique et réductrice serait, peut-être et malgré tout, acceptable, tout en gardant ses limites et éveillant une antipathie certaine des amateurs, souvent fanatiques, des deux poètes. Elle se devrait de respecter un certain nombre de conditions et d'éviter plusieurs pièges. Avant tout, de grâce, qu'on nous épargne la discussion stérile de savoir si Artaud, si József étaient fous, s'ils pouvaient être couchés sous l'étiquette étiquée de tel ou tel diagnostic ! Qu'on se le dise : des fous, en 1937, il y en avait par milliers, en France comme en Hongrie, certains anonymes, d'autres célèbres. Des poètes, des vrais, — on les comptait par dizaines. Des génies ? Comment savoir ?

Mon regard préfère scruter, à travers l'inscription funéraire du génie fou, du poète malade, en quoi Artaud et József étaient, chacun à sa façon, chacun pour soi, mais aussi ensemble, d'improbables incarnations fraternelles, uniques et porteurs d'un sens nouveau. Indiscutables ? au contraire : quarante, cinquante ans après leur mort, ils soulèvent encore des passions, questionnent infatigablement leur siècle, parlent le langage des adolescents d'aujourd'hui. Leur folie — j'y vois la folie du siècle, mais, plus que la folie de l'histoire, elle-même suffisante pour tuer dieu et faire douter de la survie de l'humanité, j'y vois la folie inextricable de l'être humain — celle que les dieux ont jetée sur l'homme de Sophocle, celle qui reste à la Fin de Partie que jouent les derniers survivants de Beckett. C'est à travers cette folie-là qu'Artaud et József se parlent et nous parlent, essaient de nous dire l'indicible, ce qui se trouve dans l'abîme entre le corps et la parole, entre l'être et la langue. Ils parlent jusqu'à la limite de la parole et au-delà, ils crient jusqu'au silence dans l'urgence de s'en sortir, de se refaire, de se guérir, de redonner l'unité rêvée à leur être morcelé.

C'est dans cette urgence que je les écoute,<sup>6</sup> que nous les écoutons, dans l'espoir qu'ils nous aideront à nous guérir de la condition humaine ou, si toute guérison est illusoire, de faire face à être Homme. Pour moi, pour nous, plonger dans ces textes, c'est apprendre à voir même dans le noir le plus noir (« *dans le noir nous verrons clair, mes frères* » — clame Henri Michaux ! ), c'est contempler sans peur le vide intérieur et le vide de l'Autre, c'est regarder la Mort dans les yeux — sans cligner et sans que la Vie s'arrête comme elle s'est arrêtée pour József, pour Artaud.

<sup>6</sup> A la Dérive d'Artaud : à propos d'une série d'expériences théâtrales autour des textes d'Artaud. Ed. G. Baal, *Textuerre*, Montpellier, 1990, n 66, 128 pages.

## Peut-on traduire en français la poésie d'Attila József ? ( rimes, réseaux et concepts )

### I. « Peut-on traduire en français la poésie d'Attila József ? »

L'honnêteté m'oblige à annoncer d'emblée que j'ai formulé le titre du présent article sous forme d'une question toute rhétorique ; oui, on *peut* traduire Attila József, j'ajouterais même : on le *doit*. Je dirai aussi qu'il existe de « bonnes » et de « mauvaises » traductions, qu'il y va de son oeuvre comme de milliers d'oeuvres poétiques, mais que cela ne change rien à la nécessité de l'entreprise. Attila József doit être traduit, parce que c'est un très grand poète, et il peut l'être — je tenterai de le montrer — bien qu'apparaissent des difficultés ( comme toujours en poésie, lorsqu'on passe d'une langue à l'autre ) ; difficultés immenses, certes, mais que l'on peut néanmoins résoudre. Il y a comme une coquetterie, chez certains locuteurs hongrois, à poser comme « intraduisible » l'oeuvre de József, tout comme certains Français aiment à poser, par principe, l'« intraduisible » d'Arthur Rimbaud — pour ne citer qu'un seul poète réputé « difficile ».

Ayant donc répondu, d'entrée de jeu, à la question que j'avais moi-même formulée, je dois toutefois aussitôt ajouter : en poésie, le passage d'une langue à l'autre, qu'on l'appelle « adaptation » ou « traduction », entraîne toujours la construction d'une équivalence « *modulo quelque chose* », ce qui signifie que « quelque chose » est presque toujours perdu ; ceci, parce que la fonction poétique met en jeu deux grands axes ( pour être délibérément simpliste, je dirai « son » et « sens » ) ; et personne mieux que Roman Jakobson ne l'a montré, dans son essai *Linguistics and Poetics*, paru initialement en anglais, en 1960.<sup>1</sup>

Avant de passer aux trois grands « volets » du présent article (« Rimes » — « Réseaux » — « Concepts »), je commencerai par le rappel de certaines données qui pourront sembler banales, mais me paraissent un préambule nécessaire. La réception française de l'oeuvre d'Attila József a amené la traduction et/ou l'adaptation d'une partie de ses poèmes, par des écrivains aussi divers que prestigieux, poètes pour la plupart : Jean Rousselot, Pierre Seghers, Tristan Tzara, Paul Eluard, Georges-Emmanuel Clancier, Charles Dobzynski ... Sans m'étendre sur la question, longuement débattue, de la frontière entre « traduction » et « adaptation » — centrale, lorsqu'il s'agit de poésie — je signalerai deux faits. Le premier, on pourrait le nommer « qualitatif » ; le second, « quantitatif ».

<sup>1</sup> En français : *Linguistique et poésie* 1963, voir Bibliographie.

1. Pour le « qualitatif » : le lecteur français est en droit de s'étonner de ce que, pour la plupart des traductions parues à ce jour en langue française, figure en bas de chaque poème la mention « *Adaptation de X, d'après la traduction de Y* ». Pourquoi ce « double écran » ? Trop souvent, l'« adaptateur » final — en général, poète — ne connaissait que très peu ( ou pas du tout ) la langue hongroise. Le traducteur, lui, oui : et on n'insistera jamais assez sur le rôle primordial de László ( Ladislas ) Gara, dans cette fonction d'intermédiaire. Pour aller vite, disons que la traduction vise à la « fidélité maximale », l'« adaptation », en revanche, prenant ouvertement le parti de « reformer » le texte initial, et, dans le cas d'Attila József, cela s'est fait très souvent avec trop de libre écart — tout du moins à mon avis, nécessairement subjectif.

Sans porter cependant d'appréciation péremptoire sur la valeur intrinsèque de ces textes « librement inspirés », je me contenterai de dire qu'une condition nécessaire — bien que non suffisante — de l'acceptabilité de telles adaptations, est qu'à un moment ou à un autre, le texte français soit vérifié par un hongarophone ayant, par ailleurs, une connaissance non-superficielle de la langue française, ce qui éviterait certains contresens grossiers, comme par exemple — mais il y en a bien d'autres — dans la version française du poème *Keserű* ( *Amer* ), qui, manifestement, n'est pas passée par ce filtre minimal :

« *Ó az asszony, a szeretőm ...* »,  
ce qui en français devrait donner :  
« *Oh femme, oh mon amante !* »,  
et qui devient :  
« *Oh ménagère, ô amante !* »

sans doute parce que, dans le vers précédent du texte original, apparaissent les termes hongrois « *porszem* » (« grain de poussière ») et « *kisöpör* » (« balayer au-dehors ») ; le contexte global du poème ne permettant toutefois aucune équivoque ...<sup>2</sup>

2. Pour le « quantitatif » : citons pour mémoire que les *József Attila Összei Versei* ( Poèmes réunis d'Attila József, dans l'édition « standard » publiée par *Akadémiai Kiadó*, en 1984 ), comprennent un peu plus de 650 poèmes, variantes non-comprises.

En français, si l'on s'en tient aux seuls recueils ( qu'ils soient ou non consacrés entièrement à Attila József ), ainsi qu'à deux ou trois revues littéraires ( ainsi, *Arion* ; ou encore, *La Revue Internationale*, et ce dès les années 1940 ), on dénombre environ une centaine de poèmes publiés, dont certains à plusieurs reprises, et par des adaptateurs différents : la production française apparaît bien mince.

## II. La question de la rime

La plupart des « adaptations » parues en français prennent évidemment pour principes ceux de la prosodie française — en premier lieu, la rime. Cette rime se

<sup>2</sup> On verra, en revanche, que dans bien d'autres poèmes d'Attila József, interviennent des « réseaux » de connotations, qui, eux, sont signifiants.

retrouve quasi-systématiquement dans chaque adaptation d'Attila József, à de rares exceptions près : telle celle, par André Dalmas ( et d'après la traduction d'Albert Gyergyai ), du poème *Eszmélet* ( trop souvent traduit par *Eveil*, alors qu'une approximation plus fidèle, tant au titre qu'au contenu du poème, serait bien plutôt *Pleine conscience*, ou éventuellement « *Prise de conscience* »). Si l'on prend comme « monde de référence » la métrique hongroise — plus précisément, la métrique qui, dans la poésie hongroise, s'est calquée sur la gréco-latine — l'importance de la rime est cause qui peut se défendre<sup>3</sup>.

En revanche, dès lors qu'on aborde le problème de la traduction, on s'aperçoit que cette attention extrême qu'ont portée les adaptateurs français à l' « intouchable rime » est nuisible à un bon rendu des poèmes d'Attila József, dans la mesure où elle fige le poème, de façon artificielle ; orientant délibérément la fin de vers, elle bloque toute une foule de possibles, et, la plupart du temps, aura pour effet de dévier le sens global.

On sait par ailleurs que le hongrois, étant langue dite « agglutinante », pourra très souvent avoir recours, en particulier, à la suffixation ( ajout de suffixes grammaticaux ), dans la construction de la rime : c'est ce que nous appellerons ici *rime grammaticale*. Ainsi, dans beaucoup de ses poèmes de la fin des années 1920 ( essentiellement, pendant l'année 1928, dans deux poèmes aussi fréquemment commentés que *Klárisok : Collier de corail* — et *Ringató : Bercement* ), la rime est ainsi construite : dans *Klárisok*, sur le retour du suffixe « **-on** » ( en français : « **sur** », avec absence de mouvement ), ainsi que du suffixe « **-ása** » ( forme nominalisée en « **-ás** », suivie d'une marque de génitif, en « **-a** » ) ; de même, dans le second poème, on retrouve une utilisation du même type : retour d'un suffixe grammatical composé, à savoir, de la combinaison : « **-ás** » ( forme nominalisée d'un verbe ), et de « **-val** » ( qui ici, par règle phonétique, s'assimile à « **-sal** », et qui marque un cas « comitatif », ou « d'accompagnement »).

En français, on aura, bien entendu, la possibilité de reconstruire de tels parallélismes grammaticaux, mais la plupart du temps, ce n'est pas en fin de vers qu'ils réapparaîtront, et ce pour des raisons d'agencement syntaxique différent en hongrois et en français.

Je ne m'étendrai pas davantage sur le sujet de la rime chez Attila József ( en fait, sur les diverses possibilités de la rime en hongrois ), mais hasarderai quelques brèves remarques.

2. Le « sacro-saint respect de la rime », j'entends par là, de la rime « à la française », où la syllabe finale du vers cumule, et parallélisme vocalique ( assonance ), et parallélisme consonantique ( allitération ), serait en fait plaquée, de façon très artificielle, sur les structures rimées qu'emploie, de façon infiniment souple et variée, Attila József, — avec, en particulier, une extraordinaire faculté à « sauvegarder » de fait un élément phonique fondamental pour provoquer un effet rimé ( ainsi, apparition, dans des vers adjacents, de phonèmes très proches, pour ce qui concerne le point et le mode d'articulation : par exemple, paires **-dt** et **-tt**, ou encore, syllabes où la voyelle seule,

<sup>3</sup> On pourra, sur ce point, se référer aux publications d'Iván Horváth, sur la métrique ancienne hongroise ( en particulier, article à paraître sur la prosodie de Bálint Balassi, Budapest, prévu pour 1995, titre non encore défini ).

en fin de vers, se trouve « accordée », la ou les consonne[s] étant négligées ). Ceci apparaît surtout dans la période « finale » d'Attila József ( située, pour aller vite, entre 1933 et 1937 ) : période d'une très grande créativité, avec, successivement, les œuvres majeures que sont *Óda* ( *Ode* ), en 1933 ; *Eszmélet* ( *Pleine conscience* ), en 1934 ; *Levegőt!* ( *De l'air!* ), en 1935 ; *A Dunánál* ( *Au bord du Danube* ) et *Amit szivedbe rejtesz* ( *Ce que tu cèles dans ton cœur* ), en 1936 ; *Költőnk és Kora* ( *Notre poète et son temps* ), en 1937 ... et bien d'autres encore. Mais l'essentiel reste la chose suivante : il suffit de lire à voix haute n'importe lequel de ces poèmes pour s'apercevoir que l'effet lyrique qui leur a valu tant d'admiration est obtenu par tout autre chose qu'un « segment de fin de vers », tant le mouvement est ample, et les résonances phoniques, en divers lieux.<sup>4</sup> Il va de soi que je passe ici sous silence, en fait, une part essentielle à savoir, la richesse de leur contenu lyrique, philosophique et idéologique — mais ce n'est pas mon propos.

J'aimerais d'ailleurs signaler un phénomène : si, tout au long de sa carrière poétique, Attila József a souvent eu recours à des formes métriques traditionnelles ( essentiellement, le sonnet ), la façon même dont il a utilisé ces formes, la distance qu'il a prise par rapport à elles — un certain *ton* — apparaît surtout dans cette dernière période. Il y a par exemple les *Hexaméterek* ( *Hexamètres* ), au tout début du poème *Flóra* ( *Flora* ) de 1936 ; il y a aussi — et surtout — l'utilisation extrêmement ironique de la rime, dans *Születésnapomra* ( *Pour mon anniversaire* ), poème écrit en 1937, à l'occasion du tout dernier anniversaire du poète. On connaît surtout le sommet ironique — pour lui, jeune étudiant chassé de l'Université — de la rime des deux derniers vers, où :

« [...] **taní-**  
**táni !** »

se trouve victorieusement « coupé en deux »<sup>5</sup>

Dans les traductions françaises, je refuserais, pour ma part — à cause de son peu de véritable pertinence, en regard des autres problèmes métriques à traiter, mais aussi, et surtout, à cause de la « déviation de sens » qu'il induit presque toujours — le principe de « la rime à tout prix », et préférerais deux grands procédés :

<sup>4</sup> Ainsi, dans le poème *Balatonzárszó* ( Sept. 1936 ), on aurait :

« [ ... ] *Kell már ahhoz a testhez is az úgy,*  
*mely úgy elkapott, mint a vizek sodra.*

*Becsomagoljuk a vászonruhát*

*s beöltözzünk szövetbe, komolykodva* »,

qui donnerait en éventuelle traduction :

« [ ... ] *Mon cœur lui aussi a besoin de son lit,*  
*qui déjà l'a saisi, tel le courant des eaux.*

*On range nos habits de toile,*

*et, gravement, on en met de plus chauds. ».*

<sup>5</sup> Je proposerais ici pour traduction :

« [ ... ] *que ferai don de ma leçon !* ».

— d'une part l'utilisation, dans la mesure du possible, d'allitérations et d'assonances, à l'intérieur du vers, comme j'ai tenté de le faire dans la traduction que je propose, du poème *Mióta elmentél* ( *Depuis que tu t'en es allée* ) ; la perte des rimes peut s'y voir « rattrapée », en quelque sorte, de la façon suivante, puisque :

« [ ... ] *dühödten hull a törékeny levél ...* »

devient :

« [ ... ] *et la feuille fragile s'affaisse, avec fureur ...* »

— le second procédé aurait pour rôle central la restitution du *rythme* du vers hongrois, fondé essentiellement ( comme, d'ailleurs, dans beaucoup d'autres langues, y compris une langue indo-européenne comme l'anglais ), sur l'alternance de voyelles « brèves » et de voyelles « longues » et sur la succession des syllabes accentuées et inaccentuées, que nous ne trouvons pas en français : en revanche, nous possédons notre fameux « *e muet* »<sup>6</sup>. L'utilisation, en français, du « *e muet* », constitue une formule souple et extrêmement maniable, pour marquer « temps forts » et « temps faibles », puisqu'elle intercale un « souffle », une pause légère à l'intérieur du vers — ou, éventuellement, en finale. J'ai tenté d'en donner quelques exemples dans les traductions jointes à la fin de cet article, et, en conséquence, ne m'entendrai pas davantage.

Je terminerai toutefois par un problème essentiel : *qui donc peut traduire de la poésie, et en quoi ce type de traduction diffère-t-il de celui de la prose ?* Cette question dépasse le cadre que je me suis ici assignée, à savoir, la traduction de l'oeuvre poétique d'Attila József. Je me bornerai à indiquer que je m'inscris en faux contre deux assertions de László Gara dans la revue *Arion*, en 1966 ( cf. bibliographie ; art. cit., p.113 ) :

1. « Seul un poète peut traduire un autre poète [ ... ]. »

2. « Pour donner une adaptation de valeur, il n'est pas absolument nécessaire de connaître la langue du texte original [ ... ] »

Mon article n'est pas le cadre d'un tel débat. Pour toute réponse, il me semble néanmoins tout à fait à propos de se référer à l'excellent article de Roger Caillois, aux pp.32-37 du même numéro d' *Arion* ( à nouveau, cf. bibliographie ) où se trouvent présentés une série d'arguments auxquels j'adhère sans réserve.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> On pourrait, sur ce point, citer l'excellent ouvrage publié en 1987 par Jean-Claude Milner et Jean-François Regnault : *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins* ; cf. bibliographie.

<sup>7</sup> J. Rousselot, l'un des « *adaptateurs* » les plus connus des poèmes d'A. József, reconnaît lui-même : « Je suis [ ... ] persuadé que, si je connaissais, ce qui s'appelle connaître, le hongrois, [ ... ] je ferais des adaptations infiniment supérieures à celles que j'ai faites jusqu'alors. » ( v. revue *Arion*, 1966, p.91 ; cf. bibliographie ).

## II. Deuxième « volet : les « réseaux »

Il serait malaisé de fournir une définition précise de ce que j'ai choisi de nommer ici : « réseaux ». Je veux parler en effet de ce qui apparaît, dans la poésie d'Attila József, à travers deux procédés que je ne saurais qualifier que d'« idiosyncratiques » :

— le premier procédé est l'association, ou, si l'on préfère, la composition, de syntagmes, qui, dans leur association même, surprennent déjà, en hongrois ; ainsi, dans son poème *Luca* ( *Lucie* ), de 1928, dans le tout premier vers, la séquence : « *menyasszony-mulásban* » ( mot-à-mot : « *dans-perte-de-fiancée* », « *dans-passage-de-fiancée* ») :

« *Menyasszony-mulásban,*  
szerelmem nő mogorván ... »

je propose de traduire par :

« *Fiancée va se perdant,*  
mon amour croît grommelant ... ».

Dans cet exemple, Attila József utilise deux mots indépendants, chacun avec son « halo »<sup>8</sup>, pour évoquer la perte d'un être aimé.

Ma tentative de traduction, par :

« ...*va se perdant* ... / ...*croît grommelant* ... »

s'efforce de rendre aussi le phénomène suivant : que ces « halos » de mots, Attila József les utilise pour construire des réseaux — sémantiques et phoniques, bien sûr —, et on doit pouvoir, en français, rendre ces rapports, de son comme de sens, tout en restant le plus près possible du texte. « Rester près » : c'est justement là la difficulté. Mais je pense qu'un poète comme Attila József mérite mieux qu'une « adaptation ». Il mérite qu'on puisse tenter une traduction. Et si elle est mauvaise, alors le traducteur est mauvais ; mais qu'on ne dise pas qu'Attila József est « intraduisible ». Postulat inacceptable.

De la même façon, dans un autre poème, *Mért hagyta el, hogyha kívánsz* ( *Pourquoi m'as-tu quitté, si vraiment me désires ?* ), datant de 1924, Attila József met en jeu certaines possibilités syntaxiques du hongrois pour créer un contexte — ce que je serais tentée d'appeler « le réseau juste » :

« *Ó asszonyom, te balga, te bolond,*  
*Játszót-játszó, ostoba, semmi játék !* «

<sup>8</sup> Je précise que je préfère ce terme à celui de « connotations », précisément parce qu'il est moins technique — et chacun comprend très bien, de façon intuitive certes, ce que c'est que le « halo » d'un mot, ce qui me suffit ici : on comprend qu'il s'agit *et de son, et de sens*.



Une traduction pourrait être :

« *Oh femme, oh toi balourde, oh folle,*  
Oh toi **jouant à la joueuse**, stupide, oh **jeu** de rien ! »

Ici, József utilise la construction « *játszót-játszó* », où, en hongrois, dans une telle construction à redondance morphologique, le verbe « *játszik* » pourrait, en fait, être remplacé par bien d'autres. Mais ce que fait précisément le poète, c'est, à nouveau, construire un « réseau », où interviennent tant « *játszót-játszó* » que « *játék* » : il n'est sans doute pas superflu de noter que « *játék* », dans son « halo », signifie, en français, aussi bien « *jeu* » que « *jouet* ».

Abordant la question des « réseaux » et des « halos », j'ai dit qu'Attila József utilisait, entre autres, deux grands types de procédés : « composition » ou « association » ( ce que nous venons de voir ), l'autre procédé étant, de façon inverse, la « désassociation » ou « décomposition » : le meilleur exemple que l'on puisse en citer serait fourni par le poème *Ringató* ( *Bercement* ), sur lequel je souhaiterais attirer maintenant l'attention.

On peut s'interroger longtemps sur ce poème, tant qu'on n'a pas mis en évidence le caractère « virtuellement décomposable » du *titre*, à savoir : « *Ring / a / tó* » ( en traduction française : « *Se balance / le / lac* »). Alors seulement, en effet, on comprend d'où proviennent les accumulations d' « images lacustres » — comme je l'ai noté en bas de ma traduction ( v. fin d'article ) : « *nád* », « *tavi* », « *kékellő* », « *csobogás* » ... : à défaut de la « désassociation » initiale, le réseau global des images, pour un locuteur francophone, reste hermétique. On peut hasarder l'hypothèse que, pour un locuteur hongrois — vraisemblablement, sans même conscience réfléchie du phénomène — le processus verbal est perçu, car s'opère sans doute une reconnaissance informulée du jeu désassociatif.

### III. « Concepts »

J'en arrive enfin à mon troisième et dernier « volet », que j'ai nommé — faute de mieux — « *concepts* ». Je n'ai abordé jusqu'à présent, parmi le très grand nombre des poèmes d'Attila József, que ceux qu'on serait en droit de qualifier de « mineurs », face à ce qu'on a coutume d'appeler ses « grands » poèmes — soit datant de l'époque de son engagement au Parti Communiste clandestin, soit ( après le printemps 1933, où il n'a plus appartenu au Parti ) datant des années 1934-1937 ( j'ai déjà énuméré quelques-uns de ces derniers « grands »). Ce choix est délibéré. Je pense en effet — et ce sera mon dernier argument — que, si Attila József est bel et bien « traduisible », c'est que sa poésie véhicule presque constamment des concepts — et même lorsqu'il « s'amuse », comme par exemple dans *Születésnapomra* ( *Pour mon anniversaire* ).

Ici, je n'évoquerai qu'un poème-exemple, tâchant de ne pas entrer dans de trop laborieux détails. Il s'agit de *Gyász és patyolat* ( *Deuil et blanchissage* ).

Ce poème, selon moi, illustre bien la grande difficulté qu'il y aurait, à tracer une frontière bien nette entre le mot comme « évocateur d'un halo », ou comme « porteur

de concept ». Il serait bien périlleux d'invoquer ici quelque théorie linguistique : on serait tenté de rapprocher toute vue du « *mot comme porteur de concept* » du *signifié* saussurien ( puisque pour Saussure, le signifié est bien « le concept évoqué par le mot »), à ceci près que la notion de « signifié », au sens saussurien, appliquée au langage poétique — surtout, à celui d'Attila József — ne peut précisément pas convenir, puisque, pour Saussure le linguiste, le « signifié » d'un mot, dans une langue donnée, est invariant d'un locuteur à l'autre, tandis que — surtout dans la *parole* d'Attila József — le mot revêt toujours un *caractère profondément subjectif* — pour le poète, tout autant que pour son lecteur, qui dans cette poésie retrouve, lui aussi, son code d'images idiosyncratique.

Dans *Gyász és patyolat* ( je dois ici remercier Georges Kassai, pour certains points qui m'étaient restés obscurs ), le mot « *patyolat* » en lui-même impose des choix de traduction qui sont, en fait, bien proches de l'interprétation : ce mot, pouvant être utilisé tant comme adjectif que comme nominal, est susceptible de recouvrir, en français, tant « *blanchisserie* » ( en tant que lieu où l'on blanchit le linge ) que « *blanchissage* » ( action ou fait de blanchir, le linge ou d'autres types d'objets ) ; par ailleurs, en français, nous avons un terme supplémentaire, dans cette série à racine « *blanc-* » : il s'agit du « *blanchissement* » ( des cheveux, par exemple ).

Or ici le français, précisément grâce aux distinctions que le système de la langue permet d'introduire, nous aide, paradoxalement, par les choix de traduction qu'il impose, à clarifier le texte de départ — hongrois ; pour ne pas m'étendre, je dirai seulement qu'on est en présence, dans ce poème précis, de « concepts latents », grâce aux « mots-halos » : on a affaire à une échelle implicite de couleurs (« *blanc* » / « *rouge* » / « *brun* » / « *noir* »), où deux couleurs seules sont mentionnées : le *rouge*, le *brun*. Le « *blanc* » n'est que suggéré, à travers le mot « *patyolat* », ainsi qu'à travers « *szűz* » (« *la vierge* »), tandis que le « *noir* » se déchiffre à travers les mots *gyász* » et « *gyászolni* » ( respectivement : « *deuil* » ; « *prendre le deuil* »). Ces deux couleurs (« *blanc* » / « *noir* ») évoquent, la première, pureté de la naissance, de la conception ( d'où : « *la vierge, l'immaculée* »), la seconde, par contrepoint, le malheur de la mort — qui est « *éternelle* » (« *örök* »). Le « *rouge* » apparaît uniquement à travers un verbe, « *pirulni* » (« *rougir* »), dérivé de « *pír* » ( rougeur de l'émotion sur un visage, ou « rougeur du firmament »), et de « *piros* » (« *rouge* »). Le « *brun* » (« *barna* ») évoque ici le sang séché — appelant, lui aussi, le concept de « non-retour » : la mort. On comprend pourquoi Attila József a utilisé, pour la couleur « *rouge* », un dérivé de « *piros* » (« *pirulni* »), et non de « *vörös* » — adjectifs qui, en français, se traduiraient tous deux de la même façon (« *rouge* ») : c'est qu'en effet, c'est bien à un rouge « vivant », un rouge « gai » (« *piros* »), que souhaiterait revenir le poète, pour son « *sang brun* », évocateur du concept de mort.

Les poèmes qui suivent, avec les traductions que j'en propose, ont été choisis dans le dessein précis d'éclairer certains aspects, souvent restés dans l'ombre, de l'oeuvre d'Attila József : comme je l'ai dit plus haut, bien qu'on ait pu les qualifier de « mineurs », leur étude est néanmoins révélatrice d'un Attila József qui, faute souvent de traducteurs qualifiés, est resté, jusqu'à présent, très mal connu du public francophone — ou, pire encore, trahi plutôt que traduit.

Avant d'introduire les traductions proposées, je tiens à remercier : en tout premier lieu, Georges *Kassai*, pour son attentive relecture, qui m'a grandement aidée à établir une version « finale » ; István *Kristóf*, pour plusieurs points restés mal éclaircis ; Lajos *Fábián* et Jean-Pierre *Elefánt*, dont la perspicacité m'a apporté, en plusieurs endroits ( pour les poèmes respectifs *Ringató* et *Klárisk* ), des solutions que mon imagination à moi ne m'avait pas fournies ; Jacques *Debouzy* enfin, aide toujours précieuse en matière poétique. Que chacun trouve ici l'expression de mon amicale gratitude.

**POÈMES D'ATTILA JÓZSEF,  
ET PROPOSITIONS DE TRADUCTION.**

**Klárisok**

Klárisok a nyakadon,  
békafejek a tavon.  
Báránygané,  
bárányganéj a havon.

Rózsa a holdudvaron,  
aranyöv derekadon.  
Kenderkötél,  
kenderkötél nyakamon.

Szoknyás lábad mozgása  
harangnyelvek ingása,  
folyóvízben  
két jegenye hajlása.

Szoknyás lábad mozgása  
harangnyelvek kongása,  
folyóvízben  
néma lombok hullása.

été 1928.

**Collier de corail**

Du corail autour de ton cou,  
et grenouilles sur l'étang.  
Et crottes d'agneau,  
sur la neige crottes d'agneau.

Rose sous halo de lune,  
à ta taille ceinture d'or.  
Et corde de chanvre,  
à mon cou corde de chanvre.

Sous ta jupe bougent tes jambes,  
battant de cloches oscillant,  
dans l'eau du fleuve  
deux peupliers vont se penchant.

Sous ta jupe bougent tes jambes,  
battant de cloches résonnant,  
dans l'eau du fleuve  
tombent les feuilles, en silence.

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

**Amit szivedbe rejtesz**

( Freud nyolcvanadik születésnapjára )

Amit szivedbe rejtesz,  
szemednek tárd ki azt ;  
amit szemekkel sejtessz,  
sziveddel várd ki azt.

A szerelemben — mondják -  
belehal, aki él.  
De úgy kell a boldogság,  
mint egy falat kenyér.

S aki él, mind-mind gyermek  
és anyaölebe vág.  
Ölnek, ha nem ölelnek -  
a harcér nászí ágy.

Légy, mint a Nyolcvan Éves,  
akit pusztítanak  
a növekvők s míg vérez,  
nemz millió fiat.

Már nincs benned a régen  
talpadba tört tövis.  
És most szivedből szépen  
kihull halálad is.

Amit szemekkel sejtessz,  
kezekkel fogd meg azt.  
Akit szivedbe rejtesz,  
öld, vagy csókold meg azt !

mai 1936.

**Ce que tu cèles dans ton coeur**

( à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de Freud )

Ce que tu cèles dans ton coeur,  
ouvre-le grand à tes yeux ;  
ce qu'avec les yeux tu pressens,  
attends-le avec ton coeur.

D'amour, dit-on,  
meurt celui qui vit.  
Mais tel l'exige le bonheur -  
comme une bouchée de pain.

Chacun qui vit est enfant,  
et désir du sein maternel.  
On tue, si on n'étreint pas -  
champ de bataille, le lit de noces.

Sois comme l'octogénaire  
dont on détruit  
les pousses, et qui, saignant encore,  
engendre millions de fils.

En toi il n'y a plus, depuis longtemps déjà,  
d'épine en ta plante de pied.  
Et maintenant de ton coeur  
ta mort se détache aussi.

Ce qu'avec les yeux tu pressens,  
saisis-le avec ta main.  
Celui que dans ton coeur tu cèles,  
tue-le, ou embrasse-le !

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

### Születésnapomra

Harminckét éves lettem én -  
meglepetés e költemény  
csescse  
becse :

ajándék, mellyel meglepem  
e kávéházi szegleten  
magam  
magam.

Harminckét évem elszelelt  
s még havi kétszáz sose telt.  
Az ám,  
Hazám !

Lehettem volna oktató,  
nem ily töltőtoll koptató  
szegény  
legény.

De nem lettem, mert Szegeden  
eltanácsolt az egyetem  
fura  
ura.

Intelme gyorsan, nyersen ért  
a « Nincsen apám » versemért,  
a hont  
kivont

szablyával óvta ellenem.  
Ideidézi szellemem  
hevét  
s nevét :

« Ön, amig szóból értek én,  
nem lesz tanár e féltekén » -  
gagyog  
s ragyog.

Ha örül Horger Antal úr,  
hogy költőnk nem nyelvtant tanul,  
sekély  
e kéj -

Én egész népemet fogom  
nem középiskolás fokon,  
taní-  
tani !

11 avril 1937.

### Pour mon anniversaire

Trente-deux ans ai-je accomplis,  
voici mon poème surprise,  
bagatelle  
en dentelle :

cadeau par lequel je surprends,  
en ce petit coin de café :  
moi-même,  
moi-même.

Mes trente-deux ans ont bien filé,  
et de deux cents pengős n'ai jamais disposé,  
Eh oui,  
Patrie !

J'aurais bien pu être enseignant,  
et non pas cet useur de stylos,  
malheureux  
bouseux.

Mais jamais ne pus enseigner, car à Szeged  
m'en dissuada à l'Université  
pauvre farceur  
de professeur...

Ses réprimandes m'ont frappé fort et cru,  
pour mon poème : « Sans feu ni lieu » -  
la Patrie,  
il la défendit,

contre moi, sabre au poing !  
Me rappela : de mon nom,  
l'Ame  
et la Flamme !

« Tant que j'aurai mon mot à dire,  
en cet hémicycle n'enseignerez pas ! »  
il caquette, il dit,  
il respandit.

Si se réjouit le sieur Horger,  
que notre poète n'enseigne la grammaire,  
bien mal payée  
est sa volupté —

Car moi, c'est au peuple entier,  
non aux seules classes de lycée,  
que ferai don  
de ma leçon !

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

### Mióta elmentél

Mióta elmentél, itt hűvösebb  
a sajtár, a tej, a balta nyele,  
puffanva hull a hasított fa le  
s dermed fehérén, ahogy leesett.

A tompa földön öltözik a szél,  
kapkod s kezei meg-megállanak,  
leejti kebléről az ágakat,  
dühödten hull a törékeny levél.

Ó, azt hittem már, lágy völgyben vagyok,  
két melled óv meg észak s dél felől,  
a hajnal nyílik hajam fürtjiből  
s a talpamon az alkonyat ragyog !...

Soványan ülök, nézem, hogy virítsz,  
világ, kóró virágja, messziség.  
Kék szirmaidban elhamvad az ég.  
A nagy szürkület lassan elborít.

13 sept. 1928.

### Depuis que tu t'en es allée

Depuis que tu t'en es allée, ici sont plus froids  
seau, lait, manche de hache ;  
le bois fendu s'affaisse,  
raide et blanc, comme il tombe.

Sur le sol rendu sourd, le vent va s'habiller,  
il cherche à attraper, ses mains fouillent, s'arrêtent —  
de son sein, laisse tomber les branches ;  
et la feuille fragile s'affaisse, avec fureur.

Oh, me croyais déjà dans quelque vallée douce, et  
me protégeaient tes deux seins, vers le sud, vers le nord ;  
sur la plante de mes cheveux pointe l'aube ;  
sur la plante de mes pieds, brille le crépuscule !

Je reste assis, tout maigre, te regardant t'épanouir,  
toi monde, fleur de mauvaise herbe, toi lointain.  
Dans tes pétales bleus, cendres devient le ciel.  
Et le grand soir qui tombe lentement m'enveloppe.

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

**Luca**

Menyasszony-mulásban  
szerelmem nő mogorván,  
üres szél a társam,  
gyenge szívem sodorván.  
Hétszámra hallgatok,  
meg se kérdem istenem,-  
szerelmet mért adott,  
hogyha rossz a szerelem.

Ahogy ur lelkemen,  
tán már isten káromlás.  
Ez a bus szerelem  
szépnek-jónak megromlás.  
Jércének éles kés,  
békés völgynek hóbika,  
himeknek herélés,  
gyászlovaknak bóbíta.

S nem halhatok én meg,  
amíg el nem érhetem,  
örökös kényének  
örökös életem.

printemps 1928.

**Lucie**

Fiancée va se perdant,  
mon amour croît grommelant,  
vide vent mon compagnon,  
charriant mon faible coeur.  
Me tais de semaine en semaine,  
sans interroger Dieu même, -  
pourquoi cet amour m'a donné,  
si tant est mauvais l'amour.

Si fort règne sur mon coeur,  
blasphème c'en est presque.  
Ce mélancolique amour  
abîme ce qui est beau et bon :  
couteau acéré pour le jeune poulet,  
taureau de neige pour la vallée paisible,  
châtirage pour les mâles,  
et pour chevaux du corbillard, aigrette.

Et moi ne saurais mourir,  
tant que ne l'aurais attrapée :  
pour son bon plaisir éternel,  
ma vie éternelle.

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

**Méért hagyta el, hogyha kívánsz**

Igaz-e, hogy érezlek most is,  
Amikor messzire vagy tőlem ?  
Méért hagyta el, hogyha kívánsz,  
Ha bennem lehetsz csak ünneplőben ?

Mér nem csókolsz, ha úgy esik jól ?  
Méért fáradnak el a rohanók ?  
Méért rág szú-módra szét a tenger  
Karc sú, viharra teremtett hajót ? ...

Tudom, hogy jössz majd. Ugy esel belém,  
Mint szép, szikrázó mennykő a tóba !  
De megégetnök-e a világot,  
Vonagló lángokként összefonódva ?

S pocsolyákba árkolt bús arcomba  
Bírnál-e nézni, ha én beelátnék ? ...  
Ó asszonyom, te balga, te bolond,  
Játszót-játszó, ostoba, semmi játék !

été 1924.



**Pourquoi m'as-tu quitté, si vraiment me désires ?**

Puis-je donc te sentir, même aujourd'hui encore,  
Alors que loin de moi tu es ?  
Pourquoi m'as-tu quitté, si vraiment me désires,  
Tandis qu'en moi, toujours de fête es habillée ?

Pourquoi ne pas m'embrasser, si plaisir l'on y trouve ?  
Pourquoi, précipités, se fatiguent les gens ?  
Pourquoi, tels vers à bois, la mer devrait-elle donc  
Ecraser le bateau gracile, créé pour la tempête ?

Je sais que tu viendras. En moi tu tomberas,  
Telle tombe, en un lac, la belle, l'étincelante foudre !  
Mais même si nous étions flammes palpitant, entrelacées,  
Brûlerions-nous pour autant le monde ?

Pourrais-tu regarder dans mon visage triste  
Et comme creusé de flaques, si moi aussi, en lui je pouvais voir ?  
Oh femme, oh toi balourde, oh folle,  
Oh toi jouant à la joueuse, stupide, oh jeu de rien !

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

**Ringató**

Holott náddal ringat,  
holott csobogással,  
kékellő derűvel,  
tavi csókolással.

Lehet, hogy szerelme  
földerül majd mással,  
de az is ringassa  
ilyen ringatással.

printemps 1928.

**Bercement<sup>9</sup>**

Tantôt nous berce de roseaux,  
tantôt de clapotis,  
de joie azurescente,  
et de baisers lacustres.

S'épanouira peut-être  
son amour pour un autre,  
que lui aussi la berce  
d'un tel doux bercement.

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

<sup>9</sup> Remarque sur la traduction ci-dessus : Du fait du caractère « décomposable » du titre ( voir corps de l'article, plus haut ), sont rendues possibles les « images lacustres » « *nádd* » (« roseaux »), « *csobogás* » (« clapotis »), « *kékellő* » (« azurescente »), « *tavi* » (« lacustres »)...

### Gyász és patyolat

A gyenge szűz, a patyolat  
már utánozza hajadat ;  
barna, barna,  
mintha gyászolni akarna.

A gyász, a gyász is megremeg,  
mintázza fején fejedet ;  
barna, barna,  
mintha pirulni akarna ;

Örök gyász, örök patyolat  
írfigyelik a hajadat.  
Barna, barna,  
mintha vérembe takarna.

mai-juin 1928.

### Deuil et blanchissage

La faible vierge, l'immaculée,  
imite déjà ta chevelure ;  
brune, brune,  
comme si voulait prendre le deuil.

Le deuil, le deuil lui aussi tremble,  
moulant sa tête sur la tienne ;  
brune, brune,  
comme si voulait devenir rouge.

Deuil éternel, éternelle blancheur,  
envient tous deux ta chevelure.  
Brune, brune,  
comme si, de mon sang même, voulait  
m'envelopper.

( Traduction : Elisabeth COTTIER-FÁBIÁN )

## Bibliographie

### Ouvrages et articles sur la poétique ( cf. corps du texte ) :

JAKOBSON, Roman ( 1963 ) : « Linguistique et poétique », in : *Essais de linguistique générale*, t.1, Paris, éd. de Minuit, pp. 209-248.

MILNER, J.C. — REGNAULT, F. ( 1987 ) : *Dire le vers, court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, éd. Seuil ( 179 pages ).

GARA, László ( 1966 ), « Sur quelques adaptations françaises d'un poème d'Ady », article, in : *Arion*, pp. 113-120 ( v. ci-dessus, *Bibliographie sélective ...* ).

CAILLOIS, Roger ( 1966 ), article sans titre ( sous la rubrique : « *Aspects of Poetic Translation* » ), in : *Arion*, pp. 32-37 ( v. ci-dessus, *Bibliographie sélective ...* ).

### Quelques ouvrages de référence en langue hongroise :

*József Attila összes versei*, 1-2 1984, édition critique présentée par Béla Stoll, Budapest, Akadémiai Kiadó.

GYERTYÁN, Ervin ( 1966 ), *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, collection : « Arcok és vallomások ».

HORVÁTH, Iván — TVERDOTA, György, ed. ( 1992 ) : « *Miért fáj ma is* » : *az ismeretlen József Attila*, Budapest, Balassi Kiadó, Közgazdagsági és Jogi Könyvkiadó ; 500 pages.

SZABOLCSI, Miklós ( 1992 ) : « *Kemény a menny* », *József Attila élete és pályája, 1927-1930*. Budapest, Akadémiai Kiadó ; 562 pages.

TVERDOTA, György ( 1987 ) : « *Ihlet és eszmélet — József Attila, a teremtő gondolkodás költője* », Budapest, éd. Gondolat ; 428 pages.

**Références ponctuelles à certains poèmes traduits dans cet article  
( ouvrages hongrois ) :**

Pour « *Klárisk* » :

- TVERDOTA ( 1987 ), v. ci-dessus, op. cit., pp. 282-306.
- SZABOLCSI ( 1992 ), ci-dessus, op. cit., p. 173, pp. 190-200.

Pour « *Születésnapomra* » :

- TVERDOTA ( 1987 ), v. ci-dessus, op. cit., pp. 336-360.

Pour « *Mióta elmentél* » :

- SZABOLCSI ( 1992 ), ci-dessus, op. cit., p. 173, pp. 202-206.

Pour « *Ringató* » :

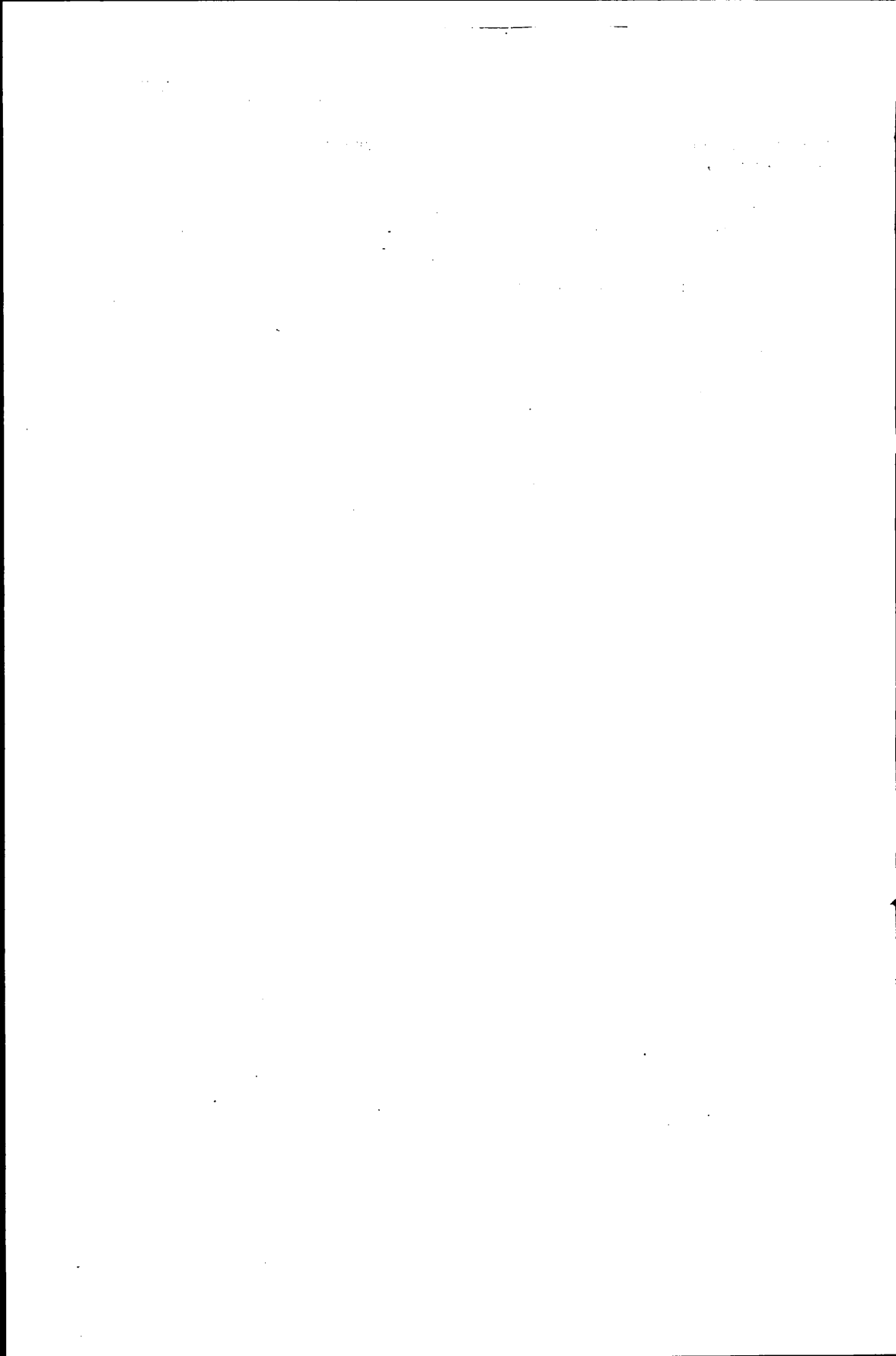
- SZABOLCSI ( 1992 ), v. ci-dessus, op. cit., pp. 154-158.

Pour « *Gyász és patyolat* » :

- SZABOLCSI ( 1992 ), v. ci-dessus, op. cit., pp. 173-174.

**En préparation :**

COTTIER-FÁBIÁN, Elisabeth ( à soumettre à la publication, année 1995 « Traduire l'« inadaptable » ou « adapter » l'intraduisible : deux poèmes d'Attila József, « *Emberek* » ( 1935 ) et « *Szól a szája szólóatlan* » ( 1937 ).



## Attila József en français

### *Bibliographie sélective des traductions et commentaires*

*La Revue Internationale*, Juin-Juillet 1946, Paris (« Un poète hongrois : Attila József », pp. 555-561 ) ; présentation de François Fejtő ; poèmes traduits et adaptés par Miklós Hubay et André Prudhommeaux.

JÓZSEF, Attila ( 1948 ), *Poèmes choisis*, Budapest, éditions Cserépfalvi. Adaptation française de Marcel Lallemand.

*Hommage à Attila József par les poètes français* ( 1955 ), ouvrage collectif, Paris, éd. Seghers. Introduction de Tristan Tzara ; traduction par Claire et Ladislav Gara, Albert Gyergyai ; adaptation par 28 poètes et écrivains français, dont Guillevic, Daniel Anselme, Alain Bosquet ...

ROUSSELOT, Jean ( 1958 ), Attila József ( 1905-1937 ) : *sa vie, son œuvre*, Paris, éditions Médiannes, Collection « Les Nouveaux Cahiers de Jeunesse ». Introduction et commentaires de Jean Rousselot ( poèmes traduits par Ladislav Gara, adaptés par Jean Rousselot ).

JÓZSEF Attila ( 1961 ) *Poèmes choisis adaptés du hongrois*, Budapest, éditions Corvina. Préface de Guillevic ; adaptation française par 22 écrivains et poètes ( Guillevic, J. Rousselot, C. Dobzynski, P. Eluard, D. Anselme, A. Bosquet, J. Gaucheron ... ).

GARA, Ladislav, ed., ( 1962 ), *Anthologie de la poésie hongroise*, Paris, éd. du Seuil, pp. 336-351 ; traductions de L. Feuillade, Guillevic, P. Chaulot, etc ...

BODNÁR, György ( 1965 ), ed., *Panorama de la littérature hongroise du XX<sup>e</sup> siècle*, t. II, Budapest, éd. Corvina, pp. 5-33 ; traduits par L. Gara et T. Gorilovics, adaptés par 6 écrivains et poètes, dont Guillevic, J. Rousselot ...

*Arion*, année 1966, Budapest, éd. Corvina : pp. 121-144, « Attila József and the World », article ; « traductions-adaptations » en français ( J. Rousselot, P. Emmanuel, Guillevic ), en anglais ( E. Morgan, V. Watkins ), en allemand ( S. Hermlin ), en espagnol ( F. Jamis ).

*Arion*, année 1976, n9, Budapest, éd. Corvina : numéro spécial consacré à Attila József ( pp. 9-85 ) ; « traductions-adaptations » en français ( J. Rousselot, Guillevic, M. Regnaut ), en russe ( S. Kirsanov, L. Martinov, D. Samoïlov, N. Stefanova ... ), en anglais ( J. Bártki, V. Watkins ), en allemand ( A. Gesswein, P. Hacks ), en italien ( U. Albini ), en espagnol ( A. Cisneros ).

JÓZSEF, Attila : *Ce n'est pas moi qui clame*, traduit par Gábor Kardos. Cahiers d'Études Hongroises, 3/1991, pp. 134-135.

JÓZSEF, Attila : « *Tu as fait de moi un enfant* », *Cahiers d'Études Hongroises*, 5/1993, p. 301. Traduit par Chantal Philippe.

\*

HATVANY, Bertalan, In Memoriam « La Belle Parole », *Nouvelle Revue de Hongrie*, Genève, sept-oct. 1944, 72-76. Cette publication contient également, p. 77-85, des extraits du numéro comémoratif de « Belle Parole » (textes de Pál Ignóty, François Fejtó, Tibor Déry, Andor Németh et une lettre de Thomas Mann).

HUBAY, Miklós, « Deux poèmes de la misère ». *Revue de la Hongrie nouvelle*, Genève, 1945.

KOESTLER, Arthur, *Hiéroglyphes*, Calmann-Lévy, Paris, 1955 ; pp. 207-215.

KASSAI, Georges ( 1977 ) : « Le traitement du résidu », in *Colloque sur la traduction*, sous la direction d'Etiemble ; Paris, éd. Gallimard, pp. 23-41.

SZABOLCSI, Miklós, ed. ( 1978 ), *Attila József, Sa vie et sa carrière poétique reconstituées à travers ses poèmes, ses confessions, sa correspondance et autres documents de l'époque*, Budapest, éditions Corvina.

BRABANT, Eva : « Le coupable innocent ». *Le Coq Héron*, 1982, n84. Avec la traduction de certains passages de la « Liste des idées libres ».

FEJTÓ, François : *Mémoires de Budapest à Paris*. Calmann-Lévy, Paris, 1986, pp. 64-69 ; 80-81 ; 87-92 ; 99-118.

SZÓKE, György : « Maladie et mort d'Attila József », *Synapse*, sept. 1987, pp. 70-75.

KASSAI, Georges : « Attila József et ses psychanalystes hongrois. Sublimation et suppléances ». *Colloque de Bonneval*, oct. 1988, GRAPP, 1990, pp. 127-135.

KASSAI, Georges : « Parallélismes, fréquences et connotations. A propos de deux strophes d'Attila József ». *Cahiers d'Études Hongroises* 1/1989, pp. 45-53.

KASSAI, Georges : « Attila József et la France ». *Cahiers d'Études Hongroises* 2/1990, pp. 135-139.

KASSAI, Georges : *Une survie tumultueuse : un poète entre Marx et Freud. Critique*, 1990, Tome XLVI, n517-518. « Budapest entre Est et Ouest ».