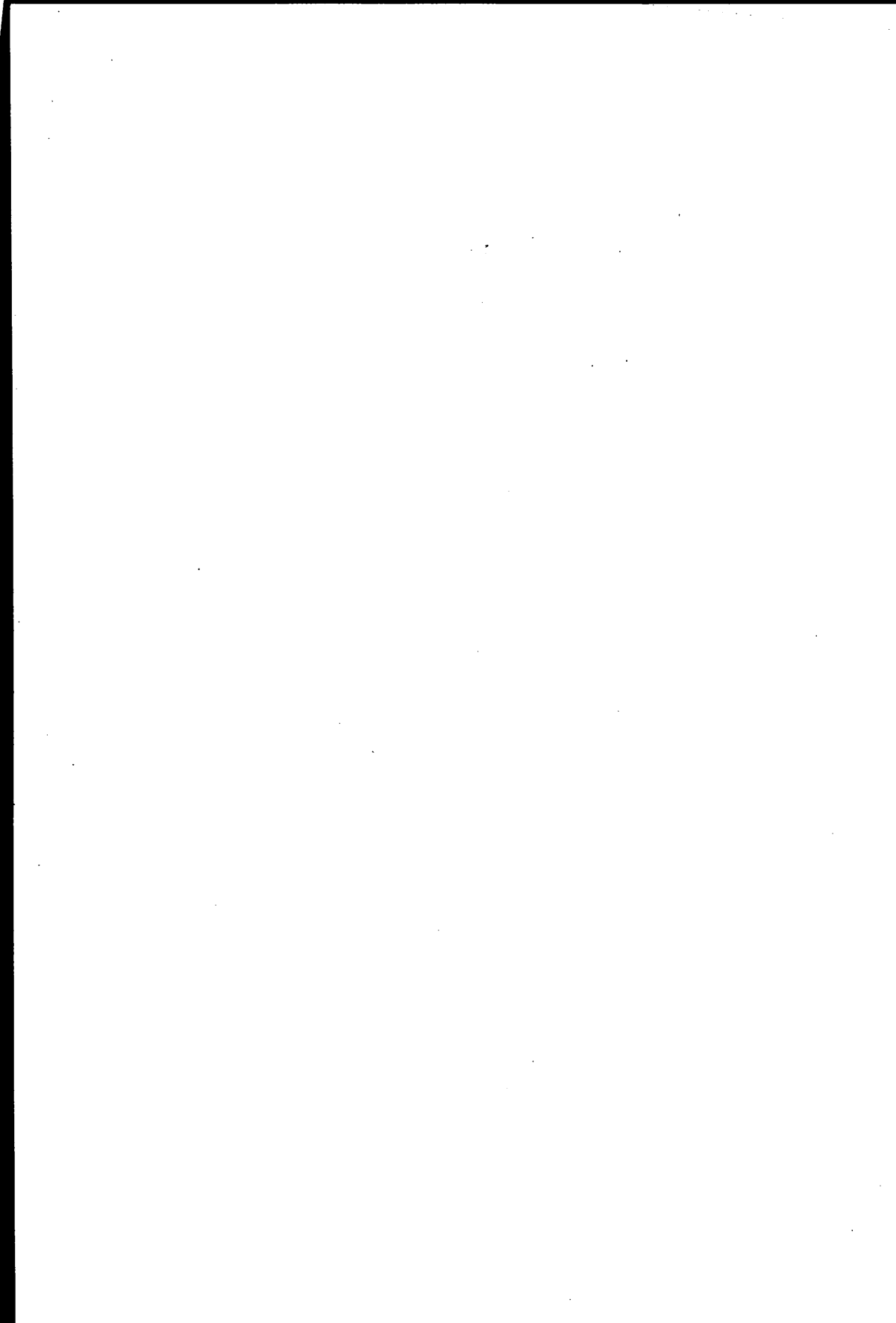


## **Varia**



## Une passion psychotique du vrai: figures de la déréluction chez Attila József<sup>1</sup>

« L'homme n'est rien, l'œuvre c'est tout »  
(G. Flaubert, Correspondance avec G. Sand)

« ... vous ne voyez que du contenu là où je ne projette — de plus  
en plus angoissé — que ma propre déréluction »  
(Attila József, Lettre à Gábor Halász)

### Écriture et littoral

Nombreux sont les travaux qui ont essayé de rendre compte des rapports qu'un poète peut entretenir avec l'écriture. Considérablement enrichie des apports formalistes d'un R. Jakobson, la question a été radicalisée par la façon dont J. Lacan, dans un article intitulé « Litureterre »,<sup>2</sup> a pu l'envisager. Pour lui en effet, l'écriture ne peut être considérée comme un simple instrument plus ou moins indocile dont se servirait le littérateur; elle produit au contraire son être même, non pas comme une substance qui s'exprimerait, mais comme une virtualité créée par l'acte même d'écrire, celle de délimiter deux territoires dont la différenciation serait pour le sujet un enjeu crucial. Selon cette perspective, adoptée à un moment où, comme l'a montré J. A. Miller, J. Lacan explore systématiquement l'hypothèse selon laquelle la référence ne tient plus, l'enjeu de cet acte serait de tracer une limite entre le savoir et la jouissance: « le bord du trou dans le savoir, voilà ce qu'elle dessine ». <sup>3</sup> Cette limite, J. Lacan la qualifiait de *littorale*, en référence à cette zone interdite qu'est restée jusqu'à la théologie naturelle du XVII<sup>e</sup> siècle ce qu'on appelait l'*estran*, puisqu'on pensait encore, comme l'a bien montré A. Corbin dans *L'occident et le désir du rivage*, que ce territoire était une cicatrice du déluge, limite approximative d'une mer que presque tout présentait comme hostile à l'existence humaine<sup>4</sup>. La lettre, de même, dessine un parcours par lequel le sujet se dérobe à un certain savoir de l'Autre, au risque que la machinerie scripturale se retourne contre lui. Il en était déjà ainsi dans « La lettre volée »,<sup>5</sup> où la lettre,

<sup>1</sup> Communication présentée au Colloque international consacré à Attila József les 25 et 26 novembre 1993 à Paris, voir *Cahiers d'Études Hongroises*, n° 6.

<sup>2</sup> J. Lacan, « Litureterre », *Littérature*, n°3, octobre 1971.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, 6.

<sup>4</sup> Sur les implications de ce concept, voir notre ouvrage *Sublimations et suppléance*, GRAPP, 1991.

<sup>5</sup> J. Lacan, « La lettre volée », *Écrits*, Seuil, 1966.

détournée de son destinataire de départ (la reine, dont elle atteste la trahison), finissait par revenir d'une façon catastrophique à son voleur, après qu'il s'en soit fait, pour la dérober, le véritable destinataire, au point que lui en revienne l'injonction, comme Thyeste, de consommer son être même, et par là-même sa propre perte. N'ayant plus barre sur la reine, à partir du moment où Dupin lui avait repris la missive, le ministre se retrouvait confronté au retour catastrophique de la machine qu'il avait lui-même armée. Mais si dans le même article, J. Lacan notait que le névrosé, par les moyens du discours vide et des semblants qu'il véhicule, peut, par sa méconnaissance, prétendre tirer son épingle du jeu et détourner de lui ce retour mortifère, on peut douter que la chose soit si aisée pour un sujet psychotique. En effet, pour ce dernier, l'existence d'un garant de la parole donnée s'avère carente, les significations dont il pourrait se parer tendent vers le non-sens, et son être en paraît d'autant plus improbable, au point parfois de ne s'incarner que dans un rejet.

C'est bien sur ce versant que nous tenterons de situer la poétique d'Attila József, 1905-1937, dans son absence de compromis, à travers diverses figures qui ont précisément fait sa particularité incontournable, notamment celle de la vérité.

Ce poète fut considéré comme le rénovateur le plus important de la poésie hongroise, dans laquelle il avait importé des influences du surréalisme, en particulier du surréalisme français, qu'il avait pu connaître grâce à un séjour à Paris dans les années vingt.

Né dans une famille misérable, sa vie entière se déroula de même et, finalement, après plusieurs tentatives de suicide, il se jeta sous un train, l'année 1937. Il fut immédiatement considéré comme une victime du capitalisme par ses amis communistes et comme un héros du prolétariat. En réalité, si Attila József s'était considéré de cette façon dans les années 20, et si une partie importante de son œuvre dépeint la vie ouvrière et son désespoir, il ne faut pas oublier que les communistes l'avaient exclu du Parti en 1933, considérant que son œuvre pourrait porter préjudice à la cause de la révolution et, de fait, on peut considérer qu'il y a quelque chose dans sa poésie qui allait bien au-delà de la critique sociale. Il a en effet déclaré à plusieurs reprises que pour lui, la construction du socialisme n'était rien d'autre que la construction de son propre Moi.

Sa poésie peut se décrire brièvement par les caractéristiques suivantes: un rythme classique et traditionnel de la poésie hongroise, une utilisation parfaitement précise de la forme phonétique pour produire une impression de polyphonie, des thématiques qui sont le plus souvent des thématiques populaires, l'apparition souvent à la fin du poème ou à la fin de la strophe, d'un mot particulièrement grotesque ou ironique d'une ironie proprement schizophrénique.

### **Au-delà de l'expressionnisme**

C'est une particularité tout à fait étonnante d'Attila József que certains de ses textes donnés comme devant décrire son art poétique aient d'emblée une portée autobiographique; bien loin d'introduire son lecteur à une expérience esthétique partageable, ils se présentent d'emblée comme une plainte, *séparée* de considérations poétiques,

qui avaient chez lui souvent un caractère normatif, sans qu'une liaison évidente ne soit opérée entre ces deux domaines. Peut-être une comparaison nous aidera-t-elle à préciser ce point. On sait que chez un des artistes communément considéré comme un des fondateurs de l'expressionnisme, mouvement dont à maints égards József n'était guère éloigné, Edvard Munch, l'expérience esthétique qui a en quelque sorte servi de modèle à une grande partie de son œuvre était une expérience de déréliction, débouchant directement sur une création esthétique; la séquence était celle-ci: à partir d'un sentiment de désespoir éprouvé au coucher du soleil, l'artiste avait l'impression que le ciel se couvrait de sang, d'une langue de feu qui se rapprochait de lui; simultanément résonnait un cri, qui servira à nommer une bonne partie des œuvres de Munch (*Skriket* en norvégien) avec comme variantes "mélancolie" ou "désespoir"<sup>6</sup>. Même si l'ensemble peut prendre aux yeux d'un clinicien une allure quelque peu inquiétante, qui n'est pas sans évoquer le "miracle de hurlement" (*Brüllenwunder*) dont a témoigné le Président D.P. Schreber dans ses *Mémoires d'un névropathe*,<sup>7</sup> il semble que cette expérience se situe toujours dans une certaine continuité avec la création picturale ultérieure. L'expérience esthétique de départ, elle, sera d'ailleurs nommée fort classiquement *stemning*, c'est-à-dire l'équivalent norvégien de l'allemand *Stimmung*, cette émotion supposant une communion avec la nature et faisant en quelque sorte de l'homme l'égal d'un dieu qu'avait essayé de décrire C.G. Carus,<sup>8</sup> en référence notamment à la peinture de Caspar Friedrich. Bien entendu, il s'agit chez Munch d'une expérience qui se situe en quelque sorte à l'envers de celles de Caspar Friedrich, et il faut opposer son désespoir, la déréliction qu'il décrit à l'apaisement, voire au triomphe de l'homme sur l'immensité de la nature au soleil couchant que décrit Caspar Friedrich (cf. le tableau « Voyageur contemplant une mer de nuages », 1818, ou la « Femme au lever du soleil »). Néanmoins, à maints égards, Munch ne cessera jamais complètement de faire référence à cette tradition, comme en témoignent ses dernières œuvres, plus pacifiées, et même, selon certains, affadies, où les rayons du soleil se posent en diffractions successives sur un univers enfin réconcilié.

Par contraste, ce qui est saisissant chez Attila József est le fait que d'emblée, ses conceptions esthétiques, voire ses techniques poétiques propres — et sur lesquelles il a toujours été sans concessions, comme il l'a notamment précisé dans une critique quelque peu virulente d'une œuvre de Mihály Babits<sup>9</sup> — se présentent comme radicalement incompatibles avec toute subjectivité.

<sup>6</sup> Sur les différents aspects de cette série, cf. J. Selz, *Edvard Munch*.

<sup>7</sup> D.P. Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, traduction française, Seuil. À noter qu'A. József semble témoigner du même genre d'expérience dans « Cela fait mal! », 1936, lorsqu'il évoque les cris qui partent du dehors (« cela fait mal! ») devant le spectacle de la femme qui l'a laissé à l'abandon, « charrié par la mort ». Néanmoins, la particularité de cette pièce veut que ces partenaires soient conviés à crier avec le poète, qui « n'a de place parmi les vivants » (Miklós Szabolcsi, Erzsébet Fehér, *Attila József, sa vie et sa carrière poétique*, Corvina, Budapest, 1978, 287 et suiv.).

<sup>8</sup> Caspar David Friedrich et Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage*, Klincksieck, Paris, 1988.

<sup>9</sup> Parue dans *A Toll*, 10 janvier 1930.

### Le divorce du sujet et de la forme

Déjà, lors de son séjour à Paris, en 1926, dans une lettre à Endre Gáspár, il évoque une conception poétique dans laquelle il s'agit d'exclure tout procédé symbolique: « Je me suis efforcé d'exprimer ce que j'avais à dire le plus objectivement possible, à l'exclusion de toute pensée accessoire », déclare-t-il. « Grâce à ce procédé, forme et contenu étant identiques, ce dernier deviendra plus précis, l'existence du poème s'imposera avec une force accrue et le poème lui-même gagnera en authenticité. » Ce souci d'une coïncidence de la forme et du contenu le rapproche des constructivistes, pourrait-il sembler, mais il préférerait considérer que le constructivisme n'est qu'une théorie extrinsèque de plus: « Aucun objet d'art, note-t-il dans le même texte, ne peut être constructiviste, seule la critique et susceptible de l'être ». Dans certaines chansons populaires hongroises, l'émotion est comme incluse dans les "faits" relatés. Ici, la structure interne de l'objet est à la fois « organiquement construite et constructivement organisée ». C'est le thème qui semble-t-il se présente au départ comme un vide à remplir. Le problème artistique par excellence est de savoir comment le "contenu" va le remplir avec exactitude.

Cette question est déjà présente dans sa confession d'allure idéaliste, écrite pour la revue *Erdélyi Helikon*, 1929, où il déclare: « Je crois à la pure raison, comme n'importe qui pourrait y croire si vivre avec elle n'était si fatigant; je crois à la pure poésie qui, au-dessus des antagonismes de la société, crée une communauté humaine et représente une force sereine, totalement saine et céleste. Je crois dans cet esprit pur qui délie peu à peu le corps en se modelant avec maîtrise sur la plasticité mouvante de l'histoire et dont la liberté est sans limite ». Mais loin que l'artiste, comme sujet, prétende par là rejoindre l'universel, comme le voulaient les romantiques, ou plus classiquement réaliser un concept propre à l'entendement divin, comme le voulait Baumgarten,<sup>10</sup> la conclusion de ces considérations est plutôt surprenante: « en moi-même, je souffre énormément et cela n'a pas d'importance ». Dans la suite de ce texte, il explique: « l'humanité ne m'intéresse pas, elle est un simple état de fait tandis que moi, je fus mis au monde pour des valeurs »; ayant ainsi apparemment renoncé à un partage avec ses semblables, il se qualifie de « valet humble et insatisfait du système social purifié de l'avenir, car il faut du temps et de la réflexion pour reconnaître la vérité, et aujourd'hui une vie d'homme est trop brève (...) ». Son rôle, c'est de « faire que nous puissions tous inhaler jusqu'en notre for intérieur, la joie vitale de l'art et la découverte de la poésie, vérité pour vérité, valeur pour valeur ». Ce qui est frappant, c'est qu'aucun type d'expérience esthétique subjective ne soit à proprement parler décrite, si ce n'est celle du sacrifice de l'artiste au profit d'une totalité à venir.

On ne peut pas dire pour autant que József ait considéré que la forme puisse finalement contenir en soi la détermination absolue du sujet, comme cela a été proposé

<sup>10</sup> A.G. Baumgarten, *Esthétique*, 1750, l'Herne, 1988, § 584 et suiv. Rappelons qu'on doit à cet auteur l'invention du terme "esthétique".

par un certain formalisme. La forme doit être, selon lui, soumise dans une certaine mesure au contenu, qui lui prête ses qualités. Néanmoins il est difficile de considérer qu'une sorte d'équilibration soit envisagée par ce mouvement dialectique.

Dans la conférence *Littérature et socialisme*, une position formaliste et dialectique à la fois est présentée, selon laquelle la forme « est l'activité qui se déroule dans la vision, tandis que le contenu est la signification que la forme, nécessaire à la vision, propose à l'intellect. Ainsi, la qualité de la forme est définie par le contenu. En d'autres termes, la forme a une qualité double: elle est déterminée par le contenu qui la remplit, et est en même temps déterminée — re-déterminée — en contenu par notre vision ». Le résultat est une sorte d'aliénation redoublée, dans laquelle le mot — ainsi de l'expression « j'ai faim », par exemple — ne prend sa valeur propre que par son contenu "universel et social". De cette façon, le sort du sujet créateur culmine finalement dans une perte, dont son destin montre bien qu'elle n'a jamais été pour lui récupérable. Il en est de même lorsqu'il envisage la question du choix des éléments poétiques: « Dans la poésie, on fait le choix d'une partie de la réalité à laquelle est conférée pour la vision la dimension de la réalité entière. Les éléments de la partie de la réalité choisie perdent leur existence autonome, n'agissent plus qu'ensemble » (1928).<sup>11</sup> Un ensemble dont la réalisation ressemblera curieusement à la quadrature du cercle. C'est ainsi qu'en 1935, dans une lettre à Gábor Halász, József reviendra sur les apories de son "formalisme", en renonçant de fait au contenu "social": « (...) Je vois la condition du prolétariat comme une forme, en poésie comme dans la vie sociale, et j'utilise en tant que telle les motifs qu'elle me fournit ». Dire qu'il s'agit d'une forme revient pour lui, à cette époque, à dire que ce sur quoi il s'agit d'opérer, c'est sur le néant qu'il sent à l'œuvre en lui-même: « Par exemple, continue-t-il, j'ai souvent une sensation de vide et de désert. Mon désir d'expression, ma volonté de détruire, de déconstruire et de restructurer se nourrissent alors du prétexte offert par le spectacle des terrains vagues, qui, à notre époque, trouve sa raison d'être dans le concept du capitalisme, mais qui ne m'intéresse — moi, le poète — qu'en tant que forme possible de ma sensation de vide désertique ». Mais de façon caractéristique, c'est à ce moment qu'il évoque sa place de déchet dans le monde, ce qu'il ne peut partager avec autrui. Son engagement socialiste, considère-t-il rétrospectivement, n'a été l'occasion que d'un malentendu: « Voilà pourquoi — hélas! — je ne trouve pas ma place à gauche non plus. À gauche, — vous comme les autres — vous ne voyez que du contenu là où je ne projette — de plus en plus angoissé — que la forme de ma propre dérélition. »<sup>12</sup> Le maniement de la forme, loin de parer à l'implacable logique de la schizophrénie, s'avère donc pour lui un piège auquel il n'aura su échapper.

<sup>11</sup> On sait que cet aspect des conceptions de József retiendra particulièrement György Lukács, notamment dans ses *Problèmes du réalisme*, 1948.

<sup>12</sup> Cité in Attila József, *sa vie et sa carrière poétique*, *op. cit.*

### Art poétique et biographie: une quête du vrai

La constatation de ces apories est en fait déjà implicitement présente dans le fragment autobiographique intitulé *Métrique et poésie*, dans lequel le poète explique que l'origine de sa vocation consiste dans une sorte de vérification: savoir en quoi consiste le secret de la « fascinante assurance des adultes »: il aurait aimé faire ce que font ces adultes « insondables et effrayants ». Pour cela, il répand de l'eau froide sur le verre brûlant d'une lampe, à la suite de quoi, le verre se brisant, il est grondé par sa mère. Même si le poète déclare qu'il s'agit à ce moment-là de « vaincre la peur » devant des objets tels que les locomotives ou des chevaux, on a plutôt l'impression qu'il s'agit d'éprouver de quel type de consistance est fait l'Autre dans lequel il devrait pouvoir inscrire son être; et il arrivera bientôt à l'idée qu'il est d'une inconsistance absolue, qui ne lui laisse à lui-même, d'autre choix que la disparition. Mais ce qui est particulier à A. József est le fait que cette inconsistance est comme recouverte par l'espoir affirmé sans grande conviction que peut-être, les adultes sont-ils capables de dominer cette inconsistance. Cette tentative de recours à autrui, comme nous le verrons par la suite, restera une particularité essentielle de sa position subjective.

Le récit de sa première tentative de suicide manquée est un peu du même type, puisqu'il s'agit de rendre quelqu'un « responsable de la mort d'un petit garçon aussi gentil, aussi intelligent, aussi talentueux ». On peut donc considérer qu'il s'agit d'une sorte d'art poétique, par lequel le poète se construirait comme "auteur" mais en *négatif*: il n'est possible d'être "vraiment" gentil, intelligent et talentueux, en somme, d'exister, que dans le suicide, là où l'inconsistance de l'Autre est comme représentée par l'irresponsabilité d'un adulte. Autrui est donc convoqué, mais ce n'est pas pour partager une expérience esthétique, ni pour garantir la consistance de l'univers: il s'agit au contraire qu'il vienne incarner en quelque sorte le défaut de l'univers. On retrouvera des notations du même type dans son "journal psychanalytique", où, radicalement, se posera à lui la question de la vérité comme un abîme sans fond.

### Futilité et perfection

On trouve en fait constamment chez Attila József, une hésitation entre deux types de positions: l'accent est soit porté sur la forme poétique, en laquelle il place alors tous ses espoirs, soit sur sa position comme sujet, et il se trouve alors dans une position de déréliction, qui lui aura permis paradoxalement des créations particulièrement remarquables.

Ainsi par exemple, à maintes reprises, il a exalté la forme du langage dont il a essayé de se remplir; lors de son séjour à Paris, il tentera d'assimiler la langue française en apprenant par cœur le dictionnaire; plus tard, il a voulu considérer la langue hongroise comme un "instrument universel".<sup>13</sup> De même, lorsqu'il deviendra responsable de la revue poétique *Szép szó* (Argument), il exigera toujours que les poèmes publiés

<sup>13</sup> Attila József, *sa vie et sa carrière poétique*, op. cit., 264.



par la revue présentent une forme parfaite, et il nous semble que ce colloque a amplement montré la richesse des jeux poétiques que savait réaliser A. József. Néanmoins, on peut considérer qu'il n'a pas pu trouver sa *solution* dans ce registre. À la fin de sa vie, dans une interview à la revue *Brassói Lapok*, 5 juillet 1936, il propose l'explication suivante du poème: « Si tu voulais écrire un poème et que les frais soient réunis ». « Je ne crois pas qu'un homme puisse sacrifier son existence à la poésie. Celle-ci est une tentative de solution pour l'homme. A-t-il échoué dans la réalité, dans la culture ou dans la nature? — Il recourt alors à la poésie pour lui conférer une valeur de réalité. La poésie est une nature devenue superflue, mais c'est un superflu nécessaire ». Malheureusement, contrairement à ce que voulaient soutenir quelques décennies auparavant en Angleterre les théoriciens de "l'art pour l'art", pour lui, cette superfluité ne sera jamais fondée dans une nécessité qui puisse justifier son existence...

Cette thématique du rejet, de l'incompatibilité entre l'artiste et le monde, mais également entre lui et son œuvre, a été non seulement une source de souffrance, mais également de créations remarquables.

### Enchâssement et discordance

Il nous semble qu'une démonstration de ce point a déjà été donnée par G. Kassai dans son article « Le traitement du résidu »<sup>14</sup> — qui traite d'un quatrain paru dans le recueil intitulé *Médailles*, 1928, et qui est celui-ci:

zöld füst az ég és lassan elpirul,  
csöngess, a csöngés tompa tóra hull,  
jéglapba fagyva tejfehér virág,  
elvált levélen lebeg a világ - -

L'exploitation des particularités phonologiques du hongrois, a montré G. Kassai, est là portée à une sorte de paroxysme, tant au niveau des quantités (consonnes simples/consonnes doubles; voyelles brèves/voyelles longues), de l'harmonie vocalique, qui crée des alternances (au deuxième vers, les voyelles sombres succèdent aux voyelles claires à partir de l'hémistiche) et des enchâssements (une zone "sombre" enchâssée par deux zones "claires" dans le troisième vers, et l'inverse dans le quatrième). Le quatrième vers est particulièrement ciselé, puisque dans *elvált levélen* « la première syllabe de chacun des mots se compose des mêmes phonèmes (...) mais disposés dans un ordre différent » et qu'il y a en outre une « assonance consonantique entre *lebeg* et *világ* ». La quasi-homonymie de *virág* (fleur) et *világ* (monde), est également frappante, qui provoque un effet sémantique sur lequel nous nous attarderons. Enfin, ce qui frappe également est l'abondance extrême des "P", par rapport à leur fréquence habituelle dans la langue hongroise. Il est certain que ces assonances, ces

<sup>14</sup> G. Kassai, « Le traitement du résidu », *Colloque sur la traduction poétique*, ouvrage collectif, Gallimard, 1978.

forçages de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, pour paraphraser Jakobson, ont également des effets sur la production sémantique, dont les résultats sont surprenants. En effet, que dit ce poème? Si le premier vers nous fait assister à la juxtaposition sans suffixes ni affixes de « la verte fumée et du ciel qui lentement rougit », le second nous dit qu'« une sonnerie tombe sur un lac obtus ». Se fige alors, au troisième vers, grâce à un illatif initial (*jéglap-ba*), à l'intérieur d'une plaque de glace blanche comme le lait, une fleur. Mais par un brutal contraste, le dernier vers dit mot à mot ceci: « détaché sur feuille plane le monde ». Ce double mouvement contradictoire d'enchâssement et de détachement ne peut guère manquer de provoquer une sensation de malaise, voire de bizarrerie. Si l'on doit lui donner un sens dans la vie du poète, il faut probablement évoquer la façon dont pour lui l'appel à autrui se concluait invariablement par un échec insupportable, qui à la fin de son existence prit une tournure particulièrement tragique. De nombreuses théories psychanalytiques<sup>15</sup> ont insisté sur l'impossibilité de séparation qui se ferait jour régulièrement chez les sujets psychotiques, et il semble admissible que ce soit cette problématique qui soit ici en jeu. En effet, la fleur prise dans la glace de la blancheur du lait — où on peut évidemment voir un figement, une stase particulièrement brutale où l'Autre maternel signale au sujet qu'il n'est rien d'autre qu'un condensateur de jouissance — est donnée comme *équivalente* de la séparation, séparation d'un monde dont la seule consistance est de planer sur une feuille, avec une série d'allitérations des "l" qui peut difficilement ne pas donner le vertige à qui voudrait en suivre la logique: *Elvált levélen lebeg a világ* — puisque le "l" du premier mot (dépendant d'un *el-* séparatif, *elvált* signifiant "détaché") se retrouve deux fois dans le second, *levélen* (mot à mot: "sur feuille") le préfixe *le-* de *lebeg*, où il peut s'entendre comme indiquant la descente, avant que le vers ne se conclue sur *világ*, le monde; et l'on comprend brusquement que ce dernier est l'enjeu de tout ce mouvement discordant, dont on conviendra qu'il laisse loin derrière lui le coup de dés mallarméen. Certes, comme l'écrivait Andor Németh, « le poème est un univers clos, du vécu figé dans de l'ombre »; mais tout s'y passe comme si, en un discours irréductible, le son, l'appel, provoquait chez le sujet un figement, donné paradoxalement comme l'équivalent d'un détachement. Si une telle position peut être qualifiée d'acrobatique, et a comme corrélat positif l'intérêt que manifestait A. József pour la musique dissonante de Béla Bartók (« seule la dissonance permet la création: toute comparaison est dissonance », écrivait-il dans son essai sur Bartók), elle n'est pas sans évoquer les lourdes difficultés dont souffrira ultérieurement le poète. En effet, s'il est vrai que l'existence d'un sujet se joue dans une séparation à partir de laquelle il imposera son existence en un "littoral" de jouissance qui, s'opposant au savoir de l'Autre, fait la place du désir, la position que semble réaliser A. József, dans un tel poème, consiste au contraire en une fusion dans un Autre présenté comme gelé, toute séparation étant donc renoncée, à partir de quoi un détachement discordant va avoir lieu qui emporte avec lui la cohérence de l'univers.

<sup>15</sup> Cf. notamment M. Mahler, *Psychose infantile*, J. Lacan, « Position de l'inconscient », *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

### Silence et fragments dérisoires: les trous de l'univers

Il semble qu'on retrouve une thématique semblable lorsque A. József, dans *Nuit d'hiver*, évoque le silence insoutenable, qui donne des caractéristiques précises au type d'Autre auquel il est confronté:

(...) et comme la pensée même la nuit d'hiver  
Répand partout son rayonnement clair  
Le silence de cette obscurité toute argentée  
Fixe la lune sur le monde comme un verrou de sûreté.  
Corbeau vole dans le froid, l'air livide de l'espace,  
Entends-tu ce silence ma carcasse?  
Le silence se fait de glace  
Les molécules se fracassent.  
Dans quelles vitrines voit-on rayonner  
Des nuits d'hiver pareilles?

On pourrait nous semble-t-il rapprocher ici la fixation de la lune sur le monde "comme un verrou de sûreté" à l'enchâssement de la fleur dans la glace. Loin que le sujet soit confronté à un type d'Autre lui permettant de laisser subsister son désir, il semble qu'au contraire son désir se trouve comme enterré — « c'est un cercueil qu'il vous faut », écrira-t-il dans un autre poème — car toute fiction derrière laquelle il pourrait le faire jouer se trouve d'emblée dénoncée comme vouée au néant.

Cette thématique du fragment, du petit objet dérisoire qui vient dénoncer l'inanité du monde — quelque chose comme l'inverse d'un objet transitionnel, selon la terminologie de Winnicott — se retrouve très fréquemment dans les poèmes d'A. József. Dans *Nuit d'hiver*, peu avant le passage que nous venons de citer, il écrivait:

(...) sur le torse d'un buisson,  
seul un ruban reste accroché  
un dérisoire éclat d'argent, comme un haillon  
Tant d'étreintes, tant de sourires,  
S'accrochent aux branches du monde

C'est ainsi que le sujet lui-même se trouve « assis sur la branche du néant » en une étonnante topologie où l'univers n'offre plus aucune garantie à son existence qu'un fragment dérisoire. Ces bribes, sortes de coutures de l'univers, sont très fréquemment évoquées par le poète. Dans un des derniers poèmes où il montre un certain apaisement, « Tout au bord du Danube », cette couture, où se localise très exactement le poète, est désignée par des écorces de pastèques flottant à la surface du fleuve.

En bas du quai j'étais assis sur une pierre,  
et regardais flotter peaux de pastèques.  
C'est à peine si j'entendais, plongé dans mon destin,

murmurer la surface et se taire l'eau profonde.  
On eût dit qu'il coulait tout au long de mon cœur,  
le Danube si trouble, si grand et si sage.

En même temps le poète arrive à rassembler en lui les générations antérieures, les conquérants magyars, tous ses ancêtres en une improbable totalisation:

Ils s'adressent à moi, car déjà je suis eux;  
malgré ma faiblesse ainsi je deviens fort,  
moi qui me rappelle être davantage qu'eux tous,  
car chacun de mes aïeux suis, dès la plus ancienne cellule -  
je suis l'ancêtre se multipliant et en morceaux partant,  
et heureux, je deviens mon père et ma mère;  
mon père et ma mère à leur tour en deux se fendent,  
et moi, vivante Unité, ainsi je prolifère!<sup>16</sup>

On voit donc que lorsque, renversant la position de déréliction dans laquelle il se trouve le plus souvent placé, il est contraint à une totalisation, une universalisation qui seule pourrait lui donner une identité. Ceci constitue comme l'envers proliférant de la position précédente, le commun dénominateur se trouvant être le fragment, la bribe signalant la surface du fleuve.

### Ironie et nomination

On trouve chez A. József de nombreuses notations sur l'impossibilité de sa nomination. Il a été suggéré que l'origine en serait située dans le fait que le prénom du poète aurait été refusé par ses parents nourriciers, qui lui auraient préféré un prénom plus ordinaire. Néanmoins, il est probable qu'au-delà de ces données biographiques, un point plus radical se trouve atteint, touchant à proprement parler la fonction de la nomination. Il n'a jamais accepté d'acquiescer une profession, une qualification précise, et lorsque à la fin de sa vie il devient rédacteur en chef de la revue *Szép Szó*, à laquelle il dévouait tous ses efforts, cette nomination semble avoir nettement aggravé ses traits psychotiques; il demandait alors à ses amis, d'un air égaré, comment il faudrait désormais qu'on l'appelle. À plusieurs reprises, il insiste sur la vacuité de son nom,<sup>17</sup> et écrira même un poème où il explique que son patronyme ne vaut guère plus que la marque d'un produit de détergent...

Dans *L'association des hommes blonds*, rédigé lors de la crise qui précédera son suicide, il se répand en une sorte de fuite des idées discordante, oscillant entre des notations sexuelles crues par lesquelles il semble tenter de remplir le néant dont il se

<sup>16</sup> Traduction Élisabeth Cottier-Fábián. Ce poème a été écrit en 1936.

<sup>17</sup> Dont le fait qu'il ait dû changer de prénom dans sa famille adoptive n'est à notre sens qu'un épiphénomène.

sentait peuplé, et des tentatives sans suite de rétablir une chaîne symbolique. On peut penser qu'un des textes qui l'a ici inspiré, sinon déclenché, est une nouvelle de Conan Doyle, *L'association des roux* (*The Red-Headed League*), qui concerne précisément directement la question de la nomination. Dans cette nouvelle, un prêteur sur gages londonien, Jabez Wilson, dont les cheveux sont du roux le plus pur et les affaires les plus ternes, a embauché à "moitié prix" un employé d'une efficacité remarquable. Un jour, l'employé lui apporte une annonce parue dans la presse, indiquant qu'un londonien roux, Ezechiël Hopkins, émigré en Pennsylvanie et y ayant fait fortune, a créé une association dans laquelle des hommes roux sont payés quatre livres par semaine pour recopier l'Encyclopaedia Britannica. Après une sélection où défilent tous les roux de la ville, il est finalement le seul à être choisi pour ce poste, et consacre toutes ses matinées à cet emploi (la présence au "siège de l'association" étant absolument obligatoire), alors que son employé garde la boutique; mais il est remercié brutalement quatre semaines plus tard, lorsque l'association cesse mystérieusement d'exister. Entre temps, comme le découvre Sherlock Holmes à qui il est venu se confier, l'employé creuse un tunnel qui aboutit à l'un des entrepôts de la Banque d'Angleterre, où est déposée une certaine quantité d'or empruntée à la France. Ainsi sa nomination n'est-elle qu'une escroquerie de plus, témoignant douloureusement d'une inconsistance absolue de l'Autre.

### **Le poète schizophrène et ses psychanalystes: les mésaventures de la vérité**

Il semble que la méconnaissance de cet aspect de sa problématique ait provoqué des difficultés majeures lors de ses différentes cures psychanalytiques, lorsque certains de ses analystes n'ont pas tenu compte de la connotation fortement "ironique" de ses associations verbales, entraînant une "réaction thérapeutique négative" particulièrement impressionnante. Il est certainement très difficile de dater exactement les débuts de l'influence du courant psychanalytique sur l'œuvre d'A. József — on pense aux très nombreux contacts qu'a pu avoir S. Ferenczi avec la revue *Nyugat*<sup>18</sup> — avant qu'il ne s'y intéresse explicitement, au début des années trente, à la fois parce qu'il tente de promouvoir une forme particulière de freudo-marxisme, centrée, comme y invitait W. Reich par qui il semble avoir été influencé, sur une mise en forme du moi, et parce qu'il éprouve un penchant particulier pour les confidences biographiques. Mais hélas, cette tendance se trouvait très fortement liée à la tendance ironique à dénoncer la vacuité de l'Autre auquel ses appels, d'emblée, s'étaient trouvés confrontés. Son destin s'accéléra lorsqu'il commença un traitement analytique, d'abord avec Samu Rappaport, pour des troubles gastriques psychosomatiques, traitement qui semble avoir été arrêté d'un commun accord devant le caractère peu contrôlable des productions spontanées d'A. József, puis avec Edith Gyömrői, avec qui les choses deviendront franchement dramatiques, le poète présentant alors une bouffée délirante au cours de laquelle il se sentira appelé à épouser sa thérapeute, la menacera d'un couteau, et tentera de

<sup>18</sup> Judit Karafiáth, « Sándor Ferenczi et la revue *Nyugat* », *Le coq Héron*.

rédiger en deux séances dans un café de Budapest un compte rendu de cent pages — dont le style évoque à s'y méprendre les écrits les plus dissociés d'Antonin Artaud — dans lequel il exposerait la vérité ultime sur lui-même, et confondrait enfin l'imposture de l'Autre.

Il semble que ses deux premiers analystes aient pensé au départ qu'ils avaient affaire à un sujet névrosé, dont les plaintes, les manipulations d'allure hystérique, et donc apparemment "compréhensibles", pourraient trouver un soulagement par une cure psychanalytique classique. Encore récemment, on a pu estimer que la "manipulation" dont il était coutumier devait faire conclure au diagnostic de "border-line".<sup>19</sup> Néanmoins, il est assez frappant que derrière cette apparence névrotique, l'idée de l'inexistence de l'Autre, la certitude qu'il était « assis sur la branche du néant », que son nom n'avait pas plus de valeur qu'une « marque de détergent » restaient tout à fait prévalentes.<sup>20</sup>

### L'impasse du semblant phallique

Même si l'on ne possède pas de témoignage plus précis sur sa première cure avec Samu Rapaport, on dispose de lettres qu'A. József a écrites à son analyste à cette époque, où il témoigne en termes crus de sa perplexité devant la problématique phallique. « C'est la femme qui détient la clé. Pour moi, la femme est une énigme (...) ne pas savoir ce qu'est le vagin, c'est un peu comme si on n'avait pas de pénis (...) dans la mesure où on ne sait pas qu'on a un pénis et qu'on peut bander, comment s'y prendre avec une femme? Le désir oscille entre le coït comme un idéal et une forme de possession ancienne de la femme, possession qui était réelle dans le temps. » C'est donc sans le recours de la mesure phallique, dans cette position de déréliction quant au phallus qu'il va chercher le secours de la psychanalyse, qu'il considère comme une « théologie de l'œdipe, religion des névrosés ».

Dans le même texte, il envisage la cure analytique, résolution de la névrose de transfert "artificielle" de la façon suivante: « La situation analytique est créatrice des conditions qui sont semblables à la situation œdipienne endopsychique. Dès que le névrosé s'y trouve, il revient en arrière pour évoquer la situation œdipienne de son enfance, protégeant ainsi sa névrose. Guérir c'est comprendre que même là, il n'a jamais été question d'une situation œdipienne, que tout petit, il s'est déjà menti à lui-même en prêtant à d'autres ses désirs et sa volonté ». Mais malgré ses efforts pour envisager la progression de la cure telle qu'elle doit se passer pour les névrosés, ce n'est pas du tout de cette façon qu'il l'envisage pour lui-même. Il écrit à son analyste S. Rapaport: « C'est drôle, il vous est arrivé de me dire qu'à l'intérieur de chacun, il y a un petit enfant qui doit grandir, moi j'aurais tendance à croire qu'il me faut progresser

<sup>19</sup> Voir à ce propos Éva Brabant, « Le coupable innocent, histoire d'une "réaction thérapeutique négative" (le poète Attila József et ses psychanalystes) », *Le coq-Héron*, n°84, 1982.

<sup>20</sup> Les poésies d'Attila József ont été traduites en français dans plusieurs recueils, notamment Miklós Szabolcsi, Erzsébet Fehér, *Attila József, sa vie et sa carrière poétique*, Corvina, Budapest, 1978, ainsi que A. József, *Poèmes*, Éditeurs français réunis, 1961.

pour retrouver l'enfant en moi, telle serait ma solution. J'ai l'impression que l'agressivité qui est dans ma tête devrait pouvoir descendre et rejoindre mon pénis (...) mais je ne lui permets pas de descendre pour des raisons inconnues ».

Mais cette solution d'allure autistique n'est pas la seule qu'il envisage. Il se demande s'il ne devrait pas s'appropriier le pénis de son analyste, par exemple en le ligotant voire dévorant son pénis. Mais hélas, remarque-t-il, cela le mettrait lui-même en position féminine.

Il envisage enfin la relation amoureuse hétérosexuelle mais remarque qu'il se heurte là à un impossible absolu lié à l'absence de la médiation phallique: « Impossible d'aimer une femme qui attend de moi quelque chose que je ne connais même pas. Je n'ai jamais rencontré une femme prête à me réchauffer. Elles attendent toutes quelque chose et alors il faut que je les baise. La femme devrait s'offrir à moi de façon à ce que je ne la considère plus comme un objet quelconque. Me permettre d'être avec elle aussi franc qu'avec moi-même. Seulement voilà, je ne suis pas franc avec moi-même ».

Le problème, comme le signalait naguère J.-A. Miller, c'est qu'il ne peut y avoir vérité qu'à partir du moment où il y a du semblant. Manquant donc de l'appui des semblants qui pourrait lui faire croire, comme le névrosé, à sa propre sincérité, Attila József se présente comme un être faux. Il déclarait d'ailleurs, dès sa première lettre à Rapaport, « Je vous préviens que je ne vous raconterai que ce qui est faux ». En effet, il se plaignait que chaque mot ait pour lui un sens culturel et instinctif à la fois. Il se demande s'il ne devrait pas accepter que le "sens instinctif". Car pour lui, l'association libre ne peut renvoyer qu'à un rejet des semblants. mais ceci ne peut ramener à aucune sorte d'authenticité: ce rejet des semblants n'est lui-même que mensonge. « À vrai dire, je ne dirais vrai qu'en mentant. Mes vieux rêves montrent bien que j'ai toujours voulu vous tromper. Sans vouloir vous tromper, je devais vous tromper. Je ne vous dirai que ce qui est vraiment faux, à condition que cela corresponde à mes sentiments ». On peut comprendre que S. Rapaport se soit quelque peu inquiété de ce type de discours, et se soit arrangé pour arrêter progressivement la cure.

### **Mensonge de la vérité: Edith Gyömrői**

C'est en 1935 qu'il débute une seconde analyse avec Edith Gyömrői, qui était à l'époque en contrôle avec Vilma Kovács. L'analyse se débute d'emblée d'une façon quelque peu explosive, et par la suite on reprochera à Edith Gyömrői d'avoir déclenché la décompensation du poète en acceptant de faire avec lui une cure centrée sur la recherche de la régression selon les principes développés par Ferenczi. Dès la première année d'analyse, il lui écrit: « Edith chérie, ... vous êtes pour moi mère et fille en même temps. J'aime la fille et la mère me refuse ». Il se propose de régler la situation de la manière suivante: « Je vais appeler mon père en moi pour qu'il vienne parler à Edith la mère, qu'il couche avec elle, pour qu'Edith la vraie, qui est née réellement et non psychiquement soit à moi ». En effet, il considère que son analyste le trompe mais se trompe aussi elle-même. Se sentant appelé à se marier avec elle, il la poursuivra à plusieurs reprises armé d'un couteau, à défaut d'être armé du semblant phallique. Il

menacera également de dénoncer le mouvement psychanalytique aux autorités honnoraire de l'amiral Horthy, comme étant un mouvement communiste.

Il semble que, ne sachant plus trop quoi faire, Edith Gyömrői lui ait proposé d'écrire ce qu'il ressentait en-dehors des séances.<sup>21</sup> Il remplira un cahier entier en une journée, 22 mai 1936, intitulé *Notes d'idées librement surgies en deux séances*. Ces notes, dont le style évoque irrésistiblement Antonin Artaud, reviennent à plusieurs reprises sur la question de la vérité. « Mets ce qui te passe par la tête, fais ce qui te passe par la tête, prends-toi pour un autre, et alors tue-la si tu veux et puis dis tranquillement que ce n'est pas toi (...). Mais comme Edith Gyömrői te ment, mens mais sois moins lâche qu'elle qui n'ose même pas avouer qu'elle se moque de toi: mentir c'est guérir un peu. Ce que tu cherches n'existe pas tu le cherches dans les autres c'est toi-même que tu aimes (...). Si j'essayais de la faire marcher, comme elle croit que je mens alors que je dis la vérité, elle croirait peut-être à la vérité de mes mensonges alors que faire? ».

À l'automne 1936, la situation ne s'arrangeant guère, Attila József est hospitalisé dans le service de Benedek près de Budapest, et il est soigné par un autre analyste, Robert Bak. Ce dernier a une position semble-t-il radicalement différente de ses prédécesseurs. Il a subi l'influence à la fois de l'école de Tübingen (Gaupp, Kretschmer, O. Kant) et de l'école de Heidelberg (notamment Jaspers et Gruhle). Par ailleurs, Benedek, son chef de service, est un promoteur du coma insulinaire. Il semble avoir appliqué ce traitement à Attila József dans un premier temps, puis dans un second temps, avoir eu avec lui des entretiens réguliers. Il gardera des relations amicales avec lui jusqu'à sa mort.

### **Robert Bak: amour et insuffisance dynamique**

On peut considérer me semble-t-il que c'est Bak qui a perçu avec le plus de précision les mécanismes psychiques propres au poète. Bak a eu à traiter Attila József au décours de son analyse avec Edith Gyömrői, ce qu'il a fait en l'hospitalisant, et, explique-t-il, en s'abstenant soigneusement de toute interprétation, même s'il a continué à le suivre de façon plus amicale que professionnelle. Bak a évoqué Attila József à plusieurs reprises,<sup>22</sup> en le mettant toujours en parallèle avec un cas d'érotomanie chez une femme médecin schizophrène, chez qui cette relation d'objet particulière fut le

<sup>21</sup> Les premiers biographes d'Attila József croyaient savoir que ces notes avaient été écrites à la demande d'Edith Gyömrői dans un but essentiellement thérapeutique; certains auteurs les désignent encore par les termes de "journal psychanalytique". Interviewée en 1971 à ce sujet, Gyömrői dément cette affirmation, car, dit-elle, l'écriture est une activité beaucoup trop contrôlée par le sujet pour permettre le surgissement de son inconscient. (N. d. R.)

<sup>22</sup> Robert Bak, « Ueber die dynamisch-strukturellen Bedingungen des primären Beziehungswahn », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, vol. 166, 1939, 342-364; « Regression of ego-orientation and libido in schizophrenia », *International Journal of Psychoanalysis*, 1939, 64-71; « Object-relationships in schizophrenia and perversion », *International Journal of Psychoanalysis*, 52, 1971, 235-242.



dernier rempart devant l'effondrement dissociatif. Selon lui, le poète présente un style particulier de schizophrénie, dans lequel le "délire de signification" (*Bedeutungswahn*), réalisation particulière de la "signification personnelle" de Neisser, est certes, comme le voulait Gruhle, une défense contre le sentiment d' "insuffisance dynamique" dont on trouve de nombreux témoignages dans la vie et les œuvres du poète; mais ce qui lui est propre, c'est que ce vécu de signification est directement lié à un fort réinvestissement d'objets du monde extérieur, sur lesquels vont se reporter les thématiques du délire, en une interrogation sans fin sur ce que lui veulent les gens de son entourage, quel est le sens de leurs manigances, quelle est la vérité de la vérité, etc., dissimulant l'invasion par le délire, et rappelant quelque peu une quête affective hystérique ou "borderline", selon le mot d'un auteur récent à propos de ce cas. On a donc là, estime en quelque sorte Bak, un délire qui se trouve comme travesti sous certaines relations d'objet qui peuvent faire illusion, et expliquent que l'analyste qui l'a précédé a cru qu'il s'agissait d'un patient névrotique un peu compliqué, déclenchant par une technique quelque peu active les tempêtes du délire. L'affaire se termina plutôt mal puisque Attila József finit pas se précipiter sous un train en 1937, après avoir, en vertu de son talent, mais aussi de cette relation d'objet qui lui était particulière, attiré l'attention, la pitié de toute l'intelligentsia de Budapest, qui se répandit en lamentations, notamment dans la revue dont József était directeur, *Szép Szó* (Argument), et ne manqua pas de se passionner pour son œuvre jusqu'aujourd'hui. Dans ce numéro de la revue, Bak accusera nommément Edith Gyömrői d'avoir déterminé une décompensation irréparable de József par des manœuvres imprudentes; néanmoins, dans ses reprises ultérieures du cas (qu'il aura au total discuté jusqu'à cinq fois) il exprimera une opinion plus nuancée, présentant les troubles comme étant probablement précoces.

Voici la façon dont Bak décrit Attila József en 1939<sup>23</sup>:

*« Josef Arwitz [c'est bien entendu un pseudonyme donné pour des raisons déontologiques], littérateur très doué âgé de 32 ans, est le fils cadet d'une famille d'ouvriers. Le père a quitté la famille pour émigrer, l'enfant ne le connaît pas du tout. La mère est morte tôt, l'enfant a été élevé chez une sœur mariée. Cette période de son existence est pleine d'humiliations, car dans une petite ville une parenté prolétarienne ne représente rien de bon pour une famille bourgeoise. Il passe ses années de jeunesse à essayer les métiers et les carrières les plus divers, tant que ses talents de poète ne sont pas découverts. Il reçoit une modeste aide matérielle, et se fait inscrire à l'Université. Mais peu après avoir commencé à étudier, il est emprisonné à cause de la hardiesse politique d'un poème. L'esprit de l'époque ainsi que son propre destin le poussent tous à s'engager dans des mouvements révolutionnaires. Les années suivantes — en dépit de son succès comme poète — se développent les signes d'un gigantesque conflit existentiel. Dans le contenu de sa création poétique, il développe le sentiment de solitude, et le destin prolétarien qui lui est lié. Le sentiment de solitude, de déréliction, est le motif qui revient toujours dans son œuvre, qui scintille à travers les*

<sup>23</sup> Robert Bak. « Die dynamisch-strukturellen Bedingungen des primären Beziehungswahn », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, vol. 166, 1939, 355 et suiv.

différents contenus, et qui fournit la force motrice (*treibende Kraft*) à sa création. Il n'est pas capable d'une relation durable. Sa vie sexuelle, — à l'exception d'une relation assez longue et humiliante pour lui, ne consiste qu'en de rares contacts avec des prostituées. L'intérêt pour les questions collectives s'éteint également après un certain temps, il abandonne le mouvement politique, car son activité ne reçoit pas la reconnaissance qu'elle mérite — et parce qu'il ne lui permet pas non plus de se débarrasser du sentiment de sa solitude. On ne peut pas dater un changement d'ensemble de son comportement d'avant sa trentième année. Mais déjà avant cela, on le considérerait comme un homme puéril et sensible, inquiet et bizarre, à la pensée froide et logique. L'amour pour une femme déclencha des tendances agressives après qu'il fut éconduit. Il voulait tuer la femme et son mari, devint revendicatif, délirait qu'il allait la dénoncer, se venger, etc. Après que ce moment se soit estompé, il tomba amoureux d'une jeune fille, qui avait certains traits communs avec la précédente. Le puissant désir d'être avec elle fut troublé par l'angoisse de son impuissance et de son insuffisance existentielle. Quelques jours après le départ de la jeune fille, il devient excité, réclame de façon impérieuse de l'argent de ses mécènes, pour pouvoir retrouver la jeune fille, et devient violent avec les personnes à son service. Il a le sentiment d'être hypnotisé, "doit trouver sa propre suggestion". Dans la ville, il y a partout des "signaux", des "rapports", il ne sait pas avec certitude ce que tout cela signifie, mais il est néanmoins certain que tous ces phénomènes étranges ne sont pas le fait du hasard. Il est devenu "le point central" de quelque chose, "tout tourne autour de lui", il a un "délire de persécution négatif", on veut le soigner par ce moyen. On le dirige dans un établissement pour malades des nerfs. Le caractère entièrement significatif de la personne avec laquelle il se trouve mis en contact dure pendant des mois. C'est là-dessus que se construit le délire de jalousie ultérieur. Il se sent surtout trompé par ses amis, par un poète concurrent et par le médecin. À la clinique, il se sent vide, n'est pas en état de créer, la poésie n'a plus aucun sens, il faudrait faire quelque chose de plus "saisissable". Il y a une inquiétude qui revient souvent: on va l'enfermer dans un asile psychiatrique. Quelques semaines plus tard, il déclare, angoissé, que des gens connaissent ses pensées, les allusions dans les journaux prouvent que ses pensées sont connues dans des villes éloignées. Il se suicidera à un moment où il avait pu échapper à la vigilance de ses proches. »

À cette époque, l'hypothèse selon laquelle l'insuffisance dynamique pourrait rendre compte de la plupart des particularités du cas paraît presque suffisante à R. Bak — et on peut se demander s'il n'y insiste pas d'autant plus que l'école hongroise de l'époque a plutôt tendance à insister sur le caractère préalable d'une relation d'objet insatisfaisante, supposée dans de nombreux cas réparable au cours du traitement psychanalytique:

« Le cas Arwitz nous semble particulièrement approprié pour démontrer le rôle du vécu d'insuffisance et de l'isolement et finalement le rôle de la disparition pulsionnelle dans la construction du délire de relation. Le sentiment de déréliction (*Verlassensein*), d'isolement est déjà apparu dans l'histoire infantile du patient. Dès sa 15<sup>e</sup> année, sa situation sans issue le contraint à une tentative de suicide. Cela se répète

*ensuite plusieurs fois jusqu'au dernier suicide, réussi celui-là. On peut se poser la question de savoir si le processus n'a pas débuté dès l'enfance. Il est tout à fait possible que ce soit à cause du processus qu'il n'ait pas pu entrer en relation de façon correcte avec son entourage. Son sentiment de solitude ne fut même pas dépassé par son engagement dans le cadre d'un mouvement politique. L'amour qu'il évoquait, qui fait particulièrement apparaître les traits pathologiques de son caractère, surgit d'une situation où pour ainsi dire la réalisation apparaît d'emblée impossible. De la même façon que le cas I (un cas d'érotomanie débouchant brutalement sur une décompensation schizophrénique), nous voyons qu'ici aussi l'amour et le fait d'être aimé reçoivent une signification centrale car ils sont les plus à même de supprimer l'isolement et de sauver l'existence toute entière de la solitude. L'amour suivant, qui suit peu après et précède une éruption délirante est, en ce qui concerne les circonstances intérieures et extérieures, une répétition du précédent. Le fort désir de construire une vie commune travaille au renforcement des sentiments d'insuffisance, car ceux-ci provoquent une angoisse relative à son impuissance et à son incapacité d'engendrer des enfants. »*

On voit que l'aspect ironique et agressif des productions d'A. József est quelque peu passé sous silence, de même que les particularités de sa création. S'il y a des phénomènes de cet ordre, semble indiquer Bak, ils sont simplement une conséquence directe du sentiments d'insuffisance:

*« Il se produit un cercle vicieux, en ce que, aussi longtemps que le manque de relation fonctionne avec son contenu de "ne pas pouvoir", la possibilité que puisse exister une relation ou une prise de responsabilité, avec le même contenu, conduit une exaspération du sentiment d'insuffisance. Ainsi la fidélité, la "capacité d'appartenir à quelqu'un" deviennent la source d'auto-reproches constants. »*

Loin que les troubles d'A. József renvoient à un trouble des relations d'objet, leur particularité tient au contraire tout entière dans un trouble du moi, qui colore de part en part les vécus amoureux du poète:

*« Dans ses présentations de lui-même, écrites avec une intuition poétique fulgurante, la signification finalisée du sentiment amoureux est tout à fait éclairante: l'amour le protège contre le vide (...) le sentiment amoureux a pour but la reconstruction du sentiment du moi: il écrit à ce propos: "Ce que j'ai appelé le moi, n'existe plus, je rongé (ich nage) ses dernières miettes...". Nous pouvons donc établir qu'ici aussi l'amour se manifeste non pas à cause de l'objet, mais à cause du moi, il est consommé à partir de moi et non à partir de l'objet. »*

Cet aspect pathologique du moi, en tant qu'il va s'adresser à un autre dans lequel il projette sa propre dérélition, est présente dans les idées délirantes développées par A. József:

*« La première idée délirante qui est exprimée est le sentiment d'influence. Le surgissement de ce sentiment a été explicité de nombreux points de vue que je me*

*contente d'expliciter une seule question. Chez Arwitz le sentiment d'influence ne possède pas de contenu précis, plusieurs volontés travaillent dans des directions opposées, "je dois trouver ma propre suggestion", déclare-t-il. Il s'agit du vécu immédiat du mouvement de dissolution de l'organisation du moi. Du fait de la décomposition de la direction unitaire de la volonté, déterminée par la destruction de la fonction intégrante du moi, les tendances du moi historiquement antérieures, qui le liaient à des personnes et étaient jusque là latentes, deviennent conscientes. Au même moment commence la dissolution (Verwischung) des frontières entre le moi et l'environnement. Ceci continue à se développer dans le délire de signification qui intervient maintenant, par lequel le malade entre en contact avec un grand nombre d'objets de l'environnement. La grande solitude cesse brutalement (peu de jours auparavant il se met un bandeau de deuil, mais personne ne le remarque), dans le "délire de persécution négatif" il a le sentiment que tout le monde attire l'attention sur sa guérison. L'état affectif est caractérisé par une augmentation de l'anxiété, le manque de contact dont il se plaignait depuis des années se transforme en un sentiment de participation presque panthéiste, il sent que le monde tourne autour de lui. Dans ce cas, — où des documents écrits nous éclairent sur le conflit torturant de la solitude remontant à des années — nous pouvons voir quelle est la signification du délire dans la compensation du sentiment de déréliction. (...)*

*Dans le sentiment amoureux, c'est la construction du sentiment individuel du moi qui est recherchée, le processus progresse dans le sentiment d'influence, le moi n'est plus que partiellement intégré, subit la déchéance, la décomposition des constituants du moi dans une position d'observation passive. Le reflux du moi dans le collectif commence, mais dans le sentiment d'influence il reste dans le cadre du moi. Le moi pris dans le reflux gagne dans le vécu aigu de relation et de signification une situation centrale en plus du sentiment de solidarité avec tous. Cette phase de contact inclut le compromis entre relation d'objet et déstructuration du moi dans le collectif. »*

Ainsi, les tentatives amoureuses infructueuses, provoquant selon Bak une sorte de décentrement du moi, provoquent la "conscience délirante de signification" et un sentiment d'influence, dernier rempart fragile contre l' "éparpillement dans le collectif", concept d'Imre Hermann par lequel celui-ci tentait de rendre compte de la discordance schizophrénique. Ces troubles psychotiques que l'on pourrait dire intermédiaires, constituent un compromis instable par lequel le sentiment d'insuffisance, exacerbé par les invitations d'un objet extérieur, se prête un temps, mais en vain, aux semblants de la relation d'objet, sous la forme du "délire de signification" avant l'écroulement subséquent. De cette façon, à défaut de la trouvaille d'un mécanisme thérapeutique original, se trouvait dénoncée une impasse thérapeutique, d'une façon que Robert Bak devait réitérer par la suite en Amérique.

### **Le débat Bak — Fromm-Reichmann**

En somme, estimait Robert Bak, qui s'appuyait ici surtout sur la conception de Berze d'une "insuffisance dynamique" chez le schizophrène, il s'agissait là d'un cas où l'allure compréhensible de la relation d'objet voilait un processus d'une tout autre

nature, qui devait inciter à la plus grande prudence; à cet égard, Bak avait une position assez proche de celle de Bychowski, qui dénonçait certaines décompensations de psychotiques "facilitées par la psychanalyse" et pour lui, les élaborations psychanalytiques n'avaient manifestement pas lieu de prétendre laisser de côté les conceptualisations et les mises en garde promues par l'école de Heidelberg. Dans les années cinquante, Bak, qui, passé aux Etats-Unis, et devenu professeur de psychiatrie à New York, avait traduit la conception de la schizophrénie promue par Gruhle et Berze en termes de psychologie du moi — l' "insuffisance dynamique" étant rebaptisée "défaut du moi" — engagera une controverse sur le même thème avec Frieda Frooin-Reichmann, qui, très influencée par les conceptions de Harry Stack Sullivan, mais aussi probablement par certaines recherches liées à l'école de Francfort sur les personnalités autoritaires, estimait qu'il importait avant tout, au cours des thérapies, de restituer chez les schizophrènes la capacité de confiance dans la communication avec le monde extérieur, le thérapeute se présentant en somme comme une sorte de garant de cette communication... Bak, comme on peut s'y attendre, lui répliquera que ceci ne pouvait en aucun cas servir d'étalon de mesure pour le progrès de la thérapie, et que le psychanalyste conséquent se devait d'avoir le regard fixé sur l'évolution du processus.

### Conclusion

Les discussions psychanalytiques autour du cas Attila József nous montrent à quel point la question de l'ironie schizophrénique peut constituer un problème thérapeutique particulièrement épineux, dont nous avons vu qu'à l'époque les analystes essayaient de le résoudre, soit en envisageant des mécanismes de régression (Rapaport), soit une correction de la relation d'objet (Gyömrői), soit un défaut du moi (Bak), traduction dans la théorie de la psychologie du moi de la théorie de l'insuffisance dynamique de Berze. Nous avons tenté de montrer que cette question de la vérité ironique, telle que la pose le schizophrène, devrait plus justement s'envisager à partir de la question de l'inconsistance absolue de l'Autre.

## Traduire « l'inquiétante étrangeté » d'une poésie étrangère<sup>1</sup>

### *Confessions herméneutiques d'un traducteur<sup>2</sup>*

#### Traduction, interprétation ou transfert?

L'économie de l'interprétation englobe dangereusement celle de la traduction. Il suffit d'analyser le mot "inter-prétation" pour s'en convaincre. Avant de signifier "traducteur" et "interprète" au sens actuel, le mot latin *interpres* voulait dire à l'origine "courtier, négociateur, intermédiaire dans une affaire, voire toute personne tentant de corrompre les juges" — tel est l'héritage sémantique à vrai dire lourd de conséquences de ce mot apparemment si technique et anodin. Si l'on compare l'héritage étymologique du concept d'interprétation à celui de la traduction, il faut reconnaître que ce dernier remonte à une origine nettement plus noble, et il s'apparente étroitement au concept de tradition. Dans son sens authentique de *trans-duction* la traduction est loin d'être une trahison comme le veut le lieu commun, mais bien au contraire, elle est l'élément vital de la tradition, au point qu'il faudrait dire qu'il n'y a pas de tradition, c'est-à-dire pas de transmission sans la traduction-transduction qui nous *conduit au-delà* des frontières séculaires *de la langue hôte*. Cependant cet "au-delà" est au début un inconnu *unheimlich*, l'*infamiliarité* d'un autre langage (ou d'une langue étrangère) que l'on ne comprend pas encore. La tâche du traducteur est précisément d'assumer et de transmettre cette *infamiliarité* ou cette « inquiétante étrangeté » en la reproduisant au sein même de la langue dite maternelle, c'est-à-dire au sein de la langue qui lui est la plus *familière*. Sinon la traduction ne sera jamais féconde, le traducteur ne pourra jamais féconder sa langue maternelle.

J'ai choisi l'exemple de l'*Unheimlichkeit* qui pose aussi, comme on le sait, un problème de traduction. Les traducteurs français rendent l'*Unheimliche* freudien par deux mots en eux-mêmes banalement familiers (« inquiétante étrangeté »), alors qu'en assumant l'*Unheimlichkeit* d'un néologisme, il serait possible de le rendre plus fidèlement par le mot *infamilier*.<sup>3</sup> Cet exemple illustre bien qu'il ne s'agit jamais d'un

<sup>1</sup> Cette étude reprend la première partie du texte d'un exposé présenté au colloque international consacré à Átila József le 26 novembre 1993 à l'Institut Hongrois de Paris.

<sup>2</sup> Les traductions citées figurent dans l'anthologie à paraître en 1995 dans la collection Orphée (dans le cadre de la collection UNESCO d'Œuvres représentatives), aux éditions de La Différence: *Le miroir de l'autre* (traduction et présentation par Gábor Kardos).

<sup>3</sup> « Infamilier » s'oppose au non-familier au même titre que chez Freud en allemand, et il suggère très fortement l'idée d'infamie, mais sa dérivation latine évoque aussi l'idée de l'ineffable, de l'in-affable, du fatal, d'après l'étymologie de ces termes issus du verbe *fari* (dire) d'une ri-

problème purement technique dans la traduction, mais il faut (ou il faudrait) *vaincre sa propre résistance à l'infamiliarité du langage de l'autre*. Tout l'avenir d'une langue en dépend...

La résistance dans la traduction et à la traduction est analogue à celle que rencontre la psychanalyse selon Freud. C'est une certaine *censure* que constituent les habitudes littéraires et stylistiques d'une langue, dont la résistance est plus grande si son narcissisme est plus développé. La résistance narcissique à l'infamiliarité d'une autre langue s'explique surtout par la proximité inavouable des langues dont l'origine reste au fond la même, et qui tendent ainsi à affirmer leur identité en refoulant leur origine commune. C'est pourtant ce qui rend "impossible" la traduction proprement dite, qui aurait pour tâche d'exhumer l'origine commune infamilière ainsi refoulée, de retrouver l'infamiliarité fondamentale de sa propre langue. L'approche étymologique de la traduction montre d'emblée le malentendu qui engendre le « classique » lieu commun « traduction-traison ». Car — à y regarder de plus près — *chaque langue se compose d'éléments à l'origine étrangers*, et la moindre analyse étymologique montre qu'il n'existe aucune langue originelle ou autarcique, mais que — pour ainsi dire — chaque langue "parle en langues". Chaque mot étant à l'origine une traduction, dire que la traduction serait par essence ou principalement impossible reviendrait à affirmer que toute langue est fondamentalement impossible. Or, de cette impossibilité même procède toute parole poétique, là est la source de sa force et là doit puiser le traducteur aussi. Traduire, c'est tenter la langue, tenter l'impossible à l'origine de la langue. La traduction technique, qu'elle soit littérale, lexicale ou interprétative, doit d'abord échouer pour pouvoir remonter à l'origine de l'expression qui lui résiste. C'est le moment de la vérité dans la traduction, le moment de retrouver l'*etymos logos* signifiant la *vraie* ou *juste parole* de ce qu'il faut traduire, la parole donnée de l'auteur. C'est en cela que l'étymologie peut beaucoup aider, même pour rendre la mélodie de l'original. Plus comme attitude et comme intuition ou art heuristique que comme technique linguistique, naturellement. Le pire des compromis que l'on puisse accepter est de rendre seulement le sens de la musique de l'original à la place de la musique du sens.

L'exemple le plus évident de la difficulté de rendre l'infamiliarité d'un langage poétique est la difficulté de rendre sa sonorité étrangère. Pourtant il est tout à fait possible d'en obtenir un effet poétique en assumant l'infamiliarité. Par exemple, à la fin de son poème intitulé *Auprès du Danube* Attila József insiste sur son origine étrangère en des termes farouchement infamiliers, mais qui deviennent par là même incantatoires:

Ma mère fut cumane, mon père sicule à moitié,  
ou roumain tout à fait, peut-être, qui sait.  
Pris de la bouche de ma mère, doux fut le manger,  
de la bouche de mon père, beau fut le vrai.

---

chesse sémantique au moins comparable à celle de *heimlich* en allemand (cf. p. ex. *in-fans*: "enfant", *nefas*: "sacrilège et néfaste", *nefarius*: "criminel").

Lorsque je m'émeus, ils s'étreignent en moi.  
Je m'en attriste parfois —  
c'est le dépérissement — ce dont je me compose. « Tu verras,  
— m'interpellent-ils — quand nous ne serons plus là!... »

Le lecteur français ne comprend guère le sens de « cumane » et — probablement — il ne saurait guère identifier quel peuple s'appelle « sicule », mais il croit deviner qu'il s'agit d'une origine étrangère, chargée d' "exotisme barbare", tout comme le nom d'Attila. L'erreur fatale du traducteur serait de vouloir dissiper le malentendu et de tout expliquer, tout paraphraser, tout interpréter jusqu'à ce qu'il arrive à éliminer l'infamiliarité qui est pourtant le secret ressort de l'effet poétique le plus puissant. Dans les deux strophes suivantes cette infamiliarité de l'omni-familiarité prend une dimension d'abord cosmique, ensuite historique:

Je suis le monde — tout ce qui fut et est là:  
les nombreux lignages qui s'affrontent.  
Les conquérants du pays natal, morts, triomphent en moi  
et la peine des vaincus me tourmente.  
Árpád et Zalán, Werbæczi et Dózsa<sup>4</sup>  
Turc, Tartare, Slovaque et Roumain tournoient  
en ce cœur, qui doit à ce passé déjà  
un avenir amène — Magyars d'à présent!

Il n'était guère facile de trouver une rime pour « Dózsa », mais le mot « déjà » semble garder l'étrangeté du nom magyar, tout en tentant d'en familiariser le lecteur français grâce à la rime. Dans sa conclusion le poète réinscrit l'infamiliarité du passé à la fois cosmique, biologique, national et historique dans sa situation personnelle et actuelle:

...Moi, je veux me mettre à l'œuvre. Il devrait suffire  
pour tout combat qu'il faille avouer le passé.  
Du Danube, tout entier passé, présent et avenir,  
les tendres flots viennent à s'enlacer.  
Malgré le combat que se livrèrent nos défunts,  
avec le souvenir, la paix saura les rejoindre.  
Arranger enfin nos affaires en commun,  
c'est notre tâche, et non la moindre.

La tâche du traducteur est de combattre les mêmes fantômes dans son propre passé pour pouvoir traduire la parole du poète, et — de même que ce dernier le dit à propos du conflit des peuples danubiens qui refusent de comprendre le langage étranger de

<sup>4</sup> Héros antagonistes ayant marqué l'histoire de Hongrie. (La prononciation est: « arpade et zâlane, werbeutzi et dôjâ ».)



l'autre — ce n'est pas la moindre tâche du traducteur que d' « Arranger enfin nos affaires en commun ». On voit que la difficulté n'est pas seulement d'ordre linguistique, ni uniquement psychologique. Le fameux *lieu commun traduction-trahison* traduit et trahit ainsi la résistance du public et des dépositaires d'une langue à l'*Unheimlichkeit* des langues étrangères qui risquent d'investir la « langue natale », voire de violer la langue maternelle.<sup>5</sup>

En recourant à un *Witz*, à un trait d'esprit authentiquement freudien, on pourrait dire que le bon traducteur devrait être considéré comme un agent secret au service d'une puissance étrangère, s'il est vraiment capable d'*introduire* sa langue natale *en intelligence secrète* avec une autre... Au-delà de la plaisanterie, il faut remarquer que, pour vaincre sa propre résistance à l'infamiliarité du langage de l'autre, il faut *d'abord découvrir l'infamilier au sein même de sa langue maternelle* (tâche poétique par excellence), comme Attila József décrit sa découverte de la patrie dans son poème intitulé *Élégie* où il répète avec force le mot « ici » en renvoyant au plus proche, qui est si proche qu'on ne s'en aperçoit même pas. Et, en dernière instance, il ne s'agit pas du pays, mais l'énigme de cet *ici* devient la proximité inconnue de notre langue maternelle, de cette langue natale qui est la véritable patrie du poète.<sup>6</sup> Sans comprendre cette évidence inouïe, je n'aurais vraisemblablement pas pu traduire ce poème:

### *Élégie*

Comblée, et comme retombée sous un ciel de plomb,  
de la fumée flotte sur le triste paysage,  
tel mon esprit plane  
à fleur de terre.  
Plane, mais ne cingle pas.

Toi, âme dure, toi, tendre imaginaire!  
Suivant les lourdes traces du réel,  
vers toi-même, vers ton origine

<sup>5</sup> Cette résistance est également à l'œuvre au fin fond du psychisme des traducteurs, et, ce qui est le plus redoutable, elle se combine avec l'amour (et la haine) de transfert du traducteur vis-à-vis de l'auteur qui le pousse à traduire. Telle est la véritable *complexité* de la traduction, occultée par les lieux communs évoqués. Pourtant, avant de pouvoir traduire "pour de vrai", le traducteur doit d'abord surmonter sa haine de transfert, et même son amour de (ou du) transfert.

<sup>6</sup> La même évidence poétique permettrait aussi de mieux comprendre la *Heimkunft* de Hölderlin, comme la découverte de l'*Unheimliche* au sein même du plus *heimlich*, au cœur de la terre natale (*Heimat*). Est-ce un hasard si la *Heimkunft* hölderlinienne est également une élégie? Par ailleurs, l'hypothèse historico-critique d'une "influence éventuelle" (fort hasardeuse) ne signifierait qu'une volonté d'occulter la source commune de la même évidence inouïe chez les deux poètes. Hölderlin insiste (beaucoup plus qu'Attila József) sur le privilège poétique d'avoir la langue natale pour patrie véritable: « Des soucis, tels, il faut, de son gré ou non, qu'en l'âme / Les porte un poète et souvent — mais les autres non! » La conclusion d'Attila József est nettement moins romantique, mais elle exprime la même évidence de la patrie véritable de l'âme.

abaisse ton regard ici!  
Ici, où sous le ciel en d'autres temps si délayé  
les murs pare-feu vibrent de sécheresse  
et sur leur solitude le silence impassible de la misère  
— menaçant et suppliant —  
dissout lentement la dense peine  
au cœur des songeurs  
et la mêle à celle  
des millions.

Tout le monde humain  
se prépare ici. Ici tout est ruine.  
La dent-de-lion fragile ouvre son ombrelle  
dans la cour d'usine abandonnée.  
Sur les marches ternes  
de menus carreaux ébréchés  
les jours descendent dans l'obscurité moite.  
Réponds —  
es-tu d'ici?  
Tellement d'ici que la sombre envie jamais ne te quitte  
d'être pareil aux autres misérables,  
en qui cette grande époque s'est pétrifiée  
et chaque trait de leur visage s'en trouve déformé?

Tu te délasses ici, où la palissade bancale  
protège et garde l'ordre moral avide  
en vociférant.  
Te reconnais-tu? Ici les âmes attendent  
un solide et bel avenir charpenté d'avance,  
aussi vides que les terrains vagues à l'entour,  
qui rêvassent sombrement et langoureusement  
de hautes maisons tramant un grouillement vélocé.  
Pris dans la boue, des débris de verre  
regardent leur pelouse en souffrance,  
les yeux figés, sans lueur.  
Parfois des tertres un filet de sable dégouline  
glissant en bas... et par moments on entend  
le bourdonnement filant d'une mouche bleue, noire ou verte  
que le rebut humain,  
et les loques  
attirent depuis des paysages plus propres.  
À sa façon elle met le couvert là aussi,  
la terre mère bénite,  
labourée par l'usure.  
Des herbes jaunâtres fleurissent dans une marmite de fer.

Sais-tu  
de quelle conscience le plaisir aride  
te tire et t'attire, si bien que le paysage ne te lâche plus et  
quelle riche souffrance  
te pousse ici?  
L'enfant, bousculé et battu en terre étrangère,  
retourne ainsi à sa mère.  
Vraiment il n'y a qu'ici  
que tu puisses sourire, ici tu peux pleurer.  
Il n'y a qu'ici que tu puisses te ressaisir,  
ô âme! C'est ma patrie.

printemps 1933

Qui a dit de manière plus sublime l'infamiliarité du plus familier, du plus proche, de la *mère patrie*?<sup>7</sup>

Où le poète pourrait-il rentrer, où pourrait-il trouver refuge, si ce n'est au sein de la langue? Y aurait-il une autre terre promise possible pour lui? Mais aussi pour les autres... Dans le poème cité on a pu remarquer quelque chose qui avait pour Attila József une importance quasi programmatique. Au lieu d'en rester aux images conventionnelles d'un patriotisme qu'il n'accepte jamais, il exalte la beauté infamilière d'une cour d'usine abandonnée, c'est-à-dire ce qui répugne le plus à l'art poétique classicisant du bel esprit. Chez lui le réalisme n'est pas une idéologie, mais une exigence de vérité et de sincérité *factuelles* pour faire face à ce qu'il y a de plus *unheimlich* en poésie, à savoir à la réalité matérielle brute de la perception sensible.

Et ce qu'il y a de plus surprenant encore, c'est que ce principe de réalisme rigoureux a donné un poème d'amour comme *Ode*, où le poète présente l'anatomie de la beauté en allant jusqu'à décrire le corps de la bien-aimée de l'intérieur, dans son fonctionnement le plus "bassement matériel":

<sup>7</sup> Évidence étonnante que dans le poème *Auprès du Danube* Attila József exprime en ces termes:

Je suis ainsi fait que je regarde depuis des millénaires  
ce dont tout à coup je m'aperçois.  
Un instant, et le temps retrouve sa forme plénière  
que des milliers d'ancêtres contemplant avec moi.

Je vois ce qu'ils n'ont guère vu, car ils labouraient la terre,  
s'entre-tuaient et s'enlaçaient, faisaient ce qu'il fallait.  
Ils voient, eux, plongés dans la matière,  
ce que je ne vois point, s'il faut avouer ce qui est.

4

Oh, de quelle matière suis-je donc fait  
que ton regard me perce et me pétrisse?  
Par quel esprit et quelle lumière,  
par quel prodige évanescent  
puis-je parcourir à travers les brumes du néant  
les paysages obliques de ton corps fertile?

Et, verbe dans l'esprit ouvert,  
je puis plonger dans ses mystères!...

Les cycles du sang dans tes veines, rosiers  
qui frémissent sans cesse.  
Ils portent l'éternel courant nourricier,  
pour que sur tes joues éclore l'amour  
et que le fruit béni de ton sein voie le jour.  
Maintes petites racines de part en part tapissent  
le sol sensible de ton estomac gourmand,  
enlaçant ses fins filaments  
déliant ses noeuds grossiers —  
afin que la sève de tes cellules rassemble ses essaims  
et les beaux arbrisseaux de tes poumons feuillés  
chuchotent leur propre majesté!

L'éternelle matière s'avance bienheureuse  
en toi dans les tunnels des intestins  
et le reste regagne une vie chaleureuse  
aux puits bouillonnants des reins!

Des collines ondulantes se lèvent,  
des constellations oscillent en toi,  
des étangs bougent, des usines besognent,  
des milliers d'animaux s'affairent,  
des insectes,  
des algues,  
la cruauté et la bonté;  
là, un soleil brille, une aurore boréale luit, voilée —  
et dans tes contenus vague  
l'inconsciente éternité.

5

Ces mots tombent devant toi  
comme autant de bribes  
de sang coagulé.  
L'être balbutie, — seule la loi  
est parole limpide.  
Néanmoins, mes organes assidus qui me réengendrent  
jour après jour, déjà se préparent  
à se taire.

Mais jusque-là tous s'écrient —  
toi, élue parmi la multitude  
de deux mille millions d'êtres,  
toi, unique, toi,  
doux berceau, vigoureux tombeau, lit vivant,  
comprends-moi en toi!...

(Que le ciel de l'aurore est élevé!  
Des bataillons brillent en ses fers.  
Trop de lumière à mes yeux levés.  
Je suis fini, je crois.  
J'entends mon coeur qui se débat  
et qui bat au-dessus de moi.)

6

(*Chant parallèle*)

(Le train m'emporte, je te suis,  
peut-être te trouverai-je aujourd'hui,  
peut-être ce visage ardent s'éteindra-t-il alors,  
peut-être que, tout bas, tu prendras la parole:

L'eau tiède ruisselle pour toi, baigne-toi!  
Maintenant voici l'étoffe, essuie-toi!  
La viande chauffée, qu'elle apaise ton appétit!  
Là où je couche sera ton lit.)

juin 1933

La difficulté de la traduction est au fond la difficulté de rendre *le jeu des mots* d'une langue dans une autre, où cela paraîtra forcément *unheimlich*, ce qui nécessite aussi un transfert technique. Attila József met à l'œuvre le jeu des mots d'une manière systématique pour produire des effets sur l'inconscient du lecteur. Par exemple, dans *Complainte tardive* il présente sa mère en disant: « Telle une leste et légère fille

lorsqu'on l'appelle, / tu t'étendis aux côtés de la mort. » Tant que je n'ai pas compris le jeu des mots, je n'ai pas trouvé la traduction de « *lengye könnyű lány* », formule fascinante, mais on ne sait pourquoi. Finalement j'ai compris que l'auteur a "sublimé" poétiquement le sens tout à fait vulgaire de "fille légère", ce qu'on pouvait rendre en français en disant « légère fille », ce qui, me semble-t-il, implique le même effet.

En général, *on ne peut traduire que ce qu'on a soi-même compris*. Et c'est pourquoi *le lieu commun déclarant la traduction poétique impossible est en fait un lapsus*: par là même le public avoue indirectement sa profonde ignorance de la poésie qu'elle déclare intraduisible en croyant l'exalter. Et ce qui est plus grave: on va jusqu'à revendiquer cette ignorance publiquement. Pourtant, ce n'est pas la traduction qui trahit l'original, mais l'interprétation, dans la mesure où elle vise à expliquer et par là même à supprimer l'infamiliarité de l'original pour finir par le vulgariser.<sup>8</sup>

Pour terminer ce panorama de l'infamiliarité dans la traduction, et pour montrer la cause finale de la « belle inhumanité »<sup>9</sup> que doit assumer le traducteur aussi bien que le poète, — voici un texte qui présente l'infamier par excellence, le néant et l'angoisse de la mort, sentiment que doit connaître tout traducteur qui tente de transmettre les paroles d'un grand mort:

*Rien*

Rien, rien, rien, rien, rien.  
Qu'il y ait pour qu'il n'y ait pas,  
qu'il y ait pour qu'il n'y ait pas —  
disons: Édith.  
À présent les invisibles poussins jaunes  
picorent les étoiles.

<sup>8</sup> Néanmoins le lieu commun traduction-trahison renferme une part de vérité dans la mesure où l'autre versant de l'amour *du* transfère l'interprétationnel est forcément la haine implicite du traducteur à l'égard de l'auteur qui a su le charmer, et qui le contraint à la compulsion de répéter et de reproduire son œuvre. En guise de compensation l'interprète se venge en montrant (dans une préface ou dans les notes) toutes les influences qu'aurait subies l'auteur selon lui. Ainsi tente-t-on d'occulter l'originalité (la puissance créatrice) redoutablement infamier du génie par ce qu'il faudrait appeler *la vengeance de l'interprète*, laquelle culmine dans la castration symbolique de l'autorité de l'auteur. Puisque le traducteur ne devient auteur qu'à ce prix. Voilà pourquoi il prétend toujours "s'effacer" — pour effacer les traces de son fait... (La vieille illusion du crime *impeccable*.)

<sup>9</sup> L'expression traduit bien l'atmosphère infamier de la sincérité factuelle exigée par Attila József, aussi bien que le climat conceptuel sidérant de son contexte dans le poème intitulé *Nuit d'hiver*: « Elle brille, comme l'idée même, / la nuit d'hiver. / Mutisme d'obscurité argentée, / cadenas lunaire sur le monde. / Un corbeau fend le vide de glace / et le silence se congèle. / Carcasse, entends-tu la masse du silence? / Les molécules se fracassent. / En quelle vitrine voit-on briller de telles / nuits d'hiver? » Au demeurant, assumer l'infamiliarité nécessite le travail poétique le plus pénible: l'élaboration de la forme. Car la sublimation ne suffit jamais pour atteindre le sublime en la matière. Bien au contraire: il est impératif de *résister* à la sublimation qui déchargerait inefficacement toute l'énergie nécessaire à la mise en forme poétique. C'est pourquoi la sublimation intervient plutôt dans *l'interprétation* de la poésie, lorsque l'interprète attribue ses propres sublimes au poète... Cette *suggestion* inter-prétative est assurément bien moins pénible que les douleurs de l'enfantement.

Peut-être l'aurore, peut-être Budapest en feu.  
Peut-être est-ce le fard qui fond  
sur le visage d'une géante en sueur.

Des voitures cliquettent, des volets roulent,  
des mers tonnent, la crue humaine déborde.  
Cette grossière maison-là, au coin m'agace —  
elle est comme la gourme sur le visage d'un gamin.

Ou c'est un matin inconnu, ou bien une gare étrangère,  
où je suis en train d'arriver.

Je n'ai pas de malle.  
J'ai oublié quelque chose — peut-être, si je le devinais.  
Un: rien.  
Deux: rien.  
Trois: rien.  
C'est aussi insolite que cette gare,  
qu'après tout, il n'y a rien.

décembre 1936, classé parmi les improvisations

Édith est le nom de la psychanalyste qu'on accuse souvent de la mort du poète. Et à ce point on arrive à une constatation encore plus infamilière que les précédentes: la traduction ne signifie pas seulement la transmission d'une tradition qui doit nous "conduire vers un au-delà infamilière", mais c'est aussi un *transfert*, y compris au sens psychanalytique.<sup>10</sup> En effet, la situation de base du traducteur ressemble d'une manière étrangement inquiétante à celle d'un psychanalyste, puisqu'il doit se taire et interpréter seulement en écoutant la parole de l'auteur. Toutefois, sa position est également celle d'un patient en analyse, puisque l'auteur n'est pas là, devant lui, il ne le voit pas, l'auteur est seulement la voix silencieuse d'une autorité pour lui, voix à laquelle il doit obéir fidèlement dans tout ce qu'il dit. Car finalement c'est le traducteur qui parle et qui s'auto-analyse par projections langagières, alors que le poète se tait, — d'autant plus qu'en général il est déjà mort.

Dans le cas d'Attila József le caractère *testamentaire et testimonial* que revêt toute traduction d'un grand classique (c'est-à-dire d'un grand mort) est particulièrement sensible. On le traduit pour exécuter les dernières volontés d'un mort qui fait figure d'autorité paternelle. Traduire le langage infamilière d'un père spirituel dans sa langue maternelle, tel est le désir fondamental du traducteur, — mais aussi le désir secret de l'interprète. Mais que signifie traduire fidèlement, si ce n'est traduire sans *interpréter*, sans y insinuer le complexe qui a poussé le traducteur à traduire — sans parler de

<sup>10</sup> Le terme de « traduire » s'est imposé par le refoulement de l'ancien français « translater » (qui subsiste en anglais), dont l'origine remonte au latin « translatio », *synonyme étymologique* du « transfert ».

l'économie douteuse de l'inter-prétation que révèle l'étymologie évoquée de *l'inter-pres*. Certes, on ne traduit guère les œuvres d'un grand poète sans avoir contracté en quelque sorte un complexe à son égard. Mais on ne saurait jamais bien traduire sans avoir surmonté ou maîtrisé ce complexe, cette compulsion de répétition qui nous incite à traduire et nous empêche par là même de reproduire l'acte créateur de l'auteur interprété. Le traducteur doit donc surmonter son complexe d'infériorité (son complexe de castration interprétative) pour pouvoir se mettre à l'œuvre... Pour y arriver il faut assumer sa haine de (et du) transfert aussi bien que son amour de (et du) transfert. Mais qu'en est-il du lecteur? Serait-il dans une meilleure posture que le traducteur? Ne rejette-t-il pas tout le mal du transfert (et surtout son propre mal de transfert) sur le traducteur pour essayer de se disculper?

### Forclusion conclusive

La mort sacrificielle d'Attila József a provoqué en Hongrie un véritable déchaînement de compulsion de répétition de la part des commentateurs, critiques littéraires, psychologues et analystes, qui se sentaient tous concernés, voire coupables de sa mort, et qui tentaient de réparer l'irréparable en proposant des diagnostics et des traitements miracles *post mortem*. On a pu observer le même phénomène dans le cas de Hölderlin, de Nietzsche, de Rimbaud et de Van Gogh, et pratiquement à propos de chaque figure dont la disparition a marqué la mémoire collective.<sup>11</sup>

Or, s'il est vrai que le but final d'une compulsion de répétition n'est pas tant la réparation du mal, mais bien plutôt la répétition de l'échec traumatisant — comme le dit Freud à propos de la névrose de destinée — alors ce phénomène tout à fait analogue de *compulsion de répétition inter-prétative* dans le cadre d'une *névrose de destinée collective* trouve son explication par un retournement redoutable. Car même si le but déclaré de l'interprétation est de justifier, de sauvegarder, voire de sauver le génie, le fait que cela intervient *post mortem* indique déjà suffisamment le but caché ou inconscient de cette *compulsion interprétative*, à savoir la répétition collective du meurtre sacrificiel, la mise à mort expiatoire d'un bouc émissaire idéal qui porte tous les maux du monde littéraire et de la société, bref: la consécration du *corpus* d'un « poète maudit ».<sup>12</sup> Et chaque fois qu'on montre la grandeur du « poète maudit », on répète la malédiction qui pèse sur lui.

<sup>11</sup> L'autodestruction exemplaire d'un génie fascine le public, et surtout les maîtres de l'opinion publique, en particulier parce qu'ils y voient leur pouvoir sur les génies qui sont — voyez-vous — prêts à se sacrifier pour une gloire que seul le public est en mesure d'entériner. Dans le cas d'Attila József, "la mise en scène" psychanalytique de la mort pouvait être motivée aussi par le climat freudien qui régnait alors dans les milieux progressistes. Une fois de plus le poète a voulu jouer jusqu'au bout le rôle avec lequel les autres n'ont fait que flirter.

<sup>12</sup> Cette figure montre aussi la persistance du schéma de la Passion sous forme profane dans la modernité, et la fonction prophétique, voire rédemptrice qu'on attribue à l'art depuis le romantisme.



## Kosztolányi et la rencontre avec la mort

### *Étude comparative des scènes de mort dans Néron, le poète sanglant, Le cerf-volant d'or, Anna la douce*

La mort constitue un thème primordial et tout à fait significatif de l'œuvre de Dezső Kosztolányi. Présente dans la quasi totalité de ses ouvrages, elle n'en est pas narrative propre, de même qu'elle participe pleinement à la signification esthétique des œuvres. La mort a ici une triple dimension, voire une triple nature: elle fait corps, pénètre, guide la structure des scènes où elle est présente, elle emplit l'espace explicite du texte de sa présence obsédante, enfin, elle imprègne l'écriture dans ses visées, ses questionnements, son être même.

Nous envisageons par conséquent successivement ces trois aspects de la thématique de la mort, ces trois niveaux d'analyse du texte littéraire, grâce à l'étude comparative de trois passages, issu chacun de romans de Kosztolányi, à savoir la mort de Sénèque dans *Néron, le poète sanglant*, le suicide d'Antal Novák dans *Le cerf-volant d'or*, le meurtre par Anna de ses maîtres, M. et Mme Vizey dans *Anna la douce*.

Afin de faciliter une étude détaillée et minutieuse des textes ci-dessus mentionnés, nous limiterons notre corpus au plus près de l'événement primordial que constitue la mort effective des différents personnages.

La structure des trois passages ici envisagés, quoique effacée, diffuse aux yeux du lecteur, n'en est pas moins présente et soutient la narration en tant qu'armature, cadre constitutif non extérieur.

\*

Dans *Néron, le poète sanglant* ainsi que dans *Le cerf-volant d'or*, le récit de la mort à proprement parler est précédé identiquement d'une sorte de "prélude", au cours duquel le personnage qui va mourir opère une relecture de son passé, un retour sur soi qui, faisant office de "bilan", apporte la compréhension et par là, l'apaisement (*Néron, le poète sanglant*: « Soulagés d'avoir compris cela »; *Le cerf-volant d'or*: « Tout cela il le comprit alors », « Son visage de quarante quatre ans fut adouci par cette compréhension »). À cette relecture suit en un paragraphe, l'évocation poétique d'une extériorité à son déclin dans *Néron, le poète sanglant* (« ils regardaient l'automne... »), d'une intériorité à son déclin dans *Le cerf-volant d'or* (« ses déceptions gisaient à ses pieds »). Cette évocation, concluant la réflexion antérieure du personnage signe la clôture d'un temps, d'un passé, et contient par là même en elle une possible ouverture: celle-ci se fait jour dans un temps qui se dilate en une durée infinie, dans une action qui tend à l'immobilité et dont l'horizon n'est autre que la mort (*Néron, le poète sanglant*: « ils souriaient sans se plaindre, car l'inconnu seul fait souffrir », *Le cerf-volant d'or*: « Il

était soudain devenu un vieillard »). Dans *Anna la douce*, apparaît également mais de façon plus diffuse, moins accentuée, une évocation poétique d'une extériorité à son déclin et déjà figée en un tableau, en des « taches capricieuses et futuristes, amas de ruines indistinctes que constituent les restes du repas » (« Elle examinait cette dévastation »). L'instant est en cela vécu pareillement, mais sans l'intensité que lui confèrent, dans les deux passages précédents, la conscience qu'ont les personnages de l'aspect définitif et solennel de la rencontre avec la mort. Les pensées de M. Vizy ainsi que celles de sa femme signent également la clôture d'un temps, d'un passé plus immédiat mais néanmoins présent (« Tout s'est bien passé, se dit-il, tout a été parfait et cela aussi est passé »).

Ainsi donc, le temps et l'action précédant les trois scènes, se situant à la limite de leur dissolution, ménagent un espace à la mort même, en une ouverture fondamentale de l'écriture, afin de la laisser advenir pleinement.

De plus, la mort des Vizy comme celle de Sénèque, est mise en relief par une structure d'encadrement qui solennise l'instant et signe l'impossibilité de toute issue. Dans *Néron, le poète sanglant*, cet encadrement est évident et donne à la mort un aspect inévitable. Les noms de tous les personnages sont mentionnés successivement au début et à la fin de la scène dans un ordre voisin (à « Sénèque », « Pauline se leva », « Deux licteurs parurent accompagnés d'un centurion », « Un médecin les suivait » répond après que le dit médecin a fait son devoir, « Le centurion emmena délicatement Pauline », les « licteurs », « Sénèque »). De plus, les verbes tout d'abord employés désignent tous un mouvement de "venue", où tout semble converger vers Sénèque, puis, à la fin de la scène, un mouvement de "retrait", où tous les personnages se retirent, quittent symboliquement le mort. Ainsi une boucle se noue, tel un cycle clos dans lequel la mort creuse son absence.

Cette structure est moins immédiatement perceptible dans *Anna la douce*, mais elle n'en est pas moins présente: la mort des Vizy se situe entre deux temps précisément définis (« à trois heures le ministre se leva », « Après onze heures quelqu'un sonna »), ainsi qu'entre un mouvement des personnages qui, à l'inverse de celui des personnages de la mort de Sénèque, est tout d'abord un mouvement de "retrait" puis un mouvement de "venue" (à « le ministre se leva », « le vacarme des visiteurs qui s'éloignaient » répond « quelqu'un sonna »). Cet encadrement ici n'a pas pour fin de solenniser cet instant mais plutôt de tenter de circonscrire le plus étroitement possible ce qui se refuse, d'embrasser et par là même d'assigner une finitude à ce qui excède toute limite, se posant elle-même comme limite absolue.

À cette structure circulaire s'ajoute une construction binaire, une alternance fondamentale qui porte en elle la figure du dialogue.

Dans *Néron le poète sanglant*, alternent deux registres de discours, la narration et le dialogue, de même que deux types de narration, la description de la situation toute extérieure (lieux, mouvements des personnages), et celle, toute intérieure, des sentiments successifs de Sénèque. Cette dernière alternance est signe d'un dialogue établi entre deux mondes, dialogue qui expire bientôt comme Sénèque, et où seul demeure le monde extérieur.

Dans *Le cerf-volant d'or*, alternent également une description extérieure de la scène et une description intérieure des sentiments et des sensations d'Antal Novák,

ainsi qu'au niveau même de la narration, l'évocation d'un passé plus ou moins proche et la description du présent de la scène. L'alternance ici comme mouvement du texte se diversifie, se complique et par là s'enrichit, gagnant ainsi tous les niveaux du texte dont notamment, comme nous le verrons ultérieurement, celui de la position du narrateur. Cet enrichissement signe une densification du tissu textuel. Ce mouvement essentiel d'alternance, de balancement, est un mouvement de passage qui appartient au temps de "l'entre-deux", non situé, instable, qui porte en lui le germe de l'ambiguïté.

Or celle-ci pointe dans *Le cerf-volant d'or* et se déploie dans *Anna la douce*: le mouvement de la narration oscille ici entre une narration "côté Vizzy" (« L'intruse ne lui répondit pas, elle se contentait d'être là », « Mais qui? quoi, homme ou femme? Vizzy n'en avait pas la moindre idée ») et une narration "côté Anna" (« Anna avait peur qu'il ne voulût lui faire du mal »), entre un temps bref, rapide, de la fulgurance (« à peine cinq minutes plus tard », « elle avait déjà senti dans sa poitrine... ») et un temps de la durée (« elle lui tenait la main, elle ne la lâchait pas. Ses mouvements étaient lents... »). L'alternance s'est ici trouvée simplifiée, condensée en ses éléments essentiels, aux registres textuels les plus complexes.

Ce motif du dialogue comme mouvement évolue donc entre les trois scènes, d'une limpidité quasi symbolique dans *Néron, le poète sanglant* (figure du déclin d'une vie, déclin de la nature en ce soir d'automne), d'une complexification et une double nature narrative dans *Le cerf-volant d'or*, à une densification dans *Anna la douce* de cette figure même devenue voilée, beaucoup plus difficilement perceptible, qui se refuse tout en pénétrant le texte au plus profond et en sa totalité et qui fait naître ainsi l'ambiguïté.

Cependant dans *Anna la douce*, ce mouvement d'alternance s'inscrit spécifiquement, dans un temps de la rupture, du contraste. Ce n'est plus ici une alternance continue, répétée tout au long du texte et qui l'unifie ainsi dans un mouvement constant, mais une suite de ruptures, de passages définitifs qui brisent par leur irrégularité, leur intensité extrême et leur âpreté, la cohérence du récit. Ainsi de violents contrastes apparaissent entre le vide progressif de l'appartement, le calme et le silence de la nuit, le sommeil des Vizy, et la fureur du meurtre, les mouvements vifs, saccadés, désordonnés de la lutte, puis à nouveau le silence et l'immobilité régnaient, ensuite revenues. La mort revêt ici, comme nous le verrons plus amplement par la suite, l'aspect inquiétant d'un mouvement d'intensité radicale, inattendu et fulgurant.

Enfin, un mouvement linéaire, suivant une chronologie stricte, soutient et unifie les trois passages. Le lecteur suit ainsi chaque moment du drame dont la présence est ainsi fortement augmentée. L'effectivité de la mort se déploie ainsi dans son immédiateté, sa proximité. Le temps de la mort ainsi rassemblé, reconstitué, s'unit au temps de la lecture. Le temps fictionnel épouse le temps réel, présence angoissante d'un temps qui s'écoule, comme le sang.

Cette chronologie, simple dans *Néron, le poète sanglant* et dans *Le cerf-volant d'or*, est cependant organisée dans *Anna la douce*: le lien chronologique acquiert ici une importance supplémentaire, étant donné qu'il constitue la seule unité d'actions hétérogènes, inexplicables, qui évoluent dans et par une narration saccadée (nombreux paragraphes, phrases isolées, peu de coordonnants, etc...). Se déploie ici une mise en scène de la chronologie, où l'effet de surprise (absent dans *Néron, le poète sanglant* et dans *Le cerf-volant d'or*), naît du fait que les explications de certains faits se retrouvent

placées après ces derniers. Certains faits en apparence mineurs sont élimés, passés sous silence, de telle sorte que la lecture se fait par brusques avancées, pénétrations immédiates et radicales dans l'espace textuel (« un bruit qui claqua comme un coup de pistolet » est antérieur à son explication « Anna qui ne connaissait pas les meubles étrangers avait renversé une chaise en chêne »; de même « elle avait déjà senti dans sa poitrine un coup, un coup terrible » est antérieur à « il avait aperçu le reflet du couteau, de la lame — c'était le gros couteau de cuisine »; de même « quelque chose coulait dans l'autre pièce » est antérieur à « c'était du sang »). Le moment de la lecture épouse en creux le moment de la mort, sans en savoir la cause ni même la nature exacte. L'écriture construit en premier lieu une enveloppe, un contenant dans lequel vient se lover en second lieu un contenu. Ceci ayant pour fin de déstabiliser dans la lecture le rapport à l'objet décrit, l'apparente et illusoire conscience de la part du lecteur d'une maîtrise de la réalité décrite, par le maintien ici problématique d'une distance constante entre les deux instants, celui de la fiction et celui de la lecture.

\*

Les structures de ces trois passages, tout en ayant chacune des aspects bien spécifiques, sont néanmoins, comme nous l'avons vu, fort parentés, unies, guidées par la présence même de la mort. Elles permettent à celle-ci de se déployer pleinement, de s'inscrire au cœur de la matérialité même du texte. La page écrite se voit alors posée contre la tentation du néant, la menace de dissolution de ses tissus, l'activité obstinée de l'indicible rongeur la parole ainsi exposée.

Cette parole offerte ancre positivement la scène dans une thématique bien définie, circonscrite, entre un temps et un lieu lourd d'identité spécifique et une rencontre avec la mort dans son aspect le plus concret, réel, physique.

Les trois passages sont tout d'abord précisément situés dans un temps et un lieu significatifs, qui non seulement encadrent mais épousent et imprègnent la rencontre avec la mort.

Dans *Néron, le poète sanglant*, la présence très prégnante de l'antiquité romaine met en place un décor par petites touches (« une *sella* d'ivoire », « la *villa* », « les grands *caldario* du sous-sol », etc...). Celles-ci sont discrètes, dispersées, comme semées au fil du texte, comme négligemment jetées au lecteur. Cependant, elles n'en sont pas moins présentes, elles mettent la scène en lumière et servent de profondeur au récit, d'ancrage spatio-temporel, permettant ainsi à la fiction référentielle de s'épanouir. Ces touches ne sont pas premières mais elles participent du moment, du récit. À ce décor s'ajoute un grand nombre d'accessoires, eux aussi égrenés au fil des pages (« les tablettes de cire et le calame », « la torche de résine »). Tous ces éléments créent une atmosphère particulière et font naître dans l'imaginaire du lecteur tout un tableau du moment. Cet imaginaire n'est pas ici saturé d'une multitude de détails, de descriptions d'objets, de lieux. Leur énonciation seule motive son imagination, l'éveille mais ne la comble pas et lui permet de constituer un tableau singulier, en complétant ce décor et en participant ainsi à la narration, à la fiction référentielle.

Dans *Le cerf-volant d'or*, la scène a pour décor « la salle des professeurs » d'un lycée hongrois d'une petite ville du XX<sup>e</sup> siècle. Sa présence reste là encore discrète et

même effacée, comme un lieu qui se retire tout d'abord devant l'intensité et le foisonnement de l'intériorité du personnage. Lui seul fait d'ailleurs advenir ce lieu: ce sont ses mouvements qui nous font découvrir la pièce dans laquelle il évolue (« Il avait tellement marché autour de la table couverte de toile verte qu'il aurait pu être arrivé cinq fois chez lui. Fatigué, il s'arrêta près de la fenêtre. »). Un lieu qui se retire ensuite devant l'intensité du vide que contient la présence de la mort, où le lieu n'existe plus en lui-même mais devient un espace orienté, signifiant, où le seuil de la porte devient le seuil de la vie, à la fois passage et limite entre vie et au-delà: « Bien qu'en entrant il eût laissé ouverte la porte de la salle des professeurs, il se tâta distraitemment les poches, comme qui cherche une clé capable d'ouvrir une porte ouverte, de le libérer de la cellule qui le garde prisonnier... », auquel s'ajoute: « Antal Novák alla s'abattre devant le poêle, en travers du seuil. »

De plus, à la présence dans *Néron*, le poète sanglant d'un passé du temps de la narration ainsi que du temps de la lecture, l'Antiquité romaine, correspond ici la présence d'un passé dans la fiction elle-même, un passé du personnage, convoqué là encore par touches, motivé de l'extérieur par des objets devenus eux aussi signifiants. Ces objets une fois mentionnés, dans le mouvement même de leur mise en présence, se retirent, s'effacent devant l'évocation de leur propre ancrage, de leur "charge temporelle" qui les suit mais les excède. Leur énonciation seule permet ainsi de faire naître un mouvement de pénétration, d'intériorisation au sein même du texte, de l'extériorité du décor à l'intériorité du personnage. L'évocation de la ville précède immédiatement celle d'un passé heureux et à présent lointain: « il regarda la rue devant le bâtiment » précède: « cette rue qu'il avait parcourue un matin du mois de mai, frais et dispos »; à la redécouverte dans sa poche de « la carte postale de Laci Glück avec la statue d'Arany », suit le souvenir de ce lycéen admiratif et affectueux: « c'était bon, cela lui fit du bien de penser à lui, de revoir son visage l'espace d'une seconde », etc... Les éléments motivant ces incessants retours sur le passé, d'extérieurs qu'ils étaient, deviennent ensuite tout intérieurs, n'étant plus dès lors que des sensations (la « peur », « une flamme de colère »). Un oubli progressif de toute extériorité s'opère alors, le revolver devenant lui-même intérieur au personnage dans la connaissance quasi intuitive qu'en a ce dernier (« bien qu'il ne l'eût jamais manié, il ouvrit adroitement le verrou de sécurité »), dans la position qu'il choisit pour mourir, sans aucune distance avec l'objet de feu, comme dans un désir de fusion, d'absorption de la source de mort (« il le prit dans la bouche, comme un aliment qu'on aime, il le serra entre ses dents »). L'évocation de ce passé s'inscrit enfin dans un mouvement constant de départ, où Novák quitte petit à petit son identité et le monde dans lequel il vivait jusqu'alors. Ses souvenirs sont soit détruits (le cerf-volant « s'était envolé, il avait tout emporté »), soit éphémères, fugaces (la carte postale lui permet de revoir le « visage » de Laci Glück « l'espace d'une seconde »), soit refusés ou transformés (« il sortit *Le Fouet* qu'il jeta par terre », « il (...) posa — le revolver — sur la table de la salle des professeurs, à distance », « ses expériences » « malgré lui » ne l'empêchent pas d'avoir « peur », « une flamme de colère passa sur son visage, comme sur celui de Fóris cet après-midi là, mais la colère de Novák n'était tournée que contre lui-même »). Ces instants remémorés par le lecteur comme par le personnage sont ainsi successivement abandonnés après avoir motivé, sans les combler, leurs imaginaires respectifs.

Dans *Anna la douce*, le cadre de la scène comme de la quasi totalité du roman est un appartement bourgeois de Budapest, en 1919. Ce lieu est tout d'abord, contrairement aux deux textes précédemment envisagés, un lieu du foisonnement. Ses caractéristiques sont ici le désordre (« les pièces, dans toute leur confusion »), la variété (« taches capricieuses et futuristes »), l'abondance: abondance de couleurs et de formes dans la description des restes du repas, abondance de la nourriture, des objets, des meubles qui peuplent et comblent véritablement l'espace. Cette richesse atteint même la saturation, écœurant Mme Vizy, provoquant chez elle un désir de vide, d'espace creux et non comblé (« elle aurait eu envie de ranger, ou de tout balayer de sa main »), déstabilisant Anna qui, telle une aveugle, se heurte aux « meubles étrangers », ne sait plus évoluer avec sa dextérité coutumière dans cet espace réorganisé (« Anna, qui ne connaissait pas les meubles étrangers, avait renversé une chaise en chêne »).

Ce lieu du foisonnement est également encadré par l'évocation d'un temps du foisonnement: la fête signe l'apogée d'un temps de l'effervescence, de l'activité, de la multiplicité. Nous sommes en été et le jour qui vient est tout chargé de bruits et de mouvements (« Les merles chantaient déjà, saluant de leurs sifflements cette splendide matinée d'été. Les tramways passaient, et déjà les Souabes apportaient le lait aux maisons voisines. »). Cet espace et ce temps saturés se trouvent liés comme en écho à la rencontre de la mort comme foisonnement de mouvements, d'énergie, comme lieu et temps du plein par excellence (« un coup terrible, d'une violence pour elle inconnue »; « ce fut un rude corps à corps »). La description de la lutte entre Anna et M. Vizy se fait ainsi par une accumulation de verbes d'actions, détaillant minutieusement les différents mouvements des deux personnages (« la jeune fille se démenait », « quelqu'un se glissait », « il se jeta sur la personne et la ramena de force », etc...).

Le lieu ici décrit se caractérise d'autre part par une absence de repère, un aspect "flou", incertain. Une grande confusion y règne, efface les contours nets des choses, empêchant par là leur identification exacte. Ainsi, la source première de lumière, par l'effet de « volutes bleues », de « lustre » qu'elle était, devient « un réverbère dans le brouillard d'une nuit de novembre ». La conscience même du temps est ainsi elle-même trompée, faussée: l'été disparaît au profit de l'avènement de l'automne (signe du déclin, signe de mort?). Les restes du repas se mêlent en des « taches capricieuses et futuristes », de même qu'Anna, pourtant bien connue de ses maîtres, devient une « silhouette », « un esprit, entouré d'une vapeur argentée », un personnage totalement inconnu de Mme Vizy, une « intruse ». Enfin, la "confusion" des pièces après la fête rend l'espace si incertain qu'il devient un espace inconnu (« ne sachant toujours pas où elle était, ce qu'elle faisait là »), tel un lieu qui se refuse désormais, lieu hostile (« Partir, quitter ces lieux »), qui refuse à Anna toute issue (« Elle aurait aussi pu courir au grenier, ou peut-être aller à la cave, se cacher derrière la calandre. Mais elle eut peur que quelqu'un dans la cage d'escalier ne la guettât »). Cet espace saturé dès lors inconnu et hostile, devient ici prison, espace clos que l'on ne peut quitter (« Elle ouvrit toutes grandes les fenêtres donnant sur la rue pour ne pas être seule »), espace étouffant par son abondance, par sa densité. Un espace dans lequel Anna ne peut oublier son geste par le fait même qu'elle ne peut s'éloigner de la pièce où repose le corps de Mme Vizy.

Cet espace a de plus constamment entretenu entre Anna et ses maîtres une relation ambiguë de proximité physique et de distance sociale. Cette ambiguïté semble s'étendre au cours du roman aux rapports entretenus entre les différents personnages, qui semblent constamment se heurter les uns aux autres, se gêner mutuellement dans leur besoin d'épanouissement individuel et où l'altérité semble plutôt avoir pour conséquence la frustration du sujet que son plein avènement, par la nécessité du compromis et de la limite. Dans le passage ici considéré, l'espace est pleinement lieu de l'ambiguïté: ambiguïté visuelle (par les ombres, la « fumée », « les volutes bleues », par l'heure à laquelle se situe le double meurtre, le milieu de la nuit comme temps du passage du vide entre deux journées), ambiguïté intellectuelle (où la confusion extérieure du lieu semble pénétrer Anna qui ne reconnaît plus l'appartement et se sent véritablement perdue, où Mme Visy a des désirs contradictoires et incohérents, veut et ne veut pas que la table soit rangée — « elle aurait eu envie de ranger » — « vous débarrasserez demain » — où l'appartement est à la fois refuge et prison pour Anna), ambiguïté sonore (où le bruit d'une chaise qui se renverse devient celui d'un pistolet). L'appartement est ainsi donc omniprésent, non seulement comme décor de l'action mais comme actant véritable du meurtre, distribuant les différents moments de celui-ci entre ses différentes pièces, de même que conditionnant par son organisation les positions tant des corps inanimés de M. et Mme Vizy que de celui d'Anna. Cette prédominance du lieu comme élément indépendant des personnages, autonome comme force obscure influant sur leur intériorité, est spécifique à *Anna la douce* et ne se retrouve ni dans *Néron, le poète sanglant*, ni dans *Le cerf-volant d'or*.

Les trois passages ici étudiés sont d'autre part les lieux d'une rencontre avec la mort. Celle-ci comporte quatre aspects essentiels: la mort est en premier point désignée unanimement dans les trois passages avec une grande discrétion. Les noms qui lui sont donnés sont impersonnels, abstraits, sans aucune emphase (*Néron, le poète sanglant*: « une image impitoyable », « l'inévitable », « ce qui allait suivre », « ce que nul homme ne sait avec certitude », etc...). La narration se fait ici discrétion afin d'épouser en creux la présence même de la mort, d'évacuer toute déviance psychologique, de centrer la parole sur l'instant. Est ici visé ce qui en est le nœud et en fait toute la densité, afin de laisser advenir cet indicible le plus pleinement possible au cœur du texte (*Le cerf-volant d'or*: « il fut effrayé par l'objet et par son intention, qui n'était pas encore suffisamment élaborée », « cette machine stupide qu'il voulait enfin arrêter », « la terrifiante idée »).

Ainsi, dans *Néron, le poète sanglant* notamment, dès qu'un sentiment advient chez Sénèque, il est tout de suite suivi de sa conséquence physiologique et n'est en cela pas amplifié, ni exalté, mais ramené à son énonciation la plus neutre possible, la plus ténue. Ainsi, après « une terreur puissante, inconnue à lui jusque-là, s'empara de lui », une description physique du personnage suit « le peu de sang qui lui restait afflua à son visage ». De même après « une image impitoyable », suit « il voulut se lever (...) mais ses jambes se dérobèrent sous lui et il dut se rasseoir ». La mort est ainsi désignée par ellipse, de façon imprécise, incertaine, le narrateur ne faisant qu'effleurer l'objet dans sa perception intellectuelle par les personnages (*Anna la douce*: « elle eut une autre idée », « un coup »). L'intensité du moment en est bien entendu décuplée. La rencontre

intérieure avec la mort est ainsi esquissée, légèrement dessinée pour ne laisser advenir qu'une rencontre extérieure, physique, charnelle, avec cet indépassable.

La mort apparaît en second point dans son être le plus concret. Les trois passages sont ainsi unis par un même souci de précision, une même minutie dans la description détaillée de la mort (*Néron, le poète sanglant*: « le médecin cherchait, sur la jambe, l'artère, la voie vitale où se précipite le sang, pour la couper avec la lame aiguisée qu'il tenait à la main », *Le cerf-volant d'or*: « Il chercha le cœur entre la cinquième et la sixième côte », *Anna la douce*: « De son bras encore libre, Mme Vizy prit Anna par le cou pour l'éloigner, mais elle la repoussa de manière si maladroite qu'elle la serra encore plus contre elle; de fait, elle l'enlaçait »). Cette description reste cependant sobre, extrêmement réaliste (*Néron, le poète sanglant*: « il trancha également l'artère gauche », *Le cerf-volant d'or*: « c'est comme s'il avait été précipité avec le plancher au rez-de-chaussée, comme si avec lui le plafond s'était affaissé, la jeune fille s'agenouilla sur sa poitrine et frappa, plongeant le couteau partout où c'était possible, dans la poitrine, dans le ventre, dans la gorge »). Ces descriptions évacuent ainsi tout émotionnel, se concentrant sur les faits, rendant présente la mort dans son aspect le plus immédiatement perceptible, de façon tactile (dans *Anna la douce* notamment, le contact physique entre la jeune fille et M. et Mme Vizy est essentiel), auditive (par le bruit du sang dans *Anna la douce*: « clop-clop », par le bruit de la détonation dans *Le cerf-volant d'or*: « Il entendit l'explosion »), gustative (*Le cerf-volant d'or*: « Peut-être sentirait-il la saveur de la poudre »), et visuelle (*Le cerf-volant d'or*: « Il verrait la lumière projetée par le canon »).

Le sang, motif omniprésent dans les trois passages, témoigne de l'effectivité de la mort, de son aspect définitif et absolu de certitude indépassable (*Néron, le poète sanglant*: « Un peu de sang noir filtra », « il écouta le murmure du sang qui teignait l'eau de rose », « l'eau du bain vibrat, rouge de sang »). Dans *Néron, le poète sanglant*, le sang est un motif qui se répand progressivement et emplit petit à petit l'espace, jusqu'à se mêler intimement à l'eau du bain (« l'eau rutilante »). La mort s'inscrit ici dans un mouvement d'épanouissement progressif, alors que dans *Le cerf-volant d'or* elle s'inscrit dans un mouvement radical d'éclatement (« Il aperçut la boucherie, la mare de sang et les lambeaux de cerveau qui avaient été projetés tout autour lorsque la boule d'os du crâne avait volé en éclats »). Dans *Anna la douce*, le motif du sang n'est pas utilisé en vue de signifier exclusivement l'effectivité de la mort, mais il est plutôt orienté comme motif signifiant qui dépasse la thématique de la mort pour atteindre la signification même du texte. Nous considérerons par conséquent ce motif ultérieurement.

La mort se déploie en troisième point dans un temps bien spécifique. Cette inscription dans le temps oppose ici la mort de Sénèque à celles de Novák et des Vizy. En effet, la mort de Sénèque s'inscrit dans une durée, signifiée par le lent écoulement du sang. Tout ici est lenteur, doux glissement de la vie au néant, du connu à l'inconnu. Cette mort n'est pas violente et mêle même deux liquidités aux significations ici entrelacées et inversées, le sang signe de mort est ici signe de vie, comme l'eau signe de vie devient ici signe de mort. Par la description progressive, détaillée, des mouvements et des pensées de Sénèque ainsi que de ses paroles qui tentent au plus loin de



témoigner de l'indicible, la frontière entre les deux sphères du vivre et du mourir est ici amenée à devenir de plus en plus ténue, diffuse, afin de dire ce qui s'y refuse.

Dans *Anna la douce* et *Le cerf-volant d'or*, la mort appartient au temps de la fulgurance. Elle est violence, force, déchirure (*Le cerf-volant d'or*: « La balle lui avait fracassé le bulbe rachidien. Antal Novák alla s'abattre devant le poêle », *Anna la douce*: « un coup terrible, d'une violence pour elle inconnue », « un rude corps à corps », « plongeant le couteau partout où c'était possible »). La mort est toute brutalité et horreur par le déchaînement incroyable de forces qu'elle motive. La mort appartient ici au temps de la précipitation, de l'urgence aveugle.

Dans *Néron, le poète sanglant*, la mort n'a pas cet aspect surprenant de "vitalité". Le texte est tout imprégné du champ sémantique de la vieillesse, du temps passé, un champ qui semble préluder, entourer, accompagner la rencontre avec la mort, qui devient presque une parente, l'aboutissement naturel d'une vie déjà à son déclin (« le vieux poète », « tout parlait du passé dans ces pièces anciennes, demeure d'un vieillard sans espoir et sans avenir », « clef brunie par l'usage », « un vieil esclave », « le sang figé par l'âge comme le vin vieux »).

Dans *Le cerf-volant d'or*, le champ sémantique de la vieillesse n'est pas à proprement parler présent de façon explicite. La mort est davantage préluée, accompagnée par le champ sémantique de la dégradation et même du pourrissement (« Sur la chaussée, parmi les viscères de potiron qui débordaient et les peaux de concombres piétinées, l'été galopait, alimentant son brasier, tuant ce qu'il avait appelé à la vie, et déjà sa lumière dégoulinait, jaune et épaisse, comme du pus »). L'été, saison ordinairement magnifiée pour sa vitalité, sa symbolique joie du rayonnement, de la chaleur, est ici décrite de façon négative, prenant ainsi le contre-pied de toute une vision traditionnelle et dominante de cet élément. Celui-ci atteint un degré extrême, une limite d'épanouissement qui perd toute positivité et ne motive plus à la lecture que dégoût et écœurement. Le motif de l'anéantissement, de la mort comme destruction, est présent dans son aspect charnel le plus « vil et détestable », le plus réaliste dans sa précision, et ainsi le plus prégnant. La présence de ce champ sémantique par sa violence, son aspect répugnant qui provoque chez le lecteur un mouvement intérieur de recul, de refus et de non-adhésion, ne permet pas à la mort de s'épanouir progressivement au sein du texte et d'estomper par là la frontière entre la vie et la mort, dans un mouvement continu de doux glissement. La vie elle-même devient ici lieu du pourrissement, lieu refusé, rejeté comme écœurant. La vie et la mort n'ont pas ici comme dans *Néron, le poète sanglant* un aspect positif, noble, de beauté et de grâce. Ces deux extrêmes s'ils s'unissent quelque peu ici, ne trouvent leur parenté que dans leur aspect physiquement, charnellement répugnant.

Dans *Anna la douce*, le thème de la mort semble s'épanouir insidieusement au sein du texte, égrenant sourdement des images de plus en plus nombreuses de destruction (« dévastation », où le « silence » tout comme le sommeil devient signe de mort, « comme un coup de pistolet »). Cependant, un champ sémantique spécifique, de la vieillesse ou du pourrissement, n'est pas explicitement présent ni développé de façon orientée dans sa proximité avec la mort. Celle-ci apparaît ici de façon surprenante, dans son immotivation, sa violence, sa rapidité.

La façon qu'a le personnage d'appréhender l'irréversible diffère en quatrième point d'un texte à l'autre. Le personnage de Sénèque, dans son mouvement d'avancée vers l'inévitable, épouse l'approche de la mort comme glissement. Sa mort n'est pas une rupture brutale, déchirante, mais plutôt un soupir qui se prolonge, un lent et calme délaissement de soi et du monde. En effet, Sénèque apparaît pendant toute la scène d'une grande faiblesse (« Il dut se rasseoir »). Il est porté par les autres personnages, comme aidé à mourir, pris en charge (« soutenu par le centurion, Sénèque se leva », « on le conduisait vers le *balneum* », « on le déshabilla », « le centurion le fit asseoir », « les deux licteurs le saisirent et lui étendirent la jambe », etc...). Son corps, sa force vitale, l'abandonne bien avant sa mort effective (« le peu de sang qui lui restait »). Il est déjà presque mort, vidé de toute vie, de tout élan. Il n'agit en aucune façon, subissant sa mort comme ses pensées, étant en tout dépossédé. C'est « une terreur puissante » qui « s'empare de lui ». Sénèque est ici toujours en position d'objet, lieu d'épanouissement d'une pensée indépendante, autonome, qui en vient même à le quitter, à se refuser (« Rien ne lui vint à l'esprit »). Il ne nous est pas dit « Sénèque était mort », où le personnage serait encore quelqu'un, un cadavre, aurait encore une positivité, mais « Sénèque n'était plus », soit la négation absolue de son être, sa néantisation complète, définitive. La mort devient ici un vide intérieur progressif, une négation absolue, de même qu'un retour symbolique à l'élément premier, l'eau, au ventre maternel.

Dans *Le cerf-volant d'or*, le personnage de Novák n'est pas un personnage passif mais un être qui s'achemine physiquement et mentalement vers la mort. Ses déambulations dans la salle des professeurs, semblent signifier symboliquement son avancée physique encore inconsciente vers la mort, tel un parcours nécessaire afin d'atteindre enfin le repos (« Il avait tellement marché autour de la table couverte de toile verte qu'il aurait pu être arrivé cinq fois chez lui »). Le personnage abandonne son passé et ses idées autrefois si chères et meurt ainsi symboliquement (« Ses déceptions gisaient à ses pieds »). Puis progressivement, l'idée même de la mort comme suprême issue, se fait jour dans son esprit, de façon inconsciente tout d'abord puis consciente mais écartée, puis enfin assumée, volontairement choisie (« Il avait enfin envie de rentrer », « Il se tâta distraitement les poches », « Il éprouva un plaisir obscur; mais un instant plus tard il fut effrayé par l'objet et par son intention, qui n'était pas encore suffisamment élaborée », « il avait peur. Il s'empara néanmoins du revolver », « Il chercha le cœur (...) il le posa contre sa tempe », « Il avait délibérément tourné le canon vers le haut »). Le personnage de Novák est ainsi le lieu d'un travail progressif d'exploration de lui-même, de découverte et mise à jour de son véritable et ultime désir. La mort est ici un acte voulu, l'issue d'une lutte intérieure entre un désir de vie et un désir de mort, la conclusion absolue d'un mouvement de pénétration intérieur, afin de se trouver, d'adhérer enfin à sa véritable identité, par un véritable désir pleinement réalisé. La mort nécessite l'abandon progressif des attaches vitales, ici déployées par le souvenir dans un mouvement incessant, comme nous l'avons vu précédemment, de retour sur le passé, mais elle ne signifie pas ici une négation absolue, un vide d'être, mais plutôt un enrichissement intérieur dans une rencontre ultime avec soi. La mort n'est pas ici signe d'une dissolution, d'une néantisation du corps qui semble paradoxalement ici gagner en présence et en force: le corps de Novák, même si l'image en est violente et motive

l'horreur, se répand, se déploie dans l'espace après sa mort. Il imprègne l'espace, il semble s'ouvrir (« la mare de sang et les lambeaux de cerveau qui avaient été projetés tout autour »). Enfin, à « Sénèque n'était plus », s'oppose ici « la sérénité l'envahit », soit une positivité au cœur même de la négation. Ainsi donc, la mort devient ici un gain intérieur progressif, une positivité relative, de même qu'une symbolique et ultime adhérence à soi, la dernière possibilité offerte d'épanouissement.

Dans *Anna la douce*, les trois personnages du drame ne sont aucunement passifs, même s'ils subissent tous une mystérieuse influence qui semble dicter leurs mouvements et leur mode d'appréhension du réel (la « curieuse lenteur d'Anna », la terreur soudaine de Mme Vizy, les mouvements instinctifs de M. Vizy: « Quelqu'un voulait fuir. Il se jeta sur la personne »). La mort n'est pas le fait d'un vide intérieur progressif ni un travail d'exploration de soi, n'étant ni un suicide ni une mort acceptée par les victimes mais une mort autoritairement donnée. Elle n'est donc pas en cela préparée, amenée progressivement à la conscience, à son effectivité. Elle surprend, déroute tant le lecteur que les personnages, qu'Anna elle-même (« ne sachant toujours pas où elle était, ce qu'elle faisait là »). Ce n'est pas ici comme dans *Néron, le poète sanglant*, la victime qui est dépossédée, qui est agie, objet du moment, mais bien l'agent même du meurtre. La mort est ici vécue de façon instinctive, première, quasi inconsciente. Elle devient une nécessité physique, afin de rétablir l'équilibre du lieu et du moment, équilibre menacé et pourtant nécessaire. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, l'appartement réorganisé déstabilise Anna. Elle n'y retrouve plus ses anciens repères, elle est premièrement, vitalement perdue (« Anna, qui ne connaissait pas les meubles étrangers, avait renversé une chaise en chêne »). Anna vit ici une situation de déséquilibre où elle ne sait plus se situer dans l'espace, où elle ne peut plus trouver sa véritable place, la juste présence de son corps au monde qui l'entoure. Ses mouvements sont désordonnés, contradictoires et ne réussissent pas à la fixer dans un être stable, une constance physique spatiale qui lui permettrait d'adhérer pleinement à sa situation dans l'espace et par là à son être (« Elle souleva une cruche puis la reposa », « Anna tournait en rond. Elle courut de nouveau à la cuisine, manger quelque chose dans le noir, vite et goulument, ce qui lui tombait sous la main (...) puis elle se précipita vers la porte de l'antichambre, comme si elle voulait sortir, aller quelque part. mais elle eut une autre idée, courut à grand bruit à la salle de bains et, de là, par la porte, elle entra dans la chambre à coucher »). Cette stabilité tant recherchée semble être enfin trouvée dans la mystérieuse position de la jeune fille, presque affectueuse et maternelle, au chevet de sa maîtresse (« Elle se contentait d'être là; assise, elle lui tenait la main »). Un équilibre semble ici retrouvé, équilibre de la permanence, de l'immobilité, de la durée, mais un équilibre presque aussitôt détruit par les mouvements et les cris de Mme Vizy (« Mme Vizy prit la jeune fille par le cou pour l'éloigner (...) elle la serra encore plus contre elle », « Kornél, cria-t-elle soudain »). Afin de rétablir cette permanence, Anna doit nécessairement arrêter ces mouvements et ces cris c'est-à-dire anéantir la personne même de Mme Vizy (« et elle retomba sur l'oreiller »). Mais à cette première menace vite écartée, suit une seconde, plus dangereuse, les cris puis les mouvements de M. Vizy (« Qu'est-ce que c'est? hurla-t-il », « Il se jeta sur la personne et la ramena de force »). La lutte entre Anna et M. Vizy devient alors la seule possibilité d'en finir avec le bruit, l'agitation, la fébrilité des personnages. Après ces moments d'extrême

intensité et de vitalité, les moments même où paradoxalement la mort se déploie, le temps et le lieu reprennent leur valeur première de stabilité, d'immobilité. Aux mouvements furieux de la lutte succède le sommeil d'Anna (« Anna s'écroula sur la chaise-longue et s'endormit »), et l'immobilité progressive des deux cadavres (« Son maître râlait, remuait, grognait de plus en plus faiblement »); aux cris et aux appels succède le silence, un silence progressivement régnant et absolu (« clop-clop » puis « Elle n'entendit rien, rien que le silence, un silence profond »). La mort est ici vécue dans sa réalité la plus évidente, la plus immédiate, car non méditée par une intériorité qui tenterait de la saisir, mais elle est aussi vécue dans toute son ambiguïté. Les deux sphères du vivre et du mourir sont ici comme inversées: la mort se déploie dans un excès de vie, un débordement de mouvements et de cris. Elle semble même se substituer symboliquement au baiser maternel au chevet de l'enfant, inversant les rapports entre les êtres, la jeune fille devenant la mère de la femme qui fut mère. La mort est ici le résultat instinctif d'un état de déséquilibre, non plus une négation absolue ni une positivité relative, mais une interrogation, un mystère qui dépasse, excède les personnages du drame. Ce n'est plus la vision intérieure d'un personnage face à la mort qui est ici visée, ni son mode d'appréhension du néant, mais bien radicalement et directement, le néant lui-même dans son mode de déploiement. La mort est ici reconnue et interrogée par l'écriture comme lieu fondamental du paradoxe.

\*

C'est l'écriture elle-même dans son origine, son mouvement, sa visée, qui est à présent à considérer. Après avoir dégagé la structure respective des trois passages, cette organisation du dire qui en est la charpente indispensable, après avoir mis en lumière la thématique commune des trois extraits et son épanouissement original en chacun, il convient d'approcher à présent la signification des textes ici proposés, dans et par l'écriture. Nous envisagerons successivement trois aspects fondamentaux de toute écriture, la position du narrateur, la tonalité des passages étudiés, le projet d'écriture que visent chacun de ces trois textes.

La position du narrateur évolue au cœur même de chaque texte. En effet, dans *Néron, le poète sanglant*, le narrateur est tout d'abord omniscient et fait partager au lecteur les pensées et les sentiments les plus intimes de Sénèque (« une terreur puissante, inconnue à lui jusque-là, s'empara de lui », « seule subsistait en lui une image impitoyable »). Les motivations des personnages nous sont connues (« pour feindre le calme », « dans son premier effroi », « pour frapper les soldats », « pour retarder l'inévitable », etc...). Les sentiments des personnages autres que Sénèque nous sont indiqués (« troublés », « effroi », « avec compassion », etc...). Cependant, plus la mort approche, plus le narrateur renonce à son omniscience, moins nous est décrite l'intériorité du personnage de Sénèque. Le narrateur se retire du personnage comme son sang, et le dialogue avec le disciple témoigne de cette opacité progressive du personnage, où le lecteur n'en apprend pas davantage que le disciple, et où seules les paroles de Sénèque l'instruisent de l'intériorité de ce dernier. Le dire est tout en retenue de la parole par le personnage de Sénèque, nous refusant un dévoilement total de la mort. L'écriture est ici en retrait, elle se retire petit à petit du personnage, comme les

personnages secondaires se retirent progressivement de la scène, alors que Sénèque se retire de la vie. Plus que la mort fictionnelle de Sénèque, ce passage signe la mort d'un personnage. Le dire l'achemine vers le néant, lui refusant de demeurer présent au sein du texte, l'efface de son espace textuel.

Dans *Le cerf-volant d'or*, le narrateur n'a pas cet unique mouvement de retrait vis-à-vis du personnage. Son évolution au cours du texte est beaucoup plus complexe et jamais définitive. En effet, le narrateur semble tout d'abord omniscient. Il décrit en effet pareillement l'intériorité du personnage et l'extériorité de la scène (« Tout cela il le comprit alors », « Il avait déjà tellement marché autour de la table couverte de toile verte... »). Le narrateur occupe au début du passage et plusieurs fois par la suite, une position relativement distante du personnage, où il décrit l'intériorité d'Antal Novák, sans y participer aucunement, sans l'assumer, d'où la présence de termes médiateurs (« elles valaient pour lui », « Il n'y avait plus en lui la moindre sévérité », etc...). Le narrateur se rapproche ensuite progressivement du personnage: les indices médiateurs s'effacent (« mais il s'était envolé, il avait tout emporté »), la narration épouse le mouvement même de la rêverie du personnage, dans son suspens, son regret, devenant comme un chant à deux voix, où les deux intériorités se confondent (« On ne voyait que la porte de *L'Arbre Vert*... »). Ce mouvement, cette union, motive de la part du lecteur un sentiment de confusion, où la description de l'été pourrait être aussi bien le fait du personnage lui-même que de l'intériorité dominante du narrateur influant sur le personnage (d'où « Novák eut le sentiment que la vie était vile et détestable »), ou bien encore le fait des deux intériorités entrelacées (« L'été galopait, alimentant son brasier, tuant ce qu'il avait appelé à la vie »). Le narrateur reprend ensuite une position plus distante, mais où une intériorité spécifique se fait jour (« Il avait enfin envie de rentrer »). Le narrateur semble souhaiter une issue à la position désespérée du personnage, une fin qui terminerait ses tourments et abrègerait ses souffrances. Le narrateur ne serait pas ici seulement la voix qui transmet l'instant et son intensité, mais un actant de la scène, un témoin affectueux et compatissant, qui considère la mort comme seule fin possible. Un témoin qui semble attendre patiemment que le personnage se décide à mourir. Il oriente ainsi chaque élément de la scène vers son horizon indépassable (« Il se tâta distraitement les poches, comme qui cherche une clé capable d'ouvrir une porte ouverte, de le libérer de la cellule qui le garde prisonnier... »). La mort devient ici une libération, un acte essentiellement, "vitalement" positif. Le narrateur semble tout d'abord vouloir faire poindre dans l'esprit du personnage comme du lecteur, l'idée même de la mort comme possible. Il semble ensuite véritablement vouloir rassurer Antal Novák, lui rappelant ses expériences sur les moineaux afin de "l'appivoiser" à l'idée même de la mort comme issue possible, rapide et peu douloureuse (« Et il eut peur. De quoi? Quand à l'occasion de ses expériences, il commençait à aspirer l'air contenu dans la cloche de verre où il avait enfermé quelques moineaux, ces malheureux respiraient une ou deux fois convulsivement, ouvraient grand leur bec, et leurs yeux se recouvraient d'une pellicule glacée. Malgré tout il avait peur »). Le narrateur, véritable agent de la destruction, du suicide, n'en continue pas moins à évoluer au cours du texte, se rapprochant par exemple du personnage au moment où celui-ci décide consciemment l'acte fatal (« la colère de Novák n'était tournée que contre lui-même (...), contre cette machine stupide qu'il voulait enfin arrêter »). Puis il s'éloigne de Novák et semble

jouer avec le lecteur, témoignant ici de l'opacité tout à coup effective du personnage (« Se donnait-il du courage, ou bien chassait-il la terrifiante idée? »). Enfin, dans sa description des derniers instants de Novák, le narrateur est omniprésent par ses multiples comparaisons qui là encore orientent la scène de façon significative (« comme s'il poursuivait quelqu'un (...) comme s'il essayait de sortir », « comme un aliment qu'on aime », « comme dans la tempête », « comme les pauvres moineaux », etc...). Règne ici une vision quasi joyeuse et festive du moment. Une intériorité malade et cruelle dès lors omnipotente, Novák n'étant plus qu'un cadavre, une chair qui éclate et se détruit, emplit l'espace du texte et décrit les détails les plus sanglants, les plus horribles de la mort du personnage. La scène ultime se termine sur une sorte de dialogue du narrateur avec lui-même, comme si celui-ci avait besoin d'une altérité pour se fonder, alors que le personnage s'opacifie et disparaît (« Non, cela ne s'est pas passé comme ça, non. »).

Dans sa double description du suicide, le narrateur semble signer une double mise à mort du personnage dans la fiction ainsi que dans la narration. En effet, ce n'est pas ici comme dans *Néron, le poète sanglant*, la mort d'un personnage qui est avant tout consommée, mais bien plutôt celle d'un élément central de la narration, d'un point de focalisation narrative. Cette destruction se trouve signifiée par l'opacité intérieure définitive du personnage et sa nomination solennelle et distante: « Antal Novák alla s'abattre devant le poêle ».

Dans *Anna la douce*, le narrateur n'évolue pas de façon si complexe et multiple. Son mouvement est davantage un mouvement d'alternance entre une apparente transparence et une opacité effective de l'intériorité des personnages. Le narrateur adopte tout d'abord une position par laquelle il épouse ponctuellement l'intériorité des différents personnages. Dans cette perspective, il semble choisir successivement M. ou Mme Vizy comme point de focalisation interne. La scène nous est par conséquent présentée à travers une subjectivité qui l'oriente et l'organise selon sa position (« Vizy, en tête de table, somnolait, piquait du nez. Il entendit la voiture du ministre démarrer en trombe, le vacarme des visiteurs qui s'éloignaient se calmer peu à peu. Tout s'est bien passé, se dit-il », « L'intruse ne répondit pas, elle se contentait d'être là (...) Ses mouvements étaient lents, et c'est seulement cette curieuse lenteur qui terrifia Mme Vizy, car elle bougeait si lentement, si lentement que l'attente devenait insupportable », etc...). Le narrateur est ensuite à mi-chemin entre une connaissance pleine et entière du moment et de l'intériorité des personnages et une complète ignorance de celle-ci. Il choisit alors Anna comme point de focalisation, ne nous transmettant de son intériorité qu'une vision fragmentée et parcellaire (« Anna entra dans la pièce. Sans même avoir allumé, elle retourna bricoler sur la table, peut-être voulait-elle quand même débarrasser pour ne pas avoir autant de travail le matin suivant », « puis elle se précipita vers la porte de l'antichambre comme si elle voulait sortir, aller quelque part. Mais elle eut une autre idée »).

Enfin, le narrateur est parfois totalement extérieur aux personnages, les décrivant minutieusement, tel un témoin silencieux et invisible de la scène, une instance attentive qui tente d'épouser par sa précision et sa simplicité, le temps, le lieu, la nature de l'action (« A peine cinq minutes plus tard — non moins — la porte de la salle à manger

s'ouvrit »). La narration est ici toute en retenue, orientée uniquement par un souci d'exactitude et de réalisme.

La personnalité du narrateur est ici très effacée et lointaine. Elle n'a pas cette présence obsédante et omnipotente que l'on trouve dans *Le cerf-volant d'or*, mais ses positions successives orientent néanmoins la perception même de la scène par le lecteur. L'avant et l'après du moment fatal sont perçus à partir d'Anna. Le lecteur est ainsi invité à suivre chacun de ses mouvements, à partager son temps, ses hésitations, à en être proche voire complice. Les deux meurtres sont davantage perçus par les victimes, ne permettant aucune explication de l'acte mais bien plutôt la reconnaissance de son opacité. Lorsque le narrateur nous éclaire sur l'intériorité d'Anna, celle-ci n'est vue que comme une victime, dans un élan non d'agression mais de protection, dans un mouvement instinctif et vital de défense (« Anna avait peur qu'il ne voulût lui faire du mal »). Il y a ainsi pendant l'acte lui-même, au sein du texte, comme une éclipse de savoir dans la transmission et par là dans notre perception de l'intériorité d'Anna. La proximité auparavant établie au cours du roman entre le personnage de la jeune fille et le lecteur, devient ici problématique. Il n'y a pas ici de mort d'un personnage à proprement parler, dans un mouvement de destruction radicale par le vide comme dans *Néron, le poète sanglant*, ni de mort d'un point de focalisation narrative comme dans *Le cerf-volant d'or*, conjugué avec l'épanouissement de la puissante personnalité narrative du texte. Il s'agit ici non de détruire, de creuser une absence, de faire advenir le néant au cœur du texte; mais bien plutôt de faire naître, de porter au cœur du texte une énigme, un nœud tant de significations que d'interrogations. La mort n'est pas ici un moyen d'évacuation d'un élément textuel, une destruction par le non-être, mais elle motive l'émergence d'une opacité, la reconnaissance d'un être au non-être même. Anna, le narrateur et le lecteur sont trois complices, trois témoins du double meurtre, de l'incompréhensible. Ils participent dès lors du mystère, portant en eux la charge même de l'énigme. Une charge dont ils ne seront jamais libérés, le mystère restant entier jusqu'au bout. L'écriture devient ici questionnement et se propose comme tel, non comme réponse possible: comment porter jusqu'à son terme un savoir reçu voilé, une opacité? L'écriture interroge ici la parole (dévoilement), qui fait naître l'énigme (voilement), qui épanouit une ombre. L'écriture est ici pleinement expérience de la limite.

Après avoir considéré la position changeante du narrateur et ses conséquences sur la perception même de la mort, il convient d'envisager la tonalité respective des trois passages étudiés.

Dans *Néron, le poète sanglant*, la scène est décrite avec réalisme mais avec une très grande sobriété. Sobriété dans la description extérieure de la scène, où comme nous l'avons vu, la narration motive mais ne comble pas l'imaginaire du lecteur (« Sénèque était assis sur une *sella* d'ivoire »). Sobriété dans la description intérieure des personnages, où seul l'essentiel semble conservé et est dit avec une grande simplicité qui en augmente l'intensité (« Sénèque disait adieu à la vie en regardant ces choses familières »). Enfin, tout le passage est orienté vers sa fin, connue de tous, tant des personnages, du narrateur, que du lecteur (« Troublés, ils s'arrêtèrent en apercevant le vieux poète auquel ils apportaient l'arrêt de mort »). Cette unique et définitive orientation, dans sa simplicité élémentaire, crée un temps narratif de la tension, où tous attendent

l'issue du moment, dans le temps dilaté de la durée. Ce temps lent et orienté, les détails même de l' "exécution", la mort douce et noble dans l'eau, le témoignage ultime de Sénèque, confèrent au passage une grande solennité. Le lecteur suit les derniers instants du "Maître" comme ses deux disciples et la narration, toute asservie, dévouée au moment présent, se fait encore plus sobre, elliptique, rapide, comme des notes prises sur le moment (« il parla de nouveau », « il attendit encore », « un temps », etc...). Lecteur et auteur, tels les deux disciples, sont ainsi unis dans un même mouvement de réception, d'écoute, partageant une même tension, comme si le personnage, indépendant de son créateur, détenait seul un secret, une lucidité sur la mort, refusée aux deux premiers (« comment est-ce maintenant? », « comme est-ce? répéta-t-il », « Comment? insistèrent les deux disciples »).

Dans *Le cerf-volant d'or*, la scène est également décrite avec réalisme mais il n'y a pas cette sobriété, cette retenue, cette pudeur, que l'on trouve dans l'écriture de *Néron, le poète sanglant*. S'il y a simplicité, ce n'est pas pour "styliser" la mort en un moment symbolique, lourd d'intensité, de non-dit, mais bien plutôt essentiellement afin de faire apparaître la mort dans sa troublante proximité (« Il chercha le cœur entre la cinquième et la sixième côte »). Le lecteur est ici également le témoin de la scène mais son attitude de réception, d'écoute, n'est pas ici orientée vers le personnage, mais vers le narrateur. C'est lui qui détient ici le savoir, qui propose une double vision de la mort, ambiguë et féroce présente, qui dérouté le lecteur par sa confusion entre réel et irréel fictionnel (« Cela ne durerait qu'un instant », « Voilà. Il a appuyé sur la gâchette. Non, cela ne s'est pas passé comme ça, non »). En effet il n'y a pas ici la solennité que l'on trouve dans *Néron, le poète sanglant*, mais plutôt une tonalité ambiguë entre humour, attendrissement, joie malsaine, sérieux et naïveté (« comme un aliment qu'on aime », « les pauvres moineaux », « comme si tout le lycée s'était effondré, et la voûte céleste aussi, oui le ciel aussi »).

Enfin, dans *Anna la douce* comme dans *Le cerf-volant d'or*, la scène, toujours décrite avec réalisme, n'est ni sobre ni solennelle. Elle est tout d'abord décrite avec une fausse précision, où comme nous l'avons vu précédemment, certains éléments de la chaîne logique ne nous sont donnés qu'ultérieurement, de façon décalée, orientée, fragmentée selon que la narration épouse l'intériorité de tel ou tel personnage, éclairant l'instant de façon ambiguë, jouant sur son obscurité. Elle est d'autre part fortement ironique. Les personnages sont en effet tour à tour ironisés, dans leurs attitudes, leurs pensées, par un narrateur discret mais présent, qui semble sourire à demi de ce qu'il décrit et ainsi ôter à la mort son aspect par trop solennel (« Vizy, en tête de table, somnolait, piquait du nez », « mais déjà il hoquetait », « Elle était si fatiguée qu'elle ne cessait de se demander: « pourquoi les gens mangent? », « Elle courut de nouveau à la cuisine, mangea quelque chose dans le noir, vite et goulûment, ce qui lui tombait sous la main, une cuisse de poulet pané et beaucoup, beaucoup de gâteaux »). Cette ironie diffuse, par l'énonciation seule de détails prosaïques, par les pensées enfantines, mesquines des personnages, ne permet aucune valorisation des futures victimes. Les Vizy encore plus qu'Anna sont grotesques et ridicules. La mort elle-même devient ici lugubrement grotesque. Le motif du sang, qui aurait pu être utilisé en vue d'une dramatisation de la scène, comme détail signifiant l'effectivité terrifiante de la mort comme nous l'avons vu dans *Néron, le poète sanglant* ainsi que dans *Le cerf-volant*



*d'or*, est ici au contraire orienté comme indice ironique et macabre: « Quelque chose coulait dans l'autre pièce aussi, clop-clop, comme un robinet non fermé, quelque chose gouttait, clop-clop, clop-clop. C'était du sang ». Le lecteur, complice de cet humour, ne peut donc ni totalement approuver le meurtre, ni pleinement condamner Anna, ce qui participe ainsi de l'énigme, de l'ambiguïté fondatrice du texte.

La rencontre avec la mort signe enfin une rencontre essentielle, au cœur de l'écriture, rencontre de l'écrivain avec ce qu'il vise, avec son horizon, spécifique ici à chacun des passages.

Dans *Néron, le poète sanglant*, l'écriture est rencontre avec la mort, l'indépassable, mais également avec la vie, une certaine vie par le dire, les mots dans leur épanouissement. En effet, la recherche au niveau stylistique de la plus grande sobriété possible ainsi que le désir du personnage d'atteindre la vérité de cet instant par la parole retranscrite, témoignent d'une même tension vers le plus infime, le plus profond, l'essentiel de l'existence. Un même mouvement de dépouillement règne comme nous l'avons vu, dans le style, mais également dans la rencontre par la parole avec la mort. Tout est ici marqué par un appauvrissement, une sorte d'élaguement de toute donnée superflue. Toutes les certitudes du personnage se retirent, s'effacent d'elles-mêmes (« Ce qu'il avait pensé et senti, dit et écrit auparavant s'enchevêtrait dans sa tête », « Rien ne lui vient à l'esprit. Aucune des théories et des vérités professées par lui, sa vie durant », « différent de ce que je m'étais imaginé. Autre. Tout autre »). Mais cet épuisement, cette perte, cet effritement de toute richesse, ne reste pas purement négatif. Il est destruction mais également avènement d'une vérité autre. Il n'est que dans la mesure où il permet à cette altérité radicale qu'est la mort d'advenir (« Tout autre »). Ainsi, les certitudes s'effritent mais c'est pour faire place à autre chose; les mots se perdent, mais l'"image" apparaît: « Seule subsistait en lui une image impitoyable, dans sa rigueur, une image depuis longtemps en esprit figurée, dont la réalité lui paraissait à cette heure invraisemblable et inadmissible ». La recherche de l'élémentaire, de l'essence, aboutit ainsi à l'oubli des mots, au silence (la question des disciples demeure sans réponse), et à l'épanouissement d'une image, chez le personnage comme chez le lecteur, qui en vient dans ce passage à oublier les mots, moyen mais non fin, qui permettent à l'image (représentation mentale du lecteur), d'apparaître. La mort de Sénèque est comme visible au lecteur et prend fin sur une image, ultime, première, élémentaire: « Son dernier soupir forma une bulle d'air. Elle dansa longuement à la surface, puis éclata ».

Dans *Le cerf-volant d'or*, la scène du suicide n'a pas pour horizon une rencontre avec l'image dans son dépouillement radical. La mort n'emprunte pas le chemin du dénuement pour triompher au cœur du texte, au contraire. La rencontre avec la mort est ici bien plus une rencontre avec un formidable foisonnement. La mort s'avère être une étonnante "décharge" de vie, de force, un éclatement de sensations dans l'espace intérieur du personnage, d'être-au-monde dans l'espace extérieur. En effet, la première description de la mort de Novák, comme nous l'avons vu précédemment, assemble en une brassée mortuaire, des sensations multiples; la vue (« il verrait la lumière »), l'ouïe (« on entendrait une explosion »), le goût (« la saveur de la poudre »). De plus, la mort répand véritablement la présence charnelle d'Antal Novák à travers toute la pièce, dans une description où le sang, signe de vie dans son aspect premier, élémentaire, est

omniprésent (« la boucherie, la mare de sang »). Enfin, la mort ne signe pas comme dans *Néron, le poète sanglant* l'appauvrissement radical du personnage mais, comme nous l'avons vu, un gain d'être, une positivité première (« Puis la sérénité l'envahit »).

La mort appartient ici à l'excès, elle déborde véritablement le dire, excède les mots dans leur tentative de description. C'est pourquoi le narrateur tente à deux reprises de la décrire, se contredisant lui-même, et nous donnant à lire une écriture en mouvement, en genèse, qui semble s'élaborer, tâtonner sous nos yeux (« Cela ne durerait qu'un instant... », « Non, cela ne s'est pas passé comme ça, non. Cela n'a duré ni un instant, ni une seconde »). De plus, le narrateur, dans ces deux descriptions, lorsqu'il tente de dire directement son objet n'y parvient pas celui-ci excédant toute parole, tout langage. Il en vient donc à utiliser la comparaison comme figure de style indispensable, comme figure d'approche nécessaire, qui contient en elle le mouvement même du dépassement (« comme dans la tempête, le tonnerre après la foudre, on entendrait une explosion plus puissante que tout »). La comparaison excède en effet l'objet à partir duquel elle se pose et donne à voir, à sentir, la présence de l'objet par l'image, plus que par son identification propre, stricte. La mort est ici davantage présente par l'accumulation d'images qu'elle motive que par sa seule énonciation (« Dans sa tête, comme dans une montre qu'on brise, le temps s'est arrêté. Mais c'est comme s'il avait été précipité avec le plancher au rez-de-chaussée, comme si avec lui le plafond s'était affaissé, comme si tout le lycée s'était effondré, et la voûte céleste aussi, oui, le ciel aussi »). La rencontre avec la mort fait naître ici encore une rencontre de l'image par le dire, mais non pas dans un mouvement de dépouillement, visant une ultime vision dans laquelle l'indépassable se trouverait rassemblé. L'image apparaît ici dans un mouvement de foisonnement, d'effervescence, déployant une multitude d'images, tel un kaléidoscope dans lequel la mort viendrait se refléter, omniprésente dans son éparpillement même. L'image n'est pas ici une fin, elle ne règne pas par son absolue présence. La rencontre proposée est davantage ici une rencontre avec une opacité fondamentale dont le texte reconnaît le caractère insaisissable, tout autre: « une douleur qui ne ressemble à rien... ». C'est ici, dans ce constat d'échec de la parole, d'échec de la comparaison même, dans le silence des points de suspension, que se love de façon la plus prégnante, l'effectivité de la mort.

Dans *Anna la douce*, le double meurtre n'aboutit pas à l'avènement d'une image. La mort n'est ni dépouillement ni richesse; elle est l'énigme par excellence. Elle aboutit au questionnement, elle provoque l'interrogation. L'écriture ne fixe ici aucun horizon; elle questionne sa propre visée, sa destination. Le passage n'est pas tout entier tourné vers la mort qui n'est pas présentée comme une fin en soi comme dans *Néron, le poète sanglant*, mais inscrite dans un mouvement, tel un passage, de la vie à la mort, de la certitude au doute, de la quiétude à l'inquiétude, pour les personnages comme pour le lecteur. La scène est ici au contraire tournée vers la part d'incompréhensible, de doute, d'ombre de l'acte meurtrier. L'écriture ne vise ici que la vérité de cette opacité fondatrice de la mort; non un dévoilement par la parole de la réalité visée, mais bien plutôt une justesse de son voilement. L'écriture est ici humilité, reconnaissance de sa limite, refus de la parole prospective. La rencontre avec la mort signe ici une rencontre non pas avec une image ni avec une présence, fût-elle celle de l'opacité même de la mort, mais avec le questionnement ultime et premier du "pourquoi?".

Les trois passages ici envisagés ont de nombreuses affinités. Ils se frôlent, se mêlent parfois en un même mouvement, une même thématique, mais ils ont cependant une profonde et véritable originalité. Issus de la même origine, de la même main écrivante, ils n'en ont pas moins chacun une terre spécifique: ils sont en effet inscrits chacun dans une œuvre autonome, dont le mouvement, les motifs, la signification sont particuliers. Guidés par la même thématique, la rencontre avec la mort, ils n'en diffèrent pas moins dans leur visée ultime, réalisant au sein même de la scène une rencontre avec l'être de la mort par l'image dans *Néron, le poète sanglant*, avec la présence de son opacité à partir de l'image multiple, éclatée, dans *Le cerf-volant d'or*, avec la réalité du questionnement sur la mort dans son incompréhensibilité, dans *Anna la douce*.

L'écriture, dans les trois romans, est cependant intimement liée à l'existence dans sa perception physique, première, élémentaire. Elle est véritablement en cela une expérience existentielle, visant une vérité première indicible. Elle tente de la laisser percer au cœur même du texte, tel un faisceau d'ombre ou de lumière traversant en s'éparpillant la surface géométrique, faite de présence et d'absence, de densité et de vide, d'opacité et de transparence, de la toile que constituent les mailles noueuses de l'écriture. Et si ces trois passages, dans leur tentative de témoigner de l'indépassable, constatent et reconnaissent la limite de l'explicite du langage dans son approche de l'indicible, ils n'en ménagent pas moins un espace au non-dit, au silence, à l'ellipse, dans lesquels la présence même de la mort vient à paraître.

Timea GYIMESI

Université Attila József de Szeged

### Ottlik, amateur du silence

« Ce qui précède le roman c'est le silence.<sup>1</sup> »

Entre le 10 décembre 1981 et le 15 mars 1982, pour le 70<sup>es</sup> anniversaire de Géza Ottlik, un jeune écrivain, Péter Esterházy a recopié sur une seule feuille de papier, récrit du début jusqu'à la fin, les quatre cents pages de *Une école à la frontière*, pendant environ 250 heures de travail. Feuille indéchiffrable, message évident: ce geste symbolique d'hommage au maître traduit l'attachement sincère de toute une génération pour qui l'écriture d'Ottlik incarne l'écriture authentique même. Cet auteur frappé pendant une dizaine d'années d'une inattention aujourd'hui incompréhensible, s'inscrit par ce geste de reconnaissance légitimatrice de la jeune génération, dans la grande tradition littéraire hongroise.

Vu l'accueil que le roman de Géza Ottlik a connu lors de sa publication et en Hongrie (1959) et en France (1964), nous sommes amenés, dans la présente étude, à formuler les raisons présumées de ce rendez-vous manqué, et par là même à rapprocher l'œuvre de Géza Ottlik de l'esprit littéraire français: « l'héritier d'une grande tradition et promoteur du renouvellement de la littérature hongroise ».<sup>2</sup> Ce travail vise à la compréhension d'une situation historique et à celle d'un texte qui s'y attache obstinément. Aussi notre parcours se propose-t-il d'ouvrir un horizon, contexte plus vaste, en faisant appel aux parallèles que nous nous tâchons ici de déployer, entre les considérations poétiques, esthétiques d'Ottlik, en particulier sa conception sur le roman, et les réflexions critiques et théoriques françaises des années 60-70. Cette étude tentera ensuite de s'orienter vers le domaine délicat de l'interprétation. Certes, il s'agit d'intervenir au nom d'un autre discours, d'un autre texte, qui fait que le "travail du texte" se trouve donc forcément soumis, lui aussi, à l'abus de langage. C'est précisément l'usage comme "ab-usage" qui est sinon le sujet principal du roman du moins son leitmotif, et c'est également ce dont souffre Ottlik lui-même, l'écrivain du silence. Nous avons beau chercher à traduire ce silence, toujours est-il que ce geste sera d'emblée voué à l'échec. Il ne nous reste qu'à essayer d'articuler les aspects d'une technique spécifique d'écriture — écriture du silence —, propre à l'auteur de *Une école à la frontière*.

<sup>1</sup> Géza Ottlik, *Du roman, Prose (Próza)*, Budapest, Magvető Kiadó, 1980, 185; cf. note 13.

<sup>2</sup> Mihály Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.

Ottlik auteur du silence. Et il l'est dans au moins deux sens. Il est d'une part frappé par une nécessité historique, dont les caractéristiques vont se dessiner plus bas. D'autre part son silence médusé ne tenant point à l'esprit des temps dépasse cette historicité et devient l'espace de la compréhension, le symbole même du sens scellé... Silence émergeant d'une profondeur infinie, silence salutaire permettant au créateur de laisser se nouer la tension qui s'inscrit entre le dit et le non-dit, silence enfin qui s'articule et s'épanouit au gré de son auteur.

Ottlik, même s'il a écrit d'autres textes de fiction, conçus plutôt comme des exercices de style précédant l'apparition de l'*École*, reste pour nombre de générations l'auteur d'un seul roman, celui de l'*École*, comme Marcel Proust est celui de la *Recherche*. Or, son œuvre du point de vue de la technique narrative est marquée dès ses premiers écrits par une singularité propre. Avant d'analyser la matière de celle-là, situons l'œuvre dans l'ensemble de la littérature hongroise.

### Silence des temps

Le retard qui marque sa réception en Hongrie s'explique en premier lieu par les circonstances historico-politiques dans lesquelles l'œuvre, achevée pourtant après la Seconde Guerre mondiale, n'a vu le jour qu'en 1959. Afin d'avoir une vision réelle de la condition et des données de la vie littéraire de ces années-là, et d'éviter de fournir une réponse hâtive aux questions qui s'imposent, nous proposons de recourir aux résultats d'une enquête lancée en 1969 par la revue *Új Írás* auprès de jeunes écrivains. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les réponses que les représentants de cette nouvelle génération donnent aux questions: Quels auteurs appréciez-vous? Que lisez-vous? Les opinions dressent le tableau de la situation de la littérature hongroise dans les années 70. Aussi cette enquête témoigne-t-elle de la tendance fondamentale que notre littérature prendra. Le résultat paraît frappant, particulièrement représentatif aujourd'hui. Parmi les poètes les plus mentionnés, on ne retrouve point ceux que l'on attendait, ceux qui désignent aujourd'hui pour les critiques littéraires, ainsi que pour les théoriciens et historiens de la littérature, après-coup, l'époque. Ni Sándor Weöres, ni István Vas ne figurent sur la liste. Mais on lit le nom de Mihály Ladányi, poète à qui l'on ne paye plus le tribut d'attention aujourd'hui, tandis que chez les écrivains ce sont Endre Fejes, Ferenc Sánta et István Örkény qui depuis représentent une sorte de valeur dans la littérature hongroise. Ottlik, de son côté, n'est même pas cité. Pourquoi? Après la guerre qui s'impose comme une rupture naturelle de l'histoire de la littérature — même si les années qui suivent directement n'offrent du point de vue de la technique, ni de la thématique, de bien nouveaux paradigmes dans la littérature, et on sait pertinemment que pour la naissance d'un paradigme exclusif il faut attendre les années 50<sup>3</sup> — Ottlik avec d'autres écrivains a cru pouvoir reprendre, voire continuer la tradition littéraire représentée, signée par la revue *Nyugat* (Occident). Mais la distance qui sépare la Hongrie officielle d'après-guerre de la Hongrie intellectuelle se montre insurmontable.

<sup>3</sup> Cf. Ernő Kulcsár Szabó, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993.

Entre 1948 et 1957 Ottlik se voit marginalisé. Car, une fois la tolérance éteinte dans le domaine de la vie littéraire, les écrivains qui ne partagent pas l'idéologie et l'esthétique du régime ont été exclus en 1949 de l'Association des Écrivains Hongrois. Tels Lőrinc Szabó, Sándor Weöres, Endre Illés ainsi que László Németh et János Pilinszky. Les auteurs interdits par l'idéologie officielle n'ont pu que se taire et se réfugier dans une activité littéraire "supportée", succédané leur permettant néanmoins de survivre, dans la traduction des littératures étrangères. L'influence que les écrits de Sánta, de Fejes et ceux de Örkény ont eue dans la Hongrie des années 60, ce dont témoigne le résultat de l'enquête, relève d'une toute nouvelle situation. À la politique littéraire des années 50 favorisant la parution des textes littéraires qui ont jeté un œil optimiste, idéalisant, sur la réalité, succède, à partir de 1957, la période de « consolidation », qui, même si les principes écrits de la politique de culture n'ont nullement changé, inaugure une nouvelle orientation dans la prose. C'est cette nouvelle orientation qui trouve chez les auteurs évoqués une expression flagrante. Il paraît que cette vision du monde sous sa forme nouvelle, l'authenticité et l'objectivité de la représentation intéressent plus le public et satisfont d'une façon plus adéquate son exigence que la prose intellectuelle et silencieuse d'un Ottlik qui, bien qu'il montre une sensibilité profonde à tous ces changements perceptibles marquant la vie politique et littéraire à partir des années 60, les médiatise et essaie de coder leurs messages. C'est pour cette raison que le décryptage qu'impose l'univers allégorique et symbolique du roman de Géza Ottlik par rapport à la clarté expressive du *Cimetière de rouille* de Endre Fejes, ne semble point susciter l'intérêt d'un public affamé d'une vérité intelligible.

Mais ce manque de compréhension et d'affinité des années 60, une génération enthousiaste (cf. le geste de Péter Esterházy) découvrant en Ottlik l'héritier d'une écriture traditionnelle et précurseur d'une écriture postmoderne d'une sensibilité particulière, va vite les faire oublier dans les années 70. Péter Lengyel,<sup>4</sup> auteur de *L'Été* (1965) et de *Deux crépuscules* (1967), doit beaucoup à Ottlik. Après une interview avec l'auteur de *l'École* publiée dans « *És* » (Vie et littérature) en 1969, il lui consacre un essai (1976, *Mozgó Világ*) dans lequel il accuse la vie littéraire hongroise d'avoir commis une erreur irréparable en n'ayant pas suffisamment soutenu le roman d'Ottlik paru seize ans plus tôt. Or, la publication en 1959 de *l'École* semble être, selon Péter Lengyel, l'événement le plus important qui ait pu marquer la littérature hongroise depuis des siècles...

Depuis, dans la littérature hongroise contemporaine, l'œuvre d'Ottlik et l'auteur lui-même, traversant différents silences, ont accédé, à raison d'interrogations continues et d'un travail de lecture obstiné, à une existence autonome, symbolique même, dont l'aura se maintient, même si des tentatives "déconstructionnistes" cherchent parfois à opérer sur son corps un déplacement.<sup>5</sup> C'est dans ce contexte de déconstruction que les conjectures, les hypothèses et les soupçons sur la question de l'auteur se faisant jour dès la publication posthume de *Buda* (1993) prennent sens. Ils permettent en tous

<sup>4</sup> Péter Lengyel, depuis la mort de Géza Ottlik (1990), prend soin de son héritage et a donné au public un roman posthume (*Buda*) de l'auteur (1993).

<sup>5</sup> Cf. l'accueil ambivalent de *Buda* par la critique.

les cas d'aérer l'univocité d'une réception glorieuse devenant de plus en plus étouffante, et d'introduire de nouveaux critères de lecture.

Ces types de déplacement touchant au ton de lecture, que la publication de *Buda* provoque auprès même d'un public averti, sont, notons-le, nécessaires et fondamentaux, pour l'histoire de la littérature...

### Silence des mots

Ottlik, ce romancier peu fécond,<sup>6</sup> parle toujours de la difficulté de parler. Il montre en ceci une communauté partagée avec Maurice Blanchot. Aussi un passage de l'écrivain de la solitude met-il en relief les termes de cette commune mesure: « L'écrivain n'appartient plus au domaine magistral où s'exprimer signifie exprimer l'exactitude de la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites ». <sup>7</sup> Voici donc la parole silencieuse ou encore le silence de la parole...

Miklós Hornyik, lors d'un long entretien dont le texte se trouve rassemblé dans le recueil d'essais intitulé *Próza* (Prose), réussit à faire parler Ottlik qui, de façon étrange, laisse évoquer l'histoire de sa famille. Mais ce qui le préoccupe visiblement, outre les relations familiales qui le lient à Dezső Kosztolányi — un vrai classique de la littérature hongroise —, c'est la question du métier, la maîtrise des mots, la difficulté de la parole vivante, questions sur lesquelles il ne cesse de revenir, poussé inconsciemment par une exigence profonde de se comprendre. Selon Ottlik un paradoxe s'installe même au moment où l'on interroge un écrivain, car s'impose une discontinuité dans l'espace de la parole, creusée par ce qui se met nécessairement entre celui qui pose la question et attend une réponse économique même et l'écrivain interrogé. Le métier d'écrivain consiste pour Ottlik à faire en sorte qu'il puisse s'épargner de l'immédiateté contraignante de la parole, éviter de dire quoi que ce soit sans avoir préalablement porté une réflexion profonde sur chacun de ses mots, chacune de ses phrases. Et comme si, au lieu de trouver le mot juste, il s'en éloignait immanquablement. Cette attitude est vécue comme paradoxale par un public peu averti, étant donné l'idée trop répandue qu'un romancier choisit son métier parce qu'il lui est aisé de s'exprimer en parlant, parce qu'il a beaucoup de choses à transmettre. Ottlik en revanche, comme d'ailleurs son maître, Dezső Kosztolányi, n'a rien à dire, à part l'existence. Et de ça, avoue-t-il, on a du mal à parler.<sup>8</sup> Sa maîtrise n'est autre chose que la reconnaissance d'une technique, celle de l'approximation. L'approximation, mot-maître de l'esthétique de l'inachevé de Nathalie Sarraute reçoit chez Ottlik un accent particulier: c'est l'obsession de signifier ce qui est à jamais voué à la perdition; obsession qui d'ailleurs pousse les personnages d'Ottlik

<sup>6</sup> Il n'a publié de son vivant que de petits textes en prose, réunis sous le titre *Toit à l'aube* (Hajnali háztető) en 1944 et un recueil d'essais intitulé *Prose* [Próza], en 1980. Son ouvrage posthume *Buda* publié en 1993 était l'objet de ses préoccupations depuis la publication (1959) de *Une école à la frontière*.

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. Idées, 16.

<sup>8</sup> Cf. Géza Ottlik, *Próza*, éd. hong. (Prose), Bp., 1980, 251. Les citations de *Prose*, en l'absence d'une traduction officielle, sont faites par l'auteur de cette étude.

à dire et à redire les mêmes choses, à persévérer, comme dit Blanchot.<sup>9</sup> Outre cet entretien, dans nombre d'essais de la *Prose* (1980), il considère Kosztolányi comme son maître ayant une expression littéraire proche de sa propre façon d'écrire et de concevoir les choses. Tandis qu'Ottlik semble être l'écrivain du « Non est volentis », petite phrase à quoi l'on aura à revenir, Kosztolányi reste celui du bonheur.<sup>10</sup> Aussi leurs conceptions portant sur la littérature se montrent-elles très proches l'une de l'autre. Pour Ottlik, la littérature devrait exprimer « ce qui est très important pour l'homme », cette petite sensation momentanée dont la capture lui semble particulièrement délicate, voire malaisée, puisque le génie du mouvement, la "grâce divine" ne suffisent point à retenir cette sensation plutôt timide, toujours à l'état naissant, sans un travail de mise en forme infatigable. Ottlik, auteur dirait-on de la déconstruction, distingue deux phases dans la création artistique, l'une est celle de grands mouvements, l'autre est celle de minutieuses élaborations. Mais à part ces moments inscrits dans l'ordre du symbolique, l'instant crucial de la création, si l'on essaie de théoriser sa pratique, est celui du repos, à savoir du silence des mots, silence des textes. Autrement dit, le refus du symbolique: sa mort. Car ces textes mi-dits, mi-émis, laissés spontanément reposer, se travaillent entre eux durant ces intermittences, se travaillent l'un l'autre, pour que leur auteur, au bout des mois d'attente, les ré-aborde, les re-façonne, toujours en dialogue avec eux. Le dialogisme hormis ces exemples reste l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture d'Ottlik dont l'œuvre (œuvre dans un sens blanchotien du terme: l'œuvre ne s'achèvera jamais) réalise ce va-et-vient perpétuel qu'identifient les théoriciens du texte.<sup>11</sup> Comme souligne Mihály Szegedy-Maszák, l'auteur d'une monographie sur Ottlik récemment parue, présenter des variantes qui se définissent continuellement l'une toujours par rapport à l'autre, fait partie de la méthode d'Ottlik. Derrière cette technique, il cherche toujours à montrer que dans la réalité « il n'y a pas de lignes, rien ni même la vérité ne peut accéder à une existence linéaire », selon les mots heureux de Kolozsvári Grandpierre.<sup>12</sup> C'est en nous appuyant sur ces remarques concernant la technique narrative que nous devons refuser la critique qu'a fait naître la publication posthume de *Buda*, en 1993: cette critique met en question l'auteur même de *Une école à la frontière* et soutient son idée par le fait que le chef-d'œuvre d'Ottlik, vu la qualité, le style de son écriture, ne s'intègre pas dans le reste de son œuvre, d'ailleurs mince. Derrière cette contestation on voit lever un doute: si le manuscrit de Medve n'était pas une fiction mais qu'il existe en réalité... En effet, le roman *Une école à la frontière* est fondé d'emblée sur une sorte de dissémination d'une écriture qu'assure la présence intertextuelle d'un manuscrit hypothétique ou non. C'est le narrateur, Benedek Both — si l'on suit la fiction — qui le reçoit de son ami, appelé Medve, après la mort de celui-ci. S'agit-il d'un vrai manuscrit laissé par István

<sup>9</sup> Blanchot, 1955, 14.

<sup>10</sup> C'est Ottlik qui rassemble un bouquet de nouvelles de Kosztolányi sous le titre: *Bonheur...*

<sup>11</sup> Cf. les textes théoriques de Roland Barthes et de Julia Kristeva, en particulier Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, 1953; Kristeva, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, 1969; *La Révolution du langage poétique*, 1974.

<sup>12</sup> Cité par Szegedy-Maszák, 1994, 79.



Örley (écrivain et l'ami d'Ottlik, mort en 1945) à Géza Ottlik? Sans vouloir plaider pour ou contre cette conception, il faut admettre que du point de vue "poïétique", le manuscrit n'est que l'invention heureuse et digne d'Ottlik lui permettant de mettre en valeur plusieurs écritures, au sein du même écrit. Autant d'espaces et de dimensions à parcourir... Échappatoire potentielle qui rend possible de mener jusqu'au bout le *poïésis* — la travail d'écriture et de lecture —, redéfinissant les concepts d'un métier: écrivain et lecteur. Ceci établi, nous concevons donc, avec nombre de critiques, les écrits d'Ottlik comme un ensemble dont les parties, à la manière des éléments d'un jeu de construction peuvent se répondre, se compléter, offrant toujours des variétés différentes, de nouvelles variantes au texte qu'on a cru terminé, fermé, et qui, au lieu de se soutenir et par là même affirmer la narration précédente, la mettent en question, la discréditent. Et en dernière analyse c'est précisément le langage qu'Ottlik semble discréditer.

### Au commencement....

« Ce n'est pas le mot qui est au commencement, mais la phrase; ce n'est pas la phrase qui est au commencement, mais le paragraphe [...], ce n'est pas le paragraphe qui est au commencement, mais le roman [....]. Ce qui précède le roman c'est le silence. »<sup>13</sup> "Déconstruction" — mot, « terme bon à tout faire » et que l'on applique à tout ce qui plaît, avec les mots heureux de Umberto Eco<sup>14</sup> — s'est glissée également dans notre texte. Sa présence n'est pourtant pas évitable. Non seulement la pratique d'écrire d'Ottlik témoigne d'une analogie qui existe entre les préoccupations de la déconstruction et son œuvre, mais ses idées théoriques sur le roman qu'il prononce en 1965, lors d'une conférence, à Vienne. Aussi cette conception étale-t-elle une communauté surprenante de pensée avec les écrits d'un Roland Barthes des années 70. Ce texte publié pour la première fois en 1980 (« Du roman », *Prose*), achevé d'ailleurs en 1965, devient dans sa taciturnité la marque d'un auteur et de plus celle d'une génération de penseurs et d'écrivains.

À développer son essai autour de la notion de roman, il y repose des questions déjà oubliées, et approche le genre romanesque du langage de silence. « Le roman se fait du tissu du silence et non du fil de la parole. Ne tirez surtout pas les fils de ce tissu, cela devrait les casser, cela devrait les embrouiller. Un lecteur aux oreilles délicates serait blessé, choqué même par le fait qu'un romancier s'explique au sujet de l'écriture par des affirmations directes, par des mots inévitablement trop bruts. »<sup>15</sup> Selon Ottlik, « si un romancier se montre capable de s'exprimer en moins de mots qu'un roman, il devrait s'épargner de se donner du mal pour écrire tout un roman ». <sup>16</sup> Aussi éclaire-t-il les raisons de son soupçon affectant le langage: « Le romancier se méfie du langage

<sup>13</sup> Cf. Ottlik, 1980, 185.

<sup>14</sup> Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Grasset, 1985, 73-83.

<sup>15</sup> Ottlik, 1980, 184.

<sup>16</sup> *Ibid.*

conceptuel, non qu'il ait peur de se tromper, mais parce qu'il ne peut pas endurer ce qui est d'ores et déjà figé ». <sup>17</sup> Alors qu'un romancier médiocre joue justement sur cette inexactitude propre à la langue, vu la facilité par laquelle elle voile, dérobe l'ignorance sous l'apparence d'une forme bien structurée, pour un vrai romancier cette même inexactitude représente un piège réel à éviter. C'est pour cela qu'il est amené à le déjouer, avec ruse, voire en trichant. On n'est pas loin de la « tricherie salutaire » de Roland Barthes, idée exposée lors de sa *Leçon* <sup>18</sup> inaugurale tenue au Collège de France en 1976. Barthes, dans ce texte (pour des raisons bien précises) très peu cité, produit une analyse judicieuse du pouvoir dans sa relation avec le langage. La conséquence sérieuse tirée de cette dépendance qui soumet tout langage au pouvoir, c'est « qu'il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage ». <sup>19</sup> Tant il est vrai que « l'objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est: le langage — ou pour être plus précis, son expression obligée: la langue ». <sup>20</sup> Et la langue, et c'est ce qui est inadmissible, néanmoins à assumer, elle n'empêche pas de dire, plutôt elle oblige à dire. C'est en cela que réside son « fascisme ».

En 1979, Ottlik ajoute trois notes au texte de sa communication. Elles semblent redire les propos de Barthes. La première porte effectivement sur la question épineuse que l'auteur de *Le degré zéro de l'écriture*, lui-même, soulève. « La grammaire, la construction de la phrase, les verbes eux-mêmes s'imposent d'emblée comme une interprétation arbitraire de la réalité. Une telle abstraction me semble insoutenable, à cause de son caractère contradictoire, et pourtant au cours des siècles écoulés, elle est devenue la nôtre. Or, c'est à cette structure de réalité (partielle) que la poésie, l'art, les mathématiques, ainsi que la physique s'acharnent à résister, s'il le faut... ». <sup>21</sup> « Le langage humain est sans extérieur: c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible », <sup>22</sup> poursuit Barthes. C'est affirmer la raison de toute tricherie et surtout celle que l'auteur de *Leçon* appelle « tricherie salutaire ». C'est la seule chance de la littérature de se vouloir hors-jeu. Tel est aussi le trajet symbolique de l'œuvre d'Ottlik.

Poser la résonance des propos d'Ottlik et ceux de Barthes, ce n'est nullement affirmer la réalité d'un jeu d'influence entre la littérature française et hongroise, c'est plutôt vouloir montrer l'affinité nécessaire pour écrire, montrer que la véritable matière à prendre, à conquérir est la lettre. La lettre qui — si l'on n'a pas et si l'on a — tue. Il

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 12.

<sup>20</sup> *Op., cit.*, 15.

<sup>21</sup> Cf. Ottlik, 1980, 179, ainsi que les mots de Barthes sur la même problématique: « Dans notre langue française (ce sont là des exemples grossiers), je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que la conséquence et la consécution de ce que je suis; de la même manière, je suis toujours obligé de choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits...; [...] la langue est immédiatement assertive: la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers; [...], etc. » (12-14).

<sup>22</sup> Barthes, 1978, 15.

y a dans l'air du temps quelque chose de secret qui circule en silence: les poètes, les penseurs, les musiciens et ceux qui cherchent en mathématiques le savent bien.

Dans sa quête de la lettre authentique, il rejoint les propos d'Ágnes Nemes Nagy: « Pourquoi dire l'innommable? Dis plutôt ce qui est difficile à dire. » Ottlik y ajoute même: « Certes l'innommable se nomme tout seul après, ou pas... ».<sup>23</sup> En effet, tout son roman, *Une école à la frontière*, dont le sujet est inextricablement cette histoire innommable / indicible, histoire de ce qui est difficile à dire, et surtout de ce qui reste encore et toujours à dire, laisse se formuler autour d'une devise biblique. Dans notre analyse, en négligeant bien des aspects qui mériteraient notre attention et estime — comme celui de la métaphoricité de la neige, comme expression sublime du silence divin<sup>24</sup> —, nous nous bornerons à étudier le phénomène intertextuel qui s'inscrit dans le texte d'Ottlik d'une façon impérative, et essentiellement lié à la révélation divine.

**« Non est volentis, neque currentis, sed miserentis dei »**

C'est ce message divin, message reformulé, redit, répété par les personnages de *Une école à la frontière* qui semble organiser *a posteriori* tout le roman. Message de Medve, sa formule personnelle de survivance, l'essence d'une vie mise en exergue. Pourtant ce message, vu son inscription sur le mur d'un édifice frontalier, signe à déchiffrer, s'affichant devant l'enfant Gábor Medve arrivant dans ce lieu symbolique de sa vie, à la frontière, est indubitablement le point d'ancrage d'où l'on part et par où l'on revient... L'enfant ignore le sens de ces mots latins. L'adulte les met en exergue à son livre. Non seulement la phrase de saint Paul ouvrant le manuscrit de Medve le soutient-elle d'une façon latente, sauvegardant l'écriture, mais du point de vue technique, elle se porte garant du rythme interne de l'écriture. Par sa tripartition naturelle (« Non est volentis / neque currentis / sed miserentis dei »), le manuscrit de Medve se divise en trois chapitres. Avant d'analyser cette analogie structurale flagrante dont témoigne le roman d'Ottlik, il faut noter que l'obsédant rythme ternaire, symbolisme qui dessine tout un système, en brise et avale à coup sûr un autre, celui basé sur une dualité apparente que souligne, entre autres, la fiction d'un autre texte, le manuscrit de Medve. Comme nous l'avons déjà remarqué, Ottlik exploite les possibilités offertes par ce texte de plus que le narrateur, Benedek Both, reçoit après la mort de son ami Medve. Par le jeu de ce texte fermé qui pénètre un autre texte en transition, il donne libre cours aux mots, à l'ambiguïté propre aux mots, joue sur une correspondance, communication nécessaire qui se fait, là, à la frontière, à la frontière des mots, à l'entrecroisement de ces mouvements giratoires d'où sort — au terme d'une expérience aléatoire — le texte de *Une école à la frontière*. La tripartition équilibre le manuscrit de Medve, mais aussi tout le roman (le livre embrasse des événements de trois ans, le premier chapitre ceux des trois premiers jours, etc.), c'est ainsi que la partie préliminaire qui n'a vu le jour qu'après-coup, par rapport à l'ensemble, remémore, elle aussi, trois moments différents dans le temps. Corps morcelé, corps en trois temps...

<sup>23</sup> Ottlik, 1980, 210.

<sup>24</sup> À ce propos voir Péter Balassa, *Észjárások és formák*, Bp., 1990.

La citation de la lettre de saint Paul adressée aux Romains (Rm, 9,16) s'impose donc comme objet d'analyse de deux points de vue: elle se définit d'une part comme un intertexte structurant l'ensemble du récit, de l'autre comme un texte-structure qui se faisant se défait.

Cette première partie ressemble plutôt à une introduction, un avertissement ou même à une préface. Elle précède les trois parties du roman et nous introduit, préfigurant d'ores et déjà toute l'ampleur de la problématique du livre, dans la lecture du manuscrit. Calquant la tripartition de celui-ci, elle impose un retour en arrière dans le temps pour aboutir enfin dans l'enfance, dans ce paradis perdu, là où « tout avait encore un sens ».<sup>25</sup> Les héros du roman, herméneutes en quête du sens, sens de leur propre vie, essaient, à la façon des enquêteurs d'un roman policier, de trouver la réponse à une question. À une question bizarrement jamais posée. Question étrange puisque jamais prononcée, pourtant particulièrement effective: sa simple potentialité déclenche toute une recherche qu'abrite la phrase biblique à la façon d'une greffe. C'est le narrateur même, Bébé, qui sème les grains d'une métaphysique possible, en faisant allusion à cette question de Dani Szeredy. Cependant Szeredy ne formule en fait, à part cet « Alors? » insistant, aucune question correcte. Malgré l'absence de cette question désirée et embarrassante à la fois, Benedek Both, alias Bébé comprend, ou prétend comprendre son ami, Szeredy, « cette journée de juillet 1957 »<sup>26</sup> à la piscine Lukács. Est-il plutôt du côté de la réponse? De toute évidence, car leur passé, tout ce qu'ils avaient appris ensemble autrefois, leur promettait de supposer une certaine compréhension. Compréhension sans question et sans réponse. C'est au moins une formulation première de « l'idéologie bébéenne » farcie encore de cette phrase typique: et ça , « il est difficile de l'expliquer aux non-initiés ».<sup>27</sup> « Pour faire comprendre ça à d'autres, il faudrait qu'ils revivent avec nous toute notre existence à l'école militaire, depuis l'âge de dix ans »<sup>28</sup>. Malgré tout, la réponse semble lui échapper. Elle s'engloutit dans cette structure que l'on a appelée emboîtante. En vérité, c'est d'une « structure en abîme » qu'il s'agit. À déjouer l'arbitraire du langage, elle nous renvoie toujours à un autre point, et cela pour éviter l'évidence mensongère que nous offre la mémoire, de même que la langue elle-même. C'est ainsi que Bébé n'ayant trouvé la vraie réponse à la « question posée » de Dani Szeredy ni sur-le-champ, dans l'épisode en tête (*Szeredy à la piscine en 1957*), ni par un retour en arrière (*Espionnes à Nagyvárad en 1944*), nous ramène enfin, pour se justifier, à un texte (*Le manuscrit de Medve*), troisième "essai", dont ils espèrent tirer une réponse à la question tamisée de Szeredy, leçon peut-être, celle de leur vie.

Sans se perdre dans les détails qui surgissent partout où l'on entreprend une analyse, nous nous efforcerons de nous concentrer sur une seule problématique, parmi tant d'autres, qui mettra en valeur la nature exacte du silence de l'écriture propre à Ottlik. Pour ce faire, nous poursuivons notre exemple typique, en soulignant les étapes

<sup>25</sup> Géza Ottlik, *Une école à la frontière*, Seuil, 1964, 45.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, 9.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, 10.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, 12.

inévitables de la perte de la croyance enfantine aux mots pour arriver à décrire l'expérience douloureuse de cette journée « bougrement chaude »<sup>29</sup> où Bébé fouille enfin le paquet du manuscrit laissé par Medve: « il contenait peut-être une réponse à la question de Dani ».<sup>30</sup>

Inversement, cette remontée dans le temps, moyennant quoi une réponse exacte à la question non-posée, et même la question elle-même de Szeredy devront se mettre au jour, présente en réalité la perte progressive et de l'exactitude et de la compréhension.

« " Heu?.heu..."

- Je te dis que je me suis mis en ménage avec Magda.

- Ah bon... répondis-je. C'était la troisième fois qu'il m'annonçait la nouvelle. Je ne le regardai pas. Après un instant d'hésitation, il reprit:

- Bébé?

- Quoi?

- Tu ne fais même pas attention, dit-il avec suavité.

Ce doux: "Tu ne fais même pas attention" signifiait en réalité que, quand mon ami se donnait la peine de dégoiser, je n'avais qu'à ouvrir mes esgourdes toutes grandes, sans quoi il en coûterait à ma vertueuse mère, qui pourrait devenir l'objet des pires outrages. Bref, c'était une injure corsée. A vrai dire, quand bien même j'écrirais les grossièretés les plus impossibles à mettre noir sur blanc, je ne rendrais pas encore toutes les nuances de l'interrogation de Szeredy qui contenait des reproches véhéments. Et autre chose aussi, qu'il est difficile d'expliquer aux non-initiés...

[...] Qu'est-ce que tu reluques? demanda-t-il en se tournant dans la direction de mon regard.

- Il va y avoir une chaise longue de libre, dis-je. »

Mais cette technique de s'emparer de chaise longue n'apportant pas de succès, Bébé continue:

« "M....", m'exclamai-je rageusement. "Va te faire..."[...] "Va te faire" ou "Tu m'fais..." prononcé d'une voix gutturale et labiale, mais avec l'accent authentique, reconnaissable sans aucune méprise possible, et il comprenait ce que je voulais dire.

Il le comprenait exactement. C'est difficile à expliquer. Je pourrais donner par exemple cette traduction approximative:

"Ecoute, andouille, qu'est-ce qui te prend de dégoiser comme ça? alors que moi, je m'applique à observer le truc depuis un bon moment, toi, tu choisis l'instant critique pour me baratiner, tu me racontes des histoires sentimentales qui n'en finissent pas, tu étales les délicatesses de ton âme, dont je me fiche éperdument, et pendant ce temps-là on nous souffle la bonne chaise longue..."

Mais ce ne serait encore, bien sûr, que le texte apparent. Voici ce que je voulais, en réalité, exprimer par ces mots:

<sup>29</sup> Op. cit., 9.

<sup>30</sup> Op. cit., 21.

*"Que ma bénédiction vous accompagne. De quel droit te condamnerais-je? Vous avez déjà expié le passé et l'avenir."*

*Ou plutôt:*

*"Vois-tu, mon pote, j'ai la gorge un peu serrée, il ne faut pas m'en vouloir. Le destin de l'homme est étrange et émouvant. Oh, si seulement nous pouvions être heureux! Je donnerais bien un de mes bras pour ça..."*

*Et puis finalement, la chute de l'accent disait ceci:*

*"Ah fichtre, non, je ne le donnerais pas. Mon bras, non: une jambe à la rigueur. Je n'en ai pas autant besoin. Et encore, seulement en toute dernière extrémité. Ou bien, est-ce que je sais, moi? A quoi bon nous mentir? Faites ce que vous voulez les uns avec les autres. Je m'en fous. M..., va te faire.... " »<sup>31</sup>*

Voilà le côté réponse. Ce qui saute aux yeux c'est que le raisonnement de Bébé proposant à coup sûr une signification exacte de cet énoncé inarticulé<sup>32</sup> se cabre soudain devant l'impossible, mais se reprenant, il se résout à en donner plusieurs. Comme si ces différentes significations pouvaient donner le même sens, ça. Et par ces significations approximatives plurielles de ce « Va te faire... » ou « Tu m'fais », au lieu d'aboutir à une clairière d'univocité de sens, il boucle la boucle: ce que ce « va te faire... » ou « tu m'fais... » (qu'il aurait fallu traduire par: « vtf » et « tmf ») signifie exactement, ne peut être rendu qu'avec une reprise constante de la proposition initiale. C'est au moins l'expérience de Bébé. Alors? Cette quête n'est qu'une « vicissitude ». « Superfluous experiences ». <sup>33</sup> Cet « Alors? » « signifiait, comme le comprend très bien Bébé, « qu'il [Szeredy] continuait à attendre, avec une légitime obstination, que je [Bébé] réponde à sa question précédente (nous soulignons) en donnant mon avis, parce qu'il avait compris toutes les choses contenues dans mon apostrophe inarticulée "Va te faire..." [...] mais le tout n'était quand même que mensonge et diversion, car depuis une heure et demie j'essayais de me dérober à une réponse directe... ».<sup>34</sup> Il sait que ce qui est impossible en 1957, à la piscine, c'est d'éprouver l'état d'autrefois, lorsque nous « savions encore ». « Maintenant nous ne savons pas. »<sup>35</sup>.

« Alors? »

Comment, diable, trouver *un* signifié derrière ce signifiant, s'il est si malaisé de quitter ce labyrinthe de la compréhension d'où Dani Szeredy espérait sortir gagnant pour voir clair dans cet « enchevêtrement chaotique »<sup>36</sup> qui est sa propre vie. Mais, en sortir c'est pouvoir concevoir, apprivoiser, s'approprier la liberté, chacun la sienne,

<sup>31</sup> Op. cit., 9-12.

<sup>32</sup> Il est difficile, impossible même de donner une traduction à l'énoncé inarticulé de Bébé, car ces consonnes imprononçables — « Mb! » et « Hmp » — laissent supposer en hongrois des injures abrégées; les traducteurs, toujours contraints de donner un sens, ont choisi de les rendre par ces fragments d'injures françaises qui sont malheureusement reconnaissables pour une oreille française.

<sup>33</sup> Ottlik, 1964, 41-42.

<sup>34</sup> Op. cit., 12.

<sup>35</sup> Op. cit., 44.

<sup>36</sup> Op. cit., 17.

c'est « conserver intact le mécanisme le plus secret de notre âme ».<sup>37</sup> Comment s'y prendre?

Medve, lui, il a peut-être la réponse. Sa propre réponse. Mais son expérience qui est celle des limites, de la frontière, ne s'inscrit ni ne se transmet par la parole. Car, à peine l'aura-t-il prononcée que les mots sonneront faux. Ce qui reste donc, c'est ce « Heu » émis par Bébé, pour mettre fin à la discussion avec Szeredy. « Heu, un de ces jours. C'est-à-dire: un de ces jours, tu verras. Un de ces jours, je regarderai ce que Medve a écrit. Un de ces jours, je te le donnerai. Un de ces jours, ça s'arrangera d'une manière ou d'une autre ».<sup>38</sup> Car: « cela ne dépend pas de la volonté ni des efforts de l'homme, mais de la miséricorde de Dieu ».

### Mise en abîme des sens

Arrivé à ce point, Bébé entreprend la lecture du manuscrit de Gábor Medve. En dépit de la fonction "référentielle" que Bébé lui attribuait au départ, ce texte trouble l'idée d'une compréhension parfaite, puisque comme référence, au fur et à mesure qu'il s'y avance, il se révèle faux. L'attente que Bébé porte est une tentative vouée à l'échec, puisqu'il doit assumer l'expérience la plus pénible, à savoir que son ami a vécu et enregistré *différemment* l'histoire de ces trois années passées ensemble à l'école militaire. Il lui faut donc renoncer à l'idée que s'il réussissait à parcourir le même itinéraire, s'il arrivait à trouver tous les indices disséminés de leur vie commune, il pourrait saisir la vérité, la question et la réponse au problème de Szeredy. Qu'on ne croie pas pour autant qu'il soit probable d'émettre la bonne question... Car celui qui détient la question ultime, la vérité, c'est peut-être cet innommé à qui Bébé fait timidement allusion à plusieurs reprises durant la narration, sous le nom de Dieu. Il nous semble que vouloir à tout prix nommer cet innommé et lui trouver un équivalent serait impossible, dans le sens où Jacques Lacan emploie ce terme. (« Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. »<sup>39</sup>) Par rapport à ces histoires approximatives qui se dégagent du texte de Medve, Bébé, ayant l'intention de briser et quitter l'ordre de l'approximation, s'acharne à accéder à l'irréprochable. Moyennant quoi, il tâche de ranger les événements dans un ordre chronologique; « ... si je ne rends pas compte des faits dans l'ordre chronologique, j'introduis inévitablement dans le cours du récit — qui a déjà une tendance naturelle à s'engager dans des interprétations arbitraires — des accents faux, des considérations partiales, des points de vue accidentels, déformés, fragmentaires, en mettant les matériaux en ordre... ».<sup>40</sup> C'est en suivant cette philosophie que Bébé intervient à plusieurs reprises sur le texte de Medve pour le rendre authentique (« je suis obligé d'interrompre ici le

<sup>37</sup> *Op. cit.* 20.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, 22.

<sup>39</sup> Jacques Lacan, *Télévision*, Seuil, 1974, 9.

<sup>40</sup> Ottlik, 1964, 113.

manuscrit de M... C'est-à-dire de Medve Gábor [...] je ne puis, quant à moi, concevoir ce M... autrement que comme un auto-portrait, et c'est dans ce sens que je vais le *retoucher* désormais; [...] Je suis convaincu que Medve Gabor décrit sincèrement ses impressions, et que sa mémoire ne le trompe pas [...] *pourtant*, j'ai moi-même une mémoire peu courante ». <sup>41</sup>

Jeu de citations. Cette technique sera donc fondée sur une balançoire dont le pivot est toujours l'autre qui s'installe entre les deux narrations, deux narrateurs, au sein d'une seule écriture, entre celle de Bébé, écrite à la première personne, et celle de Medve, à la troisième. « Je » et « Il » pivotent toujours l'un sur l'autre, mais la solution d'Ottlik se montre encore plus compliquée: ces doubles points de vue se dédoublent (*Mon nom est légion*), introduisant ainsi un Bébé, lecteur du manuscrit de Medve, un Bébé, auteur d'un texte, et un autre, fruit du débat tacite ou « tu » (du verbe *taire*) des deux « textes », ainsi qu'un Medve *je*, non-dit, toujours silencieux — sauf une fois à la fin du livre <sup>42</sup> —, et un Medve *autre* qui fait en troisième personne des expériences inouïes. Ce jeu de textes assure un renvoi perpétuel au texte de Medve. Palpitant celui de Bébé qui, au début, lecteur obstiné, perd cette passion au fur et à mesure qu'il s'avance dans le temps, et au fur et à mesure que la vie à l'école militaire lui devient habituelle, pour se permettre enfin d'oublier le manuscrit de Medve... Tant il est vrai qu'il triche. Forcément. Et cette tricherie ne tient pas seulement au statut du mot, incapable de « représenter le désordre » et à l'oubli qui guette toute mémoire. C'est une tricherie salutaire dans le sens où c'est grâce à elle qu'émerge un ordre dépassant l'ordre du symbolique pour laisser *voir* un nouvel ordre relevant de l'imaginaire. C'est ici qu'il faudrait faire intervenir notre point de vue sur la phrase en position intertextuelle. Non seulement elle s'offre comme une structure-dialogue et se greffe sur une structure monologisante, comme on vient de le présenter, mais en le faisant se défaire, c'est-à-dire s'essoufle, s'évanouit, accède à un registre qui n'est plus en deçà, mais au-delà du dit...

### Comment Bébé procède-t-il?

Faisant appel plusieurs fois au même passage du manuscrit de Medve et le citant entre guillemets, il introduit une variante toujours différente de la précédente. Comment définir autrement ces erreurs de citations et l'ambiguïté qui en découle sinon comme une sorte de consécration intentionnelle de la vraisemblance et de l'authenticité due justement à la présence d'un texte de référence: c'est une technique qui déconstruit le statut de sa propre référence en tant que référence, en tant que sens...

<sup>41</sup> *Op. cit.*, 34-40. (nous soulignons).

<sup>42</sup> Bébé a trouvé dans le manuscrit de Medve « un tas de notes à part, la plupart écrite à la première personne, dont il recopie quelques lignes », qui du point de vue de la multiplication des narrateurs nous semblent significatives; en voici quelques extraits: "Mes pauvres amis, j'ai dix mille âmes; laquelle accusez-vous des choses qui vous déplaisent? Je suis égoïste, fuyant, indifférent, incapable d'affection? [...] Et vous, ne voyez-vous pas que vous avez dix mille âmes aussi?" (384).



La structuration interne du roman est donc portée par la phrase citée, du même que les trois propositions de ce passage se déploieront dans les trois parties du roman. Tandis que le titre du premier chapitre — « Non est volentis » — reprend la première séquence de la citation biblique, et le troisième chapitre — « Ni à celui qui court » ("neque currentis") — la deuxième séquence de celle-ci dans sa traduction française, c'est le deuxième chapitre intitulé « Boue et neige » qui répond à la troisième séquence de la phrase-maîtresse, c'est-à-dire à « sed miserentis dei ». Ce deuxième révèle une dimension sacrale, celle du salut divin qu'accentue d'une façon symbolique la position centrale du chapitre. C'est ce chapitre qui transforme la pluie — source du déplaisir car boueuse — en neige — source du plaisir de la propreté, prometteuse d'un pardon du ciel. (« La miséricorde céleste avait étendu sous nos pieds un tapis propre et moelleux ».<sup>43</sup>) Aussi ne faut-il pas oublier que c'est durant cette période de sa vie que Medve subit l'expérience douloureuse pourtant libératrice de sa fuite, évasion ratée (« ni à celui qui court... ») qui devait lui apporter le message de sa vie: *vis*. En effet, ce « vis » (vie) ne sera vécu que dans le chapitre suivant, lorsque au cachot il arrive à subsumer ce message depuis longtemps attendu, toujours échappé à ses sens, jamais compris. La parole de saint Paul se répand, se transforme en neige, gouverne, habite la narration et lui souffle un message "symbolique", tout cela grâce à une technique d'écriture qui remet toujours à l'intervalle suivant le moment de dire. Cette technique de la « mise en abîme » est aussi celle de l'Écriture sainte: c'est la mise en abîme continue de la présence de Dieu. Toujours différée, cette présence ne peut jamais se réaliser. Calque, *ersatz*, la force symbolique de la parole de "l'apostolos" témoigne pourtant d'une puissance divinatoire: non seulement son épître ouvre le manuscrit de Medve, mais elle le termine également comme une réponse possible de l'auteur et comme une phrase inconnue, incomprise pour l'enfant, qui demande à être exhibée. Bref, elle incite à parcourir l'itinéraire de cet espace symbolique. Le parcourir, à savoir le comprendre ou plutôt se comprendre. Ce qui est au-delà reste donc l'affaire de Dieu, « car cela ne dépend pas de la volonté ni des efforts de l'homme, mais de la miséricorde de Dieu ». Voilà la phrase répétée dans sa traduction française. Mais saint Paul ne s'arrête pas. Le mouvement du texte biblique nous prend, nous engloutit pour nous mettre enfin devant l'évidence elle-même. Le nom ou plutôt les différents noms de Dieu ne sont qu'une mise en abîme de la présence. Présence en abîme... « C'est ainsi que l'écriture dit au Pharaon: *Je t'ai suscité précisément pour montrer en toi ma puissance et pour que mon nom soit proclamé par toute la terre*. Ainsi donc il fait miséricorde à qui il veut et il endure qui il veut » (Rm, 9, 16-18). L'événement auquel cette partie de la lettre a trait, exposé dans l'Ancien Testament (Ex, 9,16), se réclame d'un acte du Seigneur déjà relaté, ou encore à son nom, au nom du Père, qui comme référence des références prouve sa souveraineté et sa puissance. Il est — comme on le sait — la Loi.

Cette composition de la lettre citée rappelle formellement la technique narrative d'Ottlik que l'on a qualifiée jusqu'ici de tâonnante, hésitante, emboîtante. Cette hésitation qui caractérise non seulement le passage évoqué mais presque tous les événe-

<sup>43</sup> *Op. cit.*, 239.

ments du passé remémorés dans le roman, trouve chez lui une expression littéraire et dépasse le simple questionnement stylistique ou technique. Elle devient philosophie. Le moment rappelé par ce passage intertextuel que Géza Ottlik ne dit pas littéralement dans son livre, enveloppe d'autres moments toujours en déploiement et invite à concevoir ce procédé narratif comme fait à l'*image* de la Bible, cherchant, par ces renvois perpétuels, à discerner la référence des références. Dieu ou mieux encore cet innombrable, celui qui n'a pas de nom, dans le sens que Derrida prête à ce mot.<sup>44</sup> Cette interprétation semble d'autant plus pertinente que les passages cités de l'Écriture sainte font appel toujours au nom (« que *mon nom* soit proclamé; afin qu'on publie *mon nom* par toute la terre »), au nom propre de Dieu. Et comme on le sait de la *Genèse*: « nommer est un acte divin, arbitraire, mais nécessaire ("véritable") et obligatoire pour l'homme ». <sup>45</sup> Ce que Derrida « appelle "nom propre" est donc toujours déjà impropre, et l'acte de nomination qu'on voudrait comme origine et prototype du langage suppose l'écriture au sens élargi donné à ce mot par Derrida ». Par conséquent « [...] nommer dénomme, le nom propre déproprie, désapproprie, exapproprie [...] ». <sup>46</sup> Cet abîme "philosophique" est à la base de la méthode connue depuis longtemps de la peinture, comme le note Szegedy-Maszák, rappelant la structure « *en abyme* » d'André Gide, défini dans son *Journal* de 1893. Alors que chez Gide, de cette technique s'érige un texte nouveau, le lecteur voyant comment sous le travail créateur de ses auteurs ce même texte s'écrit au sein du roman, Ottlik qui avait mené jusqu'au bout les possibilités de ce procédé narratif, ne se contente pas d'appeler à vie un autre "texte", mais poussé par le mouvement et par la volonté de pouvoir capter un moment "authentique", il déplie les textes imbriqués, les ouvre d'image en image, de mot en mot, pour les faire parvenir à un point où ces images, sans paroles, ne se tiennent plus debout, évanouies, tombent dans le vide, dans l'abîme, dans le silence. C'est la perte de la question, c'est l'oubli de la référence. Autant l'on s'en approche, autant elle s'efface. L'oubli de l'être. Force est d'avouer que le médiateur n'a rien à faire. Force nous est de confesser qu'il n'y a même pas de médiateur. Le message *réel* à transmettre n'existe pas en tant que message formulé. Il ne reste que des messages symboliques (les tableaux, la neige et la boue, etc.). Et même le « message capital, constitué d'un seul mot du cavalier trotant vers Trieste »<sup>47</sup>, ce « vis »<sup>48</sup> énigmatique n'est que le fruit de l'imaginaire de Medve, comme l'est le cavalier lui-même, la ville de Trieste, jamais vus, seulement fantasmés. Sa présence est une présence de traces (mnésiques) gravées dans l'édifice de la mémoire. Cependant « le sens [d'une phrase] ne relève pas de la préméditation, mais bien plutôt il tient dans ce qui lui échappe ». <sup>49</sup> D'où le silence obstiné *qui veut dire*: « ...les paroles ne valent rien. Quelque part, il connaissait peut-être les choses, mais sans

<sup>44</sup> Cf. Jacques Derrida, « La différance », *Marges de la philosophie*, Éd. de Minuit, 1972, en particulier 28-29.

<sup>45</sup> Julia Kristeva, *Le langage cet inconnu*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1981, 100.

<sup>46</sup> Geoffrey Bennington, « Derridabase », *Jacques Derrida par G.B. et J.D.*, Seuil, 1991, 102.

<sup>47</sup> Ottlik, 1964, 255.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Catherine Backès-Clément, « Lacan ou le "porte-parole" », *Critique*, février 1968, 249.

paroles; et pour cette raison il n'aimait pas s'exprimer. Plus les mots se faisaient rares, plus on s'approchait de la vérité, et l'essence dernière des choses se trouve peut-être dans la région du silence, il n'y avait pas de place ailleurs pour elle ».<sup>50</sup>

**« Vicissitudes »? « Superfluous experiences »?**

Ce que les héros d'Ottlik nous font voir, c'est leur combat pour, avec et contre les mots. Afin de (se) comprendre, un vrai combat difficile pour la survivance, affrontement de la résistance liée à la *lettre* (à juste titre à celle de saint Paul), car c'est elle qui précède et bloque toute compréhension. Ceci pour dire que la perte de la question qui, comme perte, n'est même pas envisagée par les "héros" de *Une école à la frontière*, ou plutôt l'évanouissement définitif de toute question, semble être la condition sine qua non de l'écriture d'Ottlik. Son expérience, comme celle de ses "héros" mène du silence à la parole. Aventure de la parole pour assumer la perte de celle-ci... Car parler paraît plus simple que se taire...

<sup>50</sup> Ottlik, 1964, 158.

## Les entrepreneurs juifs et la naissance du capitalisme en Hongrie 1830-1850

### Introduction

Le commerce, et plus précisément le commerce de gros, qui va devenir un des domaines privilégiés par les Juifs, est centré avant tout sur Pest. La ville devient en effet, dès après la fin des guerres napoléoniennes dont elle a pu profiter, le passage obligé de tout le commerce avec la Hongrie. La Hongrie servait déjà de réserve pour la Monarchie, mais les principaux bénéficiaires de cette situation étaient les marchands viennois. Après le blocus continental auquel se joignit l'Autriche, le transport des marchandises continuait certes à s'effectuer sur le Danube, mais leur transbordement avait lieu à Pest. Les commerçants profitèrent rapidement de ces nouvelles possibilités, et bien entendu en premier lieu les grossistes. En 1812, on comptait entre 50 et 60 grossistes sur un total de 1 049 commerçants à Pest.<sup>2</sup>

Après la fin des guerres napoléoniennes, les marchands viennois inondent à nouveau le pays de leurs productions, mais celles-ci doivent passer par Pest; ils ont donc besoin d'intermédiaires, le nombre d'entrepôts de grossistes est d'environ une centaine au début des années 1830. Si pendant longtemps la gamme des produits négociés ne change pas, en revanche le volume des échanges devient considérable: une foire pouvait atteindre les 20 millions de florins de chiffre d'affaires entre 1825 et 1830, et il y avait quatre foires par an.<sup>3</sup>

Parallèlement, le développement progressif de l'agriculture vers des volumes de production beaucoup plus importants entraîne un besoin croissant pour les grands propriétaires terriens d'intermédiaires, tant sur le domaine même, que pour convoyer les marchandises vers les marchés, puis vers la capitale. Le principal produit d'exportation de la Hongrie demeure les céréales; cette production est essentiellement destinée à Vienne et à la Basse-Autriche, mais dans le cas de mauvaises récoltes, les céréales hongroises pénètrent jusqu'en Styrie, au Tyrol, voire jusqu'au Vorarlberg, l'autre di-

<sup>1</sup> L'auteur a soutenu sa thèse de doctorat *Les Juifs de Hongrie, 1825-1849, problèmes d'assimilation et d'émancipation* à l'Université de Paris I, sous la direction du Professeur Bernard Michel. Une version abrégée portant le même titre vient de paraître, publiée par le Centre d'Études Germaniques de l'Université de Strasbourg III sous forme de hors série de la *Revue d'Europe Centrale*.

<sup>2</sup> István Hunyadi, « Une agglomération provinciale devient métropole: évolution de Budapest au XIX<sup>e</sup> siècle (1790-1914) », *Études danubiennes*, Strasbourg, 1985, 92.

<sup>3</sup> *Id.* 93.

rection prise par les exportations hongroises est la Bohême-Moravie. Il arrive même que ces produits franchissent les frontières de l'Empire et on peut les trouver en Bavière ou en Italie.<sup>4</sup>

Les années 1840, malgré la répétition de récoltes médiocres, marquent l'élargissement du marché intérieur, dont profitent certes les marchands viennois, mais également les commerçants de Pest. Les productions traditionnelles demeurent mais s'intensifient comme par exemple le tabac et la laine. Cette dernière atteint presque le niveau des céréales dans l'exportation, mais elle va surtout assurer l'essor de la toute jeune industrie textile.<sup>5</sup>

Dans ces années, le commerce extérieur de la Hongrie vers l'Autriche ne cesse de croître, accompagné bientôt du développement des méthodes de culture, ainsi que du début de l'industrialisation, notamment la minoterie qui allait devenir l'un des principaux atouts du royaume. Les intérêts du commerce de gros rejoignent ceux des industriels, car il s'agit bien souvent des mêmes personnes. En un mot, la Hongrie essaie de combler son retard vis-à-vis de l'Autriche, et cette compétition n'est pas seulement commerciale; à travers la modernisation du pays mise en oeuvre par les grands propriétaires, et dont le Comte Széchenyi s'est fait le meilleur avocat, il s'agit en fait d'un avatar de la lutte pour une certaine indépendance.

Dans cette lutte économique, les nobles vont avoir besoin d'alliés et vont les trouver en la personne des Juifs, ceux-ci étant présents tout au long de la chaîne de diffusion puis de transformation des produits du grand domaine. C'est tout d'abord le commanditaire qui se charge du transport puis de la commercialisation sur le marché le plus proche, ensuite le relais est assuré à Pest par le commerçant en gros, et enfin, dans le cas surtout de la laine ou des céréales, l'industriel opère la transformation en produits semi-manufacturés.

Au fur et à mesure que les marchés s'étendent, le rôle des Juifs devient de plus en plus important et la fonction de colporteur, au bas de l'échelle, est finalement réservée aux derniers immigrés. On peut quasiment dire que le négoce en gros des produits bruts des grands domaines à été non pas inventé certes, mais développé et porté à son meilleur niveau par les Juifs et avant tout par les commerçants de Pest.<sup>6</sup> On les comptera parmi les plus grandes fortunes juives de Hongrie, et ils se tourneront rapidement vers la finance pour assurer à leurs affaires la meilleure rentabilité possible.

La majorité des grossistes de Pest furent des Juifs; au milieu du siècle, sur un total de quelque 230 grossistes, on connaît au moins 142 Juifs, les autres sont le plus souvent d'origine grecque ou arménienne.<sup>7</sup> Entre 1800 et 1815, 70% des licences de grossistes

<sup>4</sup> Gyula Mérei, « Der Außenhandel des Königreichs Ungarn » (1790-1848), *Études Historiques Hongroises*, Budapest, 1980, 439.

<sup>5</sup> *Id.* 446.

<sup>6</sup> Viktor Karády, István Kemény, « Les Juifs dans la structure des classes en Hongrie: essai sur les antécédents historiques des crises d'antisémitisme du XX<sup>e</sup> siècle », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 22, Paris, 1978, 30.

<sup>7</sup> Vera Bácskai, *A vállalkozók előfutárai. Nagykereskedők a reformkori Pesten*, Budapest, 1989, 14.

sont accordées à des Juifs venant s'installer dans la capitale, et entre 1830 et 1840, 57% des 117 nouveaux venus sont des Juifs.<sup>8</sup>

Dans les années 1830, les grossistes juifs changent d'orientation; en un mot, ils diversifient les produits, ce qui leur évite les désagréments financiers que peut occasionner une mauvaise récolte par exemple. Comme ailleurs en Europe, la mode est aux produits exotiques, notamment aux épices, et les commerçants de Pest n'y échappent pas. En lâchant pour ainsi dire quelque peu les traditionnels produits agricoles, les Juifs laissent une partie du marché disponible pour d'autres commerçants, notamment les Allemands; peu de Hongrois sont en effet présents dans cette branche à l'origine. Ce sont les Juifs qui vont bientôt représenter la classe commerciale hongroise. Dans les années 1830, un tiers des grossistes non-juifs sont nés en Hongrie; les Juifs quant à eux, en sont encore à la première génération ou viennent directement de l'étranger; au milieu du siècle, un tiers des grossistes juifs est originaire d'Óbuda, mais la majorité est formée par des Juifs nés à Pest, ce qui laisse supposer l'ampleur de l'évolution, les autres viennent de province et de l'étranger.<sup>9</sup>

Le besoin de s'organiser pour faire face aux corporations de marchands chrétiens se fait rapidement sentir. Il existait depuis 1699 à Pest une corporation des commerçants (« *Polgári Kereskedelmi Testület* »), essentiellement dominée par les Allemands. Les Juifs, qui n'y sont pas admis, créent en 1815 leur propre corporation (« *Zsidó Kereskedelmi Testület* »). Dans les années 1840, cette association regroupait 120 membres.<sup>10</sup> Ce nombre peut paraître faible, mais une autre corporation avait vu le jour entre temps, celle-ci réservée plus particulièrement aux grossistes. Fondée en novembre 1835 par l'Empereur Ferdinand, cette association royale des marchands de gros était ouverte à tous, sans distinction de confession.<sup>11</sup>

Par la suite, d'autres associations seront créées, mais plus directement consacrées au développement de la manufacture et de l'industrie, elles seront d'ailleurs intégrées aux autres organismes de ce type créés à l'initiative de Lajos Kossuth dans les années 1840.

## 1. Du commerce de gros à la finance: l'assimilation par le commerce

### La famille Ullmann

Fils d'Abraham Ullmann, marchand aisé de Preßburg parti tenter sa chance à Pest, Mózes Ullmann, né en 1783 à Preßburg, obtient le droit de résidence en 1802; il ouvre une boutique de tissus. Il se marie en 1806 avec la fille d'un commerçant aisé de

<sup>8</sup> *Id.* 16.

<sup>9</sup> *Id.* 20., voir également Vera Bácskai, « Die Pester Großkaufleute: Stadtbürger, Unternehmer oder Dritter Stand? », *Bürgertum in der Habsburger Monarchie*, Vienne/Cologne, 1990, 21-30.

<sup>10</sup> István Végházi, « The Role of Jewry in the Economic Life of Hungary, *Hungarian Jewish Studies* », n° 2, New York, 1969, 58.

<sup>11</sup> Nikolaus László, *Die geistige und soziale Entwicklung der Juden in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1934, 23.

Pétevárad, également installé dans la capitale. Veronika Hirschl apporte 5 000 florins de dot et 2 500 florins en titre bancaires. Mózes Ullmann développe les échanges avec l'étranger et notamment avec Vienne et même avec l'Angleterre en ce qui concerne la mousseline.<sup>12</sup>

Bien que le droit de résidence ne puisse être transmis qu'une seule fois, Abraham Ullmann obtient en 1816 que ses deux autres fils, Samuel et Gabriel, en héritent. Sacrifiant à la tradition, ils effectuent leur voyage en Europe avant de prendre la succession de leur père. Ils visitent notamment l'Angleterre, l'Italie et l'Allemagne et nouent de nombreux contacts commerciaux.

La famille Ullmann fait partie des principaux bénéficiaires des guerres napoléoniennes, pendant lesquelles elle se lance dans le commerce du tabac, qui ne tarde pas à devenir une affaire florissante, avec des dépôts à Debrecen et dans le comitat de Tolna. Ils deviennent rapidement les plus gros négociants en tabac du pays, employant près de 300 personnes.

Des trois frères Ullmann, c'est Mózes qui fait véritablement fortune, même si les deux autres puis leurs enfants peuvent être considérés comme des commerçants aisés. En 1822, il devient l'un des dirigeants de la corporation juive des commerçants, mais ne tarde pas à prendre la direction de la conversion. À partir de 1825, il change son prénom et se fait appeler Mór János, il se convertira en 1830<sup>13</sup>; son épouse demeurant dans la foi juive, il divorce et se remariera en 1832 avec une jeune fille noble, Borbála Szentiványi. Il avait été auparavant lui-même anobli, prenant le nom de Szitányi, son titre de noblesse lui coûte 500 000 florins.<sup>14</sup>

Les activités bancaires sont le principal parallèle des activités commerciales et Ullmann fera partie du Conseil d'administration de la Banque Commerciale Hongroise, fondée en 1841. Il en fut, après les Rotschild, l'un des principaux actionnaires. Il jouera également un rôle important dans la fondation de la minoterie.

Les trois fils de Mózes Ullmann, issus de son premier mariage, continueront les affaires familiales et les feront prospérer. Ils s'impliqueront dans la révolution de 1848 et émigreront un certain temps. L'aîné, Bernát, sera élu député en 1861.

La création de la Banque commerciale hongroise de Pest (« *Pesti Magyar Kereskedelmi Bank* ») repose en grande partie sur une initiative de Mózes Ullmann.<sup>15</sup> En effet, constatant avec le Comte István Széchenyi l'absence d'une banque hongroise et la subordination du commerce hongrois à la banque nationale autrichienne, il propose en 1830 de créer une institution de crédit qui rassemble un capital permettant de développer le commerce et l'industrie du pays. Avec un capital de 2 millions de florins, il décide alors de fonder la « *Erste ungarische Commercialbank* », choisissant le Palatin comme président et protecteur. Une pétition est adressée au Conseil de Lieute-

<sup>12</sup> Vera Bácskai, *A vállalkozók előfutárai*, op. cit. 145.

<sup>13</sup> William O. Mc Cagg, « Jewish Conversion in Modern Times », Todd Endelman, (dir.), *Jewish Apostasy in the Modern World*, New York, 1987, 147.

<sup>14</sup> Vera Bácskai, op. cit. 146.

<sup>15</sup> Jakob Pólya, *Geschichte der Entstehung und des fünfzigjährigen Bestandes der Pester ungarischen Commercial-Bank*, Budapest, 1892, 29.

nance.<sup>16</sup> Le projet met quelques années à aboutir, mais le soutien du Palatin est capital et en 1835, la requête arrive à la Chancellerie; à la fin de cette année, la Banque Nationale Autrichienne déclare laisser le champ libre à la création d'une banque hongroise.<sup>17</sup>

Les négociations traînent encore quelque peu, puis finalement, après modification des statuts, la sanction royale est obtenue en 1840; en juin 1841, tout est achevé du côté de la Chancellerie et le "privilegium" de Ferdinand consacrant la naissance de la Banque est signé le 14 octobre 1841. La première assemblée générale de la banque aura lieu le 30 avril 1842.

Parmi les membres du conseil d'administration et du comité directeur de la banque, on retrouve les plus ardents partisans du développement industriel et commercial de la Hongrie, ainsi à côté de Széchenyi, Simon Dubraviczky et le Comte Albert Sztáray, qui préside d'ailleurs la banque.

Les Juifs présents dans les instances de la banque sont bien entendu non seulement les membres les plus influents de la communauté comme le directeur de l'hôpital juif, Philipp Jakobovics qui achète 10 actions, mais aussi et surtout les plus riches, à savoir les frères Kunewalder (2 actions), Hermann Löwy (2 actions), Joseph Löbl Boskovitz (12 actions), et finalement les deux frères Wodianer, Samuel et Rudolf, qui totalisent 90 actions.<sup>18</sup>

Les familles Ullmann et Wodianer sont également présentes au sein de la corporation royale des commerçants de gros, fondée par l'Empereur, et dont les statuts sont publiés en 1842, portant la signature des principaux marchands de gros de Pest.<sup>19</sup>

L'autre lien qui rapproche les deux familles est l'union en 1833 entre Móric Wodianer, fils de Samuel, et Franziska Ullmann, fille de Mózes. La jeune fille apporte aux Wodianer 30 000 florins en dot, ainsi que 20 000 florins provenant de l'héritage de sa mère.<sup>20</sup>

### La famille Wodianer

Le parcours de la famille Wodianer rappelle par bien des traits celui des Ullmann. À la base de la famille, Samuel Wodianer est un marchand vraisemblablement originaire de Bohême, installé ensuite dans le comitat de Bács; son fils Fülöp se fixe finalement à Szeged en 1789. Pratiquant le commerce de produits agricoles, surtout la laine et le tabac, Fülöp Wodianer devient en peu de temps l'un des commerçants les plus aisés de la ville. Sa prospérité devient telle qu'il part pour Pest au début du siècle.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> *Id.* 31.

<sup>17</sup> *Id.* 42.

<sup>18</sup> *Id.* 357. Le prix d'une action était de 500 florins; deux mille actions furent émises tout d'abord.

<sup>19</sup> Jakob Pólya, *A Pesti polgári kereskedelmi testület és a Budapesti nagykereskedők és nagyiparosok társulatának története*, Budapest, 1896, 493-494.

<sup>20</sup> Vera Bácskai, *op. cit.* 162.

<sup>21</sup> *Id.* 153.



Des trois fils de Fülöp, deux continuent l'affaire familiale, le troisième se tournant vers le Talmud et devenant un grand érudit. Les deux filles épousent des commerçants aisés. Samuel Wodianer prend en charge la filiale de Szeged et Rudolf se concentre sur l'affaire de Pest à partir de 1810; il fait d'ailleurs l'objet d'une intervention de la communauté auprès du Conseil de Lieutenance en 1829, afin que le droit de résidence à Pest lui soit accordé.<sup>22</sup>

Avec un revenu annuel de 6 500 florins, Samuel Wodianer est le commerçant le plus aisé de Szeged: à la laine et au tabac, il ajoute les céréales, obtenant pour ses grains des commandes de l'armée. Sa réussite est telle qu'il lui devient difficile de gérer ses affaires de Szeged, il est trop isolé des voies de grande communication. Il rejoint son frère à Pest. La même année, en 1834, il réussit à obtenir le droit de tolérance à Pest, puis à Vienne, comme le montre une intervention du conseil municipal de Pest auprès du Conseil de Lieutenance en septembre 1834.<sup>23</sup>

En 1833, le revenu personnel de Rudolf et Samuel Wodianer est évalué respectivement à 2 000 et 4 000 florins.<sup>24</sup> En 1838, le chiffre aura quelque peu baissé mais les deux frères, comptabilisés dans la catégorie des commerçants de gros, sont néanmoins parmi les plus aisés, Samuel étant même en tête de cette catégorie avec 3 200 florins.<sup>25</sup> Par la suite, en 1839, 1840 et 1841, le revenu des Wodianer évolue peu, restant autour de 3 000 florins pour Samuel et de 2 000 pour Rudolf.<sup>26</sup> Mais ces chiffres ne reflètent pas l'extraordinaire expansion des Wodianer; en effet, la plus grande part des bénéfices se faisait à Vienne, et le chiffre d'affaires s'élevait à plusieurs dizaines de milliers de florins.

De sa boutique, Samuel Wodianer traite avec la Hollande et l'Angleterre, employant environ 200 personnes; il exporte jusqu'à 7 000 quintaux de laine vers l'étranger, s'implantant sur les marchés français et italien. Durant cette période, les exportations viennoises vers l'Angleterre passaient par Hambourg, les marchands préférant la route terrestre, plus sûre mais très onéreuse. Wodianer casse les prix en choisissant la route maritime par Trieste, beaucoup moins chère.<sup>27</sup> Le commerce Wodianer à Vienne est bientôt pris en main par Mór (1810-1885), fils de Samuel.<sup>28</sup> C'est surtout cette branche qui prospère, Rudolf restant certes aisé, mais moins entreprenant que son frère; il ne connaît pas une telle réussite. Il semble d'ailleurs qu'il ne se soit pas converti,

<sup>22</sup> Országos Levéltár, Helytartótanácsi Levéltár (Archives Nationales Hongroises, Archives du Conseil de Lieutenance). série C55, carton 147 (1829), feuillets 180 à 193. Les interventions datent de janvier-février 1829; la requête connaîtra une issue positive.

<sup>23</sup> O.L.H.L. série C55, carton 167 (1834), feuillets 336 à 350, intervention de Veidinger du 5 septembre 1834.

<sup>24</sup> O.L.H.L. série C55, carton 159 (1833), conscription de la ville royale de Pest, feuillets 6 à 41.

<sup>25</sup> O.L.H.L. série C55, carton 178 (1838), fons 1, positio 126, conscription de la ville royale de Pest, feuillets 2 à 64.

<sup>26</sup> O.L.H.L. série C55, carton de 1842, Fons 1, positio 68, conscription de la ville royale de Pest pour les années 1839, 1840 et 1841.

<sup>27</sup> Gyula Mérei, *Magyar iparfejlődés 1790-1848*, Budapest, 1951, 170-171.

<sup>28</sup> Vera Bácskai, *op. cit.* 156.

alors que Samuel semble l'avoir fait dans les années 1830. Un fils de Rudolf, Béla, sera néanmoins anobli en 1867.

Samuel Wodianer et ses deux fils, Mór et Albert, seront anoblis en 1844, sous le nom de Kapriorai, l'apanage royal de Kapriora est situé dans le comitat de Krassó; Mór sera élevé au rang de Chevalier en 1858, puis de Baron en 1863. Albert reviendra définitivement en Hongrie en 1867 et sera fait Baron hongrois en 1886.<sup>29</sup>

Les affaires de la famille Wodianer, du moins de sa branche viennoise connaissent une prospérité constante tout au long des années 1840 et bien au-delà. Après une alliance commerciale avec le Baron Sina, ils contrôlent tout le commerce du tabac de la région de la Tisza, principale productrice. Entre 1843 et 1847, ce sont 91 000 quintaux de tabac, 46 000 de grains et 12 000 de colza qui sont négociés par le seul Wodianer.<sup>30</sup>

Comprenant très vite l'intérêt à tirer de la banque commerciale hongroise et du développement de la Hongrie en général, les Wodianer, les deux branches confondues, seront de toutes les aventures. Ils participent ainsi à la création de la banque hongroise, puis au financement du premier pont sur le Danube, enfin à la fondation de la minoterie et de la société de navigation à vapeur sur la Tisza.<sup>31</sup> Ils seront également parmi les promoteurs des chemins de fer. On les retrouve dans toutes les instances dirigeantes, ainsi au sein de la Caisse d'Épargne hongroise (« *Pesti Hazai Takarékpénztár* »), fondée en 1840, où Samuel Wodianer figure à côté de trois autres Juifs, parmi les douze membres du comité directeur.<sup>32</sup>

La famille Wodianer investit dans l'industrie minotière et ce n'est pas un effet du hasard, les années 1840 sont également la période du développement de l'industrie hongroise, en partie initié par les Juifs. L'évolution se fait rapidement entre les techniques artisanales et la manufacture, qui prend elle-même des proportions importantes, à tel point que pour certaines productions, on puisse parler à juste titre d'industrie.

## 2. De l'artisanat à l'industrie

La période des années 1830-1840 connaît un développement considérable de l'artisanat puis de la manufacture en Hongrie. Les manufactures existantes sont encore les héritières du XVIII<sup>e</sup> siècle; il s'agit essentiellement de soieries, tanneries, distilleries et teintureries. Elles ne peuvent cependant pas se développer efficacement et n'entrent

<sup>29</sup> Hans Jäger-Sunstenau, *Die geadelten Judenfamilien im vormärzlichen Wien*, Vienne, 1950, (thèse de doctorat) 186-187.

<sup>30</sup> Vera Bácskai, *op. cit.* 160.

<sup>31</sup> La minoterie de Pest (« *Hengermalom Társaság* ») est née de l'initiative de Széchenyi. Une association de construction de moulins à vapeur (« *Gőzmalomépitő Egyesület* ») est tout d'abord constituée en 1839. En 1841, la minoterie « József » est implantée dans Lipótváros, grâce à l'activité de l'association, essentiellement formée de grossistes en grain. Sur cette industrie, voir Vilmos Sándor, « A Budapesti nagymalomipar kialakulása » (1839-1880), *Tanulmányok Budapest múltjából*, XIII, Budapest, 1959, 315-422.

<sup>32</sup> *Allgemeine Zeitung des Judentums*, n° du 1<sup>er</sup> février 1840, 67-68.

pas en concurrence avec les entreprises autrichiennes. Une loi de 1840 introduit la liberté de « produire et de vendre ses produits » pour tout entrepreneur possédant une autorisation.<sup>33</sup> C'est la voie ouverte au développement de la manufacture et de l'industrie. L'apparition du crédit puis d'associations d'encouragement à la pratique industrielle, ainsi que la création de nouvelles corporations, vont faire entrer la Hongrie dans la modernité.

Les corporations d'artisans demeurant fermées aux Juifs; ceux-ci vont profiter du mouvement de création de ces associations d'encouragement. Ils entreront en masse dans ces organismes, qu'ils contribueront à développer. Ils fonderont parfois leurs propres associations, comme les commerçants. Les pionniers en la matière sont les artisans de Miskolc qui créent dès 1836 leur propre corporation (« *Miskolci Egyesült Izraelita Ipartársulat* »), qui fonctionnera jusqu'en 1848 sur le modèle des autres corporations.<sup>34</sup>

À l'échelle nationale se crée en 1842 l'Association pour le développement de l'agriculture et de l'artisanat parmi les Juifs (« *Magyar Izraelita Kézmű és Földműves Egylet* »), avec des représentations à Arad, Debrecen et Nagykanizsa.<sup>35</sup> Le Comte Lajos Batthyány et Lajos Kossuth approuvent cette initiative et feront intégrer l'association à la Société nationale de défense de l'industrie (« *Országos Védegylet* »), créée en 1844 dans le but de promouvoir les produits hongrois, d'encourager l'industrie et d'empêcher l'invasion du marché par les produits manufacturés étrangers.<sup>36</sup>

Dans le même esprit, Kossuth fonde en 1845 une Association pour la création industrielle (« *Gyáralapító Társaság* »), au sein de laquelle on retrouve la famille Ullmann.<sup>37</sup> Cependant, la plupart des fabriques et entreprises qui vont se développer à partir de cette date, comme celle de la famille Goldberger, sont le plus souvent d'implantation ancienne; le changement consiste plutôt en une impulsion qui est donnée par la modernisation des techniques qui touche la Hongrie, l'accès au crédit et la situation générale favorable au libéralisme et au capitalisme.

En parallèle, se développent les premières expositions de produits industriels et manufacturés hongrois. La salle de la Redoute à Pest accueille entre le 25 août et le 21 septembre 1842 la première édition. Les exposants sont au nombre de 214 et 14 426 personnes visiteront cette exposition qui propose toutes sortes de productions, dont les porcelaines de Herend, qui sont encore de nos jours la principale production de luxe hongroise. La fabrique, fondée par Mór Fischer dans les années 1830, connaît dans la décennie suivante une rapide évolution et les créations raffinées de la manufacture seront d'ailleurs primées à plusieurs reprises lors des expositions. Le fondateur, Fischer, se convertira avant 1848. Un autre artisan juif se fait remarquer lors de l'exposition: Mór Brüll, orfèvre d'Arad, se distingue en obtenant un prix pour la réalisation de bagues en or; il sera à nouveau présent en 1846.

<sup>33</sup> *Allgemeine Zeitung des Judentums*, n° du 1<sup>er</sup> février 1840, 67-68.

<sup>34</sup> Endre Sós, *Zsidók a magyar városokban*, Budapest, 1940, 188.

<sup>35</sup> István Végházi, *op. cit.*, 58.

<sup>36</sup> Nikolaus László, *op. cit.*, 24.

<sup>37</sup> *Id.*, 23.

Une nouvelle exposition de produits manufacturés aura lieu en 1843, puis à nouveau en 1846, cette fois sur une plus grande échelle puisque le nombre des exposants passe à 516, et celui des visiteurs à 22 136. Cette édition est organisée par l'association fondée par Kossuth, qui entreprend également de monter de semblables manifestations en province: à Nagyszeben (comitat de Sáros) en 1843, à Kolozsvár, Kassa, Győr et Eperjes en 1846, puis à Sopron en 1847.<sup>38</sup>

### La famille Boskovitz

L'industrie textile est au début des années 1840 l'une des branches les plus négligées par les nouveaux entrepreneurs qui se dirigent de toute façon plus volontiers vers le commerce que vers l'industrie, en raison du faible niveau de capital qu'ils peuvent investir; or les machines sont chères et doivent être importées, ce qui rend l'implantation industrielle plus risquée.<sup>39</sup>

Il n'est pas rare également que des entrepreneurs abandonnent progressivement une activité industrielle pourtant florissante pour se tourner vers la finance, comme cela a pu être le cas des commerçants, tout en gardant des intérêts dans l'industrie, mais s'assurant ainsi, avec la diversification des activités et des capitaux, une porte de sortie en cas de crise. Un exemple de ce type de parcours peut être vu dans la famille Boskovitz.

La teinturerie Boskovitz existe déjà à Óbuda à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, contrairement aux commerçants, qui sont généralement des hommes de la deuxième génération, comme les Wodianer ou les Ullmann, on a affaire là à une famille plus ancienne, ce qui sera également le cas des Goldberger. En 1811, l'entreprise, qui emploie alors 42 ouvriers et quelques journaliers, obtient une lettre de privilège (« gyári privilégium ») lui garantissant la liberté dans l'exercice de sa pratique industrielle.<sup>40</sup>

Né en 1789 à Óbuda, l'héritier de la fabrique, Joseph Löbl Boskovitz devient rapidement l'un des hommes les plus riches de la capitale; il a d'ailleurs quitté Óbuda en 1821 pour aller habiter Pest, là où se traitent les affaires. Son revenu personnel se situe entre 1838 et 1841 autour de 2 000 florins, soit au niveau de Rudolf Wodianer.<sup>41</sup>

En 1841, il sera avec les Ullmann et les Wodianer parmi les principaux propriétaires juifs de Pest, ayant acquis un grand nombre de maisons et de terrains.<sup>42</sup> En toute logique, il fut également l'un des dirigeants de la communauté, tout d'abord de 1836 à 1839; rappelons qu'il fut à la tête de la délégation juive à la Diète de 1839-1840; puis à nouveau en 1851. Il mourra en 1862, sans s'être converti.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Maurice Gelléri, *Guide de l'exposition nationale du Millénaire*, Budapest, 1896, 52.

<sup>39</sup> Emma Lederer, *Az ipari kapitalizmus kezdetei Magyarországon*, Budapest, 1952, 256.

<sup>40</sup> Vera Bácskai, *op. cit.*, 91.

<sup>41</sup> O.L.H.L. série C55, carton 178 (1838) et carton de 1842, conscriptions de la ville royale de Pest.

<sup>42</sup> Vera Bácskai: *op. cit.*, 94.

<sup>43</sup> Zsigmond Groszmann, « A pesti zsidóság vezetői », *Magyar Zsidó Szemle*, Budapest, 1939, 52.

Boskovitz diversifie ses activités en ouvrant tout d'abord une boutique à Pest, puis des succursales en province: à Debrecen, Arad, Szeged et Nagyvárád. Il développe ainsi un réseau de merceries qui lui permet d'écouler une partie de sa production sous forme de commerce de détail sur le marché intérieur.

Il est ainsi le premier à réaliser la synthèse entre l'industrie et le commerce; son entreprise de teinturerie fonctionnera jusqu'en 1848, puis entre le commerce et la finance puisqu'on le retrouve aux côtés des Wodianer et Ullmann lors de la fondation de la Banque de commerce hongroise; il participe également à la création de la minoterie. En 1850, il est l'un des entrepreneurs les plus riches de la Monarchie.

La teinturerie est également à la base de l'entreprise de la famille Goldberger, mais celle-ci va évoluer progressivement vers l'industrie textile. L'autre point commun entre les deux souches d'entrepreneurs est la dynamique communauté d'Óbuda.

### La famille Goldberger

C'est donc à Óbuda que Ferenc Goldberger voit le jour en 1750. De lointaine origine italienne, la famille serait arrivée en Hongrie en provenance de Bavière.<sup>44</sup> Ferenc Goldberger fut tout d'abord orfèvre, mais cette activité ne devait sans doute pas le satisfaire puisqu'il crée son entreprise de teinturerie à Óbuda en 1784.

L'entreprise démarre lentement, Ferenc Goldberger travaillant seul avec 3 ouvriers, puis avec l'arrivée progressive de nouveaux habitants, la petite fabrique se développe et entre 1793 et 1806, douze ouvriers, venant de Bohême et Moravie, s'ajoutent aux premiers.<sup>45</sup>

Ce n'est qu'en 1826 que Ferenc Goldberger, pourtant déjà fort âgé, laisse la main à son fils Samuel, né en 1787, l'aîné, Gerzson, étant parti faire une carrière commerciale à l'étranger, à Paris puis à Londres.<sup>46</sup> Ferenc Goldberger meurt en 1834. C'est donc Samuel qui va faire de la petite entreprise familiale, certes prospère mais encore modeste, une grosse affaire industrielle. Le troisième fils, Fülöp, se consacrera tout d'abord davantage à la teinturerie, avant de rejoindre son frère dans le textile.

Le droit de tolérance ne sera accordé à Samuel Goldberger que le 14 juin 1831, suite à une intervention du conseil municipal de Pest, qui met en avant l'ancienneté de la présence de la famille à Óbuda et sa réussite:

*"Magnarium cum Manufacturis et Fabricatis in aperto fornice in gremio Civitatis hujus exercere, personalesque ejusdem qualitates regulis honestatis et moralitatis conformes esse."*<sup>47</sup>

Située à Óbuda, l'usine, compte en 1842, 109 ouvriers, sa production annuelle de matière première est évaluée à 80 000 florins et elle dégage un bénéfice de près de 200 000 florins. Par ailleurs, entre 1817 et 1826, Ferenc Goldberger avait pu acheter

<sup>44</sup> Károly Jenei—Ferenc Gáspár—Péter Sipos, *A pamutnyomóipari vállalat Goldberger textilnyomógyárának története 1784-től*, Budapest, 1970, 1.

<sup>45</sup> *Id.*, 2.

<sup>46</sup> Vera Bácskai, *op. cit.*, 104.

<sup>47</sup> O.L.H.L. série C55, carton 153 (1831), fons 40, feuillets 1 à 13.

trois maisons à Óbuda, d'une valeur totale de 60 000 florins, ainsi qu'une boutique à Debrecen, évaluée à 5 000 florins.<sup>48</sup> En 1845, l'usine, qui existe encore de nos jours, sera installée dans de nouveaux bâtiments, non loin de la synagogue, et équipée de machines entièrement neuves et plus particulièrement adaptées au traitement du coton, qui devient la principale production.<sup>49</sup>

Les plus beaux tissus de l'usine Goldberger sont présentés lors de l'exposition industrielle de 1842. Ils voisinent avec les produits de deux autres entrepreneurs, Antal Felmayer de Szeged et Ferenc Kropf de Pest. La toile colorée et les tissus imprimés de la fabrique Goldberger surclassent leurs concurrents et obtiennent le premier prix, Felmayer se contente de la médaille de bronze.<sup>50</sup>

Le même succès se reproduit lors de l'exposition de 1846, la fabrique propose alors de la batiste d'une grande qualité, dont Lajos Kossuth lui-même se porte acquéreur.<sup>51</sup>

La fabrique Goldberger est en 1848, date de la mort de Samuel, la première de son genre en Hongrie. La relève est assurée par les fils, notamment par les aînés: Fülöp, Dávid, Lipót et Zsigmond, tous devenus propriétaires associés de la firme, ainsi que par l'aînée des filles, Erzsébet.<sup>52</sup>

Le poids des entrepreneurs juifs est considérable dans le développement du capitalisme hongrois; ils sont présents dans tous les domaines du commerce et de l'industrie, ainsi que dans la finance. Cependant, ils continuent à faire l'objet d'un ostracisme très net de la part d'une partie de la société: partenaires en affaires, ils ne sont pas admis dans les cercles très restreints formés d'une part par les nobles, d'autre part par les bourgeois allemands. Les Juifs se magyarisent, se réforment, mais ne sont pas encore dignes d'entrer dans ces sociétés fermées que sont les casinos, malgré certaines exceptions.

### 3. L'entrée des juifs dans les casinos

#### Les premiers casinos

Le développement du capitalisme hongrois va donc de pair avec la mutation des structures politiques et il eût été logique de penser que des hommes qui participaient au premier fissent également leur entrée dans la société politique, par l'intermédiaire des casinos, ces cercles fondés justement par les promoteurs du mouvement libéral, à la tête desquels on retrouve une fois de plus le Comte Széchenyi.

<sup>48</sup> Gyula Mérei, *op. cit.*, 59. Voir également Walter Endrei, « Óbuda ipari létesítményei (1690-1850) », *Tanulmányok Budapest múltjából XXI*, Budapest, 1979, 333.

<sup>49</sup> Gyula Mérci, *op. cit.*, 285.

<sup>50</sup> Jenei — Gáspár — Sipos: *op. cit.*, 4.

<sup>51</sup> *Id.*, 5.

<sup>52</sup> Vera Bácskai, *op. cit.*, 105; Samuel Goldberger eut 16 enfants ayant atteint l'âge adulte, l'un des fils devint médecin, tous les autres participèrent au développement de l'entreprise qui était en 1861 la plus grande teinturerie de la Monarchie, et dépassant largement ses frontières. La famille sera anoblie après 1867.

Inspiré des clubs anglais, le premier casino voit le jour à Pest en 1827, la Hongrie prenant là une fois de plus modèle sur l'Angleterre. Le but avoué par Széchenyi, son fondateur, était de faire de ce cercle un endroit de conversation et de culture pour des "gentlemen" de toutes origines. Durant l'été 1829, Széchenyi propose ainsi d'y admettre les Juifs, afin de promouvoir en leurs personnes les progrès du commerce et de l'industrie, l'encouragement à la production nationale étant l'un des objectifs du casino.<sup>53</sup>

Mais cette attitude déclenche une opposition farouche et lors du vote, seul le Baron Miklós Wesselényi et quatre autres membres appuient Széchenyi. L'admission des Juifs au sein du casino de Pest est à nouveau évoquée en 1837, quand (Széchenyi le signale dans son journal) Samuel Wodianer pose en quelque sorte sa candidature, après que Mózes Ullmann, pourtant déjà converti, a été refusé en 1832. Le postulant est rejeté, comme le sont d'ailleurs tous les autres candidats roturiers.<sup>54</sup>

En effet, les commerçants et autres entrepreneurs non-nobles, comme par exemple les Ganz, protestants, font également l'objet de l'ostracisme des membres du casino de Pest et il faudra attendre les années 1840 pour que quelques roturiers y soient élus, de même que quelques marchands de gros anoblis.<sup>55</sup>

En 1833, 33 casinos existent déjà dans le pays, auxquels s'ajoutent 5 casinos en Transylvanie; à la fin des années 1840, toutes les grandes villes du royaume possèdent un ou plusieurs casinos. Tout comme pour le casino de Pest, les statuts de ces clubs proclament la plus grande tolérance et donc l'accès à toutes les confessions, pourvu que l'on soit homme d'honneur. Mais la réalité se révèle généralement autre et il devient fréquent que dans une même ville, deux casinos fonctionnent, celui de la noblesse d'un côté et celui des roturiers de l'autre. C'est le cas par exemple à Kaposvár, Pécs, Székesfehérvár, Debrecen, et à Baja où existent même trois casinos.<sup>56</sup>

Pour les Juifs spécifiquement, les statuts des casinos ne les excluent pas formellement, sauf à Gyöngyös où le casino, créé au début des années 1830, publie ses nouveaux statuts en 1839, révélant une inclination plus libérale certes, mais affirmant néanmoins l'exclusion des Juifs. L'admission de Juifs au sein des casinos s'effectue très lentement à partir des années 1840, on peut citer le cas d'un médecin, Ágoston Rosenthal, élu membre du casino d'Eger au milieu de la décennie.<sup>57</sup>

### La difficile admission des Juifs

De manière générale, l'argument utilisé pour exclure les Juifs des casinos semble être toujours le même: comment admettre dans une société patriotique des gens qui ne

<sup>53</sup> Michael Silber, « The Entrance of Jews into Hungarian Society in Vormärz: the Case of the "Casinos" », *Assimilation and Community. The Jews in Nineteenth Century Europe*, Cambridge, 1992, 291.

<sup>54</sup> *Id.*, 292.

<sup>55</sup> Vera Bácskai, *Die pester Großkaufleute: Stadtbürger, Unternehmer oder Dritter Stand*, *op. cit.*, 28.

<sup>56</sup> Michael Silber, *op. cit.*, 294.

<sup>57</sup> *Id.*, 295.

sont même pas des citoyens, ceci ne concernant d'ailleurs pas seulement les Juifs; finalement, seuls les nobles et les bourgeois des villes sont susceptibles de faire partie de ces cercles fermés. La seule possibilité, comme le démontre l'exemple du médecin d'Eger, semble être de considérer les Juifs, quand leur profession le permet, comme des "honoratoires", c'est-à-dire dans la structure des classes en Hongrie à cette époque, comme des membres de l'intelligentsia, ce qui permet de résoudre le problème de leur qualification pour être membres des casinos.<sup>58</sup>

L'une des plus notables exceptions au refus d'admettre les Juifs dans les casinos se situe à Szeged, cité dont nous avons déjà mentionné l'esprit de tolérance. En 1834, peu de temps après la fondation du casino local, le premier juif, le chirurgien Gábor Cájus, y est admis. Plus tard, en 1840, un commerçant, Joseph Basch, devient membre du casino. Il est l'un des Juifs les plus aisés de la communauté puisque son revenu entre 1838 et 1841 est de 2 000 florins.<sup>59</sup> Basch est non seulement membre du cercle, mais il devient rapidement l'un de ses dirigeants.

La situation semble avoir été à peu de choses près identique à Nagyvárad où un médecin, le docteur Pollack, fut tout d'abord admis comme membre du casino dans les années 1830, puis propulsé à la vice-présidence en 1839, avant d'exercer également les fonctions de bibliothécaire et de trésorier. En 1847, ce casino comptait 13 membres juifs, dont deux dans les organes de direction.<sup>60</sup>

Dans le sud-ouest du pays, les villes de Nagykanizsa et de Pápa, déjà favorables à la réforme religieuse, vont également se faire remarquer par leurs casinos. À Nagykanizsa tout d'abord, la société de lecture fondée en 1837 a à sa tête deux hommes, dont le médecin Moritz Horschetzky, directeur de l'hôpital juif.<sup>61</sup> Les bourgeois de la ville, qui animent un casino dont les Juifs sont exclus, accusent la société de lecture de faire fonctionner le processus d'assimilation en sens inverse, et continueront à barrer aux Juifs l'entrée au casino jusqu'en 1865.<sup>62</sup>

Le casino de Pápa fut fondé à l'origine, en 1830, sous la forme d'une société de lecture par 12 nobles du Comitat, dont Mihály Bezerédy, principal représentant du parti libéral de la région. Dès sa naissance, le casino semble avoir été ouvert à tous mais les Juifs y feront leur apparition seulement en 1838, avec 18 membres, ce qui constitue

<sup>58</sup> Les "honoratoires", médecins, avocats et autres clercs, sont généralement vus comme les intermédiaires entre les nobles et les roturiers. D'extraction roturière, les carrières intellectuelles sont leur seule possibilité d'ascension, cette voie sera d'ailleurs utilisée par un certain nombre de Juifs avant 1848 et encore plus après. La plupart des Juifs qui seront admis les premiers dans les casinos seront presque toujours des médecins.

<sup>59</sup> Michael Silber, *op. cité*, 299. O.L.H.L. série C55, carton de 1842, fons 1, positio 30: conscription de la ville royale de Szeged pour les années 1838, 1839, 1840 et 1841.

<sup>60</sup> Dezső Hahn, « A zsidó orvosok története », Magyar Zsidó Szemle, Budapest, 1932. Il s'agit là du casino national du comitat de Bihar, le casino des nobles fondé en 1833, et non du casino bourgeois.

<sup>61</sup> Moritz Horschetzky (né en 1777 en Bohême ou en Moravie, mort en 1859 à Nagykanizsa). Médecin et philologue, il fit ses études à Vienne, docteur en médecine en 1811, il s'installe alors à Nagykanizsa, s'occupant de l'école et des soins aux pauvres. Il est élu en 1845 à L'Académie des Sciences de Hongrie.

<sup>62</sup> Michael Silber, *op. cité*, 301.



déjà un record; en 1848, les Juifs formeront un groupe de 34 membres, soit 22% de l'ensemble.<sup>63</sup>

Parmi ces Juifs, on retrouve bien entendu le rabbin, le réformiste Leopold Löw, les cinq médecins de la communauté, ainsi que deux instituteurs. Les autres Juifs sont en majorité des commerçants.<sup>64</sup>

Le casino de Pápa offre donc l'image d'une alliance entre Juifs, nobles et bourgeois qui semble presque idyllique car elle est une exception. Sans amoindrir son importance, et le rôle généralement considérable joué par les grandes villes commerçantes de la partie sud-ouest du pays, il faut cependant se garder de penser que les années 1840 marquent l'entrée définitive des Juifs dans la société hongroise dont le cloisonnement n'atteint pas seulement les Juifs.

La transformation libérale qui s'opère en Hongrie à partir de ces années est certes irréversible, mais elle est lente. À l'extrême opposé, à Preßburg, l'attitude est radicalement différente. Un "Bürgercasino" est fondé en juillet 1837, en cela la ville est déjà en retard sur le reste du pays.<sup>65</sup> Dominé par les Allemands, le casino demeure un cercle fermé, auxquels les Juifs n'ont pas accès. La majorité orthodoxe de la communauté condamne d'ailleurs la fréquentation des casinos, ceux-ci étant vite catalogués comme des lieux de perte. Mais, tout comme les progrès de la scolarisation, les idées libérales font aussi leur chemin à Preßburg et bientôt, les mêmes hommes qui se sont appliqués à développer l'école publique, vont s'attacher à la création d'un casino juif. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si les deux événements, l'inauguration de la fondation Todesco abritant l'école, et la fondation du casino ont lieu la même année, en 1844.

Les sources concernant le casino juif de Preßburg, qui est un cas unique, font malheureusement défaut, mais on peut supposer qu'il a dû naître, dans la foulée de la Diète de 1843-1844, de l'initiative d'hommes comme Abraham Freyer, le directeur de l'école, ou comme Wolf Breisach, l'un des chefs de la communauté. Et il n'est pas incongru de penser que Hermann Todesco fut sans doute l'un de ses membres.

Le Conseil de Lieutenance est informé par une lettre datée du 22 février 1844, de la création à Preßburg d'un "Kassina" juif.<sup>66</sup> Extrêmement lacunaire, le document principal manque, la source ne donne aucun nom et n'apporte aucune précision sur le fonctionnement du casino. Il semble cependant que celui-ci ait existé jusqu'en 1848.

Cette initiative, même si elle est une preuve de plus de la mentalité étroite de la bourgeoisie allemande de Preßburg, est néanmoins révélatrice d'un changement d'attitude des Juifs, qui ne veulent plus être confinés dans un ghetto social et tentent de forcer les barrages qui existent entre leur volonté de s'assimiler et la méfiance de la société à leur égard.

<sup>63</sup> *Id.*, 302.

<sup>64</sup> *Id.*, 303

<sup>65</sup> Emil Portisch, *Geschichte der Stadt Bratislava-Preßburg*, Bratislava, 1933, tome 2, 439.

<sup>66</sup> O.L.H.L. série C55, carton 1844, fons 2, positio 3.

## Conclusion

Les processus de mutation qui sont en œuvre en Hongrie dès la Diète de 1832-1836, à savoir politiquement la naissance et le développement du réformisme libéral, et dans le domaine économique, la transition vers des pratiques modernes dans le commerce et l'industrie, vont donner au pays une impulsion qui sera également sensible au niveau de la population juive; dans certains cas, ce sont les Juifs eux-mêmes qui sont à l'origine du mouvement.

Ils choisissent principalement la voie des activités commerciales et industrielles qui correspond davantage à leur situation préalable. À cet égard, la naissance du capitalisme hongrois est en partie due à l'activité et à la mobilité sociale remarquable des nouveaux entrepreneurs juifs. L'arrivée sur la scène politique hongroise de nouveaux personnages, décidés à développer et à orienter les productions nationales sur le marché intérieur provoque une mutation économique qui échappe au contrôle de Vienne et fournit à la Hongrie des armes contre l'Autriche; cette dernière s'efforce alors de contrer ce phénomène, notamment en soutenant les populations germaniques, qui se trouvent être particulièrement hostiles aux Juifs.

Dans le domaine économique, comme dans bien d'autres, les Juifs pénètrent l'essence de la nation hongroise, atteignant même son stade ultime, l'anoblissement et devenant même parfois les fers de lance du nationalisme le plus intransigeant.

## SOURCES

### Archives

Országos Levéltár, Helytartótanácsi Levéltár (Archives Nationales Hongroises, Archives du Conseil de Lieutenance), série C55, cartons 147 (1829), 153 (1831), 159 (1833), 167 (1834), 178 (1838)

### Sources imprimées

Vera Bácskai, *A vállalkozók előfutárai. Nagykereskedők a reformkori Pesten* (Les premiers entrepreneurs. Les marchands de gros à Pest à l'époque de la réforme), Budapest, 1989, 230p.

Vera Bácskai, « Die Pester Großkaufleute: Stadtbürger, Unternehmer oder Dritter Stand? », *Bürgertum in der Habsburger Monarchie*, Vienne/Cologne, 1990, 21-30

Walter Endrei, « Óbuda ipari létesítményei (1690-1850) » (La création de l'industrie à Óbuda), *Tanulmányok Budapest Múltjából*, volume XXI, Budapest, 1979, 325-346

Maurice Gelléri, *Guide de l'exposition nationale du Millénaire*, Budapest, 1896, 236p.

Zsigmond Groszmann, « A pesti zsidóság vezetői » (Les dirigeants de la communauté juive de Pest), *Magyar Zsidó Szemle*, Budapest, 1939, 51-57

István Hunyadi, « Une agglomération provinciale devient métropole: évolution de Budapest au XIX<sup>e</sup> siècle (1790-1914) », *Études Danubiennes*, Strasbourg, 1985/1, 71-97

Hans Jäger-Sunstenau, *Die geadelten Judenfamilien im vormärzlichen Wien* (thèse de doctorat), Vienne, 1950, 207p.

Károly Jenei / Ferenc Gáspár / Péter Sipos, *A pamutnyomó-ipari vállalat Goldberger textilnyomógyárának története 1784-től* (Histoire de l'entreprise de textile imprimé Goldberger depuis 1784), Budapest, 1970, 224p.

- Victor Karády / István Kemény, « Les Juifs dans la structure des classes en Hongrie: essai sur les antécédents historiques des crises d'antisémitisme du XX<sup>e</sup> siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 22, Paris juin 1978, 25-59
- Nikolaus László, *Die geistige und soziale Entwicklung der Juden in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1934, 58p.
- Emma Lederer, *Az ipari kapitalizmus kezdetei Magyarországon* (Le début du capitalisme industriel en Hongrie), Budapest, 1952, 260p.
- William O. Mc Cagg, « Jewish Conversion in Hungary in the Modern Times », Endelman, Todd M. (dir.): *Jewish Apostasy in the Modern World*, New York, 1987, 142-164
- William O. Mc Cagg, *Jewish Nobles and Geniuses in Modern Hungary*, New York, 1972, 254p.
- Gyula Mérei, « Der Aussenhandel des Königreichs Ungarn (1790-1848) », *Études Historiques Hongroises*, Budapest, 1980, 429-459
- Gyula Mérei, *Magyar iparfejlődés 1790-1848* (Le développement de l'industrie hongroise), Budapest, 1951, 428p.
- Jakab Pólya, *Geschichte der Entstehung und des fünfzigjährigen Bestandes der Pester ungarischer Commercial-Bank*, Budapest, 1892, 447p.
- Jakab Pólya, *A Pesti polgári kereskedelmi testület és a Budapesti nagykereskedők és nagyiparosok társulata története* (Histoire de la corporation des citoyens marchands de Pest et de l'association des marchands de gros et des industriels de Budapest), Budapest, 1896, 526p.
- Emil Portisch, *Geschichte der Stadt Bratislava-Preßburg*, Volume 2, Bratislava, 1933, 640p.
- Vilmos Sándor, « A budapesti nagymalomipar kialakulása (1839-1880) » (Le développement de l'industrie minotière de Budapest), *Tanulmányok Budapest Múltjából*, Volume XIII, Budapest, 1959, 315-422
- Michael Silber, « The Entrance of Jews into Hungarian Society in Vormärz: the Case of the "Casinos" », *Assimilation and Community. The Jews in Nineteenth Century Europe*, Cambridge, 1992, 284-323
- Endre Sós, *Zsidók a magyar városokban* (Les Juifs dans les villes hongroises), Budapest, 1940, 223p.
- István Végvázi, « The Role of Jewry in the Economic Life of Hungary », *Hungarian Jewish Studies*, n° 2, New York, 1969, 35-84